



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Escritura, cuerpo/s, sensualidad

La obra ensayístico-poética de Néstor Perlongher

Autor:

Ybañez, Roxana

Tutor:

Cella, Susana

2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

**Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras**

Tesis Doctoral en Letras

**ESCRITURA, CUERPO/S, SENSUALIDAD.
LA OBRA ENSAYÍSTICO-POÉTICA DE
NÉSTOR PERLONGHER**

Doctoranda: Mg. Roxana Ybañes

Directora: Dra. Susana Cella

Consejero de estudios: Prof. Jorge Panesi

Agradecimientos

A Susana Cella por su generosidad, escucha y acompañamiento como escritora, poeta y directora.

A Nicolás Rosa, *in memoriam*, por su palabra orientadora y luminosa, por los estudios realizados sobre la obra de Néstor Perlongher.

A la Universidad de Buenos Aires porque esta investigación ha sido posible gracias a la beca doctoral obtenida en el marco del Proyecto UBACyT “Entre la ausencia y la presencia: los itinerarios de la representación en relación con las configuraciones discursivas” dirigido por la Dra. Susana Cella. Res. CS 2029/07.

A Horacio Banega, mi compañero, a quien elijo día a día para seguir leyendo y conversando sobre poesía, cine y teatro.

A mi familia, amigos y amigas que me acompañaron durante todos estos años de trabajo.

Índice

Agradecimientos	1
Introducción	8
A. Presentación del tema	8
B. Sobre estudios críticos de la obra ensayístico-poética de Néstor Perlongher	9
C. Sobre el <i>barroco</i> , <i>neobarroco</i> y <i>neobarroso</i>	18
D. Sobre la tesis y los objetivos de la investigación	24
E. Justificación de organización de la tesis	26
F. Presentación del resumen de cada capítulo	29
Capítulo uno	38
Más allá de imperios y países, siempre está la muerte, siempre está la palabra	
1.1. La búsqueda de un lenguaje-poético-otro	38
1.2. El espacio vivido, percibido y recordado. Sobre trayectos y sus formas posibles	42
1.3. Cuerpos, partes, palabras	52
1.3.1. El encuentro con el otro	54
1.3.2. Cuerpos y recuerdos en un país	58
1.3.3. Nombrar, des-nombrar, nombrar de otro modo	61
1.4. La vida que se ahoga en los estanques. Cuerpo y deseo, domesticación y represión	65
1.5. Ecos de Girondo en el campo	72
1.6. Conclusiones del Capítulo 1	80

Capítulo dos	
Escribir, alucinar, desear. Sobre la escritura que se hace cuerpo	82
2.1 Tramar una historia, tramar una poesía	82
2.2 Sobre leer y escribir, citar y aludir	87
2.3 Cuerpos, deseo, palabras	89
2.3.1. Cuerpos y encuentros	89
2.3.2. Cuerpos y materialidades. De los alambres sólidos a los alambres babosos	99
2.3.3. Cuerpos y vestidos. De tules y muselinas, breteles y estolas	107
2.4. Frenesí, maquillajes, brillos	113
2.5. Diálogos neobarrosos a orillas del río plateado	115
2.6. Un gran puente, jardines y la voz de Lezama	122
2.7. Conclusiones del Capítulo 2	131
Capítulo tres	
Un largo pasillo, una campana de cristal. Sobre los poemas “El Cadáver” y “El Cadáver de la Nación”	133
3.1. En algún lugar de este imperio	133
3.2. A la hora señalada	135
3.3. El entierro y los múltiples entierros	139
3.4. Y entonces decidí no entrar a ese pasillo	142
3.5. El cuerpo de Eva, su peinado presidencial, su piel	151
3.6. <i>Nosotras</i> que nos alejamos	156
3.7. Eva resucita y nos trae su voz	160
3.8. Una Nación, <i>el</i> cadáver	164
3.9. La Diosa no muere	166

3.10. Una campana de cristal y orquídeas amazónicas	170
3.11. “Aranda hágame los rulos”	174
3.12. La voz que surge del corazón	177
3.13. Conclusiones del Capítulo 3	181
	183
Capítulo cuatro	
Palabra vibrante y sonora, palabra atrevida y descariada. Sobre “Cadáveres” y Malvinas	
4.1. La palabra que se despliega	183
4.2. Infinita ausencia	186
4.3. Espacios, recorridos, derivas	189
4.4. Lo intolerable de esta escritura	194
4.4.1. Sobre lo visible y lo invisible, la vida y la muerte	196
4.4.2. Sobre lo decible y lo indecible	200
4.4.3. Sobre escritura y oralidad	203
4.5. Escritura, rizoma	209
4.6. El cierre del poema	212
4.7. Islas lejanas	215
4.7.1. Cuerpos, jóvenes y dictadura	216
4.7.2. Sobre la ilusión y el desencanto	223
4.8. Conclusiones del Capítulo 4	227

Capítulo cinco	
Un regreso colmado de felicidad. Sobre el cuento ‘Evita vive’	230
5.1. Evita está viva más allá de la muerte	230
5.2. Tres escenas para Evita	233
5.3. Tras las huellas de Rodolfo Walsh	234
5.4. En los márgenes y bordes	241
5.5. El don de una vida feliz	245
5.6. Dos Evitas en diálogo: la Eva de Copi y la Evita de Perlongher	250
5.7. Los cuerpos de Evita	253
5.7.1. El cuerpo de vampiresa en pleno día	253
5.7.2. El cuerpo y la voz de una actriz	257
5.8. Conclusiones del Capítulo 5	259
Capítulo seis	
Himnos, aguas, luz, aire. Sobre el Santo Daime y <i>Aguas aéreas</i>	261
6.1. Mundos que se vislumbran	261
6.2. La naturaleza, lo comunitario, el éxtasis, la forma poética	263
6.3. La llegada de la luz	272
6.3.1. Luz en múltiples formas	275
6.3.2. Luz en movimiento	278
6.3.3. La luz y el canto	281
6.4. El espacio acuático. El espacio aéreo	286
6.4.1. Agua, cielo, profundidad	287
6.4.2. Agua, aire, nostalgia	288

6.4.3. Agua, aire, fertilidad	290
6.4.4. Agua, aire, luz reveladora	291
6.5. Conclusiones del Capítulo 6	294
Capítulo siete	
Derivas del cuerpo y de la voz. Sobre <i>Chorreo de las iluminaciones</i> y “Nueve meses en París”	296
7.1. Trayectos, palabras	296
7.2. Cuerpos iluminados	297
7.2.1. Cuerpos en lucha	298
7.2.2. Espacios en apertura	302
7.2.3. Cuerpos y fuerzas	304
7.2.4. Cantar, contar	306
7.3. Una plegaria por la luz	307
7.3.1. Pedir por el alma	309
7.3.2. Pedir por los colores	312
7.4. El cuerpo, sus límites	314
7.4.1. El cisne con sus alas manchadas	314
7.4.2. El cuerpo, lo que duele, la ausencia	316
7.4.3. Los cuerpos pidientes llegan a Roma	319
7.5. Un viaje signado por la desilusión	321
7.5.1. Cuerpos de muñecas en el Metro	322
7.5.2. La lengua y el ejercicio del poder	323
7.5.3. Nosotros y los otros	325
7.5.4. La cultura y los intelectuales	326

7.5.5. Carta de París	328
7.6. Conclusiones del Capítulo 7	331
8. Conclusiones finales	333
9. Bibliografía	344

Introducción

Una de las preguntas que me planteo es qué torna sensual una escritura, o bien, cómo plantear la sensualidad en un poema: no es necesariamente hablando de lo sensual sino buscando el susurro, el ronroneo, a través de los juegos fónicos y esto es una cuestión de oído y musicalidad.

Néstor Perlongher, "El susurro del poema", 1989

A. Presentación del tema

La presente tesis aborda el estudio de la obra ensayístico-poética de Néstor Perlongher (Avellaneda, 1949-San Pablo, 1992) entendiendo que se trata de una escritura que emerge como resultante de una práctica social y como acto manual, solitario y convulsivo que involucra al cuerpo en sus profundidades y cavidades más recónditas. Escritura que moldea un cuerpo textual hecho con la materialidad de las palabras que se evidencia sensual y al mismo tiempo que trata, vale decir, tematiza el/los cuerpo/s. Este legado escriturario explora, combina, mezcla y busca inscribir en la escritura los planos sensoriales para forjar un cuerpo textual vivo en el cual la letra lábil intenta burlar el límite del silencio al hacerse cuerpo chirriante de sonidos.

Este trabajo se organiza en base a tres elementos insoslayables en la poesía y los ensayos del Perlongher: escritura, cuerpo (cuerpo en tanto ser viviente vinculado con el cuerpo textual) y formas de la sensualidad que van manifestándose en distintas modulaciones a lo largo de los textos. El corpus perlonghiano considerado aquí atiende a las distintas incursiones genéricas en una dinámica relacional que las ilumina mutuamente.

El legado ensayístico y poético de este escritor nos acerca a una escritura deslumbrante y al mismo tiempo desestabilizadora. Textos y versos que afloran a partir del descentramiento del lenguaje y nos conducen hasta los

umbrales de una palabra que desciende a las profundidades del cuerpo y emerge ataviada de sensaciones, sentimientos y emociones.

La escritura de Perlongher en su carácter particular pone en juego una dimensión experiencial que abarca elementos corporales y simbólicos. Asistimos a la mostración del cuerpo y los cuerpos bajo múltiples formas a partir de una retórica específica que exhibe en la materia verbal su relación con la materia carnal y postula una política corrosiva mediante una gramática que desafía tanto el lenguaje comunicativo como otras formulaciones poéticas. Pero además, esta escritura siempre está revestida por una impronta política que apuesta a explorar los espacios intermedios de la lengua para agrietarla y extraer de ella el grito, el susurro, el ronroneo, la denuncia, la ironía.

Cada palabra se abre camino para practicar un atentado contra toda política del buen-decir pues más bien se ubica en los límites del “decir-diferente” o del “mal-decir”. Quizás por ello incomoda. Quizás por ello sea un tanto indigerible. En la deriva de pseudónimos varios, desperdigados en sus ensayos –citamos por ejemplo: Rosa Luxemburgo, Rosa L. de Grossman, Víctor Bosch- y de nombres recreados desde los afectos -Rose, la Rosa, la tía Rosa o la Rosa coja- se vislumbra el nombre de un escritor que no solo fue poeta sino también ensayista, antropólogo y sociólogo, militante y *ayahuasquero*.

B. Sobre estudios críticos de la obra ensayístico-poética de Néstor Perlongher

Una referencia fundamental para el estudio de la escritura de Perlongher es el aporte realizado por Nicolás Rosa en “Seis tratados y una ausencia sobre ‘Alambres’ y rituales de Néstor Perlongher” (1987). En el prólogo a la reelaboración de este trabajo, Rosa induce un acercamiento a esta singular textualidad al señalar que tratar con la escritura perlonghiana es entrar en “malos tratos”. Asimismo ubica una poética insoslayable en el autor al afirmar que Perlongher es un “tratante de la letra barroca”, conocedor de la tradición de la literatura americana sobre la cual traza la discontinuidad y el desgarramiento (1997: 13-17).

El autor de “Seis tratados...” postula el concepto de “renegación”¹ para señalar una constante que diluye la búsqueda de cualquier re-presentación o significación establecida en el texto perlonghiano. Esta escritura sólo desea aludir (“alud del aludir”) y motorizada por la alucinación derriba las fronteras entre los géneros y deglute toda intertextualidad. El estilo encuentra su fundamento en discontinuidades: históricas, narrativas, gramaticales, sintácticas, fónicas que se traman en el texto. Los aportes de Rosa adquieren primordial importancia para el análisis de todo el corpus.

Se han tenido en cuenta dentro de la amplia bibliografía sobre intertextualidad los aportes de Gerard Genette (1962) en tanto resultan productivos para nuestro análisis. Asimismo, hemos tomado del campo de la lingüística los estudios de Graciela Reyes (1984, 1993, 1994) respecto de la citación en el lenguaje literario como “mención” y “uso” en particular para estudiar las formas de citas en los textos de Perlongher.

Siguiendo el estudio de Rosa, nuestro trabajo también considera la pregunta por la presencia del cuerpo delimitado por el vestido teniendo en cuenta la “eficacia simbólica” de un cuerpo que es puro vestido y sostiene el adorno puesto por encima-del-cuerpo, como aquello que tapa un agujero y activa la posibilidad de la mirada. En los versos de *Alambres* se expande un desfile de encajes, terciopelos y *broderies* mezclado con olores pegajosos, untuosos que va hacia la licuefacción. En este poemario presenciamos la puesta en marcha de un sistema corrosivo que enfrenta a los materiales concretos para exacerbarlos o diluirlos. En tal sentido, siempre según Rosa (1987) el cuerpo se toma por partes y se captura a partir de los breteles de las prendas o desde las estolas que se deshilachan. Simultáneamente ese cuerpo referencial surge en el cuerpo de palabras que “allí hace marca, y es allí donde la palabra se hace peligro de impostura, negación simbólica, perversión, hoguera, incendio del sentido” (1997 [1987]: 40-42).

¹ En sus ensayos Rosa efectúa una utilización de términos psicoanalíticos como base para analizar procedimientos textuales. El término “renegación” (*Verleugnung*) es utilizado por Freud en tanto “modo de defensa consistente en que el sujeto rehusa reconocer la realidad de una percepción traumatizante” en Laplanche-Pontalis [1967] *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1996.

Otro elemento a tener en cuenta para el análisis que realizamos de los poemas “El cadáver”, “El cadáver de la Nación” y “Cadáveres” es la reflexión de Rosa sobre el “cadáver”, que a partir de la etimología latina “cadere” como “cuerpo muerto”, considera la caída de la significación simbólica que suscita un imaginario sobre la muerte que puede entonces ser considerada en el sentido de una otra vida (en el más allá), una perdurabilidad y asimismo (en la lógica del cadáver que vuelve a la vida) como un retorno. En este aspecto, los textos de Perlongher trabajan justamente constituyendo y forjando un imaginario a contrapelo de otras retóricas sobre el tema.

De este modo, la escritura perlonghiana hace re-tornar a *un* cadáver en particular (se trata del cadáver de Eva Perón) involucrándose con el dolor de la muerte y la paradoja del embalsamamiento que “es quizá la metáfora más aguda, pero silente, de la escritura: intento de restaurar la rigidez cadavérica en la erectibilidad de la letra” (Rosa, 1997 [1987]: 56). El cadáver de “esa mujer” encontrará su progresión en el poema “Cadáveres” de cara los incontables cadáveres de la dictadura que emergen en cada punto, espacio, lugar, tiempo, gesto; se esparcen y revelan la presencia de una masacre.

El análisis que realizamos de los poemas “El cadáver” y “El cadáver de la Nación” considera un conjunto de materiales que conforman una serie textual en el tratamiento de Eva Perón pensada en la muerte y como fuerza viva que retorna del más allá. Para el estudio de esta zona de la obra de Perlongher se tienen en cuenta también distintos aportes relacionados con el tema. Por un lado, estudios y trabajos que aportan una reflexión y una perspectiva de análisis para series textuales con relación a Eva Perón, su muerte, su sepelio, su cuerpo, su embalsamamiento. En este caso utilizamos los aportes de Andrés Avellaneda (2002), Paola Cortés Rocca y Martín Kohan (1998) Ana María Amar Sánchez (2002), Beatriz Sarlo (2003), Susana Rosano (2006) y también materiales biográficos sobre Eva Perón escritos por Erminda Duarte (1972), Alicia Dujovne Ortiz (1995) y Marysa Navarro (1981, 2002).

En *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher* (1996) Adrián Cangí publica su ensayo “Ardiente oscuridad” en el cual inscribe a la escritura perlonghiana en la filiación de las “literaturas menores” afincadas en

los márgenes rioplatenses. Señala que el poeta concreta una “línea de fuga” que encarna un “doble cuerpo perverso”, por un lado el de la escritura propiamente dicha y por otro un atentado contra la lógica instituida del yo. Esta destrucción del yo instituido se conecta directamente con el pasaje a un “cuerpo sin órganos” en plena conexión con el acontecer de las sensaciones (pp. 64-67).

En términos de este autor, el acercamiento de Perlongher a la figura de Eva Perón es un “perderle el respeto” y llevar adelante una ruptura que dinamita toda representación de santa. El cuerpo momificado es devuelto en la escritura como una superficie tajeada que deja al descubierto las cicatrices y las marcas de una crueldad ritual que se ha aplicado sobre él. Esta escritura, señala Cangí, reconoce su filiación con Roberto Echavarren en tanto delinea lo femenino en puro estado volcánico y extrema fluidez. Al mismo tiempo que el encuentro con José Lezama Lima posibilita dislocar la lengua para arremeter en un acto de huida. Este cruzamiento con el poeta cubano no sólo aparece en diversos poemas perlonghianos sino que hay una remitencia directa en el poemario *Parque Lezama* (1990) en el cual confluyen la espacialidad porteña y el barroco cubano. En el caso del relato “Evita vive” la escritura emprende intersticialmente su fuga encabalgada en una diosa que ha dejado de ser santa para transformarse en pura “mujeridad”.

Los aportes de Cangí como así también otras perspectivas analíticas de la obra perlonghiana (Rosa, Muschietti, Fangmann, Moure, Bollig) consideran conceptos planteados por los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari. Tales categorías son también consideradas, junto con las perspectivas de los autores citados para el análisis de la obra perlonghiana, como remitencias que nos permiten ejercer un examen crítico a partir del cual sustentar nuestra perspectiva.

El concepto de “literatura menor” en términos de Deleuze y Guattari es la voz de una minoría en el contexto de una lengua mayor, lo cual implica una condición inicial de desterritorialización (las construcciones perlonghianas en los bordes de una tradición y la localización física y simbólica de sus textos). En una literatura menor todo es político y en ella destella el peso del valor colectivo

de la escritura (1975: 30). El segundo concepto que recogemos es “rizoma” definido en *Mil mesetas* (1980) a partir de seis principios fundamentales: conexión y heterogeneidad, multiplicidad, segmentación/líneas de fuga/líneas de desterritorialización, cartografía y calcomanía. En tercer lugar, el concepto de “segmentariedad” como característica común a todos los niveles que nos componen, segmentariedad lineal, binaria, circular (1980: 214). Consideramos en este punto el señalamiento ya realizado por Rosa (2002, 2006), a saber, en Perlongher “todo es segmentación”. Asimismo, nuestro estudio considera los conceptos de “poder” y “dispositivo de sexualidad” planteados por Michel Foucault (1976).

En la poesía de Néstor Perlongher, en particular en sus dos primeros poemarios, se forja una mirada propia respecto de la historia que florece a trasluz de las batallas perdidas y los encuentros condenados, entre el horror y el amor. Susana Cella enfatiza que no se trata de una mirada que revele un “antihéroe” sino del rescate de otra figura y es aquella teñida de sombra que emerge desde la cara oscura del pasado. Los poemas de *Alambres* se deslizan y caen finalmente en una especie de agujero negro donde “Hay cadáveres”. La autora afirma que en esta progresión la escritura desemboca en un escenario en el cual “la insepultura es el espacio compartido” (1996: 162). La escritura poética conecta los cuerpos históricos aludidos, rescatados del pasado (primera parte del poemario *Alambres*) y los cuerpos masacrados por la dictadura en un presente sin sepultura (parte final del mismo libro). Cella destaca que en este pasaje emerge una zona “de máxima cosmetización, en el sentido de exceso de maquillaje, de gratuidad y hasta de parcialización –partes que tienden a desintegrarse como anticipo de la descomposición- del cuerpo para el que la historia se ha vuelto una borrosa huella” (p. 159).

Con referencia al poema “Cadáveres” que abordamos en uno de los capítulos de este estudio, hemos considerado estudios realizados desde diversas perspectivas. María Gabriela Mizraje (1996) y Susana Rosano (2006) llaman la atención sobre la sinécdoque que marca el pasaje del cadáver uno de Eva a los incontables cadáveres del poema que cierra *Alambres*; Martín Prieto (2004) analiza los procedimientos escriturarios del poema que entiende en

términos barroco; Gabriel Giorgi (2004) plantea que el poema es a la vez “exterminio” y “sueño de exterminio” y se asume la imposibilidad de dar cuenta del exterminio y testimonio del genocidio; Marcos Wasem (2008) analiza el poema entendiéndolo como polifónico y poli- isotópico según la terminología de Michel Arrivé (1936, escritor y lingüista francés)

Néstor Perlongher reconoce filiaciones escriturarias, destaca lecturas previas y conforma una poética propia. Tanto en sus ensayos, como así también en sus poemas, se diseminan huellas que remiten a la tradición textual ya sea de manera explícita o encubierta, fragmentos que serán deglutidos desde los confines del cuerpo, amasados en un lenguaje que es “un montaje de cuerpos amados y odiados” devuelto desde las cavidades del cuerpo con sus fonemas lácteos y guturales (Rosa, 2002: 29-30). En la búsqueda de aquello que antecede a una poesía, Delfina Muschietti (1999) traza una línea que conecta a Perlongher con Oliverio Girondo, hace referencia al Girondo que se tornó hacia Julio Herrera y Reissig y supo hacer lugar en la poesía argentina al cuerpo desbordado de sustancias fluidas y al río cargado de suciedad y olores (*Persuasión de los días, En la masmédula*). En el punto de encuentro Herrera-Girondo se enlazan Perlongher y Echavarren y a partir de allí la palabra poética se arrastrará con el cuerpo y sus fluidos. El eco girondino resuena en Perlongher no sólo como cita sino como máquina de lenguaje que potencia “el procedimiento girondino de cortar la palabra, hendirla, hacerla girar sobre sí y diseminarla, en fuga perpetua del sentido inmovilizador” (pp. 580-581). Estudios posteriores tales como el propuesto por Ben Bollig (2005) recuperan lo expuesto por Muschietti.

En los últimos poemarios de Perlongher, la transformación de los materiales tenderá a la elevación y evaporación. Muschietti (1996) se pregunta por la insistencia en la luz que se marca ya en el título del último poemario de Perlongher. La autora afirma que tal vez estos textos continúan una huella sembrada en la palabra “alma” que ya está presente en *Aguas aéreas*. Señala además, que si en los primeros poemarios se presenciaba el vestido y el cuerpo era escultórico, en este tramo final aparece el canto, la respiración y la luz. Los últimos libros de Perlongher se conducen hacia un nuevo lugar a partir

de la evaporación de la materia como una exhalación que se dirige hacia arriba y esto significa una reconducción de los tópicos deleuzianos de rizoma y nomadismo. Otro aspecto de importancia es el análisis que la autora plantea respecto de los cuerpos en lucha que se instalan en una escena como juego de violencia y deseo que habilitan el pasaje de una zona a otras zonas más densas. En este punto es oportuno agregar que consideramos en nuestro análisis otros textos de esta escritora: “La producción del sentido en el discurso poético” (1986), “Poesía y paisaje: La definición de un mixto” (1996) y “Ni siquiera la llanura llana” (2010) en el cual vuelve a desarrollar los ecos girondinos en Perlongher, Osvaldo Lamborghini y Zelarayán.

En Perlongher hay una conformación de una poética. Jorge Panesi (1996) se pregunta por el sentido del verbo “conformar” en relación con la poesía perlonghiana y afirma que el encuentro con distintas tradiciones escriturarias –Góngora o Lezama Lima- significa, en el caso de esta poética, recoger aquello que aflora como resto o desperdicio en una permanente huída, “lo que de una totalidad sirve a la poesía es lo que sobra, la sobra, el resto, lo inasimilado de lo asimilable” (p. 44). De este modo el trayecto de esta palabra traspasa las fronteras del barroco hasta llegar al “neobarroso” y pone en evidencia la relación entre poesía y política. Poesía, afirma Panesi, “que decidió convertirse en barro” amasada a partir de los restos políticos y los residuos de la Historia, que el poeta demarca y muestra en la escritura para distanciarse con una carcajada o quizás con desparpajo. En el acto de escribir que propone Perlongher “el cuerpo se deforma” y de aquí que el cuerpo no sea una totalidad sino más bien una permanente lucha entre la totalidad y las partes.

Asimismo, el crítico literario sostiene que la escritura poética avanza en un perpetuo movimiento a través del agua y el aire hasta encontrar el cielo, es decir, en vista a lo “ascencional”. Entre temblores y rupturas el cuerpo siempre está presente, muestra sus vísceras y es el engendrador del ritmo que vibra con agitación (p. 54). En este nuevo paraje los cuerpos persisten en la lucha pero acompañados por la vibración de la luz y orientados por la cadencia del canto.

El pasaje a una poesía “ascensional” que se puede trazar en los últimos poemarios de Perlongher, también es tematizado por Tamara Kamenszain (1996) quien señala la conexión del Perlongher de *Aguas aéreas* con Góngora. En el mundo aéreo-acuático el poeta neobarroso emprende un viaje en hidroavión, sale hacia el aire y va a dar con el agua. En el trayecto se busca la luz y Kamenszain fija la atención en la cita de Santa Teresa que a modo de epígrafe introducen los poemas. Si el poeta pregunta “¿Adónde se sale cuando no se está? ¿Adónde se está cuando se sale?”, la autora retoma esta pregunta y responde que se sale al campo y este campo es cuerpo. La salida que experimenta la poesía perlonghiana deja ver un cuerpo convulsionado entre el aire espiralado, salido de sí con sus partes internas visibles (1996: 103).

Por su parte, Roberto Echavarren (2002) aborda el poemario *Alambres* en el ensayo “Néstor Perlongher: muerte lúbrica y transposición artística”. El escritor focaliza la atención en los cuerpos babosos inscriptos en la escritura que ponen ante nuestros ojos la carne en su estado miserable. Es a través de las sustancias líquidas que los cuerpos se contagian las enfermedades venéreas. Pero, además, estos cuerpos están sometidos a un permanente barniz que lleva a cabo la escritura perlonghiana. El brillo de la sustancia agregada realza los contornos de las formas, las hace durables y habilita la posibilidad de su persistencia para que los demás las contemplen. “Esa puesta en escena singular pide una aprobación general y durable, y apunta una pretensión de ‘universalidad’”, sostiene el autor. Lo interesante de la propuesta de Echavarren para nuestro trabajo es el engarce que establece entre “la muerte particular” y “la muerte colectiva” (*Austria-Hungría y Alambres*). En este pasaje se unen los cuerpos agónicos de judíos y polacos con la muerte colectiva acaecida a partir del genocidio operado en la Argentina de los años setenta. También se da cuenta del tratamiento del cuerpo de Evita que involucra la conexión entre muerte-embalsamamiento en primera instancia, y muerte-resurrección en el caso del cuento “Evita vive”. Es en esta línea de análisis que Echavarren afirma que Perlongher “al revivir o transcribir esas instancias societarias desde el punto de vista de una idiosincracia singular,

exhibe las implicaciones entre el dominio público y el privado: nos aboca al horror de un crimen público en el foco de una pasión privada (2002: 18).

Los cuerpos se acercarán a la luz en la etapa de *Aguas aéreas* y *Chorro de las iluminaciones* (los dos últimos poemarios de Perlongher). Echavarrén conecta el acercamiento a la luz con la ansiedad de salvación, motivo presente en la última etapa de la vida del poeta. La cadena de análisis permite aquí que se relacionen la muerte y la enfermedad pero no en los términos explorados en *Alambres*.

El acercamiento a la obra de Perlongher es el encuentro con lo multifacético, lo plural, lo rizomático y también lo incómodo que bordea lo intratable. El acercamiento a sus ensayos implica encontrar modos posibles de tramitar un “devenir Perlongher” como señala Rosa (1997). En el mismo año Osvaldo Baigorria y Christian Ferrer seleccionan y prologan la edición *Prosa plebeya* que incluye artículos, ensayos y también de algunos poemas que Perlongher publicó en distintos momentos de su vida. Este hecho adquiere una relevancia particular si se considera que muchas de estas publicaciones circularon en revistas u otros medios de cortas tiradas y coincide además con un nuevo acercamiento a la obra de Perlongher luego de su muerte. Los compiladores destacan que la escritura ensayística del escritor plebeyo pone de relieve la “pasión, opinión intranquilizadora y riesgo” ya sea para socavar el mito de Eva Perón, denunciar la represión policial o bien para referirse a la Guerra de Malvinas. Por otra parte, estos autores dedican otros ensayos a la obra del escritor. Hacemos referencia especial a “La Rosa Mística de Luxemburgo” y “Escamas para un ensayista” (1996) en los cuales reconstruyen las etapas de militancia de Perlongher (Partido obrero, Frente de Liberación Homosexual), su partida a Brasil, su incursión en la religión del Santo Daime, su viaje a Francia poco antes de morir, en lo que estas instancias vitales inciden en la escritura. En el mismo sentido, en *Papeles insumisos* (2004) se reúnen un conjunto de escritos de Perlongher entre los cuales se incluyen poemas inéditos, relatos, crónicas, correspondencia y entrevistas, acompañados por una serie de testimonios y ensayos publicados en diversas circunstancias. *Un barroco de trinchera* (2006) recoge el intercambio epistolar

que Perlongher sostuvo con Osvaldo Baigorria durante los años 1978 y 1986. A lo largo de estas cartas el escritor se expresa con firmeza y brillantez sobre temas tales como la Guerra de Malvinas y la democracia, lo que importa para el estudio de su última etapa y las constelaciones de sentido que pueden configurarse en relación con otros núcleos de sentido presentes en textos anteriores.

La migración de Perlongher a San Pablo, a inicios de la década de los ochenta, y su acercamiento y deslumbramiento ante el *portuñol* deja huellas en su escritura. Perlongher capta las oscilaciones del *portuñol* y lo pone en juego en su poesía, al mismo tiempo que reflexiona sobre su uso destacando que el brillo de esta lengua menor posibilita atender contra la unicidad del sentido y explorar la riqueza del lenguaje. María Teresa Celada (2000) afirma que el *portuñol* en Perlongher es el camino para llevar al extremo la “desterritorialización del significante”. El *portuñol* sería parte de una búsqueda por “satisfacer la ilusión de complementariedad que le darían las varias lenguas, en una línea de fuga que marcha en dirección a la plenitud y a una totalización entre lenguas siempre inconmensurables” (p.264).

C. Sobre el *barroco*, *neobarroco* y *neobarroso*

Estudios críticos, reflexiones y aproximaciones a la obra perlonghiana hacen referencia a los términos *barroco*, *neobarroco*, *neobarroso* y *barroso*. Estos últimos acuñados y tematizados por el propio poeta en algunos ensayos. Resulta por tanto relevante trazar un recorrido de cruces, derivas y miradas respecto de tales conceptos.

Existe cierto consenso, a partir de los estudios clásicos sobre el barroco, en cuanto a la distinción de dos vertientes. Por un lado, aquellas teorizaciones específicamente históricas representadas por nombres tales como Arnold Hauser y José Antonio Maravall y por otro las posiciones formalistas/estilistas emprendidas por Heinrich Wölfflin y Eugenio D'Ors (Irlemar Chiampi, 1994; Susana Cella, 2003). Por su parte, las reflexiones en torno al barroco americano consideran, de una u otra manera y en diferente medida, los procesos de conquista y colonización.

En “La curiosidad barroca” (1957) José Lezama Lima precisa una mirada propia y define al barroco americano como “un arte de la Contraconquista”, en estado maduro y preparado para iniciar su ruptura. Esta perspectiva se distancia de lo barroco como gótico degenerado, hiperbarroquización o un “estilo” en el sentido de recurrencia en la amplia tradición literaria. En el caso de Alejo Carpentier (1976) el imaginario de una América barroca es solidario con un continente asombroso, diverso y particular por su mestizaje. Su planteo retoma en parte la perspectiva planteada por Eugenio D’Ors para quien lo barroco es una constante a lo largo de todas las épocas de la historia y cuyo estudio emprende utilizando la categoría “eón”², concepto alejandrino que “tenía un desarrollo inscripto en el tiempo, tenía una manera de historia” (1922: 65-67). No obstante, la perspectiva de Carpentier no significa decadencia como en D’Ors, sino un momento de riqueza (Pierrette Maluczynski, 1994).

De este modo, Carpentier sostiene que “América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre” (1976: 51). El autor conecta directamente la presencia del barroquismo y el realismo maravilloso en la América Latina criolla, mestiza, india. El barroco está dado como parte de lo cotidiano, indisociable además del espíritu de cualquier habitante de estas tierras y conectado directamente con lo que él define como “real maravilloso” en referencia a “todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas” (p. 55).

² En *Lo barroco* (1922) Eugenio D’Ors postula que “lo barroco” es una constante en distintas épocas y aplica en su análisis la categoría “eón”:

Estas “constantes históricas” entran en la vida universal de la humanidad y en su pluralidad uniforme, instaurando una invariabilidad relativa y una estabilidad, allí donde lo demás es cambio, contingencia, fluir. (...)

No se trata en este momento de creer en la existencia de leyes históricas necesarias o de negar que tal necesidad exista; no aludimos a *leyes*, cuando hablamos de *constantes*, sino a *tipos*. (...)

Un “eón”, para los alejandrinos, significa una categoría, que, a pesar de su carácter metafísico —es decir, a pesar de constituir estrictamente una categoría—, tenía un desarrollo inscripto en el tiempo, tenía una manera de historia. (...)

Nada, pues, más adecuado que el término eón. Para la finalidad que intentamos satisfacer; para representar a nuestras ideas acontecimientos, a nuestras categorías históricas, a nuestras “constantes”, ya ocultas, ya reaparecidas, ya disimuladas de nuevo en el curso de los siglos; a los sistemas en que conjugamos fenómenos lejanos entre sí y discriminamos fenómenos contiguos (pp. 65-67).

Por su parte, Severo Sarduy (1972, 1974) plantea la emergencia de un *neobarroco* en tanto cambio de paradigma epistemológico por agotamiento y postula el término *retombée*³ como recaer (que implica la lógica de repetición/diferencia). Desde la perspectiva de este autor “el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico” (1972 [2000]: 183).

La extrema artificialización presente algunos textos de la literatura latinoamericana permite afirmar la presencia de lo barroco. Ésta se manifiesta, según Sarduy, bajo la forma de tres mecanismos: a- la *sustitución* (el significante que corresponde a un significado es sustituido por otro que desde el punto de vista semántico se encuentra alejado); b- la *proliferación* (clausurar el significante correspondiente a un significado para construir en torno al primero, una cadena radial de significantes que operan metonímicamente trazando una órbita en cuyo centro se ubica el significante ausente) y c- la *condensación* (proceso análogo al movimiento onírico). A esto se suman algunos elementos en vista de una semiología del barroco latinoamericano: la intertextualidad y la intratextualidad. La primera de ellas puede manifestarse bajo la forma de “cita” o “reminiscencia”. En un caso se trata de la incorporación o superposición de un texto ajeno sin plantear la variación de ninguno de ellos y en el otro implica la presencia de elementos latentes que no afloran en la superficie del texto. Con referencia a la intratextualidad, Sarduy plantea un conjunto de procedimientos a nivel fonético (repetición de ciertos sonidos), sémico (prohibición o exclusión de ciertos semas) y sintagmático (encadenamiento y condensación de las secuencias de escritura) que se forjan

³ Severo Sarduy define *retombée* en los siguientes términos:

Llamé *retombée*, a falta de un mejor término en castellano, a toda causalidad acrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir; la “consecuencia” incluso, puede preceder a la “causa”; ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. *Retombée* es también una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble –la palabra también tomada en el sentido teatral del término- del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia. (1974 [1987]: 35)

en la misma producción de escritura que es una “operación de tatuaje” (pp. 169-181).

Años más tarde, Omar Calabrese en *La era neobarroca*⁴ retoma las huellas trazadas por Sarduy con el propósito de examinar diversos objetos culturales, desde obras artísticas y literarias hasta filmes, orientado por la tesis central de “que muchos importantes fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una “forma” interna específica que puede evocar el barroco” (1987: 30).

Las voces de Lezama y Sarduy resuenan en notas, artículos y entrevistas que Perlongher trama para referir al barroco, neobarroco, neobarroso. En “Caribe transplatino”⁵ (1991) el escritor vislumbra una floresta neobarroca en la escritura de nuestras tierras. A diferencia del barroco del Siglo de Oro que “se monta sobre un suelo clásico”, estas nuevas escrituras diseminadas en distintos puntos americanos, no poseen un suelo fijo y por lo tanto se encaraman sobre cualquier estilo. Este reverdecer neobarroco enfrenta una “tradición literaria hostil” y corroe cierto realismo que suele terminar chapoteando en el lodo rioplatense, de aquí que el poeta utilice paródicamente el término “neobarroso” (1991: 101).

En el caso particular de Argentina, las poéticas neobarrocas podrían señalarse como deudoras del surrealismo (no en tanto ortodoxia hacia los postulados de esa vanguardia, sino más bien, como sustrato que, incorporado a un imaginario, persiste, lejos de las formulaciones más nítidas del movimiento francés) y su nacimiento está alumbrado por la refulgencia de dos escritores:

⁴ Calabrese se propone estudiar los fenómenos culturales en tanto textos. Para ello postula dar rigurosidad al formalismo y evitar tanto la contradicción con la historicidad, como la postulación de lábiles categorías. De este modo, “la búsqueda del ‘neobarroco’ se realizará por hallazgo de figuras (es decir, manifestaciones históricas de fenómenos) y por tipificación de formas (modelos morfológicos en transformación)” (1987: 37-43).

⁵ Este ensayo es el prólogo a *Caribe Transplatino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense*, selección de poemas realizada por el propio Néstor Perlongher y publicado en la Editorial Iluminiras de San Pablo en 1991.

Por otra parte, Néstor Perlongher escribió sobre el barroco, neobarroco y barroco otros ensayos: “La barroquización” (1988), “Cuba. El sexo y el puente de plata (1986), “Breteles para Puig” (1988) y “Ondas en el Fiord. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini (1991). Todos estos materiales son recogidos en la edición *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992* (Perlongher, 1997).

Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini. Mientras en el caso de Sarduy la relación entre la lengua y el cuerpo se plantea en términos de tatuaje, para Lamborghini se trata más bien de tajar. En esta dirección Perlongher plantea que la diversidad de escrituras neobarrocas se extienden entre esta tensión entre tatuaje/tajo sin llegar a conformar una escuela definida (pp.99-100).

La obra poética de Perlongher se afinsa en suelo neobarroso. Nicolás Rosa (1996) sostiene que la isla barroca perlonghiana es una territorialidad compuesta por infinitos elementos en el marco de otra territorialidad imperial. “El neo-barroso es al neo-barroco lo que éste al barroco: un *clinamen*, una organización anárquica del declive y una lengua de la oblicuidad: una ortofonía abyecta” (p. 38). Tal abyección implica un sujeto pulverizado. Rosa nos recuerda que Perlongher en tanto sujeto poético se enrosca, trasplanta, traspapela y rizomatiza en sus versos. Presenciamos entonces, un aparato móvil que organiza e incrusta, alejado de la secuencia del plegado barroco, el poeta pasa a ser creador de “una porno-letra donde las formaciones canónicas del barroco son el pretexto de una instalación, de la *colocación* de una lengua soez, un verdadero artesanado de las caries del significante” (p. 39)⁶.

En diálogo con lo anterior, Susana Cella (1996) señala que Lezama Lima es una “*base de operaciones*” para el neobarroco sin implicar por ello una apropiación total sino más bien selectiva. La relación lezamiana con la tradición encierra un gesto de recuperación que incluye dos operaciones “*transformación y asimilación*”, mientras que lo central en los neobarrocos sería la relación entre

⁶ Carlos Belvedere en “Barroco y literatura argentina” (2000) considera y dialoga con las postulaciones de Nicolás Rosa. Afirma que la escritura de Perlongher antes que barroca, es rococó y ofrece tres argumentos. En primer término porque el escritor conoce el barroco y se propone continuarlo. Por otra parte porque el “barroco falso” (Rosa) se torna luminoso, etéreo y espiritual. El tercer argumento es que esto último se conecta con el carácter decorativo del rococó. Belvedere sostiene que:

Ahora bien, el agotamiento del barroco, cuando asume una ligera ornamentación, conduce al rococó. Lo que Rosa denomina en Perlongher “barroco ornamental”, será para nosotros el punto de partida del rococó. (...)

En este sentido, no estamos muy distantes de las apreciaciones de Nicolás Rosa, por más que hayamos cruzado una frontera hasta la cual seguramente él no nos seguiría. La diferencia es sutil, pero abismal, entre sostener que el de Perlongher es un barroco falso y afirmar que ya no es tal. Pues bien: para Rosa, se trata de un “barroco ilusorio – negación del barroco del neobarroco: ¿renegación?–; mientras que para nosotros la falsedad y la negación son tan radicales que conducen a otro territorio: el del rococó (2000: 24-25).

“transgresión/realización”. Asimismo, la focalización en el caso del neobarroco es múltiple e implica la parcialización de la mirada sin que ésta se fije en un centro. La autora hipotetiza que mientras el barroco es *“objetivista”*, el neobarroco sería *“subjetivista”* a luz de un sujeto que se pierde entre la deriva de los significantes (pp. 151-154).

En el marco de los aportes realizados en torno del neobarroco, Marcos Wasem (2008) estudia la relación entre la estética de lo sublime y el neobarroco. En tierra americana acontece una inversión valorativa del barroco, postula el autor. Es posible considerar que en la perspectiva latinoamericana existe más un acto de encuentro que un sentimiento de pérdida. El neobarroco se conforma solidario con lo heterogéneo y diverso, puro hallazgo de una escritura que busca y encuentra la alteridad. Se trata además de la emergencia de una práctica diferenciadora que atenta contra la idea de retorno como constante (Wölfflin, D’Ors). En este contexto, Wasem considera los puntos de diferenciación entre el barroco de carácter histórico y el neobarroco. En primer lugar, un texto barroco es traducible mientras que el neobarroco no permite tal operación. En segundo término, la posibilidad de clausura del barroco (Deleuze) se opone a la instancia de apertura del neobarroco. Finalmente, el barroco histórico tiene un carácter alegórico mientras que el neobarroco es fetichista (2008: 37-49).

La perspectiva barroca que plantea nuestro poeta está sellada con un aire de época. Carlos Surghi (2009) sostiene que el barroco de Perlongher puede ser pensado en tanto sensibilidad con un doble programa: “cuando sigue los excesos de los cuerpos, pretende oscurecer las inscripciones heterogéneas de una moral, una sexualidad o un recato, que sobre él hacen tajos inscribiendo estos códigos, y cuando sigue los excesos del éxtasis, pretende iluminar el cuerpo para describirlo en filigrana ascendente (pp. 81-82).

Hacia finales de los años ochenta y en la década siguiente, se debate y polemiza en torno al neobarroco, el objetivismo, el retorno del modernismo, el problema del sentido. Un conjunto de voces traman diversas posiciones y visiones al respecto: Jorge Fonderbrider, Daniel Helder, Daniel Freidemberg,

Eduardo Milán, Arturo Carrera, Edgardo Dobry, Tamara Kamenszain, Anahí Mallo, entre otros.

Por otra parte, a la luz de la lectura de la poesía de Néstor Perlongher que realizan los poetas de los años noventa y en el contexto de nuevos horizontes de análisis que se forjan, surgen trazas de filiaciones y diálogos entre generaciones pasadas y contemporáneas. Se vislumbra entonces el rescate de la herencia perlonghiana que asoma en nuevas voces (Dobry: 1999, 2001) como así también el diálogo entre la poesía de Perlongher con poetas posteriores (Kamenszain, 2006).

D. Sobre la tesis y los objetivos de la investigación

A partir de las consideraciones expuestas, el propósito principal de esta investigación es analizar la conformación de la escritura ensayístico-poética de Perlongher como emergencia de un cuerpo atravesado por los ritmos de la respiración y analizar la inscripción de la sensualidad como objetivación del sujeto deseante -remitimos a los campos sensoriales: mirar, oler, tocar, degustar, escuchar- en la escritura.

La tesis central que sostenemos es que *la escritura perlonghiana conforma un cuerpo textual a partir de una corporalidad puesta en acto en relación con la materia orgánica e inorgánica explorando en los meandros de la lengua para expresar las zonas límites y la sensualidad, que involucran a la experiencia y se ubican entre lo dicho/lo no dicho, lo decible/lo no decible, lo pensable/lo no pensable, lo permitido/lo prohibido en una textualidad sólo posible por la tensión visible de estas oposiciones.*

Entendemos que esta escritura emerge de la mayor interioridad de un cuerpo configurando un estilo (en el sentido planteado por Barthes, [1972] 1997) en una escritura que no sólo indaga el lenguaje articulado sino que también explora y explota el ronroneo, el susurro, el paladeo, el gorjeo y, que diseña imágenes de cuerpos donde se visibilizan conexiones, penetraciones, sudaciones, evaporaciones, eyaculaciones.

El compromiso de esta escritura pone en juego dos dimensiones, por un lado el plano de un “saber” escribir y por otro el propio “hacer” de una

escritura⁷. Los saberes en el caso de esta escritura se demarcan y se exhiben en la textura de los materiales que engendra. En primer lugar como el manejo de las competencias dentro del arte de la palabra y en segunda instancia como la conformación de una escritura particular que destaca sus filiaciones, recolecta una polifonía de voces anteriores y anticipa posibles voces futuras. Por otra parte, la dimensión del hacer revela que esta palabra surge y se hace a partir de un cuerpo atravesado por los ritmos de la respiración, los sentimientos encontrados y el desbordamiento de las sensaciones: oler, palpar, mirar, escuchar, degustar⁸.

El trabajo se organiza según los siguientes ejes que nos proponemos abordar en nuestro estudio:

a. El concepto de “cuerpo” inscripto en la escritura perlonghiana bajo sus diferentes formas permite establecer continuidades/discontinuidades: cuerpo muerto/vivo, con forma/ sin forma, cuerpo terrestre/aéreo/acuático, cuerpo pidiendo, cuerpo en puja, lucha, movimiento, transformación, huida y acoplamiento.

b. La inscripción de la corporalidad (teniendo en cuenta en el aspecto sensual lo olfativo, lo sonoro, lo visual y en las funciones orgánicas la

⁷ Nicolás Rosa afirma que tanto escribir como leer son operaciones que ponen de manifiesto un saber, pero también ponen en juego un hacer en tanto práctica modificadora. La escritura, a diferencia de la lectura, no admite el fingimiento. El sistema capitalista propone para ella un sedentarismo acompañado por una extrema soledad. De este modo, el escritor es siempre uno y escribe lo poco que puede ante la vastedad del mundo sabiéndose, fatalmente, condenado al objeto. De aquí que la escritura sea un hecho primitivo mientras que la lectura se ubica en el extremo contrario, cercana a una actitud civilizada que al no condenarse al objeto adquiere versatilidad (1992: 31-33).

⁸ Juan José Saer sostiene:

(...) el cuerpo interviene en el acto de escritura, el cuerpo material, macizo, sentado en la silla, sin cesar en movimiento y acompañando con sus latidos, sus estremecimientos, sus sobresaltos, al trabajo de escritura (...) La respiración cambia, se modifica; el hambre y la sed acosan, el humo de los cigarrillos entra y sale de los pulmones (...) Al mismo tiempo un cuerpo imaginario, inerte, interno, enturbia continuamente a las imágenes que la escritura trata de dar forma; muchos cuerpos, fragmentarios, fugaces se presentan a la conciencia, a la memoria o a la imaginación, sin haber obedecido, aparentemente, a ningún llamado y como aparecieron desaparecen. La escritura, en el sentido grafológico, perfectamente individualizada, lleva las marcas del cuerpo que las ha sembrado en la página (...) Escribir es así una especie de traslado en que lo vivido pasa, a través del tiempo, de un cuerpo al otro. (1997: 298)

respiración) permite relevar la construcción rítmica de los poemas. La cuestión del ritmo es relevante en lo que atañe a la disposición espacial de los poemas, a las figuras rítmicas (anáforas, aliteraciones) así como a la dimensión sonora que se manifiesta en un modo de entonación particular (la lectura en voz alta de los poemas por parte del propio autor) y a la incorporación del canto en especial en la última parte de su textualidad poética.

c. Las imágenes y las figuras retóricas que aparecen en los poemas, no solamente en cuanto a relevamiento de tales sino también a la distorsión operada sobre las mismas, lo que da una retórica peculiar al texto perlonghiano. Estos elementos se asocian a una gramática propia que configura el cuerpo/corpus poético.

d. En relación con los puntos anteriores nos proponemos analizar de qué modo están inscriptos en los poemas los planos del canto, el cuento, el ruego, la plegaria, el grito, el aullido, la interrogación, la exclamación.

e. El análisis relacional de ensayos y poemas permite considerar y estudiar instancias de rupturas y continuidades en la escritura, la emergencia de instancias de resemantización, resignificación e intertextualidad.

f. El estudio del corpus seleccionado considera las relaciones entre escritura y política: escritura de temas políticos y una política de la escritura.

E. Justificación de la organización de la tesis

La presente tesis está organizada en una introducción, siete capítulos analíticos, la presentación de las conclusiones finales y la bibliografía utilizada por ítems.

Esta organización obedece a dos motivos centrales, por un lado, la opción por un desarrollo analítico que considera continuidades y discontinuidades en la obra de Perlongher y por otro lado, la mayor claridad expositiva. Se optó por trabajar los textos poéticos y ensayísticos en términos de diálogo, vale decir, conformando una estructura que posibilita el pasaje del ensayo a la poesía y viceversa; desestimando una perspectiva de compartimentos estancos. Los capítulos analíticos se enlazan unos con otros, recuperan líneas de abordaje y asumen la investigación como núcleos

espiralados que avanzan recuperando lo previo. Al cierre de cada uno de ellos se esbozan conclusiones parciales que enlazan las partes desarrolladas.

De este modo, señalamos que en la Introducción se presenta el tema de la investigación, la tesis que se sostiene, el marco teórico utilizado y un resumen de cada capítulo.

El primer apartado está dedicado al análisis de un conjunto de poemas de *Austria-Hungría*, mientras que el segundo se despliega sobre un corpus de poemas de *Alambres*. Ambos capítulos relevan materiales que se destacan en la obra de Perlongher como su modo de tratar –discurrir, trajinar- materiales históricos. La lógica de estos textos no persigue una apropiación respetuosa sino el proceso de montaje de un lenguaje poético movilizado por el escarnio de la intertextualidad y la alucinación. En el segundo capítulo en particular se abordan los ensayos de Perlongher sobre el neobarroco pues nuestra perspectiva apuesta a poner en relación las reflexiones sobre el barroco, neobarroco, neobarroso, teniendo en cuenta poemas entre los que se incluyen los de *Parque Lezama*.

En el tercer capítulo se estudian los poemas “El Cadáver” y “El cadáver de la Nación” considerando que en Perlongher el acercamiento al cadáver de Eva Perón opera por una serie de acercamientos que rodean, merodean y tratan con el enigma de la muerte, el embalsamamiento y enjoyamiento de los restos.

En el siguiente apartado, en continuidad con los anteriores, se analiza la relación entre el poema “Cadáveres” y los ensayos sobre la Guerra de Malvinas. Esto permite una doble relación, primero entre dos hechos históricos conexos (durante la Dictadura militar) surgidos en dos momentos de la escritura perlonghiana, y, segundo según las constantes y variables jugadas según pautas genéricas diferenciadas que se relevan en el análisis textual. Si en *Austria-Hungría* y *Alambres* la muerte acecha en el espacio de lo público y lo privado, dejando su marca en los cuerpos atravesados, tajeados, cortados; y si en los poemas que se entrometen con los restos de Eva Perón, la podredumbre hace cuerpo en el cuerpo putrefacto, en las colas del sepelio, en las flores que se descomponen; en “Cadáveres” la irrupción de la muerte como

aquello intratable y omnipresente se extenderá por un territorio devastado y sin límites, frente a lo cual la poesía se alzaré desbocada, desatada, desalineada, arrastrando las jergas de las locas, las matronas, las comadres y las novias para señalar la presencia infinita de “hay cadáveres”. La continuidad de una política de exterminio es expresa en el propio Perlongher al vincular estos hechos, la muerte que trajo la Dictadura encuentra múltiples maneras macabras de exterminio, y la Guerra de Malvinas no está exenta de ello. Por este motivo, los ensayos sobre Malvinas se analizan a continuación del poema “Cadáveres”.

El capítulo cinco está dedicado al análisis del relato “Evita vive” y se concibe como cierre de la serie iniciada con los poemas de Eva Perón. Si en tales poemas Evita es resto, momia, estatua; en “Evita vive” se ensaya el regreso de la muerta que está más viva y peligrosa que nunca portando elementos ilegales y extasiada en una orgía *lumpen* en zonas marginales. Este capítulo también oficia como cierre de un conjunto de poemas y ensayos que traman la presencia mortuoria como atmósfera y como marca en los cuerpos. Esto no implica una ruptura sino un viraje de los cuerpos, las sensaciones, los sentimientos hacia el corazón de la selva.

El capítulo sexto analiza un conjunto de poemas de *Aguas-aéreas* y los ensayos de Perlongher sobre poesía, éxtasis y la religión del Santo Daime. El cuerpo exudado da de cara a la luz y la epidermis asoma con supuraciones. No obstante esta luz no es solamente luz clara, sino también luz oscura que despierta los demonios del agua, de la tierra y del aire.

En el capítulo séptimo y en conexión con el anterior se estudia la concreción poética de *El chorreo de las iluminaciones*, donde se exploran los matices del ruego, el canto, la plegaria y la recurrencia de la luz. El poemario se vincula con la crónica “Nueve meses en París” como un trayecto signado por la desilusión y el desencanto que admite la instancia de diálogo con otros viajes (la ingestión de la ayahuasca en el corazón de la selva amazónica).

Por último, en las conclusiones finales se sintetizan los ítems analizados en relación con los ejes postulados anteriormente.

F. Presentación del resumen de cada capítulo

Capítulo uno: “Más allá de imperios y países, siempre está la muerte, siempre está la palabra”

En este apartado analizamos un conjunto de poemas de *Austria-Hungría* (1980). Estos versos ponen a trasluz recortes de la historia, recuerdos de aquel Imperio Austrohúngaro, de las muertes, matanzas y persecuciones que devienen constantes actuales hasta coagular en una atmósfera gaseosa y pestilente del nazismo trasladada a las calles de una Buenos Aires en plena Dictadura. En estos poemas se inscriben trayectos de orden espacial y temporal que exceden fronteras de estados e imperios. Se engarzan segmentaciones, partes, tramos que rearman los territorios en una nueva conformación imaginaria. Esta reconfiguración espacial y temporal, la persecución y exterminio alcanzan la cotidianeidad.

Por otra parte, en la escritura se encuentran marcas y huellas que señalan diversas formas de presentar los cuerpos ya sea como partes sobresalientes o como cavidades en las cuales se vierten líquidos lechosos, también como zonas erógenas que se ubican en las partes altas o bajas del cuerpo, es decir como segmentos que escapan a la estructuración de un cuerpo organizado. En estos poemas olores, sustancias blancuzcas, pegajosas o resbaladizas recubren los cuerpos que se llenan y vacían en una fruición y frotación constante.

El estudio indaga los modos de inscripción de estas variables al mismo tiempo que se consideran las conexiones y tensiones entre cuerpo/deseo/sexo como contraparte de la dimensión del plano de la ley que puede expandirse bajo diversas formas: domesticación /sanción/ represión. La dimensión represiva se aborda en su expresión pública y privada, es decir considerando los modos en los cuales se interviene en el espacio público, como así también las sutiles y al mismo tiempo macabras formas de exterminio en la esfera de lo privado. Esta poesía dialoga con otras voces que se traman en sus propios versos. Se relevan en citas directas o indirectas conexiones intertextuales, ecos y reminiscencias de otras escrituras.

Capítulo dos: “Escribir, alucinar, desear. Sobre la escritura que se hace cuerpo”

En este capítulo analizamos un conjunto de poemas de *Alambres* (1987) y *Parque Lezama* (1991) junto con un corpus de ensayos en los cuales Perlongher aborda los conceptos *neobarroco*, *neobarroso*, *barroso*.

En *Alambres* la escritura perlonghiana se apropia de textos que refieren a la historia para forjar sobre ella una mirada propia y de este modo construir nuevas tramas de significaciones orientadas por la sensualidad. Desde el inicio del libro, fluye a través de los versos una sensación de vacío que pulsa en los fulgores de la lengua, al son de murmuraciones y sonidos del lenguaje. Este vacío impregna todo el poemario hasta finalmente desembocar en el poema “Cadáveres”. Pero antes la escritura atraviesa FRENESÍ, motivo festivo que emerge como la contra-cara y el momento inmediatamente anterior a la muerte final.

En nuestro estudio exploramos los modos en los cuales esta escritura entreteje una mirada propia de la historia relevando los procedimientos escriturarios que se ponen en juego: la intertextualidad demarcada y deglutida, la lectura y la escritura que confluyen en una espiral para en definitiva poner en evidencia que en lo leído se trama lo escrito y lo escrito remite a lo leído. Analizamos la escritura alucinante que atrapa la figura de los héroes y damas para arrastrarlos como cuerpos de placer. Asimismo, abordamos la relación del vestido con el cuerpo. La vestimenta como textura, como muestrario, como colección que se despliega sobre el cuerpo está puesta para luego ser quitada, corrida y dejar entrever partes, zonas, regiones. Se reflexiona sobre los procesos de desmaterialización y licuefacción de las sustancias –los alambres– y la cosmetización junto con la emergencia del carnaval que se revela en FRENESÍ.

Perlongher tematiza la herencia del barroco de Lezama Lima, del neobarroco de Sarduy y celebra la emergencia de un conjunto de escrituras *trasplatinas* que le permiten formular su concepto *neobarroso*. Se abordan los conceptos centrales que el autor despliega en sus ensayos. Esta exposición recupera el desarrollo presentado en la parte introductoria de nuestro trabajo.

Los textos perlonghianos se sitúan además en un escenario de debate y polémica iniciado en los años ochenta, que incluyó a poetas y críticos con relación al neobarroco/so y el objetivismo. Analizamos algunos de los aportes que surgen de dicho intercambio.

Capítulo tres: “Un largo pasillo, una campana de cristal. Sobre los poemas ‘El Cadáver’ y ‘El Cadáver de la Nación’”

Los textos centrales considerados aquí son los poemas “El cadáver” (*Alambres*) y “El cadáver de la Nación” (*Hule*) en los cuales la escritura aborda el cuerpo-cadáver de Eva Perón promoviendo una deriva que busca afrontar *la* muerte y perderle el miedo a *su* muerte. Sostenemos que en esta búsqueda, la palabra se resiste a la solemnidad y explora sus posibilidades para merodear en los límites de la vida. Partimos del tratamiento del cadáver de Eva Perón como resto que condensa la muerte y la vida y que impulsa esta escritura. Desarrollamos con especial atención la apertura de significaciones que se articulan en torno de la construcción espacial en ambos poemas: el pasillo, las inmediaciones, la parte interna, el exterior, las colas. Esta construcción espacial encaja con distintos planos perceptivos: lo auditivo, lo visual, lo olfativo y con los modos posibles de tránsito: entrar, salir, merodear, deambular, irse. Estos elementos se analizan en las retóricas constitutivas de cada texto.

Otro aspecto tratado refiere a la inscripción en la escritura de las formas: cuerpo vivo/cuerpo muerto, cuerpo embalsamado/cuerpo zombi, vale decir, la tematización del cuerpo de Eva Perón como una corporalidad atravesada por tensiones. Este desarrollo a su vez considera el diálogo como continuidad/discontinuidad de los poemas de Perlongher con *El simulacro* (Borges), “Eva Perón en la hoguera” (Leónidas Lamborghini) y “Eva” (María Elena Walsh). Finalmente, el estudio explora la presentación en esta escritura del cuerpo-cadáver de Eva Perón desde la superficie (la piel), lo interior (el vaciamiento del cuerpo) y lo exterior (el embalsamamiento, la decoración, el enjoyamiento).

Capítulo cuatro: “Palabra vibrante y sonora, palabra atrevida y descarriada. Sobre “Cadáveres” y Malvinas

Nos dedicamos al estudio del poema “Cadáveres” y de un conjunto de ensayos de Perlongher sobre la Guerra de Malvinas.

Proponemos abordar “Cadáveres” señalando como punto de partida que el poema se constituye en el marco de una enorme libertad que implica la esfera de lo político, lo social y lo cultural. Esta libertad pone en tensión la unicidad del sentido y apuesta a la apertura de una escritura que trata con la ausencia y la muerte. Ante la omnipresencia de lo insepulto se responde con una pluralidad de palabras chirriantes y susurrantes que se acercan a la imprudencia.

Señalamos las vinculaciones del poema con las dos primeras partes de *Alambres* y con los versos analizados en el capítulo anterior, “El cadáver” y “El cadáver de la Nación”. Consideramos que en “Cadáveres” la palabra conforma una estructura laxa y permeable que soporta derivas y oscilaciones. El poema no pretende alcanzar un momento de centramiento sino que, por el contrario, se expande, detiene y re-expande en una trayectoria rizomática. El descentramiento ahonda en la deriva. Proponemos aquí el estudio de una serie de duplas no disyuntivas: lo visible/ lo invisible, la vida/ la muerte, lo decible/ lo indecible, escritura/oralidad, cuerpo textual/ cuerpo sonoro, según los procedimientos evidenciados en la escritura: la presencia de estructuras dialógicas que se insertan en el poema, el forjamiento de estructuras parentéticas, la presencia de largas proliferaciones y enumeraciones, el uso de los puntos suspensivos, como así también la importancia de las aliteraciones sucesivas, la utilización insistente de la anáfora, las elisiones y la conformación de campos semánticos múltiples, entre otros. Destacamos el estribillo que el poema sostiene al cierre de las cincuenta y cinco estrofas. Tal repetición pone en evidencia tramos de la escritura que alternan entre largas proliferaciones de palabras y otras zonas de detenimiento. El cierre del poema reviste una especial atención que advertimos en las citas, la multiplicación del uso de los puntos suspensivos y la disyunción *quasi ilógica* de los últimos dos versos del poema.

Junto con ese poema, abordamos en este capítulo los ensayos de Perlongher sobre la Guerra de Malvinas (1982, 1983, 1985) que denuncian otra forma de muerte llevada a cabo por la dictadura argentina y cuyas víctimas son jóvenes sacrificados. Además estos textos señalan, de manera incómoda, que la guerra contó con la aprobación y el consentimiento de diferentes sectores sociales y políticos de la época. A partir de aquí, analizamos los modos de inscripción en la escritura de diversos posicionamientos que ponen en juego percepciones sobre la vida y la muerte de los jóvenes que fueron a las Islas, sobre las configuraciones espaciales y temporales construidas y compartidas en torno del archipiélago y, más aun, sobre el estado de terror que estaba vigente en nuestro país en tal momento. Nos interesa destacar de qué modo los textos perlonghianos señalan y denuncian la violencia de la dictadura como una constante que operó bajo diversas formas y en todos los aspectos de la vida cotidiana de los argentinos. Este señalamiento hace sistema con poemas, cartas y otros ensayos, por tanto nos abocamos al análisis de los ensayos en diálogo con los otros escritos para visualizar de qué modo producen una intervención político-ideológica.

Capítulo cinco: “Un regreso colmado de felicidad. Sobre el cuento ‘Evita vive’”

En este apartado se despliega un análisis del cuento “Evita vive”. Consideramos este cuento como un texto “transgresor” y “polémico”. Sostenemos que la ficción que el propio autor arma, vale decir en el propio relato como una narrativa de *ficción* (ficción como figuraciones tendientes a construir el texto mediante el moldeado de la materia lingüística y con un referente preciso que, en este caso abarca a Eva y los discursos de ella y sobre ella, y los fragmentos testimoniales) posibilita varias imágenes de Eva que incluyen las menos convencionales, y por tanto, las transgresivas.

El concepto de “transgresión” en tanto “no respeto a la ley” resulta constitutivo para este relato. Así, el artificio del lenguaje construye un enunciado que trastoca la frontera entre la vida y la muerte y revive a quien fuera la Primera Dama de una Nación señalando: “Evita vive”. Este sintagma

funda una lógica genuina que se sostiene en el interior del propio discurso, el carácter transgresor por la lógica señalada permite la distancia/cercanía respecto de otros discursos.

Teniendo en cuenta el concepto de lo transgresivo, en el análisis del cuento “Evita vive” podemos considerar: a- las relaciones que se establecen en el interior del relato a partir de los siguientes ejes: ley- delito – nomadismo – anonimato, b- la inscripción de un tono testimonial en la escritura, c- el cuerpo de Evita que regresa de la muerte es un cuerpo hecho puro don que se entrega a todos aquellos presentes en el festín y como portador de otros dones que transgreden las buenas costumbres y las normas y d- este cuerpo que ha atravesado el límite de la muerte se presenta como cuerpo de vampiresa fatal y cuerpo de actriz con voz sensual. Finalmente, el relato de Perlongher presenta a una Evita fatalmente viva y transgresora que se conecta fuertemente con la Eva de la pieza teatral *Eva Perón* (Copi, 1969). La última parte del capítulo desarrolla las continuidades entre ambos textos.

Capítulo seis: “Himnos, aguas, luz, aire. Sobre el Santo Daime y Aguas aéreas”.

En el desarrollo de este capítulo se abordan ensayos de Perlongher sobre poesía, éxtasis y la religión del Santo Daime y se analizan poemas del libro *Aguas Aéreas*.

Partimos de las postulaciones de Perlongher (1989, 1990, 1991,1997) sobre el éxtasis como “salir de sí” que puede manifestarse en dos formas, bien como un “éxtasis descendente” que antes que generar un “cuerpo sin órganos” (Deleuze-Guattari) provoca la destrucción del cuerpo o bien, como “éxtasis ascendente” el cual implica un “viaje guiado y controlado” sin caer en la autodestrucción. Siguiendo las reflexiones de nuestro autor, la experiencia del Santo Daime se enmarca en el segundo caso. Del mismo modo, Perlongher plantea que el culto del Daime es, ante todo, una religión conectada con lo comunitario en la cual el consumo de la ayahuasca se realiza de manera colectiva y por ello esta experiencia encierra una “dimensión política”. Nuestro estudio analiza estos aspectos relacionándolos con los conceptos

“desterritorialización” y “línea de fuga” (Deleuze y Guattari) según se actualizan aquí, lo que permite ver de qué modo se presentan en esta textualidad en cotejo con los mismos conceptos pensados en relación con los textos poéticos. Del mismo modo, es posible analizar la experiencia de la deriva, el tránsito de un lugar a otro, el trayecto desde lo urbano a lo selvático marcados en la correspondencia epistolar de Perlongher con Sara Torres e introducir una comparación con las *Cartas del yagé* que recogen el intercambio epistolar entre William Burroughs y Allen Ginsberg.

Centrándonos en el poemario *Aguas aéreas* y atendiendo a la explícita mención de la fuente de inspiración, interrogamos la relación entre la experiencia *daimista* del autor y este libro en particular. Partimos de la hipótesis de que el poemario no es la ilustración de la experiencia vivida por el poeta en su tránsito por el culto brasileño, sino que más bien a partir de ella se transita una experiencia de escritura poética que hace morada en dos dimensiones espaciales agua-aire, ambas atravesadas por una luz que se hace luz vibrátil, titilante, siempre en movimiento y, a través de la cual los objetos se ven desde múltiples perspectivas. De aquí que, ambas escrituras resultantes, ensayos y poemas, están conectados y al mismo tiempo presentan particularidades específicas.

En los poemas de *Aguas aéreas* la llegada de la luz adquiere una relevancia central. Vale decir que en la escritura poética se inscribe una multiplicidad de formas lumínicas ya como volutas, como líneas o como círculos. Tales mutaciones y variaciones ponen de relieve la exploración y la construcción en los poemas de imágenes sensoriales que traslucen el movimiento y el pasaje por los distintos espacios terrestres y acuáticos.

El estudio analiza en el conjunto de poemas seleccionados, los modos en los cuales se presentan los siguientes puntos: la formas de la luz, la relación entre luz y movimiento y, finalmente, la conexión del plano lumínico con el plano del canto. Los versos se entretajan alrededor de espacios para luego poder abandonarlos en pos de una búsqueda ascendente que no olvida, ni abandona definitivamente, el suelo, la tierra o la superficie y en tal dirección se eleva y compone nuevas percepciones espaciales y temporales. Por todo lo

expresado, nuestro análisis aborda la conexión entre el espacio del agua y el espacio del aire que proponen estos poemas y explora los procedimientos de escritura que se ponen en juego, en particular las imágenes que exploran la presencia de la luz.

Capítulo siete. “Derivas del cuerpo y de la voz. Sobre *Chorro de las iluminaciones* y ‘Nueve meses en París’”.

En este capítulo se analizan un conjunto de poemas de *Chorro de las iluminaciones* y la crónica “Nueve meses en París”.

La preponderancia de la luz presente en los poemas de *Aguas aéreas* persistirá en el último libro de Perlongher. En este caso el “chorreo” de la luz artificial alumbrará un espectáculo de *box* que convoca a los cuerpos a medir sus fuerzas. La pelea se extenderá a otros espacios contiguos como puja de cuerpos en el encuentro sexual. Por lo tanto aquí nos planteamos el abordaje de la inscripción en la escritura de los cuerpos en lucha, dando cuenta de la tríada fuerza, violencia, cuerpos.

Por otra parte, la luz con sus tonos claros y oscuros abre paso a la exploración de nuevos matices de la palabra poética: el pedido, el ruego, la imploración. Analizamos los modos en los cuales la escritura talla sucesivos enunciados para pedir de múltiples maneras y casi infinitamente por la luz, por la salvación, por la cura y por la capacidad de ver. El estudio ahonda en la conformación de un recorrido final que demarca trayectos de regreso a zonas conocidas, al paraje religioso que es morada de un cura sanador, a otras voces añoradas desde el afecto que la poesía exhibe y muestra para conformar un cuerpo poético ritmado por la respiración liviana. En dicho tramo, la palabra se acerca al tratamiento de la muerte para insistir en hablarle y en hablar de ella, sin detenerse como forma de espantar la ausencia.

La parte final de este capítulo está dedicada al análisis de la crónica “Nueve meses en París” en la cual Perlongher narra las sucesivas peripecias y los sinsabores experimentados durante su estadía en la capital francesa. Nueve meses son suficientes para engendrar el registro de un verdadero “viaje desilusión” plagado de contratiempos.

Viaje signado por la “imprudencia” que toma una forma muy concreta en la crónica. Cada fragmento del texto, vocifera un París subterráneo y bestial que puja a lo largo del Metro y rasguña detrás de cualquier escritorio bancario. De este modo, toda la luminaria parisina se apaga para mostrar la fuerza de la persecución a los árabes y exigir hablar un correcto francés como el precio real que debe pagar cualquier extranjero para no ser maltratado.

La suntuosidad de los objetos expuestos en el Museo del Louvre se desvanece y la escritura de la crónica declara el feudalismo de una ciudad parisina ceñida a la lógica individualista. Nuestro análisis aborda la crónica destacando la inscripción textual de un viaje-desilusión signado por los infortunios, la percepción de los cuerpos, el poder de la lengua, el desvanecimiento de una cultura; en diálogo con el intercambio epistolar del poeta con su amiga Sara Torres.

Capítulo uno

Más allá de imperios y países, siempre está la muerte, siempre está la palabra

Pero la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir.

Roland Barthes, "Lección inaugural", 1978.

La lengua fascista es la lengua xenófoba y discriminatoria, la lengua ejecutora y la lengua del mandato, la lengua de la orden y, por lo tanto, de la súplica en el otro, la lengua como orden del sentido y como orden del sentimiento. Qué oponer a la lengua fascista sino la violencia de los lenguajes extralimitados y, simultáneamente, la desorganización de los núcleos sintácticos y semánticos: una lengua que pretenda decirlo todo o que no diga nada (...) Ese otro-lenguaje, esa otredad de la lengua que aparece en los Lamborghini, en Perlongher, en Zelarayán, va generando simultáneamente una literatura-otra.

Nicolás Rosa, "Política y literatura. Grandeza y decadencia del Imperio", 1999.

1.1. La búsqueda de un lenguaje-poético-otro

Perlongher publica *Austria-Hungría*, su primer poemario, en el año 1980. Junto al recuerdo de aquel imperio luego desmembrado en estados, aparecen guerras y batallas que alguna vez condujeron a victorias o derrotas; la ferocidad del nazismo y la atrocidad de la última dictadura en nuestro país. Las imágenes se actualizan en un tiempo presente. Esos recortes de la historia vistos a trasluz y en sucesión revelan que la muerte, la persecución, el exterminio, no son exclusivas de una época o de un espacio delimitado sino, más bien, constantes. La atmósfera gaseosa y pestilente de los campos de concentración alemanes alcanza las calles de Buenos Aires. Una densidad

toma forma en los poemas. Transitan polacos y judíos, alemanes y rusos, orientales y porteños.

A lo largo de los versos se ensamblan figuras y episodios históricos del continente europeo: el almirante inglés Lord Nelson, el militar Erwin Johannes Eugen Rommel o bien la Batalla de Trafalgar y la Guerra de Crimea. También se señalan los lugares de exterminio de la Alemania nazi como Treblinka y no faltan en esta larga lista el retorno de otros nombres propios: Ana Frank, Marlene Dietrich y Eva Perón. No obstante, la apropiación de lecturas históricas que se incrusta en *Austria-Hungría* no importa en tanto discurso verdadero o falso, sino como posibilidad de indagar sobre los límites de la palabra al momento de tratar con la muerte⁹.

Tal como sostiene Rosa (1999), el Imperio Austrohúngaro traza dos imaginarios para nuestra literatura, un territorio impreciso en el cual se confunden los límites y al mismo tiempo el espacio concreto de la llamada Gran Guerra. El territorio austrohúngaro es el territorio imperial de las letras barrocas argentinas, en el caso de Perlongher como arte de la nominación y recorte del territorio, en el caso de Osvaldo Lamborghini como acentuación de la nomenclatura para constituir un territorio político. El imperio define sus límites,

⁹ En el año 2011 el Grupo *Krapp* estrenó *Adonde van los muertos Lado A*. La obra surgió a partir de la convocatoria a diez artistas a quienes se preguntó ¿Cómo representaría usted la muerte en escena? El grupo trabajó con las respuestas para poner en escena imágenes, textos y reflexiones que surgieron. Sobre el escenario se proyectan las filmaciones de los diez artistas y el Grupo *Krapp* en vivo actúa en diálogo con la palabra de cada uno de los artistas. Se trata de una obra sobre la muerte, construida a partir del recorte de voces, testimonios, recuerdos, que exhibe su propia producción, con sus hallazgos y certezas y también con sus limitaciones e indefiniciones.

Entre los artistas convocados se encuentran Fabiana Capriotti (bailarina y creadora de danza) quien propone una representación de la muerte que se trama con el espacio, con la ocupación del mismo. Por su parte, Lola Arias (dramaturga y directora) destaca que la obra elide algo al público. Aquello que no se dice es que la obra surgió a partir de la muerte de iluminador del Grupo *Krapp*. Entonces, señala Arias, las preguntas que surgen son cómo se tramita esa muerte para el grupo, qué pasa con la voz de alguien que muere, cómo representar esto dando cuenta de la dimensión colectiva. El interés aquí es señalar el modo de composición que se pone en juego en esta obra. Existe una pregunta alrededor de la muerte que acciona como apertura a múltiples maneras de “presentarla” o “representarla”. No obstante, siempre queda un margen en el cual se ubica aquello que no se puede decir, pensar, representar. Disponible en <http://www.grupokrapp.blogspot.com/p/adonde-van-los-muertos.html>

En el caso de *Austria-Hungría* y también en *Alambres* (1987), Perlongher compone su propia respuesta con relación al tema de la muerte, desde una mirada que enlaza pasado y presente, trastoca los límites espaciales y temporales e indaga la emergencia de voces, tonos, registros diversos multiplicando las posibles significaciones políticas, sociales y económicas.

su régimen militar, su orden eclesiástico y su lengua. La lengua como aparato sostiene el Imperio y se transforma, por tanto, en lengua ordenadora del mundo y ejecutora de todas las cosas. Frente a ella, Perlongher, O. Lamborghini, Zelarayán generan otro lenguaje y otra literatura (pp. 120-122). En el caso de *Austria-Hungría*, el lenguaje poético se hace lenguaje-poético-otro para dar espacio a la palabra no permitida o censurada junto a la palabra oficial, a la palabra íntima que desborda el espacio privado y alcanza la dimensión pública, a la palabra incómoda que pone en juego la mostración de la intimidad de los cuerpos, a la palabra que alcanza sus mayores posibilidades y da cuenta de sus limitaciones al momento de poner “la muerte” en palabras¹⁰.

Austria-Hungría reúne veintidós poemas organizados en dos partes. La primera, bajo el doble subtítulo “Escenas de la guerra” y “Llegan los soldados”, organiza diecinueve textos. La segunda se aglutina con el título del vigésimo poema “Por qué seremos tan hermosas”. En el centro del poemario se ubica “El cadáver”, primer poema dedicado a Eva Perón que abordaremos en la tercera parte de esta investigación.

En el presente capítulo nos proponemos analizar un conjunto de poemas de este libro a partir de los siguientes ejes:

¹⁰ A continuación se transcribe un fragmento de la entrevista “Privilegio las situaciones del deseo” realizada por Guillermo Saavedra a Néstor Perlongher.

¿Cómo llegaste al punto de madurez que te permitió escribir Austria-Hungría?

Se mezclaron varias cosas. Por un lado, todo ese material confuso de mi adolescencia –el colegio, las lecturas erráticas, algún taller literario en Avellaneda-, al que viene a sumarse el mundo literario, social y cultural que yo descubro al comenzar a frecuentar bares y reuniones en la calle Corrientes. Ante todo, el descubrimiento de *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini, y el trato con el mismo Lamborghini que, sencillamente, me deslumbró. Eran esos años -74, 75- de posiciones tajantes, con todo ese sexualismo de combate y esa época heroica de los primeros tiempos del laconismo. La revista *Literal*, donde estaban Osvaldo, Luis Gusmán y también Germán García. Lo primero que publiqué –que ya preuncia lo que iba ser *Austria-Hungría*- fueron los textos sobre Evita, que están absolutamente montados sobre una visión lamborhiginiana. Lo que a mí me atraía de Lamborghini y Gusmán es que había en sus textos un material reo con una expresión, digamos, lujosa. Esa mezcla me fascinaba.

Creo que *Austria-Hungría* tiene una marca oral muy fuerte porque, al estar en contacto con mucha gente, yo les leía los poemas y estos tenían que ser mínimamente comprensibles. Lo del barroco vino después. En *Austria-Hungría* hay una especie de romanticismo rebuscado y tardío y, al mismo tiempo, un interés por lo épico, por lo político y lo histórico. (1991e[2004]:347-348)

a. Esta poesía engarza segmentos, partes, tramos de territorios y organiza nuevas configuraciones imaginarias de países, ciudades, barrios, calles. La palabra marca en la superficie de los textos el espacio vivido, percibido y recordado, revelando huellas de los modos de socialización, intercambio, encuentro, persecución y muerte en épocas de invasión, guerra y dictadura. Nos proponemos abordar los modos en los cuales estos diversos trayectos aparecen mostrados, vale decir inscriptos en la textualidad de los poemas.

b. En la escritura de estos poemas los cuerpos se presentan como totalidad y como partes. Se nombran “piezas” sobresalientes del cuerpo, cavidades en las cuales se vierten líquidos y sustancias, zonas erógenas localizadas en las partes altas o bajas del cuerpo. La palabra que toma espesor destaca las partes simultáneas al todo. Los cuerpos y sus partes se impregnan de olores y sustancias blancuzcas, pegajosas o resbaladizas que los recubren, se llenan y vacían en una frotación constante. Es nuestro interés indagar los modos de inscripción de estas variables en la escritura de poemas seleccionados.

c. Los poemas de *Austria-Hungría* constituyen una textualidad compleja en la cual coexisten campos semánticos en permanente tensión. Las conexiones entre cuerpo, deseo y sexo se traman en un contexto cambiante y denso que se relaciona con los planos de la domesticación, sanción y represión. En otras palabras, señalamos que la escritura perlonghiana vocifera la irrupción de cuerpos movilizados por el deseo, rasgados y tajeados por el sexo, sin olvidar el peso condenatorio, disciplinador y normativo de las “buenas costumbres” de una sociedad y de la última dictadura argentina. Además, a lo largo de los versos se listan no sólo las víctimas del Holocausto o los muertos/vivos que anidan en territorios sangrantes, sino también cuerpos que encuentran la muerte a la vuelta de la esquina o detrás de la puerta y son la marca indeleble de un escenario macabro no pasado sino presente. Consideramos en nuestro análisis estos aspectos señalados.

d. A lo largo de los poemas se destacan a modo de cita directa o indirecta conexiones con otros poemas, otros poetas y otros mundos

imaginarios. En este caso, abordamos en particular las reminiscencias, los recortes, los ecos de Oliverio Gironde que aparecen en la superficie de estos textos.

1.2. El espacio vivido, percibido y recordado. Sobre trayectos y sus formas posibles

La palabra “imperio” proveniente del latín “imperium” tiene múltiples acepciones. Según el *Diccionario de la Real Academia Española* podemos considerar: a) organización política del Estado regido por un emperador, b) espacio de tiempo que dura el gobierno de un emperador y c) tiempo durante el cual hubo emperadores en determinado país¹¹. Bajo la estela de una palabra se reúnen variables tanto espaciales como temporales u organizativas. Perlongher enclava *Austria-Hungría* en los vestigios de un territorio imperial creado en escenarios europeos no como un lugar de permanencia definitiva, sino como punto de partida para múltiples trayectos espaciales y temporales, alcanzando zonas de frontera y desbordando los espacios convencionales.

De esta forma, poema tras poema, la escritura revisita ese imperio con sus fulgores y miserias. Al mismo tiempo se aleja de él proponiendo recorridos que trastocan ciudades y calles cercanas o distantes: Londres, Varsovia, Cracovia, Carrasco, Nueva York o Lavalle, Laprida, Pasteur. Los territorios se marcan y desmarcan. Es allí donde los cuerpos en movimiento o en reposo entran en contacto. Los devenires simultáneos son de distinto orden e intensidad: de ciudad a ciudad, de calle a calle, de habitación a habitación, como “segmentos” definidos en capas simultáneas y distintivas según lo plantean Deleuze y Guattari.

La segmentariedad es una característica específica de todos los estratos que nos componen. Habitar, circular, trabajar, jugar: lo vivido está segmentarizado espacial y socialmente. (...) Estamos segmentarizados *binariamente*, según

¹¹ Según Diccionario Real Academia Española.
Consultado en
<http://www.rae.es>

grandes oposiciones duales: las clases sociales, pero también los hombres y las mujeres, los adultos y los niños, etc. Estamos segmentarizados *circularmente*, en círculos cada vez más amplios, discos o coronas cada vez más anchos (...) Estamos segmentarizados *linealmente*, en una línea recta, líneas rectas, en la que cada segmento representa un episodio o un “proceso”... (1980 [1994]: 214)

De aquí que en los poemas se trabajen “segmentos” trazados de múltiples maneras. Esto posibilita descolocar nombres referidos a una ciudad o a un país o a una calle y, en tal corrimiento, conformar un nuevo orden territorial y espacial regido por la lógica de la creación artística que pone en cuestión las delimitaciones entre interior y exterior, público y privado. El trayecto planteado en cada segmento tiene punto de partida y punto de llegada y a su vez pertenencia a otras organizaciones más extensas o extensivas, más o menos inclusivas, siguiendo a Rosa (2002) la “segmentación” es clave en esta poesía:

En Perlongher todo es segmentación. Segmentación de la casa y el mundo, entrada, estar, comedor, dormitorios, barrio, ciudad, nación, recorridos de los espacios fetichistas del mundo burgués y de los espacios paranoicos del capitalismo. Segmentación de los cuerpos que habitan lugares y espacios construyendo una genealogía y una geografía: locus, templum, hortus, tumulus, criptas, sótanos, cárceles, conventos, monasterios, prisiones, escuelas, campos de concentración, espacios de contemplación y de exhibición, de goces, torturas y de agenciamientos públicos y furtivos, de la intimidad y de la pura exhibición. Segmentación con la que el poeta elaboró la soledad de la plena mostración, lo público de lo íntimo, la reserva infantil de lo mundano. (p. 25)

“La murga, los polacos”, poema que inicia del libro, nos acerca a una larga noche sobre el territorio polaco y trae de la mano la imagen de una murga, quizás oriental. Esta Polonia tiene marcas de su historia de invasiones, alemanas y rusas, acaso como el recuento imposible de las sucesivas guerras y ocupaciones territoriales que una y otra vez la tiñeron de horror.

Es una murga, marcha en la noche de Varsovia, hace milagros
 con las máscaras, confunde
 a un público polaco
 Los estudiantes de Cracovia miran desconcertados:
 nunca han visto
 nada igual en sus libros
 No es carnaval, no es sábado
 no es una murga, no se marcha, nadie ve
 no hay niebla, es una murga
 son serpentinas, es papel picado, el éter frío
 como la nieve de una calle de una ciudad de una Polonia
que no es
que no es
 lo que no es decir que no haya sido, o aún
 que ya no sea, o incluso no esté siendo en este instante
(p. 23)

El poema recorre Polonia a partir de una dicotomía organizadora: es/no es. En un primer acercamiento, la imagen visual connota movimiento “es una murga, marcha en la noche de Varsovia” con el andar acompasado de una tropa. Una isotopía semántica alrededor de la palabra “murga” reúne otros elementos: máscaras, público, carnaval, serpentinas, papel picado. La noche oscura que cae sobre Varsovia está teñida de confusión y desconcierto. El encabalgamiento de los tres primeros versos conecta la primera línea con la siguiente: “hace milagros/con las máscaras”, “confunde/ a un público polaco”. La murga avanza con su marcha, confunde a los propios polacos y los convierte en público y parte de su fatalidad.

La iteración de la palabra “no” en los versos “No es carnaval, no es sábado / no es una murga, no se marcha, nadie ve/no hay niebla”, marca el ritmo y profundiza en aquello que, al mismo tiempo, confunde y clarifica la situación. La no-murga, “no se marcha” y “nadie ve”, lo que es decir que nadie ve lo que está sucediendo porque todos son parte de la puesta en escena de un momento tan real como horroroso, la ocupación de su tierra. La imposibilidad de ver es también *decisión* de no ver, frente a lo cual este poema

y otros del libro, trabajan poniendo en juego “aquello no visto”, “mirando lo no mirado”, “atendiendo lo no atendido”. Hacia el final el poema sostiene “produciendo en las aguas erizadas un ruido de salpicón/que nadie atiende”.

En ese juego la escritura avanza poniendo en evidencia la contrariedad ser/no ser: “es una murga/son serpentinas, es papel picado”. La palabra se desliza por los intersticios y afirma al mismo tiempo que niega. El poema toma ambos extremos y los espacios intermedios que se sostienen entre ellos. De esta manera, deja entrever una ambigüedad en la cual las imágenes de esa Polonia simultáneamente se apresan y escapan, tornándola entonces tan aprehensible como huidiza.

En los siguientes versos la comparación “el éter frío/como la nieve” transforma el papel picado en una atmósfera paralizante, para luego agregar “de una calle/ de una ciudad/ de una Polonia/ que no es/ que no es”. Los segmentos se encastran desde un recorrido más reducido a uno más extenso, de la calle a la ciudad y de esta última al país. Entre los segmentos se plantea una relación de continuidad y de inclusión pues se pasa de uno a otro, uno está contenido en otro de mayor dimensión, siendo todos solidarios y necesarios para completar el recorrido.

El frío avanza y toma Polonia, una Polonia dice el poema “que no es/que no es”. La anáfora refuerza y ahonda en la negación mezclada con un dejo de tristeza y fatalidad. La reiteración se inserta en el cuerpo del poema, recostada en el margen derecho de la página, como momento de reposo, como hendidura para la escritura que luego avanza en la paradoja de una Polonia que “no sea”, lo cual no quiere decir que “no haya sido” ni tampoco que “ya no sea” o más aún que “no esté siendo”. La conjugación verbal trama pasado y presente en una continuidad para decir quizás que Polonia es todo ese conjunto de contradicciones.

El trayecto de la murga finaliza en el río Vístula, cauce de agua que cruza Polonia y avanza por las ciudades de Cracovia y Varsovia. Se diluye en tal espejo “el proceloso río donde cae/ la murga con sus pitos, sus colores, sus chachachás carnosos”. La existencia e inexistencia de un país sangrante se hunden en el agua. Los versos finales terminan por develar el espejismo pues

aunque tal murga existiera “no estaría en Varsovia, y eso todos/ los polacos lo saben”. El primer poema de *Austria-Hungría* salda cuentas con la tierra de Gombrowicz¹² y se incorpora para indagar ¿qué es Polonia? o ¿qué queda de Polonia? La respuesta se acerca a aquella tierra con su pasado y su presente, su gente y su historia, sin resignar nada de lo que allí acontece.

La poesía de *Austria-Hungría* interviene topográficamente y desdibuja los límites de los territorios. Luego será el tiempo de atravesarlos, reacomodarlos y redefinirlos ya sea en un tiempo pasado, presente o futuro. La escritura pone en conexión el escenario mundial y local, europeo y rioplatense. En este sentido, Roberto Echavarren (1996) señala la existencia de un “recorrido transnacional” que hace marca en el lenguaje

Transplatino: no en el sentido de que queda del lado de allá, sino *transiberiano*, *transatlántico*, *que atraviesa*: *Austria-Hungría* certifica un recorrido transnacional. Si, según Jacques Lacan, un significante representa al sujeto frente a otro significante, sin que haya que asumir identidad frente a personas, aquí una escritura de hablas argentinas representa un sujeto frente a las hablas y escrituras brasileras, que a su vez se infiltran en el discurso del poeta que vivió en San Pablo. (p. 117)

Las palabras se trastocan, cambian y modifican en una deriva significativa en torno a la pregunta por la muerte de ayer y de hoy. Gabriel

¹² Witold Gombrowicz nació en Maloszyce (Polonia) y falleció en Vence (Francia) en 1969. Proveniente del seno de una familia noble, estudió derecho en Polonia y Francia. Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial se encontraba en Buenos Aires y permaneció en esta ciudad, durante veinticuatro años, bajo una fatal pobreza. En el año 1952 publica la novela *Trans- Atlántico*. Citamos a continuación un párrafo del Prólogo que el propio escritor fecha en el año 1957:

No lo niego: *Trans- Atlántico* es, entre otras cosas, también una sátira, y también un intenso ajuste de cuentas..., no con una Polonia en particular, entendámonos, sino con aquella Polonia creada por las condiciones de su existencia histórica y por su dislocación en el mundo (o sea con la Polonia débil). Convengo también que *Trans-Atlántico* es una nave corsaria que contrabandea una fuerte carga de dinamita, con la intención de hacer saltar por el aire los sentimientos nacionales hasta hace poco vigentes entre nosotros. Es más, eso oculta en su interior una explícita propuesta que tiene que ver con aquel sentimiento: “superar la polonidad”. Aflojar esta relación que nos vuelve esclavos de Polonia. ¡Independizarnos por lo menos un poco! ¡De pie, basta de vivir arrodillados! (1957 [2004]: 8-9)

Giorgi (2004) señala que en la obra de Perlongher la relación entre “cuerpo y exterminio” se articula alrededor de la ausencia, la desaparición y la falta. Frente a ello, el verso “ver contra toda evidencia” (“Cadáveres”) cristaliza una consigna que acciona como principio organizador. En el caso del poema que cierra *Austria-Hungría* (“Estado y soledad”), la dimensión de lo ausente emerge y se destaca en el recorrido por Buenos Aires, en plena dictadura, impregnada con el mismo olor a gas de los campos de concentración nazis (pp. 155-156).

El poema construye simultáneamente una organización espacial circular y lineal. La ciudad se convierte en una “prisión rodante” en la cual se “deambula” y, a su vez, esa “prisión rodante” captura la ciudad en su totalidad transformándola en un lugar sin salida, en el cual el derecho a transitar con libertad está cercenado.

Presa, prendida
mas no en arcaico calabozo
sino en el deambular: una prisión rodante, cascabélica
hecha de enaguas cuarteleras, de
puntillosos corsets

Ah la pifiaba yo en esa prisión!
Derrapada vestal:
buscaba guardas, llaves, sólo yo, sola ya

Las aliteraciones en “presa”, “prendida”, “prisión” connotan lo opresivo del espacio, tan velado como peligroso. En lo sucesivo “algo” termina por “derrapar” y en esa caída se inscribe la presencia de un “yo”: “pifiaba yo”, dice el verso, estableciendo un lazo con el poema “Anales” (que luego analizaremos) y nos ubica en el campo con la avanzada de los soldados rusos y la inscripción de un “yo” que “pillaba y fui pillada”.

Acaso “pifiar” entendido como equívoco no sea otra cosa que desacertar en el papel que corresponde esperar del Estado, el cual en este caso lejos de garantizar la “guarda” de sus ciudadanos, ejerce violencia desde el propio aparato estatal. El “(Estado)” que se nombra en el título del poema entre

paréntesis está puesto en suspensión con distancia y reserva. No hay garantías para la vida en un estado que persigue. En este contexto, el “yo” que aparece marcado en la superficie del texto es “sólo/sola”, está “solo/sola”. La “soledad” también marcada entre paréntesis, en el título del poema, se esparce por un escenario “ruinoso” en el cual transitan dioses de la mitología griega, héroes, próceres de nuestra historia y víctimas de la violencia. El poema indaga en la legitimidad y voluntad de la palabra para descifrar-denunciar aquello que está sucediendo. En este punto se inscriben la figura del supremo Zeus, la palabra propia que es verdadera y la evidencia en los baños de Nueva Pompeya que huelen a Roma.

La alusión a la mitología grecolatina se incorpora a la composición del poema. En el caso de los versos “(Hela a Hera, ruinoso/paseando su destartalado pelo)” cierran la primera parte del texto, arrastrando la imagen de Hera cuan diosa sin descanso, paseando un destino fatal. El uso de los paréntesis marca la evidencia de una imagen visual en movimiento que se suspende y al mismo tiempo condensa el estado del poema. En lo que sigue el poema se abre hacia el espacio público, la calle, los baños para destacar que allí se encuentran Patroclo y Aquiles, Líber y Arce (acá se desdobra el nombre de un militante uruguayo Liber Walter Arce Risotto (1940-1968) asesinado por la policía. Perlongher asocia la pareja histórica con el desdoblamiento de los nombres que remiten a un mismo sujeto, a una víctima de la represión).

(Hela a Hera, ruinoso
paseando su destartalado pelo)

Lavalle, de Alemania

Aquí, por Zeus os digo, Patroclo fue cubierto por Aquiles
(según la inscripción descifrada en los baños de Nouvelle
Pompéi)

*Aquí*¹³, en verdad os digo, yació Líber penetrado por Arce:
en ese tuco

¹³ El subrayado es mío.

En la superficie del poema aflora la mitología grecolatina: Zeus el más grande de los dioses, padre de todos ellos y soberano de los hombres. Su hermana y esposa, Hera, diosa protectora de las mujeres casadas tan vengativa como protectora. Patroclo y Aquiles, su amistad profunda, su eterno amor, sus destinos en Troya. Líber del latín “libre” y asociado con uno de los sobrenombres de Dionisio “el liberador”.

Estudios críticos señalan en *Austria-Hungría*, la inscripción de la mitología griega y su pasión en la deriva por una ciudad poblada de ausencia (Giorgi, 2004) o bien el efecto estetizante de los recorridos callejeros (Ben Bollig 2005). Por su parte, Marcos Wasem destaca que la referencia a Líber Arce debe comprenderse como intervención política posibilitada por la alusión barroca. Se trata de nombre y apellido de un estudiante uruguayo asesinado en el año 1968 en Montevideo por la policía¹⁴ (2010: 219). El poema conecta la violencia de las calles porteñas y uruguayas, alude a un caso particular sin olvidar a otros tantos anónimos. En este sentido, lo individual se inscribe necesariamente en el seno de lo colectivo. Se entabla además un diálogo con el segundo poema del libro titulado “Los orientales” en el cual se traza un mapa del deseo, sexo y exilio en los cruces por la avenida 18 de Julio de la ciudad de Montevideo, por Colonia, Carrasco y Retiro.

La cuarta estrofa del poema inicia con el verso “Lavalle, de Alemania”, destacando así un espacio público en particular. En la estrofa siguiente se retorna al mismo verso,

Caminamos Lavalle, por la Alemania espesa
donde se yerguen las escolopendras y

¹⁴ La muerte de Líber Arce impactó a toda la comunidad oriental. Se trata del primer estudiante muerto en una manifestación por la represión policial. En el portal educativo “Uruguay Educa” sección “Efemérides escolares” puede leerse:

El 14 de agosto de 1968, Líber Arce, un estudiante universitario de 28 años militante de la UJC, moría como consecuencia de las heridas recibidas por balas policiales en los alrededores de la Facultad de Veterinaria, donde dos días antes había tenido lugar una manifestación estudiantil de protesta ante la solicitud de venia para destituir a las autoridades universitarias y los allanamientos a las facultades. Disponible en <http://www.uruguayeduca.edu.uy>

silban, por Laprida, por Pasteur
silban las balas de las pistolas, huele a gas
donde antes olio a lim

vísceras endulzadas por la ker
donde en bolas Patroclo yació
(p. 61)

Se construye un lugar y se ubica allí un “nosotros” que camina por la espesura cruenta donde anidan animales venenosos y nombres propios reconocibles tales como Laprida y Pasteur. En el poema resuenan los ecos de balas que “silban” en “Poema conjetural”¹⁵, aquel que Borges escribe recordando las palabras que el doctor de la Independencia pensara antes de morir en manos de la montonera, Francisco Narciso de Laprida, abogado y figura de nuestra independencia, alcanzado por una muerte inútil en los tiempos anteriores a la conformación del Estado nacional. El hombre de ley está condenado a la huída hacia el sur, retrocediendo en los logros obtenidos, con la derrota en sus ojos y en su voz:

Zumban las balas en la tarde última.
Hay viento y hay ceniza en el viento,
se dispersan el día y la batalla
deforme, y la victoria es de los otros.
Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.
Yo que estudié las leyes y cánones
yo, Francisco Narciso Laprida,
cuya voz declaró la independencia
de estas crueles provincias, derrotado,
de sangre y de sudor manchado el rostro,
sin esperanza ni temor, perdido,
huyo hacia el Sur por arrabales últimos.

“Poema conjetural” (p. 245)

¹⁵ Este aporte fue realizado por Dra. Susana Cella.

En el poema de Perlongher, el nombre del prócer se trastoca con el nombre de la calle de Buenos Aires. Esto se relaciona, a su vez, con la señalización de lugares específicos del centro de la ciudad y cómo en tal contexto un aparato represivo detiene y asesina a homosexuales, travestis, gays, locas. En la misma línea señalada por Flavio Rapisardi y Alejandro Modarelli (2001) aparece aquí el poeta como “cartógrafo del deseo”¹⁶ que trama un espacio que se recorre, percibe y vive en plena dictadura. Cecilia Palmeiro¹⁷, por su parte, sostiene que *Austria-Hungría* es un libro sobre la dictadura y el estado como máquina de guerra que diluye el peso referencial y posibilita la emergencia de la historia como ruina. Desde esta perspectiva, el

¹⁶ En *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura* de Rapisardi y Modarelli puede leerse:

Liberar la nueva teoría francesa del encierro académico, llevarla a la rastra hacia los intersticios urbanos más deplorables. Menearla en la materia, inflamarla en los mingitorios de los bajos fondos. El poeta ama sus investigaciones prostibularias: la calle, que es el reino del nómada, del farsante, es también el lugar de los pasajes secretos en los que la Rosa encendida se siente muy a gusto. Derivas de Lavalley, donde este “cartógrafo del deseo” traduce el pensamiento de Deleuze, poniendo en juego su propio cuerpo. Además de entretenerse, loca al fin, en las tentadoras protuberancias de los muchachos en vaquero que se ofrecen a las “momias pagadoras”, su ojo, su oído atraviesan atentos esas trabajosas, hipermasculinas, “formas de posar” de taxiboyos. Memoriza y anota las frases que eligen para las transacciones, analiza los modos en que se relacionan con los clientes –una microfísica del capitalismo- y se vinculan entre ellos. En desprolijos papeles, según la técnica del “testimonio”, atesora lo que narran esos chicos sobre sus vidas, sobre sus sexos. Perlongher dispone de los elementos necesarios para iniciar su estudio en Buenos Aires; todavía no sabe que esas vibraciones teóricas tomarán importancia con los años, a tal punto que darán origen a su tesis doctoral, en la universidad brasileña, y a una de sus obras antropológicas más conocidas, y más criticadas, *La prostitución masculina (O negocio do michê, en el original portugués)* (2001: 181-182).

¹⁷ El estudio realizado por Palmeiro (2011) plantea la siguiente hipótesis:

Mi hipótesis de lectura sostiene que la experiencia militante de Perlongher es fundadora de su poética. Me propongo considerar el neobarroso como exploración poética de una experiencia que es fundamentalmente erótica y política. (p. 21)
Política y poética, entonces, al servicio de una experiencia que es comentada e indagada en la escritura en torno al problema central del devenir como mutación de la existencia entendiendo la política como transformación de los estilos de vida. Desde esta perspectiva, me propongo leer los textos de Perlongher no ya únicamente dentro del marco de la historia de la literatura argentina, sino como parte de su historia política. (pp. 29-30)

poemario se organiza alrededor de dos ejes claros, por un lado la opresión y por otro la resistencia (2011: 41-42).

1.3. Cuerpos, partes, palabras

Los cuerpos de *Austria-Hungría* se hunden en olores y se cubren de sustancias. En esta poesía, se vislumbra el cuerpo por partes, extremidades, torsos, zonas. De aquí que en la superficie de los poemas florezcan palabras como “concha”, “pene”, “senos” o bien otras como “boca”, “ano”, “orto”. El muestrario es extensivo e incluye tanto zonas externas como internas del cuerpo, desde la piel hasta las vísceras¹⁸. El deseo fluye a través un “cuerpo desorganizado” y en este punto se hace necesario reponer el concepto de “cuerpo sin órganos” en los términos planteados por Deleuze y Guattari.

El cuerpo sin órganos y los órganos-objetos parciales se oponen conjuntamente al organismo. El cuerpo sin órganos es producido como un todo, pero un todo al lado de las partes, y no las unifica ni las totaliza, se añade a ellas como una nueva parte realmente distinta. (...) Es por el cuerpo y por los órganos que pasa el deseo, pero no por el organismo. Por ello, los objetos parciales no son la expresión de un organismo despedazado, reventado, que supondría una totalidad deshecha o las partes liberadas de un todo; el cuerpo sin órganos no es la expresión de un organismo encolado o “desdiferenciado” que sobrepasaría sus propias partes. (...) El cuerpo sin órganos es la sustancia inmanente, en el sentido más espinosista de la palabra; y los objetos parciales son como sus atributos últimos, que le pertenecen precisamente en tanto que son realmente distintos y no pueden en este concepto excluirse u oponerse. (1972 [1974]: 336-337)

¹⁸ Transcribimos a continuación un fragmento de la entrevista “Un uso bélico del barroco áureo” realizada por Luis Chitarroni a Néstor Perlongher:

Hay una palabra, *inmisión*, que se refiere al acto de inmiscuirse. Yo creo que tendría que ser *inmixión*, pero el diccionario sólo registra *inmisión*. Bien, creo que esa es la operación que se produce entre las fuerzas. Porque hay una historia, y es sin embargo una historia mentida, y lo que se hace en *Austria-Hungría* es darle relevancia a otra cosa, a los acontecimientos de los cuerpos y a los acontecimientos de la lengua. Una historia a trasluz. Es lo que Deleuze llamaría *plano de consistencia del deseo*. (1988h [2004]: 309)

El concepto de “cuerpo sin órganos” planteado por los filósofos de *El antiedipo* como cuerpo intenso y a la vez intensivo, con umbrales y niveles es tomado de Antonin Artaud. Al respecto, tal como sostiene Derrida (1967) para el poeta francés toda palabra salida del cuerpo, lista para ser recepcionada, es palabra robada, palabra “soplada” que en este caso quiere decir *sustraída* por las manos de un comentador posible y, al mismo tiempo, *inspirada* por otras voces anteriores. Artaud se revela contra la organización del cuerpo, en tanto toda estructura implica la “expropiación” bajo la cual cualquier órgano, incluso el corazón, pone en evidencia la pérdida (pp. 241-258). El análisis de Derrida aborda la articulación de la estructura del cuerpo y la reconstitución que se vislumbra en el horizonte de este poeta:

Artaud teme el cuerpo articulado como teme el lenguaje articulado, el miembro tanto como la palabra, en un único y mismo trazo, por una única y misma razón. Pues la articulación es la estructura de mi cuerpo y la estructura es siempre estructura de expropiación. La división del cuerpo en órganos, la diferencia interior de la carne da lugar a la falta por la que el cuerpo se ausenta de sí mismo, haciéndose pasar así, tomándose por el espíritu. (...)

El órgano, lugar de la pérdida porque su centro tiene siempre una forma de orificio. El órgano funciona siempre como desembocadura. La reconstitución y la re-institución de mi carne se atenderán, pues, al cierre del cuerpo sobre sí y a la reducción de la estructura orgánica. (...) La reconstitución del cuerpo debe ser autárquica, no debe hacerse ayudar; y el cuerpo debe ser rehecho de una sola pieza. (1967 [1989]: 257-259)

Algunos abordajes críticos de la obra de Perlongher han utilizado el concepto de “cuerpo sin órganos” -todo simultáneo a las partes que no pretende totalizarlas ni incluirlas- como herramienta que permite la aproximación a ciertos procedimientos de su escritura. Tal es el caso de Cangini quien sostiene que:

La gran operación de la poética perlonghereana consiste en desolidarizar el cuerpo de ese yo instituido, haciendo pasar un cuerpo esquizo, un “cuerpo sin órganos”, exponiendo su superficie resbaladiza, opaca y blanda, el reverso del

cuerpo organizado apropiado por la funcionalidad de la producción. Toda una lógica de la sensación que hacer emerger en la “inmixión” un cuerpo nuevo: “superficial”, “antiproductivo”, “desagregado” y “no organizado”, cuyo deseo entra en afectación con el discurrir de las sensaciones (1996: 67).

El cuerpo tomado como totalidad no organizada y como partes, siempre está atravesado por el deseo y en conexión con otro cuerpo u otra parte de otro cuerpo. La escritura de lo íntimo, ya sea en un espacio privado o público, incluye la presencia de un “yo” y de un “otro” que se encuentran bajo la omnipresencia de lo horroroso manifiesto o latente. Es decir que en este poemario, en particular, la presentación de los cuerpos y el plano del deseo que los conecta no se sustraen de la atmósfera de un país en el cual ocurren inútiles muertes, o de una calle donde suenan pistolas, o bien de una habitación donde el otro puede ser un nazi o un militar dispuesto a torturar o matar. Todo aparece mezclado como cara y contra-cara de una misma moneda. Tal como señala María Gabriela Mizraje, “*Austria-Hungría* es un imperio donde todo se mezcla: el peronismo, la guerra, la epopeya griega, Europa, Uruguay, la Argentina de su momento. El lugar puede ser germánico o porteño” (1996: 139).

1.3.1. El encuentro con el otro

“Canción de amor para los nazis en Baviera”, tercer poema de *Austria-Hungría*, compone la atmósfera tenebrosa del nazismo. El título condensa elementos que luego se despliegan: la puesta en verso de una canción que devela el encuentro con el horror y el señalamiento de un estado alemán en el cual hubo campos de concentración.

Marlene Dietrich

cantaba en Londres una canción entre la guerra:

Oh no no no es cierto que me quieras

Oh no no no es cierto que me quieras

(p. 26)

La figura de una mujer fatal encarna en el nombre propio Marlene Dietrich. Su voz resuena desde la otra orilla de la Europa continental y repite el estribillo de una canción. El primer verso del poema ahonda en lo visual y lo auditivo. Marlene canta como cantó para oponerse a los nazis. En el segundo verso, el sonido “c” del verbo “cantaba” se recupera en el sonido inicial de “canción”. El verso se estructura por la unión de dos palabras del mismo campo semántico seguidos por una construcción encabezada por una preposición. El estribillo de la canción aparece destacado en letra cursiva: “*Oh no no no es cierto que me quieras/Oh no no no es cierto que me quieras*”. En la totalidad del poema estas líneas se reiterarán con sucesivas adiciones.

Sólo quieres a tu padre, Nelson, que murió en Trafalgar
y ese amor es sospechoso, Nelson
porque tu papá
era nazi!
Era el apogeo de la aliadofilia
debajo de la mesas aplastábamos soldados alemanes
pero yo estaba sentada junto a ti, Nelson
que eras un agente nazi
Y me dabas puntapiés

(p. 26)

El nombre propio “Nelson” traza varios sentidos posibles. Lo más inmediato y visible es la asociación con Lord Nelson, almirante inglés de la Batalla de Trafalgar. A esto se suma el trabajo con la etimología del nombre, Nelson significa “hijo de Neil”. La relevancia del nombre propio va más allá del nombre en sí mismo, siendo importante la cadena de posibles sentidos que se traman alrededor de él: “Nelson es el hijo Neil”, “Nelson padre es nazi” y “Nelson hijo ama a su padre” de lo cual surge que “Nelson hijo, al igual que Nelson padre, es nazi”. Junto a este nazi aparece el cuerpo de otro/otra que está junto a él, que hace el amor con él y que es penetrado/a por él hasta sentir en “carne propia” la presencia de ese “otro” y la inevitable existencia del horror que se huele en tal ambiente. El acto sexual se consuma bajo la ambivalencia

placer/dolor. Los últimos versos señalan que “más acá” o “más allá” como si se dijera “a pesar de todo” y “sobre todo” está la presencia fálica de esa “pistola” que domina y somete al otro/a allí presente

Más acá o más allá de esta historieta
estaba tu pistola de soldado de Rommel
ardiendo como arena en el desierto
un camello extenuado que llegaba al oasis
de mi orto u ocaso o crepúsculo que me languidecía
y yo sentía el movimiento de tu svástica en las tripas
oh oh oh

(pp. 26-27)

En este punto volvemos al estribillo y las tres variaciones que aparecen a lo largo del poema:

<i>Oh no no no es cierto que me quieras</i>	A
<i>Oh no no no es cierto que me quieras</i>	A bis
...	
<i>Oh no no no es cierto que me quieras</i>	A
<i>Ay ay ay me dabas puntapiés</i>	B
...	
<i>Oh no no no es cierto que me quieras</i>	A
<i>Ay ay ay me dabas puntapiés</i>	B
<i>Heil heil heil eres un agente nazi</i>	C

(p. 26)

Las tres variantes del estribillo, escritas en cursiva, adicionan y recolectan lo que va decantando de los versos anteriores, armando una estructura que puede presentarse como A/A bis, A/B y A/B/C. El cierre con la palabra “heil” remite al saludo de la Alemania nazi “Heil Hitler” lo que es decir “viva Hitler” o “salve Hitler”. Cada variación amplía la densidad de la atmósfera que tiñe al poema y torna visible la masacre colectiva en el espacio de lo íntimo.

De esta manera, el poema refiere al nazismo y esto se puede sostener por las huellas explícitas que están en el texto: “Ana Frank”, “nazi”, “svástica”, “Heil”, pero el poema avanza más allá, se acerca a la irrupción de lo horroroso y macabro en una situación de encuentro entre dos cuerpos, al retorno de un indicio que señala que hubo campos de exterminio, al amor entre dos seres. El poema como pieza que produce sentido/sentidos excede sus propios referentes y, en tal caso, prolifera en sucesivas dimensiones que abarcan el plano de lo que está dicho y también de lo que no está explícito pero sí aludido, esbozado, latente para poner en juego múltiples lecturas posibles, tal como lo señalan estas palabras de Muschietti:

(...) el poema –construcción declarada y señalada de un sujeto- insta un referente para no hablarnos de él sino de su relación para con él, para hablarnos indirectamente de otras cosas: para anclarnos en una visión de mundo, en una interpretación de la realidad, en sus relaciones con el sistema y la producción literaria, en los materiales del hecho estético y sus contextos socio-culturales de inserción, etc. Allí, el diálogo-intercambio pactado con el lector y su estrategia inferencial crea un nuevo texto: el producto del acto de interpretación, punto de cruce entre dos realidades. (1986: 22)

La atmósfera perceptible/imperceptible que toma forma en el poema “Canción de amor para los nazis en Baviera” se vincula con el ambiente que se construye en la película “El huevo de la serpiente” de Ingman Bergman¹⁹. El film narra la historia de dos seres que tratan de sobrevivir en el ambiente enrarecido de la Alemania pre-nazi. Ella trabaja en un cabaret y él (su cuñado) intenta insertarse como puede en una sociedad que lo expulsa por ser judío. Ambos caen presos de un médico que ensaya con ellos un experimento que anticipa las atrocidades del futuro régimen totalitario en ese país.

Lo que nos interesa destacar es que el *climax* de la película, el enrarecimiento del espacio que se torna cada vez más negro, pone en

¹⁹ Ficha Técnica del Film. Título original: The Serpent's Egg. Origen: Alemania-Estados Unidos. Año: 1978. Género: Drama. Duración: 120 min. Color. Protagonistas David Carradine, Liv Ullmann, Gert Fröbe, James Whitmore, Heinz Bennent, Glynn Turman. Fotógrafo: Sven Nikvist. Productor: Dino de Laurentiis. Guión y dirección: Ingmar Bergman.

evidencia el terror y horror que se avecina con el nazismo y del cual no hay escapatoria. El terror no está afuera, sino “adentro”, “entre”, “junto” a esos seres que resisten atrapados en el escenario de una Alemania hiriente. Tanto el film como el poema no hablan sólo del nazismo sino de su insoportable existencia que atraviesa cuerpos de carne y hueso e impregna cada partícula de aire de ese mundo gris, en el cual los muertos retornan como cuerpos insepultos y los otros pueden ser verdugos, colaboradores o traidores, con todas las implicancias que esto supone.

1.3.2. Cuerpos y recuerdos en un país

El nombre propio “Nelson” reaparece en el título del poema “Nelson vive”²⁰ y junto con él reverdece un recuerdo que se arrastra en el contexto de un país marcado por la muerte

*Cadente el nombre, el hombre, aquello que le diera su garbo,
su ascendiente montadura
son sólo sus palabras las que, como una sierpe seductora,
acollaran
arrastrado un recuerdo, o el desvanecimiento de un recuerdo,
y a duras penas muerden
como mordió su estoque, su estocada, su descotado aliento
con esa sustancia de los días felices y los lechos deshechos
-muerto él-*

(p. 29)

La espacialidad del poema trabaja con dos márgenes y traza en el blanco de la hoja una línea zigzagueante que hace visible la movilidad del cuerpo de las letras en cursiva. Este corrimiento de los márgenes otorga respiración a los versos escritos en una sola pieza que admite posibles cortes como veremos a continuación.

²⁰ Otra versión de este sintagma está plasmada en el título del cuento “Evita vive” que analizamos en otro capítulo de esta tesis.

A trasluz de los versos se delinean cuerpos que pujan desde un manto de recuerdos. La palabra “arrastrando” al inicio del quinto verso señala un trayecto en forma de lenta caída y empalma con el sustantivo “desvanecimiento”. Un recuerdo se arrastra y se desvanece como aquello que resta de un tiempo anterior que fue un tiempo feliz. Las palabras “recuerdo”, “muerden”, “muerto”, “cuerpos” repiten la sonoridad del diptongo “ue” contaminando el texto. “Y a duras penas muerde” dice el verso que sigue, al cual se suma una comparación “como mordió su estoque, su estocada, su descotado aliento”. La palabra “estoque” prolifera en “estocada” ampliando el campo semántico de “espada”, “golpe de espada”. El desplazamiento metonímico nos conduce hacia “descotado aliento” que surge de la inversión de las consonantes “c” y “t” de “estocada”, el cambio de género y el agregado de la letra “d” al inicio. De este modo, la alteración en el orden de las consonantes marca el pasaje de “estocada” a “escotada” y luego “descotado” que puede asociarse con “descocado” o bien con “desbordado” como el momento de goce sin límites en aquellos días felices en los “lechos deshechos”. El verso “-muerto él-” señala un corte por la irrupción de la muerte y a continuación:

*la sordidez de los cuerpos sudorosos que se pegan, quemantes, y
luego se detienen como al borde de un importante abismo;
pero no
Muerto él, muerta esa perra, cuán se alarva la rabia,
esa irritada furia de los dedos feroces
que²¹ no tuvieron piel, que pareciera
que no tuvieran piel*

(p. 29)

El poema recupera el tiempo presente, el encuentro de los cuerpos es sórdido y fogoso hasta que alcanza el momento culmine, próximo al “abismo”. Las palabras “sudorosos”, “pegan”, “quemantes” remiten a la fusión de un cuerpo con otro, tal como si se fueran a “prender” hasta alcanzar un punto de

²¹ El destacado en fuente normal es mío.

combustión, de incendio, o bien como si se pegaran el uno con el otro y, de este modo, se pueden deslizar estas cadenas de significaciones: encastrar en el cuerpo del otro hasta ser un solo cuerpo o incendiarse junto con el otro que es puro placer.

Luego retorna la repetición del sintagma “muerto él” y su ampliación/derivación en “muerta esa perra, cuán se alarva la rabia” que juega a trastocar los posibles sentidos del dicho “muerto el perro, se acabó la rabia”, a partir del cambio de “acabó” por “alarva”, derivado este último de “larva” entendido como “fantasma” (como sustancia viscosa, como adherencia). Los dos versos finales trabajan sobre la aliteración del pronombre “que” con la variación del tiempo verbal al pretérito tuvieron/tuvieran. La iteración es recurrente a lo largo de todo el poema, pongamos por caso estos dos versos encabezados por el adverbio de lugar “donde” formando un paralelismo o bien la recurrencia en “achicharrado”/ “anticuado”/ “amodorrado”, o las anáforas “en un país de...”/ “en ese carraspear...”:

donde *ahora las moscas revuelven su sonrisa*, en un país
donde *sólo los muertos pueden vivir, acaso, muerto su sexo*
espeso achicharrado
como caparazones en desuso
y anticuado su modo de estaquear, laxas sus flechas
amodorrado, heroica su molicie, muerto él, en un país
de enormes vacas rengas
en un país *de inútiles suicidios y exangües maravillas, vivo él*
en *ese carraspear y esa ceremoniosa inclinación sobres sus*
propios restos

(p. 29)

El poema ahonda en la situación e historia de un país en el cual sólo hay lugar para los muertos y trabaja en la oposición muerto/vivo. Sobre la base de estos sintagmas opuestos se sostiene: “donde sólo los muertos pueden vivir” y tal oxímoron, es decir, “muertos que viven” sólo es posible “en un país” de desangramientos y muertes inútiles, un país con “enormes vacas” *pero*

“rengas” y “rengas”. La dualidad entre morir/vivir se enmarca en la contradicción de un país en el cual la vida parece tener poco valor. En tal escenario lo ruin se hace evidente. El peso de los adjetivos “inútiles” y “exangües” que acompañan a las palabras “suicidios” y “maravillas” refuerzan el sin-sentido y el desangramiento, expresado “literalmente” en exangüe.

1.3.3. Nombrar, des-nombrar, nombrar de otro modo

La escritura de *Austria-Hungría* muestra y expone cuerpos amorosos en múltiples posturas, posiciones, estados, situaciones y recae sobre partes que sobresalen, agujeros que se abren y cierran o líquidos que se esparcen. Rosa (2002) afirma que en el caso de Perlongher el plano de la mostración del cuerpo es múltiple y pura sensación,

Mostración de un cuerpo llagado (la llaga muestra el temblor de la carne), un cuerpo abierto (el cuerpo abierto, desventrado, exposición de los órganos y de los laberintos vehiculares de la sangría), un cuerpo herido (un cuerpo dispuesto en el filo de la desgarradura antes de convertirse en cicatriz), un cuerpo desenfrenado en la fugacidad de su actividad (cuerpo dinámico, fluyente); en suma, un cuerpo desertado de las pasiones y de las emociones, puro latido sensitivo. No es el “cuerpo de palabras”, sino las palabras engastadas en un cuerpo. Este cuerpo es, quizá, irreconciliable a la razón, pura plétora de sensaciones, puro vacío de sentimientos. (p. 29)

El poema “El polvo” trabaja sobre esta multiplicidad de formas de mostrar los cuerpos. El título señala un punto de partida para el poema, “polvo” puede ser entendido como a) resto o residuo que queda después de moler una sustancia sólida, b) droga y c) expresión del lenguaje “echarse un polvo” que remite a una relación sexual. La escritura del poema tamiza distintos momentos del acto sexual pero además se detiene sobre los cuerpos, el accionar de los mismos, desde su respiración hasta sus vibraciones, desde sus jadeos hasta sus residuos.

En esta encantadora soledad
-oh claro, estabas sola!-
en esta enhiesta, insoportable inercia
es ella, es él, siempre de a uno, lo que esplende
ella, su vaporosa mansedumbre o vestido
él, su manera de tajar los sábados, la mucilaginoso telilla de
los sábados
la pared de los patios rayada por los haces de una luz
encendida a deshora
ceniciento el terror, ya maculado, untuoso en esas buscas
a través de los charcos
los chancros repetidos, esos rastreos del pavor por las mesetas
del hechizo
rápidamente roto
esos destrozos recurrentes de un espejo en la cabeza de otro
espejo (p. 31)

El primer verso instala un microespacio de “encantadora soledad” y posibilita una apertura para componer una escena de día sábado abordando, uno a uno, elementos, momentos o estados que se suceden. El primer paso es el encantamiento de un día en el cual “él” y “ella” encuentran su lugar. Las múltiples repeticiones del sonido “s”: “esa”, “soledad”, “sola”, “insoporable”, “es”, “esplende”, “siempre” marcan el ritmo del poema y acompañan sonoramente el discurrir de la situación tan calma como convulsa.

La alternancia y combinación de los pronombres él/ella juegan a nombrar y en el mismo ejercicio a des-nombrar. Por momentos, ambos existen por separado y por otros, se confunden/funden el uno con el otro. El uso de los pronombres en la poesía perlonghiana no se conecta con la permanencia sino con la disolución de los mismos, tal disolución va de la mano del desvanecimiento de las sustancias sólidas. Y, en este sentido, siguiendo los aportes realizados por Rosa (1997) la palabra “mucilaginoso”, sustancia transparente con mayor o menor espesor de origen vegetal, pone en juego un primer indicio de tal proceso.

La palabra clave es mucilaginoso, -latinazgo gongorino-, la viscosidad de las materias penetrables, de las sustancias transparentes, de naturaleza vegetal. En este poeta luchan dos naturalezas, la naturaleza animal y la vegetal, el piélago como sustracción y atracción de lo sólido a punto de corromperse y la naturaleza vegetal como una promesa de ascensión y crecimiento. (p. 69)

Los versos que siguen a continuación avanzan sobre la escucha de la palabra, la inscripción de la oralidad, los modos de nombrarse y nombrar al otro y la inscripción en la escritura de las diferentes partes del cuerpo. El poema genera el espacio para el diálogo entre él y ella y posibles variaciones sobre lo que cada uno potencialmente hubiera dicho o no dicho, diría o no diría. La inscripción de la forma dialogada de ciertas formas discursivas sobre el amor y el deseo opera, en este caso, como una instancia de apertura al posterior momento de concreción. El poema concreta el pasaje de aquello que se dice, a aquello que acontece en el momento de encuentro y se detiene en nombrar partes del cuerpo y los momentos del acto amoroso. Se trata de la mostración de la palabra amorosa como derrame y la palabra impúdica, aquella que nombra sin rodeos, como desbaratamiento.

o esos diálogos:

“Ya no seré la última marica de tu vida”, dice él

que dice ella, o dice ella, o él

que hubiera dicho ella, o si él le hubiera dicho:

“Seré tu último chongo”- y ese sábado

espeso como masacre de tulipanes, lácteo

como la leche de él sobre la boca de ella, o de los senos

de ella sobre los vellos de su ano, o un dedo en la garganta

su concha multicolor hecha pedazos en donde vuelcan los carreros

residuos

de una penetración: la de los penes truncos, puntos, juncos

la de los penes juntos

en su hondura –oh perdido acabar

albur derrame el de ella, el de él, el de ellaél o élla

(p. 31)

Se nombran orificios o partes del cuerpo por los cuales entran, salen o sobre los cuales se esparcen líquidos: “boca”, “senos”, “ano”, “concha”; o bien partes que se introducen en otras partes: “dedo”, “pene”. El poema avanza en figuras tales como “la leche de él sobre la boca de ella” y su par invertido en el otro cuerpo “los senos de ella sobre los vellos de su ano”. La construcción de los versos que siguen tiene dos momentos. Un punto de partida “su concha multicolor hecha pedazos en donde vuelcan los carreros residuos de una penetración:” primer istmo semántico. Luego, uso de dos puntos y se define por extensión: “penes truncos, puntos, juncos”. Los tres adjetivos que se agregan a “penes” encadenan las aliteraciones de las vocales “u” y “o”. El verso siguiente realiza el movimiento contrario. Es decir, si el primero ensaya una proliferación de un significante a otros, el segundo movimiento es de contra proliferación: “la de los penes juntos” y condensa en un nuevo adjetivo “juntos” aquello que desplegó en el verso anterior.

Cecilia Palmeiro (2011) plantea que el poema “El polvo” es un poema programático para una política sexual:

[el poema] presenta las dos formas estereotípicas de la homosexualidad latinoamericana clásica, la marica y el chongo, aunque no son aquí lugares fijos sino que están abiertos a la proliferación en la barroquización lingüística y la confusión de pronombres. Así, la identidad aparece como un juego de espejos en el vacío (“esos destrozos recurrentes de un espejo en la cabeza de otro/ espejo”), sin una instancia originaria para el reflejo (la cabeza es de otro espejo, y no de una persona), y en diálogos hipotéticos donde pronombres, entre otras cosas, pierden referencialidad respecto del género. (p. 44)

La profundidad que se alcanza a través del contacto y la penetración de los cuerpos, diluye los límites de cada pronombre personal. De aquí que la escritura señale primero “ella”, luego “él” y, como tercer momento, los coloca bajo un pronombre compuesto “ellaél” o “élella” que al presentarse en las dos variantes refuerza la indistinción y soslaya una primacía de uno u otro. La estructura binaria femenino/masculino es desbaratada por un tercer elemento

que marca una tercera posibilidad con relación al par anterior y que se vincula con aquello que Barthes definió como “lo neutro”.

Defino lo Neutro como aquello que desbarata el paradigma, o más bien llamo lo Neutro a todo aquello que desbarata el paradigma. Pues no defino una palabra; nombro una cosa: reúno bajo un nombre, que es aquí lo Neutro.

(...) Dicho de otro modo, según la perspectiva saussuriana, que sigo en este punto, el paradigma es el motor del sentido; allí donde hay sentido hay paradigma, y allí donde hay paradigma (...) dicho elípticamente: el sentido se basa en el conflicto (la elección de un término contra otro) y todo conflicto es generador de sentido: elegir *uno* y rechazar *otro* es siempre sacrificar algo al sentido, producir sentido, darlo para consumir.

De allí, el pensamiento de una creación estructural que deshace, anula o contraría el binarismo implacable del paradigma, mediante el recurso a un tercer término... (2002 [2004]: 51)

La apuesta de la escritura perlonghiana siempre se desvía de la rigidez normativa de la gramática o de las nomenclaturas. En este sentido, el desdibujamiento del peso de los pronombres o de cualquier referente que se tome, plantea la alternativa de des-nombrar para nombrar de otro modo y desde otro lugar. Asimismo, este aspecto se relaciona con las dualidades, ambivalencias que se tramam como hemos planteado en los poemas “La murga, los polacos” (es/no es) o en “Nelson vive” (muerto/vivo). La escritura siempre desborda márgenes establecidos para decir más de lo que se dice.

1.4. La vida que se ahoga en los estanques. Cuerpo y deseo, domesticación y represión

En los cuerpos de *Austria-Hungría* se condensa el estallido de la vida y la amenaza de muerte permanente. Javier Adúriz plantea que el primer libro de Perlongher “se acomoda al contexto de los años 70, por lo que la dicción alegórica debiera ser percibida como un contrabaile retóricamente paródico para sortear la censura, al par que una versión literal del problema” (2005: 19). Frente a la censura, esta escritura pulsa para decir más de lo que se dice. Las

imágenes se engarzan para componer la imagen de un mundo de la vida atravesado por persecuciones, condenas y muerte. El poema “Por qué seremos tan hermosas” es una larga sucesión de versos que insisten en destacar esta convivencia entre vida-muerte que quizás nadie escucha.

El poema está dividido en tres grandes estrofas que comienzan con la anáfora “Por qué”. A su vez, cada una de estas partes puede dividirse en fragmentos internos más pequeños que se engarzan unos con otros, siempre con uso de la anáfora: “Por qué seremos tan...” o bien una variación de esta última que conserva la interrogación “Por qué”. Esta estructura que encabeza los bloques de versos se completa con distintas combinaciones tales como: perversas, mezquinas o bien disparatadas, brillantes y también sirenas, reinas. Las sucesivas reiteraciones amalgaman el ritmo del poema y ponen en primer plano el uso de la primera persona del plural en género femenino, *nosotras*, presente desde el comienzo del poema:

*Por qué seremos tan perversas, tan mezquinas
(tan derramadas, tan abiertas)
y abriremos la puerta de calle al
monstruo que mora en las esquinas, o
sea el cielo como una explosión de vaselina
como un chisporroteo, como un tiro clavado en la nalguicie –y
por qué seremos tan sentadoras, tan bonitas
los llamaremos por sus nombres cuando todos nos sienten
(o sea, cuando nadie nos escucha)
Por qué seremos tan pizpiretas, charlatanas
tan solteronas, tan dementes*

(p. 56)

Al igual que en algunos poemas anteriores, la escritura trabaja una superficie, para luego profundizar y avanzar hacia otras significaciones. En la estrofa antes citada, la escritura delimita un espacio interior y otro exterior. Más allá del umbral de la puerta siempre hay un “otro” que puede transformarse en el verdugo de turno ¿Quién es el “monstruo” que está siempre presente en

Austria-Hungría? La respuesta admite múltiples posibilidades: policías, asesinos, gendarmes, oficiales nazis. En tal caso, las delimitaciones que separan lo interior y lo exterior, lo público y lo privado, terminan por desdibujarse ante la emergencia de lo horroroso que puede irrumpir en cualquier momento y en cualquier lugar. Roberto Echavarren señala que tanto la “muerte privada” como aquella otra “colectiva” son dos dimensiones presentes en *Austria-Hungría* y se continúan en *Alambres*, segundo poemario de Perlongher.

Pero esa muerte particular, coital, privada (“en los estanques donde hubimos de hundirnos... chorreando la felonía de la vida”) se expande en instancias teatrales hacia la muerte colectiva al evocar episodios históricos de terror. En *Austria-Hungría* y en *Alambres* el régimen nazi, el gas mortal de Treblinka, las contorsiones de los cuerpos en su breve aunque terrible agonía, en que judíos tanto como “polacos” representan a las víctimas posibles y efectivas, se engarza con el genocidio operado en Argentina en los setenta (“caminamos por Lavalle, por la Alemania espesa”), y además con la muerte y embalsamamiento de Eva Perón; aunque Eva, dotada de una virtud casi divina que le presta la fe del pueblo, “resucita” según el “nuevo testamento” de “Evita vive”. (2002:18)

La muerte privada y pública de homosexuales, travestis, “locas” -en palabras del propio Perlongher- en el contexto de la última dictadura argentina- se vincula necesariamente con el Terrorismo de Estado como maquinaria de muerte en el escenario colectivo y privado que incluye, en tanto la definición de dictadura cívico-militar, a una parte de la sociedad civil, grupos económicos y eclesiásticos que acompañaron y colaboraron para que eso fuera posible. “Por qué seremos tan hermosas” recuerda que la muerte y el exterminio son posibles en una trama de condiciones que los tornan reales, efectivamente acaecidos en un más allá de toda formulación discursiva, y pone en palabras aquello que es devuelto al escenario más público, como evidencia incuestionable, esto es: el cuerpo golpeado, el cuerpo que reaparece con marcas, el cuerpo apaleado, el cuerpo sin vida, y el cuerpo ausente, desaparecido.

Asimismo, el poema despliega la exuberancia de los placeres de los cuerpos y la tensión que esto provoca con el poder y los mecanismos disciplinadores y normalizadores de la sociedad, en el sentido foucaultiano de estos términos. En *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (1976), el filósofo francés plantea un abanico de proposiciones que definen el concepto de “poder”. El ejercicio del poder se configura a partir de diversos puntos en los intermedios de “relaciones móviles y no igualitarias”. Por otra parte, las relaciones de poder no evidencian una “superestructura” sino acciones simultáneas de prohibición y producción. Por ello las relaciones de fuerza actúan en los aparatos e instituciones sirven de soporte para los efectos de poder que se diseminan en todo el cuerpo social. La racionalidad del poder se despliega en tácticas precisas que encuentran sus puntos de apoyo y construyen sus propios dispositivos. No obstante, Foucault destaca que la existencia del poder va de la mano de focos de resistencia:

Los puntos de resistencia están presentes en todas partes dentro de la red de poder. Respecto del poder no existe, pues *un* lugar del gran Rechazo –alma de la revuelta, foco de todas las rebeliones, ley pura del revolucionario. Pero hay *varias* resistencias que constituyen excepciones, casos especiales: posibles, necesarias, improbables, espontáneas, salvajes, solitarias, concertadas, rastreras, violentas, irreconciliables, rápidas para la transacción, interesadas o sacrificiales; por definición, no pueden existir sino en el campo estratégico de las relaciones de poder.

(...)

Así como la red de las relaciones de poder concluye por construir un espeso tejido que atraviesa los aparatos y las instituciones sin localizarse exactamente en ellos, así también la formación del enjambre de los puntos de resistencia surca las estratificaciones sociales y las unidades individuales. (1976 [2002]: 116-117)

Por otra parte, Foucault sostiene que desde hace ya dos siglos, la “tecnología del sexo” puso en funcionamiento técnicas disciplinarias y normalizadoras que actúan en cuatro puntos básicos: a) la sexualización del

niño, b) la histerización de las mujeres, con su correspondiente medicalización, c) el control de los nacimientos y por último d) la psiquiatrización de las perversiones (pp. 177-178). El pensador puntualiza la relación entre los conceptos “dispositivo de la sexualidad” y “sexo” como punto inventado en su interior para garantizar los mecanismos de disciplinamiento y la regulación que determinan las distintas esferas de la vida privada y pública.

En efecto, es por el sexo, punto imaginario fijado en el dispositivo de sexualidad, por lo que cada cual debe pasar para acceder a su propia inteligibilidad (puesto que es a la vez el elemento encubierto y el principio productor de sentido), a la totalidad de su cuerpo (puesto que es una parte real y amenazada de ese cuerpo y constituye simbólicamente el todo), a su identidad (puesto que une a la fuerza de una pulsión la singularidad de una historia) (...)

Y mientras que el dispositivo de sexualidad permite a las técnicas de poder la invasión de la vida, el punto ficticio del sexo, establecido por el mismo dispositivo, ejerce sobre todos bastante fascinación como para que aceptemos oír cómo gruñe allí la muerte. (1976 [2002]: 189-190)

En relación con este “dispositivo de sexualidad” puede leerse el posicionamiento de los cuerpos que el poema pone en palabras. Se trata de darle la palabra al puro deseo. El poema pregunta insistentemente por qué estos cuerpos se movilizan por el deseo de “gozar”, de “entregarse”, de “arriesgarse”, de “explotar de placer”. La pregunta no busca respuesta sino poner en juego la palabra e inscribir en el blanco del papel estas voces. El “nosotras” inscripto en el poema se reafirma contra toda corriente que pretende normalizar y silenciar, arriesgando siempre una apuesta por la desestabilización que se magnifica en el contexto de una muerte omnipresente.²²

²² En el ensayo “El sexo de las locas”, Néstor Perlongher afirma:

Se me ocurre que hay, en verdad, un estallido de la normalidad clásica, que la “moralización a las patadas” del Estado Argentino, pretende contener. (...)

La alternativa que se nos presenta es hacer soltar todas las sexualidades: el gay, la loca, el chongo, el travesti, el taxiboy, la señora, el tío, etc. – o erigir un modelo normalizador que vuelva a operar nuevas exclusiones. El sexo de las locas, que hemos

*Por qué seremos tan despatarradas, tan obesas
sorbando en lentas aspiraciones el zumo de las noches
peligrosas
tan entregadas, tan masoquistas, tan
-hedonísticamente hablando-
por qué seremos tan gozosas, tan gustosas
que no nos bastará el gesto airado del muchacho
su curvada muñeca:
pretenderemos desollar su cuerpo
y extraer las secretas esponjas de la axila
tan denostadas, tan groseras*

(pp. 56-57)

Desde el inicio hasta el cierre del poema se reitera la pregunta “Por qué seremos tan...” desplegando un registro de palabras que señalan, por un lado, la emergencia del deseo y, por otro, la presencia de la violencia. El deseo se inscribe como una postura frente a la vida: “gozosas”, “gustosas”, “audaces”, “arriesgadas” mientras que la violencia se “filtra” como una luz oscura y densa en cada una de las escenas posibles: “monstruo que mora en la esquinas”, “un tiro clavado en la nalguicie”, “no retrasarán la salva”, “noches peligrosas”, “asesinos dichosos”, “encantadas de ahogarnos en las pieles”, “chorreando la felonía de la vida/tan nauseabunda, tan errática”. El tramo final del poema avanza en la mostración de esta tensión y la amenaza que pasa a ser hecho concreto de violencia. Siguiendo el planteo de Cecilia Palmeiro (2011) el poema “Por qué seremos tan hermosas” junto con “Anales” y “(Estado y Soledad)” pueden ser leídos como el centro del libro:

Se trata de una forma del devenir menor proscripta, y en ese sentido de un *contravenir*, una transformación desterrada, que puede leerse en textos poéticos como en declaraciones políticas de Perlongher. Ese sujeto no es un individuo travestido, no es un individuo, sino que puede pensarse, en función

usado de señuelo para este delirio, sería entonces la sexualidad loca, la sexualidad que es una fuga de la normalidad, que la desafía y la subvierte. (1983b [1997]: 33)

del femenino plural que se repite en cada pregunta (“por qué seremos tan...”) como un dispositivo colectivo de enunciación. (p. 46)

El texto está saturado de metáforas del deseo homoerótico asociado a la violencia y la muerte (“el cielo como una explosión de vaselina/ como un chisporroteo, como un tiro clavado en la nalguicie”), que aparecen como un modo de experiencia de la dictadura pero también de la homosexualidad en un contexto machista. Doble y simultáneamente, entonces, la sexualidad como juego o coqueteo con la muerte, la clandestinidad y la prohibición es una venganza festiva contra la represión. (p. 48)

La última palabra del poema proporciona una clave de lectura: “errática”, atributo probable de “vida” y de “felonía”, es un manifiesto del nomadismo del deseo, en el cual el kitsch llega al ridículo para producir un efecto cómico pero también trágico. A pesar de las trágicas circunstancias de esa experiencia, Perlongher insiste en el humor (...) Pero también hay algo aquí de lo que podemos llamar, junto con Roberto Jacoby, la estrategia de la alegría. (p.49)

El poema se articula en torno a la tensión entre la vida y la muerte como constante:

*Por qué seremos tan superficiales, tan ligeras
encantadas de ahogarnos en las pieles
que nos recuerdan animales pavorosos y extintos,
fogosos, gigantescos
Por qué seremos tan sirenas, tan reinas
abroqueladas por los infinitos marasmos del romanticismo
tan lánguidas, tan magras
Por qué tan quebradizas las ojerás, tan pajiza la ojeada
tan de reaparecer en los estanques donde hubimos de hundirnos
salpicando, chorreando la felonía de la vida
tan nauseabunda, tan errática*

(p. 57)

El tramo final nos devuelve el reflejo de un “estanque” con la superficie lisa y acuosa. El verso dice “tan de reaparecer en los estanques donde hubimos de hundirnos”. Así, “reaparecer” presupone que en algún momento anterior esos cuerpos desaparecieron. Cuerpos que antes fueron “gozosos” y ahora son cuerpos “quebrados” o “apaleados” flotando en el agua. En esta dirección es posible trabajar los sintagmas “quebradizas las ojeras” y “pajiza la ojeada” que fluyen en las aliteraciones. La escritura recalca en los indicios de los cuerpos, señalando las “ojeras” visibles en el rostro como marcas de los golpes y que por extensión sobre todo el cuerpo evidencian una “paliza” recibida. El verbo “haber” se presenta conjugado en el tiempo pretérito perfecto simple, “hubimos” como un tiempo pasado cerrado que ya no tiene proyección posible hacia el futuro. La repetición final del adverbio “tan” marca la disyuntiva y la desmesura, de estas vidas tan deseosas en un mundo que resulta tan nauseabundo como errático.

1.5. Ecos de Gironde en el campo

Los poemas de *Austria-Hungría* se extienden sobre el derrame de los cuerpos, en sus exudaciones, en la marcación de las sustancias que emanan con sus olores y colores. Así, en la superficie de los poemas aparecen huellas que nos reenvían a pasos trazados por Gironde. Huellas que surgen a modo de cita indirecta o directa, alusión o reminiscencia, procedimientos de escritura, utilización de los blancos de la página. Muschietti (1999) nos recuerda que la búsqueda del poeta de *Persuasión de los días* (1942) y *En la masmédula* (1954) con sus fluidos y chorreos, sus cortes y resonancias se trama en el diálogo con el poeta uruguayo Herrera y Reissig señalando que

De esta mezcla Herrera-Gironde parten Néstor Perlongher y Roberto Echavarren convirtiendo la voz urbana y popular, en una gestualidad sonora que cruza la voz del tango con la huyente de madres y tías barriales. Del “mantelcito” y la “roña de esta casa” a la “toilette”, el “boudoir”, el “rosicler” del “bretel”. De la palabra que nombra con crudeza las partes del cuerpo y sus fluidos, hasta el corrimiento de la palabra que pierde sus límites corporales derramándose en constelaciones vecinas: del Gironde de *Espantapájaros*

hasta el de *En la masmédula*. Con un movimiento cercano, esta poesía corre entre el ARREBOL y el ARRABAL la posibilidad de establecer la continuidad de un pasaje de la O a la A en sus escenarios ya cruzados, y a la vez instaurar un tajo y un tatuaje. (1999: 580)

Ben Bollig reitera estas líneas trazadas por Muschietti, “Girondo representa un interlocutor central en el diálogo de Perlongher con la vanguardia, y proporciona herramientas clave, en particular experimentos con neologismos, semi-palabras y la fragmentación del cuerpo”²³ (2005: 162).

La palabra que pierde su límite es una constante tanto para Perlongher como para Girondo. Esa palabra se transforma en palabra impúdica, palabra escandalosa, palabra chirriante, palabra incómoda. El desborde encuentra su cauce como pleno ejercicio de invención. Tal como lo expresa Roberto Retamoso (2005) la *ilegibilidad* resplandece en el último poemario de Girondo como camino hacia la libertad superadora incluso del “fascismo de la lengua” en términos barthesianos. De este modo, asistimos a un proceso de “descomposición de la lengua” y una posterior “rearticulación significativa” que trabaja con los restos y opera con las formas de parodia o simulacro. Si *En la masmédula* es un espacio genuino de ensayo de la palabra, que compone-recompone, inventa-reinventa la lengua, el neologismo constituye un verdadero “invento semiótico” que encuentra su punto de estallido en la posibilidad de decir “lo que nunca se había dicho” (pp. 143-147). A partir de aquí cabe preguntarse por el alumbramiento de eso o aquello “nunca dicho”, su relación con el límite de lo decible, lo “representable”, el plano de la materialidad de la palabra en el poema. Al respecto, Roberto Retamoso afirma que

Ese *nunca dicho* oscila, así, entre los vestigios de sentido que sugieren los fragmentos de lengua con que se construye y la indecibilidad de un sentido nuevo que en rigor nunca puede terminar de acotarse, un sentido que estaría siempre por decirse sin poderse decir jamás definitivamente, como si se tratase de ese *plural triunfante* al que Barthes concibió solamente en un *texto ideal*.

²³ La traducción es mía.

(...) las imágenes de *En la masmédula* no son más que disfraces, fantasmas que doblan las figuras con que habitualmente se invisten las formas de la representación y del sentido. (...)

Parecería que todo un universo se despliega a partir de esa enunciación alucinante, donde más que un sentido *se alucina una forma*. (...)

Por ello, los momentos o los lugares del libro donde parece leerse algún tipo de representación del mundo y de sus cosas, no son más que insinuaciones, figuras desleídas, que al modo de imágenes fantasmales parecen representar facetas o aspectos de lo que constituye la realidad mundana. (2005: 147-148)

La multiplicidad de sentidos posibles, incluyendo aquellos que permanecen bajo un halo de indecibilidad, también aparece como búsqueda en la poesía de Perlongher. Del mismo modo que el alejamiento de una lógica de representación cerrada o unívoca del mundo. Las imágenes que se traman verso a verso diluyen el anclaje a un referente o a un significado y se encaraman a la deriva significante y a la expansión posible de la palabra. El propio Perlongher tematizó su búsqueda por la “alucinación” tendida sobre personajes que toma prestados de otras series, historias, trayectos o relatos, para soltarlos en la corriente de una poesía que fluye y, al mismo tiempo, desplegarlos en una paleta de significaciones posibles e inagotables.

En el poema “La raya” la disposición de las palabras sobre el blanco de papel marca un texto con zonas de continuidad, zonas con hendiduras, zonas con escalonamientos. Las posibilidades de lectura se amplían, puede ser lineal al mismo tiempo que puede concentrarse en partes del poema, en las cuales las palabras se aglutinan conformando “islotos de palabras”. Asimismo, la articulación de preguntas sucesivas, afirmaciones, interrogaciones que se acompañan con rimas internas, repeticiones, aliteraciones componen momentos de avance y detención, estallido y condensación del poema.

Hacer de la raya espiralado ruedo? de vestido, sombrero?
piso, hamaca?

girondino poblado de vacas muertas. El desierto convocaba a nuestra primera generación romántica a poseerlo y delimitarlo en pos de engrandecimiento “El desierto es nuestro, es nuestro más pingüe patrimonio” (Echeverría, 1837). Se suceden luego momentos de luchas y pérdidas, fracasos y triunfos de diferentes modelos de país. El imaginario de grandeza y de un campo dador de riquezas también habilitará construcciones en torno de apropiaciones y muertes. Sobre estos campos que sólo representan muerte, regresa Perlongher recogiendo las imágenes girondinas del poema “Atardecer” (*Persuasión de los días*).

Íbamos entre cardos,
por la huella.

La vaca me seguía.
No quise detenerme,
darme vuelta.

La tarde, resignada,
se moría.

Íbamos entre cardos,
por la huella.

Su sombra se mezclaba
con la mía.

Yo miraba los campos,
también ella.

La vaca resignada
se moría.

(p. 290)

Cae la tarde y el poema traza un recorrido entre los cardos, atravesando un campo de tonos secos, mientras avanza en simultáneo el inevitable fin del día y como un final de fiesta, la muerte se extiende sobre todo lo que encuentra a su alcance. La naturaleza y todo vestigio de humanidad a su alrededor se apagan lentamente. Allí donde Echeverría señalaba la campiña que se abría extensa como el mar, regresa el Gironde de *Campo nuestro* (1946) para conjugarla en un tiempo pasado. En este sentido, Roberto Retamoso (2005) recoge los estudios realizados sobre las continuidades entre textos canónicos del siglo XIX que tematizan el espacio del desierto y la literatura de principios de siglo XX que refiere al campo en un contexto de modernización cultural y literaria que opera desde finales del XIX.

Desde esta perspectiva, *Campo nuestro* se sitúa claramente en esa tradición y en ese linaje literario. Y dentro de ellos, se ubica específicamente en una línea que, gestada como una de las tendencias posibles de la literatura finisecular, configura un discurso poético sobre el campo por fuera del espacio discursivo de la tradición gauchesca. (p. 126)

El poema inicia con una imagen del pasado: antes fue el campo como mar, ahora en el campo se visualizan ovejas.

Este campo fue mar
de sal y espuma
Hoy oleaje de ovejas
voz de avena.
(...)

(p. 375)

El poema recupera la voz de lo insepulto, de aquello que regresa como fantasma sin reposo en una tierra que solamente engendra muerte.

-¡Qué tierras sin aliento! –baluceabas-
Sólo produce muertos...

grandes muertos insomnes y locuaces
que en vez de reposar y ser olvido
desertan de sus tumbas, vociferan,
en cada encrucijada,
en cada piedra.
Los míos, por lo menos, son modestos.
No incomodan a nadie.

(p. 385)

Los pasos que traza Perlongher en “Nelson vive” vuelven sobre los restos que se esparcen “...en un país/de enormes vacas rengas/en un país de inútiles suicidios y exangües maravillas, vivo él”. Regresa a “escarbar” sobre lo desangrado y “merodear” sobre lo convulso de la vida y de la muerte, en un país que es nuestro país en plena dictadura. El campo sembrado de muerte en toda su extensión es una línea que atraviesa la serie de poemas de *Austria-Hungría* hasta alcanzar un momento de estallido en el poema “Cadáveres” de *Alambres*.

Por otra parte, el significante “campo” en *Austria-Hungría* alcanza también los campos bárbaros arrasados por las guerras, por el avance y retroceso de los soldados, por el sometimiento/encantamiento de unos sobre/por otros, los campos de concentración, exterminio y muerte. El penúltimo poema del libro que lleva por título “Anales” pone en juego la palabra que muestra “lo otro” que también sucede “en” y “entre” las tropas. En este sentido, el poema apuesta a un relato de los acontecimientos del pasado iluminando el plano del deseo amoroso. De este modo, el título del poema es una instancia de apertura a otras narraciones posibles, a la emergencia del deseo como así también a la perspectiva en los estudios historiográficos que significó la Escuela de los Annales. El poema se traslada del escenario de la ciudad al campo de batalla bajo el cielo abierto. La gran extensión de la tierra es tan infinita como infinito y bestial es el placer que allí florece.

Esclavo soy
de acaienos de hermosas grabas, siervo soy

sucesivas derivaciones se inscribe el plano del deseo sexual y se tamiza la cita del poema *Exvoto* de Gironde, recordando en ella a las “chicas de Flores”.

El poema trabaja de manera ambivalente entre agarrar/ser agarrada, armada/desarmada lo cual permiten componer y descomponer la presentación de un cuerpo que es arrasado en el corazón de un campo de batalla. El ejército como maquinaria de guerra se compone también de deseo. En este sentido, los poemas de Perlongher insisten en ahondar en los sentidos subterráneos que surcan las diversas esferas de lo social. Al respecto, Muschiatti afirma que

Un juego infantil de redondeo y revés, que amplifica los “dobles sentidos”. Si podemos decir que una ley constituye y violenta el poema de Perlongher es el efecto de lectura que consiste en hacernos leer aquellos sentidos obscenos que la institución veda: no dichos, pero presentes en los juegos del lenguaje y la presión obsesiva del contexto. El lector de Perlongher no tiene opción, se ve obligado a leerlos o a girar la cabeza y dejar de leer: “cómo pillaba yo por esos campos/ qué pillo ese pillar” versos bajo el título “Anales”, cuyo contexto no deja de superponer en él la palabra que designa el archivo histórico y el adjetivo que señala en plural la forma “anti natural” del coito: esto es, homosexual que rima con marginal para la cultura hegemónica. Por eso también la luz ilumina flujos y zonas “bajas”, proletarias, culturas “bastardas” (1999: 581)

1.6. Conclusiones del Capítulo 1

En el desarrollo del presente capítulo analizamos los modos en los cuales distintas configuraciones espaciales y temporales se inscriben en los poemas de *Austria-Hungría*. Los versos transcurren destacando referentes y episodios históricos que luego devienen rastros, restos o polvos tamizados en una escritura que hilvana una memoria de la violencia presente en los espacios colectivos e individuales, en lo cotidiano, en el encuentro de cuerpos que retozan placenteramente. La dimensión del horror de la muerte es una constante. La última dictadura de nuestro país, el nazismo, las invasiones, las luchas, las masacres punzan desde lo más profundo y emergen en los textos. En este sentido, los poemas refieren a lo que es y lo que no es, a lo que se

dice y lo que no se dice; haciendo visible las tensiones que surgen para una palabra que se involucra con la muerte, la persecución y la desaparición. Palabra que explora las posibles fluctuaciones, derivaciones y matices de los sentidos.

Algunos aspectos desarrollados en este capítulo son relevantes para capítulos posteriores. De manera particular, el apartado dedicado al análisis de los poemas “El cadáver” y “El cadáver de la Nación” se inscribe en la dinámica de una territorialidad signada por la pérdida. El clímax construido a lo largo de *Austria-Hungría* tiene un punto de detención y concentración, en el cual la poesía se entromete con el sepelio de Eva Perón.

Por otra parte, en el análisis de un conjunto de poemas de *Alambres* que realizamos en el segundo capítulo de este trabajo, seguirá presente el diálogo entre poesía e historia. Perlongher trabaja nuevamente con textos históricos a partir de los cuales forja una escritura poética signada por sucesivas citas, alusiones, incrustaciones de tales lecturas y también por una irrupción de lo que podemos llamar “invención”. Las simples criaturas captadas de episodios y tragedias son atravesadas por los fulgores de una escritura que los hace visibles como destellos, e invisibles en el permanente movimiento que adquieren en la escritura cuando quedan arrasados por el dolor o la alegría, el encuentro o el desencuentro. La palabra poética seguirá su trabajo sobre los cuerpos como una constante. En este caso hemos profundizado respecto de la visibilidad del cuerpo tomado como parte, en la puesta en palabra del cuerpo como cuerpo que desea y es deseado y también como cuerpos inscriptos en una trama de violencia y represión que deja marca visibles. Destacamos que estos aspectos seguirán siendo dimensiones relevantes en los siguientes capítulos.

Capítulo dos

Escribir, alucinar, desear. Sobre la escritura que se hace cuerpo

Delfina: Después, y quiero decir después de horas de esperar, la tarde entera, después de las risas, los pases de pelota con su cabeza hasta que un capitán dio orden de cuidarla, que era de exposición; después del toqueteo que le ahorro y lo demás, después del sol de invierno y la sombra de tanto carroñero planeando, al fin nos dejaron ir de puro cansancio y aburrimiento y calor. Entonces me traje su cuerpo a la cincha por toda la pampa cordobesa.

Norberta: Por la mañana entró en el pueblo Doña Delfina arrastrando su cuerpo, sin cabeza. Y supe que yo era sólo la cabeza de una novia y que ella fue su mujer de cuerpo entero, su corazón...

Susana Villalba, "Corazón de cabeza", 2007

2.1. Tramar una historia, tramar una poesía

En el año 1987 Perlongher publica *Alambres*. Se trata de su segundo libro de poemas organizado en tres partes que pueden pensarse como series conectadas entre sí: "Alambres", "Frenesí" y "Cadáveres". El poema "Rivera" que inicia el libro rinde tributo a quien fuera el primer presidente de Uruguay en el año 1830. Tal apertura señala una de las direcciones que toman algunos poemas del libro, aquella que conecta una lectura y una mirada propia de la historia con la escritura alucinada que se devela en esta poesía.

De esta forma, en la trama de los versos se apresan algunos "personajes" históricos. En un primer momento son reconocibles, luego pasan a ser tenues rastros de hombres y mujeres sostenidos como pequeñas criaturas. Tal vez recuerdos de seres atravesados por batallas en un territorio convulso y condenado. Quizás amantes cuyo destino les reserva la derrota o la pérdida irremediable del ser amado. A medida que la escritura avanza no importa ya el

papel que esos “personajes” tuvieron en la/s historia/s sino más bien el plano de refulgencia que asumen en los poemas.²⁴

Un conjunto de nombres se inscribe en la superficie de los textos: Manuel Oribe (rival político de José Rivera), Bernardina Fragozo (mujer de Rivera), Camila O’Gorman (enamorada del sacerdote Ladislao Gutiérrez, condenada a muerte y fusilada en 1848), La Delfina (amada del caudillo Francisco Ramirez). En esta vertiente se suman otros nombres como “Amelia”, “Ethel” o “Daisy”. Se trama una segunda dirección presente en *Alambres*: la relación entre cuerpos y deseo (Perlongher, 1989c).²⁵

Los nombres que se esparcen son más bien “pretextos”, en el sentido de “motivos”, para la textualidad de estos poemas. Los versos se entretajan tomando a “préstamo” fragmentos de otros discursos y de otros géneros para componer una poesía regida por una dinámica de exploración e intervención de los materiales utilizados. En otras palabras, se seleccionan y recogen partes de otros textos, “sobre” y “a partir” de ellos se crea un nuevo orden textual, espacial, temporal y geopolítico. Echavarren nos recuerda que “por un acto de justicia poética, Perlongher reconsidera la geopolítica. Rinde una plusvalía, alude a episodios históricos que desbordan el mapa de la Argentina” (1996:

²⁴ En la entrevista “La parodia diluyente” realizada por Miguel Ángel Zapata, Perlongher señala a los “personajes históricos” de *Alambres* como “episodios” que motorizan su escritura:

Volviendo a tus personajes. Éstos, ¿responden a una visión del mundo desde tu ojo poético-filosófico, o parten de un yo personal, de la propia experiencia?

Me hablás de personajes, antes me lo salteé, y nunca se me había ocurrido pensar de ese modo a las leves criaturas que, de vez en cuando, renguean en mis poemas. Son más bien (tomando el título de un libro de Leónidas Lamborghini), “episodios”. Se los toma- a Rivera, a Moreira, a Lavalle y Rosas, a Ethel y a tantos otros –como suspendidos en un gesto, o moviéndose suavemente en el burbujeo del café instantáneo. Insignificancias en sí, sólo toman sentido porque hacen mover la manivela del flujo, o del paisaje, desencadenar el chorro de alusiones, asociaciones, paisajes...” (Perlongher, 1988f [2004]: 323).

²⁵ En la entrevista “Un diamante de lodo en la garganta” realizada por Luis Bravo, Perlongher afirma:

En *Alambres*, por ejemplo, está la serie histórica, y la otra que llamaría la “línea del deseo”. Lo deseante tiende a crear su propio campo de consistencia, donde el referente importa cada vez menos y donde me interesa responder a la pregunta: ¿cómo producir lo sensual en la escritura? No es la referencia al acto sexual, sino el ronroneo, el susurro, los fragores internos de la lengua que suscitan este trabajo con la superficie, esa ‘celulosa de sudores. (Perlongher, 1989c [2004]: 303)

117). Pasado y presente coexisten en la trama de los poemas, el territorio se ensancha y desborda para ir más allá de los límites establecidos por las fronteras.

En la primera serie del poemario, bajo el subtítulo “Alambres”, se trama una densidad que se ramifica subterráneamente e impregna todo el libro en sucesivas mutaciones, hasta desembocar finalmente en el extenso poema “Cadáveres”. Antes de llegar a ese momento, la escritura atraviesa “Frenesí”, segunda parte del libro, en la cual se recopilan tres poemas que ponen en escena el festejo y el estallido del color. El motivo celebratorio emerge como contracara y momento inmediatamente anterior a la muerte omnipresente que concluye el libro. Esta parte central del poemario se articula como pasaje hacia un territorio repleto y desbordado por la multiplicación infinita de “cadáveres”. El cierre acontece donde se torna visible la presencia de la muerte, la masacre y la bestialidad de la última dictadura argentina. En el ensayo “Sobre *Alambres*” Perlongher sostiene que:

Hay en *Alambres* dos campos o dos partes: uno, los poemas de la parte “histórica”, que cubre aproximadamente la primera mitad del libro y culmina en la catástrofe final, “Cadáveres”; la otra parte, que podría llamarse “deseosa”, abarca la segunda mitad y estalla en la proliferación asociativa de “Frenesí”. Los límites entre las partes son borrosos: ambos campos de fuerza afectan, en diferente grado y magnitud, al conjunto de los versos, pero toda una tensión se erige. Si ya venía montando, en *Austría-Hungría*, una especie de *épica sensual*, creo que *Alambres* avanza en el sentido de una *épica barroca*, donde la historia es deseada, alucinada en el deseo (1988e: 139).

Por su parte, Javier Aduriz señala que en este libro opera un “nomadismo espacial” que se conecta con los “avatares de sexo y política” pasando por una revisión de la historia, atravesando los derroteros de las “locas” hasta llegar a “Frenesí” como espacio turbio y contiguo de placer y realidad, para terminar en “Cadáveres” (2005: 20-21).

Poema tras poema, la escritura perlonghiana opera por la deriva y el desbordamiento en los planos sintáctico, semántico y fonológico, generando la

apertura de sentidos y sonidos de las palabras. No hay un punto de centramiento definitivo en esta escritura, cada momento de detención, cada desplazamiento, siempre son momentáneos. La operación consiste en instalar un escenario, un momento o un color, no para quedarse allí definitivamente sino para migrar a otro. Los procedimientos de escritura inscriptos en los textos señalan la búsqueda de una escritura sensual que persiste en conformar un cuerpo de palabras.

En notas, ensayos y entrevistas Perlongher celebra la emergencia de un conjunto de escrituras *transplatinas* que sin conformar un movimiento específico se conglomeran tras los pasos de Lezama Lima y Sarduy. Para bautizar el florecimiento de estas escrituras a orillas de nuestras costas barrosas, el poeta propone el término *neobarroso*. En este sentido, en los poemas de *Alambres* como así también en los de *Austria-Hungría* se reconocen filiaciones, inscripciones y procedimientos de escritura neobarrocos y neobarrosos, homenajes a la figura de Lezama Lima y a su poesía que aparece citada, aludida, rememorada y aun transformada en los poemas. Años más tarde, el poemario *Parque Lezama*, homenaje al creador de *Muerte de Narciso*, traza el desplazamiento espacial que va desde la isla cubana al barrio porteño de San Telmo.

Considerando todo lo dicho, el presente capítulo está organizado del siguiente modo. En primer lugar, analizamos un conjunto de poemas pertenecientes a las dos primeras partes de *Alambres*²⁶. En segundo término, nos detenemos en el estudio de un conjunto de ensayos en los cuales Perlongher reflexiona sobre el barroco, neobarroco y neobarroso. Tales textos dialogan permanentemente con su poesía. En este punto y en relación con los ensayos, examinamos un conjunto de poemas que nos conducen, recuerdan, citan a Lezama Lima. El trabajo del capítulo está orientado por las siguientes líneas de análisis:

a. En *Alambres* se vertebra una mirada propia respecto de la historia fundida en la deriva de los versos. Este discurso poético captura y condensa

²⁶ El poema "Cadáveres" que cierra este libro se estudia particularmente en el Capítulo 4.

fragmentos de otros discursos no para atacarlos, no para desmentirlos, sino para apropiárselos y tramarlos en la escritura poética. Analizamos los modos en los cuales esta escritura entreteje una mirada propia de hechos históricos, personajes, acontecimientos y estudiamos los procedimientos de escritura que aparecen en los poemas.

b. En estos poemas, héroes, heroínas, damas, caudillos tienen la marca de la derrota, el sabor de la pérdida y los olores del sexo. La escritura merodea en la parte más oculta y oscura del pasado, cerca de la tragedia, la pérdida, el desarraigo y el exilio. Analizamos un conjunto de poemas que revisitan acontecimientos históricos a la luz de personajes atravesados por el amor, el odio y el deseo. Indagamos los procedimientos de alusión, citación, proliferación que se evidencian en los poemas.

c. En el pasaje de un poema a otro, elementos y materiales pasan por un proceso de desmaterialización o licuefacción que se evidencia en los textos. Los alambres de púa o alambres como barrotes se transforman en alambres como hilos o alambres de baba. Las sustancias más firmes mutan a sustancias gomosas o babosas. Abordamos la inscripción de este proceso de desmaterialización en relación con los procedimientos de escritura.

d. En estos poemas, los cuerpos vestidos con diversas texturas y colores están listos para ser mirados, tomados, desvestidos, recordados. La mirada ahonda en lo que está por debajo de las telas y los armazones o por detrás de los breteles caídos y las estolas brillantes. Los cuerpos que se recuerdan a la distancia, los que se pasean en los trasfondos de la historia y también aquellos atravesados por las balas, son cuerpos con vestidos rasgados, caídos, levantados, manchados. Estudiamos, en este caso, los modos de inscripción en estos poemas del “vestido” y su vinculación con diversos modos de aludir al “cuerpo”.

e. En “Frenesí”, segunda parte de *Alambres*, emerge el momento de carnaval: los cuerpos revestidos de brillos se muestran ondulantes y colmados por el deseo, las texturas de los vestidos proliferan, las palabras se extienden en infinitas variaciones. Abordamos en este punto los procedimientos de escritura utilizados y la relación con la emergencia de una zona de extrema

“cosmetización” y “maquillaje” (Cella, 1996) que toma fuerza en esta parte del libro.

f. En ensayos, artículos, entrevistas y conversaciones, Perlongher refiere a un flujo escritural platino que, sin conformar una escuela, florece como un neobarroco que trabaja con la ilusión de profundidad. Postula el término *neobarroso*. Nos proponemos componer el recorrido que Perlongher plantea desde el barroco, pasando por el neobarroco hasta llegar al neobarroso y la apertura a diálogos y polémicas que se suscitan en torno a estos temas.

g. En estrecha relación con los puntos anteriores, nos detenemos en la lectura que Perlongher nos propone de Lezama Lima. El poeta cubano está presente como cita, fragmento, recorte, estela, fluido, recuerdo, refloreamiento. Analizamos los modos de inscripción de la palabra lezamiana que se transforma como motivo, imagen y/o tema en la poesía perlonghiana.

2.2. Sobre leer y escribir, citar y aludir

Algunos poemas de *Alambres* toman a modo de cita directa o indirecta fragmentos de otros textos sobre hechos o personajes históricos, ya sea a modo de epígrafe, como nota final del poema o bien como partes parafraseadas que se insertan en la vorágine de los versos. Así, el poema “Rivera” comienza con un fragmento de *Historia de la Confederación Argentina* de Adolfo Saldía, el tercer poema “Por qué tan...” recoge un corte de *La Cautiva* de Esteban Echeverría mientras el quinto poema “Moreira” abre con una cita de la novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez. En la trama de esta escritura se señala abiertamente el “injerto” de otras textualidades y voces, demarcando un conjunto de lecturas que se apresan en la escritura misma.²⁷

²⁷ En la entrevista “Un uso bélico del barroco áureo” realizada por Luis Chitarroni, Perlongher sostiene:

Siempre leí de todo, las cosas más heterodoxas. Leía a veces esos textos históricos como una técnica: leer y alucinar. Leía y leo textos de historia argentina, textos políticos, documentos. Podría decirse que esa cuestión se resuelve, si racionalizamos un poco, entre el deseo y la historia, entre el deseo y lo social. Entonces habría que ver un poco la emergencia del deseo en los textos más hostiles. En algún momento estuve tentado de poner notas a los poemas: “Esto se inspira en tal o cual hecho”. Pero después me pareció tonto. El encuentro de Rosas y Lavalle, por ejemplo, está en Saldías. La llegada de Lavalle y los soldados que no podían creer que Saldías escribía historia, pero el texto se le escapaba, se le iba a esa superficie poética que inventa cualquier escritor (Perlongher, 1988 [2004]: 315).

Esas palabras incorporadas aparecen delimitadas por el uso de comillas como huellas de un proceso de traslación e incorporación de otras voces con contextos de comunicación y particulares características sociales y culturales (Graciela Reyes, 1984).

Siguiendo los planteos de Nicolás Rosa (1987), en esta poesía la intertextualidad es acogida por una escritura-torrente que “mastica” aquellos textos que toma hasta devorarlos y por lo tanto deglutirlos en su propia ingesta. Si estos poemas aluden a otros textos es para atravesarlos y con ellos derivar de género en género, componiendo un tendal de lecturas aludidas y trasvasadas a la escritura del poema. Lectura y escritura confluyen en un espiral, lo leído se trama en lo escrito y lo escrito remite a lo leído. Rosa señala que la impronta de estos textos es la “renegación” permanente en pos de un “alud del aludir”:

Renegando –y veremos que la **renegación** es la lógica constante de estos textos- de los ancestros textuales, escarnio de la intertextualidad, el texto de *Alambres* se asume en una prolongación, una extensión y una coextensividad alucinantes. Que el relato – la discursividad ocupe el espacio de la poesía, prosa que se devora la poesía en la ingestión canibalística que diluye las fronteras genéricas-, que la carta simulada ocupe el lugar de la comunicación amorosa, (de Rivera a Bernardina, del género novela epistolar a la carta de amor) [...] en este caso pasamos de nuestras guerras civiles a las guerras napoleónicas (de Bernardina a Bernardotte) y que de allí nos traslademos a la ficción máxima de la película, no son sino los modos de inscripción de una presentación que niega el carácter representativo del texto: no representa nada de la representación, pero tampoco representa nada de la significación: sólo alude y alude catastróficamente: el alud del aludir que reclama el texto (pp. 229-230)

En este “alud del aludir” que destaca Rosa, el límite entre leer y escribir se torna difuso. Se toma la palabra de otros, se la pone en circulación, vale decir, se hace uso de ellas no para “representar” un hecho, una situación o un personaje, sino para presentar un discurso poético en el cual refulgen otras lecturas y otras escrituras que se resignifican y amplían en otro proceso de

creación. En este sentido, la palabra citada se despliega como “mención” y “uso” en los términos planteados por Graciela Reyes (1984)

La citación convierte al lenguaje en lenguaje mostrado, mencionado, pero la citación solamente puede ser un acto lingüístico, y, por tanto, comunicativo. El lenguaje citado se presenta pues, como mencionado y usado al mismo tiempo. Usado en dos sentidos: usado para ser mostrado (analizado) y usado porque de un modo u otro y aunque sea secundariamente se refiere al mundo, tiene referencia y referidor: un hablante de carne y hueso dotado de alguna intención comunicativa (p. 37)

2.3. Cuerpos, deseo, palabras

2.3.1. Cuerpos y encuentros

Si todo posible relato de la historia incluye versiones oficiales y no oficiales que reposan en el triunfo de unos y/o la derrota de otros, esta poesía elige entrometerse con el costado más oculto y triste, detenerse un momento en la imagen del héroe que sabe perderá la batalla y efectivamente la pierde y es, por lo tanto, un héroe cincelado por la fatalidad de la derrota. Las historias que se entretajan en estos poemas se ven a la sombra de los sueños que nunca serán porque de hecho no fueron y a la luz de la ensoñación y la deriva del sexo que crean otros destinos posibles en los poemas. En este escenario, la imagen del héroe a caballo se desvanece en la noche y cansado desmonta o pierde su montadura en la oscuridad. Cella (1996) señala en *Alambres* la figura del “héroe apeado”:

La escritura de la Historia en los poemas de *Alambres* establece una épica de héroes desmontados que hablan de batallas perdidas y sueños mutilados. El héroe de Perlongher es el *héroe apeado* –desmontado inclusive de un caballo despeado- yaciendo en la tibia cama donde reposa, donde retoza. No antihéroe, el héroe de Perlongher es la contrafigura, el lado oscuro que la sombra de las historias abriga, la persistente imagen del que se ha bajado de cualquier cabalgadura para deslizarse casi hasta reptar olvidado del tiempo en sus tormentosas variantes. Ni cronología ni progresión histórica aquejan por tanto este ¿devenir? indiferenciado que acumula objetos entre bambalinas sin

espesarlos aunque más no fuera señalando la pérdida de intensidad de los colores viejos. Porque los colores subsisten como cartón pintado. (p. 157)

En los dobleces de la historia, allí donde el héroe ha perdido su montura, se encuentra cercado por enemigos y sitiado en su propia batalla, persiste el recuerdo de su amada/o a quien menciona y recuerda a la distancia. Los poemas “Rivera” e “India Muerta” se encuadran en las luchas del Siglo XIX comunes a la Banda Oriental, Buenos Aires y el interior. La sombra omnipresente de Rozas tiñe cada escena, incluso en “India Muerta” que señala la derrota definitiva de Rivera el 27 de marzo de 1845 y su posterior huída a Brasil. En el poema que inicia el libro, la mujer amada se construye como destinataria, tanto del informe de situación del campo de batalla como de los pedidos de asistencia. A ella, que es primero Bernardina y luego Bernardotte, va dirigida la pequeña carta integrada al poema. Al mismo tiempo, ante el avance del enemigo y la inevitable derrota, la mujer se redimensiona como objeto amoroso que puede ser arrebatado por las fuerzas contrarias. Esos enemigos son a su vez muy cercanos. El poema trabaja la relación entre hombres como “relaciones muy íntimas”, dicen los versos, que pueden ser objeto de chismeríos y decires que encierran algo de verdad y de imaginiería.

¿Por qué Oribe no tomó Montevideo antes de que este amor fuera
imposible?

Mi muy querida esposa Bernardina:

he perdido parte de la montura al atravesar el Yaguarón crecido

te ruego envíes el chiripá amarillo y unas rastras;

acá no tenemos ni para cachila, así que si tienes unos patacones
me los mandas

En qué cogollos encopetados andarás? mi ama, mi vecina

¿Te entregarías a él, mi Bernardina? O a los muchachos de la
Comisión Argentina, que miran con azoro cuando te beso?

Sé que se urden a costa de mí infames patrañas dales crédito
algunas de ellas son exactas

Hemos tenido con los unitarios relaciones muy íntimas

Y si no los conociera tan de cerca, qué me uniría a ellos a mí,

un gaucho bruto
si fuera manso y no me diera corcovos en los rodeos
Estamos sitiados, Bernadotte Adónde iremos
después de esta película tan triste

“Rivera”
(pp. 65-66)

La situación de pérdida se extiende desde lo más inmediato y cercano a lo más lejano, alcanzando todas las dimensiones de la vida. En los versos finales se instala la pregunta por el después, “Adónde iremos después de esta película tan triste” (p. 66), como final de poema y final de fiesta en una imagen que se traslada al cine. Este pasaje que se traza desde el poema a la máxima ficción de la pantalla (Rosa, 1987) posibilita un nuevo modo de acercamiento respecto de estos relatos de guerra, dolor y amor.

La figura de Juan Manuel de Rozas y los espacios de campaña persisten en otros poemas del libro. “Por qué tan” inicia con una cita en cursiva de “La cautiva” de Esteban Echeverría “...incomensurable, abierto y misterioso a sus pies...” Ante nuestros ojos reaparece la imagen vasta del desierto como mar, abierto con todos sus fulgores. Con el fondo de ese horizonte, Lavalle monta su caballo y avanza hacia el campamento de Rozas. El encuentro de los generales reserva deliciosos detalles en un momento de tregua apacible. El poema se organiza en dos grandes partes. El primer tramo inicia con la cita de Echeverría y finaliza con la repetición de la parte final de la misma. Mientras que la segunda parte comienza con el verso “Siempre hay otro, que después escribe” seguido de la parte final del poema.

Cecilia Palmeiro (2011) lee en *Alambres* el intento del poeta por “corregir la historia de la violencia (la “virilidad” de la historia argentina poblada de héroes y patriotas) con una historia *queer* (p. 51) La relectura del pasado es al mismo tiempo una manera de hablar sobre el presente. Sostiene que en el caso del poema “Por qué tan” se avanza hacia “el abrirse de piernas” de los héroes en serie con la violencia que inaugura *El matadero*. En términos de la autora, “si la historia nacional es la historia de la violencia, la respuesta de

Alambres no es la negación de la violencia sino su erotización y libidinización como corpúsculo infeccioso de la lengua” (p. 52).

Por qué tan imprudente, desafiaba el encono
del potro, de las lanzas, del rebenque: en el lazo
en el voleo de la lonja
en el deseo de caer rendido entre los rudos brazos de Esmeralda
barazo, embarazoso (p. 68)

Los primeros versos se organizan a partir del sintagma “Por qué tan imprudente...” seguido por otros sintagmas aliterados por las preposiciones “en”, “entre”, “de” y “del” que componen un conjunto de elementos del mundo de campaña: “potro”, “lanzas”, “rebenque”. Allí aparece la palabra “deseo” de “rudos brazos” que se disemina hacia el resto del poema.

Este deseo no es una trampa que? se tiende acaso? que?: Por nada,
es una trampa que se arma, como
el que montó a caballo y ordenó a un oficial que lo siguiera,
sí, pero a la distancia: y rumbeó al sur
el que le dijo a un oficial: Me sigues, chico? (en los rodeos,
se calentaba el mate)
cuyas partidas lo cercaban
y envuelto por un grupo de soldados de Rozas
alzando el anca, dijo: Díganle al que los manda
que se aproxime sin temor, pues estoy solo
que se echa, acaso, en la catrera? la desolada, la Lavalle?
uno? dos? el primero? que se echa pierde? el que chorrea? antes
era distinto: echaré un sueño
mientras espero al general
(estoy bastante fatigado
y tengo el sueño ligero)
(p. 68)

La disposición de los versos de la primera parte compone una estructura oscilante. Los márgenes de las estrofas se desplazan hacia la izquierda o la derecha disponiendo zonas de blancos. El uso de preguntas sucesivas en algunos versos, paréntesis, dos puntos, uso de cursivas destaca capas en la composición del poema. El discurrir de las palabras narra el encuentro entre Lavalle y Rozas. El general unitario llega al campamento del general federal sin otra compañía cercana que la de su caballo. Desmonta y vista la ausencia del general rojo punzó, decide esperarlo en su tienda. Duerme hasta que éste llega. El poema ahonda en ese encuentro y desliza el brillo y el olor del deseo que surge entre los generales. En términos de Cecilia Palmeiro (2011), el deseo se desliza con una doble lectura: celada policial y relación clandestina. “El poema despliega varias ‘trampas’ (...) hasta devenires simultáneamente femeninos y revolucionarios (...) ‘Renatas y Curzias’, colectivo femenino derivado de Renato Curzio, fundador de las Brigadas Rojas italianas” (p.52).

Los “héroes” de estos poemas se “echan en la catrera” o bien se “echan un sueño” llevando el cuerpo a la posición horizontal, en contraposición a la postura vertical del cuerpo erguido para la batalla. En tal horizontalidad se entreteje el plano del sueño y dentro de tal esfera de ensoñación reflotan las imágenes de los cuerpos deseados, siempre tendidos en lechos, listos para ser tomados, listos para el encuentro sexual. Las sucesivas repeticiones del sonido “ch” en “chico”, “echa”, “chorrea”, “echaré”, “echóse”, “lecho”, marcan el ritmo y se extienden hacia el resto del poema como la expansión de un desborde y una proliferación cercana al registro del “cuchicheo” de la lengua que impregna el registro de campaña militar. La sensibilidad aborda los cuerpos que se movilizan en la ensoñación.

El que llegaba del retén no pudo reprimir un ligero
-estopín, espingarda- sobresalto
como tigresa encadenada echóse
sobre tí, que yacías
en el ligero sueño: encadenada como
la que dormida sueña un general tendido en ese lecho
que, armado, se abalanza

-estopín, espingarda- en la cureña
(rasgada la casaca, afloraban la plumas doradas del chajá, jabonesas)
en esa embarcación, seguido a penas por un oficial (a la distancia)
que miró por la hendidja ese despatarrarse de los héroes
-misterioso, a sus pies...

(p. 68)

Persisten elementos que remiten a la campaña: “retén”, “estopín”, “espingarda”, “general” que por desplazamiento y condensación se inscriben en una escena en la cual los cuerpos “tendidos” en lechos impulsan a otros cuerpos a echarse y abalanzarse sobre ellos. Hacia el cierre de esta primera parte, reaparece la cita de abre el poema: “que miró por la hendidja ese despatarrarse de los héroes/ -misterioso a sus pies...” (p. 69). En el poema de Echeverría, el cuerpo militar de Brian está destinado a una muerte sin gloria, sellada por la matanza de los indios y el triunfo de la naturaleza. En el poema de Perlongher los cuerpos desmontan de sus caballos, dejan atrás la armadura que los sostiene y se repliegan en los esplendores del encuentro amoroso de ella-él con él-ella. Lo “misterioso”, que se instala en el poema, es el cuerpo del otro que se extiende y se entrega, se busca y se palpa. El otro puede ser “otra”. El cuerpo es cuerpo deseado. Suena el canto del chajá. El mismo que acompaña el derrotero de María y Brian por el desierto y los pajonales, como pájaro que anuncia la buena nueva (llegada de la milicia) o la desgracia (comienzo del incendio de pastizales) y que, en el poema de Perlongher reaparece, con sus plumas ya doradas asomando detrás de la “casaca rasgada” como huella que se trae a la superficie del poema para ser resignificada en un nuevo contexto.

Por otra parte, la cita a “La cautiva” que recorre todo el poema nos recuerda la presencia del desierto y sus muertos; del desierto, la “Generación romántica” y la “Generación del 80”. En los versos de Echeverría los indios son presentados en estado de salvajismo, en el interior profundo del desierto, lejos de toda humanidad. Sus muertes son muertes que no tendrán justicia. Fermín Rodríguez (2006) afirma que “no hay allí violencia contra una forma de vida, porque esa vida ya estaba negada”. No hay testigos de esas muertes. Los

indios retornan al desierto como “espectros” (p. 166). La campaña al desierto en los años ochenta consolidará el sometimiento del indio. En *Indios, ejército y frontera*, David Viñas insiste en preguntar por lo eludido de estas muertes, por lo silenciados, por lo no dicho y lo no hablado. “Se trataría, paradójicamente, ¿del discurso del silencio? O, quizás, los indios, ¿fueron los *desaparecidos* de 1879?” (p. 18). El poema de Perlongher se inscribe en esta historia de la violencia que pulsa por ser puesta en palabras. El campo, el desierto, la campaña son espacios en los cuales aflora el deseo pero también la muerte. En el poema “Cadáveres” aparece nuevamente la referencia a “La cautiva” poniendo en relieve estas relaciones aquí presentadas.

Los poemas de *Alambres* van tras los pasos de los gauchos que se encuentran en un abrazo y se besan profundamente. El poema “Moreira” comienza con una cita de la novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, poniendo en primer plano el amor que une a esos dos amigos y amantes, “(...) y se besaron en/ la boca como dos amantes, sellando con aquel beso apasionado la amistad que se habían profesado desde pequeños” (p. 72). El poema avanza en su composición tras los rastros que recupera de la pieza de Gutiérrez. El deseo que se libera, se desplaza hacia otros espacios, “en los remotos astilleros,/se zambullían en las canteras arenosas, en el vivero del Tuyú,/a pocas millas de la tumba” (p. 73).

Juan Moreira como personaje trascendió la obra original y como figura fértil encontró su destello propio en el teatro²⁸, la narrativa, la poesía y la

²⁸ El 20 de enero de 2011 en el teatro El Extranjero, Buenos Aires se estrena la obra *Apátrida, doscientos años y unos meses* de Rafael Spregelburd. La obra está inspirada en un hecho histórico. El conflicto se genera a partir de una exhibición, organizada por el pintor Eduardo Schiaffino, en la cual se aprecian obras de pintores argentinos que retornan al país luego de formarse en el viejo continente. La muestra pretendía quizás ser el momento fundacional de un arte nacional. El crítico español Eugenio Auzón responde que habrá que esperar doscientos años y algunos meses para ello. Una polémica se desata en los periódicos. El fin será un duelo que enfrentará a los dos hombres en la navidad de 1891. Un conjunto de preguntas atraviesan la obra ¿Qué es el arte argentino? ¿Quién decidirá cuál obra es más o menos argentina? ¿Es más argentino pintar a Juan Moreira? ¿Cómo debe pintárselo? La pintura Juan Moreira de Della Valle y Mendilaharsu se exhibe en la muestra y condensa un punto de discusión entre Schiaffino y Auzón:

Schiaffino

Pretende acusarme ahora/de un Juan Moreira que no he pintado?

pantalla de cine. Roberto Retamoso (2005) revisita dos poemas que dialogan, citan, reescriben otra/s historias a partir de aquella escrita por Gutiérrez: “Fragmentos de un *Juan Moreira*” de Juan José Saer y “Moreira” de Perlongher. Con respecto al primero, destaca que la perspectiva se focaliza en el personaje y está “trabajado más por lo incierto que por la fuerza ciega de las certezas” (p. 6). En el caso del poema de Perlongher, se trata de un “Moreira *homoerótico*” inscripto en la deriva de una escritura irreverente, desde la mirada de una mujer-testigo del amor. De este modo, “despliega otros sentidos también inscriptos en el texto de Gutiérrez, aunque transpuestos en una poética donde el erotismo encuentra sus formas máximas de representación” (p. 7).

La mujer-testigo en la trama del poema es Delia y también es Dalia o la combinación de ambas. La mujer está allí presente con su mirada. En este ver se torna visible aquello que es sabido pero no dicho, “con quien descangallada viste esa escena (torpe) de los besos:” (p. 73).

El nombre Delia reaparece en el poema “Música de cámara”. Nombre tramado en la voz que trae a la superficie aquello que está presente y que pulsa por ser dicho: lo audible del sonido del gas en las cámaras de muerte en

Auzón

Lo han pintado –lo pintan compulsivamente-/esos parias, esos amigos suyos,/esos que representan a ésta, su Patria./O habla usted en nombre de todos cuando le conviene/y se retira cobarde a su persona cuando/la vulgaridad precaria de Moreira/se le hace escollo en su argumento?/Lo siento. Así no. Así no funciona./Quiere legitimar su derecho/a ser portavoz de alguna Patria?/Entonces habrá que hablar en colectivo/Que eso es la Patria/Que eso es lo que duele.

Schiaffino

Sea. Y acabemos con esta cuestión del Juan Moreira./Se vive ahora en Buenos Aires/un aire extranjero, /cosmopolista./Pero estamos listos y maduros./Un núcleo de pintores de la mejor ley /[artistas de raza que no se van a intimidar]:/un público voraz y numeroso,/sumado al conjunto de las fortunas privadas argentinas,/sobrado grandes y difundidas,/son condiciones suficientes/para que el arte nacional pueda vivir/de vida normal y vida propia.

Auzón

Fortunas privadas?/ Acabáramos/ *Pausa*/ No era Moreira/ No era el torso desnudo y censurado./ No era mi acento/ Era el dinero./ *Pausa*. (pp. 160-161).

El mito Juan Moreira es punto nodal en la obra de Spregelburd y en el poema de Perlongher. La apuesta de ambas poéticas interviene sobre el imaginario del arte, la cultura y la Patria, condensado en la figura del gaucho, como constructo que, en este caso, se pone en cuestión.

los campos de concentración, lo visible de los cuerpos que se desnudan, de sus ropas que se quitan, lo mortuorio de la música que suena hasta quitar por completo la voz, la vida de esos otros allí condenados a la ejecución. Christian Gundermann (2007) sostiene que en la primera estrofa del poema, la palabra es ondulada por su desplazamiento metonímico, al mismo tiempo que se practica un corte de esta cadena en el nivel sintáctico. La sonoridad de las aliteraciones construye el placer del texto que aparece escandido por el uso de dos puntos que va escandiendo la palabra (p. 192).

Como esa baba que lamosamente fascínase en la raya: de ese campo:
de un lado: los poliedros ubuescos:
del otro: las liendres polacas:
en ese lado: al lado: esa ladera helada: donde se desparrama:
la babosa:
lamiendo el mismo deshabillé marrón que tantos años lleva
colgado en el ropero entre las perchas de los trajes que
tuvieron alcanfor: y que tuvieron, en las mangas, pistolas:
o de cuero de Rusia o de chichilla:

(p. 80)

El poema trabaja en torno al espacio abierto del campo que son campos de concentración y el espacio cerrado de las cámaras; a la ropa que se tira al costado del campo; a los cuerpos desnudos y desprovistos, envueltos por los sonidos y a la música que se transforma en música macabra. El cierre del poema marca aún otro giro: la insistencia para que Delia declare, admita la muerte imperante. El pedido se lanza como denuncia de la situación pero también como señalamiento del colaboracionismo. “La ‘música’ del lenguaje poético, la fuerza de la aliteración al servicio de las metonimias del deseo, está compuesta aquí por Perlongher despiadadamente como estrategia sonora para denunciarla de ser arte cómplice” (p. 194).

esas ropas tiradas al costado del campo

-cuando los desnudaban

y les decían que era para tomar un baño-

dime Delia,

tú crees en esas músicas que tan mortuorias suenan cuando antes
de las ejecuciones batuteamos: y crees acaso en ellas? y crees?
dime si crees

Dime ya, Delia:

creo en esas músicas que como liendres se agazapan tras las axilas de los pobres que condenados a los gases se desnudaban en las cámaras y aspiraban el fino –o el bravío- hedor del mediodía: creo, decime, en esas melopeas de músicos de cámara que toman la batuta y suenan los violines violentos y los vientos ventrales cuando ellos se retuercen, desnudos, en el gas: dime más: dime, creo en las batutas que los ejecutores blanden en ese aire con leve olor a gas que escupa de las cámaras de música en que el público, desnudo y demudado, yace: dime, acaso lo crees? dime sí: que creo en esos públicos desnudos que yacen demudados cuando por sus orejas penetran los brumosos sonajeros, los dulces violoncelos de la cuna, del gas: dímelo ya

“Música de cámara”

(pp. 80-81)

La palabra poética empuja hacia un primer plano la presencia omnipresente de la muerte en los campos de concentración. El poema se conecta con toda la serie construida desde el poemario *Austria-Hungría* y también con el poema “Cadáveres” que cierra *Alambres*. Las imágenes se componen a partir de la complementación del plano visual, sonoro, auditivo, gustativo y táctil. Confluyen en sinestesias que mezclan lo percibido, lo evidenciado y lo macabro de la situación: “dulces violoncelos”, “público desnudo y demudado”, “leve olor a gas”.

2.3.2. Cuerpos y materialidades. De los alambres sólidos a los alambres babosos

La apertura hacia el campo, el campamento y la campaña deriva hacia otros mundos como el circo y el cine. Los paisajes se mezclan, las guerras pasan a las pantallas de cine y el mundo de la campaña da paso al mundo del circo. Por delante y por detrás de estos paisajes e imágenes de héroes y heroínas, están siempre los “alambres” bajo múltiples formas: como púas – alambre de púas que separa territorios y corta-, como aros –alambre flexible que puede ser maleable- o como gomosidades –gomas de alambres-.

En todas direcciones están presentes los alambres que en la historia de nuestras pampas nos recuerdan los procesos de división y apropiación de las tierras -adueñarse de grandes parcelas, repartirlas, cercar las dimensiones de los campos, parcelar su inmensidad y marcar zonas de propiedad privada- y la violencia –matanza de indios, campos de concentración-. Aquí los alambres se sostienen para contener historias de apropiaciones y pérdidas, de amores y separaciones. Del mismo modo, son alambres que se levantan como polvo y mutan en babas hasta pasar a ser puro desvanecimiento. Así, delimitan espacios y posesiones, formas de apropiación y desplazamiento, formas de persecución y exterminio. En esta escritura se posibilita pasar al “otro lado de alambre”, al “otro lado de la historia” y en tal pasaje una textura se transforma en otras posibles.

En el poema “La Delfina” acontece el momento final de una batalla. Los gauchos tiran de alambres para mover las carretas. Detrás de los barrotes de una jaula se exhibe la cabeza de Francisco Ramírez. Mientras su enemigo, Estanislao López, corta y traiciona una y otra vez. La Delfina impregna con sus olores toda la escena, pasea y levanta su enagua para soltar al viento el encanto de sus cachetes. La mujer montada a su caballo, flota en el espacio. Los gauchos aliados y el asesino. Todos son trasladados a un cuadro de *western* americano entre pañuelos que se agitan y una polvareda que se levanta hasta que finalmente toma forma ese momento que cambió la historia para siempre: la Delfina es capturada por el enemigo, su amado intenta rescatarla y entrega su vida en tal intento.

La Delfina, fumaba

y la puntilla

de la enagua marrón de la Delfina que, ronca, levitaba

y el supremo encendido que miraba, los ojos encendidos, que miraban,

los ojos sin colirio por entre los barrotes de la jaula de la cabeza

de la jaula de López que la corta: corta, cercena y corta: la cabeza

que roma imaginaba desde la pajarera un pañuelo de cuello color lila

como aquellas enaguas que al alzarse, entre la polvareda, blanca, blanca,

fueron su perdición

(p. 74)

El poema trae la imagen de la Delfina a la escena principal, rodeada de humo y polvo. La mujer fatal persiste como flotando en la tríada indisoluble: ella, el Supremo y López. Cada uno parece conservar su preciso lugar en la historia. Ramírez no puede dejar de mirar a su amada. La sinécdoque recalca en sus ojos que no mueren: “y el supremo encendido que miraba, los ojos encendidos, que miraban” Mientras López queda sujeto a la lógica de persecución y muerte “... de la jaula de la cabeza/ de la jaula de López que la corta: corta, cercena y corta”.

La historia cuenta que el caudillo entrerriano distinguido como El Supremo tuvo una compañera a quien amó profundamente. Conocida como La Delfina, la mujer cabalgaba al lado de su amado, acompañando a sus hombres con fuerza y voluntad para dar batalla. El poema de Perlongher anida en el rastro de la mujer amada y traslada la escena del campo abierto bajo la polvareda, hacia el campo americano como un western en el cual aparecen “carretas tiradas por alambres”

el pañuelo del cuello –era celeste- con que Delfina retorció

la manivela del paisaje –y aparecían gauchos con carretas tiradas por

alambres –una escena del West americano: ella se levantaba lentamente

la enagua colorada en la tranquera y dejaba escapar un tufo de mejillas

puestas a macerar durante noches (p. 74)

El poema profundiza en la ensoñación de las imágenes que se expanden, ampliando el espectáculo nocturno cuando mujer y caballo son una unidad. El cuerpo de la mujer cabalgando atraviesa el espacio como quien conquista el campo y flota en la amplitud del puro deseo. El dominio del campo está en manos de una mujer, en manos femeninas que manejan el tiempo y los deseos. En este avance, el poema de Perlongher dialoga con el poema “La Delfina y el sistro” de Enrique Molina que dice:

y noches: noches romas: donde ella cabalgaba los caballos gigantes
atada de los pelos, de las crines, parecía flotar en ese despacioso
espacio
en esas noches borlas suprema de los ríos en que el Feroz soñaba con
la daga –a solas con la daga- y los púazos:
y las esquirlas del florero vuelan, al desgaire, al garete:
al alzamiento (p. 74)

En el poema de Molina, la Delfina se hace presente como una “mujer amazona” tan mágica como poderosa, capaz de conmover hasta lo más profundo a la montonera de Ramírez. Su cuerpo desnudo sobre el caballo negro flota como una visión, como una entrega a la mirada de los otros. La escena es un momento de comunión cercano a lo religioso.

(...) la ven cruzar ante ellos a todo
galope, bajo la nube de su pelo huracanado, desnuda sobre
un potro negro. ¡Dios! La Delfina hace rayar su cabalgadura
al llegar al extremo de la fila y vuelve grupas, para regresar
a toda carrera, pero con una lentitud inaudita que provoca en
los hombres de la tropa una emoción casi religiosa.

Caballo y amazona se mueven como en cámara lenta. Puede seguirse nítidamente, centímetro a centímetro, el movimiento de las patas del caballo, de cada músculo del cuerpo desnudo de la Delfina, de sus miembros y su cabellera, como si ambos, el animal y la mujer, flotaran en el fondo de una

donde ese pordiosero lía las gomas de alambre de sus babas

“Ethel”

(p. 84)

Los alambres se extienden a otros escenarios. En el poema “El circo” la escritura prolifera a partir de la apertura de sucesivos tramos del poema que aparecen engarzados por la marca de los dos puntos:

prendida a lo que mece: a lo que engarza:

ganchos

alambres

jaulas

animales dorados

a los aros

atados a los haros

halos

aros:

la mujer más obesa, la barbuda:

la de más fuerte toca:

la enganchada

en el aire

en el delirio

en la burbuja del delirio:

el mago

en sus dos partes:

la que cortada en dos desaparece

y la que festoneada por facones

sangra de corazón: la que cimbréase sin red, la que

desaparece

“El circo”

(p. 76)

La espacialidad del poema se expande, el margen derecho de la página se ensancha y despliega con sucesivos inicios. El uso de los dos puntos marca la continuidad y la apertura de una a otra parte del poema. Así se engarzan las

derivaciones de las palabras que son fluctuaciones orientadas por la sonoridad. Las aliteraciones sucesivas conectan las palabras “aros”, “atados”, “haros”, “halos”. Entre la oscilación de las vocales a/o se recuperan palabras anteriores. Por ejemplo “jaula” que en el poema “La Delfina” señala la jaula con barrotes y, en este caso, se traslada al circo como mostración de un escenario de animales cautivos que permanecen ya no tras barrotes sino detrás de varillas de alambres. El escenario del circo no escapa a la muerte sembrada en los poemas de *Austria-Hungría*. La muerte asoma en los versos finales, como eco del poema “Por qué seremos tan hermosas”, tornando visible a aquella que “desaparece” con el cuerpo cortado en dos partes, con el cuerpo marcado por “facones”.

En la continuidad de los poemas de *Alambres* el circo y el cine son “presentados como la sinécdoque de una historia repetida” (Cella, 1996). En “El palacio del cine”, cierre de la primera parte del libro, los versos se proyectan hacia el mundo de los baños y las pantallas:

Hay algo nupcial en ese olor
o racimo de bolas calcinadas
por una luz que se drapea
entre las dunas de las mejillas
el lechoso cairel de las ojeras
que festonean los volados
rumbo al olor del baño, al paraíso
del olor, que pringa
las pantallas donde las cintas
indiferentes rielan
guerras marinas y nupciales
“El palacio del cine”

(p. 100)

El poema se abre camino hacia el espacio del baño como paraíso colmado de los olores del sexo. La luz se derrama y los cuerpos se ven recortados por la luminosidad de la pantalla: mejillas, ojeras, bocas. La escena

tiene reminiscencias del orden de lo nupcial y lo festivo, “Hay algo de nupcial en ese olor”, dice el primer verso. La/s escena/s que se vislumbran se componen como un película, sobre el fondo de una pantalla con otra película, en la cual se proyectan imágenes de guerras y nupcias. En dos niveles simultáneos y diferenciados la mirada, el tacto, el olfato se colman de sensaciones en un escenario festivo decorado con brillos, cristales, luces y adornos. Entonces distintos planos toman forma, sujetos a un montaje que hace síntesis al cierre del poema en una “noche americana” que podemos leer en sintonía con la película *La noche americana* de François Truffaut²⁹ y con un modo particular de filmación, de un artificio del cine para transformar en noche la luz del día:

Aleve como la campanilla del lucero
el iluminador los despabila
y reparte polveras de esmirna
en el salitre de las botamangas
y en el rouge de las gasas
que destrenzan las bocas
esparciendo un cloqueo diminuto
de pez espada atrapado en la pecera
o de manatí vuelto sirena
para reconocerlos.

(...)

Y el sexo de las perras
arroja tarascones lascivos

²⁹ Ficha Técnica del Film. Título original: *La Nuite Americaine* 1973 (*La Noche Americana*). Dirección: François Truffaut. Guión: François Truffaut, Jean-Louis Richard y Suzanne Schiffman. Intérpretes: Jacqueline Bisset, Valentina Cortese, François Truffaut, Jean-Pierre, Léaud Jean-Pierre Aumont y Dani entre otros. Fotografía: Pierre-William Glenn. Dirección Artística: Damien Lanfranchi. Vestuario: Monique Dury. Edición: Martine Barraqué y Yann Dedet. Sonido: René Levert y harik Maury. Música: Georges Delerue. Producción: Marcel Berbera. Puede señalarse que “La noche americana” es un homenaje al cine como artificio y creación artística en el cual se muestra una película dentro de una película con un dejo sentimental hacia el arte de hacer cine.

a las tibias de los que acezan
hurtarse el lamé que lame el brin
de marinero que fumando
ve mirar la pantalla
donde los ojos pasan otra cinta
y entretendido en otro lado
mezcla las patas a la ojera
carnosa, que acurrucada en el follaje
folla o despoja al pájaro de nombres

en una noche americana

(pp. 100-101)

La palabra “alambres” encierra una clave de lectura para los poemas de este segundo libro de Perlongher. Un sintagma que se engarza al menos en dos campos semánticos: “alambre” como materialidad dura que se asocia a lo que corta, punza y rasga y, la otra, “alambre” como materialidad que se transforma en sustancia líquida y se asocia a lo que fluye, corre y se desliza. Los “alambres” son el sostén de esta mirada de la Historia pero, en tanto se los manipula en proliferaciones semánticas sucesivas que los corroen hasta llevarlos a ser “alambres de baba”, sólo quedará de ellos la rigidez necesaria y compatible con el registro de lo “laxo”, vale decir, con aquello que puede desparramarse y esparcirse. De aquí que el sostén de alambres que recorre todo el poemario sea una estructura lábil antes que un armazón rígido.

En el ensayo “Figuras y nombres”, Susana Cella postula la estructura del “miriñaque” como sostén que soporta y resta pesadez a la historia:

La historia de *Alambres* es el miriñaque, la débil estructura que indiferencia el transcurrir, que aliviana el peso de la historia. Aquello que cuenta y quien cuenta, en el doble sentido, circulan en los intersticios de esta estructura débil, estructura que permite las prolongaciones indefinidas –alambres de baba- o las irrupciones cortantes, filosas –alambres de púa-. (...)

Ese miriñaque que podría pensarse como modelo estructural de una poética, se juega en niveles diferentes. Como figuración, representación de una figura,

permite variarlo y contemplarlo, en la anamorfosis de una forma básica que se trueca en: “alambres, sostenes, lo que engarza, ganchos, jaulas, aros, breteles.”

Como figura erótica –tendencia a deshacerse de sus discontinuidades- asociadas a lo que hiede, a la carroña, el miriñaque se acicala hasta el hartazgo para la fiesta. (1996: 158)

La palabra “miriñaque” remite a las telas almidonadas, a veces con aros de alambres, que utilizaban las mujeres de la época de la colonia. Tal acepción del término es solidaria con la estructura de alambres que subyace en el poemario. Pero además y, tal como lo señala Cella, se trata de un armazón que presenta una doble vertiente: como “figuración” que posibilita la variación y como “figura erótica”. Por un lado, la forma básica de los “alambres” transmuta en otras formas de presentación: lo que sostiene pero también lo que engarza o lo que mantiene colgada una cosa. Y por otra parte “figura erótica” que la autora propone en términos de Georges Bataille.

2.3.3. Cuerpos y vestidos. De tules y muselinas, breteles y estolas

A lo largo de *Alambres* se pone en escena un desfile de vestuarios de las más disímiles características, texturas y coloraciones. Desde un “chiripá amarillo” y una “enagua marrón” pasando por “trajes” de muselina a otros con olor a “alcanfor” hasta llegar al “batón” y a las “ligas”. El muestrario se esparce con terminaciones de “brillos” y “puntillas”, acompañado con pieles en forma de “estolas”. Infaltables son los “breteles” que dejan al descubierto los hombros, las marcas, las cicatrices y promueven la tentación de bajarlos para tocar el cuerpo. El vestido mamarracho o raído o brillante de esta poesía es siempre escandaloso pues abre la posibilidad de filtrar la mirada, entre sus pliegues o entre sus corrimientos, detrás de los cuales se ven las partes de un cuerpo que se muestra como cuerpo deseoso de sexo. De aquí que el vestido active la mirada de ojos bizcos, con dilatadas pupilas para ver lo que está debajo de él. Con relación al “vestido” Nicolás Rosa sostiene:

El escándalo funcional del vestido consiste en que se lo pone para ser sacado, lógica reconocida por todos, momentos que esconden la prehistoria del sujeto y consuman la operación de llenado que convoca todo agujero. El escándalo lógico del vestido consiste en que cubre no lo que existe sino lo que falta. Función de máscara, el vestido, el adorno por excelencia, muestra y demuestra al mismo tiempo, para permitir el ejercicio de la función ocular de la mirada furtiva. (1987: 242)

En el contexto de cada escena, la textura y el color de las prendas condensan el apasionamiento, la alegría, la tristeza. En el poema “La Delfina” por ejemplo, su “enagua” es el destello que fascina la mirada y conduce a la fatalidad de sus encantos: “como aquellas enaguas que al alzarse, entre la polvareda, blanca, blanca, /fueron su perdición” (p. 74).

O bien en el poema “Para Camila O’Gorman” en el cual la infanta y su traje blanco llegan al momento de la tragedia. De todas las damas destacadas en *Alambres*, ella es quizás la criatura más frágil. Aparece como un rapto, una alucinación fantasmagórica en el medio de las balas que tijeretean su vestido. Un traje, una caperuza, una infanta que se pasea en el intermedio de dos colores: blanco y colorado. El color blanco se asocia a su “traje de muselina” es decir un traje hecho con tela de algodón o seda de textura fina, mientras que el color “colorado” se esparce sobre los trajes de la infantería –el rojo distintivo de los federales- o impregna los cabellos de ella ya atravesada por las balas, cabellos que aglutinan chorros de sangre como “cerezas”. Dice el inicio del poema:

Con su sencillo traje de muselina blanca tijereteada por las balas,
rea

La caperuza que se desliza sobre el hombro desnudo (bajo el pelo
empapado de cerezas)

Como una anilla de lombriz que huye

Así ella se levanta

El ruedo sencillo vaporoso de muselina blanca, sin breteles

Los jirones de fux de vaporosa, sencilla (pero blanca)

Como nieve de rata de la noche detrás de los altares

Así huidiza

“Para Camila O’ Gorman”

(p. 77)

[las bastardillas son mías]

En esta primera parte del poema hay dos versos que escanden o separan dos conjuntos de tres versos, lo que queda enfatizado por la anáfora: “Así ella se levanta” y “Así huidiza”. Los versos que se sostienen entre estos dos adverbios cargados de densidad semántica, en tanto vinculados con el resto del poema, insisten en el color y la textura de su vestido. Entonces el primer verso señala “traje de muselina blanca” y en el quinto verso repite parte de tal sintagma “muselina blanca”. La importancia de la palabra “blanca” se multiplica en varios niveles, como color que connota la pureza o como tonalidad que ocupa y atraviesa toda la escena. El tinte blanco, además, se desplaza a la “nieve” que se menciona en diferentes momentos del poema: “nieve de rata de la noche”, “nieve que se disipa”, “nieve de las guaridas”. Por otra parte, en el segundo tramo de poema, los versos “Blanca” y “Blanco” repetirán una nueva variación sobre el color³⁰ y también escanden dos conjuntos de versos.

³⁰ Nos interesa poner en diálogo dos fragmentos de entrevistas. La primera corresponde a la entrevista “Un poeta en la intemperie” realizada por Danubio Torres Fierro a Enrique Molina en el año 1982:

- En 1976 usted publicó *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*, una novela heterodoxa en más de un sentido, y en la que demostró que la transición de la poesía a la prosa no le resulta incómoda –algo que muy pocos poetas pueden decir. Me gustaría que hablara ahora de esa obra.

Aquí el hecho histórico es seguido con absoluta fidelidad –incluso con el aporte de nuevos documentos-. Pero en su desarrollo hay, al mismo tiempo, una interpretación poética, a menudo onírica, que integra la realidad histórica con su propia resonancia en lo más profundo de la sensibilidad y la imaginación.

(...) en *Camila* se intenta probar que la historia no es más que un caso particular de otra escena más desarrollada, más ambigua, más onírica, más vasta: la poesía. (1982 [1997]: 350-351)

El segundo fragmento corresponde a la entrevista “La parodia diluyente” realizada por Miguel Ángel Zapata, en la cual Néstor Perlongher afirma:

Creo que Enrique Molina es uno de los que va más lejos en esa poetización de la historia, en *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*, delira, alucina la historia. (1987 [2004]: 321)

En el año 1976 el poeta Enrique Molina publica la novela *Una sombra donde sueña Camila O' Gorman*. El poema de Perlongher comparte con la novela de Molina la misma estrategia de “montar” sobre un hecho histórico la deriva de una escritura que se orienta por una dinámica de ensoñación. Citamos un fragmento del final de la novela de Enrique Molina:

La negra cabellera de Camila comenzó a empaparse de sangre, de la que se desprendía un vapor azulado. El tambor resonó de nuevo y calló. Un demente alarido resonó en toda la cárcel, los presos aullaban y lloraban, se retorcían las manos, se golpeaban la cabeza contra los barrotes helados de las rejas (1976 [1997]: 276)

Ben Bollig (2005) señala que el poema de Perlongher recurre a las técnicas surrealistas de la novela de Molina y destaca tres aspectos:

El poema de Perlongher describe el cuerpo de una persona a quien le pegaron balazos, y para hacerlo usa tres técnicas poéticas. En primer lugar, la metonimia observa los efectos del asesinato por los efectos sobre los adornos del cuerpo –la ‘muselina’ perforada, gasa, de un vestido, la ‘caperuza,’ o capucha, que se deja caer. En segundo lugar, la sinécdoque toma partes del cuerpo por el todo –el hombro vulnerable desnudo- para fragmentar la persona. Finalmente, símiles más bien oscuros para reforzar el efecto de estas técnicas; la capucha es como el anillo de una lombriz (‘lombriz’), y el algodón (‘sencilla’) es como la nieve, en sí mismo un cliché, pero nieve ‘de rata’, de una rata. Este cuerpo multifacético y fragmentado parece recurrir fuertemente a las técnicas del surrealismo, un efecto reforzado por el aparente símil final sin sentido (‘como nieve de rata’) (p. 164).³¹

En *Alambres*, alrededor del plano del vestido, se trama la sensualidad de una lengua que incorpora e indaga el ronroneo, el susurro y el camino que conduce a la disolución de la materialidad de las telas o las texturas o los

³¹ La traducción es mía.

colores cuando todo termina decantando en fluidos o gelatinas o babas por corrosiones sucesivas. En el poema “(grades)” leemos:

y por las gradas esa estola que
radas, rodas, rueda, greda
en el *degrau* –degrádase, desagradable boa, la de esa
moquerie, y cuyos flecos, gelatinosos lame. losa
(...)
en los rajados torsos se disipa, pringado: gredas o paño
botas, gelatinas

“(grades)”

(p. 93)

En el plano sonoro, las sucesivas aliteraciones del fonema “r” pueden conectarse alrededor de un núcleo que se condensa en el sintagma “rueda”. En un entrevero o deriva que bien podría ser infinita se disparan distintas cadenas de palabras: “gradas” deriva en “radas” que a su vez se desplaza por el juego sonoro a “rodas” –cambia la vocal “a” por la vocal “o”, esto conduce a “rueda” y allí empieza otra serie “greda” que con respecto a “gradas” implica la variación de “a” por “e” y la supresión de la “s” final. El sintagma “greda” florece a su vez en: “degrau”, “degrádase”, “desagradable”. El poema termina por hacer evidente en la escritura misma la pura degradación y el desgranamiento de las palabras que se enlazan unas con otras hasta ser un muestrario en *degradé* que alcanza el otro lado del cuerpo, el torso “rajado”. En este sentido, Adrián Cangi señala que:

El desnudarse en Perlongher no se detiene en las superficies epidérmicas. Caído el adorno enjoyado del vestido y, engañado en una mueca seca ese ojo joyesco, quedan las marcas impresas en la carne. El texto vestuario ha fijado sus soportes, sus ligazones, sus texturas en sombra indeleble (...) (1996: 69)

En el poema “Vapores” tras la caída del vestido, el cuerpo se exhibe con sus exudaciones en múltiples partes: barba, axilas, muslos:

de esas acaloradas mangas, como fleca
de sudo: o esa transpiración de la que toca, tocada, ese tocado
ese tocado de manuelitas y ese jabón de las vencidas, sofocadas esa
respiración entrecortada, como de ninfas
venéreas, como en el lago de un cuadro, cuadriculan; cuadran, culan
en el kuleo de ese periplo: porque en esas salas acalambradas
de lagartos que azules ejos ciñen, o arrastran, babeándose
“Vapores”
(p. 90)

El cuerpo aflora en sudores y transpiraciones y se inscribe en el poema a través de las imágenes táctiles, visuales y olfativas: “toca”/ “tocada”, el plano de la percepción táctil, confluye en la imagen visual: “tocado”/“tocado de manuelitas” pero además se proyecta a la vibración del cuerpo que respira con latidos entrecortados tal como se entrecorta el cuerpo mismo y la mirada sobre ese cuerpo. La imagen que se plasma termina en la extensión de “culan” y “kuleo” hasta alcanzar la emergencia de la “baba”. El cuerpo se aborda desde sus exudaciones tocando la pegajosidad de la transpiración, para pasar luego a lo vibrátil, el plano de la respiración y, finalmente, terminar demarcando tal sucesión de imágenes en el cuerpo que se arrastra y babea.

El sistema corrosivo de *Alambres* se verifica desde el procedimiento de fragmentación, al tomar parte por parte, primero la manga del vestido, luego el peinado, hasta llegar a capturar no el cuerpo completo sino la fricción de tal cuerpo con otro. Esta corrosión también atraviesa las materialidades y las texturas como exploración de sus múltiples estados posibles y la captación de las diversas formas a través de los distintos planos de los sentidos. En “Tratado tercero: Sobre el vestido” Nicolás Rosa señala que:

El cuerpo debe ser tomado por partes, dice el psicoanálisis. El vestido debe ser tomado por las partes, dice la escritura. Por las estolas mamarrachas, las boas desflecadas, las botas embarradas y las gasas deshilachadas. Hay un sistema corrosivo que diluye la materialidad vestida: todo se vuelve gelatinoso, húmedo, flatulento. Frente a la **estalactita**, condensación del pene frígido de la madre, pulula la flacidez de la materia desleída: el corte, lo mugre, lo pilífero,

contrarrestan vengativamente el imperio del lamé, del lamé pasamos al lamido, como del caballo a la caballería, caballería espectral que juega su ambivalencia (el **lo/el la**) en las encrucijadas de la urbe. El régimen pronominal de la sustancia literal excluye el él y como inversión paródica de la gramática, la Gramática del Goce se abisma en la neutralidad (el nec-uter) que subsume lo masculino en lo femenino. (1987: 243-244)

2.4. Frenesí, maquillajes, brillos

En la parte central de *Alambres* las texturas estallan en puras discontinuidades, mareas de palabras se prolongan unas sobre otras, forjando capas sucesivas que caen agolpándose en los versos. El poema “carnaval-río 1984” por ejemplo:

El enterizo de banlon, si te disimulaba las almorranas, te las ceñía al roce mercuarial del paso de las lianas en el limo azulado, en el ganglio del ánade (no es metáfora). Terciopelo, correhuelas de terciopelo, sogas de nylon, alambrecitos de hambres y sobrosos, sabrosos hombres broncos hombreando hombrunos en el refocilar, de la pipeta del peristilo, el reoer, el intraurar, el tauril de merurio. (p. 105)

Las texturas de “banlon”, “terciopelo”, “nylon” se continuarán luego con otras: “seda”, “lentejuelas” o “broderie”. Al mismo tiempo, se trabaja de manera central sobre la sonoridad de las palabras, lo cual incide directamente en el plano semántico. En el fragmento citado, por ejemplo: “alambrecitos de hambres y sobrosos, sabrosos hombres broncos hombreando hombrunos”, la sucesión de las palabras inicia con el diminutivo de “alambres”. La palabra que atraviesa todo el poemario ha dejado de ser un “alambre” cortante y/o baboso y, en cambio, germina la palabra “alambrecitos”. De esta última deriva por un juego fónico la palabra siguiente “hambres” (que nos remite justamente por semejanza a “alambre”, deslizándose así del diminutivo a la presencia fantasmal de la palabra nuclear). Luego, se desliza una tercera palabra que se desprende de la segunda por su irradiación semántica hambres/sobrosos (se podría pensar aquí en una suerte de oxímoron o bien de intensificación, por un

lado, sobras/ hambre y por otro, sobra/ hambre). Pero a partir de la coma se condensará el núcleo quizás más relevante: “sabrosos/hombres” que son “brncos” (en el sentido de indomables, salvajes, sementales) y “hombrunos” (bien con hombría, bien con un cuerpo exuberante marcado sinecdóquicamente por los hombros).

El deslizamiento en el plano de los sentidos es simultáneo al efecto empalagoso y simultáneamente propulsivo que causa la lectura de estos versos en los cuales confluyen los encadenamientos del grupo consonántico “br”. A su vez en los encadenamientos se marcan al menos tres series. La primera sostiene una tríada: bre/bre/bro (alambrecitos, hambres, sabrosos), una segunda que marca dos pares simétricos: bro/bre/bro/bre (sabrosos hombres brncos hombreando) y, finalmente un término que queda solitario y distinguido con respecto a las dos series anteriores: bru (hombrunos)³².

La seguidilla de telas va acompañada brillos, tocados y polvos y también colecciones mamarrachas de objetos que brotan en un alud que solo quiere aludir y en tal dirección podría extenderse de manera infinita. “Frenesí” condensa el exacerbamiento de los procedimientos utilizados en los poemas de la primera parte de *Alambres* (aliteraciones y desbordamiento de los distintos planos de sentido) pero además se conduce hacia una zona límite, en la cual la disolución de los cuerpos, objetos y palabras tiene lugar por el abarrotamiento de las constantes proliferaciones que saturan los versos. En este sentido “Frenesí” presenta una zona convulsa y pintarrajeada. En palabras de Susana Cella:

³² En el artículo “Sobre Alambres” Néstor Perlongher sostiene:

Sucede que el deseo tiende a instaurar un campo de inmanencia, de pura intensidad, un grado máximo de desterritorialización, donde el sentido va a ser dado por los estallidos del inconsciente, y la impulsión del que teclea no tiene por misión sino dejar pasar —cortándolos— los flujos de un eco de arroyuelo tenaz, que obsede en cierta forma vaporosa del éxtasis. Si ese flujo recurre a los foulards de la historia para anudar u ornar su cuello —para no dispersarse en la porosidad de su delicuescencia—, es como si el delirio se montase a los desfiladeros de Tarija, para desatar en el punto de impregnación un alud de alusiones —picarescas, mordaces, corporales. Pues es del cuerpo que, al final (Nietzsche y Artaud), se trata. Se trata en el plano de la escritura, de hacer un cuerpo —y de ahí lo chirriante, lo susurrante, lo fruitivo, el rasguído de las enaguas en el frufrú del rouge, la tensión diminuta del ánade en los tules, los íntimos recovecos del slip, el roce del esmalte en el botón bruñido. (1988 [1997]: 140)

FRENESÍ es la zona de máxima cosmetización, en el sentido de exceso de maquillaje, de gratuidad y hasta de parcialización –partes que tienden a desintegrarse como anticipo de la descomposición- del cuerpo para el que la historia se ha vuelto una borrosa huella. Afeites desparramados reemplazan a los héroes desparrados. En el circo, la soledad del lamé. Ríe la máscara lo mismo que llora, el brillo y el llanto son la misma informe masa promiscua e indiferente.

La poética se hace explícita: *alud del aludir*. Alusión incansable y extenuante, por todos los medios. La lectura fatigada se aliena en las reiteraciones, retorna como en círculo a los mismos puntos brillantes por insistentes. (1996: 159)

2.5. Diálogos neobarrosos a orillas del río plateado

La escritura de *Alambres* alude a otras voces. Entre cita y cita afloran nombres y se compone un entramado de escrituras y poéticas: Góngora, Lezama Lima, Girondo, Molina, Darío. La reminiscencia de ecos, voces, lecturas y relecturas, también será distintiva en otros poemarios. Asimismo, en diversos ensayos y entrevistas, Perlongher refiere a una constelación de escrituras transplatinas que se vislumbra en la estela del neobarroco, haciendo pie en estilos anteriores. El poeta postula el término *neobarroso*³³ para una nueva poética a orillas del lodo rioplatense. En esta denominación traza relaciones posibles con el barroco de Lezama Lima y el neobarroco vía Sarduy³⁴. Como en una suerte de espiral, su voz entabla un diálogo con su propia poesía y también con otras voces que toman cuerpo para debatir y polemizar en torno a la palabra neobarroca/sa. En este sentido, adquiere relevancia dar cuenta del recorrido neobarroso que el poeta- ensayista plantea en sus escritos para luego detenernos en algunos poemas y considerar otras perspectivas y miradas de

³³ En “Cansados del cansancio” de Tamara Kamenszain escribe:

En ese juego de identidades trucadas, en ese intercambio autoral puede recomponerse, una vez más, la figura pulverizada del yo lírico. Operación neobarroca donde la voz y la letra se amigan en el cruce menos previsto. O *neobarrosa*, como la bautizó Néstor Perlongher ensuciándola de barrio, ese hábitat mítico de la infancia que el tango define como “hondo bajofondo donde el barro se subleva”. Barrio, barro, piso movedizo para un baile cuya estricta arquitectura de pliegues y repliegues lo vuelve inasible, inexplicable, casi hermético. (1996 [2000]: 110)

³⁴ Ver en la Introducción de esta investigación, apartado “Sobre el barroco, neobarroco, neobarroso” en el cual se realiza una presentación de estudios ensayísticos y críticos sobre estos temas.

poetas y críticos que posibilitan pensar estos temas en un contexto más amplio. El punto de partida es el barroco del Siglo de Oro:

A diferencia del barroco del Siglo de Oro –que describe largas piruetas sobre una base clásica- el barroco contemporáneo carece de un suelo literario homogéneo en donde montar el entretejido de sus excavaciones. Producto de cierto despedazamiento del realismo, la eclosión de una variedad de escrituras “instrumentales”, más o menos transparentes, dispersa en el desierto los ajuares de los estilos cristalizados. El neobarroco –término popularizado por Severo Sarduy, pero que ya aparece alrededor de 1890 y que se vuelve festivamente “neobarroso” en su descenso a las márgenes del Plata, (...) tropezando en el barro de su estuario –no funciona como una estructura unificada, como una escuela o disciplina estilística, sino que su juego actual parece dirigido a montar la parodia, la carnavalización, la derrisión, en un campo abierto de constelaciones, sobre (o a partir de) cualquier estilo. (1988c [1997]: 115)

En el año 1991, Perlongher selecciona un conjunto de poemas que se editan bajo el título *Caribe Transplatino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense*. Un ensayo de su autoría prologa el libro. Allí se aproxima a temas que podemos agrupar y presentar en núcleos: barroco, neobarroco, neobarroso; particularidades, características y diferencias; influencias y multiplicidades³⁵:

- 1- El barroco, distintivo por su carácter antioccidental, propone una poética desterritorializada, desdibuja la presencia de un yo y disuelve la primacía de un sentido único.
- 2- El neobarroco, en los términos planteados por Sarduy, prolifera en la deriva significativa y en el brillo sonoro del lenguaje. Su emergencia parece ser el resultado del encuentro entre el flujo barroco. También es destacable la importancia del surrealismo. El neobarroco considera el aspecto

³⁵ En el punto C. Sobre el *barroco*, *neobarroco* y *neobarroso* del apartado Introducción de esta investigación, se presentan y desarrollan los conceptos centrales de José Lezama Lima, Severo Sarduy, Alejo Carpentier y otros.

experimental de las vanguardias sin llegar a ser por ello, propiamente vanguardias (Echavarren). Apuesta una *hipersintaxis* al modo de Mallarmé y a una recuperación del modernismo.

- 3- El barroco áureo demanda traducción. La experiencia neobarroca no la permite, simplemente la sugiere (Rosa).
- 4- El neobarroso transplatino tendría un doble nacimiento con Osvaldo Lamborghini y Arturo Carrera. El primero de ellos inaugura la literatura como el arte de tajar, distinguiéndose de Sarduy para quien la literatura es el arte del tatuaje.
- 5- Los poetas neobarrocos si bien no conforman una escuela, responden a cierta apertura común de los argots. (1991 [1997]: 94-101)

Estas palabras componen armoniosamente con otras que Perlongher irradia en varias entrevistas y conversaciones sobre sus poemas y la emergencia de una escritura neobarroca. Entre otras mencionamos “El neobarroco rioplatense” (1986), “Neobarroso y el realismo alucinante” (1986), “Un uso bélico del barroco áureo” (1988), “Un diamante de lodo en la garganta” (1989)³⁶. Transcurren los años ochenta, el fin de la última dictadura y la

³⁶ En “Neobarroso y el realismo alucinante” (1986d) Entrevista realizada por Pablo Dreizik

¿Te descubriste barroco en tu escritura o fue una búsqueda estilística previa?

La cuestión más o menos es así: hay algunos estilos con los que uno tiene más simpatía, que podrían ser cierto “embarrocamiento”. Yo hablaría de “neobarroso” para la cosa rioplatense, porque constantemente está trabajando con una ilusión de profundidad, una profundidad que chapotea en el borde de un río. Porque al barroco, me parece a mí, se lo puede pensar como una operación de superficie; hasta uno puede pensarlo como lo que le gusta a uno, como lo que lo conecta, o aquello que sirve como un elixir alimenticio. Pero, de ahí a enroscarse en alguna confabulación barroca.... Eso es como un segundo paso, a mí me parece que hay que tomarlo como una especie de envoltorio. Sería un peligro tomar eso como una escuela o siquiera como un estilo. Esa cuestión del “neobarroco”, del “nuevo verso”, son cosas que se están hablando. Me parece bien que se lo hable porque en cierto modo están facilitando la circulación de cierta pulsión medio encaracolada. (1986 [2004]: 291-292)

En “Un diamante de lodo en la garganta” (1989c) Entrevista realizada por Luis Bravo

¿Qué líneas de expresión habría en ese hipotético boom?

Me interesa el fenómeno de barroquización, de ruptura o montaje sobre la poesía social que circuló en los años sesenta. Considero que esta entrada del barroco no significa sólo un cambio de escritura sino esencialmente un cambio de óptica. Se empieza a descubrir el barroco donde antes no se lo veía. Por ejemplo, el barroco del lunfardo en algunos tangos, el uso del vesre, que es un elemento cotidiano, muy de barrio suburbano, y que es factible de asociarse al modo de decir barroco. Hay otra línea que va por el lado del kitsch, de la parodia, y que tiene que ver con la extensión de la cultura a las clases media y baja.

posterior construcción de un espacio democrático. En este escenario, se vislumbran intercambios y polémicas –que involucran a poetas, críticos, lectores, editores, ensayistas- con relación a un abanico de temáticas que van desde la poesía neobarroca o neobarrosa, el modernismo hasta el objetivismo.

En la temporada de otoño de 1987, Daniel Helder publica en *Diario de poesía*, el ensayo “El neobarroco en la Argentina”. Como punto de partida, el poeta y ensayista esboza una presentación neobarroca que reúne a Lezama Lima, Sarduy, Carrera, Perlongher, Píccoli, Cerro. En un segundo momento, aborda algunos procedimientos de la escritura de estos textos. La deriva de proliferaciones y aliteraciones, solidaria con una construcción de superficie, marca distancia referencial y trama una textura que se distancia del sentido fijo. Según Helder, cargado de exuberancias, exotismos y ornamentos, el neobarroco se vincula con el Modernismo Hispanoamericano y hace retornar a

¿Qué significa “superficie textual” en el código neobarroco?

Esto supone que la poesía no tiene por qué someterse a ninguna verdad que esté más allá de ella misma. O sea, no tiene por qué responder a ningún principio de trascendencia. Si queremos ir más allá de la superficie textual, yo diría que se trata de darle forma a fuerza. O de suscitar una fuerza dionisiaca, de desestructuración, de éxtasis y turbulencia donde el trabajo del poeta consiste en darle una forma para que esa fuerza no se disipe en una desterritorialización absoluta.

Has declarado que el neobarroco rioplatense, a diferencia del caribeño, es un discurso que termina chapoteando en el barro de los residuos realistas, y por tanto es un “neobarroso”. ¿Podrías precisar el origen de ese término?

Piglia acota que los grandes escritores argentinos del siglo XIX fueron básicamente políticos y por tanto su escritura de ficción se rendía sistemáticamente al “discurso eficaz de la política”. Para entender este cruce entre lo político-realista y el barroco creo que hay que referirse a *El Fiord* (Buenos Aires, 1969) de Osvaldo Lamborghini. Allí están los dos elementos simultáneamente. Una barroquización en la que se carnavaliza hasta el interior de la frase, generando una polifonía, una multiplicidad de voces antitéticas, cultas y populares, (p. 303) gastadas y renovadoras. Pero, a su vez, paga su deuda al discurso eficaz de la política. Termina con una manifestación después de destronar al loco autoritario. En el plano de lo social *El Fiord* coincide con la prohibición de *Nanina*, la novela de Germán García. La leyenda dice que Lamborghini se asustó por el destino de su obra, y buena parte de la novela terminó en las llamas o en los inodoros. Después Germán y Osvaldo aparecen junto a Luis Gusmán en la revista *Lítera*, que marcará la irrupción de esta nueva escritura en Argentina.

¿El neobarroco y la posmodernidad son parte de una misma disolución?

No son exactamente lo mismo, pero ocupan territorios vecinos. La gran diferencia es que la posmodernidad suspende la experimentación, pues es básicamente una recreación de elementos ya frecuentados. El neobarroco, al contrario, continúa avanzando cada vez más en esa especie de pulsión, de distorsión del lenguaje y de simulacro. Y de repente en el simulacro se da una vecindad con los posmoderno. (1989 [2004]: 301-303)

este movimiento que parecía extinguido. Asimismo, el autor sostiene que la apelación a la cita y a la parodia sin límites no garantiza ningún valor en sí mismo, manifestando de este modo un cuestionamiento a la poética neobarroca. Finalmente, de la mano de Ezra Pound, Helder instala una voz polémica que recalca en una poesía clara y directa:

PERSONALMENTE: “La gran literatura es sencillamente idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades.” Los que nos apoyamos en la sentencia de Pound, aun temiendo por la gran restricción que supone, por el estrecho margen operativo que deja, no apreciamos, obviamente, estas obras del neobarroco, expresivas, ricas en especies y artificios, en fin: deliberadamente barrocas. Estas obras no nos afectan, no nos conmueven, sino de vez en cuando, y siempre después de una larga deriva (...)

(...) no se trata de acusarlos de oscuros o difíciles y reeditar la polémica del siglo XVII entre los detractores y apologistas del gongorismo (...)

Inversamente, todavía nos preocupa imaginar una poesía sin heroísmos del lenguaje pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve –o bien lo necesariamente extenso-, la fácil o difícil claridad, rasgos que de manera explícita o implícita censura el neobarroco. (...)

La noción de una poesía puramente ideográfica, no inventada pero acuñada también por Borges, “directa comunicación de experiencias, no de sonidos”, merece nuestra estima y creemos que no ha hecho suficientes raíces entre nosotros. (1987: 25)

Atento a los postulados de Helder, en el número siguiente del *Diario...* Daniel Freidemberg esboza algunas respuestas y otras posibles perspectivas. Quizá en el caso del neobarroco, sostiene, se trata de “dejarse extasiar por las relaciones entre los significantes”, acercarse al goce de los sonidos lejos de una búsqueda por la comunicación o el entendimiento. A veces es grato dejarse atrapar por la textura sin mayores pretensiones al respecto, sobre todo cuando en ella, la significación compone sin pesar como un “ruido semántico” (p. 26). Por su parte, la posición que plantea Uruguay Cortazzo (1987) ubica a Helder en el lugar de quien reclama en torno al significado, al concepto, y no puede apreciar la negación barroca de la dualidad occidental.

Con la publicación de *Hule* en 1989 se edita un nuevo peldaño de intercambios. En *Diario de poesía*, Jorge Aulicino (1990) reseña el poemario con una nota titulada "Una goma" y enfatiza la falta de valor de la pieza para quienes están atentos al sentido de una obra. "Así, la telaraña de los poemas trabaja, en efecto, una superficie, promueve reacciones en cadena, crea, al igual que el cáncer, protuberancias muertas, desencadena una vida en negativo. Es como si trabajara con superficies gomosas y no supiera ni quisiera ningún otro resultado que el trabajo mismo. Todo el libro es así" (p.36). Al año siguiente, en "Lo que ocurre 'de veras'", Aulicino arremete nuevamente con su puesta en foco por la búsqueda de sentido (fijo, acotado), por cuanto expresa que hay otro modo de pensar la poesía, diferente del neobarroso, "una poesía 'de mínima' que se pregunte por el sentido, que se base en percepciones, que no desprecie la anécdota y recupere la función lírica (p. 30)³⁷.

Reverberaciones de estos cruces se prolongan en el tiempo. La década del noventa y los años posteriores, posibilitan nuevos contextos de lectura y relectura para la poesía de los años ochenta e invitan a otros acercamientos desde diferentes lugares³⁸.

³⁷ Ana Porrúa trabaja la polémica entre objetivistas y neobarrocos en el artículo "Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el Diario de Poesía". Allí escribe:

Aulicino, unos números después, publicará una larga nota, "Lo que ocurre de veras", en la que contesta a ciertos rumores despertados por su reseña de *Hule* y a una contra-reseña (así la llama él) de Américo Cristóbal en la revista Babel. Allí, Aulicino sale de la crítica interna y revela el principal factor externo de esta polémica, aquel que no surge de las lecturas de los neobarrocos sino de la relación de estos con la Cátedra, con la universidad y - puede leerse entre líneas - el desempeño de los universitarios en el periodismo cultural. Y sostiene: "El neobarroso es casi exclusivamente una forma de construir poder". Aulicino se pone en el lugar de los excluidos de la institución defendiendo "una poesía de mínima" y dando cuenta de la fuerte presencia que los llamados neobarrocos tienen y tuvieron en el *Diario de poesía*. (2003: 59-69)

³⁸ En "Treinta años de poesía argentina" Jorge Fondebrider da cuenta de una larga polémica suscitada en los años 80 con respecto al neobarroco y afirma:

Lo cierto es que durante el lapso que va de 1980 a 1990 la poesía argentina experimentó un período de enorme actividad que, desgraciadamente, hasta la fecha ha sido muy mal documentado: por distintas razones, las antologías existentes carecen de la necesaria visibilidad y la crítica, tan entusiasta con la poesía de los años noventa, no ha reparado todavía en la producción de la década anterior, cuyos logros parecen momentáneamente soterrados, haciendo aún más ardua su evaluación. Está claro, no obstante, que a los poetas de los años les cabe el mérito de haber logrado recuperar e instalar ante los lectores voces que probablemente no habían sido debidamente consideradas en su momento, como las de Joaquín O. Giannuzzi, Leónidas y Osvaldo

En términos de Edgardo Dobry (2006) la poesía de los noventa puede pensarse como una reacción a la festiva barroca que caracterizó a la poesía de la década anterior. El lenguaje se aproxima al registro publicitario, a lo popular y al coloquialismo. A diferencia del carácter internacional del neobarroco, el objetivismo de los años noventa se caracterizaría por focalizar lo nacional. Las diferenciaciones entre ambas tendencias deben considerar al menos dos aspectos. El primero es la amplia variedad estilística de la producción neobarroca que quizás se trata de un rótulo generacional o de simultánea publicación. El segundo es la dimensión que adquieren las producciones de Perlongher y Carrera, a partir de la lectura de los poetas de los noventa (pp. 121-126).

Las posibles relaciones entre objetivismo y neobarroco pueden pensarse como modos posibles de escritura y lectura. En esta dirección Freidemberg (2006) plantea lo siguiente:

¿Existe o existió un movimiento objetivista en la poesía argentina? Yo diría que en algún momento empiezan a ser viables algunas opciones que antes no podían considerarse, eso es todo. Plantearlo en término de “movimiento” tiene sentido sólo si se quiere decir que algo en una serie de textos o en el modo de leer los textos parece apuntar en una determinada dirección, pero también propuestas más programáticas o más respaldadas en una batería teórica admiten un abordaje así. Más interesante que entender al objetivismo o al neobarroco como bandos en una contienda por la legibilidad o la aceptación pública creo que es ver en cada una de esas denominaciones una serie de posibilidades o un sistema de posibilidades, un modo de considerar y valorar que habilita ciertas elecciones a la hora de escribir o leer. Objetivismo o neobarroco como ángulos de enfoque, modos de pensar la poesía, máquinas de lectura, constelaciones de expectativas ante los textos: más que si hay un

Lamborghini, Hugo Padeletti, Arnaldo Calveyra, Beatriz Vallejos. (...) Esa promoción también recuperó el diálogo, por mucho tiempo suspendido, con poetas de otras tradiciones de la lengua castellana. Por lo que se refiere a su posible influencia sobre generaciones posteriores, los poetas de los años ochenta motivaron un importante cambio en los hábitos de lectura de los más jóvenes con el consiguiente reflejo en la poesía de estos. (2000 [2006]: 41-42)

objetivismo o un neo-barroco, importa cómo se lee desde el objetivismo o el neo-barroco. (2006: 170)

Anahí Mallol, nos recuerda que los jóvenes poetas de los noventa vienen después de Videla y Galtieri, de Malvinas, del poema “Cadáveres” de Perlongher, de la esperanza desvanecida de Alfonsín. Son contemporáneos de la flexibilización y el desempleo. El lugar es incómodo y plantea relaciones complejas entre poesía y política (2006: 202-203). Algunos de estos poetas de los años noventa continúan caminos iniciados por la poesía perlonghiana, sostiene Tamara Kamenszain. Menciona a Washington Cucurto en *La máquina de hacer paraguayitos* (1999) quien lleva adelante la mezcla, la “aleación” de la lengua argentina con el guaraní y Martín Gambarotta que en *Punctum* entabla un diálogo con el poema “Cadáveres”. De este modo, la poesía perlonghiana se conforma en la alquimia de voces leídas y escuchadas, reescritas y atesoradas y fluye hacia los tiempos futuros para nuevas aproximaciones, reticentes a rótulos o encasillamientos.

2.6. Un gran puente, jardines y la voz de Lezama

Perlongher poeta escoge, elige, traslada voces. La más luminosa entre todas ellas, es la voz de Lezama. En “Herida pierna” (*Austria-Hungría*) a modo de epígrafe escribe: “*Deseoso es aquel que huye de su madre*”. La palabra “herida” encierra una clave de lectura que se despliega en distintas partes del poema. Un primer abanico de significaciones se conforma: herida, borde, sutura, dolor:

Coser los bordes de la herida? debo? puedo? es debido?

he podido? suturarla doliente ya, doliéndome
rastreramente husmeando como un perro
oh señor a sus pies oh señor con esa pierna
atada amputada anestesiada doblada pierna

“Herida pierna”

(p. 47)

construyen de manera simétrica: preposición+ artículo +sustantivo +contracción +sustantivo. La preposición “durante” refleja la simultaneidad entre ambos períodos de tiempo que se presentan de manera cerrada: “el acto”, “la hora”. Llegado este punto de la escritura lo “hiriente” se muestra sobre el cuerpo. Los versos siguientes se preguntan por el puro deseo, por el deseo de huída, por la madre de Lezama que reflota persistente, agudamente persistente entre la ausencia y la presencia:

Quiero pues?	deseo, pues?	después?
huyo de la madre de Lezama Lima?		la hago pedazos?
		“Herida pierna”
		(p. 47)

Dice el poema “Llamado del deseoso” de José Lezama Lima:

Deseoso es aquel que huye de su madre.
Despedirse es cultivar un rocío para unirlo con secula-
ridad de la saliva.
La hondura del deseo no va por el secuestro del fruto.
Deseoso es dejar de ver a su madre.
Es la ausencia del sucedido de un día que se prolonga
y es la noche que esa ausencia se va ahondando como
un cuchillo.
En esa ausencia se abre una torre, en esa torre baila un
fuego hueco.
Y así se ensancha y la ausencia de la madre es un mar
en calma.

(p. 95)

El poema de Perlongher se pregunta si debe huir de su madre, de la madre de Lezama Lima, por el deseo y por un cuerpo que ha sido atravesado, ya desangrado, ya herido, ya empalagado. Las cinco preguntas se conectan en rauda sucesión. Las tres primeras parecen preguntarse sobre lo mismo de diferentes maneras: a) “Quiero pues?/deseo pues?” se sustituye “quiero” por

“deseo”. La pregunta que surge es ¿son lo mismo?, b) “después?” contiene la primera parte de la palabra “deseo” y la palabra “pues”.

La pregunta final es ¿qué hay después? Huída o destrucción, qué hay después del deseo, del “querer” que podría pensarse aquí en relación con el deseo y con “querer” como sinónimo de amar. Percibimos además un importante desplazamiento: si el poema del cubano está refiriéndose a la madre propia de cada uno (“aquél que huye de *su* madre”), aquí se pasa a la madre del considerado referencia textual, ¿pregunta tal vez por una paternidad textual desviada en la figura fuente de la escritura, si pensamos en Lezama Lima, en el mandato materno de escribir presente en *Paradiso*, y tal vez deseo de erigir la voz propia “haciendo pedazos” esa referencia?

Tales conjeturas no soslayan la presencia relevante de una escritura que inscribe un cuerpo herido, tajeado, cortado que se evidencia en la espacialidad del poema, lo cual incide en los cortes de la respiración en el texto y en las formas posibles de lectura.

El acto sexual, el encuentro con el otro, en un tiempo vivido y percibido como infinito se detiene especialmente en algunos poemas. En particular, en el capítulo anterior, hemos referido al poema “El polvo”. La apertura de las resonancias de la palabra “polvo” nos conduce a una serie de frases y decires: “hacerse polvo”, “echarse un polvo”, “hacer morder el polvo”, “polvo eres y en polvo te convertirás”, “compartir un polvo”. En Perlongher los “polvos” tienen los brillos del placer y el recuerdo lezamiano, y son procesados, siguiendo la lectura que plantea Nicolás Rosa (1997), por un aparato lingüístico, como organización e incrustación que trabaja en dos series, en cuya parte inferior está la creación de una “porno-letra” que muta el “polvo” hasta ser “polvo enamorado”:

Las series fálicas del aparato en los poemas de *Parque Lezama* se instalan básicamente en el poema “Abisinia Exibar” operando una malversación textual. La historia de la literatura latinoamericana en sus pliegues hispanos y americanos tiene una sola entidad: polvo. Si el polvo barroco es una extensión barroca en su propia sustancia, deja de ser el símbolo de lo fúnebre en el *memento pulvis*, para ser atrapado por el enrollado lezamesco de los polvos de

arroz, para terminar siendo, en una encrucijada perlonghiana, ese echarse unos polvos ya no en la cara, sino en una transfiguración alquímica de la obscenidad y de la flotación del significante: polvo serás, más polvo enamorado (Rosa, 1997: 92-93).

“Abisinia Exibar”³⁹ exhala la marca de polvos medicinales que Lezama Lima utilizaba para el asma. En el despliegue del poema el nombre irradia y se multiplica en polvos impalpables, polvos que se guardan en un frasquito o en un monedero, polvos para dormir, polvos sulfurosos. María Gabriela Mizraje (1996) llama la atención sobre los polvos “redituables” que se guardan en el monedero. Esto sugiere “una forma de prostitución” y a la presencia de un mercado. El poema, al igual que *Austria-Hungría*, se ubica en un margen delicado que revisita la historia. En él “cruzan los cubanos y cruza el alemán y cruza Dinamarca el texto de la marca del polvo (de allí ha provenido la hiel)” (p. 144). Al mismo tiempo, entre verso y verso se mencionan partes de los cuerpos: párpados, boca, encía, garganta, dedos, pechos, piernas, concha y el estallido que resuena a partir de los encuentros. En los versos que siguen, el uso de cursivas, redondas y corchetes ocupa el espacio de la hoja por partes y compone niveles, arriba/abajo como graficando la entrada y salida del aire entre las palabras. La mención a la marca de polvos se reitera, entre signos de exclamación, hasta un momento de silencio que estalla en puntos suspensivos y alcanza la imagen terciopelada y azulada de “los cubanos”:

¡Abisinia Exibar! A los polvos los guarda en un

[monedero

³⁹ En “El neobarroco rioplatense” (1986), entrevista realizada por Eduardo Milán, Perlongher afirma:

(...) Y estoy preparando otro inédito, que se llama *Parque Lezama*. Porque Lezama es un parque de Buenos Aires, lleva el nombre de algún héroe, siempre las calles de Buenos Aires llevan nombres de alguno. Al mismo tiempo, es una referencia a Lezama Lima. Justamente, allí se fundó por primera vez Buenos Aires. Entonces sirve para hacer un chiste en el propio título. Digamos fundación del lenguaje, fundación de la ciudad. Ahora me estoy arriesgando por unos territorios menos seguros que los de *Alambres*. Me intoxicqué con Lezama y estoy vertiendo unas cosas muy embarrocadas, muy barrosas, no sé para qué lado va a ir, es medio imprevisible. Una tentativa de hacer una escritura más de flujo, de explorar y explotar, es otro juego del portugués. (1986 [2004]: 287-288)

¡Abisinia Exibar! Troncha el pámpano el negro de un
[vergazo.
¡Abisinia Exibar! ¿Acaso no puedo cambiar de
[marca?
¡.....! Los cubanos en bardas de
[terciopelo azul

“Abisinia Exibar”
(p. 189)

En *Parque Lezama* percibimos un desplazamiento espacial que nos conduce del mundo isleño al parque porteño, a suburbios y cuartos en los que reaparecen alambres entre humos y vahos. Cella (1996) destaca que la configuración espacial en Perlongher es distinta a la que postula Lezama:

El discurrir de una retórica que favorece el adorno se condensa en algunos puntos nodales, ‘Trópica’, en tanto referencia espacial, es quizás el más importante, para señalar cierta irradiación que genera una línea de lectura y que en ecos va a “Abisinia Exibar” y a “Lezama Boer”: el rasgo común es la apropiación por parte de Perlongher, de José Lezama Lima. La ostensible filiación deseada encauza ese “alud del aludir” (*Alambres*) hacia el nombre citado metonímica o explícitamente en los poemas mencionados (p. 163).

La palabra lezamiana se extiende en los poemas perlonghianos como motivo, léxico, imágenes y ésto puede ser más nítido o más difuso, más aludido y citado, más subterráneo o latente. Se trata, siguiendo con las figuras posibles en torno a la palabra “polvo”, de una “polinización” que va de unos versos a otros fecundando las voces, anidando en los ecos. En este sentido, en el poema “Anade, caracoles” (*Alambres*) podemos leer ecos y reverberaciones del poema “Muerte de Narciso” de Lezama Lima (Cella, 2013)⁴⁰. “Anade, caracoles” se hace eco de la escucha de la voz de Lezama: “Anade” es un

⁴⁰ En conversación personal. El análisis que se propone sigue la hipótesis planteada por la poeta.

anagrama de “Dánae” que llega a través del oído que se presta al caracol, o de la música alojada en una caracola marina. Perlongher se detiene en las imágenes de Lezama: Dánae y el tejido del tiempo, el caracol, el cisne y la flecha, Narciso, el espejo y la muerte; a partir de allí trama una voz enrollada a la voz de Lezama, resonando en palabras escuchadas y devueltas a un nuevo poema.

El poema de Lezama Lima:

Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo,
envolviendo los labios que pasaban
entre labios y vuelos desligados.

La mano o el labio o el pájaro nevaban.

Era el círculo en nieve que se abría.

Mano era sin sangre la seda que borraba

la perfección que muere de rodillas

y en su cielo se esconde y se divierte.

(...)

Narciso, Narciso. Las astas del ciervo asesinado

son peces, son llamas, son flautas, son dedos mordisqueados.

Narciso, Narciso. Los cabellos guiando florentinos reptan

perfiles,

labios sus rutas, llamas tristes las olas mordiendo sus

caderas.

Pez del frío verde el aire en el espejo sin estrías, racimo

de palomas

ocultas en la garganta muerta: hija de la flecha y de los cisnes.

(...)

Ola de nieve envuelve secreto albino, piel arponeada,

que coloreado espejo sombra es del recuerdo y minuto del

silencio.

Ya traspasa blancura recto sinfín en llamas secas y hojas

lloviznadas.

Chorro de abejas increadas muerden la estela, pídenle el

costado.

Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó
sin alas.

“Muerte de Narciso”

(pp. 15-16)

El poema de Perlongher:

Arpeador; el arquero

avista –catalejo de lana- el avinagrado banlon, o marmóleo,

(...)

En torno al címbalo de una mujer que teje

un sospechado resplandor, borroso

o borracho de limo,

cuenta una a una las plumas del pato.

Ese despojo sanguinolento, o vetado de espumas

por cuyas alas antes plúmbeas

rodaron como en una escritura caracolillos tiesos

o invertidos.

Ese rodar era el temblor

de paja de la mano

del muchacho que tira los dientes en un sándalo

acollarado, el

de los mismos dientes

y el de la cabeza de cola de paja de la sirena que menstruaba:

esa rojez, era su resplandor:

Su suerte,

cual arúspice sudado,

corroía las orlas de yodo y los talones argentinos

(...)

Ese muchacho, el tufo de sus glúteos

y la mano del ganglio, el bozo

depilado. El carrousel donde prendido a una

sortija se degüella.

“Anade, caracoles” (pp. 97-98)

Perlongher reconoce una tradición para serle infiel, en una metamorfosis amorosa y convulsiva. Lo heredado, lo tomado se sujeta a los andariveles del deseo de una lengua que muestra por cortes, por retazos, por partes alucinadas aquello que toma y luego alude/elude. El barroco como joya y base fundacional de una escritura, aparece exhibido en la poesía perlonghiana. *Hule* (1989) inicia con el poema “Preámbulos barrocos” en el cual afloran las derivaciones, aliteraciones, repeticiones de series que alternan lo sexual (empala, lame, desconcharse, hincando), lo textil (satén, lino), lo sensorial (hinchadas, sudado, olor, olor fiero, brillo, fragancias de lágrima). El tercer poema, lleva por título “Formas barrocas”:

Las volutas de los anteparos mineralizan el desarraigo
De los volúmenes voluptuosos, en claroscuros de cim-
breos. Pasa una sombra por la cascada artificial.

(p. 129)

Cella (2012) señala la derivación de las formas aliterativas en “volutas”, “volúmenes”, “voluptuosos”. En este caso, se realiza un doble movimiento: se destacan rasgos barrocos (lengua voluminosa y voluptuosidad vinculada con lo sensual y sexual) y se muestra la contracara, lo mineral. Siguiendo el planteo de la autora, este pasaje puede leerse como una alusión a “un arte desarraigado de su origen ‘europeo’, trasladado a América” (p. 50) El regreso del barroco asoma en el último verso revestido en su propio artificio:

La artificiosidad deliberada del barroco, se enuncia apenas en una cascada artificial, para mentar los lujos del modernismo hispanoamericano, y “su impuro amor por las ciudades” (Julián del Casal), y de los, valga la paradoja, pobres lujos (oxímoron que bien puede aludir a la retórica barroca y simultáneamente a esta propuesta *neobarroca* en una condensación (donde no sólo el “neo” puede ser revisado en tanto no hay consolidado ni enunciado movimiento, escuela o algo similar que se llamara “barroso” –si bien no dejó de tener en cuenta la importancia de las derivas fónicas- sino también todo aquello que en la tradición rioplatense y no sólo argentina, puede asociarse al barro, a los ríos del estuario, con sus expresiones literarias desde la colonia –lo que nos ha sido

legado- en adelante, y a lo que surge en esta combinatoria: rosca -con su plurisignificación que no sólo mienta concordancia entre dos objetos que se ponen en contacto firme-, en su acepción más general, seguridad de sujetar dos piezas según un término confluyente –la rosca y el tornillo-. (Cella, 2012: 53)

2.7. Conclusiones del Capítulo 2

En el estudio presentado analizamos un corpus de poemas de *Alambres*. La escritura perlonghiana condensa y explota el uso de una intertextualidad puesta al servicio de una búsqueda poética propia. Un primer conjunto de poemas captura escenas, personajes, motivos que remiten a fragmentos de textos históricos. Tales recortes se señalan con marcas claras y distintivas (uso de comillas, uso de itálica) y son incorporados en la trama de los poemas como piezas recolectadas que pasan a integrar una nueva colección. Allí está la mirada sobre *la* historia a partir de la cual se construye una poesía. El tiempo pasado se torna un tiempo pasado-presente pues la escritura revisita momentos de batallas y fusilamientos que ocurrieron en estas tierras y en tal reincidencia opta por reinventar y crear una historia imaginada e iluminada por la ensoñación y la sensibilidad. Los personajes que se configuran en estos poemas son rastros, huellas, destellos de un continuo sueño que los reúne más allá de las fechas precisas de eventos, hechos, anécdotas.

Por otra parte y ya refiriéndonos específicamente a los procedimientos de escritura poética, *Alambres* evidencia la puesta en funcionamiento de una escritura que practica de manera insistente la proliferación de las imágenes y de los sentidos; la puesta en práctica del arte de la derivación de una palabra a otra, de un sentido a otro, de un mundo a otro (el circo, el cine, el campo de batalla, el escenario festivo, baños, interiores, campos), de un género a otro (carta, novela, historia, poesía); la búsqueda de inscribir en la escritura la conjunción y alteración de los planos sensoriales (oler, palpar, degustar, mirar). De esta manera, en la primera parte del poemario se instalan mundos y se proponen trayectos que se conducen a una parte central “Frenesí” en la cual la iluminación y el desparpajo manifiestos en el *mamarracho* de colores y olores termina por eclosionar.

Otro aspecto abordado en este capítulo se centró en algunos poemas de *Parque Lezama* y la atención especial al diálogo entre la poesía de Perlongher y la de José Lezama Lima: la lectura de la obra del poeta cubano, su apropiación alucinada (en las antípodas del epigonismo), el trabajo con la escritura a partir de la lectura, los procedimientos de escritura, las reflexiones y planteos de Perlongher respecto del barroco, neobarroco, neobarroso y las polémicas suscitadas como respuesta a tales apreciaciones.

En el capítulo cuatro estudiamos de manera particular el poema “Cadáveres” que cierra el segundo libro de poemas. La exposición realizada aquí sobre “Alambres” y “Frenesí”, primera y segunda parte del poemario, anticipan el poema final. La corrosión y el desastre, la muerte como escenario bestial y emergente, terminan por aflorar luego del paisaje festivo. Si en la primera parte se muestra una seguidilla de nombres que se alumbran y se desplazan, en la parte final llegará el anonimato de centenares, millones, incontables cadáveres que reaparecen revelando la presencia de la matanza y el horror de la dictadura en clave hiperbólica que remite así a un número imposible- por incontable- de cadáveres acumulados en un espacio tiempo que vincula y excede el ámbito argentino, allí la escritura asumirá la impronta de repetir hasta el hartazgo que en todas partes y de todas las maneras posibles: “Hay cadáveres”.

Capítulo tres

Un largo pasillo, una campana de cristal. Sobre los poemas “El Cadáver” y “El Cadáver de la Nación”

“Hay algo muerto en este imperio”, diría un *motto* tragicómico atribuible a Perlongher. No un rey muerto, como en *Hamlet*, sino una reina. No una madre, sino una prostituta. Lo que en *Hamlet* acontece al fin (muerte de la reina adúltera) en Perlongher es punto de arranque”.

Roberto Echavarren, “Un fervor neobarroco”, 1996.

3.1. En algún lugar de este imperio

Austria-Hungría, primer poemario de Perlongher, señala una puerta de entrada a los restos cenicientos de un imperio bicéfalo. Verso tras verso se contornean figuras de polacos y alemanes, orientales y porteños. Las siluetas adquieren el espesor de cuerpos que se encuentran, se acercan, se tocan y mezclan sus fluidos.

Mientras tanto, escenas de guerra y encuentros emergen por doquier y los olores de una muerte, tan real como latente, impregnan cada recoveco. Progresivamente se borran las fronteras espaciales y temporales. Un espacio languidece y una murga lo atraviesa. En la sucesión de paisajes oscilantes se trama la presencia de la vida y detrás una neblina de polvos mortuorios oficia de telón de fondo.

El poeta construye un escenario en el cual se reubican nombres propios extraídos de *la* historia o bien de pequeñas historias anónimas que se desvanecen. En tal espacio se marcan trayectos que burlan topografías preestablecidas y desdibujan la dimensión de lo político y lo histórico para señalar aquello que aflora como desperdicio y podredumbre pues “al detritus político o histórico la poesía barroca ni lo sublima, ni lo ataca, lo marca y lo destaca en el légamo con una carcajada” (Panesi, 1996: 45).

La escritura perlonghiana avanza por tierra devastada en cuya superficie se visualiza la presencia indubitable de *un* cadáver. En el fondo de un pasillo mortuario y oloroso, yacen los restos de Eva Perón. De este modo, el poeta neobarroso trata tempranamente con la figura de la dama muerta. El poema lleva por título “El Cadáver” y se ubica en el corazón de su primer poemario. Años más tarde, en su tercer libro titulado *Hule*, el escritor vuelve sobre el mismo tema con “El Cadáver de la Nación”.

La escritura de ambos poemas aborda el cuerpo muerto de la dama⁴¹ desde múltiples perspectivas y revela que no hay tregua para ese cuerpo detenido que exhibe sus marcas y grita la traición. Tampoco la hay para esta escritura que se conforma un cuerpo poético sensual, sensitivo y sentimental y explora los sentimientos suscitados alrededor del dolor por la muerte de Eva, su sepelio y su embalsamamiento.

En el presente capítulo analizamos los poemas “El Cadáver” y “El Cadáver de la Nación” considerando estos ejes:

a. El cadáver de Eva Perón como resto que condensa la muerte y la vida e impulsa esta escritura.

b. La apertura de significaciones espaciales que se articulan en ambos poemas.

c. La inscripción en la escritura de las formas cuerpo vivo/cuerpo muerto, cuerpo embalsamado/cuerpo zombi, vale decir, la tematización del cuerpo de Eva Perón como una corporalidad atravesada por tensiones.

d. La presentación en la escritura del cuerpo-cadáver de Eva Perón: la superficie (la piel), lo interior (el vaciamiento del cuerpo) y lo exterior (el embalsamamiento, la decoración, el enjuyamiento).

e. Diálogo posibles con los poemas “Eva” de María Elena Walsh y “Eva Perón en la hoguera” de Leónidas Lamborghini.

⁴¹ Con respecto a la vasta bibliografía sobre Eva Perón cabe señalar que se han seleccionado solamente los textos pertinentes para el análisis de los poemas. En particular, hemos recortado una serie de materiales que analizan los poemas de Perlongher y también otros que, desde nuestra perspectiva, son relevantes para el análisis propuesto.

Estos ejes de análisis se postulan como diferentes esferas o dimensiones que se complementan entre sí a lo largo de los poemas. Entendemos que la escritura de ambos textos aborda el cuerpo-cadáver de Eva Perón y emprende una deriva que busca perder el miedo, exorcizar, alejarse, distanciarse de *su* muerte y de *la* muerte. En esta búsqueda hay una resistencia a la solemnidad y se trata de explorar la palabra poética y de burlar la frontera que señala el límite de la vida así como el límite de la palabra. En tal sentido, el análisis a efectuar se sustenta en aportes teóricos congruentes con los ejes señalados. Las conclusiones de esta operación crítica se despliegan al final y sirven de base para la continuidad del estudio propuesto.

3.2. A la hora señalada

El retorno del cadáver de Eva Perón en la escritura perlonghiana se conecta, en primera instancia, con la impronta de hacerlo visible y tratar con él. Frente a este gran cadáver, la escritura toma forma y lejos de enmudecer, explora y explota la palabra poética. Nicolás Rosa sostiene que de los objetos caídos, el “cadáver” ocupa el lugar de la excelencia:

Sólo Freud y la parte de la poesía que le corresponde al discurso de la ficción científica y la parte de real que le corresponde al discurso de la ficción poética, pensaron la muerte como retorno, como retorno del principio al final de la vida. La muerte no está al final de la vida, está en sus comienzos. El **cadáver** como resto-rastro mortal convoca la eyección propia de las materias impuras, es lo ab-yecto por definición, materia obscena en espera de la disolución, la putrefacción. [...] Pero si el cadáver retorna en la letra, sólo retorna como el simulacro mayor del re-torno, de la re-presentación: el **spectrum** aquello que se muestra, que se da a ver y que convoca inexorablemente la extinción de la pulsión escópica. (1987: 254-255)

El cadáver como resto muestra el inevitable y fatal destino a la putrefacción. El cadáver como retorno en la letra, siguiendo el planteo de Rosa, nos acerca a lo representado y traslada el momento de ocaso de la vida al inicio de la serie: nacimiento-vida-muerte. En el poema de Perlongher, el

cuerpo de Eva como resto yace en el fondo de un pasillo sembrado de pesares. La escritura asume el desafío de abordarlo para apropiárselo como material de escritura, es decir, para rodearlo y tomarlo, para macerarlo, deglutirlo e inscribirlo en la trama escrituraria.

El retorno se plasma “en” y “con” la escritura misma que se traza en la hoja del papel. La letra avanza sobre los aspectos decibles e in-decibles de ese cadáver y de esa muerte. En este trayecto, la escritura recolecta los sonidos, las voces, los gritos, los colores y los olores que se proyectan en y a través del pasillo. En este punto, volvemos a lo expresado en el inicio del capítulo, la escritura revisita el escenario del entierro de Eva Perón para distanciarse y para acercarse al dolor en ininterrumpidas tomas, forjando en esta dinámica, un poema que arremete contra *su* muerte y *la* muerte y entabla una lucha contra el vacío de la ausencia. El cadáver convoca a esta escritura que se devela y rebela como una escritura insurrecta que busca perderle el miedo a la muerte.

El poema “El cadáver” se ubica en el corazón del poemario *Austria-Hungría*, más precisamente, ocupa el duodécimo lugar de un total de veintidós poemas. Está compuesto por once estrofas con versos que se presentan íntegramente en letra cursiva y que no respetan una medida homogénea. Las líneas se encadenan unas con otras, junto al mismo margen izquierdo, con excepción del primer verso de la segunda y séptima estrofa. Este corrimiento del margen diagrama una doble columna que abre dos espacios en blanco sobre el papel y otorga visibilidad a dos hendiduras en el cuerpo del texto poético. El primer verso de la segunda estrofa señala “*Y si ella*”. Mientras que el primer verso de la séptima estrofa añade “*Y yo*”. En la espacialidad se realza esta contraposición semántica: Ella/Yo.

Por su parte, la conjunción “y” encabeza cinco estrofas del poema, reforzando tanto la continuidad de enumeraciones, como el detenimiento provisorio en objetos, situaciones y/o estados presentes en el funeral de Eva Perón y al mismo tiempo establece zonas de transición y/o de ruptura. En el inicio del poema, se plantea una pregunta que señala un punto de partida y una primera constelación de significaciones sobre la cual posteriormente se articularán otras:

*Por qué no entré por el pasillo?
Qué tenía que hacer en esa noche
a las 20.25, hora en que ella entró,
por Casanova
donde rueda el rodete?*

(p. 42)

De esta forma, los versos iniciales componen una primera estampa del velorio. Una noche y un pasillo se vinculan en una hora exacta, cuya fuerte carga simbólica queda marcada precisamente en el enunciado que recuerda el anuncio oficial de la muerte de Eva Perón. Cuando los relojes marcaron las veinte veinticinco se selló un instante irreversible y la Primera dama ingresó a la inmortalidad. Marysa Navarro señala la marca de esa hora en la memoria del pueblo:

A las ocho y veinticinco, una hora que miles de argentinos recordarían por muchos años, dejó de respirar. Tenía treinta y tres años. Exactamente un minuto más tarde, la radio del Estado informó que a las veinte y veinticinco había fallecido la “Jefa Espiritual de la Nación” y que sus restos serían velados en el Ministerio de Trabajo y Previsión. (2005: 311)

Por su parte, Alicia Dujovne Ortiz sostiene:

Hasta para la hora de su muerte reinó el simulacro. La anunciaron oficialmente a las 20.25, pero algunos piensan que murió antes del mediodía, otros, hacia las 2 de la tarde y otros, por fin, a las 19.40 [...] Sea cual fuere la hora en que murió, no fue a las 20.25. Alguien fijó esa hora con asombrosa precisión. Era la hora en que Perón y Evita se habían casado en la iglesia de San Francisco, el 10 de Diciembre de 1945. (1995 [2002]: 450)

En ese pasillo, su rodete ya desprendido del cuerpo, rueda en la oscuridad. El cabello rubio de Eva, recogido con una trenza en forma de rodete, es un detalle constitutivo de su imagen presidencial y remite a un fragmento armado que se distingue como parcela erecta y prominente. En este sentido, la

caída del tocado es el desmembramiento de esa parte que sobresale del cuerpo, pero además en el contexto del poema, su caída se re-significa por expansión y contaminación como el desvanecimiento del cuerpo completo y más aun como la pérdida definitiva de la vida de esta dama que es la Primera Dama de un Estado⁴².

De esta forma, el quinto verso del poema “*donde rueda el rodete?*” se desliza metonímicamente, recalca en una parte y luego avanza hacia la totalidad. Si el rodete oficia de armazón para su cabello y como sostén simbólico de su figura presidencial, dicha estructura ya no puede sostener su cuerpo que se cae cuando la vida se le va y su figura estelar comienza a marchitarse.

Asimismo, si consideramos los cinco versos iniciales: el dato de la hora, la sucesión de las aliteraciones d/ r en la deriva significativa “rueda/ rodete”, la caída del peinado y su “rodar”; el conjunto instala la presencia de la muerte en ese pasillo. De aquí que resulta admisible pensar el verso “donde rueda el rodete” como una forma de señalar “donde ronda la muerte” o “donde rueda la muerte”.

Llegado este punto, el espacio trazado en el verso inicial, se contamina con la presencia de la muerte. De modo tal que el pasillo de la pregunta “*Por qué no entré por el pasillo?*” se reviste con densidad, marca una línea divisoria entre un adentro y un afuera, habilita un lugar de tránsito que conecta ambas zonas y una doble dirección de entrada y salida. De manera simultánea, este trayecto espacial adquiere la sombría dimensión de un túnel como una zona

⁴² El rodete fue el peinado que adoptó Eva Perón, de manera definitiva, a fines de 1947. El peluquero encargado de recoger el cabello y sujetarlo con horquillas fue Pedro Alcaraz. Respecto a este punto Dujovne Ortiz afirma:

Sea como fuere, el rodete entretelado como dos manos fuertemente entrelazadas sobrepasó la moda o el argumento práctico para convertirse en el símbolo de una nueva Evita. Y del nuevo régimen.

A partir de entonces, los caracteres de la una y del otro resaltan de manera muy clara, mientras se acentúa el paralelismo entre la mujer y el sistema político. La primera encarna el segundo: para observar el peronismo, bastará con mirar a Evita. El período que comienza en 1948 y termina poco antes de su muerte, en 1952, va a abolir los viejos bucles en ‘libertad condicional’. El autoritarismo y el peinado severo correrán parejos. Para Evita llegará el momento de empuñar el país, y por eso llevará a la nuca el simulacro de un puño. (1995 [2002]: 329)

“en suspenso”, en cuya profundidad y soledad más absoluta están el cadáver de Eva Perón y la presencia de su muerte.

Los cinco primeros versos resignifican el título del poema: “El cadáver” alude a la dama de la Nación sin nombrarla por su nombre propio, sin embargo ella está omnipresente a partir de un conjunto de rastros/rasgos que se entrelazan en estas líneas iniciales.

3.3. El entierro y los múltiples entierros

La muerte de Eva Perón y los hechos posteriores: el proceso de embalsamamiento, el funeral, su “pasaje a la inmortalidad”, el robo del cadáver, germinaron una larga serie de textos en nuestra literatura. En el año 1960, Jorge Luis Borges plasma la imagen de uno de los tantos velorios acontecidos por el año 1952 en un pueblo del Chaco, cerca de los márgenes de un río. El cuento se titula “El simulacro”⁴³ y como punto de partida retrata la llegada de un “enlutado” con rasgos indios y con rostro “de máscara” que acomoda unas tablas y “una caja de cartón con una muñeca de pelo rubio”. Rápidamente los pueblerinos concurren al velorio llevando su sentido pésame y la escena se colma de hombres, mujeres y niños acongojados por el dolor. En el final del relato se expanden las siguientes palabras:

La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en Hamlet. El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos y anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología. (Borges, 1960 [2002]: 167)

⁴³ Cabe señalar que no nos proponemos realizar un análisis exhaustivo del cuento de Jorge Luis Borges sino destacarlo como un relato anterior a los poemas de Néstor Perlongher que, necesariamente, debe ser explicitado. Acorde con este propósito se citan fragmentos de algunos textos que han abordado no solamente el relato borgiano sino su proliferación en otros textos literarios y, particularmente, las relaciones que algunos autores plantean con los textos que nuestro poeta ha dedicado a la figura de Eva Perón.

Andrés Avellaneda afirma que “El simulacro” marca el inicio de una serie textual que se asienta sobre la imagen de una Eva pensada “en el marco de la muerte”. El autor señala que el cuento de Borges, compone la escena de uno de los tantos funerales de Eva Perón en el interior del país y trama en su textualidad una “farsa” que se sostiene en sucesivas falsificaciones que niegan a Eva, a Perón y en consecuencia al mismo funeral (2002: 124)⁴⁴.

En la misma dirección, Paola Cortés Rocca y Martín Kohan afirman que el ritual fúnebre planteado en el relato borgiano, acontece en términos de “farsa” y postulan además que en tal “simulacro” el original y la copia llegan a ser indistinguibles, de modo tal que la entidad del original es puesta en cuestión. Los autores concluyen afirmando que de esta manera no sólo el funeral y los tantos funerales a lo largo de todo el país son puestos en tela de juicio, “sino la realidad misma, la realidad política argentina misma, se revela como irrealdad y como farsa” (1998: 73).

A su vez, Beatriz Sarlo recoge la lectura que sostienen Cortés Rocca y Kohan y señala al respecto que la indistinción entre lo “real” y la “apariencia” conduce a estos autores a perder de vista un detalle importante y es que, en esa época el término “farsa” remitía a la esfera de “los usos y costumbres del peronismo”. No obstante, dicha situación dista de poder sostener una imagen del peronismo en la esfera de lo “irreal” o inexistente (2003: 245).

⁴⁴ Andrés Avellaneda plantea que:

Es en este dominio cadavérico donde circularán parejamente, y en incómoda cercanía, tanto contenidos reprobatorios como contenidos laudatorios, tanto el texto de Borges como una novela celebratoria *menemista* –*La pasión según Eva* (1994), de Abel Posse; un drama alegórico properonista –*Eva de América* (1995) de Osvaldo Guglielmino; o el breve inesperado relato “Ella” (1993), que Juan Carlos Onetti escribe sobre el velatorio desde una perspectiva simétricamente opuesta a “El simulacro” de Borges. Todos ellos, sin embargo, y a pesar de las diferencias *ideológicas* que los separan, resultan emparentados por la servidumbre semiológica a un cuerpo de Evita pensado como cierre y clausura. (2002: 124)

Por su parte, Ana María Amar Sánchez analiza el cuento “Esa mujer” (Walsh, 1965) y señala que este relato inicia una serie de posteriores textos que conectan tres momentos: secuestro, ocultamiento y disputa por el cadáver de Eva Perón. Dicha serie se diferencia de una anterior que está conformada por los ejes: enfermedad, muerte y entierro. Los cuentos “El simulacro” de Jorge Luis Borges y “La señora muerta” de David Viñas se ubican en esta segunda línea señalada (2002: 57-58). Volveremos sobre algunos aportes de Amar Sánchez en el análisis del poema “El cadáver de la Nación”.

Asimismo, la autora de *La pasión y la excepción* explicita dos diferencias con la lectura de “El simulacro” propuesta por Avellaneda. En primer lugar, plantea que quienes concurrían a los múltiples funerales de aquel julio de 1952, en cada pueblo lejano y en cada provincia, tenían conocimiento de que allí no se velaba el verdadero cuerpo de Eva y que, por lo tanto, el velorio del cuento de Borges es tan “farsesco” como los cientos o miles de velorios populares o, por el contrario, ninguno de los dos lo son. En segundo lugar, Sarlo resignifica la negación que Borges plantea en su relato, “no es una negación de identidad dedicada a Eva ni a Perón, sino a un conjunto más vasto” (2003: 245).

Tal como hemos expresado, el poema “El cadáver” de Néstor Perlongher se detiene en el escenario del entierro de Eva Perón, captura su cuerpo exhibido para la multitud. El poema revisita uno de los tantos entierros acontecidos por el año 1952 pero a diferencia del relato borgiano, el escenario se ubica en el centro de la ciudad. La escritura llega a la densidad de ese cortejo, lo merodea y se acerca. No obstante su estadía es provisoria y, finalmente opta por el alejamiento de tal lugar. Pero antes de emprender la partida, se empecina en tornar audibles los rumores y las voces que circulan en tal entierro para liberarse del peso de la muerte.

Posteriormente, en el segundo poema que Perlongher dedica a la figura de Eva, “El cadáver de la Nación”, la escritura se acerca nuevamente al cadáver que refulge en el velorio pero para disfrutarlo, decorarlo y declamar a viva voz que Eva grita desde arriba. Un fugaz recuerdo del relato de Borges, late en estos poemas trayendo consigo el dolor de la gente ante esa muerte. Los poemas perlonghianos parten de ese entierro, capturan la imagen de Eva y se ensamblan en una trayectoria que comienza a forjar una nueva figura para ella, vale decir, un modelo de Eva Perón que comienza a pensarse lejos de la solemnidad y en este sentido marcan su distanciamiento respecto al cuento de Borges.

Andrés Avellaneda señala que en los años setenta, frente al relato borgiano, un conjunto de textos forja una nueva saga cuyo inicio está marcado por la publicación de los poemas “Eva Perón en la hoguera” de Leónidas

Lamborghini (1972) y “Eva” de María Elena Walsh (1976). Tanto en el primero como en el segundo se plantea la irrupción de Eva Perón viva.

En esta dirección, es decir, en una línea que comienza a pensar a una Eva vívida después de la muerte, se ubicarán posteriormente y como textos cargados de irreverencia, la pieza teatral *Eva Perón* (Copi, 1969) y los poemas “El cadáver” y “El cadáver de la Nación” y el cuento “Evita vive”, de Néstor Perlongher. En términos del autor de “Evita: cuerpo y cadáver de la literatura”, estos materiales se alejan de la línea planteada por Borges y arremeten sin concesiones para trastocar el respeto a la imagen de una Eva pensada en la muerte (2002: 135-136). Este análisis nos resulta fértil, para desplegar en este capítulo, algunas relaciones importantes entre los poemas que constituyen nuestro corpus.

3.4. Y entonces decidí no entrar a ese pasillo

El poema “El cadáver” inicia con una pregunta formulada en primera persona del singular que no busca una respuesta unívoca sino la apertura de una multiplicidad de posibles razones por las cuales se reafirma dicha negación: “*Por qué no entré por el pasillo?*” En consecuencia, el primer verso traza dos aristas complementarias que se sostienen a lo largo del poema. Por un lado, propulsa una sucesión de imágenes de ese pasillo colmado de pesares y por otro, conduce una y otra vez a preguntar y repreguntar, a negar y renegar, de diversas maneras, la decisión de no entrar a ese lugar. Se trata, en definitiva, de afirmar los motivos por los cuales no caer ante el gris escenario de la muerte.

Por esta razón, entendemos que la interrogación inicial adquiere un peso sustancial en la totalidad del poema pues no sólo constituye el punto de partida, sino que también se consolida como hilo articulador a lo largo de los versos y germen que desatará una zona de ruptura en el centro del poema, reconduciendo los versos finales. Asimismo, la forma interrogativa prolifera a lo largo de todo el texto, generando bloques de versos que condensan ramilletes de preguntas. Es decir que a partir de las sucesivas interrogaciones se expanden otros fragmentos intermedios en los cuales se avanza sobre el

escenario del entierro. Asimismo, estas marcas coexisten con otras de estirpe afirmativa o negativa, determinan variaciones tonales de los versos, subidas y bajadas de la respiración que quedan así configuradas en el entretejido del poema.

La imagen visual del pasillo está presente en ocho estrofas del poema, prolifera de diferentes maneras, trazando una línea zigzagueante y espiralada a lo largo de toda la trama de la escritura⁴⁵. En este recorrido se delimita el exterior, el interior, el fondo como así también se definen y articulan las esferas de lo auditivo, lo visual y lo olfativo. Estos planos se muestran amalgamados entre sí favoreciendo un efecto de contaminación de sonidos, colores y olores. La palabra “pasillo” en singular se reitera diez veces a lo largo de todo el poema y su forma plural “pasillos” aparece en tres oportunidades.

*Y qué había en el fondo de esos pasillos
sino su olor a orquídeas descompuestas,
...
donde ella entraba
por ese pasillo con olor a flores viejas
y perfumes chillones
...*

⁴⁵ El escenario del pasillo se revela como un espacio fundamental no sólo en los poemas que analizamos en este capítulo sino, también, en el cuento “Evita vive” que analizaremos más adelante. Por este motivo, nos parece relevante rescatar el siguiente fragmento de la entrevista “Privilegio las situaciones del deseo” realizada por Guillermo Saavedra a Néstor Perlongher:

¿Cómo surgió el poema “El cadáver de Eva Perón”?

Yo trabajaba haciendo encuestas. Viajaba por todo el país, iba a lugares increíbles, me metía en barrios pobres, marginales, era un contacto que me encantaba; si un día me levantaba deprimido, iba a trabajar y volvía como nuevo. Un día, entro en una villa miseria y veo un pasillo estrecho y unos tipos en una escena extraña, con una onda terrible. Uno de los tipos me dice: “Vení, vení... entrá”. Yo me moría de ganas, pero dije que no. Entonces uno de los tipos me dijo que tenían un amigo que le planchaba las camisas... que no tenían con quién estar... Yo me fui totalmente perturbado. Llegué a casa y me puse a leer una hermosa biografía de Eva Perón, llena de documentos y testimonios. Sigo leyendo y espiando y lo que leo se empieza a mezclar con esa escena de seducción fallida que acaba de pasar. Y sale el poema. Claro, yo siempre había pensado que el peronismo era un pasillo, un atajo, una manera rápida de llegar pero con consecuencias horribles. El peronismo y el pasillo, como una invitación en la que no había que entrar, no había que hacerse peronista. Al mismo tiempo, toda la fascinación del populismo, de lo chongueril” (Perlongher, 2004: 348).

*entre la multitud
que emergía desde las bocas de los pasillos
dando voces de pánico*

(p. 43)

De esta manera el poema se encauza, ensanchando y desbordando los márgenes de la visión. La acción de “ver” provoca el inicio de ramificaciones diversas que descentran el espacio en una lógica de apertura para luego volver al escenario original del pasillo y, nuevamente emprender una deriva para seguir mirando. El ojo perlonghiano se distingue del ojo de la percepción barroca en tanto persiste agudamente en una proliferación que no se detiene. Se ve el cadáver, la muchedumbre, el espacio interior y exterior, los objetos que comienzan a descomponerse. El ojo perlonghiano dilata el territorio y extingue todo lo que encuentra a su paso. Nicolás Rosa sostiene que:

Digamos que la función escópica en Perlongher es determinante, una verdadera escotofilia continuamente renegada por las aurículas de la oreja que oye el caer de las *vertientes* como verdaderas cascadas del significante, el ojo que vectoriza y sectoriza los meandros del significante por alusión y por elisión, una verdadera orgía de miradas sesgada por tropismos de succiones y exhalaciones, otro ritual de murmuraciones. (1996: 32-33)

A medida que se explora el plano visual también se avanza sobre los planos olfativo y auditivo hasta alcanzar la sinestesia: “perfumes chillones”. Los olores de “orquídeas descompuestas”, “flores viejas” y “perfumes chillones” penetran cada recoveco del escenario. La putrefacción de las flores se fusiona con la descomposición de la carne. El olor marchito señala la partida de un tiempo anterior en el cual estuvieron presentes las flores jóvenes, las orquídeas bellas y la vida. La condensación de todo lo que se huele es tan fuerte y tan perceptible como los gritos de pánico que se escuchan desde el más allá del pasillo y desde las largas colas. Cada detalle conjuga en sí mismo una muestra o un extracto de la densidad del entierro que no se circunscribe a un sector o a una zona fija sino que por el contrario se dispersa por todo el espacio. Susana

Rosano señala que en este poema, Eva está en un “estado intermedio”, en una transición entre la vida y la muerte. Su cuerpo deja ver las fallas del embalsamamiento y la amenaza de su podredumbre se traslada metonímicamente a los olores de las flores y demás objetos (2006: 42-43).

Por otra parte, alrededor de la delimitación espacial adentro-afuera del pasillo mortuario, se perfilan modos posibles de tránsito: entrar, salir, merodear, deambular y se marca distinción entre quienes realizan dichas acciones. El cuerpo de Eva Perón ingresa por el pasillo para detenerse en la parte más profunda mientras que, alrededor de su cuerpo que muere estático, se perfila la muchedumbre y el acompañamiento del cortejo fúnebre propio de una Primera Dama.

Los tramos del poema abarcan los distintos momentos del trayecto del cuerpo de Eva Perón, remiten a varios momentos del funeral y, sin resignar intersticios, trabajan la sucesión de las imágenes: la entrada del cadáver, su llegada a la parte más profunda del pasillo con la declaración de que ella “ya está muerta” y su estadía acompañada por la inevitable descomposición del cuerpo que se trasluce en el uso de verbos tales como “desvanecer” o “deshacer”. Bajo el dominio del pronombre “ella” o bien bajo las letras de su nombre, se presentan múltiples Evas: la que muere, la que está muriendo, la que ya está muerta, la que está viva en cada lugar y momento de ese entierro, la recordada en la memoria de su pueblo:

Y si ella

se empezara a desvanecer, digamos

a deshacerse

qué diré del pasillo, entonces?

(...)

entre su cuerpo y el cuerpo yacente

de Eva, hurtado luego,

depositado en Punta del Este

(...)

Vamos, no juegues con ella, con su muerte

déjame pasar, anda, no ves que ya está muerta!

(...)
en esa noche de veinte horas
en la inmortalidad
donde ella entraba
(...)
a entrar, vamos por ese pasillo donde muere
en su féretro?
(...)
en ese pasillo
entre sus fauces amarillas y halitosas
en su dolor de despertar
ahí, donde reposa,

(pp.42- 45)

El desfile de personas con paso lento completa la escena del entierro. Por las radios se señala la hora de la muerte de Eva, el dolor emerge y millones de personas colman las calles como si fueran arrancadas de sus casas para unirse en una procesión colmada de llantos. Los adjetivos “pringosos”, “agazapados”, “anhelantes” enlazan el encogimiento de cuerpos espectrales que se distinguen como “cervatillos”. El desfile de la cureña, los hombres y mujeres multiplicados que acompañan y el tiempo parece detenido a las 20.25⁴⁶. Ante la presencia de la muchedumbre, el lugar de ese “yo”

⁴⁶ En el poema de Néstor Perlongher coexisten el acercamiento y distanciamiento del dolor presente en el entierro de Eva Perón y de la espectacularidad de su muerte que rebasó los límites entre lo público y lo privado tomando las calles. Señalamos dos fragmentos de *Evita* (Navarro, 2005):

El velatorio de Evita, el más imponente que haya presenciado el país en su historia, fue una explosión de dolor colectivo que rebasó todas las previsiones del gobierno. [...] Las colas se alargaban a veces hasta más de treinta cuadras y muchas fueron las personas que aguardaron hasta diez horas para poder entrar al Ministerio. [...] La ciudad estaba totalmente paralizada. De las iglesias salían murmullos de responsos y ecos de las constantes misas por el alma de Evita. (p. 314)

La cureña se movía lentamente, enmarcada por alumnos de la Ciudad Estudiantil, enfermeras de la Fundación y cadetes de la Escuela Naval, de la Escuela de Aviación y del Colegio Militar. A lo largo de su recorrido, efectivos del Ejército presentaban las armas. Unos dos millones de personas se congregaron para ver su marcha hasta el Congreso, que ofrecía un aspecto majestuoso, su escalinata recubierta de flores y su fachada enlutada por largos crespones. El ataúd fue colocado en el salón de la Constitución Justicialista. Por la tarde, el público comenzó a desfilarse de nuevo frente al mismo y esa noche, otra monumental procesión de antorchas terminó sus serpenteos

construido en el inicio del poema permanece distante de la masa, se niega a seguir a la cureña, evita entrar al pasillo y se mantiene firme en su resistencia:

*Por qué no?
entre cervatillos de ojos pringosos,
y anhelantes
agazapados en las chapas, torvos
dulces en su melosidad de peronistas
si ese tubo?
Y qué de su cureña y dos millones
de personas detrás
con paso lento
cuando las 20.25 se paraban las radios
yo negándome a entrar
por el pasillo
reticente acaso?*

(p. 42)

Alrededor del pasillo mortuorio proliferan imágenes que se construyen a partir de la combinatoria de palabras y que en conjunto persiguen el ensanchamiento permanente de los sentidos. En el ensayo “Alturas de Machu Pichu. Una marcha piramidal a través de un discurso poético incesante” (1982) Noé Jitrik analiza la construcción de las imágenes en el poema de Pablo Neruda⁴⁷ y propone cinco operaciones de producción de las imágenes que reúnen los “términos inesperados”: reunión de sustantivo y sustantivo, reunión

en la explanada del Congreso y se apagó exactamente a las ocho y veinticinco. (p. 315).

⁴⁷ Noé Jitrik sostiene:

Dicho de otro modo, la imagen no es como la metáfora, en la cual se trataría de ‘conocimiento’: en ella se trataría de ‘apropiación’ a través de la significación que la transformación –producción- prepara. En síntesis, las imágenes tendrían tres etapas de su constitución; en la primera, las palabras entregan lo que traen, lo ‘dado’, y supone un alejamiento; en la segunda, son sometidas a transformaciones destinadas a preparar algo nuevo, la imagen; en la tercera, y por el hecho mismo de su constitución, hay una devolución de lo que estaba por debajo, de una realidad de tierra. (1982 [1987]: 48-49)

de adjetivo y sustantivo, reunión de verbo y verbo, imágenes por repetición y producción de imágenes por división (pp. 51-55).

En el caso del poema “El cadáver” es posible delimitar pares en los cuales la recurrencia de sustantivo y adjetivo refuerzan el peso del aire putrefacto y denso que se evidencia en algunos elementos: “flores viejas”, “perfumes chillones”, “deseada sordidez”. O bien otras combinaciones que muestran el dolor y la tristeza concretizadas en el predominio de lo sensorial (visual/ táctil, por ejemplo): “ojos viscosos”, “ojos pringosos”. Ambas combinaciones refuerzan la visibilidad del dolor que no solo se ve y se percibe en la espectacularidad del entierro sino que además se ve plasmado en los propios ojos que sufren. Asimismo, se recogen dos construcciones en torno a la figura de Eva. Una de ellas se entabla por una relación que refuerza las características de su piel: “piel fina” (nótese que la relación puede ser ambivalente, “piel fina” como “piel delicada” o bien, “piel fina” como “piel desgastada”). Mientras que la otra se proyecta sobre una relación de “antagonismo”, de “contradicción”: “princesa ordinaria”. Por su parte, los pares: “sombría convalecencia”, “tobillos carbonizados”, “dudosa bondad” aparecen en la última estrofa del poema y además de reforzar la atmósfera mortuoria, abren otras derivas significantes en una operación alusiva/elusiva.

En los versos siguientes el poema se entromete en el aspecto más macabro, el cadáver sembrado de leves marcas, luego hurtado y agredido, como si recogiera los murmullos de las tantas versiones de las historias escuchadas en torno a ese cadáver predestinado a no tener descanso⁴⁸:

*entre su cuerpo y el cuerpo yacente
de Eva, hurtado luego,*

⁴⁸ En el artículo “El cuerpo de Eva Perón”, Hugo Vezzetti sostiene que el cuerpo de Eva Perón no fue acompañado por su pueblo hasta su última morada. En un primer momento ese cuerpo estuvo en un estado de “suspensión” pues estaba entre los vivos pero en un estado indefinido, es decir, ni vivo, ni muerto. En tal sentido, el proceso de embalsamamiento sellaba la renegación de la propia muerte y ese cuerpo “presente” mostraba que su tránsito hacia el mundo de los muertos estaba inconcluso. Posteriormente, en una segunda etapa, tuvieron lugar el hurto y la leyenda siniestra de ese cadáver. El amplio espectro de lo siniestro se conecta con aquello que resulta “aterrorizante” y tal como lo señalara Sigmund Freud, una experiencia que se conecta particularmente con este aspecto “amenazante” tiene que ver con la interacción con seres que presentan al mismo tiempo rasgos característicos de la vida y de la muerte (1997: 9-10).

*depositado en Punta del Este
o en Italia
o en el seno del río
Y la historia de los veinticinco cajones
(p. 43)*

Tal como hemos señalado en párrafos anteriores, en el escenario del pasillo -que se instala en el inicio y se reafirma a lo largo de todo el texto- anida una fuerza que propulsa la deriva total del poema pues de manera permanente la voz poética se aleja y se acerca a tal espacio atraída por una fuerza imantada. En la quinta estrofa del poema se despliega una posible conexión entre ese túnel y el pasaje de Eva a la inmortalidad.⁴⁹

*en esa noche de veinte horas
en la inmortalidad
donde ella entraba
por ese pasillo con olor a flores viejas
y perfumes chillones
esa deseada sordidez
(p. 43)*

El halo de inmortalidad que se trazó alrededor del cuerpo de Eva Perón operó en varios sentidos y al mismo tiempo posibilitó la apertura de un infinito abanico de representaciones, ya sea como madre de su pueblo al que cuidaría para siempre o bien como santa venerada por el resto de los días. Pero sobre todo, la construcción de la inmortalidad se sostuvo sobre un cuerpo embalsamado al cual se pretendió conservar sin marcas de dolor, eternamente joven y bello como un cuerpo destinado a ser un monumento de ella misma y prueba tangible de su eterna presencia junto al pueblo. Este cuerpo

⁴⁹ En *Eva Perón. La biografía*, Alicia Dujovne Ortiz, escribe:

A partir de ese 26 de julio de 1952, y hasta la caída del régimen, la programación habitual se interrumpiría diariamente para que un locutor dijera con voz de radioteatro: 'Son las veinte y veinticinco, hora en que Eva Perón entró en la inmortalidad'. Se decretó duelo nacional por un mes. (1995 [2002]: 452)

“incorruptible” se relaciona, inevitablemente, a la figura del doctor Pedro Ara quien estuvo a cargo del proceso de embalsamamiento del cadáver.

En términos de Paola Cortés Rocca y Martín Kohan (1998), una pluralidad de textos de la literatura argentina trata distintos momentos de la inmortalización del cuerpo de Eva Perón. Sin embargo, los autores postulan la existencia de dos textos autobiográficos anteriores que construyen la matriz, sobre la cual, se forja la construcción de la inmortalidad de la Primera Dama. Se trata de *La razón de mi vida* de Eva Perón y *Eva Perón. La verdadera historia contada por el médico* escrito, justamente, por el Doctor Pedro Ara. La imagen del corazón que Eva plasma en su obra, se ramifica sin límites hasta consolidar la equivalencia del corazón con la vida misma y éste, a su vez, es homologable con el alma que se desprende del cuerpo y no muere. Entonces el órgano del corazón es al mismo tiempo, el cuerpo vivo y el cuerpo muerto y, particularmente, es “un alma a medio camino –como el corazón mismo- entre lo corpóreo y lo incorpóreo. En esa zona intermedia, entre la vida y la muerte, es donde se constituye la figura inmortal” (pp. 60-62).

Por su parte, Pedro Ara trabaja con el cuerpo muerto para hacer de él un cuerpo que parezca dormido y, por lo tanto, si Eva está dormida puede volver a despertar así como “la bella durmiente”⁵⁰. De este modo, Cortés Rocca y Kohan sostienen que “el pasaje a la inmortalidad se constituye, entonces, por ese *doble entrecruzamiento de los signos de la vida y los signos de la muerte en el cuerpo de Evita*” y tiene su punto de culminación en la preservación parafínica de su cadáver (1998: 68).

El poema de Perlongher recoge la sombra de Ara en la figura de Eva y señala rastros de arañazos del embalsamador, como sutiles desperfectos

⁵⁰ En consonancia con la imagen de “la bella durmiente” planteada por Cortés Rocca y Kohan recogemos el siguiente fragmento de Alicia Dujovne Ortiz. La autora hace referencia a un mundo teñido por el halo de la ensoñación como si se tratara de cuento de hadas:

La manicura llegó a la Residencia al amanecer del día 27. Para ese momento, Pedro Ara ya había vuelto “definitivamente incorruptible” el cuerpo de Evita. Sara intentó pintar las uñas de la muerta, pequeñas y almendradas. Pero los dedos, finos y largos a excepción de ese pulgar demasiado corto, se habían puesto rígidos y Ara tuvo que ayudarla manteniéndolos separados. Después le tocó el turno a Pedro Alcaraz, que decoloró la cabellera hasta volverla radiante y le rehizo el rodete con la trenza de los días felices. Ambos trabajaban “como en un sueño”, como el peluquero y la manicura de la Bella Durmiente del Bosque. (1995 [2002]: 453)

sobre la piel que son perceptibles por el ojo. Posteriormente, desliza en los versos el trance de ese cuerpo arañado hacia la inmortalidad, el trance que se produce al atravesar el largo túnel sembrado de flores y cerca del fin del poema traerá a colación una nueva pregunta corrosiva: “*Ese deseo de no morir? / es cierto?* (p. 45). Sin reposo esta poesía se acerca al momento final del poema y sin desaprovechar la oportunidad, pone en cuestión el “aparente” deseo de Eva de ser monumento y desliza el matiz de la duda.

No obstante, en la poesía de Perlongher toda estadía es provisoria y como trataremos más adelante, el cierre de este poema será una estación revisitada pues en “El cadáver de la Nación” reaparecen la figura del médico y la escena de la momificación pero en este caso, la escritura se encargará de traer junto con el embalsamador, al peluquero y a la manicura. La tarea en este caso será rellenar y embellecer el cuerpo de Eva, ya no con líquidos ácidos, sino con flores amazónicas y destellos de colores.

3.5. El cuerpo de Eva, su peinado presidencial, su piel

El cuerpo material de Eva Perón se convirtió en el soporte concreto y tangible sobre el cual se erigió la figura representativa de una Nación, vale decir, su cuerpo político. Ambos cuerpos, tanto el real/material como el abstracto/político, han sido motivo de disputa por parte de quienes la amaron y odiaron. A su vez, si admitimos la construcción de un cuerpo material y un cuerpo político, podemos considerar que ambos pulsan en el seno de tramas literarias, algunas veces convulsas y otras más calmas, que se tensan en el intento de abordar con la palabra ese inmenso e inmortal cuerpo nacional, tan corpóreo como abstracto. Los poemas que convocan nuestro análisis encuentran su lugar en este conjunto más amplio de textos y ensayan nuevas posibilidades de abordar no sólo el cuerpo material de Eva sino también el cuerpo político. Cabe preguntarse, entonces, por la manera en la cual se forja la ligazón entre ambos cuerpos, los modos de coexistencia o bien las zonas en las que uno prevalece con respecto al otro.

Beatriz Sarlo (2003) recoge algunos conceptos planteados por Ernst Kantorowicz en *Los dos cuerpos del rey* (1957). En términos de este pensador,

el cuerpo político del monarca es más amplio que el cuerpo natural y, al mismo tiempo concentra una fuerza capaz de diluir la fragilidad de este último. Por lo tanto, el poder de la monarquía se sostiene en el cuerpo político del rey que prevalece ante su cuerpo material y garantiza perpetuidad en tanto es incorruptible⁵¹. A partir de aquí, la autora de *La pasión y la excepción* sostiene, en primer lugar, que el cuerpo de Eva se ubica en la misma trayectoria “simbólica” que la del cuerpo del rey, en tanto su cuerpo político era necesario para sostener una forma de gobierno, definido por la autora como un régimen “escasamente republicano”. En este contexto se cultivaba el halago del líder y la veneración de su esposa. Por ende, en la cima del poder se ubicaba una dupla que contenía tanto al hombre (Perón) como a la mujer (Eva), asignándole a ésta última fueros especiales. No obstante, Sarlo propone una variación particular que invierte los términos planteados por Kantorowicz:

El cuerpo de Eva es portador de dos aspectos indispensables al régimen. De allí la importancia de su cuerpo real como forma visible de su cuerpo político. A diferencia del rey, cuyo cuerpo material es amparado por su cuerpo político y, por consiguiente, es indisoluble pero también puede sufrir todos los padecimientos de la edad y de la enfermedad, el cuerpo material de Eva es un refuerzo, un potencial al servicio de su cuerpo político. En realidad, casi podría

⁵¹ En el artículo “El cuerpo de Eva Perón”, Hugo Vezzetti reseña los conceptos de Kantorowicz en torno al doble cuerpo del Rey y a su vez, los complementa con los aportes vertidos por Claude Lefort sobre la llamada “invención democrática” señalando que esta última marca la disolución del cuerpo místico del monarca y deja un “lugar vacío” que puede ser ocupado por un sujeto terrenal capaz de perecer ante la muerte. Por otra parte sostiene que en los gobiernos totalitarios aflora nuevamente “la tentación monoteísta” y el regreso a la forma representativa del “pueblo-uno” planteada por Lefort. En este contexto señala que la muerte del líder, “no puede separarse del fantasma de despedazamiento del cuerpo social” (1997: 6-7).

A partir de aquí, Vezzetti señala dos aspectos subrayables en torno al destino del cuerpo de Eva. En primer lugar, postula que las decisiones sobre el cuerpo inmortal de Eva Perón no pueden separarse de lo que ella fue en vida como así tampoco del lugar que ocupaba en la maquinaria presidencial y por ello, la significación de su muerte se debe analizar sin perder de vista la pareja que conformaba con Juan Domingo Perón. Por otra parte, el derrotero de ese cuerpo pensado como cuerpo para exhibir y cuerpo que sería monumento, se adaptaba perfectamente como un momento más de la vida de Eva, que completaba una serie de estaciones desde el inicio de su vida hasta su encumbramiento como Primera Dama y su pasaje a la inmortalidad. (1997: 8)

decirse que ese cuerpo geminado ha invertido sus funciones: el cuerpo material de Eva produce su cuerpo político. (2003: 92)

Los poemas que nos convocan trabajan simultáneamente sobre el cuerpo material de Eva y también sobre su cuerpo político. En la primera estrofa del poema la referencia a la figura de la Dama de la Nación, se cristaliza con el uso del pronombre “ella”. Su cuerpo ingresa por el pasillo acarreando consigo la piel delgada y el rostro sembrado de manchas. Del enorme cuerpo se señalan el rodete y la piel, su peinado presidencial y su órgano más externo y extenso que cubre todo su cuerpo. De esta manera, la escritura comienza por abordar su cuerpo desde el rodete hasta su piel, señalando con una lupa las manchas como rastros que afloran en la superficie.

*Por qué no entré por el pasillo?
Qué tenía que hacer en esa noche
a las 20. 25, hora en que ella entró
por Casanova
donde rueda el rodete?
Por qué a él?
entre casillas de ojos viscosos,
de piel fina
y esas manchitas en la cara
que aparecieron cuando ella, eh
por un alfiler que dejó su peluquera,
empezó a pudrirse, eh
por una hebilla de su pelo
en la memoria de su pueblo
(p. 42)*

El poeta, como quien se distancia de un discurso solemne y, como quien se aproxima a un discurso con giros cotidianos, ensaya la exploración de la voz y recurre a un registro con matices coloquiales para señalar que el cuerpo de Eva empezó a pudrirse por el desliz de una peluquera. El procedimiento para tratar con el cuerpo de la Dama de la Nación comienza por tomar una suerte de

distancia de un discurso médico sin perderlo de vista. Sin embargo, la enfermedad no aparece nombrada por su verdadero nombre sino aludida y desplazada a un objeto que se oxida, a un olvido que causa la muerte. Acaso como una manera de aproximación que exorciza el verdadero nombre de la dolencia de Eva y desplaza de este modo algunos usos metafóricos montados sobre el cáncer, en particular, su asociación con aquellas metáforas que se alojan en la idea de una enfermedad “innombrable” y cuya ramificación es capaz de capturar todo el cuerpo hasta causar la muerte.

En *La enfermedad y sus metáforas* (1977), Susan Sontag analiza el modo en el cual se conectan a lo largo de la historia los usos metafóricos de dos enfermedades: la tuberculosis y el cáncer. La primera de ellas, sostiene la escritora, afecta a un solo órgano del cuerpo, el pulmón. Mientras que la segunda no sólo puede aparecer en cualquier órgano, sin manifestar predilección por ninguno, sino que además puede expandirse sin límites a los otros hasta tomar todo el organismo. Por otra parte, la enfermedad del pulmón, transforma al cuerpo en una superficie transparente que se puede ver a través de las radiografías y desde un primer momento, la dolencia deja ver sus síntomas (fiebre, tos, adelgazamiento, palidez). El cáncer es distinto, pues no es visible hasta que se descubre y ese momento puede ser demasiado tarde. Si la tuberculosis es una enfermedad acogida en el tiempo, el cáncer tiene cortes de temporalidades, etapas que pueden rápidamente llegar a la última. Sontag sostiene:

Metafóricamente, el cáncer no es tanto una enfermedad del tiempo como una enfermedad o patología del espacio. Sus metáforas principales se refieren a la topografía (el cáncer se “extiende” o “prolifera” o se “difunde”; los tumores son “extirpados” quirúrgicamente), y su consecuencia más temida, aparte de la muerte, es la mutilación o amputación de una parte del cuerpo (1977 [2003]: 21).

La escritura del poema perlonghiano avanza para abordar el cuerpo de Eva y toma parte por parte. Ante la magnificencia de su presencia, en primer lugar el rodete, luego la piel y sus manchas y, sin mencionar la enfermedad de

manera directa, la instala en la memoria de su pueblo para establecer con ella un nuevo lugar no perecedero. Ese enorme cuerpo que se recorre por fragmentos causa una atracción que se condensa en la escritura. En palabras de Adrián Cangi, la figura de Eva Perón conduce a la escritura de Perlongher hacia la fascinación:

Ella ejerce una atracción particular que la transforma en joya de la poesía y del relato rioplatense, arrastrándola desde el altar a los límites del arrabal. Trasvestido el cuerpo, trasvestida la escritura, la historia es recuperada como ruina, imprimiendo en la caducidad alegórica de un rostro-cadáver, la representación del erotismo y de la muerte. (2004:29)

En la tercera estrofa del poema, la escritura experimenta una zona de transición. La voz poética se desdobra e incorpora retazos de un diálogo incompleto que se inserta en el devenir del texto. Estos versos parecen distanciarse de la solemnidad fúnebre y señalar que en definitiva ella “*ya está muerta*”. A partir de aquí, los versos retornan al escenario del pasillo para adentrarse en su profundidad y aproximarse al cadáver sosteniendo agudamente la visión y el olfato, los rastros que dejó el embalsamador y el olor a orquídeas desvanecidas:

*Vamos, no juegues con ella, con su muerte
déjame pasar, anda, no ves que ya está muerta!*

*Y qué había en el fondo de esos pasillos
sino su olor a orquídeas descompuestas,
a mortajas,
arañazos del embalsamador en los tejidos*

(p. 43)

De este modo, el espacio se contamina con olores en descomposición. La muerte no está ni adentro ni afuera sino en cada centímetro de esas largas

colas, en los alrededores, en el interior y el poema persiste en avanzar entre los intersticios de ese aire enrarecido.

3.6. Nosotras que nos alejamos

Bajo los ecos de la pregunta inicial se despliega la primera parte del poema. En ella se presenta el carril del pasillo mortuorio, el cadáver, la muchedumbre y la descomposición omnipresente. Llegado este momento, los versos que siguen buscan modos posibles de “estar” en la escena funeraria, ensayando otras maneras de tomar la muerte de Eva. Entendemos que la primera parte conduce y posibilita la llegada de esta segunda. En el avance, la escritura busca descomprimir la densidad de la muerte y apuesta a la posibilidad de exorcizarla.

*Y si no nos tomáramos tan a pecho su muerte, digo?
si no nos riéramos entre las colas
de los pasillos y las bolas
las olas donde nosotras
no quisimos entrar
en esa noche de veinte horas
en la inmortalidad
donde ella entraba
por ese pasillo con olor a flores viejas
y perfumes chillones
esa deseada sordidez
nosotras
siguiéndola detrás de la cureña?
entre la multitud
que emergía desde las bocas de los pasillos
dando voces de pánico*

(p. 43)

El primer verso de esta estrofa abre una nueva pregunta “*Y si no nos tomáramos tan a pecho su muerte, digo?*” La escritura apuesta el desafío de no tomar “tan en serio” la muerte de *la* mujer y *el* cadáver más importante de un

país. En el corazón del poema, se detona una invitación para trastocar su muerte. Así, la escritura que en un primer momento recalca en la solemnidad, tristeza y dolor del entierro, luego se aproxima a una propuesta indecente y quizás escandalosa. El poema de Perlongher parece preguntarse por el límite del olvido y por la posibilidad del recuerdo mientras las largas colas reflejan como un testimonio vivo que Eva es inmortal (Rosano, 2006: 209).

El “yo” sostenido en la primera parte del poema muta al plural. La pregunta se sostiene bajo el halo del pronombre “nosotras” y de este modo señala que forma parte de un conjunto femenino más amplio. El uso de los pronombres a lo largo del poema aglutina conjuntos que mantienen su independencia y presentan al mismo tiempo áreas de intersección. Distinguimos entonces desde el inicio la presentación de un “yo” que se distancia de “ella” (vale decir, de Eva que es quien ingresa al pasillo) y de “ellos” (los peronistas, las muchachas comunistas y todos los que están presentes en el entierro) y también oscila en acercarse y alejarse del pronombre “él”.

Los pronombres que afloran en el poema se sostienen de manera alternada y conducen a la apertura de distintos tramos, sin sujetarse de manera definitiva a un referente obturador, sino por el contrario conduciendo a figuras provisorias que condensan sólo por momentos fragmentos de esa totalidad embebida de colores y olores mortecinos. El entorno grisáceo tiene pequeñas zonas de anclaje, leves fisuras sobre las cuales los sujetos aparecen y son sumergidos en la misma escena del funeral que los convoca.

“Y si no nos tomáramos tan a pecho su muerte, digo?” se pregunta el poema y posibilita la apertura de un abanico de imágenes embriagadas de sonoridad. Los versos componen líneas de sonidos en fluctuación y nos sumergen en un oleaje que se despliega sobre en un mar bamboleante sembrado de letras. Se enlazan resonancias bajo una cadencia articulada en la cual alternan la vocalización y la articulación de las vocales abiertas: a/o, o/a. Las rimas internas y finales, que se encaraman alrededor de las palabras: “colas”, “bolas”, “olas” y “nosotras” hechizan y alejan el momento fantasmagórico de la muerte. Los versos se encabalgan formando pares en

sucesión. De este modo, la culminación de un verso se ata al inmediatamente posterior. Por ejemplo: “si no nos riéramos entre las colas /de los pasillos y las bolas” o “las olas donde nosotras/no quisimos entrar”.

En palabras de Andrés Avellaneda, “el juego irreverente de sentidos (colas: filas y traseros), y de rimas (bolas/ olas), funciona como antífrasis para destacar el peso de la pregunta retórica inicial, que propone devaluar la muerte de Evita, que plantea desterrar (también del corpus) su muerte” (2002: 140). La irreverencia desbarranca el poema y nos conduce hacia un funeral dentro del funeral. En esas mismas “colas” donde cientos de hombres y mujeres penan con las almas en sus manos, se inyecta una dosis de puro juego fónico, alternante y desbaratador que destaca una vez más el distanciamiento respecto de ese pasillo.

El poema en su totalidad conduce la emergencia de una voz que se proyecta en su propia materialidad, hacia afuera y adentro del pasillo, contorneando ese cadáver, combatiendo el silencio; aun sabiendo que la pelea con la muerte ya está perdida. Aun así, la voz se hace poema y asume el riesgo, de no tomar tan en serio la muerte de Eva y, en este fragmento el poema se articula como un desbordamiento fónico que escapa de la solemnidad del entierro. En este intento los sonidos se encauzan sin límites penetrados por la lógica de la vocalización. En *Austria-Hungría* el poeta “vocaliza, como si su imperiosa necesidad de decir agotara una primera serie de letras a partir de las cuales fundar sus estados. A.E.I.O.U.: Austria est imperare orbi universo”, sostiene María Gabriela Mizraje (1996:139). En ese fluir de las vocales “a”/“o” y su alternancia conducen al poema a una zona de expansión que explora y crea nuevos sentidos.

De esta manera, la sonoridad se expande y justo antes de perder el pie de manera definitiva se vuelve a una zona conocida: “esa noche”, “la inmortalidad”. Se vuelve a la figura de la muerta recordando: “ella entraba”. Nuevamente reflota el pasillo, sus límites se ensanchan colmados de perfumes y su profundidad se torna tangible por los gritos que se proyectan. En la postal se visualiza a “ella”, a la multitud y la presencia de ese “nosotras”. La multitud agrupa a los otros presentes en el funeral. Frente a ellos, el pronombre

“nosotras” explora el distanciamiento y la presencia de lo femenino en abundancia, quizás como un “nosotras” que incluya a las “locas”. En todo caso, incluyendo a aquellas que están presentes en los alrededores, merodeando y charloteando en las largas colas pero que, bajo ningún punto de vista, ingresan a ese pasillo.

Posteriormente, el poema retoma el escenario del entierro en la dirección planteada en el inicio del poema. Por este motivo hemos señalado que la pregunta del primer verso conduce los siguientes, hasta decantar en sus líneas finales. En ese momento, la escritura propone abandonar la deriva del funeral y emprende el alejamiento definitivo, quizás para olvidar todas las preguntas que se suscitaron, como si éstas no tuvieran respuesta definitiva y fueran puestas en suspenso.

*Como en un juego, ya
es que no quiero entrar a esa sombría
convalecencia, umbría
-en los tobillos carbonizados
que guarda su hermana en una marmita de cristal-
para no perder la honra, ahí
en ese pasillo
la dudosa bondad
en ese entierro*

(p. 45)

En el momento final, la escritura desiste de estar allí, en ese entierro, como si todo se tratara de un simple juego y, tras haber agotado toda posibilidad “lúdica”, opta por dejar ese escenario cargado de sombras y de “*dudosa bondad*”. El poema marca una clausura provisoria. Un nuevo acercamiento llegará con “El cadáver de la Nación” en cuyos versos retorna al velorio y de manera central al cuerpo embalsamado para adornarlo, maquillarlo y devolverle su voz.

Tal como hemos expresado con anterioridad, siguiendo los planteos de Andrés Avellaneda (2002) estos poemas perlonghianos dialogan con dos

piezas anteriores que comienzan a pensar una Eva Perón viva, dirigente y contestataria: “Eva Perón en la hoguera” de Leónidas Lamborghini (1972) y “Eva” de María Elena Walsh (1976). Aspectos que serán abordados en el desarrollo de este capítulo.

3.7. Eva resucita y nos trae su voz

María Elena Walsh publica el poema “Eva” en el año 1976⁵². Al igual que en el poema de Perlongher se distinguen claramente dos partes. En este caso señaladas con números romanos. El punto de partida es el escenario del entierro de Eva Perón. La calle Florida en el corazón de Buenos Aires, establece un espacio preciso que se colma de pobres con el torso desnudo y envueltos en lágrimas. En la sucesión de los versos, el espacio se expande: de calle Florida a Buenos Aires, de Buenos Aires a la República, las largas colas derraman un estado de luto y las tonalidades y los olores comienzan a tamizarse en una atmósfera colmada por la pesadez de la muerte.

Calle

Florida, túnel de flores podridas.

Y el pobrerío se quedó sin madre

llorando entre faroles con crespones.

Llorando en cueros, para siempre, solos.

Sombríos machos de corbata negra

sufrían rencorosos por decreto

y el órgano por Radio del Estado

hizo durar a Dios un mes o dos.

Buenos Aires de niebla y de silencio.

El Barrio Norte tras las celosías

encargaba a París rayos de sol.

La cola interminable para verla

⁵² El poema forma parte de *Cancionero contra el mal de ojo*. El libro está organizado en tres partes. La primera de ellas contiene un Prólogo y treinta y seis poemas. La segunda, por su parte, se presenta con el subtítulo “Cosas de ‘la reina’” y consta de trece poemas. Finalmente, se incluye un solo poema cuyo título da nombre al apartado que cierra el poemario: “Eva”.

y los que maldecían por si acaso
no vayan esos cabecitas negras
a bienaventurar a una cualquiera.

(p. 93)

Los primeros versos se estructuran en torno al escenario del sepelio que detuvo al país en el año 1952 y allí se trazan sentimientos de amor y de odio que surgen alrededor de la figura de Eva Perón. El poema disemina a lo largo de sus líneas, representaciones encontradas respecto de la muerte. Están quienes lloran desconsoladamente y también están quienes celebran el momento de su muerte. Ambos universos son parte de una misma constelación y la relación que se establece entre ellos es irreductiblemente opositiva pues para unos “ella” es la “Madrecita de los Desamparados” y “Santa” mientras que para los otros (los “gorilas”) es una “Hiena de hielo”.

El poema trabaja en la distinción de campos semánticos con respecto a clases sociales, sentimientos y acciones. Por un lado, un conjunto de palabras individualiza a la multitud, especificando la mostración de su dolor. Entre ellas mencionamos: “pobrerío, llorando, solos, cola interminable, grasitas, corazón rajado, huérfanos, silencio, altares populares, pueblo”. En el extremo opuesto se distinguen: “sombríos machos, sufrían rencorosos, maldecían, una cualquiera, odio, rumiando venganza, gorilas.”

Asimismo, se distinguen respecto de estos dos grupos semánticos, dos lugares individuales y específicos que corresponden a la Primera Dama y al “yo” que trama el poema. Para Eva se destina de manera exclusiva el lugar de la muerte como espacio colmado de silencio infinito y extrema soledad, a diferencia de todo el entorno y como el lugar en el cual un cuerpo se prepara, se retoca y se embalsama.

Se pintó la república de negro
Mientras te maquillaban y enlodaban.
En los altares populares, santa.
Hiena de hielo para los gorilas
pero eso sí, solísima en la muerte. (p. 94)

El “yo” poético que surca el poema se empeña en dar cuenta de la veracidad de lo visto anclándose en la fidelidad de un “yo” testigo de los hechos: “Con mis ojos la vi, no me vendieron / esta leyenda, ni me la robaron” (p. 94). Luego de estos versos, se precipita el final de la primera parte que se cierra con una pregunta “Días de julio del 52 / ¿Qué importa dónde estaba yo?” (p. 94).

De esta manera, los versos componen una trama que explora no sólo lo visible en ese entierro sino que además bucea en la profundidad de los sentimientos encontrados que allí confluyen. El corredor de la calle Florida es un “túnel de flores podridas” así como Buenos Aires es una tierra gris, en la cual el amor y el odio se expanden. Allí el poema avanza para desentrañar lo que se ve y lo que se siente alrededor de ese túnel y lejos de él.

El poema luego de describir el funeral y de dar cuenta de los sentimientos de odio y dolor allí suscitados, se aleja en busca de una Eva viva. En esta dirección clama por una Eva “conductora” a la cual se le lanza un pedido: que resucite para asumir el lugar de reina de las mujeres que gritan juntas en rebelión ante la injusticia. Las dos primeras estrofas de esta segunda parte, se conglomeran bajo un tono directivo que piden a gritos que “ella” no siga muerta, sino que resucite para asumir la dirigencia de las mujeres y juntarse con ellas.

No descanses en paz, alza los brazos
no para el día del renunciamento
sino para juntarte a las mujeres
con tu bandera redentora
lavada en pólvora, resucitando.

(p. 94)

Tal como lo señala Andrés Avellaneda, la imagen de Eva que trasluce el poema de María Elena Walsh es una Eva que está viva con todas sus fuerzas originarias y que se reclama más allá de los partidos (2002: 132). En el poema “Eva” la figura de quien fuera la Primera Dama se piensa como parte de un “nosotras” que abarca a las mujeres “diferentes”. El uso de tal pronombre

abarca al género femenino señalando en Eva su particularidad de mujer. En torno a su figura las diferencias de todas las mujeres entran en una suerte de “comuni3n” que las une en una lucha en com3n contra la “aniquilaci3n”.

En este sentido, siguiendo el planteo de Avellaneda (2002), el poema trabaja un deslizamiento que va desde la imagen de una Eva como conductora pol3tica dentro del aparato del Peronismo hacia una figura de Eva ubicada frente a la direcci3n de todas las mujeres relegadas, segregadas, que la aclaman sin ajustarse a un partido pol3tico definido. Ya no es Eva quien est3 en el palco para alzar su voz, sino un conjunto de mujeres que han tomado sus banderas m3s all3 de todo color pol3tico. Notemos que la movilizaci3n que se augura se concibe por fuera del aparato peronista. No se trata de la Eva frente al pueblo en el d3a del renunciamiento, sino de una nueva Eva como l3der femenina ante aquella masa de mujeres que no se ajustan al modelo de familia pensado desde la perspectiva partidaria del peronismo. En ese colectivo femenino est3n incluidas quienes amaron a Eva y tambi3n quienes la maldijeron, pues se trata de un plural conformado fuera de la l3gica que impera en la primera parte del poema.

Quiz3s un d3a nos juntemos
para invocar tu ins3lito coraje.
Todas, las contreras, las id3latras,
las madres incesantes, las rameras,
las que te amaron
las que obedientes tiran hijos
a la basura de la guerra, todas
las que ahora en el mundo fraternizan
sublev3ndose contra la aniquilaci3n.

(pp. 94-95)

El cierre del poema lleva al extremo la figura de una Eva rebotante de fanatismo y empuje que condensa la suma de una fuerza genuina y capaz de transformar el mundo. De all3 se desprenden su irrepetible unicidad y sus

“agallas” que la ubican como mujer excepcional y como reservorio de una fuerza capaz de retornarla del “más allá” de la muerte:

Tener agallas, como vos tuviste,
fanática, leal, desenfrenada
en el candor de la beneficencia
pero la única que se dio el lujo
de coronarse por los sumergidos.
Agallas para defender a muerte.
Agallas para hacer de nuevo el mundo.
Tener agallas para gritar basta
aunque nos amordacen con cañones.

(p. 95)

La Eva planteada por Walsh reúne las fuerzas necesarias para no morir y ser una nueva compañera de las mujeres que levantan su voz ante la injusticia y por ello le piden que resucite.

3.8. Una Nación, el cadáver

“El cadáver de la nación” anuncia el retorno de Eva como zombi provista con el don de la palabra. El poema cierra *Hule*, tercer poemario de Perlongher, publicado en el año 1989. La escritura completa el recorrido iniciado en el poema anterior “El cadáver”. Ambos títulos, no sólo se trazan sobre la huella de un nombre que no es explícito pero sí aludido, Eva Perón, sino que además parecen insinuar cierta forma de complementariedad que coexiste con la autonomía. Ese cadáver inicial que fue capturado en el poema de *Austria-Hungría* reaparece en los confines de una tierra que no lo olvida y es precisamente en ese lugar donde reflota y se torna visible, como cosa de Estado, como un gran cadáver que persiste en no morir y en tal persistencia se agiganta sin cesar, colmado por proezas e infortunios de un país y de un pueblo, como el gran cadáver sobre el cual se construyó una operación política. Al respecto María Alejandra Minelli afirma que:

(...) en “El cadáver” y en “El cadáver de la nación”, Perlongher se centra en las exequias y en el cuerpo muerto de Eva Perón para deconstruir la operación de embalsamamiento/producción del “cadáver de la nación” que acaba por reforzar el aparato peronista; con este fin patentiza su transmutación en una suerte de zombi a través de la insistencia en el aliño de la piel, los cabellos, las uñas y todas las labores (del embalsamador, el peluquero, la manicura, el modisto) que el cuerpo muerto para producir un cuerpo mítico: todo un trabajo sobre el cuerpo muerto para producir un cuerpo perenne en el que encarnará el mito peronista. De este modo, Néstor Perlongher, al “desembalsamar” el cadáver en su carácter de artefacto cultural (poniéndolo vivo o mostrando su armado), efectúa un procedimiento estético-político que se orienta a supurar la “cultura cadáver” tramada desde la historia oficial. (2006: 85)

“El cadáver de la Nación” está dividido en cuatro partes señaladas con numeración creciente. El primer tramo presenta el subtítulo “ZOMBI” a diferencia de las tres partes restantes que sólo se distinguen por la indicación numérica. La escritura poética de la primera y cuarta parte explora la forma de versos y en las restantes aflora la prosa poética.

En el comienzo los versos se extienden proliferando sobre el espacio de la página. Alternan de este modo, versos decasílabos, endecasílabos y alejandrinos que se encabalgan entre sí, ya sea porque un verso se continúa en el siguiente, ya sea por el uso de guiones en la palabra final de una línea. Tanto en la primera estrofa como en la segunda, este encabalgamiento conduce a un último verso en soledad, compuesto por una sola palabra de tres sílabas que cae en la última línea. El ritmo se agita como una respiración agónica y conduce a una sucesión de imágenes que brotan con fuerza, arrojando las palabras a un conjunto con movimiento.

De esta manera, se agiliza el ritmo de la escritura que conduce a la segunda y tercera parte del poema. Estas respetan la distribución espacial de una prosa poética en la cual, progresivamente, se dejan de lado los signos de puntuación, tramando un ritmo aun más vertiginoso. Finalmente, el cuarto tramo del texto vuelve a la linealidad de largos versos sobre la página.

3.9. La Diosa no muere

El cuerpo “zombi” de Eva revive y resurge de un cajón que se abre provocando que refloten caudalosos olores y sudores de la muerte. Los verbos “desgarrar” y “tajea” recalcan en la acción virulenta sobre ese cuerpo y aunque “ella” no se inmuta, se quiebra en partes. Se muestra de este modo un trabajo de escisión, de fragmentación de un cadáver que fue violentado y reaparece como clave de una tierra putrefacta, ya momificado, ya con su nariz rota. Susana Rosano sostiene que el poema convierte al dolor en un hecho estético y compone la imagen de una Eva mortificada que muestra sus llagas y cicatrices (2006: 210). Tal mortificación se construye en la fluctuación de las palabras que van derivando de una en otra: sayales/ santa, escayolada/momificada, mito/rito.

Sobre la investidura de Eva y directamente sobre su piel se señala lo que queda como vestigio, como rastro y resto de un desgarramiento. Adrián Cangi afirma que “el tajeo como procedimiento no se contenta con avanzar en silencio, embiste contra toda resistencia en la estrechez. A la manera de un museo de tortura, el barroco funerario prodiga a la santa, mito caído, furiosamente maquillada” (1996: 73).

El poder, sus botones de harmalina, no
da para trepar (ya desgarrando) los pliegues o
sayales de la santa, en lapa escayolada, momi-
ficada o muesca, des-garrando, a dos ojos
cejijuntos, en balde mito, rito que te frustra,
porque ella no se inmuta, desde lo alto
de su nariz quebrada al salir (ser sacada) del
cajón, zombi escarlata, nylon Revlon, flecos
kanekalon, uñas para la manicura, con un esmero
de película, talla, tajea un corredor de
alambres

(p. 177)

El cuerpo de Eva exhibe la descomposición propia que es también la de un país que se fragmenta en sus entrañas. Un mundo anterior se trasluce en la radiografía de ese cuerpo repleto de dádivas que se desintegran, se desvanecen en lo más profundo de sus tejidos. En las “tripas” de ese cuerpo investido de su rol de Primera Dama reflotan las bicicletas desarmadas que alguna vez supo entregar como don en distintos lugares del país. Y aquello que se dio sin límites, no como limosna sino como entrega genuina, reflota en la misma dimensión del exceso, fluyendo a borbotones.

De este modo, “una mueca macabra le devuelve lo dado para convertirlo en suplicio. Las bicicletas que llenaron al pueblo se convierten, quebradas, en relleno del (cuerpo) vacío de Eva” (Mizraje, 1996: 143). El plano visual y olfativo se desbordan sin límites quizás, en la misma medida en la cual se desborda el relleno de ese cuerpo.

Ya que capturan al que se acerca o mira a-
penas con un mucílago de red, todo el poder de
la mirada u ojo de dios no alcanza para
cortar, menguar el flujo de la potencia he-
dionda, tripas de bicicletas en manubrio,
cilicio de cilindro, al ‘interior del país’”

(p. 177)

La deriva del poema emprende un buceo por el cuerpo momificado y tajeado hasta llegar al punto medio de esta primera parte del poema. Justo allí reaparece la figura “*de esa mujer*” revestida con los ecos de Rodolfo Walsh en bastardilla y afirmar más adelante que ella “no se muere”. Esta escritura se conduce detrás de ese gran cadáver que no muere en una tierra que añora o siente nostalgia o “saudade” por un tiempo anterior, en el cual existía la Fundación Eva Perón. El poema escribe el sentimiento de añoranza con la propia lengua atravesada por un brillo de *portuñol*. El poeta que remite a la figura de la Dama de Nación es un poeta que ha atravesado la frontera del país y desde allí insiste en afirmar que “la diosa no se muere”:

tembladeras y enroques, no da para
siquiera sostener en el aire la sombra
de esa mujer
(...)

Saudades de la Fundación Primera y
Generosas fetas de membrillo con guinda y
celofán plateado, la Diosa no
se muere.

(p. 178)

“Esa mujer” es el relato que Rodolfo Walsh publica en 1965. Todo el cuento se tensa contra un doble vacío: un cuerpo que no está materialmente presente y un nombre que no se menciona y, a su vez, ese nombre obturado se conecta a dicho cuerpo desaparecido. “Ella no significa nada para mí, y sin embargo iré tras el misterio de su muerte, detrás de sus restos que se pudren lentamente en algún remoto cementerio” (p. 10).

La escritura se despliega sobre ese gran vacío y entabla una puja con la ausencia. La escritura se fortalece con dos procedimientos que se revelan claramente en el texto: la omisión y la repetición. Aquello que se omite dice más que aquello que pudiera ser dicho y en tanto remite a la esfera de lo que “aun no ha sido dicho” es infinitamente más rico en significaciones. El procedimiento de repetición, por su parte, marca un descanso en el diálogo entre periodista y coronel, pintando una y otra vez, la figura de ese hombre que bebe de todas las formas posibles. Tal como lo señala Ana María Amar Sánchez:

En Walsh, lo no dicho siempre tiene que ver con la muerte, la ausencia o la injusticia; reparar ese vacío no sólo es una tarea interpretativa del lector, la escritura misma propone conjurarlo por medio de la repetición, esa insistencia del lenguaje que trata de cubrir el *hueco* con la proliferación de la palabra. Omisión y repetición son, entonces, los dos términos de un sistema con el que los textos de Walsh representan la muerte y tratan de exorcizarla: la elipsis y el silencio señalan ese vacío, la repetición trata de conjurarlo. La escritura insiste

en cubrir ese espacio de lo no dicho; si 'la repetición es la potencia del lenguaje' como dice Derrida, la escritura ya no es solo un modo de reparar la injusticia y evitar el olvido, sino un poder, una fuerza que puede preservar la memoria de la muerte. El texto realiza un movimiento simultáneo: representa y expone el vacío y, a la vez, procura remediarlo, llenándolo de palabras, de lenguaje. (2002: 50)

En "El cadáver de la Nación" la escritura poética va tras las huellas de ese gran cadáver del cual se habla, siguiendo su derrotero y su destino. Ese cadáver es maquillado y enjoyado. No obstante, aun cuando sepamos que todo el poema habla de Eva Perón y la escritura persista en seguir el trayecto de su cuerpo y de su voz, hasta el final de los versos no se mencionará su nombre. La escritura continúa una lucha con una profunda "ausencia" que ya fue instalada en el primer poema que toma su figura.

Si en el cuento "Esa mujer" Eva es "innombrable" desde el título y a lo largo de todo el texto pues tanto su nombre como su cuerpo del cual no se conoce su destino, son peligrosos. En el caso del segundo poema de Perlongher, el nombre "Eva" se plasma recién en el último verso como corolario de un largo trayecto que siguió las huellas de Walsh y desemboca finalmente en la posibilidad de nombrarla.

Por otra parte, la "ausencia" que se conecta con el "dolor", la "pérdida" y el vacío de la "muerte" está presente tanto en el cuento como en los dos poemas que analizamos. No obstante, en el caso de Perlongher, la escritura no se articula a partir del procedimiento de omisión sino que contrariamente apuesta por la proliferación constante de la palabra que de modo expansivo, por desbordamientos sucesivos, distintas variaciones y derivaciones de esa muerte que está presente en todo momento y en todas partes y, de este modo, se tiende a exorcizarla. Al mismo tiempo, una y otra vez se procura avanzar sobre ese cuerpo para capturarlo. En el cuento de Walsh el cuerpo-cadáver está ausente-presente mientras que en los poemas de Perlongher está presente-ausente como resto y como rastro sobre el cual ronda la escritura, pero ambos textos parecen embebidos por las mismas preguntas: ¿qué hacer con la ausencia?, ¿qué hacer con la muerte?, ¿qué hacer con el dolor?

Con respecto al procedimiento de repetición, cabe señalar la insistente marcación del pasillo mortuario que se reitera una y otra vez en el primer poema y construye un esqueleto zigzagueante que atraviesa el texto completo. Posteriormente en el poema “Cadáveres”, que analizamos en otro capítulo de esta investigación, la escritura reparará en la repetición sin límites para señalar que “Hay cadáveres” y, en este caso, será un procedimiento de escritura central para avanzar por una tierra devastada por la muerte y la pregunta será nuevamente por el dolor y la ausencia de un colectivo esparcido por todo el espacio.

3.10. Una campana de cristal y orquídeas amazónicas

La segunda parte del poema “El cadáver de la Nación” prolifera en una prosa poética sin descanso, nuevamente se instala el escenario del funeral de Eva Perón y el transcurrir de esos días infinitos que congregaron a miles de personas. El cuerpo de “ella” rodeado por una multitud, encriptado bajo una campana de cristal que por momentos se empaña. El cuerpo de “ella” rociado por los líquidos del Doctor Pedro Ara ya es incorruptible. El poema aflora en la paradoja del cuerpo muerto que “no muere” en tanto ha sido embalsamado y se instala en el borde de la contradicción y el desconcierto. La letra que se plasma, la escritura que se detiene como un trazo sobre la superficie del papel, entra en relación con esta paradoja. Al respecto, y según habíamos mencionado, Nicolás Rosa sostiene,

El cadáver de *Austria-Hungría*, el cadáver de **esa** mujer, la imponente historia de **ese cadáver** que ha inmantado las letras argentinas, el cadáver que se hurta a sí mismo en las penumbras de la periferia de la significación: aquello que absuelve lo significable-posible en el registro de lo in-significable imposible negando el mentar, hasta el **hurto** del cadáver, que simula el tránsito terrestre de la peregrinación teológico-política, culmina con un oxímoron semiótico: si el cadáver es cuerpo caído, cuerpo en espera de la corrupción y la ceniza, el embalsamamiento es simultáneamente una contradicción lógica de la implicación existencial y un contra-fáctico de la acción cadavérica. (1987: 255-256)

El cadáver de “esa mujer” conduce a la escritura del poema hasta el límite de lo inexplicable: el proceso de embalsamamiento que retiene a un cuerpo muerto en el mundo de los vivos o, en otros términos, el proceso que conserva a un cuerpo muerto como si estuviera vivo.

La escritura de la segunda parte de este poema se expande desde el margen izquierdo hasta el derecho, sin espacios en blanco, hasta llegar al primer y único punto y seguido. En este primer tramo se señala la presencia de la muchedumbre agolpada contra el vidrio del cajón que contiene el cuerpo de Eva, cuando ella “Golpea a los tres días en un descuido de la muchedumbre el vidrio que se agolpa en los pasillos” (p. 181). En tal escenario, el vidrio se empaña y los cuidadores lo limpian por miedo a un daño. A partir de aquí la escritura fluye sin otro límite que el borde de la hoja. Línea a línea las palabras se plasman una detrás de la otra, desde el extremo izquierdo del papel hasta toparse con el derecho.⁵³

La escritura captura el cuerpo de Eva y realiza una operación en dos niveles. El plano visual se duplica en espejo y “ella” no sólo es vista por quienes están presentes en el velorio sino que además puede ver desde lo alto, en suspensión, a quienes la ven y a quienes la están traicionando. La capacidad de “ver” se proyecta a una dimensión más amplia como si se buscara ver más allá y “desde” el más allá. Al mismo tiempo, este desdoblamiento de la mirada es solidario con la división del espacio en una dimensión superior e inferior que marca la trayectoria de un cuerpo a mitad de camino, en un estado de transición y/o migración hacia otro estado u otro

⁵³ En *Mi hermana Evita*, Erminda Duarte escribe:

Tu niñez contuvo toda la inquietud y la fantasía imaginables. (...) ¿Y cuando jugábamos a las estatuas? (...) Se trataba de un juego sin duda teatral: una tomaba a otra de la mano y la hacía girar y después la lanzaba y la que se inmovilizaba en la posición más armoniosa, más bella –una estatua viva- era la ganadora. Y casi siempre la elección recaía en ti, auxiliada invariablemente por la espontaneidad y la gracia. Sin duda, tenías ángel. Resultabas con asombrosa frecuencia “la estatua”, y permanecías en la posición en que de improviso habías quedado, casi sin moverte, apenas perceptible tu respiración.

¿Aquel fue un anuncio? Tu estatua surgió en todo el país, multiplicada en numerosísimas estatuas, y aunque ahora no estén en su sitio ni existan, arrebatadas al pueblo que las había erigido, la historia guarda, imperecedera, la estatua que te representa, la que nadie podrá ocultar ni destruir. (1972: 36-37)

mundo: “Ella los ve desde lo alto suspendida gritando la traición no se deja desmerecer por esos que la manosean aprovechando su yertez” (p. 180). Por otra parte, la capacidad de “ver” es una capacidad de un cuerpo vivo antes que de un cuerpo muerto y por lo tanto esta Eva es capaz de mantener su mirada porque está viva aun después de muerta (resucitó) o bien porque en realidad no murió (es inmortal). El grito que se proyecta desde tal cuerpo pone en evidencia la presencia de una voz con fuerza y vehemencia.

El texto continúa y da lugar a una respiración que se agita. Se vuelve sobre la imagen del pasillo que se arrastra desde el poema “El cadáver”, sobre los olores de las calas amalgamadas en corolas. Se vuelve, por última vez a las largas colas de ese funeral. La alternancia entre las vocales “a” y “o” reverdece con una sonoridad ya visitada en el poema anterior: “colas”, “bolas”, “lloran”, “coronas”, “corolas”. Las aliteraciones combinan los sonidos y las palabras fluyen en cadenas expansivas. Por otra parte la sucesión de las imágenes se engarza con una musicalidad natural:

la noche del pasillo las colas de las bolas de las minas que lloran en la noche el atajo partido de su muerte imperial quiere impedir que le aireen los poros pero toda su magia es impotente para evitar que flote evita sobre las coronas de calas las corolas de los trabajadores inclinados sobre el espejo lacrimal la limpian no era no para abrirla y que penetren las toses de los pobres en la artificialidad de los estanques. (p. 180)

Un posible modo de lectura para las dos primeras líneas es: “la noche del pasillo/ las colas de las bolas/ de las minas que lloran/ en la noche el atajo partido/ de su muerte imperial”. El poema trabaja sobre las aliteraciones y recupera la alternancia de las vocales o/a, entrometiéndose con todos los cuidados que rodean a ese cadáver hasta toparse con la escena del embalsamamiento como un momento de soledad en el cual el médico desea estar a solas con ella, con su muerte, con su cuerpo: “sino que quiero que me dejen a solas con su muerte y en el laboratorio sustituir su sangre cancerosa por horchata de orquídeas amazónicas y brujerías incorporadas al hechizo de los pómulos” (p. 180). De manera simultánea el poema trafica voces de otros

textos y construye el propio a partir de una lengua que recolecta palabras y sonidos con algunos desperfectos. Como sostiene Nicolás Rosa:

En Perlongher se pueden certificar los síntomas de una enfermedad de la lengua: cacofonías, palilalia, palinfrasia, neologismos, pero también una esquizografía indócil de los significantes escriturarios. Este fenómeno implica una forma de lectura –todo texto poético consistente engendra su programa de lectura que desafía al canon- de la migración textual de los significantes entre voces, temas, registros, una lectura polifónica, quizá una traducción de los significantes; esta traducción es una datación del sentido que tiende a huir, a escaparse, enrulado en los rizos del verso. (1997: 89)

Desde el inicio de esta segunda parte el poema avanza y refuerza una creciente intertextualidad⁵⁴ con el libro que escribió el Doctor Pedro Ara, *El caso Eva Perón (Apuntes para la Historia)* recalando en el cuidado estético que a cada momento exige el cadáver en proceso de embalsamamiento y en pleno velatorio.⁵⁵ En ese cuerpo preparado para la inmortalidad se borran los rastros

⁵⁴ Recordemos que Gerard Genette afirma:

Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de una relación con otro enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de una relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo. (1962 [1989]: 10)

⁵⁵ Sobre las diversas aperturas de la tapa de cristal que cubría el cuerpo de Eva Perón y sobre los cuidados del cadáver en proceso de embalsamamiento, el Doctor Pedro Ara escribe:

Estos sin consultarme, ordenaron la apertura del féretro de Evita dos veces, por lo menos, para desempañar por dentro el cristal de la tapa, y una vez, para realizar otras maniobras igualmente innecesarias.

Cualquiera sabe que los vidrios se empañan cuando por una cara reciben más humedad que por la otra. Más perturbadora pudo ser otra decisión de uno de ellos, a quien se le ocurrió hacer pasar por el interior del féretro una forzada corriente de aire; *genial* idea que, según él, evitaría la condensación de humedad en la cara interna del gran óvalo cristalino de la tapa. Esa insensata maniobra –además de destruir la atmósfera artificial creada por mí en el interior del féretro- puso en peligro la estética de la conservación, pues al desecarse las partes más delicadas, como los dedos, los párpados, los labios, etc. , la deformación fisonómica pudo haber sido definitiva. En

del sufrimiento padecido y Eva se transforma en “una construcción artificial, despojada de los indicios de la vida pero también de la carnalidad propia de los humanos” (Rosano: 2006: 203).

3.11. “Aranda hágame los rulos”

La tercera parte del poema “El cadáver de la Nación” despliega la voz de Eva. Ella lanza un pedido a su peluquero quien, en este caso, se llama Aranda antes que Pedro Alcaraz. El nombre “Aranda” puede entenderse como el femenino del nombre propio del doctor “Ara” y, al mismo tiempo, como un juego con los sentidos: “ara”, “arar”, “arado” como aquello que se siembra en los propios cabellos de la dama embalsamada. En la apertura se instala el nombre del destinatario del pedido y la voz sin interrupción, no hay ningún signo de puntuación que detenga la efusión de esa voz, excepto el punto final. En todo el texto se repite tres veces “Aranda hágame los rulos”, en el inicio, casi a la mitad del poema y en el último tramo. Esta repetición divide el pedido en partes, insistiendo en los motivos por los cuales realzar el peinado.

En la primera parte se expresa la necesidad de erguir nuevamente el rodete, de sostenerlo hasta que alcance la altura suficiente para que las “engrupidas” no puedan decir que a Eva se le “bajó el copete”. La voz que con ternura y, al mismo tiempo con firmeza, pide rearmar el peinado de la Dama es la contraparte del poema “El cadáver”. El rodete caído que rueda en el fondo del pasillo es ahora el rodete que se pide rearmar para sostener el simulacro frente a las mujeres que ven a Eva yaciendo, frente a sus muchachos que no deben saber de su piel tratada y frente a todos para esconder las hebillas detrás de los cabellos. En el primer poema, el rodete derrumbado señalaba al cuerpo fatalmente caído. En el caso del segundo, recomponer el peinado se conecta con la necesidad de recomponer un cuerpo muerto para que parezca vivo. La voz de Eva se proyecta desde lo alto para recordar que desde allí siempre ve y siempre verá desfilar las carrozas.

verdad, la lucha contra los efectos producidos por tan inconsultas actuaciones me obligó a modificar planes y técnicas; pues sabido es que, en casos tales, la preocupación estética es la dominante; a ella hay que supeditar todo. (p. 76)

La cuarta parte del poema se inicia con un epígrafe del Doctor Pedro Ara “*un valioso broche escudo peronista de piedras preciosas*”. La escritura retorna al uso del verso que toma “prestados” fragmentos del texto de Ara y con ellos compone un nuevo texto. Así se recogen finos destellos de voces: las palabras del peluquero, la voz de la manicura que a su vez recuerda las palabras que le dijo Eva antes de morir y las palabras del propio Pedro Ara. Todos ellos preparan a Eva para el funeral y para su despedida justo en el momento inmediato anterior a ser rociada por los olores de la momificación. Ecos de palabras inolvidables que son tomados del escrito que el propio embalsamador reproduce en el siguiente diálogo⁵⁶:

Presentóse asimismo el peluquero:

-Profesor, yo soy don Julio. Conocí a la señora cuando era todavía una niña. Seguí su carrera; la acompañe siempre en las campañas artísticas de su primera juventud. Durante todos estos años de gobierno tuve el honor de ser el primer visitante de la mañana, cuando aún no era de día. *Nadie más que yo compuso sus peinados.*

(...)

Más de una hora empleó don Julio en su postrer acto de servicio, durante el cual don Juan Duarte le hizo cortar para su madre una larga mecha de los sedosos cabellos de Eva. Y se despidió el peluquero.

(...)

⁵⁶ La cita corresponde al Capítulo “Veintisiete de Julio de 1952”. El Doctor Pedro Ara comienza su escrito señalando:

Amaneció. Por las ventanas que daban al jardín y al Río de la Plata vimos cómo un sol indeciso y pálido ascendiendo tras la rosada neblina comenzaba a iluminar las apretadas filas populares que pasaron la noche contra las verjas del parque o la barrera militar. Dieron las siete y las ocho... El cadáver de Eva Perón era ya absoluta y definitivamente incorruptible. (p. 65)

Luego se reproduce el diálogo que transcribimos. Los fragmentos señalados en cursiva son nuestros y resaltan aquellos enunciados que aparecen en la cuarta parte de poema “El cadáver de la Nación”.

Cuando me disponía a envolver sus manos en el *rosario de plata y nácar*, regalo del Sumo Pontífice, entró en la estancia una de las que fueron doncellas de Eva, *armada de sus trebejos de manicura*.

- Doctor, ayer, poco antes de entrar en la agonía, me dijo la señora: '*En cuanto me muera, quítame el rojo de las uñas y déjamelas con brillo natural.*' ¿Puedo hacerlo doctor?"
(...)

- *Yo no soy quién – le contesté- para decidir en esos detalles.*
(p. 65)

El poema se compone con los retazos de otras voces que el escritor toma del texto del propio embalsamador. Con estas palabras se tamiza, se entreteje la propia escritura y se arma un cuerpo de palabras que aglutina las palabras propias y las palabras del otro que son transportadas a un nuevo texto que recoge otros textos anteriores, los traduce, los digiere, los incorpora y la resultante es un texto que releva su carácter diferencial, donde los textos insertados en el otro, adquieren nuevos sentidos, posibilitan una expansión significativa que bien puede darse por la polifonía así desplegada.⁵⁷

⁵⁷ En este sentido el concepto de "polifonía" de vertiente bajtiniana es aplicable a la polifonía de voces que recorre la poesía de Perlongher. Bajtín afirma:

Es más, todo hablante es de por sí un contestatario, en mayor o menor medida: él no es un primer hablante, quien haya interrumpido por vez primera el eterno silencio del universo, y él no únicamente presupone la existencia del sistema de la lengua que utiliza, sino que cuenta con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con las cuales su enunciado determinado establece toda suerte de relaciones (se apoya en ellos, problematiza con ellos, o simplemente los supone conocidos por su oyente). Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados. (1979 [1997]: 258)

Perlongher pone en juego los enunciados anteriores vinculados, contaminados por la historia del cadáver de Eva Perón y con ellos apuesta a crear una nueva textualidad. Reiteramos, al respecto las palabras de Severo Sarduy:

Espacio en dialoguismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría pues como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica. En la carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro –carta en un relato, diálogos en esas cartas, etc.- es decir, como apuntaba Backtine, que la

En el tramo final del poema “El cadáver de la Nación” la escritura se detiene en el momento de la preparación del cadáver que será momificado. Como última morada se insiste en el cuidado de los cabellos y en la pintura de las uñas de Eva. Ambos detalles están presentes en el cuento “Eva vive” que trataremos en otro capítulo de esta tesis. El fin del poema rubrica la fecha, señalada en el margen derecho de la página: “São Paulo, mayo de 1989”. Tal señalización es relevante pues Perlongher se afinca en la ciudad brasileña en el año 1981 y toda su producción poética se forja a partir de un español que se tamizará con destellos de portugués, entre un país y otro, entre una lengua y otra.

3.12. La voz que surge del corazón

El poema de Leónidas Lamborghini “Eva Perón en la hoguera”, publicado originalmente en el año 1972 y reeditado como “Eva” en 1996⁵⁸, trabaja sobre la imagen de una Eva que retorna a la vida con su palabra, su voz y su decir. El poema se trama en diálogo con *La razón de mi vida* (1951)⁵⁹ proponiendo una *reescritura* de algunos fragmentos. El trabajo con la palabra que realizan tanto Lamborghini como Perlongher está en estrecho diálogo con textos anteriores y además se inscriben en un conjunto de textos que piensan a Eva viva más allá de la muerte con su voz fortalecida. Andrés Avellaneda sostiene:

En el poema de Lamborghini habla una Eva oral y viva que deshace la escritura de su libro/guion tanto por la dicción jadeante de quien quiere decirlo todo de

palabra barroca no es sólo lo que figura, sino también lo que es figurado, que éste es el material de la literatura. (1972: 175)

⁵⁸ En el año 1972 Leónidas Lamborghini publica *Partitas* que incluye el poema “Eva Perón en la hoguera”. Esta pieza fue reeditada en 1996, en el libro *Las reescrituras*, esta vez con el título “Eva” en el apartado “la palabra en la hoguera”.

⁵⁹ La biografía de Eva Perón fue una idea original del periodista Manuel Penella de Silva, quien había pensado construir la trama biográfica a partir de entrevistas. De este trabajo surge un primer material que fue modificado por las sugerencias de Juan Domingo Perón y Raúl Apolo, director de la Subsecretaría de Informaciones. El resultado final es un texto que no pretende ser leído en clave historiográfica sino que busca la empatía con un lector que se acerca a la intimidad del personaje, con la misma calidez de los escritos de las cartas, con los susurros del discurso radiofónico (Susti González, 2007: 50-53).

golpe –“pronto / pronto / un sentimiento que:” (sección XVII)- como por la anáfora pedagógica de quien habla desde la barricada (“por eso: qué hacer. / por eso qué: cueste lo que cueste. / por eso qué: caiga quien caiga” [sección XIV]) (2002: 131-132)

Lamborghini trabaja con la palabra de *La razón de mi vida* que Eva Perón no escribe directamente pero firma como autora. El poeta emprende un proceso de “reescritura” de este modelo original sobre el cual interviene en términos de destrucción y posterior reconstrucción, en busca de encontrar y dar forma a una nueva escritura distanciada de la primera. En esta tarea de reescribir –fundamental en su poética-, el escritor ensaya nuevas formas de composición con una constelación de palabras que han sido tomadas a préstamo y opera directamente en el nivel de la sintaxis, cortando palabras, buceando en los espacios en blanco que se liberan, repitiendo de formas diferentes para abrir la posibilidad de multiplicar significados.

La razón de mi vida está estructurada en tres partes: “Las causas de mi misión”, “Los obreros y mi misión” y “Las mujeres y mi misión”. A lo largo de todo el texto se desplegarán sucesivamente todas aquellas motivaciones, sentimientos y acciones políticas y sociales que esta misionera, Eva, llevará a cabo y que se alumbran bajo el impulso de un llamado, un destino cercano a lo litúrgico. Pero además el fin último de cada una de sus acciones tiene sustento en la imagen de un líder: Perón, frente al cual ella solo es una “humilde mujer” que debe “todo” al amor de su líder y de su pueblo. La conexión con ellos aflora en el uso de términos místicos-religiosos y aparecen acompañados con la repetición del verbo “sentir” y los sustantivos “alma” y “corazón” (Grimberg Pla, 2005). En el inicio del prólogo leemos “Este libro ha brotado de lo más íntimo de mi corazón. Por más que, a través de sus páginas, hablo de mis sentimientos, de mis pensamientos y de mi propia vida” (p. 7). El lugar y el peso del corazón serán de fundamental importancia para la articulación de un discurso que se sostiene por una palabra que brota desde ese órgano colmado de vida. Cortés Rocca y Kohan sostienen que la “extensa proliferación de imágenes del corazón [...] acaba por constituir el lugar del cuerpo y de la vida;

el corazón representa al cuerpo con vida, y dañar la vida es –como en los boleros- dañar el corazón (1998: 62).

Ana Porrúa (2001) afirma que en *La razón de mi vida* es posible analizar dos clases de núcleos ideológicos. Por un lado, los conservadores que abarcan los valores de los sectores populares, el catolicismo y la visión de la familia. Por el otro, los revolucionarios conectados con los matices anti-imperialistas y anti-oligárquicos. El poema de Lamborghini encuentra su espacio en el contexto del discurso de izquierda de los años sesenta y setenta y evidencia una reafirmación de los núcleos revolucionarios y transforma los conservadores (pp. 163-164).

En el primer y segundo capítulo de *La razón de mi vida* leemos:

Yo misma quiero explicarme aquí.

Para eso he decidido escribir estos apuntes.

Confieso que no lo hago para contradecir o refutar a nadie.

(...)

Quiero que sientan conmigo las cosas grandes que mi corazón experimenta.

(“Un caso de azar” pp. 11-12)

Tal vez haya dicho mal diciendo “la primera razón”; porque la verdad es que siempre he actuado en mi vida más bien impulsada y guiada por mis sentimientos. (...)

En mí la razón tiene que explicar, a menudo, lo que siento (...)

He hallado en mi corazón, un sentimiento fundamental que domina desde allí, en forma total, mi espíritu y mi vida: ese sentimiento es mi *indignación frente a la injusticia*.

“Un gran sentimiento” (p. 13)

En estos fragmentos la palabra escrita se articula para dar a conocer las verdaderas razones y explicaciones que motivan la misión asumida. Estas razones se comparten con los lectores desde lo más profundo y colmadas de sinceridad para que logren “sentir” lo que el propio corazón de Eva siente. Y si de sentimientos se trata, el primer sentimiento que se consagra con una fuerza

demoledora es la sensibilidad ante la injusticia. Esta “indignación” se conecta a su vez con la infinita capacidad de trabajo y sacrificio por el otro y para el otro. Aspectos por cierto expandidos en otros textos sobre Eva Perón que se aglutinan en torno de su imagen de santa, dadora de infinitos dones para su pueblo, hasta incluso la propia vida: “Esa rapidísima mirada que te hacía descubrir el sufrimiento aun cuando se ocultara, esa capacidad de sacrificio que te consumió...” (Duarte, 1972: 24).

A partir de la reescritura del primer y segundo capítulo, Lamborghini compone el segundo canto del poema “Eva”:

no es el azar
no es de buenas a
que me ha traído:
el caso que me toca.
no es y
de pronto
yo fanática.
quiero explicarme aquí. el caso.
no el azar:
un sentimiento.
un fundamental.
no es de buenas a
y de pronto
a cosas grandes.
quiero explicarme aquí:
un sentimiento que:
la Causa. quiero explicarme aquí:
la indignación.
un fundamental.
un en mi corazón.

(p. 62)

En el inicio del poema la reescritura recalca en la repetición del adverbio de negación: “no” y la insistencia en tal arista, propulsa el texto a reponer otra

explicación u otras explicaciones. La explicación es una necesidad con la suficiente fuerza para sostener la apertura de tramos a partir del uso de los dos puntos que abren nuevos versos que repiten “un sentimiento”, “un fundamental” y recalcan en los recuerdos, en la sensibilidad frente al dolor ajeno, desde el “corazón”. El uso de los puntos no va de la mano del uso de las mayúsculas, excepto por la palabra “Causa” que se introduce en la reescritura como una variación y al mismo tiempo apertura no clausurada en la trama del poema, vale decir, “la Causa” puede completarse a partir de las explicaciones desplegadas sin que estas agoten tal dimensión. Entonces, no hay “una” causa sino múltiples y todas ellas revestidas por la sensibilidad del sufrimiento del otro. Con respecto a este tema, Ana Porrúa sostiene que en el poema de Lamborghini, todas las causas serán tratadas con un proceso de desacralización. En esta dirección, el desdibujamiento del peso sagrado de las causas conducirá a una “conversión laica” y la emergencia de un discurso político que no aparece en el modelo original y ésto, señala la autora, guarda relación con la operación realizada por la izquierda peronista respecto del propio discurso peronista (2001: 167). En el caso de los poemas “El cadáver” y “El cadáver de la nación”, Perlongher pone en tensión la representación cadavérica de Eva para montar un discurso poético-político que le devuelve la voz y la fuerza.

3.13. Conclusiones del Capítulo 3

El cadáver de Eva Perón convoca la escritura de ambos poemas. La pieza de *Austria-Hungría* se instala en la escena del funeral y entabla una lucha de manera directa con la pesadez de la muerte. El poema se forja a partir de una pregunta que provoca el desencadenamiento de la palabra. A partir de allí palabras e imágenes se despliegan en tramos. La voz poética fluctúa en torno al escenario de ese pasillo. Por una parte, insiste en la dimensión espacial abriendo el espacio, avanzando en distintas direcciones y proyectando a partir de allí la pluralidad de imágenes sostenidas en lo visual, auditivo y sonoro. Esta insistencia en el escenario de pasillo conduce a los versos hasta alcanzar un punto de ruptura y posteriormente volver a su cauce.

La importancia del espacio en conjunción con el tiempo, define esferas de acciones y mundos posibles en los cuales nada es definitivo. El tiempo pasado/presente, el espacio vivido/percibido/conocido/posible son múltiples facetas que pueden coexistir de manera simultánea en esta poesía. El tiempo se detiene en un presente infinito o bien se transforma en un tiempo pasado. El poema inicia con una interrogación que tiene implícita su propia negación. El poema puja contra tal negativa y al mismo tiempo la reafirma. La escritura se acerca a la muerte de Eva, a su cadáver para poder desatarse, desplegarse y exorcizarla. La lógica de deriva y ramificación así como también los rasgos o inscripciones de oralidad en relación con la escritura reaparecen en el poema “Cadáveres” que analizaremos en el próximo capítulo.

“El cadáver de la Nación” explora y avanza sobre el cuerpo embalsamado de Eva. Ese cuerpo dotado de voz pide que le rearmen el rodete y le pinten las uñas. Ese cuerpo vaciado pasa a ser el calco de un país en el cual una vez Eva Perón entregaba bicicletas. En estos versos se sostiene que “la Diosa no muere” y el poema traza la apertura al cuento “Evita vive” anticipando que ella vuelve de la muerte. El rodete, la pintura de las uñas, la voz de Eva son los motivos que abordaremos en el análisis de este relato y en relación con lo que presentamos en este capítulo.

Capítulo cuatro

Palabra vibrante y sonora, palabra atrevida y descarriada. Sobre “Cadáveres” y Malvinas

Estoy solo en la noche de Pringles. ¡Ay, Pringles!
¡Hay cadáver!

Arturo Carrera, “Autómatas infinitos”, 1996

(...) Una vez en el patio,
sentados bajo el frío de los tres árboles, podremos acaso concluir
que no todos los desaparecidos, que no todos los muertos, que no
todos los asesinados cayeron bajo las balas o la tortura, los hubo que
precipitaron al estuario del Río de la Plata desde aviones del ejército
nacional argentino, poco o nada se supo de ellos, supimos, eso sí,
por los pájaros, que lavaron el barro del estuario con sus lágrimas.

Arnaldo Calveyra, *Maizal del gregoriano*, 2008

4.1. La palabra que se despliega

En este capítulo analizamos el poema “Cadáveres” que cierra el libro *Alambres*. La palabra “cadáver” proviene del latín y significa “cuerpo muerto”. El título del poema se apropia de esta palabra, extractándola del conjunto más vasto al cual pertenece y delimita una primera constelación de sentidos: lo muerto, lo que cayó despojado de la animación vital (lat. *cadere*), el cuerpo sin vida. Al mismo tiempo, este término inicial se convierte en una palabra-llave que a lo largo del poema se despliega en un abanico que exhibe otros sentidos subterráneos o contiguos, solidarios u opuestos, más allá de un primer sentido denotado. De aquí que los versos se derraman en largas proliferaciones y reiteradas repeticiones que exceden los límites normativos de la lengua y resquebrajan no solo el nivel sintáctico sino también el semántico y el fonológico.

Desde el inicio la escritura toma dos carriles simultáneos, por un lado se ciñe a la morada de una primera construcción de sentido y por otro la desborda. Tal apuesta implica como consecuencia, ir en contra de una

representación única del mundo. Es posible señalar y, ciertamente el poema lo justifica de manera visible, que “Cadáveres” es un poema esencialmente “político”. Preferimos en este caso visualizarlo en un marco más amplio. Proponemos entonces la posibilidad de pensar que esta escritura poética se conduce por los laberintos de una enorme libertad que implica la esfera de lo político y lo social. Esta libertad ofrece una enorme riqueza de significaciones que apuestan a lo pluridimensional y plurilingüe en todas sus prolongaciones y ramificaciones⁶⁰.

En este universo de lo plural, el título encierra una primera clave de análisis, señala un sentido para luego avanzar hacia otros por sucesivas desviaciones. Esta poesía parece ensayar modos posibles atravesar las palabras, de jugar con ellas friccionando unas con otras y asume el desafío de corroer sus materialidades y sus sonidos. El sendero que conduce al poema hacia su enorme libertad es la pérdida de un sentido único. Esto se conecta con la posibilidad de dar forma a una escritura que busca inscribir aquello que está por fuera de la palabra. Quizás habría que pensar, en primer término,

⁶⁰ Con referencia al contexto de producción del poema “Cadáveres” se extractan estos fragmentos de la entrevista “El neobarroco rioplatense” que Eduardo Milán realizó a Perlongher en el año 1986:

Puede ser, pero eso fundamentalmente es Osvaldo Lamborghini, y algunos poemas míos como “Cadáveres”. Pienso que la clave está en que los argentinos hablan mucho, o tal vez los rioplatenses, aquí se charla mucho. Tiene que ver con las condiciones de producción en determinada época; había que sacar lo que se escuchaba de alguna manera, que no podía ser el discurso político. (1986 [2004]:282)

Salgo de Argentina en el '82, bastante tarde, me banqué los peores años y “Cadáveres” es un poema que escribí en el 82, después de un viaje a Argentina, cuando estaban apareciendo los cadáveres. No se hablaba de otra cosa entonces. Era lo que estaba en la calle. Emergían de todas partes cadáveres y más cadáveres. (1986 [2004]:283)

Por otra parte, en la entrevista titulada “Un uso bélico del barroco áureo” realizada por Luis Chitarroni en el año 1988, Néstor Perlongher señala lo siguiente:

¿“Cadáveres” sería la síntesis del tajo y el tatuaje?

Puede ser, pero yo no quiero hablar de síntesis de ninguna manera. Eso, digamos, es otro campo, otra teoría. Se trata de superposiciones que en último caso no se resuelven, no de que algo supere a lo otro. Se trata de inserciones, penetraciones, mezclas de cuerpos: lo que sale ahí no puedo saberlo. Ahora bien, “Cadáveres” podría incluirse en un grupo de textos que dijeran algo sobre la guerra sucia, pero no creo que estuviera muy cómodo entre esos textos. Yo no voy a asumir esa postura de poeta social. Hay siempre que irse para el otro lado, tender líneas de fuga. La propia cosa del decir convencional te hace decir determinada cosa y hay que torcerse para desviarse. (1988 [2004]:312)

cómo el poema puede decir aquello que es silencio y ausencia expandida en tanto la proliferación observable en el texto -y que podría pensarse en relación con la proliferación de los cadáveres, sin que esto implique efectuar una relación mecánica entre discurso y referente-. Esa ausencia y ese silencio omnipresentes serían frontera, límite y condición de posibilidad de la presencia varia y simultánea de plurales voces a través de las inscripciones de la oralidad y de los usos agramaticales de la lengua. El poema se transforma en una masa de palabras permeables y descarrilladas, imprudentes y desbaratadoras, que dejan espacio para las voces chillonas, los murmullos subterráneos y los cuchicheos chismosos; a partir de lo cual ensancha su propio horizonte libertario.

Analizamos el poema a partir de los siguientes ejes:

a. Como punto de partida contextualizamos el poema “Cadáveres” en el poemario *Alambres* para pensar posibles continuidades con las dos primeras partes de este libro: ALAMBRES y FRENESÍ. Asimismo, es prudente especificar conexiones, reminiscencias y relaciones con los poemas “El cadáver” y “El cadáver de la Nación”.

b. El largo poema que cierra *Alambres* sostiene un estribillo que se repite cincuenta y cinco veces, al cierre de cada estrofa. Tal repetición marca cierta regularidad y, al mismo tiempo, la ampliación y apertura hacia nuevas significaciones. El estribillo “Hay cadáveres” se extiende a lo largo de dos campos de sentidos: presencia/ausencia. La presencia de la muerte implica simultáneamente la ausencia infinita y pone en evidencia tramos de la escritura que alternan entre largas proliferaciones de palabras y otras zonas de detenimiento.

c. A lo largo del poema “Cadáveres” se construye una estructura laxa y permeable. El poema no pretende alcanzar un momento de centramiento sino por el contrario, se expande, se detiene y luego se expande nuevamente en una trayectoria rizomática. Si no hay centramiento solo queda espacio para la deriva. Analizamos el poema considerando estas duplas: lo visible/ lo invisible, la vida/ la muerte, lo decible/ lo indecible, escritura/oralidad, cuerpo textual/

cuerpo sonoro. Entendemos que la contradicción y la ambigüedad persisten en “Cadáveres” como artilugios solidarios con una poesía que reniega de la unicidad del sentido y apuesta, más bien, a desestabilizarlo conduciéndose hacia su propia libertad.

d. Por otra parte, es relevante ahondar en el análisis de los procedimientos de escritura en “Cadáveres”: la presencia de estructuras dialógicas que se insertan en el poema, el forjamiento de estructuras parentéticas, la presencia de largas proliferaciones y enumeraciones, el uso de los puntos suspensivos, como así también la importancia de las aliteraciones sucesivas, la utilización insistente de la anáfora, las elisiones y la conformación de campos semánticos múltiples.

e. El cierre del poema reviste una especial atención. Focalizamos el análisis en el uso de las citas, la multiplicación del uso de los puntos suspensivos y los dos últimos versos del poema.

f. Abordamos el estudio de los artículos “Todo el poder a Lady Di” (1982), “La ilusión de unas islas” (1983) y “El deseo de unas islas” (1985) en los cuales Perlongher tematizó la Guerra de la Malvinas en relación con la dictadura militar y su maquinaria de exterminio de jóvenes. En este punto, analizamos los ensayos en diálogo con el poema “Cadáveres” y otros escritos de nuestro autor.

4.2. Infinita ausencia

En el segundo capítulo de esta investigación señalamos que en *Alambres* es posible destacar tres series interrelacionadas. En la primera coexisten una escritura que alucina sobre lo histórico y otra orientada por el deseo. Mientras que en la segunda parte emerge la celebración carnavalesca. También señalamos que en ambas partes subyace una plataforma de vacío. Este espacio de pérdida junto con el proceso de des-materialización que corroe las sustancias de *Alambres* termina en “Cadáveres”, tercer momento en el cual cohabitan el vacío absoluto de la muerte y la presencia de la palabra. En otras palabras, el poema sucumbe en la zona más oscura del escenario de la muerte, en tanto se trata de una matanza presente en todos los espacios. Al

mismo tiempo, esta presencia mortecina trae como contratara una fiesta anárquica de palabras en la cual los registros subterráneos del lenguaje sacan a relucir sus sonidos. La palabra poética es llave, clave y medio para exorcizar la presencia de esos cadáveres. Susana Cella sostiene que:

El transcurrir de *Alambres* desde la historia a la exhibición frenética, diluye materias que van a parar a un embudo final, que recibe el precipitado. Tanto que parecería algo ajeno y sin embargo, traspasando las superficies pautadas, aparece como el punto nodal, de llegada. Como si todo lo anterior indicialmente condujera a

CADÁVERES

Lugar de convergencia: los poemas se deslizan y caen en un agujero negro que los convoca desde el inicio. Esta historia revisada, vista varias veces en los ángulos menudos, en su no devenir detallístico y desheroico, en las intimidades de la tienda de campaña, en una ropa que al contacto se deshace, en el peso sostenido por un bretel diminuto, vuelve a su tiempo y con el mismo paso, en sentencia (Hay cadáveres) a recorrer otra vez soslayos y frases de todo tipo de registro. La poesía equipara todo su decir a un solo emergente. (1996:162)

Si en ALAMBRES Y FRENESÍ un desfile imaginario se esparce en la proliferación de telas, colores, personajes, alambres, cosméticos; su correlato en “Cadáveres” es el desfile de chucherías cristalizadas en objetos de dudoso gusto y en las baratijas del lenguaje que roba palabras a las comadres y a las locas, a las chusmas y a las peluqueras para engarzarlas en los versos. La ausencia interminable, el gran enigma de la muerte por la barbarie y la pérdida de centenares de vidas que reflotan en forma de “Cadáveres” pulsan la palabra. La escritura de este poema trata con aquello que no se puede descifrar, ni justificar, ni decir, eso que permanece bajo el halo de lo innombrable que es la muerte. Frente a tal escenario “Cadáveres” termina por hacer estallar la presencia de lo mortuorio para nombrarlo en todas las formas posibles, extendiendo a lo largo de las páginas la proliferación de un gran desfile verbal que repite en todas las modulaciones posibles, “Hay cadáveres”.

Por otra parte, el poema que cierra *Alambres* se conecta con los poemas “El cadáver” (*Austria-Hungría*) y “El cadáver de la Nación” (*Hule*) que hemos analizado en el tercer capítulo. Tales poemas abordan el cuerpo cadavérico de Eva Perón, su entierro, su pasaje a la inmortalidad y su embalsamamiento. Tal como hemos señalado con anterioridad, en el poema que cierra *Hule* la escritura poética alude al cuento “Esa mujer” de Rodolfo Walsh y recuerda que el cadáver más importante de un país fue un cadáver robado, secuestrado, itinerante, perdido y luego devuelto.

Por extensión ese cadáver que se señala como uno, como individualidad, el cadáver de Eva, se multiplica en cientos de cadáveres que aparecen como mostración palpable y concreta de una masacre. Los desaparecidos de la dictadura comparten junto a la Dama de la Nación el mismo espacio del horror. Si en los poemas dedicados a Eva se revisita el escenario de su entierro, del pasillo, de las largas colas y allí se recolectan las voces y los olores pestilentes de un cuerpo en descomposición; en “Cadáveres” se visita un escenario extendido que ocupa todo el país, desde los pajonales hasta los consultorios y los escaparates. Nuevamente la muerte se disemina por todas partes y la escritura arremete contra su presencia. En este sentido, Susana Rosano señala que:

La sinécdoque se hace evidente. “El cadáver” de Evita, que se convierte en el segundo poema de la serie en “El cadáver de la nación” proliferará ahora en una inmensidad de cadáveres en plural. La reiteración del estribillo: “hay cadáveres”, durante 53 veces en el largo poema, insiste discursivamente sobre los excesos de la dictadura. La zombi rubia se ha diseminado ahora en treinta mil desaparecidos, que comparten con ella la inestabilidad de una frontera, entre la vida y la muerte, en el no-lugar, los NN. (2006: 211)

La multiplicación del cadáver de Eva que culmina en una serie infinita de cadáveres anónimos se evidencia no solo en el plano cuantitativo sino también en el cualitativo pues la presencia de la muerte es tan nefasta que asoma detrás de cada pequeño o gran territorio, en cada gesto y en cada mirada. En palabras de María Gabriela Mizraje:

Del gran cadáver que primero es Eva en *Austria-Hungría* a los cadáveres que cierran *Alambres*. Cadáver plural para Flores, cadáveres que no anuncian un espejismo (literario) sino que delatan una omisión (política), porque el golpe por el cual “Hay cadáveres” en el estribillo, y los hay de todas las formas y en cantidades (cadáveres son habidos a lo largo una docena páginas), vertiginosamente se afirma más que nunca al estrellarse en la negación de lo que se sostiene. (1996: 141)

4.3. Espacios, recorridos, derivas

En el inicio del poema una voz que ha sido elidida de la página pregunta ¿Dónde están esos cadáveres? La respuesta señala exactamente la localización de esos cuerpos caídos. Los restos están en espacios identificables: puentes, canales, pajonales:

Bajo las matas
En los pajonales
Sobre los puentes
En los canales
Hay Cadáveres
(p. 111)

La mirada se dirige hacia lugares claramente determinados que señala encabezando cada verso con una preposición: bajo, en, sobre. Cada línea presenta una estructura análoga preposición/artículo/sustantivo. Las palabras finales de los versos presentan rimas asonantes y consonantes⁶¹. Este

⁶¹ Con respecto al inicio del poema “Cadáveres” el poeta destaca que se inició como un aparente “poema escolar”. En la entrevista “El barroco cuerpo a tierra” realizada por los poetas Daniel Freidemberg y Daniel Samoilovich, Perlongher sostiene:

¿Te acordás en torno a qué empezó a hilarse ese poema, por ejemplo, si el ritornello fue un elemento detonante, de condensación del poema?

Claro, porque la sensación era que aparecían cadáveres continuamente: era la sensación de ese momento, había gente que hasta ese momento no hablaba del asunto, y de repente empezaba a contar que sabía que en la casa, que en la esquina tal se fusilaba, y que en el cementerio de no sé dónde se enterraba, y empezaron a aparecer como cataratas, ¿viste?, que hasta ese momento estaban como medio enterradas. Y por todas partes aparecían cadáveres. Así empieza a aparecer el poema,

momento de apertura, fácilmente aprehensible desde el plano auditivo y visual comienza desmadrarse y a medida que el poema avanza, en los versos florecen cataratas de aliteraciones, onomatopeyas, interjecciones, puntos suspensivos hasta alcanzar un momento de reposo e hilvanar otra vez ciclos de florecimientos y desflorecimientos que se detienen en la última estrofa.

La repetición del verso “Hay cadáveres” al cierre de cada estrofa traza una constante que atraviesa todo el poema. El estribillo se encastra marcando el ritmo de los versos y, al mismo tiempo, enlaza continuidades y discontinuidades, momentos de detención y momentos de apertura de la escritura. A modo de resorte textual, las reiteraciones sucesivas cohesionan el poema y sostienen infinitas variaciones semánticas sobre una misma pieza. De esta manera, cada vez que se repite el estribillo se abren nuevas constelaciones de sentidos.

El recurso de la anáfora, es decir la iteración sucesiva del verso “Hay cadáveres”, forja un armazón flexible para el poema. Respecto de la utilización de este procedimiento estilístico, Martín Prieto (2004) afirma que las sucesivas repeticiones del estribillo sustentan una previsibilidad pero, más allá de eso y sobre todo, trabajan sobre la musicalidad y el plano semántico instalado en el título y en la dedicatoria “A Flores”⁶²:

en torno del estribillo y con la idea de hacer un poemita, vamos a decir así. Por eso empieza como un poema escolar, esa es un poco la idea.

¿Qué querés decir con “poema escolar”?

Mirá, como un poema... ¿qué quiere decir? Ahora no se, ¿qué quiere decir un “poema escolar”? Digamos que “Cadáveres” tiene como punto de partida una rima tonta, y a partir de ahí empieza como un torrente. En ese sentido es como el típico poema de escuela, de esos que se leen en los actos. (1992 [2004]:366)

⁶² Martín Prieto plantea que “Cadáveres” es un poema político y se inscribe entre dos tradiciones, la poesía política explícita de Raúl González Tuñón y el destello de la poesía de Juan L. Ortiz:

No ya los cadáveres “en general”, sino en particular, en la Argentina y en la Argentina de la dictadura, “hay cadáveres”. Este pliegue da una primera nota sobre el poema: se trata de un poema político que se inscribe, yo diría, sobre dos tradiciones de poesía política: entre la poesía política explícita del realismo tuñoniano (cuyo modelo adaptado sería: “a Dalmiro Flores, obrero, muerto en los hechos del 16-12-82 por las fuerzas represivas”) y la sugerencia ortiziana de aquel poema dedicado a la muerte del Che Guevara (“No, no la temas...”), donde la dedicatoria había sido, justamente elidida para no, según Juanele, predisponer al lector de ninguna manera: para no alejarlo de lo que

No hay modelo, y entonces la anáfora no es solamente un elemento significativo desde el punto de vista del sentido, de la significación semántica del poema, sino que, a su vez, carga con todo el peso musical de la estructura, a la manera de un estribillo, que pauta el ritmo del poema. (...) Esto le da, es cierto, previsibilidad a la música del poema, pero contribuye, en cambio, a reforzar el valor semántico de la anáfora que está, insisto, contenido en el título del poema, en primer lugar. Y en segundo lugar, en la dedicatoria: "A Flores". ¿Qué es "Flores"? O ¿quién es "Flores"? (...) Flores, el muerto inocente, que no se detiene ante la voz en alto, no porque sea rebelde, sino "porque es sordo" y cuya sordera, además, fue provocada porque la empresa para la que trabajaba no había respetado la seguridad prevista en los convenios de trabajo... (...) Ese es el "dedicatario" del poema, y en el dedicatorio está entonces el "contexto", el horizonte sobre el que se inscribe el poema y que va precisando esos "cadáveres". (2004: 81-82)

A partir de las repeticiones, la escritura se despliega entre dos momentos, por una parte aquellos en los cuales predomina lo estático o la concisión, por otra parte versos dominados por la expansión y la multiplicación verbal que se orienta hacia un exceso concordante con lo "excesivo" de lo que se está mostrando en el poema, en tanto desborda los límites de lo decible, comprensible y aceptable en el imaginario donde funcionan ciertas pautas respecto de la vida y la muerte, del tratamiento del cuerpo muerto, de la ceremonia fúnebre que permite el duelo. Algunos versos señalan un aquietamiento y una pausa para la respiración mientras que otros se presentan como tramos que abren nuevas extensiones de palabras. Esto significa que algunas estrofas se encauzan en versos más cortos que se distinguen de otros que se ramifican espacialmente hasta el agotamiento. Pongamos por caso los ejemplos de las siguientes estrofas:

Era: "No le digas que lo viste conmigo porque capaz que se dan
cuenta"

el poema es. Dije "sobre" y no "entre", porque ésa va a ser, según Perlongher, una de las notas características del neobarroco argentino. (2004: 82)

O: "No le vayas a contar que lo vimos porque a ver si se lo toma a
pecho"

Acaso: "No te conviene que lo sepa porque te amputan una teta"

Aún: "Hoy asaltaron a una vaca"

"Cuando lo veas hacé de cuenta que no te diste cuenta de nada
...y listo"

Hay Cadáveres

(p. 119)

Un primer momento de proliferación en el cual se presenta una forma dialógica⁶³ trunca conectada por los nexos: era, o, acaso, aún. Estos fragmentos componen un mosaico de clichés y formas de decir que pone a trasluz la censura cotidiana en tiempos de dictadura y que se condensan en la frase "no le cuentes a nadie".

Como una muletilla se le enchufaba en el pezcuello

Como una frase hecha le atornillaba los corsets, las fajas

Como un titilar olvidadizo, eran como resplandores de mangrullo, como
una corbata se avizora, pinche de plata, así

Hay Cadáveres

(p. 119)

En este segundo momento cada verso está encabezado por la iteración del adverbio "como" que se utiliza en una construcción comparativa repetida anafóricamente para culminar tales comparaciones en otro adverbio de modo: "así", el cual se carga semánticamente al remitirlo a todas las comparaciones anteriores. En los dos primeros versos el uso de los verbos "enchufaba" y

⁶³ La mezcla de palabras que se exhiben en "Cadáveres" tamiza jergas diversas y registros variados. Con relación a este tema traemos a colación un recorte de la entrevista "El sida puso en crisis la identidad homosexual" que fuera realizada por Carlos Ulanovsky al poeta de "Cadáveres":

(...) Pienso, por ejemplo, en mi poema "Cadáveres". Sacar palabras de la jerga cotidiana e incrustarlas en una operación complicada y sofisticada. En un sentido más profundo, sería como tratar de provocar pequeñas mutaciones que afecten directamente en el interior de la lengua. Acaso si lo que escribí tuvo alguna repercusión es porque, en el plano de la expresión, esto provoca movimientos y cambios. (1990 [2004]:332)

“atornillaba” abren una constelación de sentidos asociados con la acción de penetrar, entrar, ajustar algo al cuerpo. Los versos siguientes enlazan sucesivas comparaciones entre un titilar, resplandores, una corbata y terminan con una yuxtaposición, “el pinche de plata” podría aludir a un elemento decorativo de la corbata y metafóricamente a algo clavado y revestido a modo de atenuación de lo penetrante, el material “de plata”, también implica un rebajamiento que se asocia a la situación de disfraz degradado, el pinche no es de oro; por otra parte esta yuxtaposición por contigüidad nos remite a lo que describe con la mayor concisión todo lo que se ha nombrado comparativamente antes: el así, y vale notar también que el último de los “como” implica una ruptura de la construcción anafórica al situárselo al final del verso, para destacar el siguiente, y la yuxtaposición que acompaña y va hacia la culminación marcada del “así”. En la estrofa siguiente se retoma una construcción ya presentada en el inicio del poema: preposición/artículo/sustantivo. Nuevamente se plantea una serie de anáforas.

En el campo
En el campo
En la casa
En la caza
Ahí
Hay Cadáveres
(p. 120)

Los dos primeros versos son idénticos en sus componentes pero se distribuyen espacialmente de diferentes maneras. En el primero de ellos se escande un espacio en blanco que marca una fisura en la estrofa. Mientras que los dos versos siguientes juegan con la permutación casa/caza.

En el decaer de esta escritura
En el borroneo de esas inscripciones
En el difuminar de estas leyendas
En las conversaciones de lesbianas que se muestran la marca de la liga,

En ese puño elástico,
Hay Cadáveres
(p. 120)

Finalmente, la escritura señala explícitamente su momento de detención “en el decaer de esta escritura”, como estaba asociada a la disolución de todo aquello que es posible de ser escrito. Hacer explícito el límite de la palabra es parte del juego de esta escritura y la misma explicitación marca que la escritura sigue en pie.

4. 4. Lo intolerable de esta escritura

La escritura del poema “Cadáveres” trabaja en torno a la apertura de constelaciones de sentidos contiguos, solidarios, opuestos, antagónicos. De este modo, se aproxima a límites entre lo visible/ lo invisible, la vida/ la muerte, lo decible/ lo indecible respecto de la muerte omnipresente. Asimismo, el poema recoge voces, ecos, chirridos, gritos acercándose a las fronteras entre escritura/oralidad, cuerpo textual/ cuerpo sonoro como zona de exploración de la palabra orientada por una enorme libertad. Estas zonas o dimensiones acontecen en simultánea presencia, poniendo en evidencia una lógica de no resolución en un término definitorio y tranquilizador que deja al descubierto formas de paradoja y suspensión que aparecen mostradas y capitalizadas. Es decir que el poema aprovecha toda oposición posible para erigir una estructura movable en la cual incrustar las palabras con registros diversos, tan cercanos como disímiles.

La dualidad no es un problema a resolver sino una perla para mostrar. Si se sostiene tal duplicidad de manera permanente, no hay punto de resolución posible sino, por el contrario, una deriva inacabable de los sentidos. De aquí que no sea posible determinar en el poema una zona específica de anclaje sino ramificaciones y detenciones provisorias.

El lenguaje poético aprovecha la incertidumbre y los espacios intersticiales de la escritura para sostener dimensiones de sentidos que pueden ser contradictorias desde el punto de vista de una lógica racionalista. Esta opción encierra al menos un riesgo y es aquel que pone en evidencia el

espacio de indefinición como un momento intolerable e indigerible en el cual no hay espacio para certezas.

Javier Adúriz afirma que la escritura perlonghiana forma parte de aquella constelación de escrituras rotuladas por la etiqueta del “neobarroco argentino” excediendo en tal caso “los límites cuasi literarios de esa escuela” y tal filiación para tomar forma “de un revulsivo neobarroso, tan fisurado como intolerante” (2005: 9-10). Lo revulsivo, calificado aquí de fisurado e intolerante, puede leerse como una suerte de descripción de esta propuesta poética. El discurso poético convencional es fisurado por silencios y voces en aumento y exceso y resulta intolerable en tanto postura que no se ancla en las formas de “tolerancia” en el sentido de moderar el discurso o soportarlo –en el doble sentido del término- como resignación u obediencia.

En la trama de lo intolerable de esta escritura, el sentido es ambiguo y abierto, el sonido proliferante y la voz poética no se sujeta a un matiz único de palabras sino que opta por ampliar la paleta de jergas y registros. “Cadáveres” no sacrifica ninguna de las posibilidades que encuentra en su camino, en sentido contrario, las aloja y las hace bandera propia. Tal postura conduce a una celebración de una ambigüedad atada a la dimensión de lo intolerable que es la indefinición. Entonces, en la sucesión de las líneas el poema no se niega nada de manera definitiva, sino que todo se toma: lo afirmado y lo negado, el sentido y el sin sentido que alejan a esta escritura de una posición moral y la ubican en el plano de lo irreverente y lo escandaloso.

No obstante, en esta lógica ambigua que prolifera permanentemente sobre los espacios de la página, la escritura alcanza zonas en que se produce un alto en el convulsionado discurrir (recorrer) que podrían vincularse con el aumento de la angustia, como angostamiento de la garganta (vinculada con la definición psicoanalítica del término) y que reclama aire, para reanudar la respiración (inscrita en la palabra poética) que pauta un ritmo y se acelera nuevamente. La escritura está regida por la presencia necesaria e inevitable de una corporalidad que necesita recuperar el ritmo controlado de las inhalaciones y exhalaciones. Esto posibilita emprender nuevamente la deriva, tal como si se tratara de pequeñas postas que se atraviesan, una después de otra, hasta

alcanzar el tramo final o bien como si fueran tramos que descienden y ascienden hasta las profundidades de la palabra para traer a la superficie sonidos guturales arrancados de las cavidades del cuerpo: la laringe, la faringe, el esófago.

4.4.1. Sobre lo visible y lo invisible, la vida y la muerte

La visibilidad de esos cuerpos muertos y desparramados emerge en la detención, en el naufragio, en el desvanecimiento y hasta en un simple gesto coqueto e insignificante como enganchar el cabello con un prendedor. María Alejandra Minelli destaca que:

El de “Cadáveres” es, entonces, un decir que hace fluir lo obturado, lo invisibilizado primero por el discurso de la dictadura y luego por el discurso democrático en aras de un presente “pacificado”, en el mural social que compone Perlongher, la sociedad toda está involucrada por el brote de la marea de muertos que este poema hallan la mayúscula personalizante para nombrarse; son “Cadáveres” que pululan en el cuerpo de la nación. (2006: 90)

En la segunda, tercera y cuarta estrofas del poema el recurso estilístico de la anáfora encarrila la organización de los versos. La repetición de la preposición “en” orienta las imágenes a lugares claramente diferenciados y abre la perspectiva espacial pues los cadáveres no están en un solo lugar sino en todas partes y al mismo tiempo. Aquello que se torna visible como escarnio de la muerte revelada, incluye el eco del estribillo de la canción “Hasta siempre Comandante” que Carlos Puebla escribiera para el Che Guevara en el año 1965, poco después de darse a conocer la carta de despedida que éste le mandara a Fidel Castro⁶⁴.

En la trilla de un tren que nunca se detiene
En la estela de un barco que naufraga
En una olilla, que se desvanece

⁶⁴ El estribillo de la canción dice: Aquí se queda la clara,/la entrañable transparencia,/de tu querida presencia/Comandante Che Guevara.

En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones
Hay Cadáveres
En las redes de los pescadores
En el tropiezo de los cangrejales
En la del pelo que se toma
Con un prendedorcito descolgado
Hay Cadáveres

En lo preciso de esta ausencia
En lo que raya esa palabra
En su divina presencia
Comandante, en su raya
Hay Cadáveres
(p. 111)

Ana Porrúa (2011) afirma que el recorrido que propone el poema no es lineal, no busca establecer un territorio. Los espacios se arman con movilidad alrededor de diversos puntos nodales y destaca la primacía de la materialidad antes que lo simbólico vale decir que “la muerte es material” (p. 102)

No me gusta en este caso la lectura de la metáfora que se traduciría como “los Cadáveres están en todas partes”. Porque lo que importa es ver, a partir de la repetición exacerbada e inquietante de ese en o donde que abre al menos la tercera parte de los versos, qué está haciendo Perlongher con el lenguaje (...)

El espacio del cadáver es el pliegue, es una espacialización estética que parte de un movimiento del lenguaje; podría decirse: en los pliegues de los pliegues hay Cadáveres y tal vez, lo que se está plegando en cada una de las frases adverbiales sean los primeros espacios, los “reales”: las matas, los pajonales, los puentes, los canales. Entonces, el poema trabaja en el borramiento de un afuera tradicional; pero construye otro lugar, el de los flujos, las mucosas, las telas o los tonos que tiene un carácter ominoso, asociado también al uso repetido del verso impersonal hay: se trata de una presencia contundente, más que de una constatación, de una presencia que no necesita del sujeto para manifestarse. (2011: 99-102)

En estas estrofas aparece la propagación sonora que se expande en palabras tales como trilla, ollilla, muelles, raya. Esta característica está presente en todo el poema pues afloran listas de términos que entablan tanto la disonancia –cacofonía- o la sonoridad armónica –eufonía-. Al respecto Martín Prieto sostiene que el poema es barroco y trabaja la proliferación de palabras encadenadas por lo semántico y lo fónico, por ejemplo, palabras con “ll”, “ch” o “sh” (2005: 82-83).

Tomemos en este caso, los sonidos a que remiten los grafemas “ll” (sh/ en lenguaje rioplatense) y “ch” para organizar dos series posibles de términos en todo el poema. En el primero incluimos las palabras ya mencionadas y agregamos: barquillo, barquillero, arrodíllanse, acribilla. Alrededor del sonido “ch” aglutinamos la siguiente serie: richa, deshilacha, techos, potiche, enchastran, embonchados, empenachado, gauchos, gaucho, pichido, conchitas, brecha, chupazos, leche y la lista continúa. La semejanza sonora permite asociar los significantes en una cadena que remite a un significado que no tiene una estricta correspondencia sino que va emergiendo en dicho encadenamiento, de ahí la no gratuidad de estas aliteraciones vinculables que en nuestro caso relacionamos con la teorización sarduiana del significante en la poética neobarroca. Además cabe aclarar que lo barroco no se caracteriza únicamente por la proliferación verbal. Por otra parte, el verso “con un prendedorcito descolgado” señala el detalle de lo *kistch* en medio del color negruzco de la muerte circundante.

La muerte es visible y se expande en espacios múltiples, insistiendo en proliferar por todos los recovecos, hasta que llega un momento en el cual tal desbordamiento provoca por saturación y muestra su invisibilidad. Es decir, si la muerte está en todas partes de una manera tan extensiva termina por ser tan visible como invisible, se esconde en floreros o en espejitos hasta en tarros con ungüentos. Asimismo, lo invisibilizado está marcado por aquello silenciado, ocultado, naturalizado por prácticas sociales cotidianas que se relacionan con políticas concretas de exterminio de la dictadura. En la sucesión de los versos esta presencia se descubre con un gesto próximo al distanciamiento de lo horroroso y lo tenebroso. Esos cadáveres están allí en lo macro y micro

espacial y sin embargo nadie los ve hasta que de repente aparecen a borbotones. El poema no esquiva señalar aquello que, paradójicamente, no se quería ver pero estaba⁶⁵. Citamos la estrofa número once, por ejemplo:

Está lleno: en los frasquitos de leche de chancho con que las
campesinas
agasajan sus fiolos, en los
fiordos de las portuarias y marítimas que se dejan amanecer, como a
escondidas, con la bombacha llena; en la
humedad de esas bolsitas, bolas, que se apisonan al movimiento de
los de
Hay Cadáveres
(p. 113)

La yuxtaposición y combinación entre lo visible y lo invisible se conecta con la presencia de la vida y de la muerte. El cuerpo muerto que aflora en todas partes es un cuerpo insepulto, marcado, desgarrado que irrumpe en el mundo de la vida, en contra de toda la tradición moderna que separa lugar de los vivos del lugar de los muertos, dejando para estos últimos los espacios de los cementerios como microterritorios parcializados en los cuales se da reposo a los cuerpos caídos. En este caso, lo no enterrado es la fisura que pone de relieve una etapa aún no atravesada: la despedida y el posterior duelo que implica toda muerte. Susana Cella señala, en este sentido, que la insepultura

⁶⁵ Eduardo Milán afirma que:

Si bien la poesía "neobarrosa" no es propositiva sí es una poesía expresamente atenta a la situación social en que se inscribe su escritura. (...) El texto hace, todo el tiempo, señales indirectas a la situación socio-política argentina denominada "la guerra sucia", momento crucial de la historia contemporánea de ese país durante el cual se asesinaron cerca de 30,000 personas con la coartada de la "lucha contra la subversión". "Hay cadáveres" es el estribillo que cierra cada estrofa del poema de Perlongher, refiera la estrofa a lo que refiera. El poema no tiene un motivo determinado: situaciones nimias de la existencia cotidiana, situaciones literarias asimiladas mentalingüísticamente por el texto, alusiones a la historia argentina o a sus protagonistas, parodias de registros del habla de las telenovelas, son planteadas en pie de igualdad de lenguaje y reconducidos a esa desembocadura textual: "Hay cadáveres". Los cadáveres en el texto se vuelven el referente omnipresente. ¿Quién o quiénes han muerto? (...) Para Perlongher el arte poético no puede oficiar como ningún tipo de coartada para olvidar saber lo que se sabe.
En "Neobarrocos" en ZUNÁI Revista de poesía & debates.
Disponible en http://www.revistazunai.com.br/ensaios/eduardo_milan_neobarrosos.htm

como llaga no distingue límites temporales ya que la impronta mortuoria es pura presencia que rasga el presente sin escatimar:

La letra erigida en exclamación que irrumpiendo propone saltos, cede ahora para afirmar y negar. Esta frase: Hay cadáveres. ¿Pero no hay? El enunciado como *disyunción no excluyente* habla del cuerpo desenterrado muerto vivo, elidido siempre en toda mostración discursiva cumpliendo la incertidumbre, ajeno al duelo. El cuerpo desenterrado se sucede en las historias parciales. Los personajes reconocidos se funden con los anónimos en este espacio compartido. Hay, presente insoslayable, la historia por lo tanto no hace distinguos entre el ayer y el hoy. La insepultura es el espacio compartido. (1996: 162)

4.4.2. Sobre lo decible y lo indecible

La escritura de “Cadáveres” articula e inscribe un abanico de voces para decir más de lo que se dice o se puede decir, poniendo en tensión el límite entre aquello que se ubica en el plano de lo decible con respecto a lo indecible. Ya hemos señalado que el referente que permanece detrás del poema es fuerte, en tanto se ciñe alrededor del peso de los miles de cuerpos devastados por la muerte, pero esta poesía no lo esquiva sino que lo toma, sin quedar por ello atada a su morada, con una enorme libertad que permite avanzar más allá de lo que se puede decir o no decir.

Considerando que el poema trabaja con la emergencia de la esfera de la muerte, el plano de lo indecible sería el límite de la palabra que pulsa con el pesar, el estrago, la falta, la pérdida, como dimensiones que la escritura merodea hasta encontrar los modos de atravesarlas. Asimismo, la escritura de “Cadáveres” trabaja en dos planos simultáneos. El primero asentado en la superficie de un lenguaje, una parte si se quiere más “prolija” que trata de sujetarse a un ritmo controlado y a la normativa de la lengua. El segundo plano emerge desde lo subterráneo y es aquel que se presenta como una escritura que desciende a las cavidades más internas del cuerpo y, de allí extrae el susurro y el ronroneo para descontrolar la gramática y la sintaxis. Aparece entonces en el poema, un plano de la escritura en la cual se inscriben múltiples

voces: aquellas de comadronas en la peluquería o bien la de chismosas de barrio, de señoras acaudaladas, de profesoras y peluqueras. Nos interesa en este punto recordar las afirmaciones de Nicolás Rosa:

El lenguaje entendido como acción en Perlongher no debe ser confundido con la teoría de las acciones lingüísticas sino como una acción muscular del lenguaje, hacer que el lenguaje en la acción del verso se ablande, se rigidice, se conmueva en su estatismo, vibre y sonorice en sus reticulaciones, en sus meandros, en sus divertículos, se apague y vuelva a encenderse en sus fluorescencias, caiga hacia sus estratos más profundos, hacia el bajo fondo de la Gramática, suene y resuene contra las obligaciones sintácticas, hacia el trasfondo de los “fonemas lácteos”, allí donde la vibrante múltiple sonora (r...r...rr...rrr) desciende hacia el sótano de los fonemas niños, los del murmullo y los de la mamada (mmm...mmm...m), fonología de la leche materna que repercute sordamente en la susurrante glotis. (2002:31)

De este modo, el trabajo de esta escritura implica la escucha de aquello que está susurrando y ronroneando. La escritura se monta en el trabajo exhaustivo de la sonoridad. Entonces, todo el tiempo se explora por lo que está subyacente en las palabras y la opción es ir siempre por detrás de la primera fachada de ellas, espiando para ver que hay por debajo. El avance de la escritura acontece por la revelación de la sonoridad, lo cual al mismo tiempo que la descarrila, la moviliza y la impulsa. En el plano de la escritura se vierte todo lo que se ve, se escucha, se palpa y se huele y en esta mezcla alquímica se forja el poema.

La escritura del poema alcanza momentos próximos al delirio, que permite ver más allá de lo que se ve en un primer plano y es también la forma y el medio por el cual se tramita un duelo que está pendiente. Esta poesía apela a la presencia de destellos delirantes pues no trabaja desde una lógica racional sino orientada por el empuje y el empalme de palabras que se sueltan a cataratas montadas en encabalgamientos sucesivos a partir de la sonoridad. Y en este camino, montada sobre el puro juego –no en sentido lúdico sino en el

de poner en juego los significantes- que disloca los sonidos, termina poniendo en escena aquello que el lenguaje corriente oculta.

En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1984), Roland Barthes, afirma que la condena fatal de la palabra es su irreversibilidad, vale decir, que sobre aquello ya dicho sólo es posible rectificar con una adición que corrige lo anterior. El autor señala que esto es el “farfuleo”, o sea, “un ruido del lenguaje” sujeto a un motor disfuncional. Por otro lado está el “susurro” que aflora como un “ruido límite” y aceitado que por su perfección “no produce ruido” (p. 99-100). En palabras del autor:

La lengua, susurrante, confiada al significante en un inaudito movimiento, desconocido por nuestros discursos racionales, no por ello abandonaría un horizonte de sentido: el sentido, indiviso, impenetrable, innominable, estaría, sin embargo, colocado a lo lejos, como un espejismo, convirtiendo el ejercicio vocal en un doble paisaje, provisto de un “fondo”; pero, en lugar de ser la música de los fonemas el “fondo” de nuestros mensajes (como ocurre en nuestra Poesía), el sentido sería en este caso el punto de fuga del placer. Y del mismo modo que, cuando lo atribuimos a la máquina, el susurro no es más que el ruido de la ausencia del ruido, igualmente, en relación con la lengua, ese susurro sería ese sentido que permitiría oír una exención de los sentidos, o-pues es lo mismo- ese sin-sentido que dejaría oír a lo lejos un sentido, a partir de ese momento liberado de todas las agresiones, cuyo signo, formado a lo largo de la “triste y salvaje historia de los hombres” es la caja de Pandora. (1984 [1987]: 101)

En la siguiente estrofa por ejemplo la repetición del sonido “z” que alterna con “s” es una trama sonora subterránea que a medida que transcurre se hace visible y audible como un susurro que atraviesa los versos:

En ese golpe bajo, en la bajez
de esa mofleta, en el disfraz
ambiguo de ese buitres, la zeta de
esas azaleas, encendidas, en esa obscuridad
Hay Cadáveres (p.112)

4.4.3. Sobre escritura y oralidad

Hemos señalado que la escritura de “Cadáveres” trabaja en dos planos simultáneos: la superficie y el fondo del lenguaje. Los sonidos que recogen murmullos y susurros conducen a la escritura hacia una zona fronteriza y lindante entre la escritura y la oralidad. En diversos tramos del poema se dejan huellas que señalan un vestigio oral incorporado a la maquinaria de esta escritura.

En este punto cabe señalar que el poema “Cadáveres” se difundió en una versión grabada en *cassete*, en el 1991, bajo el sello de la Editorial Último Reino. La cinta que recoge la voz del poeta recitando, fija en tal materialidad sus jadeos, sus desbordes, su respiración agitada o bien pausada; señala la presencia de un cuerpo de carne y hueso que modula una voz gritona, al mismo tiempo que chirriante, calma e irónica. En este capítulo, nos acercamos a este tema, lejos de agotar el análisis de las posibles relaciones entre la versión impresa y la grabación del poema.

Los conceptos sobre “oralidad” que destacamos a continuación son extraídos de *La letra y la voz de la “literatura” medieval* de Paul Zumthor⁶⁶. Si bien el estudio del crítico literario y filólogo refiere a la importancia de la voz en literatura medieval, estas puntualizaciones resultan útiles para el análisis del poema de este capítulo.

Zumthor recuerda que existen tres tipos de oralidad que corresponden a tres tipos de contextos culturales diferentes. La *oralidad primaria* es aquella que no tiene ningún tipo de contacto con la escritura. Tiene lugar en sociedades aisladas y que desconocen por completo cualquier forma escrituraria. El segundo tipo es la *oralidad mixta* la cual, si bien tiene influencia de lo escrito pues coexiste con un mundo en el cual hay escritura, el alcance de esta última es totalmente externa y parcial. El tercer tipo es la *oralidad segunda* y se trata

⁶⁶ Para este trabajo se considera productivo tomar a Zumthor. Si bien no se ignora la oposición entre logocentrismo y fonocentrismo derrideano, sin embargo en este señalamiento puntual acerca de esa oralidad inscripta se considera más productivo detenerse en la teorización de Zumthor

de aquella que se construye a partir de la escritura, es decir que tiene lugar en el marco de una cultura “erudita”.⁶⁷ (1987 [1989]: 21)

Por otra parte y, siguiendo las conceptualizaciones de este escritor, en el seno de una sociedad que conoce la escritura, el texto poético, en tanto pretende ser transmitido a un público determinado, es sometido materialmente a una presentación que abarca los sentidos visual-auditivo o bien visual. Dicha presentación incluye las cinco operaciones que constituyen la historia de todo texto: su producción, su comunicación, su recepción, su conservación y su repetición. Dichas operaciones pueden coexistir en un mismo tiempo y espacio. Por ejemplo: comunicación y recepción o más extraordinariamente su producción, comunicación y recepción. (1987 [1989]: 21-22)

Finalmente, en el momento en el cual el poeta o bien un intérprete canta o recita un poema, la voz aparece en su halo de presencia como la fuente de legitimidad. En este contexto la pura acción de la voz es la fuente que lo integra en el prestigio de la tradición, mientras que el plano de la escritura permanece bajo el ocultamiento. En el caso de que el poeta o el intérprete leyera un libro, la autoridad aparece bajo la órbita de la escritura. Sin embargo, no puede eliminar el predominio del efecto vocal, agrega Zumthor y es por ello que estamos permeables a la voz que en toda su materialidad se hace presente. (1987 [1989]: 22)

En el caso del poema “Cadáveres” la importancia de la voz tiene un doble aspecto. El primero ya ha sido señalado y es que la escritura del poema incrusta giros, modos, decires del habla cotidiana y deja huellas en la superficie del texto. Por otra parte, el poema en su versión grabada pone en primer plano la importancia de la voz y del cuerpo que la profiere. El poema grabado como legado pone en juego una oralidad “mediatizada” siguiendo las apreciaciones de Zumthor y además su difusión años después de que fuera producido implica su circulación e inserción en una coyuntura ciertamente diferente.

Con referencia a otras voces que se incorporan en el poema, Ana Porrúa destaca el ingreso de giros barriales y populares:

⁶⁷ En el artículo “Permanencia de la voz”, Zumthor señala un cuarto tipo de oralidad: “una oralidad *mediatizada*, la que hoy nos ofrecen la radio, el disco y otros medios de comunicación”. (1985: 5)

La clave común de todos estos registros es la afectación: el decir afectado (se sabe que la declamación escolar no sirve, pero también que la poesía ha perdido su lugar) recubre incluso lo que tiene de neobarroca la escritura de “Cadáveres”. Cuando en el poema aparecen la contaminación fónica o la deriva de significantes, la modulación de la voz sigue siendo la de las hablas. Lo barroco, entonces, es también parte de estas hablas y en todo caso se escucha como otro registro más dentro del poema. Así, lo que refuerza la lectura de “Cadáveres” es la interpretación teatral, más que poética, que no pone en un primer plano el pliegue del lenguaje sobre sí mismo, sino el artificio y sus posibilidades dramáticas. (2011:175)

En la versión escrita de la séptima estrofa del poema leemos:

Empero, en la lingüita de esa zapato que se lía, disimuladamente, al
espejuelo, en la
correíta de esa hebilla que se corre, sin querer, en el techo, patas
arriba de ese monedero que se deshinch, como un buhón, y, sin
embargo, en esa c...que, cómo se escribía? c... de qué?, más, Con
Todo
Sobretudo
Hay Cadáveres
(p. 112)

Las aliteraciones montadas sobre el sonido “l” engarzan la deriva de los primeros versos. Señalamos una línea que conecta estas palabras: la, lingüita, lía, disimuladamente, al, espejuelo. La derivación en el plano semántico conecta las palabras “correíta” y “corre”. Con posterioridad y, a partir de la palabra “correíta” se presenta una nueva aliteración, “arriba”. Al llegar al quinto verso aflora la siguiente construcción “en esa c...que, cómo se escribía? c... de qué?, más”. El grafema “c” está acompañado de tres puntos suspensivos que destacan una parte que ha sido elidida. Con respecto a las preguntas ¿cómo se escribía? y ¿de qué? Las interrogaciones no sólo realizan una pirueta en la propia escritura, una suerte de desvío que propicia el encuentro de nuevos sentidos; sino que además reenvía al texto hacia una zona que está por fuera

de él, una exterioridad a la cual se arrojan estas preguntas y no para esperar una respuesta sino para mostrar el ida y vuelta de la escritura sobre sí misma y con respecto a lo que está por fuera de ella.

En la versión grabada del poema esta estrofa se extiende desde el minuto uno veintiún segundos hasta el minuto cuarenta y seis segundos. El conector inicial marca el ritmo de partida y, a partir de allí, la lectura comienza levantar el tono de la voz hasta alcanzar en la parte “c... que, cómo se escribía? c... de qué?, mas, Con/ Todo/Sobretudo” el punto máximo de la voz, que luego cae al último verso en una tonalidad llana que repite el estribillo. El fonema consonántico fricativo e interdental “c” destaca la articulación del sonido que fricciona tal como si se raspara o rascara la superficie del texto. La voz que surge desde la garganta tiene una textura rasgada que hace serie con los sonidos de los fonemas “q” de la palabra “que” y “c” de la palabra “como”.

Otro fragmento que nos interesa destacar es el siguiente:

En la conchita de las pendejas
En el pitin de un gladiador sureño, sueño
En el florín de un perdulario que se emparrala, en unas
brechas, en el sudario del cliente
que paga un precio desmesuradamente alto por el polvo,
en el plvo
Hay Cadáveres
(p. 114-115)

El quinto verso culmina con la palabra “polvo” en el sentido de “echarse un polvo” pero además de “pagar por un polvo”. Tal constelación semántica confluye con las palabras “conchita”, “pitin” y “cliente”. En el verso siguiente se sustrae un fonema de la palabra “polvo” y termina por aparecer el siguiente verso: “en el plvo” lo cual encierra una paradoja pues el grupo consonántico “pl” es casi impronunciable con la sílaba “vo”.

En la versión grabada la estrofa se recita entre el minuto cinco cincuenta y tres segundos hasta el minuto seis nueve segundos. Destacamos de esta

versión la pronunciación de “plvo” en la cual la voz se ahoga en un grito que se acerca la pronunciación de la palabra “povo” en portugués cuyo significado es “pueblo”. De aquí que sea posible reponer el siguiente sentido: “en el pueblo /hay cadáveres”. Hay otros ejemplos de palabras del portuñol que se filtran en el poema por ejemplo: “da, en la garganta de esa ajorca, o en lo mollejo de ese moretón/atrasado por un aro, enagua, en” (p. 114)

En la última estrofa citada, aquella en la cual se articula un campo semántico que remite a lo sexual: polvo, conchita, pitin. A lo largo de todo el poema, en la fluctuación de los significantes, la escritura prolifera de un significante a otro o bien se sustituye uno por otro. La “artificialización” del lenguaje poético muestra los procedimientos de “sustitución” y “proliferación” en los términos planteados por Severo Sarduy. Con respecto a este tema, Martín Prieto sostiene que en “Cadáveres” se escribe también sobre la sexualidad:

Y es interesante ver todo el componente sexual del poema que se monta, como en filigrana, por sobre el componente político, y siempre cerrado con “Hay cadáveres”, con lo que se abre la significación del poema, pero también el “valor” del poema. La significación, porque lo que dice el poema es que hay, sí, una cosa de la que no se habla y sin embargo hay, que son los muertos. Pero hay otra cosa de la que tampoco se habla y que también hay, que es el sexo, y en ese caso también “hay cadáveres”, con lo que el cadáver del título y de la anáfora adquieren simultáneamente un valor denotativo, “referencial, y otro connotativo: hay otro “muerto” del que la sociedad no habla que no es, propiamente, un muerto, etc., etc., etc. (2004: 84)

Citamos a modo de ejemplo estos versos:

Cuando el cansancio de una pistola, la flacidez de un ano,
ya no pueden, el peso de un carajo, el pis de un
“palo borracho”, la estirpe real de una azalea que ha florecido
roja, como un seibo, o un servio, cuando un paje
la troncha, calmamente, a dentelladas, cuando la va embutiendo
contra una parecita, y a horcajadas, chorrea, y
Hay Cadáveres (p.116)

La familia, hurgándolo en los repliegues de las sábanas
La amiga, cosiendo sin parar el desgarrón de una "calada"
El gil, chupándose una yuta por unos papelititos desleídos
Un chongo, cuando intentaba introducirla por el caño de escape de
una Kombi,
Hay Cadáveres
(p. 118)

Del mismo modo, Cecilia Palmeiro (2011) destaca una serie erótica y una serie política en tensión, estallando en cada estrofa del poema. En los versos siguientes, por ejemplo, la estrofa se construye a la luz del paralelismo y las aliteraciones hasta la explosión "¡Putá!" que se reviste con la connotación de "puterío" (p. 73)

En eso que empuja
lo que se atraganta,
En eso que traga
lo que emputarra,
En eso que amputa
Lo que empala,
En eso que ¡puta!
Hay cadáveres
(p. 114)

Las derivaciones que se trazan con las palabras: "empuja", "emputarra", "amputa", "empala", "puta" conecta una serie sexual con una serie que refiere a la violencia sobre los cuerpos: "amputa", "empala". Esto se vincula con la relación entre violencia y sexualidad presente ya en la escritura de *Austria-Hungría*.

Marcos Wasem (2008) recupera los aportes de Roberto Echavarren sobre el rasgo poli-isotópico como rasgo de barroquismo y utiliza la noción de texto poli-isotópico de Michel Arrivé para analizar el poema "Cadáveres". Propone a partir del trabajo con el material, la organización de cinco clasemas: clasema tortura, clasema aparato represivo de estado (aparato militar y

policial), clasema silencio, clasema erotismo, clasema textil. Las diferentes isotopías se presentan de manera superpuesta en conjunción. Por ejemplo el clasema aparato represivo de estado y el clasema silencio en el verso “Y si se entera Misia Amalia, que tiene un novio federal!” (p. 121). En este caso el “novio federal” impone silencio para la palabra y presencia del aparato represor (pp. 148-152).

4.5. Escritura, rizoma

A lo largo de todo el poema se articulan diversos procedimientos de escritura que dan forma a una estructura movable. A continuación señalamos aquellas que nos parecen más relevantes con su correspondiente ejemplificación.

a. Largas enumeraciones que se extienden en ramilletes hasta lograr la saturación. En tal sucesión cada detalle, cada cosa, cada elemento que se agrega converge en una estructura sumatoria para alcanzar el desbordamiento. En el ejemplo que sigue la sumatoria incluye a las “canastas” se llenan o vacían (antítesis) de esmeraldas, canutos, a las “alforzas” que están en los corpiños, a la mandolina, salamí, pleta (por repleta) de tersos caños:

En las canastas de mamá que alternativamente se llenan o vacían de
esmeraldas, canutos, en las alforzas de ese
bies que ciñe – algo demás – esos corpiños, en el azul lunado del cabe-
llo, gloriamar, en el chupazo de esa teta que se exprime, en el
reclinatorio, contra una mandolina, salamí, pleta de tersos caños...
Hay Cadáveres
(p. 115)

b. Las largas proliferaciones culminan en algunos casos en un espacio vacío que se destaca con puntos suspensivos. Este procedimiento trunca el sentido y evidencia la falta de algo que debe reponerse. Eso que está elidido subraya el anverso y el reverso de una misma cosa, la presencia y la ausencia. A lo largo de todo el poema aquello que se dice tiene como contracara lo que

no se dice. Las elisiones también están presentes en palabras que se ubican en los espacios intermedios de los versos y se muestran como palabras que están podadas, cortadas, amputadas. Los ejemplos son los siguientes:

en el ribete de la cola del tapado de seda de la novia, que no se casa
porque su novio ha

.....!

Hay Cadáveres

(p. 112)

que sujeta a los juncos el pichido – tin,tin...- del sonajero, en el gargajo que se esputa...

Hay Cadáveres

(p. 114)

Y se convierte inmediatamente en La Cautiva,
los caciques le hacen un enema,
le abren el c... para sacarle el chico,
el marido se queda con la nena,
pero ella consigue conservar un escapulario con una foto borroneada
de un camarín donde...

Hay Cadáveres

(p. 117)

La referencia a Echeverría en el último fragmento seleccionado se suma a otro listado de alusiones directas o indirectas: el Che Guevara, Osvaldo Lamborghini “fiordos de las portuarias”, Ernesto Sábato “El Túnel”, Rubén Darío “Yo soy aquel que ayer nomás...”, entre otros.

c. También se presentan estructuras parentéticas que marcan la construcción de una imagen dentro de otra imagen como un juego laberíntico. En contra de la linealidad de la escritura se plantea la posibilidad del desvío, y la escritura hace rulos y piruetas:

Ya no se puede sostener: el mango
de la pala que clava en la tierra su rosario de musgos,
el rosario
de la cruz que empala en el muro la tierra de una clava,
la corriente
que sujeta a los juncos el pichido – tin,tin...- del son-
ajero, en el gargajo que se esputa...
Hay Cadáveres
(p. 114)

La estructura es un rizoma que se despliega y se bifurca, generando estructuras más pequeñas que se incrustan en una mayor. Un esquema posible puede ser el siguiente:

el mango de la pala (que clava en la tierra [su rosario /de musgos/])	A
el rosario de la cruz (que empala en el muro [la tierra /de una clava/])	B
la corriente (que sujeta a los juntos el pichido- tin, tin...- [del sonajero])	C
en el gargajo (que se esputa...)	D
Hay cadáveres	

d. Estructuras dialógicas⁶⁸ que se insertan en el poema como pequeñas charlas que con crudeza muestran el parloteo y el chusmerío contaminado de clichés del habla cotidiana. Por ejemplo:

⁶⁸ En la trama de “Cadáveres” se abre espacio para “cuchicheos” y charlas que se instalan en bloques a lo largo del poema. Transcribimos a continuación otros dos fragmentos de la entrevista “El barroco cuerpo a tierra”:

Otro tema que llama la atención es el uso, en tus poemas, de pequeños bloques de conversación raramente recogidos en la literatura.

Eso se da en “Cadáveres”, sobre todo, ¿no? Y otro poema de ese tipo puede ser “El cadáver de la Nación”, donde también aparece la charlita. Sin embargo, no es lo más común, me parece, en mi poesía. Aparece en ciertos poemas que son como más populares; más “popularescos”, dirían en Brasil, no sé si acá existe esa palabra...

- Todo esto no viene así nomás
 - Por qué no?
 - No me digas que los vas a contar
 - No te parece?
 - Cuándo te recibiste?
 - Militaba?
 - Hay Cadáveres?
- (p. 122)

e. El encabalgamiento de los versos que desbordan el margen derecho y caen a la línea siguiente y allí completan su sentido:

En el tepado de la que se despelmaza, febrilmente, en la
 menea de la que se lagarta en esa yedra, inerme en el
 despanzurrar de la que no se abriga, apenas, sino con un
 saquito, y en potiche de saquitos, y figurines anteriores, modas
 pasadas como mejas muertas de las que
 Hay Cadáveres

(p. 112)

4.6. El cierre del poema

El verso “Hay cadáveres” se repite al final de cincuenta y cinco estrofas del poema. Hacia el final aflora una sucesión de alusiones a otros poemas y otros escritores. El primer verso “Yo soy aquel que ayer nomás decía” extractado del poema “Cantos de vida y esperanza” de Rubén Darío y es además una cita indirecta a “El niño proletario”⁶⁹ de Osvaldo Lamborghini.

¿Sería “populistas”, o tal vez “populacheros”?

No sé, digamos, se trataría de jugar con ciertas cosas del habla popular. En “Cadáveres” eso está muy claro, y esa especie de fragmentos prosaicos serían parte de ese juego. A mí se me ocurre que uno puede, en cierta disposición de creación poética, arrastrar cualquier tipo de referentes; y en ese caso el efecto poético estaría dado más por un trabajo de montaje y reconstrucción que en la propia intimidad de las palabras; en este caso lo que vale no es la sonoridad o el sentido de una palabra, vamos a decir así, bella, sino su posición en el fluir. (1992 [2004]:365)

⁶⁹ Citamos un fragmento de la parte final de “El niño proletario” :

Mientras que el tercero “Veíase el arpa” alude a una rima de Gustavo Adolfo Bécquer. El final de cada verso presenta tres puntos suspensivos que marcan elementos elididos pero que también anticipan que ha llegado el final de fiesta.

Yo soy aquél que ayer nomás...

Ella es la que...

Veíase el arpa...

En alfombrada sala...

Villegas o

Hay Cadáveres

.....
.....
.....
.....

No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.

Respuesta: No hay cadáveres.

(p. 122-123)

La penúltima estrofa, número cincuenta y seis, ocupa el espacio de cuatro versos conformados por la sucesión de puntos suspensivos y puede interpretarse de diferentes maneras. Si pensamos en los puntos sucesivos anteriores, estos últimos parecen señalar la extensión máxima de los primeros, ocupando en este caso toda la extensión del verso. A lo largo del poema los puntos suspensivos (en los espacios intermedios o finales de los versos) son la

A otra cosa. La verdad nunca una muerte logró afectarme. Los que dije querer y que murieron, y si es que alguna vez lo dije, incluso camaradas, al irse me regalaron un claro sentimiento de liberación. Era un espacio en blanco aquel que es extendía para mi cruji.

Era un espacio en blanco.

Era un espacio en blanco.

Era un espacio en blanco.

Los cuerpos se aplanaban con paciencia sobre las labores del encargo. La muerte plana, aplanada, que me dejaba vacío y crispado. Yo soy aquel que ayer nomás decía y eso es lo que digo. La exasperación no me abandonó nunca y mi estilo lo confirma letra por letra. (1973 [2003]: 61-62)

marca de aquello que está elidido y por tanto ausente pero que se puede reponer de múltiples maneras. En el momento final del poema el espacio de lo elidido e in-nombrado termina por ocupar todo el espacio de las palabras para señalar que sólo hay vacío y silencio. Entonces, esta estrofa de puntos suspensivos adquiere una relevancia tan o más importante que la presencia de la palabra y parece indicar que llegado este punto de la escritura, ninguna palabra puede dar cuenta de la masacre y la muerte. Asimismo, estas líneas cubiertas de puntos ceden el espacio al vacío infinito al cual se le da una presencia concreta en la espacialidad de poema.

El cierre del poema encuentra un punto de decantación que pone en evidencia la lucha de todo el recorrido realizado. La revelación es que todo el poema ha luchado contra este cierre. Una nueva voz se inscribe en la escritura como la presencia de una extranjera, una mujer paraguaya, que golpea a la puerta y pregunta “No hay nadie?” La voz se filtra desde el otro lado de la frontera de un país lleno de cadáveres, la referencia a Paraguay no hace otra cosa que recalcar en la extensión infinita de todo el territorio argentino sumido en una atmósfera siniestra. La mujer viene desde el exterior, desde un país vecino que también tuvo sus propias guerras y matanzas. Su irrupción es el corte, el final de expresión de la voz que se había desatado.

No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.

Respuesta: No hay cadáveres.

(p. 123)

En el verso final, la voz que se desplegó a lo largo de todo el poema presenta su par antitético: “No hay cadáveres”. De este modo se niega aquello que se afirmó. Esto puede aludir a esa situación de inestabilidad entre la vida y la muerte (señalado en la cita de Rosano) que se juega en la historia de Eva Perón (por lo señalado respecto del embalsamamiento, sustracción del cuerpo, etc.) y en la terrible afirmación “ni vivo ni muerto, desaparecido” en las víctimas de la dictadura. Nicolás Rosa afirma que:

Si los cadáveres de *Alambres* forman un conjunto de miembros infinitos por efecto de una desmultiplicación que cortocircuita lo imaginario y lo real, digo la muerte como entidad y la masacre diaria, la muerte imaginada y deducida y la irrupción de la muerte del otro que golpea como lo Real absolutizado cuando de los muertos se produce la extracción de **uno**, digo del cadáver que hace uno en la serie infinita y encarnizada de los muertos, es entonces, cuando la interrogación asume la ausencia. “¿No hay nadie?” el cuantificador en grado cero que opera simuladamente por “¿algunos?” y luego por “¿todos?”. La respuesta es la negación absoluta: no hay cadáveres porque sólo hay cadáveres, pues **todos** y **nadie** se neutralizan en una cuantificación ficcionante: el cero, a la sombra del cual la escritura se detiene. (1987: 256)

La respuesta final es la verdad cruel e insoslayable. De aquí que esta última estrofa incida en penúltima, esos puntos suspensivos rodean un momento de silencio para esa voz que se desplegó en todo el poema, voz que se acalla cuando desde el exterior otra voz irrumpe con la pregunta final.

4.7. Islas lejanas

Tal como hemos señalado, la producción ensayística de Perlongher abarca diversas temáticas. En este apartado nos interesan en particular tres ensayos sobre la Guerra de Malvinas. Respecto a “Todo el poder a Lady Di” es oportuno señalar que fue escrito bajo el seudónimo de Víctor Bosch y se publicó por primera vez en la revista *Persona*⁷⁰ n° 12, en el año 1982. En el mes de diciembre del año siguiente, el escritor vuelve sobre el tema Malvinas. En esta ocasión, el texto lleva por título “La ilusión de unas islas” y aparece publicado en la revista *Sitio*⁷¹ n° 3, número en el cual se incluyen las respuestas de dos integrantes del grupo editor de la revista (Jorge Jinkis y Ramón Alcalde). En el año 1985 se publica en el tercer número de la revista *Utopía*⁷² “El deseo de unas islas”. Se trata de un texto que hace referencia a la Guerra de Malvinas y que había sido presentado, en el año 1982, en un

⁷⁰ Revista feminista cuyas publicaciones irregulares fueron en los comienzos de las décadas del 70 y 80.

⁷¹ La revista *Sitio* existió entre 1982 y 1984.

⁷² Esta revista se publicó entre 1984 y 1987.

encuentro sobre “Política y deseo” organizado por el Sindicato de Jornalistas de San Pablo. En estos textos, la escritura del autor neobarroco incomoda cuando denuncia que la dictadura argentina, aquella que promovió una Guerra, enarboló las banderas de lucha contra el imperialismo y la defensa de los valores nacionales, llevó a cabo una nueva forma de muerte. Nos interesa abordar los modos en los cuales estos tópicos aparecen tratados.

4.7.1. Cuerpos jóvenes y dictadura

En su libro *De chicos a veteranos. Memorias argentinas de la guerra de Malvinas* (2004), Rosana Guber afirma que la Guerra de Malvinas (2 de abril 1982-14 de junio 1982) fue para nuestro país un acontecimiento excepcional por los siguientes motivos: se trata del único conflicto armado que protagonizó nuestro país en el siglo XX, significó la participación de jóvenes conscriptos civiles y contó con el apoyo popular. La autora sostiene que estudios y trabajos sobre el tema presentan a los conscriptos desde diferentes perspectivas: como soldados al frente del conflicto armado pero sin preparación, como la consolidación de nuestro patriotismo o bien como víctimas de la dictadura.

A esta primera puntualización Guber agrega que en nuestro país se observan otras dos posiciones claves. La primera de ellas, compartida por militares y otros partidarios de la postura oficial, consolida en la figura de los ex soldados el valor y coraje del pueblo argentino. La segunda, por su parte, cuaja en sectores críticos y puntualiza la situación de maltrato y represión por parte de la dictadura, la cual se enmarca en un contexto más amplio que entiende a la Guerra y al apoyo popular que ésta suscitó como una completa manipulación por parte de los militares (pp. 20-22).

De este modo, Guber puntualiza que esta última perspectiva, trae como consecuencia, entender que la sociedad y los ex soldados no fueron actores políticos con decisión propia sino actores manipulados por el poder de turno y que la Guerra, por tanto, fue un tema de los militares. En esta línea de análisis, la antropóloga social señala que este último enfoque presenta algunos puntos débiles pues sus autores se basan más en cuestiones morales que empíricas, asignan a la sociedad civil y política el lugar de víctimas o demonios y obturan

las canales para abordar los distintos y complejos niveles de acuerdos que fraguaron en torno a Malvinas (p. 22).

La experiencia de Malvinas para la sociedad argentina trae aparejadas visiones disímiles entre sí que se conjugan en diferentes relatos y versiones, dan forma a categorías e identidades puestas en relación. En particular, Guber se interroga por la conformación de la identidad de “los ex soldados de Malvinas” y entiende que a partir de ella es posible avanzar hacia los modos en los cuales conformamos “nuestra pertenencia nacional a través de los usos del tiempo pasado y presente, del espacio, del poder, de la familia, la generación y la juventud, la civilidad, la estatalidad y la militarización” (p. 17).

Los aspectos señalados por Guber son tópicos, aspectos destacados y analizados en diferentes estudios, ensayos, notas y se revelan como una ceñida trama al momento de pensar y repensar el tema Malvinas. En tal textura se funden diversos núcleos o zonas más o menos grises, más o menos claras u oscuras relacionadas con la última dictadura argentina y la sociedad civil y política. Los argumentos que enarboló la primera y que engarzaron las ideas de una lucha patriótica contra el imperialismo inglés en pos de una unidad de todos los argentinos y la recuperación de un territorio que nos había sido usurpado.

La sociedad civil y política, por su parte, compuesta por los protagonistas en el frente de la Guerra y que se conecta, entonces, con las figuras de los “colimbas”, los “soldados”, los “combatientes” y, posteriormente los “ex combatientes” y los “veteranos de guerra” entre otras; pero también con los sectores de la sociedad que apoyaron el enfrentamiento bélico y otros que marcaron sin medias tintas su disidencia. Tales perspectivas confluyen en una mezcla, vale decir, están una y todas presentes como voces y ecos de voces que se filtran y se amasan en configuraciones de sentido y perspectivas posibles sobre la nacionalidad, la familia, la guerra, la dictadura, la democracia y, que son a su vez ineludibles a una vivencia del pasado, presente y posible futuro. La pluma de Néstor Perlongher no escapa a estos aspectos destacados. De este modo, el autor supo hacer referencia al consentimiento que prestó un amplio abanico de sectores de la sociedad argentina al conflicto armado de

1982, incluyendo este a comunistas, montoneros y trotskystas. Citamos a continuación estos fragmentos del texto “Todo el poder a Lady Di”:

Resulta por lo menos irónico comprobar cómo la ocupación militar de las Malvinas –extendiendo a los desdichados kelpers los rigores del estado de sitio- ha permitido a una dictadura fascizante y sanguinaria como la Argentina agregar a sus méritos los raídos galones del antiimperialismo.

Pero esta ironía se torna cruel cuando se ve cómo, en nombre de una abstracta territorialidad, que en nada ha de beneficiarlas, las castigadas masas argentinas (o al menos, considerables sectores de ellas) se embarcan en la orgía nacionalista y claman por la muerte.

La claudicación de las izquierdas ante los delirios patrioterros de la dictadura es ya una constante: ellas se dejan llevar –como los personajes de Alejo Carpentier en El Siglo de las Luces– por el entusiasmo de las concentraciones de masas, sin percibir cuando ellas resultan en una legitimación del régimen – como en el Mundial de Fútbol de 1978– o cuando obedecen a luchas internas del gobierno con la bendición de la todopoderosa Iglesia Católica... (1982 [1997b]: 177-178)

El ensayo perlonghiano hace pie y deje entrever el discurso oficial respecto de la guerra, aquel que señala que la ocupación militar de Malvinas es la recuperación de nuestro territorio pero además es la lucha nacionalista contra un país imperialista. Sobre este tópico el texto sobreimprime otro aspecto, la guerra es un trofeo más que extiende la persecución y la matanza, la represión y la tortura reinante en cada recoveco de nuestro país. A partir de aquí, nos interesa sostener que la postura perlonghiana señala que las acciones que llevan a cabo estos distintos sectores de la sociedad civil y política de aquella época, ya sea para apoyar la guerra o disentir con ella, no son ingenuas. Tales posicionamientos ponen en juego percepciones sobre la vida y la muerte de los jóvenes que fueron a las islas, sobre las configuraciones espaciales y temporales construidas y compartidas en torno al archipiélago y, más aun, sobre el estado de terror que estaba vigente en nuestro país en tal

momento. Esto implica poner sobre el tapete al menos dos aspectos, el primero que las marchas en apoyo a la Guerra responden a la convocatoria de un gobierno inconstitucional y represor que levanta banderas nacionalistas y reivindicatorias de nuestro territorio y que “aúna a todos los argentinos en una causa común” pero, además y sobre todo, que tales posturas deben percibirse en un marco más general y es que parte de la sociedad argentina sostuvo un clamor por la muerte de jóvenes bajo una nueva forma, pues el valor de la vida de estos jóvenes y de todos ya estaba –desde antes- en permanente riesgo bajo el peso de un estado que había forjado su propio aparato represor. Esto implica que los textos perlonghianos avanzan en una dirección que destaca, señala, denuncia que la violencia de la dictadura no irrumpe a partir de un momento determinado sino que se trata de una constante que operó bajo diversas formas y en todos los aspectos de la vida cotidiana de los argentinos.

Con respecto al primer núcleo señalado, es decir, el discurso nacionalista, antiimperialista y unificador de la dictadura resulta pertinente reseñar los aportes que realiza Vicente Palermo (2007). El autor puntualiza que hablar de la “*causa Malvinas*” implica referir a formas de pensamiento, creencias y sentimientos anidados en nuestra cultura y destaca núcleos preponderantes que son el “nacionalismo” ligado al “unanimismo”, el “decadentismo” y el “territorialismo”. De este modo, la proclama de la guerra de Malvinas apela a la unidad y se arraiga en la idea de que nuestros problemas se deben a la carencia de un “proyecto nacional”, lo cual se conecta con el segundo núcleo, el “decadentismo” vinculado con la idea de una pérdida fundante que nos impide proyectarnos y agentes externos que han propiciado tal mal arraigado en un territorio concreto y preciso (pp. 17-22). Palermo afirma que:

[...] la *causa Malvinas* nos presenta sus facetas, en las que podemos mirarnos a nosotros mismos: son sus lugares comunes. Podemos hacer explícitos aquí algunos de ellos: *la última frontera del colonialismo, la mutilación territorial, la causa justa bastardeada, la aventura militar, la solidaridad latinoamericana, la lucha antiimperialista, la dignidad del entusiasmo popular con la recuperación, los argentinos por fin unidos empezábamos una nueva era, los medios nos engañaron durante la guerra...* (2007: 22)

Los ecos de estos “lugares comunes” del discurso oficial se filtran en los tres ensayos de Perlongher y sobre estos tópicos opera con una ironía que llega hasta el límite para sostener por un lado, que es una hipocresía considerar que las movilizaciones por la guerra permiten la denuncia del régimen, contrariamente se trata de una delicada operación que lo legitima y, por otro lado, se trastoca el sentido de la recuperación de las islas en tanto se propone “antes que defender la ocupación de las Malvinas, habría que postular la desocupación de la Argentina por parte del autodenominado Ejército Argentino” (1982 [1997b]: 179).

La presencia pestilente de la muerte como masacre diaria, cada uno de los miles de desaparecidos de la dictadura y también los muertos en la guerra de Malvinas, pulsan en la escritura ensayística y también poética de Perlongher: cuerpos desaparecidos, cuerpos torturados, cuerpos perseguidos, cuerpos amenazados. En estos textos sobre Malvinas también se ponen en juego los límites de lo “decible” frente a la presencia de lo mortuario y, por ello, se conectan con algunos de sus poemas y otros ensayos. Si en los poemas dedicados a Eva Perón la pregunta ronda el cadáver de la Nación y, si en el poema “Cadáveres” el hilo, que sostiene la palabra que parece no detenerse nunca, es esa muerte que está presente por doquier. En estos ensayos sobre Malvinas también hay un interrogante por la muerte de estos jóvenes enviados a la guerra que no olvida el marco más general del genocidio dictatorial reinante. El cierre de “Todo el poder a Lady Di” es el siguiente:

El solo hecho de que guapos adolescentes, en la flor de la edad, sean sacrificados (o aún sometidos a las torturas de la disciplina militar) en nombre de unos islotes insalubres, es una razón de sobra para denunciar este triste sainete, que obra mediante el casamiento de los muchachos con la muerte (1982 [1997]: 179).

Perlongher hace referencia a “guapos” y “deseantes” jóvenes como figura que se contrapone al constructo de “joven militarizado”. Respecto a los conscriptos, Federico Lorenz señala en su libro *Las guerras por Malvinas* (2006) que el servicio militar obligatorio vigente en 1982 significaba, para

algunos sectores de la sociedad argentina, un rito de pasaje que aquellos jóvenes conscriptos realizaban hacia la “madurez” bajo la supervisión y conducción de un Estado que tenía el deber de inculcarle los valores de la Patria (p. 24). Asimismo, el autor destaca que los “colimbas” no eran ajenos al aparato de represión estatal de la dictadura bien porque debían cumplir funciones de control o bien porque eran involucrados por la fuerza en diversos “operativos” (p. 27) y porque además estaban sujetos a una lógica de disciplinamiento, formación, maltrato y violaciones que implicaban incluso la muerte y que, posteriormente, encontrarían proyección en el escenario de la guerra. Lorenz puntualiza que:

[...] la sociedad argentina de los años setenta y ochenta, además de tener incorporada la guerra en su vocabulario cotidiano, era un colectivo habituado a la muerte y la violencia políticas, que a la vez tenían a los jóvenes como uno de sus actores principales. Una visión dominante establecía que esta última estaba originada en la ‘subversión’ y el ‘terrorismo’, pero frente a estos hechos, desatados por ‘jóvenes descarriados’, la propaganda oficial podía oponer otra juventud como modelo, que en gran medida se nutría de virtudes militares (2006: 34).

El estado dictatorial ejerce el poder sobre la vida y la muerte, sobre los cuerpos que se domestican, sobre los “jóvenes” que pueden resultar “peligrosos” si no se ajustan a los modelos correctos de la militaridad. El cuerpo es en la obra perlonghiana, un interrogante constante. María Alejandra Minelli (2006) se detiene en la importancia de los textos de Perlongher respecto del tema del cuerpo como lugar privilegiado para la violencia del poder dictatorial y también con referencia a la homosexualidad y los procesos de medicalización, sujeción y domesticación política. La autora señala que en el ensayo “El sexo de las locas” (1984) Perlongher hace referencia a “la naturaleza homosexual del vínculo libidinal que cohesiona el Ejército” y, además, entreteje una zona de frontera en la cual aparecen las figuras de los “tíos” y las “tías” que permite establecer la relación con el poema “Las tías” incluido en el poemario

*Alambres*⁷³ (pp. 85-86). En el poema aparecen las “tías” con sus peines grasientos y los cuerpos de esos “muchachos” en un medio laxo, untuoso pero también labrado por el óxido, librado a la frontera, a la guerra y a la amenaza de muerte que se huele a lo largo de todos los versos:

[...] la frontera entre las balas de la guerra y la mustia mirada de las tías: en los peines: engrasados y tiesos: así las babas que las tías desovan sobre el peine del muchacho que parte hacia la guerra y retoca su jopo: y ellas piensan: que ese peine engrasado por los pelos del pubis de ese muchacho muerto por las balas de un amor fronterizo... (Perlongher, 1997a: 82).

La referencia a la muerte de jóvenes y a la guerra de Malvinas es constante también en las cartas que Perlongher escribe desde San Pablo a distintos amigos argentinos. En un intercambio epistolar con Osvaldo Baigorria destaca: “Ya que la panacea del sacrificio (los soldados han vuelto con los pies amputados, por el congelamiento; diría Lamborghini: con los pies entre los dientes) no amenguó la intensidad de los tratamientos contundentes...” (Perlongher, 2006: 57) o bien en otra carta que enviara a Sarita Torres: “Y ahora mediante qué operatoria de producción simbólica se han corporeizado: agregando a su tradicional Soledad (del Este y del Oeste) su condición de cementerio. (Los milicos no podían soportar que una parte del territorio del Estado no estuviera sembrada de cadáveres!)” (Perlongher, 2004: 401-402). Estas líneas están en sintonía con la letra de la canción *El Banquete* (1982) del grupo Virus: “Han sacrificado jóvenes terneros/para preparar una cena

⁷³ En “El sexo de las locas” se rescatan los siguientes testimonios:

El fantasma gurka es reflotado por uno de los Chicos de la Guerra en una entrevista a El Porteño (set. 83): ‘Un compañero mío me habló de los gurkas, llevaban una perla en la oreja izquierda o en la derecha, y la ubicación representaba al homosexual pasivo o activo’ (Pablo Macharowsky, clase 63) En el mismo reportaje otro conscripto da a entender que los soldados tenían. De antemano, cierto training: ‘Cuando yo estuve en Córdoba, antes de ir a las Malvinas, y nos daban franco porque no había qué darnos de comer, aparecían los ‘tíos’ o ‘soplanucas’, como les llaman, a esos tipos que te dan casa y todos los placeres a cambio de una relación sexual. Yo digo que hay que tener mucho estómago pero ante ciertas situaciones te olvidás del estómago’ (Marcos García, clase 62) (Perlongher, 1997: 29).

oficial,/se ha autorizado un montón de dinero/pero prometen un menú magistral”⁷⁴.

4.7.2 Sobre la ilusión y el desencanto

Tal como señaláramos antes, en el año 1983, Perlongher publica “La ilusión de unas islas”. Bajo el destello de la palabra “ilusión” podemos recoger una imagen o una representación sugeridos por la imaginación o bien derivados de un engaño de los sentidos.⁷⁵ La palabra se disemina a lo largo de todo el texto cae como una gota en un estanque, permite la irrupción de sucesivas ondas y figuras sobre la superficie y conduce al desencantamiento de este estado inicial. A partir de esta palabra, la escritura emprende un recorrido que va desde la “ilusión” de la guerra hasta la “decepción” con cara de derrota. En este trayecto, intuimos que en esta pieza textual se ponen en juego distintas voces, ecos de voces que dan cuenta de un imaginario colectivo con respecto a la guerra de Malvinas y que, los procedimientos de escritura que se utilizan tales como aliteraciones, repeticiones, rimas y también uso de comillas y corchetes componen una pieza ensayístico-poética. Citamos a continuación el fragmento inicial:

Estábamos lejos de las *remotas*. ¡Y en *compota*! La *penitencia* de esa distancia (acaso, *impenitente*) nos ha estragado la escucha de esos *glaciales ululares*, derretidos, en esta calidez, reducidos a lo (sub)literario (1983 [1997b]: 181).⁷⁶

La primera parte del texto también pone de relieve la institución escolar y los sonidos fragmentados, cuan telón de fondo, del himno a Sarmiento. Asimismo queda un espacio para dar cuenta de las filiaciones escriturarias que

⁷⁴ Federico Lorenz recuerda que el 16 de mayo de 1982 se convocó a un Festival de la Solidaridad Latinoamericana motivado por tres objetivos: pedir la paz en Malvinas, juntar comida y ropa y enfatizar el agradecimiento a los países latinoamericanos que apoyaban la ocupación. Los grupos de rock *Virus* y *Los Violadores* no participaron del evento. El autor destaca que “los hermanos Moura habían adquirido una fuerte conciencia política de una forma trágica. Su hermano Jorge, militante del ERP, había desaparecido. Fue secuestrado en la casa familiar que los Moura tenían en la La Plata delante de sus padres y de su hermano Marcelo” (2006: 55-57).

⁷⁵ Diccionario de la Real Academia Española
<http://buscon.rae.es>

⁷⁶ Las bastardillas son mías.

el escritor desea dejar al pasar y de modo explícito. En este caso, se trata de Osvaldo Lamborghini.

Así, la inspectora de primaria, cuando arrebuja en sus tapados de piel de nutria, o foca, bajara del coche, vería resplandecer (ecos del himno sarmientito: “La niñez tu ilusión y tu contento...”) el mapa de un patriotismo infanto-juvenil, acneico (“Y en tu pecho, la juventud de amor un templo...”) (1983 [1997b]: 181)

La composición de este texto trabaja de manera simultánea en los procesos formales de escritura y en la apertura a diversos registros de voces que aparecen mezcladas. Esto implica, por un lado, un desafío de lectura pero, al mismo tiempo, posibilita el acercamiento a un texto rico en distanciamientos y acercamientos de todos aquellos discursos que circulan en torno a la guerra de Malvinas. Destacamos en particular la reminiscencia del discurso escolar que, desde mucho antes del conflicto armado, forjó en sus aulas la idea de que las Islas Malvinas y del Atlántico Sur son argentinas por derechos territoriales, históricos y políticos. Pero además, como sostiene Federico Lorenz, debemos recordar la fuerte impronta represiva y militar que se evidenció en el sistema educativo en el proceso. Algunos de los soldados que marchaban a la guerra habían realizado su formación secundaria en plena dictadura y otros ni siquiera habían terminado la primaria (2006: 33)⁷⁷. Por otra parte, Perlongher pone en juego la posibilidad de ironizar los constructos forjados en la escuela con relación a Malvinas. En la carta enviada a su amiga Sara Torres sostiene:

Hasta ahora las Malvinas eran un mapa dibujado en tiza celeste y blanca sobre el pizarrón en accesos patrióticos –y era de difícil por las fiordos! Hasta dónde ha llegado la introspección lamborghiniana, que hasta islotes fiordescos los

⁷⁷ Martín Balsa (teniente coronel que fue a Malvinas y Jefe de Estado Mayor del Ejército en los 90') sostiene:

“Las Malvinas son argentinas”, repetía la maestra allá en la escuelita de Salto, mi pueblo natal. En ese momento no comprendía el verdadero significado de esas palabras. Sin embargo, fueron forjando en mí un sentimiento difícil de explicar que, sin duda, compartimos la gran mayoría de los argentinos. La Escarapela, la bandera, el Himno y la imagen de Malvinas, en un marco de guardapolvos blancos, son símbolos que se arraigaron profundamente en el corazón de muchas generaciones” En Clarín, 2 de abril de 1997 citado en Lorenz (2006).

excitan, libidizándoles en esa euforia tanática! Y parecía tan inofensivo, junto a las borlas –también en tiza celeste y blanca- que decían, con letra inglesa: “Las Malvinas son Argentinas” – (En cambio las Falkland son inglesas) decía el chiste landruesco (Perlongher, 2004: 401-402).

La tinta perlonghiana destaca el pasaje de la ilusión de unas islas forjada en los manuales y en los pizarrones, de la objetivación de unas tierras dibujadas en un mapa con los colores nacionales pero distantes, de la lejanía de una territorialidad abstracta que de repente aparece capturada por la propulsión de un régimen dictatorial que supo ver en ellas una tierra para llenar de patriotismo y muerte. “Las Malvinas son Argentinas” es un lugar común que aparece una y otra vez, en cartas enviadas a los soldados, en notas periodísticas, en los discursos cotidianos como una frase que se repite hasta el hartazgo. En los diversos textos de Perlongher estos “lugares comunes” aparecen desbordados para posibilitar una nueva perspectiva de análisis con respecto a ellos. Por otra parte, esta revisita al discurso escolar que también está presente en el inicio del poema “Cadáveres”.

Bajo el espectro de una ilusión que deviene derrota se traza una línea que sostiene como punto de partida el estado de euforia de los militares argentinos que convocan a una guerra y se inundan de un clamor y entusiasmo popular, distantes estos de los reclamos por las violaciones de los derechos humanos y los millones de desaparecidos. Fabián Bosoer destaca “Galtieri tendrá, así, su fugaz momento de gloria y sus propias Plazas de Mayo llenas de júbilo. De repente nadie podía recordar la protesta y la represión de la marcha convocada por la CGT el 30 de marzo” (2007: 35). Coroneles, tenientes y comandantes de las distintas Fuerzas Armadas se aúnan bajo una sola causa y un nuevo enemigo esperando que los Estados Unidos supieran dar cuenta fehacientemente de una amistad forjada en los últimos tiempos y apoyaran esta iniciativa.⁷⁸ En los fragmentos que siguen se traslucen los estados de ilusión y

⁷⁸ “El desembarco en las islas había comenzado a las 2 de la madrugada del viernes 2 de abril en un operativo conjunto del Ejército y la Marina bajo las órdenes del general Osvaldo García, comandante del V Cuerpo con asiento en la Patagonia, y el contraalmirante Gualter Allara, quien como subsecretario de Relaciones Exteriores durante la presidencia de Videla había

posterior desencantamiento en torno a una guerra que en el imaginario compartido por algunos sectores nos conduciría a lograr, de una vez y por todas, la posesión territorial y la consolidación de una unidad nacional bajo el triunfo, aspectos que siguen relacionándose con los “lugares comunes” del nacionalismo que ya reseñamos del autor Vicente Palermo. Por otra parte, la “posesión”, el pasaje al acto para recuperar las islas se presenta como el tramo final de largas negociaciones diplomáticas, nada fructíferas, que el gobierno argentino a esta altura, ha agotado.

Se discute, se va a las manos, por la posesión de *unos desiertos (de los que al parecer no puede desertarse)*. *Se despierta, en el desierto*⁷⁹, el vate: legañoso, ilusionase: “La guerra –imaginábamos- forzosamente nos dejaría en *relaciones sociales nuevas* (por momentos, las suponíamos triunfantes e inaugurales)”

Empero una ilusión (“con lo que acaso se logró ilusionarnos”) deviene “decepción” –y “objetiva”. ¡Habíamos Sido Engañados! Los Vates –que nos

participado en varias conversaciones diplomáticas con Gran Bretaña y ahora estaba al frente de la Flota de Mar” (Bosoer, 2007: 28).

Durante todo el 1 de abril, el presidente de los Estados Unidos, Reagan había tratado de comunicarse con su colega argentino Galtieri. Finalmente ambos mantienen una conversación, de la cual seleccionamos estos dos fragmentos:

- Señor Presidente -señaló Reagan-, tengo noticias confiables de que la Argentina adoptará una medida de fuerza en las Islas Malvinas. Estoy, como usted comprenderá, muy preocupado por las repercusiones que una acción de este tipo podría tener. Quiero manifestarle, Señor Presidente, la preocupación de los Estados Unidos y la necesidad de que se encuentre una alternativa al uso de la fuerza.

(...)

- La Argentina lamenta realmente esta situación, Señor Presidente. Pero la realidad es que la capacidad negociadora y la actitud pacifista de mi país tienen un límite. El de las islas Malvinas es uno de los últimos casos de colonialismo en el mundo y, en particular, en el continente americano. No hemos llegado a esta situación sin haber agotado antes todas las instancias negociadoras: No hemos sido responsables de la creación de esta situación. Los ingleses no son ni han sido nuestros enemigos. Yo deseo pedirle, Señor Presidente, que Estados Unidos brinde todo su apoyo para que esta situación pueda superarse de la mejor forma posible. Es preciso que Estados Unidos comprenda el límite al que llegó la Argentina. Mi país y mi gobierno esperan que Estados Unidos actúe como un amigo de británicos y argentinos por igual para poder superar la presente situación –aseguró Galtieri queriendo mitigar el impacto de su negativa sobre el Presidente norteamericano. (En Cardoso, Kirschbaum y Van der Kooy, 1983: 92-95)

⁷⁹ El uso de cursiva es mío. Nótese el juego con las palabras: “desierto”, “despierta”, “desertarse” como derivas semánticas que, a su vez, juegan con la repetición de sonidos. Pero, además, el imaginario del “desierto” en la cultura argentina se conecta con la Conquista del desierto, con un territorio que hay que dominar y ocupar.

preguntábamos qué función (...) “nos tocaría cumplir” en esas “nuevas relaciones” –nos reencontrábamos con “el cierzo de la derrota” –la “soledad esencial” del barranco (1983 [1997b]: 181-182).

Finalmente y con respecto al texto “El deseo de unas islas” destacamos que este material fue presentado por el autor en un encuentro sobre “Política y deseo”. Ya hemos dicho, con anterioridad, que Perlongher practicó en su escritura poética y ensayística un permanente ejercicio crítico sobre la violencia, en sus múltiples formas, la represión y la masacre. En este ensayo, la escritura toca nuevamente el tema Malvinas: el ejército, la guerra, los voluntarios para la guerra, los soldados; pero también avanza hacia la cuestión de la identidad, la homosexualidad, la represión y la muerte.

Habría que pensar qué los lleva a recluirse en esa camaradería masculina de los vestuarios y las canchas, ciertamente sospechosa, que se resuelve en la violencia (el fútbol o la guerra): en esos fríos islotes. Puede suponerse también la hipótesis del deseo de muerte –que es, casualmente, lo mismo que se dice de una marica que se empecina en yirar en la periferia- aunque es claro señalar las diferencias: uno moriría por la patria, el otro por el culo (1985 [1997b]: 186).

La escritura de estos materiales encuentra su lugar en el marco de una escritura que como aparato neobarroso que se pregunta y repregunta, una y otra vez, por temáticas vinculadas con la estrecha relación entre los cuerpos, la política, la identidad, la muerte y la vida.

4.8. Conclusiones del Capítulo 4

En este capítulo explicitamos las relaciones entre el poema “Cadáveres” que cierra el poemario *Alambres*, con las dos primeras partes de tal libro y los poemas “El cadáver” y “El cadáver de la Nación”. Asimismo profundizamos en el estudio de la estructura del poema que se arma a partir de una estructura flexible y rizomática, en la cual al cierre de cada estrofa se repite: “Hay

cadáveres”. También hemos explicitado y mostrado los procedimientos que se revelan en la trama del poema.

El momento final de la escritura de *Alambres* enfrenta la presencia bestial de la muerte. En tal escenario el poema erige una pluralidad de voces que ponen en evidencia la insepultura de esos cuerpos y la paradoja de una visibilidad que se torna invisible, rumores que se tornan audibles y olores que impregnan todo el espacio. Esta escritura es punzante y no escatima en traer a colación frases tales como “no digas nada” o “no le cuentes a nadie”. Rumores que afloran con la escritura y que ponen de manifiesto no sólo la hipocresía sino también la aguda atmósfera de dolor y miedo que provoca una dictadura.

El cierre de “Cadáveres” aflora con la antítesis del estribillo que repitió cincuenta y cinco veces. El poema asume el desafío de poner en escena la bestialidad que significó la última dictadura argentina y, como hemos analizado, no se sujeta a un patrón rígido enmarcado en pautas de un correcto decir. Contrariamente el poema se desliza por los laberintos y los rulos de una palabra poética que explora voces y registros diversos de damas, profesoras, comadres, peluqueras y que sólo se sujeta a la sonoridad. Esta dirección hace que “Cadáveres” sea un poema que enclava la bandera libertaria de una escritura que apuesta a decir más de lo que se dice o se puede decir y, por lo tanto, brilla como posibilidad y concreción de un estilo que puede resultar intolerable y revulsivo.

Finalmente en este capítulo también nos dedicamos al análisis de tres ensayos que Perlongher escribió sobre la guerra de Malvinas. En estos textos, la escritura del autor neobarroco incomoda cuando denuncia que la dictadura argentina, aquella que promovió una guerra, enarboló las banderas de lucha contra el imperialismo y la defensa de los valores nacionales, llevó a cabo una nueva forma de muerte. Esto es: reclutó jóvenes y extendió el accionar de su maquinaria de tortura y masacre sobre tales cuerpos, en pos de un sacrificio en nombre de la Patria, en pos de unas islas. Textos en los cuales se señala además que fue una guerra que contó con la aprobación y el consentimiento de diferentes sectores sociales y políticos de la época. Palabras incómodas que nos conducen a pensar y repensar sobre la compleja relación entre: dictadura,

poder, política, guerra, sociedad, cuerpos y muerte. Palabras que en este caso vinculamos con los poemas “Cadáveres”, “El cadáver” y “El cadáver de la Nación”.

Capítulo cinco

Un regreso colmado de felicidad. Sobre el cuento ‘Evita vive’

Quienes mejor han entendido la yunta histórica de amor y muerte son los homosexuales. Todos se imaginan fornicando locamente con Evita. La chupan, la resucitan, la entierran, se la entierran, la idolatran. Son Ella, Ella hasta la extenuación.

Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*, 2003

5.1. Evita está viva más allá de la muerte

Este capítulo está dedicado al análisis del cuento “Evita vive”⁸⁰ que Néstor Perlongher fecha en el año 1975. El título se articula bajo la estela de un nombre propio y encierra una primera estrategia de escritura, la elección de un significante -que alude a quien fuera la Primera Dama de la Nación- extraído como una pieza de un conglomerado más amplio que abarca otros nombres que se dejan momentáneamente en suspenso: Eva, Eva Duarte, Eva Perón.

“Evita vive” es un texto transgresor y polémico que pone en cuestión la unicidad del sentido y apela a mostrar múltiples significaciones posibles en relación con la figura de Eva Perón. En la escritura coexisten fragmentos que

⁸⁰ Perlongher, Néstor “Evita vive” en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, 1997. Selección y prólogo de Ferrer, Christian y Baigorria, Osvaldo, Bs. As: Ed. Colihue. Todas las citas del cuento que se realizan en el presente capítulo deben confrontarse con la lectura de esta edición. Transcribimos a continuación la nota al pie que acompaña la publicación citada con el objetivo de reponer datos contextuales que entendemos necesarios a los efectos de la comprensión del desarrollo que aquí se presenta:

Evita vive puede ser considerado un auténtico cuento maldito en la historia de la literatura argentina. Blasfemia, aguda comprensión del tema y osadía se unen en este texto que el autor fechó en 1975. Antes que en castellano se conoció en inglés, como “Evita lives”, traducido por E. A. Lacey e incluido en *My deep dark pain is love*, (selección de textos de Winston Leyland. Gay Sunshine Press, San Francisco, 1983). Luego se publicó en Suecia como “Evita vive”, en *Salto mortal* n° 8-9, Jarfalla, mayo de 1985; y al fin en *Cerdos y Peces* n° 11, abril de 1987, y luego en *El Porteño* n° 88, abril 1989. La publicación de este cuento en Buenos Aires causó una polémica pública de la cual se hizo cargo una nota editorial firmada por el Consejo de Redacción de la revista *El Porteño* (“Un mes movido”) en el número de mayo, publicándose además una respuesta de Raúl Barreiros (“Evita botarate los dislates”), entonces Director de Radio Provincia de Buenos Aires. (Perlongher, 1997: 191)

se inscriben como testimonios ficcionalizados que dan prueba de posibles imágenes de Evita, junto con una trama de ficciones acerca de la historia de la Primera Dama, sean éstas las que el mismo autor pone en juego con su cuento o bien aquellas que circularon sobre ella. Estas últimas estarían subsumidas en la ficción que el autor compone, es decir en el propio relato como una narrativa de ficción que se apropia de un referente, Eva Perón, los discursos de ella y sobre ella incluyendo la fuerza significativa de la consigna que vindicaba su presencia: *Evita Vive*.

El concepto “transgredir” significa “quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto”⁸¹. De este modo, el plano instituido por una ley y su aplicación normativa señalan límites claros que separan todo aquello que es correcto y por lo tanto permitido, de lo “otro” que se instala bajo la órbita de lo incorrecto y prohibido. Un paso más allá podemos vincular la dimensión de la ley como ordenadora de los espacios simbólicos de la vida y la muerte.

En este sentido, el título del relato opera para desdibujar las fronteras entre la ley de la vida y la ley de la muerte. El artificio del lenguaje construye un enunciado que trastoca los límites y revive a una muerta. El sintagma “Evita vive” funda una lógica genuina que se sostiene hacia el interior del propio discurso. Asimismo, el discurso resultante a partir de este carácter transgresor permite establecer relaciones con otros discursos, bien para distanciarse, bien para acercarse. En este caso, abordamos la serie que el relato “Evita vive” conforma con la pieza teatral *Eva Perón* (Copi, 1969). Al respecto ya hemos señalado en capítulos anteriores que ambos textos exploran el tratamiento de una Evita “viva” que se distancia de la imagen de una Eva pensada en la esfera de muerte tal como aparece forjada en el relato “El simulacro” de Borges (Avellaneda, 2002).

De este modo, el título “Evita vive” y el relato que se despliega a partir de él, se fundan en una lógica cuya consigna es “transgredir”. Esto nos permite sentar una base inicial para abordar las zonas de tensión o bien de transición que aparecen mostradas en el material. El relato articula una serie de

⁸¹ Según Diccionario Real Academia Española.
Consultado en
<http://www.rae.es>

enunciados que bajo la lógica de la transgresión marcan operaciones de rupturas o continuidades en el seno de este lenguaje. El cuento pone en juego la imagen de una Evita actriz, mujer, vampiresa que viene desde el cielo para estar “verdaderamente viva” y la opone a la imagen de una Evita santa. Esta escritura en un doble movimiento, vacía y llena el potencial enunciado “Volveré y seré millones”. Evita la que tuvo el don del amor del pueblo, regresa para dar el don de la vida feliz y no precisamente con alpargatas o bicicletas sino con un lote de marihuana bajo el brazo.

Analizamos el cuento “Evita vive” a partir del concepto “transgresión” y los siguientes ejes:

- a. La escritura que se despliega en el relato y el peso del testimonio.
- b. Las relaciones que se entretajan hacia el interior del cuento a partir de los ejes ley, delito, nomadismo, anonimato.
- c. El cuerpo de Evita que regresa de la muerte es un cuerpo hecho puro don que se entrega a todos aquellos presentes en el festín y como portador de otros dones que transgreden las buenas costumbres y las normas.
- d. Este cuerpo que ha transgredido el límite de la muerte se presenta como cuerpo de vampiresa y cuerpo de actriz.
- e. El relato de Perlongher presenta a una Evita fatalmente viva y transgresora que se conecta fuertemente con la Eva de la pieza teatral *Eva Perón* (Copi: 1969). Creemos relevante señalar algunos puntos en común entre estos materiales.

En lo sucesivo desplegamos estos puntos de análisis. La enumeración efectuada se propone a fin de organizar el desarrollo pues tales núcleos se presentan interrelacionados entre sí. Como primer paso, se repone una sinopsis de las tres partes del cuento para luego avanzar en el análisis

propuesto donde se establecen vinculaciones con aportes teóricos pertinentes a las cuestiones estudiadas hasta arribar a las conclusiones resultantes de dichas operaciones.

5.2. Tres escenas para Evita

El relato está organizado en tres partes numeradas que se leen en relación y al mismo tiempo conservan su espacio de autonomía. Todas ellas se sostienen bajo el registro de una primera persona (singular y plural). En el tramo inicial, se articula la voz de una “marica mala” (valga la aclaración pues las hay malas, no tan malas y malísimas, acorde con la propuesta del propio material). El discurso entreteje el relato de un personaje anónimo que un día fue suspendido de su trabajo de cajera en un boliche por “agarrarse de las mechas” con una compañera. De regreso a la pieza en la cual vivía en ese momento, encontró a Evita con su pareja, un marinero negro que había conocido en el puerto.

En la segunda escena, un drogadicto cuenta que un día mientras él y otros estaban en “la casa” en la cual solían juntarse para “quemar” y esperar al *dealer*, este último apareció acompañado por una mujer con rodete y pintarrajeada. De repente, cuando ya estaban consumiendo las drogas, irrumpió la policía y quiso llevar presa a esa mujer que resultó ser Evita. En ese momento, la rubia, comenzó a gritar al sargento y a denunciar que querían llevarla presa, al mismo tiempo todos los que estaban allí presentes comenzaban a tener sexo entre sí, todos con todos, en tanto que ella le “chupaba una verruga” al sargento. Esto desató un estallido en el lugar que terminó con la huída de la policía, mientras la mujer del rodete salía a realizar otro rescate para luego volver.

En la última parte del cuento, un *gigoló* narra que un día tuvo sexo con Evita y luego le robó un collar de perlas. Días después dos policías vestidos de civil se presentaron en su departamento lo golpearon y le advirtieron que no contara nada de la joya pues en caso contrario lo “reventarían”.

5.3. Tras las huellas de Rodolfo Walsh

El título del relato anida en el nombre propio “Evita” instalando con tal diminutivo no sólo el peso de un referente, sino también una fuerte dimensión imaginaria que trasunta en la sociedad argentina: el nombre que un pueblo cariñosamente usaba para su Primera Dama. En *La razón de mi vida* leemos:

Quando elegí ser “Evita” sé que elegí el camino de mi pueblo.

Ahora, a cuatro años de aquella elección, me resulta fácil demostrar que efectivamente fue así.

Nadie sino el pueblo me llama “Evita”. Solamente aprendieron a llamarme así los “descamisados”. Los hombres de gobierno, los dirigentes políticos, los embajadores, los hombres de empresa, profesionales, intelectuales, etc., que me visitan suelen llamarme “Señora”; y algunos incluso me dicen públicamente “Excelentísima o Dignísima Señora” y aun, a veces, “Señora Presidenta”.

Ellos no ven en mí más que a Eva Perón.

Los descamisados, en cambio, no me conocen sino como “Evita”.

(1982 [1951]: 71)

A medida que se desarrolla el relato, el nombre se despliega levantando sucesivas capas que muestran no sólo a Evita, sino a las múltiples Evas posibles. Entendemos que el nombre propio toma forma de un “constructo discursivo” que alberga una enorme riqueza de significaciones en su interior, como si se tratara de una palabra-llave que garantiza la apertura y la exploración de múltiples zonas de sentidos. En su artículo “La mujer maravilla ha sido siempre argentina y su verdadero nombre es Evita”, Marysa Navarro toma la definición de mito propuesta por Roland Barthes y sostiene que la figura emblemática como así también el ícono que se entretajan en torno de Evita son móviles, “su mitología es una construcción compleja, que ha adquirido nuevas configuraciones a través del tiempo y continúa viva hasta hoy” (2002: 21-22). Perlongher trabaja con el mito de Eva Perón para jaquearlo y corroerlo. En esta dirección apuesta a poner en juego las diversas y convulsas configuraciones que se sostienen alrededor de la imagen de esa *mujer* y plantear que Evita vuelve hecha pura corporalidad.

En este sentido, la alusión a la figura de la dama presidencial se hace bajo la variante que podríamos calificar como “popular” pero tal estrategia no se ciñe a una zona restrictiva del imaginario colectivo, sino que más bien, toma una de las variantes posibles para luego expandir la vastedad de connotaciones ensambladas en su interior. El desarrollo del cuento operará sobre el nombre “Evita” como si éste fuera una amalgama abierta susceptible de desplegar un desfile de infinitas Evitas que coexisten. Así se presenta no sólo a Evita como abanderada de los pobres sino también a Eva Duarte como actriz, Eva Perón como dama presidencial, Eva como madre, Eva como santa y también Eva como mujer más mujer. Esta escritura va más allá del nombre inicial en pos de pulverizar, en el sentido de corroer, desconstruir, desmitificar, el abanico de multiplicidades y representaciones que se sustentan alrededor de él.

De manera simultánea a este primer momento en el cual se elige un nombre de un conjunto más amplio, el enunciado “Evita vive” construye una primera oposición. El nombre “Evita” remite a una muerta y se completa con el verbo “vive” conjugado en tiempo presente del modo indicativo. La palabra “vive” se traza para llenar una fisura, un espacio innombrable, llamémoslo ausencia, muerte o pérdida. Frente a la muerte que marcó el fin de la vida de Eva, la escritura se articula para vencerla proclamando el oxímoron “Evita vive” que es decir “la mujer que murió vive”. Se transforma de este modo, un primer sentido “cuerpo muerto” en otro segundo “cuerpo muerto que vuelve de la muerte”, donde claramente se opera por transformación, superación y subversión, entablando un pasaje de una a otra forma sin resignar ninguna de ellas.

La proclama transgresora que anuncia que “la muerta está viva” puede leerse en relación con el enunciado “hay un fusilado que vive” (Walsh, 1957). Si bien la consigna “Evita vive” y el enunciado del texto de Walsh son próximos en el tiempo, es plausible señalar que la primera nos remonta a unos años antes, 1952, con la irrupción de la enfermedad y posterior muerte de Eva; mientras que el relato de Walsh pese a la poca distancia en años se ubica en una situación completamente diferente, caída del peronismo y represión. Como

punto en común, ambos enunciados juegan con la posibilidad de persistencia de la vida después de la muerte y de algún modo desafían a las fuerzas mortuorias en tanto olvido y desaparición, anclándose en ese difícil borde de la coexistencia entre vivir/morir y cercanos a la celebración de la presencia antes que emplazarse en la presencia/ausencia.

En *Imágenes de vida, relatos de muerte Eva Perón: cuerpo y política*, Paola Cortés Rocca y Martín Kohan afirman que:

El lugar espectral en el que quedó situada la figura de Eva Perón bien puede caber entre dos de las consignas que se multiplicaron en los primeros años de la década del '70. La primera, que se inscribía en las paredes de la ciudad, enfatizaba: "Evita vive"; la segunda, que se cantaba, matizaba desde los verbos: "Si Evita viviera, sería montonera". El título de una publicación que circulaba entonces ("Evita montonera") borraba los matices al borrar los verbos, y volvía a la certeza del "Evita vive". Esta formulación, que puede leerse como *la muerta vive*, tiene su reverso igualmente tajante en la consigna antiperonista que, después de julio de 1952, alentaba: "Viva el cáncer", y que parece funcionar oponiéndole al sintagma *la muerta vive*, el sintagma inverso: *viva la muerte*. (1998: 58)

La vastedad del enunciado "Evita vive" alcanza todo un imaginario ligado a las consignas peronistas "Evita vive" y "Volveré y seré millones" como así también a las leyendas que la rodeaban de santidad y amor, de despotismo y odio. La puesta en acto por medio de la escritura es la concreción desbaratadora de una Evita realmente vívida y revolucionaria⁸².

⁸² La nota original que acompañaba el relato de Néstor Perlongher especificaba:

Eva Perón –conocida popularmente como Evita-, la poderosa mujer del General Juan Perón –presidente argentino desde 1946 hasta 1955 (año en que fue derrocado) y desde 1973 hasta su muerte, en 1974- murió de cáncer en 1952, en el apogeo de su poder. Sus multitudinarias exequias se prolongaron en profusa idolatría: se hacía un minuto de silencio a las 20.25 (hora de su deceso), se escribían cartas "A Evita en el cielo", etc. Los peronistas usaron la consigna "Evita vive", con diferentes aditamentos: "Evita vive en las manifestaciones populares", "Evita vive en las villas", "Evita vive en cada hotel organizado" (slogan del Movimiento de Inquilinos Peronistas). Estos textos juegan en torno a la literalidad de esa consigna, haciendo aparecer a Evita "viviendo" situaciones conflictivas y marginales" (Perlongher, 1975 [2004]: 66).

En el relato de Perlongher, el regreso de Evita se anuncia a partir de testimonios de quienes la han visto. Estas voces toman forma, como procedimiento de escritura que se instala pura y enteramente en el mundo de la ficción, con personajes creados y posibles historias que se ficcionalizan en la concreción de las estrategias narrativas que se ponen en juego. En este punto, es posible establecer relaciones con *Operación masacre* de Rodolfo Walsh quien encuentra a un “muerto que volvió del más allá” y escribe la increíble historia que escucha de Juan Carlos Livraga.

Perlongher elige revivir a una muerta que es la muerta más importante de una nación⁸³. En su relato el plano del testimonio se presenta como un recurso constitutivo de las voces que se ponen en funcionamiento para relatar los encuentros con la dama. Todas ellas se recogen en el flujo de la narración para mostrar el plano de la experiencia de esos personajes construidos en la trama discursiva.

De esta forma podemos afirmar que todas las partes del cuento están atravesadas por un tinte testimonial pues las voces se instalan para tornar aprehensible una experiencia vivida en el pasado que merece ser contada a todos los otros, no sólo como algo vivido sino como prueba fehaciente de que un día común, en la vida de tales personajes anónimos y marginales, “Evita bajó del cielo” y estuvo con ellos.

Los enunciados se inscriben con fuertes marcas coloquiales y variedades de jergas lingüísticas que se contextualizan en un mundo de nomadismo y con características delictivas. Las voces que sostienen la narración conforman su discurso que se proyecta hacia un “otro”, como si otra persona estuviera presente en ese momento grabando sus narraciones, escuchando esos testimonios y esas historias, aludiendo así a una instancia característica de los procedimientos constitutivos del testimonio: declaraciones de los testigos, registro por parte de quien recoge el testimonio. En el entramado del cuento tales operaciones aparecerían como sugeridas, elididas, por lo que se presentan, según se dijo, como “destellos” del testimonio inscriptos en el relato.

⁸³ En el Capítulo 3 hemos señalado que en el poema “El Cadáver de la Nación”, Perlongher va tras las huellas de “esa mujer” recogiendo el título del cuento de Rodolfo Walsh.

De esta manera, ese “yo” o ese “nosotros” que se esparce a lo largo de todo el relato tan frágil como momentáneo, puede ser mujer, hombre o mujer-hombre, hombre-mujer. La importancia se traslada más bien al coro de voces que conforman y a las historias que dan cuenta de un momento excepcional. En la primera parte del relato la “marica mala” narra su encuentro inolvidable con Evita:

Conocí a Evita en un hotel del bajo, ¡hace ya tantos años! Yo vivía, bueno, vivía, estaba con un marinero negro que me había levantado yirando por el puerto. (p. 191)

Esta primera parte culmina con una pregunta ausente en la superficie del texto, pero que se puede reponer a raíz de la respuesta plasmada en el relato. El enunciado elidido es ¿Cuál es tu recuerdo más vivo de Evita? La “marica” rescata el detalle de las uñas pintadas de verde que Evita tenía en ese momento y que era muy poco usado en ese tiempo.

En la última parte del cuento, la voz de “Chiche”, un *gigoló* profiere:

Si te digo dónde la vi la primera vez, te mentiría. No me debe haber causado ninguna impresión especial, la flaca era una flaca entre las tantas que iban al depto de Viamonte (...). (p. 194)

El *gigoló* avanza en los detalles del encuentro, en el robo de un collar de Eva y en su relato, se filtra, se escabulle, una amenaza de tenor policial por lo que remata con la afirmación “los nombres que doy acá son todos falsos”. Este viraje re-significa todo el testimonio y la historia: porque justamente lo ocurrido es verdadero es que ese personaje debe huir del escenario en el cual ocurrieron los hechos, o bien porque tal historia es verdadera debe ser contada bajo la máscara de nombres falsos, o más aún porque esa voz no puede callarse debe optar por la huída y por el anonimato.

Cecilia Palmeiro (2011) destaca que el relato perlonghiano parece dialogar con otros anteriores que trataron la figura mítica de Eva, ya sea el

cuento “Esa mujer” de Walsh o, desde otra perspectiva en *¿Qué es esto?* *Catilinaria* de Martínez Estrada. En este sentido plantea que:

Perlongher exagera esos rasgos que conforman la imagen mítica de Evita y los hace proliferar en una estética lumpen. Trashea también el debate sobre el cuerpo de Evita, ya bastante oscuro en su realidad. El relato parece responder la pregunta del cuento de Walsh, ¿dónde está Evita?, para lo cual las tres partes del cuento tienen forma de declaración de testigos: dónde vieron a Evita, dónde es que Evita vive.

Ya en el principio del cuento, en la distancia que media entre el título “Evita vive” y la primera frase (“Conocí a Evita en un hotel del bajo”) se inicia el recorrido hacia los márgenes. Esto en cuanto al lugar donde Evita vive o pernocta. Por otra parte, podría decirse que en realidad ella no vive, no resucita, sino que es una “muerta viva”: lo que reaparece es el cadáver robado; una joya de la nación emerge y sobrenada en el barro. De hecho al final la joya (el collar, sinécdoque de Evita) se vuelve un caso policial: vuelve a desaparecer en manos de la policía. (2011: 63)

En la lógica del relato que construye Perlongher, las instancias de “dar un testimonio” y de “contar una historia” son solidarias con la necesidad de dar espacio a la palabra que vocifera el regreso de Evita y la experiencia vivida con relación a su retorno pero, además, se restituye el plano de la memoria y el recuerdo de manera persistente ¿qué recuerdan estos seres anónimos de aquel encuentro onírico con Eva? Estos nuevos recuerdos se construyen con lazos hacia el pasado y al mismo tiempo marcan rupturas.

Ninguna de las voces del cuento enmudece frente a la presencia del cuerpo vuelto de la muerte, lejos de ello, lo que se pone en escena son las voces en sus planos más escandalosos, plagados de malas palabras. La modalización de los enunciados como así también las variaciones de registros de las zonas bajas del lenguaje se expanden a lo largo de todas las voces y atentan contra un testimonio que podríamos pensar en términos de “apropiado”, más bien se trata de un híbrido que entreteje rasgos testimoniales

contaminados con un discurso delirante y chismoso, con palabras callejeras e irrespetuosas del mito entrelazado alrededor de Eva Perón.

Ninguno de los personajes del cuento reconoce a Evita en un primer momento pues su regreso es impensable. El relato trabaja en esa zona para horadar lo esperable e introducir lo inesperado. En *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez leemos el siguiente fragmento en diálogo con Perlongher:

Los que pusieron pleito a Perlongher por su “escritura sacrílega” no entendieron que su intención era la inversa: vestir a Evita con una escritura sagrada. Lean el relato de la resurrección en el Evangelio según Juan: la intención paródica de *Evita vive* salta entonces a la luz. En el cuento nadie la reconoce al principio, nadie quiere creer que Ella sea Ella. Lo mismo le pasa a Jesús en Juan, XX, 14, cuando se le aparece a María Magdalena por primera vez. Al policía que quiere llevarla presa, Evita le ofrece pruebas, señales, tal como hace Jesús con Tomás el Mellizo. Evita chupa la verruga, el Cristo pide que le metan mano: “Acerca tus dedos, mételos en mi costado” (Juan, XX, 27) (2006 [1995]: 218)

El reconocimiento de Eva se dará en el intercambio y en el reencuentro. Cuando esto ocurre el magnetismo que genera la figura de la mujer vuelta de la muerte, captura, moviliza –en el sentido más carnal del término- y conduce a todos los personajes hacia una experiencia única:

“¿Cómo? ¿No me conocés? Soy Evita”. “¿Evita” –dije, yo no lo podía creer-. “¿Evita vos?”-y le prendí la lámpara en la cara. Y era ella nomás, inconfundible, con esa piel brillante, brillante, y las manchitas del cáncer por abajo, que –la verdad- no le quedaban nada mal. (p. 192)

“Me llamo Evita, ¿y vos?” “Chiche”, le contesté. “Seguro que no sos un travesti, preciosura. A ver, ¿Evita qué”. “Eva Duarte”, me dijo “y por favor, no seas insolente o te bajás”. “¿Bajarme?, ¿bajárseme a mí?”, le susurré en la oreja mientras me acariciaba el bulto. (p. 194)

Luego del reconocimiento viene el deslumbramiento que lejos de paralizar, activa la posibilidad de llevar a cabo una acción plena que se conecta con el puro deseo carnal y sexual. Adrián Cangí señala que el relato habilita la posibilidad de huida “en el encuentro carnal, en el ritual pagano donde la santa deviene ‘divina’ mujereidad y se transforma en el goce delirante” (1996: 88). Los testimonios y las historias pulsán para instalar un destello de ese momento pasado en el cual todo fue transgredido y subvertido en un plano festivo.

5.4. En los márgenes y bordes

Tal como hemos destacado, a lo largo de todo el relato se presentan momentos de encuentro entre personajes de mundos marginales, instalados en escenarios provisorios que parecen fluctuar de manera permanente. Esta marginalidad se conecta con otras dimensiones, entre las cuales podemos ubicar el delito, el nomadismo y el anonimato.

Susano Rosano afirma que:

En este escenario, entonces, la representación de Eva Perón se trama desde un estallido de los parámetros de la normatividad nacional: si Evita vive –como dice el título y cantaban los estribillos de la izquierda peronista de los setenta– si Evita baja desde el cielo para estar con sus grasitas, entonces el único lugar que genuinamente le corresponde es el lumpenaje. Allí su representación sólo puede estar atravesada por las ambivalencias propias de una sexualidad inestable. (2006: 169)

En la primera parte, la marica cuenta que en el momento en que conoció a Evita “vivía” o más bien “estaba” con un marinero. El sentido del verbo “vivir” se redefine con la aclaración del verbo siguiente “estaba”, es decir, como estado momentáneo, provisorio, anclado en un pasado durativo sin cierre definitivo. La cajera regresa a la pieza en la cual paraba por ese entonces por “agarrarse de las mechas” con una compañera y ser “suspendida” por su patrón que es la figura que delimita el plano de la ley “masculina” en el bar nocturno.

En la parte central del relato toma fuerza la construcción del plano narrativo. En un primer momento se define un lugar específico “la casa” donde se juntaban para “quemar”. La sucesión de las acciones que se detallan a continuación (llegada al lugar, llegada del *dealer* con esa *mujer* con aires de “reventada”, momento en el cual se drogan), eclosiona en una situación de conflicto que fractura el tiempo y el espacio en un antes y un después. El momento más elevado de ruptura se instala claramente cuando aparecen los “blues”, los “azules” o la “cana”. La policía irrumpe en esa casa para sancionar el tráfico y el consumo de drogas. Es decir, la “ley oficial” viene a castigar el consumo de droga y sexo.

Bajo la luz de esta ley “oficial” se define un mapa delictivo: traficantes y consumidores frente a otro legal: el sargento y los oficiales. El plano del delito se pone en evidencia por la presencia de la policía. A partir de la entrada del sargento y los oficiales, se distinguen dos cortes temporales: un primer momento regido por la ley oficial y un segundo momento en el cual Evita marca que esa ley es obsoleta para tal escenario. Ella como “única mujer” presente emerge con una nueva palabra. Ella es quien alza la voz cuando quieren llevarla presa y le recuerda al oficial que ella misma le llevó la bicicleta a su pibe, señalando que es ella quien condensa la ley femenina en tal escenario:

“Un momento, sargento” pero el cana le dio un empujón brutal, entonces ella, que era la única mujer, se acomodó el bretel de la solera y se alzó: “Pero pedazo de animal, ¿Cómo vas a llevar presa a Evita?

(...)

“No, que oigan, que oigan todos –dijo la yegua-, ahora me querés meter en cana cuando hace 22 años, sí, o 23, yo misma te llevé la bicicleta a tu casa para el pibe, y vos eras un pobre conscripto de la cana, pelotudo, y si no me querés creer, si te querés hacer el que no te acordás, yo sé lo que son las pruebas” (p. 193)

Luego estalla un momento de delirio, Evita le “chupa una verruga roja gorda como una frutilla” al “cana” y todos se contaminan con el deseo sexual

que prolifera por todo el espacio. Todos celebran con el cuerpo que ella está viva. Cortés Rocca, Paola y Kohan Martín afirman que:

Evita vuelve y es toda cuerpo, pura corporalidad intensificada. La idea de la aniquilación de su cuerpo se expresó alguna vez como la necesidad de “reventarla”. Perlongher invierte los términos. Ella vuelve siendo cuerpo y siendo, además, una “reventada”. (1998: 105)

Llegado este punto se anuncia el regreso de la dama. La gente sale de las otras piezas y gritan: “Evita, Evita vino desde el cielo” (p. 193). Al mismo tiempo que por el pasillo corre una voz que denuncia: “Compañeros, compañeros, quieren llevar presa a Evita” (p. 193). De este modo, luego de la irrupción de la policía y el estallido que provoca la voz de Evita, el espacio se abre transformándose en un espacio redimensionado en el cual los “grasitas” reencuentran a su Diosa que ha vuelto del más allá.

En esta segunda parte del relato, el espacio se define con claridad pero sin mayores precisiones, es decir, se hace referencia a “la casa” en la cual se reunían. En ese territorio se distingue un afuera y un adentro y se delimita una zona para hacer cumplir una ley. En el momento del estallido y ruptura, el espacio se redimensiona y se amplifica hacia un pasillo y otras casas contiguas. La buena nueva se dispersa por un espacio abierto que se ha transformado completamente en una zona libre de persecución y represión policial.

Durante el período de la última dictadura, la persecución, golpiza y muerte de locas, travestis, gays y maricas fue visible en el trazado urbano, en los recorridos, en las calles, en los espacios cotidianos. Flavio Rapisardi y Alejandra Modarelli (2001) registran un espacio mítico que se construyó en la memoria de las “locas” como espacio de libertad: el Tigre y una famosa fiesta onírica en la cual participaron *chongos*, maricas y locas de todas partes. Las versiones de ese encuentro son infinitas y se recrean permanentemente. Una voz recuerda:

(La fiesta) Fue en una casa que se llamaba “La tacita de café”. Después, como homenaje en broma, quisieron cambiarle el nombre por “La fiesta inolvidable”, pero se pensó que traería mala suerte, visto el final que había tenido la verdadera. En esa fiesta había muchísima gente. Cuando cayeron los milicos encontraron a la loca amiga que me la relató sentada en el inodoro, comiendo un choripán, con otras locas. Un chiste común en esa época era tocar la puerta del baño o de las casas, y responder con voz grave, a la pregunta de “¿quién es?”: “Es la policía”. O “Moralidad”. Así una y otra vez. La noche de la fiesta se repitió la broma. Alguien golpeó, y mi amiga preguntó “¿quién es?”. “La Prefectura”, contestaron. Y las locas cagadas de risa dijeron, “adelante”. Abren, y era la Prefectura. Todos saltaron como cucarachas. Las que estaban afuera eran capturadas, pero otras eran bien veloces... (la Paté) (2001:121)

En el relato “Evita vive” aparecen ecos de este tipo de testimonios y el espacio que se configura en la parte central del mismo pone en tensión el estallido festivo del placer con el peso de la ley represora.

En la tercera parte del cuento, el *gigoló* que “tiene sexo” con “Eva Duarte” y le roba un collar, es castigado por el peso de la ley oficial cuando dos canas de civil se presentan para golpearlo. Asimismo, la acción de robarle a Eva es reprendida por la ley materna. La voz de esa madre marca la aparición del discurso que se pregunta cómo su hijo pudo robarle a la Evita que es una santa: “Desgraciado –me gritó-. ¿Cómo pudiste robar el collar de Evita?” (p. 195). La línea discursiva de esta madre también diría “¿Cómo pudiste acostarte con Evita?” si supiera todo lo ocurrido.

Con respecto a la delimitación espacial, la palabra del *gigoló*, logra cristalizar una cadena de nombres que remiten a lugares identificables: “La cosa es que todos -y todas- sabían dónde podían encontrarnos, en el snack de Independencia y Entre Ríos” (p. 194). Sin embargo esta zona delimitada se disuelve ante la presencia del terror. Al final del relato se devela que después de la paliza recibida por robar el collar todos se “borraron” de esos lugares. En este caso el borramiento del nivel espacial, alcanza las identidades que deben falsearse ante la posible persecución que alude a la represión policial, “Por eso los nombres que doy acá son todos falsos” (p. 195).

Los personajes que aparecen en las tres partes del relato se desplazan por zonas marginales y periféricas. Los espacios mutan y en tal mutación se define, momento a momento, cuál es la ley vigente. Las figuras del sargento y los oficiales que aparecen en la parte central del cuento posibilitan la emergencia de la figura de una Evita contestataria, sin medias tintas, cuya arma es la palabra directa. Esta Evita es la que levanta la voz para declarar que ese escenario pasa a ser una “zona franca”, un territorio sin ley impuesta por la policía. Ella misma es quien encarna la ley de una mujer divina. La voz aflora de un cuerpo de una muerta-viva que no tiene nada que perder y la fuerza suficiente para recordarle a esos policías que fue ella y sólo ella quien los llenó de dádivas en otros tiempos.

Esta Eva dotada de una fuerza desbordante en su voz, una Eva que grita, nos recuerda a la Eva de Leónidas Lamborghini (“Eva Perón en la hoguera”) y la Eva que “grita la traición” de Perlongher (“El cadáver de la nación”). La voz posibilita hacer recordar al otro un tiempo anterior, marcar las deudas contraídas y los códigos a respetar.

En el relato se traman la ley de la policía, la ley de la madre, la ley del hijo. Cada una de ellas se define por oposición con las otras. No obstante, se puede señalar que la ley de Evita pone en cuestión a todas ellas. Ella es “la mujer más mujer” que volvió de la muerte, que venció a la muerte, encarna el puro deseo y una ley que pone en cuestión todo lo establecido. La consigna de la “ley de Evita” es agotar la experiencia de la vida para vencer el peso de la muerte. En esta dirección el cuento deriva hacia el desbaratamiento del orden y el cumplimiento de las buenas costumbres hasta alcanzar la subversión de los mismos.

5.5. El don de una vida feliz

Eva regresa de la muerte, desciende desde el cielo, cumpliendo la promesa del retorno. Ese lugar celestial se define por oposición a lo terrenal. El regreso de Eva burla la distancia absoluta entre ambas dimensiones y va más allá, en tanto instala la posibilidad de un nuevo retorno y, por lo tanto, de un

estado de inmortalidad concretizado en un cuerpo no santificado y dotado de puro deseo sexual.

Eva ha regresado y posiblemente regresará infinitas veces. La división cielo/ tierra y la lógica que las dicotomiza y separa, queda entonces también puesta en cuestión. En el relato, la voz de la marica instala la idea sobre una posible “ascensión” que muestra esta vinculación entre ambas zonas, remarcado esto con la imagen altamente anticonvencional del cielo y de quienes lo pueblan.

Después al otro día ella se quedó a desayunar y mientras Jimmy salió a comprar facturas, ella me dijo que era muy feliz, y si no quería acompañarla al Cielo, que estaba lleno de negros y rubios y muchachos así. Yo mucho no se lo creí, porque si fuera cierto, para que iba a venir a buscarlos nada menos que a la calle Reconquista, no les parece... pero no le dije nada, para qué; le dije que no, que por el momento estaba bien, así, con Jimmy (hoy hubiera dicho “agotar la experiencia”, pero en esa época no se usaba). (p. 192)

En la trama del relato, el cielo es un lugar colmado de “negros y rubios y muchachos así”. Ese “así” en el discurso de la marica significa una apertura hacia un mundo intenso y diverso, próximo al mundo terrenal.

Asimismo, la distinción entre el espacio celeste y el espacio terrenal va en sintonía con la diferenciación entre un cuerpo-muerto y un cuerpo-que-vuelve-de-la-muerte. En este caso, el cuerpo resucitado desciende y arremete con una fuerza desestabilizadora contra dos claras representaciones del cuerpo muerto de Eva: una sujeta a la rigidez cadavérica (cuerpo embalsamado) y la otra sintetizada en la imagen pura y eterna (cuerpo santificado). El cuerpo que ha vuelto a la vida concentra una fuerza inquebrantable. Es un cuerpo maquínico que busca el intercambio carnal y agotar toda experiencia posible.

El desplazamiento del cuerpo de Evita al plano terrenal habilitado por la dicotomía transgresora “vida-muerte” se realiza con una postura radical: su propio cuerpo vuelve transformado en puro don. Su cuerpo es la entrega

máxima y más genuina que se ofrenda a todos aquellos que presencian su retorno⁸⁴.

Asimismo, este cuerpo transformado se acompaña con otros dones de distintos órdenes: desde drogas hasta joyas. En la parte central del cuento, Evita le recuerda al policía la entrega de una bicicleta⁸⁵ para su pibe que ella misma realizó en su vida pasada. A ese mismo escenario llega Evita acompañando al *dealer* de drogas y provista de su propia mercadería “Nos sentamos todos en el piso y ella empezó a sacar joints y joints” (p. 193). Andrés Avellaneda sostiene que:

Las tres voces mentan una fuerza asistencial sin límites para los hambrientos (...) y revelan la naturaleza (a)moral y (a)política de sus dones, que al no depender ni de las buenas costumbres, ni de los asuntos públicos, ni de la lealtad ideológica, dejan de ser una dádiva para transformarse en un intercambio, en transfusión recíproca: el paria necesitado recibe su ración de manos de Eva; de manos del deseoso, a su vez, recibe Eva su propia energía. (2002: 140)

La importancia del “don” en el relato es doble, por un lado se conforma como un centro condensador y a su vez es la posibilidad que habilita el intercambio entre ese lumpenaje. Por otra parte, los dones que Evita trae a su pueblo son inagotables y se enlazan con la idea de una asistencia infinita pues, así como volvió una vez es viable pensar que volverá otras veces, pues ella

⁸⁴ El regreso de la reina Evita que se celebra en el relato de Perlongher es tan revolucionario como el regreso de Isabel Sarli en la película *La dama regresa* de Jorge Polaco. El film fue estrenado el 12 de Septiembre de 1996. El guión es de Rodolfo Hermida. La dirección de Jorge Polaco. La revista *El amante* publica el 2/12/2001:

La dama regresa hereda y retoma la construcción de un imaginario del “peronismo de Evita” del cine de Armando Bó y la hibrida con Perlongher, pero no para dar su versión de Eva (como tantos corrieron a hacer), sino para preguntarse en qué términos se construye dicha figura en el imaginario social argentino y restituírle toda su potencialidad revulsiva. La vuelta de la Coca al pueblucho resulta mucho más revolucionaria que las puteadas de la Goris, porque expone la pobreza intelectual, el provincianismo y la pacatería con que las instituciones nacionales intentan fagocitar el intragable cuerpo de esa mujer. Consultado en www.elamante.com. 10/12/2004

⁸⁵ Recordemos que en el poema “El Cadáver de la Nación” el cuerpo tajeado de Eva está poblado de bicicletas en putrefacción. Este tema ha sido analizado en el Capítulo 3.

siempre está presente para cuidar a sus descamisados, ella es su mejor amiga⁸⁶ y quien los cuida de manera permanente:

“Grasitas, grasitas míos, Evita lo vigila todo, Evita va a volver por este barrio y por todos los barrios para que nos les hagan nada a sus descamisados.” (p. 193-194)

Estábamos relocos y las viejas déle coparse con el llanto, nosotros les pedimos que ese bajón de anfeita lo cortaran, sí, total, Evita iba a volver: había ido a hacer un rescate y ya venía, ella quería repartirle un lote de marihuana a cada pobre para que todos los humildes andaran superbién, y nadie se comiera una pálda más, loco, ni un bife (p. 194).

Por otra parte, ese cuerpo que ha transmutado en puro don carnal lleva al extremo la personalización del don, que la propia Eva Perón llevaba a cabo antes de morir con la entrega de bicicletas, máquinas de coser, colchones, lentes, etc. “en persona” como primera dama desde su Fundación.

En este caso, la entrega se realiza en los márgenes de toda dádiva oficial y es más una entrega marcada por el reconocimiento y personalización del otro, por el sentimiento amoroso al que se ve como semejante, por el deseo de estar con el otro, que va contra toda postura política de beneficencia. Con respecto al don y a la personalización del mismo, Beatriz Sarlo afirma que:

⁸⁶ Se cita a continuación un fragmento de una carta que Evita Duarte destina a sus oyentes y que fue publicada en la revista Antena:

¿Agregaré algo de mí? Sí, debo agregarlo. Soy sentimental, soy romántica y me agita poderosamente cualquier emoción. Vivo mis obras porque vivo mi vida con la intensidad de una bella obra. Así, con esta sincera y fresca voz, quisiera proclamar lo leal que soy para con ustedes, y lo reconocida que me siento cuando en vuestras cartas alguien desliza el párrafo amable que toda actriz aguarda. [...] Sobre la faz un poco absurda de la novela radial, prefiero la biografía, donde está el testimonio de algo que se llamó “mujer” y que amó, sufrió y vivió, no importa el lugar, ni el tiempo, ni la distancia. Amigas he cerrado otro capítulo de mis confidencias y espero que en todas ustedes no habrá caído en vano, sabiendo que en Evita Duarte está la mejor compañera de todos ustedes.

Revista Antena, número 716, 9 de Noviembre de 1944 en Sarlo, Beatriz (2003) *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 67-68.

La Evita del relato perlonghiano regresa para reafirmar que siempre será la mejor amiga de los pobres, de aquellos a quienes ella llama “grasitas”.

Evita personalizaba el don, que no era humillante, precisamente porque siempre había un exceso, un gasto superfluo y no sólo la seca respuesta a una necesidad. Los antiperonitas criticaron acerbamente este carácter personalísimo del reparto de bienes financiados por el estado; pensaron además que se trataba de un potlach poco planificado. (2003: 94)

En el relato de Perlongher, Eva viene del más allá para entregar dones a su pueblo y ubicarse en un lugar de excepcionalidad y realización extrema de su deseo. En *La razón de mi vida*, Eva Perón que quiere ser recordada como la intermediaria entre Perón y su pueblo. Ella desea poder ser un puente para concretar las esperanzas de su gente:

(...) quisiera que el nombre Evita figurase alguna vez en la historia de mi Patria. Quisiera que de ella se diga (...)

“Hubo al lado de Perón, una mujer que se dedicó a llevarle al Presidente las esperanzas del pueblo, que luego Perón convertía en realidades.” (...)

“De aquella mujer sólo sabemos que el pueblo la llamaba, cariñosamente, Evita.”

(1982 [1951]: 74)

En el relato perlonghiano el retorno de Eva inaugura una nueva etapa en la cual la figura de Perón está ausente. Ella es en sí misma la fuente y la posibilidad de “dar” de un modo infinito en tanto ha trascendido a la muerte.

La entrega que trae la Evita perlonghiana está signada por el exceso de dones políticamente incorrectos: sexo desenfrenado y marihuana ligados a una moral dudosa e indisciplinada. A su vez, su cuerpo como ofrenda es un cuerpo demarcado. A lo largo de las tres partes del relato, la escritura retorna sobre tres motivos –que podrían pensarse como sinécdoques que remiten a una totalidad más vasta, la de ese cuerpo y su devenir- que nos interesa resaltar: la piel, el rodete, las uñas⁸⁷.

⁸⁷ En el análisis de los poemas “El Cadáver” y “El Cadáver de la Nación”, hemos trabajado y explorado la relevancia de la figura del rodete y la piel del cuerpo de Eva. Recordamos la importancia central del rodete que “rueda” en el primer poema y el rodete que el peluquero re-arma en el segundo poema. Por otra parte y en relación con la piel ambos poemas trabajan el

En la primera parte del relato, el testimonio-relato de la marica mala destaca que Evita tenía la “piel brillante” sembrada de las “manchitas del cáncer”. Cuando la marica acerca la lámpara y la reconoce, visualiza estos dos detalles inconfundibles que certifican que esa mujer es indudablemente Evita. En la segunda parte del relato, Evita se presenta como “una mujer de unos 38 años, rubia, un poco con aires de estar muy reventada, recargada con maquillaje, con rodete...” (p. 192). El rodete de esta Evita resucitada es un rodete desarmado, “deshecho” pero aún presente como vestigio y extremo visible de un cuerpo refulgente.

(...) porque Jimmy se pudrió de tanta charla y dijo: “Bueno, basta”, le agarró la cabeza –ese rodete todo deshecho que tenía- y se la puso entre las piernas. La verdad es que no sé si me acuerdo más de ella que de él, bueno, yo soy tan puta, pero de él no voy a hablar hoy, lo único que el negro ese día estaba tan gozoso que me hizo gritar como una puerca, me llenó de chupones, en fin. (p. 192)

Ese rodete desarmado sintetiza la imagen de un cuerpo desatado y desujetado, un cuerpo lejano al cuerpo presidencial que Eva mostró en otros tiempos. El cuerpo de Evita se toma, se agarra, se toquetea. Tomar el cuerpo de Evita por el rodete, implica agarrarlo para desarmarlo y en definitiva destruirlo. La instancia final es perder el respeto por el cuerpo muerto y celebrar la presencia de un cuerpo resucitado, tal acción está fundada en la lógica de transgresión inicial.

5.6. Dos Evitas en diálogo: La Eva de Copi y la Evita de Perlongher

La Evita que se presenta en el relato perlonghiano es una Evita fatalmente viva que ha burlado el imaginario del cuerpo santo y puro que viene a redimir a los humildes. Es una Eva verborrágica que pasa al acto sexual, que grita y provoca el descontrol. Desde esta perspectiva, la figura de esta Evita

aspecto epidérmico de ese cuerpo que “está muriendo” y de ese cuerpo que “está siendo embalsamado”.

guarda relación con aquella otra que presenta la pieza teatral *Eva Perón*⁸⁸ de Copi, publicada en el año 1969. En la obra Eva transita los últimos días de su vida, confinada en el interior de su palacio, tomada por el cáncer y acompañada por su madre, Perón, Ibiza y una enfermera.

En el escrito de Copi, Eva no muere pues logra apuñalar a la enfermera con la ayuda de Ibiza, luego se disfraza y huye. Esta Eva apresada por una enfermedad que inventó Perón es aguda y violenta. La agudeza está en su palabra hiriente y desenfrenada que no ahorra las malas palabras ni los insultos. El verdadero cadáver no parece ser el suyo, sino el de Perón a quien se presenta como un figurín débil con migrañas, incapaz de dominar la fuerza desbordante de esa mujer:

EVITA, *mientras se viste*

¡Tengo cáncer! ¡Y estoy harta de las
migrañas de Perón! ¡Un cáncer no se cura
con una aspirina! ¡Voy a morirme y a vos te
importa un pito! ¡A nadie le importa!
¡Están esperando el momento en que yo
reviente para heredarme! ¿Querés conocer
el número de mi caja fuerte en Suiza? ¿eh,
vieja zorra? El número de mi caja fuerte no
se lo doy a nadie! ¡Me voy a morir con él!
¡Vas a tener que ir a pedir limosna! ¡O a
hacer la calle, como antes! ¡Andá a
despertar a los demás!

(p. 22)

⁸⁸ “El 2 de Marzo de 1970 la obra se estrena en el teatro l'Épée de Bois, con el grupo TSE, puesta en escena de Alfredo Arias, escenografía de Roberto Plate, vestuario de Juan Stoppani y las actuaciones de Facundo Bo, Marucha Bo, Philippe Bruneau, Jean-Claude Drouot y Michele Moreti. Los críticos armaron un escándalo, en particular el del diario *Le Figaro* que la llamó “pesadilla carnavalesca” y “mascarada macabra”. La pieza tiene un enorme éxito y sufre un atentado terrorista durante una representación. No hay heridos pero el teatro queda dañado. La obra sigue en cartel aunque con custodia policial. Desde entonces, Copi tuvo prohibida su entrada a la Argentina hasta 1984”. Datos extraídos de Copi (1969) *Eva Perón*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Traducción de Jorge Monteleone, 2000.

César Aira sostiene que en esta obra de Copi “están todos los temas que definirán su teatro: la concisión, la violencia, la muerte, la resurrección. Y uno más, totalizador: la transexualidad” (1991: 105). El escritor de *Copi* afirma:

Evita travesti, el sueño del mito, *sobrevive para difundirse por el mundo como imagen*. Esta es la primera profecía que contiene la pieza; porque efectivamente a partir de ella sobrevino la moda de Evita, la comedia musical, etcétera. (1991: 107-108)

Por su parte, Daniel Link destaca que la Eva Perón de la pieza teatral de Copi es “una mujer que representa el papel de Eva Perón” y muestra un cuerpo desdoblado (como mujer de Estado, como mujer del pueblo) pero que ambas partes no tienen coincidencia entre sí (2006:91). Asimismo y con relación a la lectura que plantea Aira, el escritor del ensayo “Poéticas de inventario. Fuera de serie: Eva Perón” sostiene que:

Eso hace Copi, arranca una unidad del imaginario peronista (no importa si su posición es properonista o antiperonista, porque el imaginario político completo de los argentinos es peronista) y de la novela familiar (...) y la proyecta hacia el futuro: hacia la comedia musical (como observan con perspicacia Aira y Sarlo), hacia la acción política (como casi nadie parece querer notar de la pieza de Copi), que supone una revolución, sino montonera, seguramente antropológica. (2006: 90)

La Eva teatral vitupera malas palabras: “boluda”, “estúpida”, “cagada”. Del mismo modo que la Evita del relato que nos convoca grita “pelotudo” al sargento. Pero además Perlongher agrega un plus: el carácter “peligroso” de una muerta que vuelve con el don de un deseo inagotable y la energía que puede desplegar tiene un poder que no reconoce límites preestablecidos y, por lo tanto, es inmanejable. Mientras que en la pieza teatral, será más interesante hablar de una “ruptura” que se ubica en la negación de la muerte de Eva y en la intervención con un discurso ficcional que instala la posibilidad de otro final, en el cual ella escapa sin destino determinado.

Por otra parte, es viable trazar un puente que conecte la Eva de Copi y la Evita de Perlongher. La Eva que escapa de la muerte en el primer caso, reaparece en el relato de Perlongher. La textualidad de la primera y tercera parte de este último admiten una puesta en escena como monólogos. Bajo una luz tenue aparecen la marica-mala y luego el *gigoló* con sus relatos listos para ser lanzados ante un auditorio capaz de compartir esa experiencia única. Beatriz Sarlo sostiene que Copi trabaja con los elementos que toma de la “leyenda negra” del Evitismo⁸⁹. Perlongher, por su parte, toma el imaginario del mito peronista pero también del antiperonista, “Ella era una puta ladina, la chupaba como los dioses. Con tres polvachos la dejé hecha y guardé el cuarto para el marica, que la verdad, se lo merecía. La mina era mujer, mujer” (p. 194-195). Ambas vertientes se entrelazan en el relato para subvertir y devastar, de manera excepcional y totalmente transgresora, todas consignas anteriores.

5.7. Los cuerpos de Evita

5.7.1. El cuerpo de una vampiresa en pleno día

Una mujer vampiro, una verdadera vampiresa lleva plasmado en su cuerpo el detalle de la fascinación. Su figura de mujer fatal es fulgurante, necesita atraer a los otros y requiere del contacto con los otros cuerpos para extraer de ellos el destello necesario, el caudal de energía que garantice su perpetua luminosidad⁹⁰.

En la primera parte del relato un indicio vampírico se posa sobre la imagen de Evita: las uñas largas revestidas de un color verde que puede ser

⁸⁹ Beatriz Sarlo afirma:

(...) la obra de Copi trabaja sobre la leyenda negra, invirtiendo su discurso moral: la crueldad, el ensañamiento, la falta de piedad atribuidos a Eva Perón por los antiperonistas anteriores a 1955, caracterizan al personaje de Copi, pero la obra no los juzga como perversiones, sino que los presenta como las cualidades inevitables de una especie de reina que es a la vez víctima y victimaria de su propio séquito” (2003: 17-18).

Asimismo la autora señala que su lectura se opone a la que sostiene de Jorge Monteleone quien postula que Copi se vale de la mitologización peronista.

⁹⁰ Diana Maffia distingue la particularidad de los labios rojos de un vampiro con respecto a los labios rojos de una vampiresa: “los labios rojos del vampiro invitan a la huida, los labios rojos de la vampiresa invitan a la permanencia hechizada. Aunque ambos sean ominosos, aunque sus besos sean letales. Aunque la muerte sea la contracara del orgasmo y el orgasmo sea sólo un simulacro de muerte y adelante un despojo inevitable” (2002: 79).

pensado en complementariedad con el color rojo. Tal detalle aparece en el centro mismo de la cotidianeidad. Allí se filtra un desliz que se instala en el medio de un desayuno en el cual la marica mala y Evita toman la leche. La escritura señala tal detalle minúsculo en sí mismo pero con una dimensión tan profunda que lo hace inolvidable:

De recuerdo me dejó un pañuelito, que guardé algunos años: estaba bordado en hilo de oro, pero después alguien, no supe nunca quién, se lo llevó (han pasado tantos, tantos). El pañuelito decía Evita y tenía dibujado un barco. ¿El recuerdo más vivo? Bueno, ella tenía las uñas largas muy pintadas de verde - que en ese tiempo era un color muy raro para las uñas- y se las cortó, se las cortó para que el pedazo inmenso que tenía el marinero me entrara más y más, y ella entretando le mordía las tetillas y gozaba, así de esa manera era como más gozaba. (p. 192)

Las uñas de la Evita que regresa como vampiresa al relato de Perlongher son de color verde y se distinguen de las uñas de color rojo que se asocian a la figura de la Señora Eva Perón y de las uñas color brillo natural que la manicura realiza laboriosamente al cadáver sometido al embalsamamiento. Ya en el poema “El cadáver de la Nación” la escritura perlonghiana recoge el detalle de los esmaltes y el cuidado de las uñas como parte del ritual que prepara a ese cuerpo que se hace inmortal. El color verde en las uñas marca una distinción para la época, dice la marica-mala del relato. Pero además, Eva se las corta para poder garantizar más placer a la marica y a ella misma que entonces muerde el cuerpo del marinero.

Asimismo, en la obra de Copi aparece el cuidado de las uñas y la elección del color para pintarlas que, en este caso, se dirime entre rojo y negro.

EVITA

Bueno, esta tarde va a poder bailar. Voy a prestarle uno de mis vestidos
Para las uñas quiero el esmalte granate. El de Revlon. ¿Queda?

ENFERMERA

Sí, señora.

EVITA

¿O el negro...? ¿Qué le parece?

ENFERMERA

Me parece más lindo el granate, señora

EVITA

El granate, entonces. Apurate, Ibiza.

(pp. 35-36)

En la obra de Copi, Eva pide a la enfermera que le pinte las uñas, mientras organiza un baile y en la radio se anticipa su muerte. Los colores posibles para pintar las uñas son rojo pasión o negro mortuario. La enfermera terminará utilizando el color granate y manchando el vestido de Eva, marcando sobre su ropa una mancha color sangre y asociado además a un color de “mujer de vida fácil”:

EVITA

¡Mire mi vestido! ¡Me lo manchó de sangre! ¡Y además le dije que me pintara las uñas de negro y usted me las pintó de rojo como una puta! ¡Váyase! ¡Retírese a su cuarto!

(p. 41)

En el caso del relato de Perlongher, aparece otro detalle relacionado con lo vampírico: la acción de morder, de clavar los dientes en el cuerpo del otro, señalando una parte, un fragmento en el cual estalla y se instala el goce⁹¹. Este

⁹¹ María Gabriela Mizraje postula que “lo mordible es, por antonomasia, la carne. La carne –con la que se incita-, la “carne vuelta y vuelta” (de una Argentina violada desde “El matadero” de Echeverría, según cierta línea crítica) da cuentas tanto de una marca nacional como del sexo. Yerras que hacen a la idiosincrasia de una mujer argentina. La patria yugulada. Mujer entre

acto implica la fortaleza de los dientes y la posibilidad de dejar la “marca” indeleble de la mordedura, el sello de la vampiresa-princesa, liberada de la muerte a través de su cuerpo en conexión con otro cuerpo.

Si el imaginario de vampiros y vampiresas se conecta con el horror y la oscuridad que demarca una zona tenebrosa y no humana, en este relato se instala el plano de un detalle vampírico en la cotidianeidad de un desayuno casual y se distancia el horror de la muerte pues ella, Evita es una vampiresa que fascina a todos los que están a su alrededor.

La palabra de Perlongher siempre es descarrilada y transgresora. Esta palabra presenta a cuerpos en pleno contacto y transfusión sexual como una forma límite de espantar la muerte. De aquí que los cuerpos se succionen, se muerdan, se acoplen, se penetren. En esta empresa, el propio lenguaje se articula como una yuxtaposición, combinación, convivencia de cuerpos que se tocan y que se penetran entre sí. En términos del escritor Nicolás Rosa el lenguaje perlonghiano se convierte en:

un montaje de cuerpos amados y odiados, de brazos, de piernas, de torsos, de manos y pies, de cabezas y senos, y también de rostros, de fisonomías y de facetas, expansiones y transformaciones, de extensiones y prolongaciones, cuerpo transeúnte de incorporaciones y evacuaciones, cuerpo dúctil en sus envolturas, férreo en sus empaques, y quebrado en su voz entre gutural y blanda, entre colorida y chillona, entre musculosa y tajeante, entre masculina y femenina, entre “amaricada” y explosiva, entre gritona y susurrante, voz meliflua y melosa, dislocada, elaborando en sus versos, en el fluir de sus versiones, una fonología impudorosa y una abyecta foniatría. (2002: 30)

Otro detalle que se recubre el cuerpo de Eva es el maquillaje. En la segunda parte del relato, todos los personajes se encuentran en una casa consumiendo drogas, el *dealer* ha llegado con esa mujer que tiene un rodete y

vampiros. *Vampiresa!* (2002: 76). Esta cita corresponde a un artículo sobre la obra *Nosferatu* de Griselda Gambaro. Entendemos que es aplicable al relato “Evita vive” en tanto el texto soporta la asociación entre el acción de “morder” la carne, el cuerpo de otro, como desplazamiento del indicio vampírico que se señala con el detalle del color verde de las uñas. Evita se corta las uñas y luego muerde el cuerpo del marinero para dejar la marca de su presencia.

aspecto de “reventada” y “recargada de maquillaje”. Evita no es reconocida por el narrador en un primer momento a pesar de que él le ve “cara conocida”.

En el momento anterior a la entrada de la policía todos se pintarrajean “como puertas” al estilo Alice Cooper utilizando el rouge de Evita. El maquillaje como máscara unifica esos rostros, esos cuerpos. Todos están enfocados bajo una luz de primer plano y la foto sale con nitidez pues el mensaje es claro: todos juntos subvierten la ley vestida de azul en el medio de la noche. El maquillaje y la pintura son el revestimiento que realza el color de una escena totalmente carnavalesca.

En el final de esta segunda parte, el estallido de la voz que afirma “Compañeros, compañeros quieren llevar presa a Evita” (p. 193) posibilita la aparición de la Evita que asume el centro de la escena y se muestra en el momento justo. Para entonces, las voces se escuchan como trinos enloquecidos en el medio de la noche y se mezclan con los llantos de los viejos. Evita de regreso les habla a sus grasitas para decirles que “Ahora debo irme, debo volver al cielo” (p. 194) y los deja y se aleja.

5.7.2. El cuerpo y la voz de una actriz

En la obra teatral de Copi, Eva Perón reclama su vestido presidencial. Las primeras palabras para ella son: “Mierda. ¿Dónde está mi vestido presidencial?” (p.19). La respuesta de la madre se proyecta en el medio de la búsqueda obsesiva de Eva, dejando claro que todos sus vestidos son presidenciales. La Eva de Copi remite a la actriz que se aferra a sus joyas, pieles y vestidos. Esta Eva teatral/actriz es cruel frente a las miradas de aquellos que la ven morir como en un matadero. La figura de la Evita actriz reaparece fuertemente en la última parte del relato de Perlongher. En este caso el papel de actriz se encarna como puro cuerpo y pura voz:

“Me llamo Evita, ¿y vos?” “Chiche”, le contesté. “Seguro que no sos un travesti, preciosura. A ver, ¿Evita qué?”. “Eva Duarte”, me dijo “y por favor, no seas insolente o te bajás” (p. 194)

La mina era una mujer, mujer. Tenía una voz cascada, sensual, como de locutora. Me pidió que volviera, si precisaba algo. Le contesté no, gracias. En la pieza había como un olor a muerta que no me gustó nada. Cuando se descuidó abrí un estuche y le afané un collar. (p. 195)

En el encuentro con el *gigoló* Evita se presenta como Eva Duarte es decir con su nombre de actriz y de locutora. De ahí que luego se señale en el texto que su voz era “sensual”. Tal característica recalca en la atracción de la voz que hipnotiza y seduce⁹². En esa habitación prolifera el plano sonoro y también el olfativo pues el *gigoló* señala que había un olor putrefacto, dejando filtrar la presencia de la muerte. En un primer momento, la voz puede poner en segundo plano la presencia de la muerte pero luego el olor mortuario aflora.

La Evita que aparece en la tercera parte del cuento, es la Evita Duarte, es la Evita con nombre de actriz. Es el nombre de la mujer que a través de su voz recreó personajes de radioteatro y en este caso presta su propia voz para su propia obra.

El cuento concluye sosteniendo el enunciado: “De esa esquina y del depto de los trolos nos borramos. Por eso los nombres que doy acá son todos falsos” (p. 195). La línea final señala una última huída, se huye de esos

⁹² La voz de Eva Duarte nos conduce a la Eva en su faceta de actriz. Nos interesa destacar dos momentos de este tramo de su vida: el día en el cual Eva viaja desde Junín a Buenos Aires (1935) en compañía de su madre para presentarse en Radio Nacional donde se ofrecía una audición y en segundo lugar, el contrato que firma en 1943 en Radio Belgrano.

Erminda Duarte afirma en su libro *Mi hermana Evita* :

Recitaste una poesía de Armando Nervo que siempre te conmovió hondamente, que quizás te planteó uno de esos grandes interrogantes que se forman en uno en la adolescencia. Se trataba del poema ‘¿Adonde van los muertos?’

Lo recitaste con tal estremecimiento de tu sensibilidad, desentrañando tan patéticamente su contenido, que el director de la Radio Nacional, que entonces era Pablo Osvaldo Valle, que te había oído, pidió que te condujeran a su presencia. (1972: 70-71)

La voz de Eva Duarte también será el sello particular de un ciclo de mujeres célebres ilustres que Radio Belgrano inauguró en septiembre de 1943. Esta es ya la etapa de consagración como actriz de radioteatro y va acompañada de un contrato que marca el fin de las épocas iniciales más duras de su vida de actriz. Al respecto consultar Navarro, Marysa (1981) “Vida de artista y la década infame” en *Evita*. Buenos Aires: Edhasa, 2005.

lugares, de esas historias, de ese olor a muerte pero no debe olvidarse que en la escritura de Perlongher el regreso siempre es posible.

5. 8. Conclusiones del Capítulo 5

“Evita vive” toma forma de un relato absolutamente transgresor que en distintos niveles y de diversas formas avanza dinamitando las múltiples significaciones que suscita el nombre “Evita”. La narración se forja para testimoniar que aquello prometido “Volveré y seré millones” se ha cumplido en una noche de fiesta, vida y muerte. La apuesta es extrema y persigue vencer el enorme vacío de la pérdida y de la ausencia de la figura de Eva.

En el primer poema que Perlongher dedica a Eva, ella “está muriendo”, ella “ya está muerta”. En el segundo poema, Eva presencia su propio ritual de momificación y con voz fuerte grita que está siendo traicionada. En el relato “Evita vive” el escritor insiste en abordar el cuerpo de esa mujer ya muerta, ya embalsamada, ya resucitada. Así tanto el relato como los poemas se enfrentan a su muerte y parecen preguntarse ¿Cómo tramitar la pérdida? ¿Cómo transitar el duelo? ¿Cómo tratar con el mito Eva Perón?

El relato presenta un cuerpo con destellos vampíricos y con el desenfreno de una *zombie* revivida que sólo desea “desear” y contactarse con aquellos que no tienen nada que perder. El desenfreno del cuerpo resucitado potencia el imaginario instalado alrededor del cuerpo de Eva como cuerpo peligroso que debía desaparecer bajo cualquier forma. El cuerpo secuestrado e itinerante deja de ser una posible amenaza pues muta en cuerpo presente y doblemente vívido pues ha renacido.

El cumplimiento de la consigna “Volveré y seré millones” en este caso, libera a Evita de las sujeciones relacionadas con las funciones de Primera Dama. Ella vuelve de la muerte fiel a su pueblo, que la reclama y desea su presencia y sus dones. Sin embargo esto no se da según las convenciones establecidas sino en un desborde.

Finalmente, a lo largo de nuestro análisis hemos intentado trazar y sostener que esos personajes anónimos que afloran y se diluyen en la trama del relato, reflejan un mundo inestable que es la contra-cara de un universo

normado y legal. En tal periferia la nueva imagen de Evita sustenta la habilitación para la locura. Ella misma es garante de una nueva ley que emerge como ley opuesta a las buenas costumbres de una sociedad.

Capítulo seis

Himnos, aguas, luz, aire. Sobre el Santo Daime y *Aguas aéreas*

“...Y aquella luz era como un ángel.
Alas extáticas, y qué alas,
Sobre la rosa de la ciudad.”

Juan L. Ortiz,
“...Y aquella luz era como un ángel”, 1951.

“el fluir de la onda
-nadir anticipado-
en ese advenimiento
que se difunde por el agua”

Hugo Padeletti, “Una granada de rubí”, 1999.

6.1. Mundos que se vislumbran

Hacia fines del año 1989, Perlongher se acerca a la religión del Santo Daime, participando de encuentros rituales para la ingestión de la “bebida sagrada” preparada a partir de la “ayahuasca” o “yagé”⁹³. Al año siguiente viaja a París para continuar sus estudios de Postgrado bajo la dirección del sociólogo francés Michel Maffesoli⁹⁴. El Santo Daime es el tema elegido para su doctorado. Asimismo, tal experiencia religiosa es fuente de inspiración del poemario *Aguas aéreas* publicado en el año 1991. En el transcurso de estos años, el escritor produce diversos ensayos, artículos y notas sobre el culto daimista y las vinculaciones entre poesía y éxtasis. Nos interesa en este capítulo analizar las reflexiones que Perlongher desplegó en tales ensayos y una selección de poemas de *Aguas aéreas* a partir de los siguientes ejes:

⁹³ Según el Diccionario de la Real Academia Española, el término “ayahuasca” proviene del quichua *aya*, muerto, y *huasca*, cuerda. Su definición es: “liana de la selva de cuyas hojas se prepara un brebaje de efectos alucinógenos, empleado por chamanes con fines curativos”. Consultado en

<http://www.rae.es/rae.html>

⁹⁴ Datos extraídos de “Itinerario biográfico” (1997) en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Selección y prólogo de Ferrer, Christian y Baigorria, Osvaldo. Buenos Aires: Colihue.

a. Tal como hemos adelantado, la experiencia del poeta en el culto del Santo Daime se vincula con su escritura ensayística y poética de aquellos años. Consideramos relevante tratar algunos aspectos significativos de “Poesía y éxtasis” y “La religión de la ayahuasca”, con el objetivo de abordar los conceptos de “éxtasis”, “comunidad”, “individualidad” que aparecen allí y al mismo tiempo conectar las reflexiones del autor con los conceptos “cuerpo sin órganos” y “desterritorialización” de vertiente deleuziana y el relato de experiencias que intercambia en algunas cartas con su amiga Sarita Torres.

b. La luz es un aspecto central en los poemas de *Aguas aéreas*. Su presencia incide, modifica, trastoca, transforma el espacio, el tiempo, la naturaleza, los cuerpos. De este modo, la escritura poética trabaja en torno a una multiplicidad de formas lumínicas que se presentan como volutas, como líneas o como círculos en variación. Las imágenes sensoriales de los poemas traslucen el movimiento, ponen de relieve la exploración y el derrotero por los espacios terrestre y acuático. Nos proponemos explorar en un conjunto de poemas, los modos en los cuales se presentan las formas de la luz, la relación entre luz y movimiento y finalmente la conexión del plano lumínico con el plano del canto.

c. El mundo del agua que se vislumbra en estos poemas invita a la contemplación de la quietud pero también a la percepción de sus movimientos y las oscuridades que emergen desde lo profundo. Los líquidos se transparentan para hacer visibles las fuerzas marinas, la fauna reinante y la flora circundante. Los versos se entretajan alrededor de espacios para luego poder abandonarlos en pos de una búsqueda ascendente que no olvida, ni abandona definitivamente el suelo, la tierra o la superficie. Hay instancias de pasaje y formas de conexión del mundo acuático y el mundo aéreo. Ambas instancias trazan nuevas percepciones espaciales y temporales. Por todo lo expresado, nos interesa analizar la conexión entre el espacio del agua y el espacio del aire que proponen estos poemas y explorar los procedimientos de escritura que se ponen en juego.

6.2. La naturaleza, lo comunitario, el éxtasis, la forma poética

El poemario *Aguas aéreas* está dedicado al escritor uruguayo Roberto Echavarren e inicia con una cita del *Libro de la vida* (1565) de Santa Teresa de Jesús que nos acerca a la presencia de la luz:

Es como ver un agua muy clara que corre sobre cristal y reverbera en ello el sol, a una muy turbia y con gran nublado y corre por encima de la tierra; no porque se representa el sol, ni la luz es como la del sol; parece, en fin, luz natural y estotra cosa artificial. (p. 246)

Asimismo, a modo de epílogo se presenta un breve texto en el cual se especifica que los poemas están inspirados en la experiencia del poeta en la religión del Santo Daime:

Estos poemas se inspiran en la experiencia del Santo Daime. Agradezco al Centro Ecléctico de Fluyente Luz Universal, “Flor de las aguas”, de San Pablo, por el privilegio de haberme permitido acceder a la bebida sagrada. (p. 292)

El libro incluye treinta y seis poemas. De este conjunto total, los treinta y cuatro primeros se presentan con números romanos, a excepción de los últimos dos “Paso de la serpiente” y “Fuga de la pantera acuática”.

La explícita mención a la fuente de inspiración de los poemas de *Aguas aéreas* nos conduce a preguntarnos ¿cuál es la relación entre la experiencia daimista del autor y este libro en particular? y más precisamente ¿cómo abordar tal vinculación? Al respecto consideramos que el poemario no es la ilustración u otra versión de la experiencia vivida por el poeta en su incursión daimista, sino que más bien a partir de ella y con ella, se transita una experiencia de escritura poética que hace morada en dos dimensiones espaciales agua-aire, ambas atravesadas por una luz con diversas formas e intensidades, siempre en movimiento y a través de la cual el mundo circundante se ve desde múltiples perspectivas⁹⁵.

⁹⁵ En la entrevista “Recibir los himnos, pero celebrar el vacío” (2004) el poeta señala que *Aguas aéreas* no es un himno entendido como himno del Santo Daime:

De este modo, la participación de Perlongher en el centro “Flor de las aguas” guarda relación con los textos teóricos sobre ese culto como así también con las reflexiones sobre poesía y éxtasis. Por otra parte, esta incursión daimista inspira los poemas de *Aguas aéreas*, en los cuales se ponen en juego procedimientos de escritura que alumbran una belleza refulgente y construyen una espacialidad y temporalidad propias. De aquí que, ambas escrituras resultantes, ensayos y poemas, mantengan un diálogo y al mismo tiempo presenten particularidades específicas. Susana Cella sostiene que:

(...) No va a hablar desde la teoría –aunque no deje de aludir a ella- sino desde la *experiencia poética*, para reponer una palabra: *inspiración*. Aire de nuevo a los ambientes viciados de los términos consabidos. Esta experiencia que define como éxtasis y que lo lleva dentro de la selva a una temporalidad otra dentro de otra también diferente espacialidad. Como si siempre soñara con distopías, ya que no utopías. El barroso levanta vapores y éstos se mezclan con el aire, como si el barro menos que viscoso fuera sólido. (1996: 169)

A partir de lo expresado, nos interesa visitar particularmente dos textos de nuestro autor. En el año 1991, Perlongher publica el artículo “Poesía y éxtasis”⁹⁶ en el cual plantea que la poesía en tanto forma, es una “forma del éxtasis”, lo cual supone un “impulso inductor del trance como una fuerza extática”. En este sentido, lo dionisiaco en estado puro significa la muerte (Machado) y por ello, agrega el escritor barroso, es necesaria una forma que se sabe poética y se puede intuir como divina. En este punto, frente a formas destructivas, existen formas religiosas de trance cargadas de luminosidad. Así,

La diferencia es que el himno está al servicio de la divinidad, de la exaltación divina de o sagrada, o de alguna entidad... En el caso de *Aguas Aéreas*, de alguna manera el tema es el Santo Daime, pero la finalidad no es religiosa, es estética. Es un goce con las palabras. Un goce inclusive de las partículas, que son. La finalidad es otra. El tema es el Daime, lo religioso, pero no tiene un mensaje diciendo “Debemos convertirnos”. (p. 386)

⁹⁶ El artículo fue publicado originalmente en la *La letra A* nº 3. Las citas que realizamos en el presente capítulo corresponden a la publicación posterior realizada en *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992* (1997).

(...) hay maneras religiosas del trance que, lejos de echar las luminosidades fantasmagóricas por la borda del agujero seductor, disponen el agenciamiento de los brillos como una escalera hacia lo celeste del astral.

Refiérome, por proximidad singular, al culto del Santo Daime, montado en torno a la ingestión de la bebida sagrada, la ayahuasca o yagé, en el que las expediciones visionarias por las infractuosidades transpersonales y los paraísos del más allá, son puntuadas y orientadas por himnos musicales, recibidos por inspiración divina por los correligionarios, que obran como faro y guía en el asombroso arrobamiento de la fuerza, devolviendo así lo divino a la forma del éxtasis que es la poética. (1991 [1997]: 153)

En el año 1997 se publica "La religión de la ayahuasca"⁹⁷, ensayo inédito y a su vez, versión completa de trabajos previos que reproducen alguna/s parte/s de este último. El escrito presenta el culto del Santo Daime en el contexto histórico y social con sus características particulares:

La religión del Santo Daime (literalmente, San Dadme: el nombre proviene de invocaciones construidas a partir del verbo dar, del tipo dadme - *daime* en portugués- paz, *daime* amor...) surge en la década del 30 en el estratégico Estado brasileño del Acre -un triángulo tendido en la frontera del Brasil con Bolivia y Perú, que a principios del siglo se "independizó" de las autoridades de La Paz para adherir a las de Río de Janeiro. (1997: 158)

La presentación que plantea Perlongher aborda varios aspectos:

a. La dimensión de lo tribal y de lo urbano. En este sentido, el uso de la ayahuasca data de épocas anteriores, en el seno de comunidades instaladas en la Amazonia. Con el paso del tiempo el consumo alcanzó primero sectores

⁹⁷ Hacemos referencia a la versión publicada en Perlongher, Néstor. *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*. Reproducimos a continuación la nota que acompaña tal versión:

Versiones reducidas y otros textos similares se publicaron como "La force de la forme. Notes sur la religion du Santo Daime", en *Societés* n° 29, París, septiembre de 1990, como "Santo Daime. O discreto charme do sagrado" en *Nicolau* n° 40, Curitiba, 1991, y como "Éxtasis sin silicio", en *El Porteño* n° 116, Buenos Aires, agosto de 1991. (1997: 155)

rurales y luego zonas urbanas. En este sentido, se vincula lo moderno con lo tradicional y primitivo:

Lo interesante del Santo Daime es que se trata de una ritualización religiosa moderna de un uso de *plantas de poder* tenido por primitivo y tradicional. Al irrumpir en las modernas sociedades urbanas, el Santo Daime rasgaría con la firmeza de la fe divina, el sórdido circuito de la droga. Al mismo tiempo, esta experiencia contemporánea parece iluminar un elemento extático presente, aunque borrado, en la *cultura de la droga*. (p.157)

b. La ingestión de la ayahuasca se realiza en un ámbito colectivo y ceremonial⁹⁸. La inspiración se traduce en himnos que acompañan la celebración. Estos cantos tienen una fuerte conexión con el mundo de la naturaleza y destacan en sus melodías elementos como el sol, la luna y la estrella:

La ceremonia suele prolongarse la noche entera, hasta las primeras luces del alba o más. Durante todo este tiempo los adeptos cantan, acompañados con música de guitarras escandidas por enérgicas maracas y endulzados acordeones, flautas, violines, lo más parecido a un coro celestial, *himnarios*, o sea, poemas rimados de contenido místico “recibidos”, gracias a la inspiración divina, por los protagonistas de este raro ritual, que danzan sincronizadamente al “bailado”: un vaivén monótono, mecido a cantos hipnóticos, de vaga resonancia indígena, el que parece contribuir a una mejor distribución en el cuerpo del líquido (...)

⁹⁸ La descripción de la ceremonia es la siguiente:

Estamos en una ceremonia de ingestión de ayahuasca, realizada en una “iglesia” del Santo Daime. Los participantes de la ceremonia –hombres de un lado, mujeres del otro, ataviados austeramente: camisa blanca y pantalón azul, para los primeros; camisa y pollera de los mismos colores para ellas; para las ceremonias de fiesta, coincidentes con fechas religiosas u onomásticas, el uniforme es blanco con cintas verdes y ellas lucen coronas; una estrella de seis puntas, con un águila y una luna grabadas, orna los pechos de los fardados (“uniformados”, o sea, iniciados)- se disponen en forma de doble L en torno de una mesa donde titilan velas y piedras transparentes en la blancura de un mantel bordado: en el centro, yérguese imponente la Cruz de Caravaca (la de los maderos horizontales, simbolizando la segunda venida de Cristo a la tierra). (p. 156)

Las miraciones o mareaciones –visiones celestes, vibraciones intensas, una especie de “alucinación” (en gran medida constelaciones combinatorias de fosfenos) que, guiada, no es sin embargo desvarío ni error- producidas por el efecto de la ayahuasca en el cuerpo, son, por decirlo así, escandidas por la música y la danza, configurando una singular experiencia de éxtasis.

c. Perlongher postula el esquema *fuerza/forma* como herramienta teórica de utilidad para pensar el Santo Daime. Esa forma no se daría de manera apriorística direccionando las fuerzas, sino a posteriori. El éxtasis acontece en comunión con el cosmos y en el ámbito de lo colectivo. Asimismo, el éxtasis como forma de “salir de sí” puede manifestarse de dos maneras, bien como un “*éxtasis descendente*” que antes que generar un “cuerpo sin órganos”, en el sentido planteado por Deleuze y Guattari, provoca la destrucción del cuerpo o bien como “*éxtasis ascendente*” el cual implica un “viaje guiado y controlado” sin caer en la autodestrucción. Desde la perspectiva de Perlongher, la experiencia del Santo Daime se enmarcaría en el segundo caso⁹⁹:

⁹⁹ En varias entrevistas, Perlongher define a la poesía como una “forma de éxtasis”. En particular transcribimos a continuación dos fragmentos correspondientes a la entrevista publicada con el título “Las formas del éxtasis”, realizada por Diego Vecchio:

¿Qué es el éxtasis?

El éxtasis es una salida de sí, de los límites del yo, de la mónada individual. Lo que se dice que el alma parte y llega a otro lado, vuela. Hay muchos tipos de éxtasis. En el éxtasis chamánico se sube, el alma va a recorrer otros territorios. En las religiones de posesión, en cambio, es el dios el que llega. En vez de subir el alma, el dios se encarna en el poseído.

Se discute en qué medida ambas variables del éxtasis son compatibles. En el caso del Santo Daime aparece la posesión –tipo Candomblé- y también los vuelos. Vuelos quiere decir que hay una posibilidad de transporte a distancia, lo que implica: ¿qué es lo que se va? (1991 [2004]: 344)

Entonces, ¿qué vínculos existen entre la experiencia del éxtasis y la poesía?

La poesía es una forma de éxtasis porque implica, como toda experiencia artística, un estado de trance. La poesía suelta esa fuerza divina, exterior e interior a la vez, aunque parezca paradójico, de toda sujeción racional. Se use algo o no, importa el trance. Las vías para llegar a él son secundarias. Hay gente que se pone a leer otras poesías y ahí le viene lo que antes se llamaba inspiración, palabra tan denigrada, no sé por qué. Como si se pudiera hacer una escritura fría, intelectual, racional. La poesía abre, agencia, dispone palabras de inmanencia. No sirve el dibujito de árbol que dice árbol de *Lingüística General* de Saussure. En la poesía no hay representación sino presentación directamente. El lenguaje se presenta a sí mismo con todos sus fulgores y oscuridades, sus pozos y cumbres. (1991 [2004]: 346)

(...) experimentaciones como la del Santo Daime y la Unión del Vegetal en el Brasil, el culto del cactus San Pedro en Perú, la iglesia del peyote entre los indígenas norteamericanos, propicien un éxtasis ascendente, transformando la energía de la sustancia psicoactiva en un trampolín cósmico, ritualizado de manera a guiar y “controlar” (como diría Edward Mac Rae) el viaje. (...)

Pero el Santo Daime no muestra apenas la fuerza del éxtasis: configura también una verdadera poética. Autodefiniéndose como una “asociación espíritu-musical”, los acólitos del Daime dan una gran importancia a la parte estética de la socialidad. Esa poética es en última instancia barroca: elementos de un barroquismo popular se encuentra abundantemente en los poemas musicados que son los himnos, siempre impregnados de la deliciosa ambigüedad propia de la expresión poética (...) (p.166)

d. La construcción de lo comunitario, es otro aspecto relevante del culto daimista. La experiencia en comunidad propone, asimismo, nuevos modos de pensar la propiedad que ponen en cuestión el modelo capitalista:

Hay también una dimensión sociopolítica, pues esta religión propugna un modelo comunitario de gestión de la vida, superando la propiedad privada; así, el carácter “libertador” no se restringiría al nivel místico, sino que debería concernir, se espera, al plano material (p.168)

A partir de tales puntualizaciones, nos preguntamos ¿cómo es posible vincular estas afirmaciones y reflexiones con el concepto de “desterritorialización” planteado por Deleuze y Guattari? En términos de estos autores desterritorializar es abandonar un territorio, se trata de buscar y emprender una “línea de fuga”. Este movimiento trae aparejado otro momento posterior denominado “reterritorialización”. En el caso de que este último implique la interrupción de la “línea de fuga” establecida, la “desterritorialización” es “negativa”. Por el contrario, si la “reterritorialización” sólo adquiere un papel secundario se trata de una “desterritorialización positiva” a pesar de que ésta persista siendo “relativa” (pp. 517-518).

De este modo, los filósofos de *Mil mesetas* conectan tres conceptos centrales: “tierra”, “desterritorialización” y “reterritorialización”:

(...) En primer lugar, el propio territorio es inseparable de vectores de desterritorialización [D] que actúan sobre él internamente (...) En segundo lugar, la D es a su vez inseparable de reterritoralizaciones correlativas. La D nunca es simple, siempre es múltiple y compuesta: no sólo porque participa a la vez de formas diversas, sino porque hace converger velocidades y movimientos distintos según los cuales se asigna a tal o tal momento un “desterritorializado” y un “desterritorializante” (...) Se dirá que la tierra, en tanto que desterritorializada, es el estricto correlato de la D, hasta el punto de que la D puede denominarse creadora de tierra –una nueva tierra, un universo, y ya no sólo una reterritorialización. (1980[1994]: 518)

En este sentido, los trayectos realizados por Néstor Perlongher en distintos momentos de su vida: de Avellaneda a Buenos Aires, de Buenos Aires a San Pablo, de San Pablo a Estado del Acre, de San Pablo a París marcan derivas que se filtran en sus producciones ensayísticas y poéticas poniendo en evidencia sucesivos procesos de “desterritorialización” que conceptualizan los filósofos franceses. La práctica de la deriva, el tránsito de un lugar a otro, el trayecto desde lo urbano a lo selvático son algunas particularidades que se pueden destacar en el viaje que el escritor realiza en el año 1989 para participar de una ceremonia religiosa en una iglesia daimista ubicada en el Estado brasileño del Acre y que se registran en la escritura de Perlongher. Con fecha 8 de octubre de ese año Perlongher redacta y envía una carta a su amiga Sarita Torres¹⁰⁰ en la cual narra: los preparativos del viaje (elementos necesarios para estar en la selva, comida y regalos para los integrantes de la comunidad), el trayecto realizado, las condiciones de vida en la comunidad y su estadía en ese ámbito. En algunos fragmentos de la carta que envía a su amiga escribe:

Sufrí bastante. Pérdida completa de referencias (algo muy del Daime). Desterritorialización. Nada de lo que yo sabía servía. Vida dura. A medida que fuimos integrándonos en los trabajos del Daime, la cosa mejoró. Lo que importa

¹⁰⁰ El intercambio epistolar entre el poeta y Sarita Torres fue publicado en la edición de *Papeles insumisos* en el año 2004.

es la fuerza. Otra dificultad: no hay intimidación. La prevalencia de lo colectivo combate toda individualidad y egocentrismo. En la comunidad de todo hay, algunos un poco hostiles, pero la mayoría maravillosos. (...)

Son campesinos metafísicos, todo el tiempo hablando de la luz, el cosmos, las estrellas, dios, en fin, filosofías teológicas. Y todos reciben himnos por inspiración divina, poetas muchos de ellos analfabetos, eso es impresionante. Junto a ellos, gente llegada de todas partes del mundo, un cosmopolitismo en acto, al tanto de todo. También esa integración entre campesinos y ex urbanos es fascinante. (pp. 437-438)

Entre otras cosas, en el intercambio epistolar, el poeta afirma que la “desterritorialización” experimentada significó para él, la pérdida de toda referencia anterior y que tal situación mejoró *a posteriori* a partir de la integración a la comunidad. En tal escenario, la dimensión colectiva está por encima de lo individual, señala el poeta.

El libro *Cartas del yagé* recoge el intercambio epistolar entre William Burroughs y Allen Ginsberg. Se trata de una serie de cartas en las cuales, ambos escritores, narran sus derivas por distintos lugares de Latinoamérica en busca del “yagé” entre los años 1953 y 1960. Seleccionamos un fragmento de la carta que Ginsberg le envía a Burroughs desde Perú con fecha 10 de junio de 1960. La narración del escritor americano puede compararse con la narración de la propia experiencia de Néstor Perlongher. En el caso del primero, la búsqueda del yagé, se enmarca dentro de una deriva individual, mientras que en el caso del escritor argentino, lo comunitario está ubicado permanentemente en un primer plano. El fragmento es el siguiente:

En todo caso, para abreviar, volví a una reunión formal de grupo anoche en sus chozas; esta vez el líquido estaba preparado y fue ofrecido con toda ceremonia (...) luego yo encendí un cigarrillo y eché una bocanada de humo sobre la taza y bebí. Vi una estrella fugaz –aerolito- antes de “irme” y una luna llena, y él me sirvió primero y luego me acosté esperando Dios sabe qué otras visiones placenteras y luego empecé a “elearme” y luego todo el maldito Cosmos enloqueció a mi alrededor (...) Primero comencé a comprender que mi

preocupación por los mosquitos y los vómitos era una tontería ya que existía la gran cuestión de la vida y la Muerte. Me sentí frente a la Muerte... (1971: 64)

Perlongher visualiza en lo comunitario una posibilidad de transformación. Hacia el final de su carta expresa, “ahí se siente el proyecto de un imperio, el nacimiento de un imperio. Hay que ir preparado, fuerte porque es bastante duro” (2004: 438). No obstante, debemos señalar que la experiencia del poeta en tal culto, atravesará distintos momentos. De hecho, en la etapa final de su vida y particularmente, luego de su regreso de París, el poeta optará por un distanciamiento y señalará algunos aspectos que para ese entonces ya no compartirá con el grupo daimista¹⁰¹.

Por otra parte y, retomando la valorización del aspecto comunitario que prevalece sobre el individual en el culto daimista, se desprenden dos cuestiones relevantes. Por un lado, en el caso del Santo Daime la ingestión de la ayahuasca siempre está encauzada por himnos en el marco del grupo. Por otra parte, la importancia de esta dimensión grupal pone de relieve otros vínculos, relaciones y modos de convivencia que serían distintos de los establecidos en el tejido social de las urbes postmodernas y, asimismo tal vínculo con la territorialidad plantea otra forma de pensar la propiedad de la tierra.

Pues bien, ¿cómo se conectan estas afirmaciones con el concepto “cuerpos sin órganos”? Néstor Perlongher sostiene que el “éxtasis ascendente” acompañado y enmarcado en el fluir de los himnos daimistas, tiene una forma

¹⁰¹ Destacamos este fragmento de la entrevista realizada por Edward Mac Rae, antropólogo amigo de Perlongher, que introdujo al poeta a la religión del Santo Daime.

¿Cómo es eso del Daime sin daime?

(...) El Daime, al menos en mi experiencia, en un momento me llevó a unas profundidades turbulentas y difíciles. Y la cuestión es conseguir transformar ese dolor en ascensión y salir a la luz. Ahora, cuando el cuerpo está debilitado, yo lo siento, es muy difícil, uno se queda allá, en el fondo. Es una cosa terrible. Se espera que uno salga a flote. No es muy comprendida la experiencia cuando continúa “mal”. Esto sucede en Brasil: cuando alguien está deprimido, se alejan, el resto de las personas le escapan. Huyen. Mientras que en la Argentina no, la depresión está socialmente ritualizada. Entonces se conversa y se come. Pero aquí no, si estás deprimido, es muy raro que se hable de eso. El tono o espíritu, que se espera es *Tudo bem*. En el Daime hay mucho de esto. (2004: 392)

poética¹⁰². Los cantos proliferan por el aire, la tierra y el agua teñidos por una candente y bella ambigüedad. En este sentido, entendemos que el cuerpo “en trance” no iría hacia su destrucción sino, contrariamente, en búsqueda de posibles “líneas de fuga” que no significan el suicidio o la muerte, sino un movimiento de “desterritorialización” positivo que posibilitaría alcanzar un “cuerpo sin órganos”. En palabras de Deleuze y Guattari:

Habría, pues, que hacer lo siguiente: instalarse en un estrato, experimentar las posibilidades que nos ofrece, buscar en él un lugar favorable, los eventuales movimientos de desterritorialización, las posibles líneas de fuga, experimentarlas, asegurar allí y allá conjunciones de flujo, intentar segmento por segmento continuos de intensidades, tener siempre un pequeño fragmento de una nueva tierra. Sólo así, manteniendo una relación meticulosa con los estratos, se consigue liberar las líneas de fuga, hacer pasar y huir los flujos conjugados, liberar intensidades continuas para lograr un CsO [Cuerpo sin órganos]. (1980 [1994]: 166)

6.3. La llegada de la luz

La escritura poética de *Aguas aéreas* engarza dos mundos, el acuático y el aéreo, ambos atravesados por la refulgencia de la luz que en su continuo movimiento se refracta en múltiples formas lumínicas, ya sea como trazos espiralados que ascienden o como líneas vibrantes que se quiebran. La

¹⁰² En el artículo “Tres huérfanos momentos”, Tamara Kamenszain afirma:

Como culminación de un diálogo de vida, antropólogo y poeta (¿épica y lírica?) parecen haber encontrado por fin un estado de ánimo común para expresarse. Una antropoesía –disciplina salida de sí- que lee en los himnarios del Santo Daime el libro de poemas que vendrá. La tradición literaria aporta un género –el auto de fe- pero la fe en la antropología - estudios de campo- aporta una escucha al alcance de la mano. Y lo que le llama la atención al antropeoeta en esta experiencia colectiva con una droga (ayahuasca) no es el desborde sino, paradójicamente, la formalización (...)

“Salirse de sí”, había pedido Perlongher en reiteradas oportunidades de cara a una ética del escritor. Y la doctrina del Santo Daime parece enseñarle que este trance sólo se vehiculiza en forma colectiva (...) Tomarse la droga del capitalismo y entrar en el puro mambo personal es la vía regia para convertirse en “autor”. Ese adicto irrecuperable de yoismo. Salirse de autor, en cambio, es para el escritor devenido mujer-antropoeta, dar a luz con otros y para otros un discurso colectivo (himno) que resignifique los efectos de la droga hasta volverlos literatura. Literatura entendida como “disposición colectiva de enunciación”. (2004:472-473)

luminosidad irrumpe en ese mundo colmado de agua y aire y a partir de ese momento, raptó tras raptó, titilación tras titilación, se suceden las imágenes. Los versos se vierten arrastrando materialidades de origen vegetal y animal alcanzando por momentos la fina textura de una transparencia en suspensión.

El sintagma “aguas aéreas” nos permite enlazar varias cadenas de significaciones a) tales aguas están compuestas por aire, b) esas aguas en tanto aéreas son por ende livianas y c) son aguas que pueden ascender y por lo tanto solidarias con la alquimia de las sustancias y la transformación de los estados sólido, líquido y gaseoso. Las aguas aéreas perlonghianas persisten en una búsqueda por lo “ascensional” y en tal dirección se despegan de las superficies, poniendo en relación las dimensiones del agua y el aire, de la tierra y el cielo.

El mundo de la selva desborda de luz y la naturaleza se hace perceptible a través de todos los sentidos. La luminosidad pone de relieve las superficies y también las profundidades acuáticas, en cuya base reaparece el elemento barroso. De esta manera, la escritura de los poemas traerá aguas en una multiplicidad de estados, aguas detenidas en un estanque, aguas reverberantes que se mueven provocando olas y también aguas engendradoras de serpientes que yacen en la profundidad.

La importancia de la luz en *Aguas aéreas* nos permite delimitar el siguiente conjunto de variables que aparecen mostradas en la textualidad de los poemas. En primer lugar, la inscripción en la escritura de formas múltiples de la luz, por ejemplo luz titilante, luz vibrante, luz poderosa. Por otra parte, la conformación de imágenes y figuras retóricas que traslucen los efectos de una luz en permanente movimiento, lo cual genera sucesivas transformaciones de los elementos espaciales, temporales y materiales que se entretajan en los versos. Por último, el uso de procedimientos de escritura que marcan la emergencia del plano del canto en relación con la presencia de la luz.

Imágenes y figuras en movimiento se componen con enunciados de distinto orden. En este caso resulta valioso recuperar algunos conceptos que Nicolás Rosa desarrolló en “Los órdenes de la belleza” (1992). El autor postula tres órdenes de la belleza presentes en la poesía de Hugo Padeletti. Cada uno

de ellos está regido por un canon en particular. El autor postula un orden de la retórica bajo el canon del significante, un orden de la existencia reglado por la apariencia y un último orden que es el de la ética, reglado por el canon de mal. Los enunciados de esta poesía accionan como “centros de gravedad” que se escriben para “desorganizar, para desagregar los sistemas semánticos” (p. 87-90). Nicolás Rosa propone los siguientes tipos de enunciados para la poesía de Hugo Padeletti:

los enunciados simétricos o encerrados en su propia perfección histórica.

los enunciados circulares que tienden a incrustar al sujeto en el objeto, al sujeto en el sujeto y al objeto en el objeto.

los enunciados espiralados que se quiebran en sintagmas envolventes que colisionan la sintaxis pero se cohesionan por la rima y sobre todo por el ritmo.

los enunciados incisivos, literalmente el enunciado que corta, que calcula, que cuadrícula geoméricamente el ángulo, el cuadrángulo y el rectángulo.

los enunciados excéntricos, donde cada texto es un pretexto del contexto, donde cada cosa es el centro de otros centros y hace de otros su descentro.

los enunciados emblemáticos, aquellos que sumados dan un blasón, una heráldica de clases. (1992: 91-92)

En el caso de la poesía de Perlongher y, en particular en *Aguas aéreas* podemos rastrear y delimitar aquellos enunciados que Nicolás Rosa denomina “espiralados” e “incisivos”. Los primeros dan forma a construcciones de sintagmas o cadenas de sintagmas en los cuales los movimientos de luz y también del agua o del aire, tienen formas enruladas como volutas que ascienden y envuelven el entorno circundante. Los enunciados incisivos, por su parte, se presentan en estos poemas como construcciones que imprimen la fuerza de una luz que rasga, corta, irrumpe sobre las superficies que encuentra

a su paso. Esta acción de la luz muestra la presencia de una corporalidad abierta que exhibe sus órganos y mucosidades.

6.3.1. Luz en múltiples formas

En “Rareza de la joya”, cuarto poema del libro, la llegada de la luz es, en un primer momento, dúctil e invade el espacio en finos espirales mientras que en una segunda aproximación, la luminosidad toma una forma dotada de fuerza suficiente para rasgar la oscuridad:

RAREZA DE LA JOYA en coruscante revolotear de élitros,
su vibración al estampar
la transparencia del cristal de piedra
eco de luz en la voluta grave
tornasolada delicadamente

Tuerce al vibrar: pupila
de la liana, en temblorosa
oscilación, palpita
la elástica luminosidad
rayándola con haces
de laminado estuque.

(IV, “RAREZA DE LA JOYA”, p. 253)

En ambas estrofas se señala el efecto de una vibración que deriva bien en una estampida, bien en una torcedura. En los primeros versos coexisten elementos de la naturaleza con texturas duras y blandas, no obstante éstos son siempre permeables a la luz y perceptibles por todos los sentidos. El revoloteo oscuro de los “élitros”, vale decir, de unas alas endurecidas en movimiento producen un impacto audible. La superficie de la liana trepadora tiene movimiento y es permeable al efecto de la luz que también “vibra” o, como dice la personificación en el poema “palpita” en su superficie y, por ello viste a la planta trepadora con “haces” de luz. Tal refulgencia envuelve y penetra la naturaleza. Por otra parte, esta luz tiene no sólo una fuente de origen, sino que

además es fuerte y puede provocar “desgarramiento” y “empuje”. Veamos los versos que siguen:

La fuente de la luz es el temblor
que eriza las tinieblas
marcando en el envión de la cutícula
el desgarrar de las mucosas:

sueño

de platinadas vísceras al borde del estaño. (IV, p. 253)

Los sustantivos “temblor” y “envión” condensan la fuerza de un movimiento desde un espacio interior hacia otro exterior. A su vez, tanto el “envión de la cutícula” como el “desgarrar de las mucosas” señalan el movimiento o desprendimiento de una sustancia o parte que recubre a otra, para llegar finalmente a la expulsión de las partes internas del cuerpo, es decir, las “vísceras” que se aproximan a un destello platino. La percepción de la luz ahonda en el tratamiento del plano visual (lo laminado, lo transparente, lo tornasolado) y también explora lo táctil (lo mucoso, lo elástico).

De este modo, los enunciados “espiralados” e “incisivos”, siguiendo los conceptos de Nicolás Rosa, se conducen por el movimiento de la luz, del aire y del agua y, ponen en evidencia la presencia de un cuerpo que se abre y deja ver sus órganos y sustancias internas tal como si la corporalidad entera se ajara para ser penetrada. Tamara Kamenszain afirma que el cuerpo al salirse de sí pone en juego su adentro:

Es que salirse de sí conduce al baile. (...) Salirse entrando. Afuera del cuerpo está su adentro. Las volutas del aire se vuelven los contoneos del cuerpo en sus convulsiones. Serpientes breves, hasta los intestinos dan su baile. Las aguas no son sólo licuaciones del alma sino que pueden venir por enemas (...) Dado vuelta, el bailarín explorará la noche afiebrada de su cuerpo hasta entrar en las entrañas “en el acre regüeldo plata líquida, en la nada la náusea”. (1996: 103)

A lo largo de todo el poemario se presentan, se enlazan, se traman palabras que señalan las partes del cuerpo y también sus diversas secreciones. Transcribimos algunos fragmentos de poemas en los cuales aparecen palabras tales como: “mucosas”, “uñas” como así también “pulmón”, “boca”, “encías”, “lengua”:

Por espejismos de piel viva
en el tirón de las mucosas
los rasgueos de la uña
elevan las cántigas
al cielorraso hueco, sublunar

(I, “RECIO EL EMBARQUE”, p. 247)

(...) el movimiento acampanado, o de espirales, una flecha concéntrica, esa melaza rasga el pulmón de la víctima del aire en un ay ebrio, abierto como una boca loca y en su estirada dimensión entra el garfio de la uña en el guante de terciopelo creando callos en la débil distancia.

(XV, “LA SAUDADE DEL TERCIOPELO”, p. 267)

(...) el corcoveo de las titilaciones en esa suerte de zaguán de la pupila, liminar, si sus goces no impidiesen sino todo lo contrario la emergencia de las eses o de las contorsiones sinuosas por los alveolos de las encías y las lenguas o medias, balbuceando colgadas en las circunstancias del estuche una iluminación superficial.

(XXIV, “LUMÍNICO EL ESTUCHE”, p. 278)

El cielo, el agua, la tierra, la luz no olvidan la presencia del cuerpo, contrariamente, la corporalidad revelada en todas sus dimensiones, se entrelaza en los vaivenes y oscilaciones desde la piel hasta el plano de lo más interno (las vísceras) que tienden a elevarse hacia el plano celeste. Jorge Panesi afirma que:

El aire, el cielo, y lo celeste dirigen la atención; Perlongher concibe al verso como movimiento y el movimiento sugiere ahora la altura: lo visceral, si no se confunde, por lo menos se contamina con lo que asciende (...) pero el cuerpo será siempre el engendrador del ritmo y de la agitación cuando las aguas se detengan. (1996: 54)

6.3.2. Luz en movimiento

El plano del movimiento curvo, torcido o enortijado de la luz, marca una permanente transformación y mutación de las tonalidades, las superficies y los elementos que se presentan en los poemas. Citamos a continuación unos fragmentos seleccionados del poema “Diamante”:

Prefijada su estela, su cascada
si manes a la hiedra
zambullen, una luz
riza las torvas ondas

Erizos
Aguas vivas
(X “DIAMANTE”, p. 260)

Las palabras “zambullen”, “riza”, “luz” y “erizos” marcan una sucesión de aliteraciones. Por otra parte, las connotaciones de movimiento que señalan las dos primeras palabras enumeradas, alcanzan a cristalizar en el último verso, “aguas vivas”, la presencia de una fuerza natural en ebullición. Y esto abre dos posibles tramas de sentidos. En primer lugar, las aguas vivas, como la forma plural de “aguaviva” (animal marino que causa picazón) que, por cierto, están acompañadas por otro animal, “erizos”. Pero también el sintagma “aguas vivas” marca la presencia de una masa de agua cargada de vitalidad a partir de su contacto con la luz y su mundo animal. Los versos que siguen abren un mundo encantado en sucesivas imágenes visuales, táctiles y auditivas que muestran una constelación de elementos y momentos que van surgiendo en una enumeración empalmada por la belleza:

Caperuzas cartilaginosas
para los maquilleos de las orlas

Sirenas de celofán
en los agujeros de la red,
medio cuerpo de náyade
en el tecnicolor de espumas
cuyas salpicaduras esparcían
un arco de partículas de polvos
y burbujas, arco azul
al compás
de tironeos de tendón y sincopadas catalepsias
caídas de la presión

(pp. 260-261)

Las imágenes visuales se presentan una tras otra, articulando un mundo natural y un mundo artificial con rocío de maquillaje, burbujas y polvos para las aguas. Las olas marcan un movimiento generador como máquina inventiva que reproduce los objetos, sus colores y sus texturas al son de un ritmo propio. El verso “en el tecnicolor de espumas” recalca sobre la construcción de un “artificio” que arma un mundo de sirenas de celofán rodeadas de tres elementos de distintos órdenes tales como “espumas”, “partículas de polvos” y “burbujas”. Los tres materiales se diseminan en torno de esos cuerpos de ninfas y pueden desarmarse hasta desaparecer pues las “burbujas” se desvanecen, los “polvos” se disuelven y las “salpicaduras” se pierden. Pero el cuerpo siempre permanece convulso por tirones, atrapado por el movimiento que lo rodea. Los versos siguientes persisten en sensaciones de vaivenes y brillos:

vaho azuloso en el rodar al vuelo
en el vaivén febril estos títeres rítmicos
o mixtos
implantan su cabellera en el cristal

de nube, crepúsculo vacío
de temblorosa iridiscencia
volúmenes de brillo
deslizándose sus aspás
por jardines de limo

Los vapores se diseminan por el aire y el traslado aéreo está acompañado por el movimiento rítmico que invade el espacio superior hasta alcanzar los elementos celestes tales como “nube” y “crepúsculo”, debajo de ese cielo el orden terrestre sigue presente como “jardines de limo”. El poema avanza en tramos de imágenes que conforman una colección de destellos y brillos explícitamente nombrados y enlazados con los objetos que se van desplegando y mostrando hasta llegar al desenlace del poema. Los versos finales están escritos con letras mayúsculas y trabajan otra apertura de sentidos:

ERA EL CRISTAL
LAS MIS FACETAS DEL CRISTAL
LOS BRILLOS RITMICOS
LOS HIMNOS
CELEBRATORIOS DE UNA
ANUNCIACION
CALEIDOSCOPIO
FRENESÍ ESMALTADO
(X, “DIAMANTE”, p. 261)

El verbo inicial de la estrofa “era” abre la sucesión de las líneas siguientes, de aquí que todo lo que se despliega a continuación queda regido por tal verbo. Asimismo, la palabra “era” funciona como apertura a la abundancia de elementos luminosos, móviles y con infinitas claves de combinación. En la expansión afloran dos elementos centrales: la luz y el canto. La primera se realza con brillos, mientras que el segundo se menciona como “himnos celebratorios de una anunciación”, lo cual introduce una dimensión litúrgica. De esta forma es posible pensar la luz como iluminadora en

un doble sentido, propiamente como “brillos” y también como luz acompañada por los cánticos que reverberan la apertura de una “anunciación”, de algo que debe ser contado y escuchado, puesto a la luz en una combinatoria sensorial visual y auditiva cuya expansión es posible en el aire. La palabra “caleidoscopio” que aparece en el penúltimo verso, remite justamente al juego de las imágenes visuales que se generan a partir del movimiento y puede presentar múltiples figuras que se componen tal como si se tratara de centelleos de elementos que concatenados, yuxtapuestos, superpuestos arman una figura por momentos aprehensible pero también fugaz, figuras compuestas a partir de la variación de los elementos que se ponen en juego.

6.3.3. La luz y el canto

La presentación de la luz en *Aguas aéreas* se define en relación con el espacio y el tiempo como así también en sintonía con el movimiento. A lo cual debemos agregar otro elemento importante: la presencia del canto. La voz como proyección de un cuerpo, en este caso se realiza en sus propios ritmos y sus vibraciones y se conectan con las titilaciones de la luz. En el poema “Titilar de ebonita” la irrupción de la luminosidad va de la mano del canto y en el contexto de una celebración:

TITILAR DE EBONITA, las lilas de la cruz
liman del clavo la turgencia áspera
o paspan el derrame del rosario
por la puntilla del mantel

(II “TITILAR DE EBONITA”, p. 249)

Dos elementos precisos se destacan en el inicio del poema: una “cruz” y un “rosario” para una celebración. Las palabras se conglomeran en distintos grupos. El primero reúne materialidades más duras aunque de distinta conformación: “ebonita”, “cruz” y “clavo”. Por otro lado, el término “lilas” que marca la presencia de las flores como un delicado elemento natural en contraste con la textura áspera del clavo. Las sustancias que se presentan

están libradas a un posible desgaste y, en este sentido los verbos “liman” y “paspan”, justamente connotan una suave acción de “lijar” que es tan sutil como el verbo “titilar” que inicia el poema. Las aliteraciones de los sonidos “l” y “r” –fonemas que se asocian a liquidez y vibración- ya aparecen en la primera estrofa del poema y se continuarán a lo largo de los demás versos. En el tramo siguiente se completa el detalle de los elementos de la ceremonia y en el aire se esparce un canto:

Acaireladas convulsiones, si la medusa pincha el pez, tremola
en el remolineo la flotación de un cántico, de un cántaro

Cantarolan por darle al óleo cenagoso
la consistencia de un velo de noche, por hurtarle
al dios de la floresta la niñez de un escándalo
u otorgarle a la red de iridiscencias pasajeras (tiemblan)
la levedad de un giro en el espacio.

(p. 249)

La presencia de la voz hecha canto, marca una distinción entre un momento anterior y otro presente. Las palabras “cántico”, “cántaro” y “cantarolan” consignan una deriva semántica y sucesivas aliteraciones, asimismo, instalan la irrupción de movimientos leves y convulsos mientras la voz cantada se expande por el escenario nocturno. El sintagma “óleo cenagoso” pulsa en sentido contrario a la levedad; tanto el “óleo” como sustancia pastosa y materia prima para la pintura y el elemento “cenagoso” como mezcla de tierra y agua estancada y sucia, apuntan a la existencia de lo terrenal y lo consistente. La materialidad oleosa asimismo marca que el fondo sobre el cual se imprimen los tenues brillos tiene densidad y cuerpo. No se trata de un fondo blanco y límpido sino de una superficie que tiene un resto terrestre, una marca de barro, sobre la cual se escribe –o se pinta- la llegada de la luz. En estos versos, la escritura apresa y une texturas más consistentes (tierra que es ciénaga) con otras colmadas de liviandad (cánticos que flotan). En tal unión el triunfo es siempre ascensional y el canto parece ser su

expresión más genuina. Con respecto a la importancia del canto en *Aguas aéreas*, Jorge Panesi sostiene que:

No sometido al deber, sin embargo, el canto (a partir de *Aguas Aéreas*) se vuelve “ascensional”, sublimatorio, pensable por el aliento de la voz presente y en contacto con imprecisas teologías. Los gases y las gasas antes estaban desligados del espíritu, eran atributos del cuerpo, una verdadera “Escatología del Espíritu”. Antes, los cuerpos luchaban entre sí, se tajeaban y escribían; ahora luchan también, pero están dominados por la voz y la representación, por el sujeto, y la transparencia. (1996: 46)

Las imágenes poéticas recalcan no sólo en la dimensión auditiva de los cantos, sino también en la contaminación que tales voces ejercen sobre los planos visuales, táctiles y los materiales y sustancias que se inscriben en la escritura. La poesía perlonghiana trabaja en los intersticios de las sensaciones y los sentimientos, pulsa por dar una forma escrita a aquello que se percibe en la apertura de todos los sentidos en el contexto de una ceremonia ritual¹⁰³. A lo cual debemos agregar que todas las percepciones conducen a la victoria de lo aéreo que es, en todo caso, el abandono de la pesadez del cuerpo y el triunfo de la liviandad. Señalamos a continuación los versos finales de “Títular de ebonita”:

¹⁰³ En la entrevista “Paseando por los mil sexos” realizada por Daniel Molina, el escritor Néstor Perlongher afirma:

El problema es como producir lo sensual en la escritura. Hay que ver de qué modo ciertas acumulaciones de erres, de eles, producen, en sí mismas, el “drapeado de las gasas y las telas”. Eso tiene que ver con otro elemento que está presente en mis poemas: la conexión de lo más bajo con lo más alto. Además, cuando se recurre a la sordidez, a un cuerpo mostrado más allá de su desnudez, del lado de adentro de su intensidad –como si fuese una caverna tallada en la piel-, cuando no es suficiente hablar de que dos se juntan, sino de qué está pasando, qué energía los está recorriendo, a ese flujo de fuerzas no basta con relatarlo. No alcanza para hacer pasar eso, esa fuerza, esa intensidad; retomo la relación entre el plano de los cuerpos y el plano de la expresión, como diría Deleuze. En un libro, que el poeta uruguayo Roberto Echavarren traduce como *Mil Planicies*, Deleuze dice que no habría una relación inmediata entre ambos planos. Habría siempre una autonomía relativa. Los cuerpos están por un lado y los discursos, por otro: ellos se encuentran donde no se los separa. (1988 [2004]: 316)

La huida de los cormoranes
y en su lugar las mansas gaviotas del deseo,
el vértigo de los meollos
asombrillando el pajarear.

¿Adónde se sale cuando no se está?

¿Adónde se está cuando se sale?

Al lado, o de repente, la musiquilla se aproxima
y avisa que las huellas se hacen barro en la disolución del filafil,
entonces de un tirón se restablece la rigidez de la rodilla (trémula)
y el pico de la flor abre en el tímpano la cicatriz de un pámpano
los valles de la misa, los alvéolos
de eso que por ser misa hubo de echarle azogue al ánade
una mano de espejo a la destreza.
(pp. 249-250)

El mundo de la naturaleza es una textura de partidas y llegadas, de aperturas y cierres, en el cual emigran “cormoranes” y llegan “gaviotas” señalando el pasaje de lo acuático a lo aéreo, o bien el encuentro de una flor que se abre para dejar entrar a un pez. En definitiva la naturaleza es una composición por encastrés, allí los cuerpos se conectan y las fuerzas se equilibran, a la brusquedad le sigue la tranquilidad y a las aberturas que se vislumbran les llegan sus rellenos, como en un juego de complementos solidarios.

En el intermedio de estos versos se deja lugar para la pregunta “*¿Adónde se sale cuando no se está? / ¿Adónde se está cuando se sale?*” Se trata de una doble interrogación en la cual se hace pie en la posibilidad de “no estar” y en tal circunstancia, habiendo “salido” la pregunta es *¿adónde se está, entonces?* El Perlongher poeta y el Perlongher prosaico se unen en estos versos. En el ensayo “Poesía y éxtasis” estos versos se reiteran:

“¿Adónde se sale cuando no se está?

¿Adónde se está cuando se sale?”

Éxtasis quiere decir: salir de sí.

(...)

Una de las vías de acceso a la poética es la *glosolalia*, el don de lenguas: lenguas hermética, difícilmente interpretable o aun entendible, transmitida por una potencia superior, celestial o luzbética, que expresa un estado de conciencia diferente o alterno y zanja su dictamen en ese otro estado, en lo que a la recepción del flujo oracular refiérese. No pasa por el plano de la comunicación, sino, primeramente, por esta suerte de chispa interior que da la conexión de las almas en trance. (1991: 150-151)

Los poemas de *Aguas aéreas* se han alejado de los parajes barriales, de las certezas de calles y toponimias definidas para trasladarse al mundo selvático y las fluctuaciones de los ríos. Entonces, la orientación se rige por la salida y la entrada de la luz, las alturas de los árboles con sus sombras, los movimientos en las aguas. Las pupilas se dilatan, la piel se aja, los órganos se elevan pero ¿adónde se sale entonces? Quizás a un nuevo lugar que arrastra parte de los mundos conocidos y se dirige hacia el más allá celeste, donde el cuerpo se encuentra con sus respiraciones y vibraciones a flor de piel. La pregunta “¿Adónde se está cuando se sale?” se involucra con la profundidad de “salir de sí” y por tanto la incertidumbre de no saber a dónde se conduce el cuerpo vibrátil y envuelto por los cantos. Delfina Muschietti sostiene que:

(...) el poema ha encontrado contradictoriamente un nuevo topos: desasido, despegado, en los márgenes de sí, como una exhalación. Es una cuestión de velocidad y de materia evaporándose: una dicción que coincide con el hálito, que toma cuerpo en el aire y la luz. Es el modo Perlongher de reconducir los tópicos deleuzianos del rizoma y el nomadismo: una proliferación de lo que asciende mientras se fuga. Un nuevo desmarque de territorios. Ahora se trata de estados microscópicos, casi invisibles: no ya la patria criolla, barrial, urbana; no va sólo el viaje sobre el cuerpo del varón y el paroxismo “femenino” del vestido y el maquillaje. (1996: 108)

6.4. El espacio acuático. El espacio aéreo

Los poemas de *Aguas aéreas* se componen en espacios simultáneos: el agua y el aire, el cielo y la tierra. La escritura aborda tales dimensiones, parte de tierra o de las superficies acuáticas para alcanzar un plano que las trascienda y llega de este modo a una dimensión que está en las alturas alcanzando la bóveda celeste. En cada verso esta poesía despierta la naturaleza de la selva con sus especies animales y vegetales, atrapándolas con los firuletes de una luz natural en incesante movimiento. De este modo, extrae imágenes que captan todo aquello que surge de las profundidades acuáticas y se proyecta hacia las alturas sin que avizore un punto final ni un momento de detención que marque el fin de la deriva.

Es de utilidad relevar los aportes de Gastón Bachelard sobre los elementos materiales “agua” y “aire” en relación con la imaginación creadora en la poesía. En términos de este autor, la “imaginación” es “abierta” y “evasiva” y, contrariamente a lo que frecuentemente suele plantearse, la imaginación no forma imágenes sino que más bien las “deforma” (1943 [1993]: 9).

El filósofo francés sostiene que el elemento agua conduce a una “contemplación” y además puede asociarse con lo profundo o infinito. Asimismo, el ambiente acuático remite a lo “maternal” y el agua, por lo tanto, puede asociarse a lo germinativo y fecundo, tal como una fuente de “nacimiento continuo” (1942 [1997]: 23-27).

Por otra parte, la invitación a un viaje aéreo implica por añadidura un efecto de ascensión y recuerda además que la “valoración vertical” es de carácter esencial y por este detalle supremo, el espíritu no puede desviarse de ella. Finalmente, el aire imaginario “es la hormona que nos hace *crecer* psíquicamente” y las imágenes aéreas pertenecen al conjunto de imágenes de la desmaterialización (1943 [1993]: 20-23).

Estos conceptos de Bachelard nos posibilitan acercarnos a los poemas de *Aguas aéreas* que componen una refulgencia particular y distante de cualquier estructura jerárquica u ordenada ante la vista del lector, se abren como un abanico de luz que se disipa y concentra en un mismo movimiento. Tal como lo señala Delfina Muschietti:

El poemario, fuera de la sucesión lineal, es también un libro de múltiples entradas, que podemos abrir en cualquier página: sujeto al azar, el libro de poemas no se rige por el sentido sectorizado de la prospección-retrospección. Aún más, el poema combina lo envolvente propio de un sentido (el oído) con la sucesión lineal propia de otro (la vista) en una de las características radicales: la potencia de lectura recursiva e infinita. (1996: 168-169)

6.4.1. Agua, cielo, profundidad

En el caso del poema “Van oleando” se experimenta la transición o el pasaje desde lo profundo hacia lo alto:

XXIII

VAN OLEANDO. Vanolean. Lanolean en el limo (azul) de la mañana, hirsuta, en la estrechez de boca de hule del embudo: *corazón de la luz*. Los remolinos que un talón levanta, el bretel al garete, en el empeine, los disuelve o resuelve un picaflor bermejo (o escarlata): en la escarlatina de topacio peina y devuelve al brillo el rizo suave. Si más hondo, no es tanto el revoleo de la humedad erizada, cuando el hueco del choque con la raíz del nido. Lo profundo apunta hacia lo alto, el cielorraso de magnolias ardidas en una noche de San Telmo y las copas orondas que techan el verde celestial.

(p. 277)

En el inicio del poema se marca la irrupción del movimiento de las olas como un vaivén que llega a contaminar las palabras. “VAN OLEANDO” se deriva en “vanolean” y a partir de la modificación de la letra inicial de esta última surge, “lanolean”. Las aliteraciones de la letra “l” también señalan las formas de esas olas que se traspasan al plano de la escritura. El lodo que está allí debajo atravesado por el movimiento, no sólo muestra su carácter denso y espeso, sino que además está penetrado por las olas que lo contaminan de color “azul”. La sucesión de las construcciones “de boca/ de hule/ del embudo” marcan la articulación de tres sintagmas formados por una preposición/contracción y un sustantivo, que se suceden uno después de otro hasta alcanzar el “*corazón de la luz*” destacado en el poema con letra cursiva.

El movimiento inicial se continúa en la segunda parte del poema y por sucesivos desplazamientos metonímicos, la figura circular se irá desplazando desde el agua hasta el aire, vale decir, que los “remolinos” que se forman sobre el agua, pasan al movimiento circular de un “picaflor” que a su vez traza una nueva figura enrulada. Del mismo modo, es posible delimitar una sucesión de palabras que surgen por iteraciones: “disuelve”, “resuelve”, “devuelve” (tres movimientos de un mismo gesto que preserva la figura enrulada de los remolinos) o “escarlata”, “escarlatina” y también “brillo”, “rizo”. En todos estos casos las iteraciones están reforzadas por la semejanza fónica que actúa como elemento cohesivo.

El trazo en movimiento circular llega hasta lo hondo no para asentarse en la base lodosa del agua, sino para despegar hacia la altura. Los versos dicen: “Lo profundo apunta ha-/ cia lo alto, el cielorraso de magnolias ardidas en una noche de San/ Telmo y las copas orondas que techan el verde celestial”. Los extremos se conectan en una dimensión única que puede, a su vez, unir el barrio del Parque Lezama con el verde inmenso de la selva, o bien el espacio ya conocido con el espacio presente en una constelación imaginaria que puede contener a ambos al mismo tiempo. De aquí lo que se proyecta hacia el espacio alto es superador y deja atrás la superficie de barro y limo.

6.4.2. Agua, aire, nostalgia

Los trayectos que arman los poemas de *Aguas aéreas* se dirigen hacia los colores de la selva pero cargan sobre sus espaldas las nostalgias de otros espacios y otras temporalidades. En la escritura perlonghiana todo trayecto está teñido por los brillos de la lengua española y por adornos de un portuñol que el poeta supo incluir en sus poemas. En particular, la palabra “saudade” en idioma portugués, significa “añoranza” o “nostalgia” y es un término presente en distintos poemarios del autor.

En *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos* (1997) Michel Maffesoli afirma que la vida errante es una práctica fundacional en todo conjunto social y pone de manifiesto una revuelta, ya tenue o violenta, contra los órdenes establecidos (p. 15). Por otra parte, todo traslado, toda fuga trae aparejada la

nostalgia. La tierra originaria forja nuestros vínculos y otorga sentidos a nuestros lazos afectivos y sociales, pero tales lazos adquieren su significado completo cuando son puestos en cuestión. Esto es lo que Maffesoli denomina “arraigo dinámico” como una “bipolaridad” que atraviesa toda existencia (p. 81). Las formas de nostalgia pueden ser varias. El escritor francés arriesga una hipótesis con respecto a aquella sensación melancólica que estalla en el término “saudade”:

Podemos enunciar la hipótesis de que la *saudade* (...) y el provocador espíritu aventurero, tiene sus raíces en la mismísima formación del pueblo portugués. Éste, como muchos otros pueblos europeos, pero de manera mucho más abierta, procede de la mezcla de pueblos muy diversos (...) Todo cuerpo social conserva la memoria para reanimarlo. Al lograrlo, redinamiza la fuerza de su convivencia y le garantiza, a largo plazo, una potencia específica. La nostalgia por “otro lugar” engendra la vida errante, y ésta a su vez favorece el acto fundador. (1997 [2004]: 54- 56)

El décimo quinto poema de *Aguas aéreas*, justamente lleva por título “La saudade del terciopelo”:

XV

LA SAUDADE DEL TERCIOPELO o la ternura del diferir el deslizar de las yemas sobre las guedejas empalagándolas de un dejo como de navias llegando y partiendo al mismo tiempo, marinas transparentes pintadas sobre un agua inquieta pero al correr de la película un dejo que sostiene el movimiento acampanado, o de espirales, una flecha concéntrica, esa melaza rasga el pulmón de la víctima del aire en un ay ebrio, abierto como una boca loca y en su estirada dimensión entra el garfio de la uña en el guante de terciopelo creando callos en la débil distancia.

(p. 267)

La nostalgia se diversifica en dos vertientes: la añoranza por las texturas aterciopeladas o bien el sentimiento extrañado de esa superficie suave que

llega finalmente a su momento de desvanecimiento. Los movimientos tenues se trazan en los intersticios de las partidas y las llegadas de embarcaciones que se pintan como un resto o como un trazo que busca fijar una trama –textil y pictórica- nueva. El poema persigue el encuentro con el desliz de una paleta de colores que signifiquen al mismo tiempo un estado de huida y de estadía: “un dejo” señalan los poemas, como una huella que permanezca mientras la superficie hecha película tiende a desvanecerse en la deriva acuática.

6.4.3. Agua, aire, fertilidad

La fluctuación de las aguas también trae aparejado el encuentro con un mundo fructífero y fértil. El poema que transcribimos a continuación lleva por título “Madre del agua”, dedicado a Edward Mac Rae antropólogo y amigo de Néstor Perlongher que invitó al poeta a participar de la religión del Santo Daime:

XXXII

A Edward Mac Rae

MADRE DEL AGUA vestes celestes oro en llovizna sobre los ojos resplandecientes traslúcidos a través de los cuales la llamada por los *compañeros del fondo* se internaba en un puerto que era un punto en las aguas que daban al bosque la titilación incesante de sus cabellos que eran alas de mariposas imperiales haciendo ondas acuáticas en el árbol del aire y el gorjeo de los pájaros amarillos azules agregaba una coloración fugaz intempestiva a la música de masas húmedas.

El espacio del agua acoge la figura de una madre y ella misma es madre proveedora de las imágenes que se suceden en el poema. Tal como hemos señalado, el ambiente acuático convida a la detención de la mirada como así también al nacimiento de vertientes que anidan en ella. El poema se compone con trazos y pinceladas que expanden el color celeste del agua y el color oro

de la luz. En la primera parte, el texto hace pie en los colores para recaer en la presencia de unos “ojos resplandecientes traslúcidos”. La imagen visual busca llegar hasta el fondo de una superficie que se torna transparente.

El agua es un enorme conjunto de infinitos puntos en los cuales se distinguen alternadamente algunos que pasan a ser “puertos” o estadías provisionarias. Asimismo, el espacio acuático se abre a la dimensión de la arboleda aérea coloreada por las tonalidades amarillas de los pájaros. A lo largo del poema se compone una amalgama de imágenes visuales que: a) precisan elementos: “un puerto que era un punto” o “alas de mariposas imperiales”, b) destacan la presencia de la luz: “oro en llovizna”, c) combinan el aspecto visual con el movimiento: “la titilación incesante de sus cabellos”, d) ahondan en la fugacidad: “una coloración fugaz”. Las imágenes auditivas, por su parte, expanden sobre el poema la flotación de los sonidos: “el gorjeo de los pájaros amarillos azules” o “la música de masas húmedas”. A lo que podemos sumar el efecto sinestésico de estas expresiones que funden justamente lo visual y lo sonoro produciendo así una intensificación de los elementos puestos en relación.

6.4.4. Agua, aire, luz reveladora

Por otra parte, en algunos poemas es distintivo el detalle de animales acuáticos que surgen instalando la amenaza y el riesgo. Esto va en sintonía con el despertar de la luz que se despliega en un doble plano o en otras palabras, la luz y la sombra como contracaras que evidencian el bien y el mal, lo terrenal y lo elevado. Citamos a continuación el poema “El juego del claroscuro”:

XXI

EL JUEGO DEL CLAROSCURO en la echada hojarasca, como un calco, estampaba de ramilletes puntillistas la oscilación de los andariveles. Había el peligro de la gran serpiente fluvial, la amenaza sombría de la raya, la sonrisa desconfiada de los yacarés y la raída sombra de una tortuga al sumergirse entre las estelas alborotadas. Todo tan leve y al mismo tiempo tan caliente, tan exhausto. Nos do-

blega con su inmensidad el cielo como un tapado celeste inspirado en Femirama. Una sutil femineidad cincela con delicadeza los cuerpos trabajados (a tachas) de los que reman y sus gestos ágiles como panteras en el marihuanal. No es fácil abstraerse en lo celeste cuando estas superficies bronceadas nos deslumbran con su acento de canto. Sin embargo, se tiende a lo sublime, sublime resplandor.

(p. 275)

En la primera parte del poema se trabaja en torno a un mundo de sombras en el cual anidan los animales amenazantes o desconfiados, la “serpiente”, la “raya”, los “yacarés”. La derivación que opera en “sombría”, “sombra” y las aliteraciones en “sombría”, “sonrisa” y “raída” esparcen y despliegan la peligrosidad de ese mundo profundo. Este fragmento culmina con el verso “todo tan leve y al mismo tiempo tan caliente, tan exhausto” que opera como transición o como bisagra y abre paso al mundo celestial. Seguidamente se señala la “inmensidad” de un cielo que muestra su faz femenina, tan sutil como perceptible en la piel de los cuerpos en movimiento que llevan los remos con agilidad.

Los cuerpos están animalizados y no en un sentido peyorativo, sino más bien como una señal de la fuerza que imprime la naturaleza sobre la corporalidad misma. La comparación “como panteras en el marihuanal” marca, asimismo, que tales cuerpos saben manejarse con habilidad en su propio espacio. En tal escena el brillo que reposa sobre las pieles distrae a la mirada, no sólo por el efecto visual de color bronce, sino porque tales superficies cubiertas de luz llegan a ser cantos hipnóticos.

Pero la salida hacia arriba llega a destino cuando, inevitablemente, se acerca la concreción de lo sublime que es el puro resplandor. De aquí que la palabra “claroscuro” que está al inicio del poema, señale claramente la ambivalencia entre lo que está abajo y lo que se ubica arriba, lo que distrae y lo que concentra, para que finalmente tales dicotomías entre dos planos que pueden ser opuestos, en un primer momento, terminen por resolverse en una salida hacia arriba.

Las dimensiones de la claridad y la oscuridad están presentes en distintos poemas, siempre como la coexistencia de dos planos opuestos o bien como diversos centros de luz que alumbran demarcan por tanto una zona de sombras. Por ejemplo en los versos que siguen se presentan lo centralizado/lo no centralizado, lo que se desorganiza/lo que se organiza, Luzbel o Lucifer/la luz:

NO LUMINA LUZBEL sino luz bella ecos, centrales de ecos descen-
trados pero que vuelven a reorganizarse en torno de un concéntri-
co helicoidal geodésico (...)

(p. 281)

Respecto de esta presencia que se revela a partir de la luz, Jorge Panesi afirma:

Finalmente, la ansiedad por el “corazón de la luz” se despeja al postular que la masa fluyente compone, descompone y recompone múltiples centros (...) “Luzbel” señala otro par novedoso en este corpus: como la búsqueda de la luz es religiosa, deja entrar a todas las divinidades que siempre están acompañadas de todos los demonios. (1996: 53)

En el movimiento ascendente de la luz se encuentra la revelación ya sea por descubrimiento o, por la mirada que capta el cielo o, por la ascensión que transporta hacia otros planos de las imágenes. En el poema “Y qué se revelaba” por ejemplo, las imágenes trabajan en torno a una manifestación que emerge del movimiento y asciende desde un espacio inferior hasta atravesar el aire y ser en definitiva, pura luz:

VIII

Y QUÉ SE REVELABA, en el cimbreo, más que la cintilación del filamento en su fineza de medusa, la transparencia de la voz, la gárgara mucilaginoso trazando *liames* de cristal entre las vestes, su oscilar, en el aire rociado que se disuelve en una porosidad de recipientes: en cada oscilación el fulgurante despedazamiento de la dis-

tancia en glóbulos de laca, en cada glóbulo una luz.

(p. 258)

El poema toma forma alrededor de una revelación que se conecta con un estado de tránsito, de movimiento; y en tal pasaje cada una de las sustancias que aparece tiende a deshacerse en otras. En este sentido, las palabras “cimbreo”, “cintilación”, “oscilación” insisten en la repetición de diversas vibraciones que accionan como una sumatoria, al mismo tiempo que la aliteración de la sílaba “ci” (que también está presente en: “rociado”, “mucilaginoso”) incide en la construcción rítmica de la pieza poética. La forma de una “medusa” remite además de al animal también llamado “aguaviva” a un cuerpo con prolongaciones que está expandido en los sucesivos tintineos. Ese cuerpo ramificado se desplaza como un cuerpo hecho con aire “aire rociado que se disuelve” hasta alcanzar un estallido que marca la presencia de una luz que colma toda la escena como si la revelación, fuera finalmente alcanzada.

6.5. Conclusiones del Capítulo 6

Los ensayos sobre la religión del Santo Daime, poesía y éxtasis que estudiamos en la primera parte de este capítulo, nos acercan al registro y la palabra que el propio escritor trazó en relación con la ingestión comunitaria de la ayahuasca. La reflexión teórica de tono más ensayístico dialoga en este caso con la poesía. La pregunta por el “éxtasis” encuentra en Perlongher orientaciones, cursos y líneas a explorar. El éxtasis es una forma de “salir de sí”, dirá entonces. En tal punto, aparecen las conexiones con los modos de éxtasis y las repercusiones en el cuerpo. La salida puede ser descendente o ascendente y, por lo tanto, destructiva o liberadora del cuerpo.

En este sentido, la experiencia del Santo Daime se vincula con la posibilidad más luminosa, señala Perlongher. Aparece en el horizonte la importancia de la forma (más precisamente la poesía como forma de éxtasis), la inspiración y la entrega a la palabra que se conduce por los andariveles de los himnos y cantos de celebración comunitaria.

El tema del canto que se trasluce en palabras y enunciados es importante en *Aguas aéreas* y también en el último poemario de Perlongher. De este modo, continuamos trabajando con los elementos aquí presentados que se vinculan con el pedido, el ruego y la plegaria. Asimismo, seguimos explorando las posibles derivas y trayectos que se manifiestan en la crónica “Nueve meses en París”.

Por otra parte, tal como hemos desarrollado, la escritura de los poemas de *Aguas aéreas* explora el espacio aéreo y el espacio acuático no como compartimentos estancos, sino más bien como dos dimensiones que se conectan en la búsqueda de lo ascensional. La luz como elemento central, se filtra en la espesura de la naturaleza, en las aguas detenidas y en movimiento, en el aire liviano y transparente. El mundo acuático se revela bravío y denso al mismo tiempo que apacible y transparente.

A partir de aquí, la escritura prolifera de manera ambivalente entre la dimensión de lo alto/lo bajo, lo oscuro/lo claro, la luz buena/la luz mala. De este modo, las aguas se despiertan para revelar sus profundidades colmadas de oscuridad o con restos de lodo y ascienden con la liviandad que toman del aire. También se mueven para transmitir su sonoridad y dar visibilidad a un mundo colmado de color. La luz traza senderos en las oscuridades y claridades del agua y de los cuerpos, es la clave de la revelación de todos los sentidos y el punto exacto para que cada textura encuentre su fulgor. El cuerpo siempre está presente: la epidermis revestida por la luz, las partes internas visibles cuando el cuerpo se abre y se descoloca, la pesadez y la liviandad que sobreviene en la transformación de los estados.

En el capítulo siguiente abordamos un conjunto de poemas de *Chorro de las iluminaciones*, en el cual continuamos tratando el tema de la luz y los cuerpos bajo nuevas exploraciones que nos ofrece esta poesía.

Capítulo siete

Derivas del cuerpo y de la voz. Sobre *Chorreo de las iluminaciones* y “Nueve meses en París”

Toda la transpiración de mi cuerpo regresará a mis ojos cuando muera el tambor en donde fui formado y hablé con Él -como un niño borracho- entre sillas caídas, río crecido y juncos.

Todas las lágrimas de mi vida volverán a mis ojos; y por las hondas sedas de un pecho de caballo querré internarme, huir, refugiarme en mi casa de trozos esparcidos de ballenas: mi casa como cuerpo de varón recién nacido en el tórrido vientre del silencio. (1985)

Héctor Viel Temperley, *Hospital Británico*, 1986

7.1. Trayectos, palabras

Perlongher viaja a París en el año 1990 con el objetivo de realizar estudios de postgrado bajo la dirección de Michel Maffesoli. Por aquel tiempo el poeta incursiona en el culto del Santo Daime, fuente de inspiración de su poemario *Aguas aéreas* y tema de investigación que presenta en Francia. Finalmente, la estadía parisina será breve y regresará a San Pablo por razones de enfermedad. Fallece en dicha ciudad brasileña el 26 de Noviembre de 1992. En el mismo año, la Editorial Pequeña Venecia de Caracas publica su último poemario, bajo el título *El Chorreo de las iluminaciones*. Cinco años después se publica la primera edición de su obra poética completa. En este caso, el último poemario lleva por título *Chorreo de las iluminaciones*¹⁰⁴.

También como publicación póstuma, se difunde años más tarde, la crónica “Nueve meses en París” en la cual el escritor narra sucesivas peripecias y sinsabores experimentados durante su estadía en la capital francesa allá por los años noventa. La versión completa se publicó primero en

¹⁰⁴ En el año 2012 se publica *Poemas completos* de la editorial La Flauta Mágica, con edición y prólogo de Roberto Echavarren. En este caso, citamos de la edición publicada en 1997 por la editorial Seix Barral.

portugués en el año 1999, mientras que la primera edición en castellano fue realizada por la revista *Vox* en el año 2002. En el presente capítulo nos proponemos analizar esta crónica y un conjunto de poemas seleccionados de *Chorreo de las iluminaciones*.

La luz presente en los poemas de *Aguas aéreas* alcanza el último poemario de Perlongher. En este caso se desliza tramando ecos de Santa Teresa de Jesús y surge potente de reflectores y pantallas para alumbrar una escena de cuerpos en combate sobre un *ring* de boxeo. Asimismo, la luz que está presente en forma de “chorreos” convoca la elevación de pedidos, plegarias, invocaciones y alabanzas alrededor de la figura de un padre llamado “Mario”.

Por otra parte, los cuerpos siempre presentes en esta poesía se trasladan de un espacio a otro, se acechan, se buscan, se juntan, se pelean, se persiguen. Al final del recorrido, la voz que surge de un cuerpo se acerca a la “muerte” para nombrarla y señalarla próxima.

De este modo, nos interesa abordar un corpus de poemas de *Chorreo de las iluminaciones* considerando estos puntos: a) los modos en los cuales la escritura poética trabaja el plano de la luz en relación cuerpos en lucha, en deriva, en procesión b) la exploración de una palabra poética que inscribe el plano de la plegaria, el pedido, el ruego y c) la puesta en palabra de la “muerte” como tema.

Con respecto a la crónica “Nueve meses en París” nos interesa analizar los modos de inscripción de un *viaje desilusión* que pone en evidencia el plano de la falta -el tema del lenguaje- y el plano de los cuerpos –cuerpos femeninos y cuerpos extranjeros-. También nos proponemos poner en diálogo el registro del viaje que realiza Perlongher con el intercambio epistolar con su amiga Sara Torres.

7.2. Cuerpos iluminados

Chorreo de las iluminaciones está compuesto por treinta y un poemas en los cuales se traman ecos de otras voces y dedicatorias. Algunos poemas están ofrendados a César Aira, Reynaldo Jiménez, Mónica Giráldez, Manuel

Puig, Oscar Cesaroto y Arturo Carrera. Otros inician con la cita de las voces de María Moreno, Osvaldo Lamborghini, Roberto Echavarren, Mario de Andrade.

7.2.1. Cuerpos en lucha

El poema “Chorreo de las iluminaciones en el combate bicolor” incorpora a modo de epígrafe la voz del poeta uruguayo Eduardo Espina: “mensajero de puños entre rivales dorados”¹⁰⁵. De este modo, el título del poema y el verso que lo acompaña marcan la presencia de las luces que se precipitan como un “derramamiento” sobre un escenario de combate. A medida que el poema avanza tal iluminación delimita un cuadrilátero rodeado con cuerdas y los lugares que ocupan cada uno de los combatientes como así también la presencia del respectivo árbitro y los espectadores. La escena de combate que enfrenta a esos cuerpos abrirá paso a otra escena, aquella en la cual ocurre el encuentro sexual de cuerpos que sudan uno con el otro y encastran sus ritmos y latidos hasta ser una unidad en plena conexión carnal. A continuación el inicio del poema:

El relajo de los reflectores sobre los poros goteantes
o lamparones que satina el linimento engominado,
las emulsiones de la ilusión recolectaban lo amarillo
del fondo de los ojos inyectadas de una barata
sanguinolencia, o somnolencia, dependiendo de las horas
del gong, del movimiento de los cinturones en la
falsa arena que es portland pisoteado con polvo
de estrellas marinas ahogadas bajo las sandalias

¹⁰⁵ El propio Eduardo Espina escribe en “Mi poema es más largo que el tuyo”:

La mayoría de las veces Perlongher estaba entusiasmado: su entusiasmo, su generosidad. Vivíamos a pocas cuadras y solíamos encontrarnos a eso de las dos de la tarde para conversar sobre lecturas excelentes y secretos de asuntos que en la noche primaveral cambiaban de sinónimo. (...) Cuando me comentó que utilizaría un verso mío como epígrafe en *El chorreo de las iluminaciones* percibí de pronto, en lo que va de un segundo al siguiente, que la conversación de São Paulo- Wichita, Kansas seguía igualmente intensa siete años después, en aquella pieza enana de Montparnasse donde el olor del *cous cous* vecino se colaba desinhibido en mitad de interludios cuando la vida hacía otras cosas aparte de pasar. (...) Perlongher estaba lejos de la platea del ego, de esa pantalla encumbrada que es un defecto de la ilusión o de los rasgos cuando postulan una débil actitud. (2004: 490)

de los luchadores preparándose para el manoseo bajo las luces
que filtran en su desmesura el vello más diminuto
del blanco mientras el negro en su altivez descomunal
los bucles irisa bajo los focos.

(p. 308)

Las luces de los reflectores tornan visible la piel de los cuerpos, rebotan exactamente en cada poro abierto que gotea sus exudaciones, también en lo satinado de las gominas que relucen o bien en las sustancias que se liberan en los distintos momentos del espectáculo. De este modo, las imágenes visuales se entrelazan con las imágenes táctiles y olfativas. El campo visual no se limita a lo ocular sino que se desborda por las sensaciones de sustancias pegajosas, untuosas, tan chorreantes como las luces que las iluminan.

Tales luces alumbran el momento inmediatamente anterior al inicio de la pelea, vale decir, muestran la preparación para el “manoseo” en el cuadrilátero y ya desde el inicio se huele la sangre, mientras el cuerpo blanco muestra sus vellos y el otro, el negro, concentra la atención de la mirada por su desmesura y exuberancia. Los términos “reflectores”, “lmparones”, “luces” y “focos” ponen en juego la presencia de la luz como artificio necesario para el espectáculo e iluminan los cuerpos que se transforman en escena:

y una inquietud de labores amontonadas en el olvido
sorprende a los gladiadores. Eriza su musculatura
el huevo chirle, unos champúes mamados en la floresta
de piernas ágiles y fibrosas la danza del empeine
atizan pero embarrocan como si invisibles hilos
enmadejaran el ritmar donde las pulsaciones ya no pueden
consigo y se encabritan fabulando la inminencia
de lo eminente, del sopapo rayano en la revelación,
éxtasis doblegante en la pequeña posesión arriba
de unas mantas. (p. 308)

El cuerpo exhibe su aspecto muscular y fibroso, las piernas en movimiento y el aceleramiento de las pulsaciones que se transparentan por

debajo de la piel. Los puños del cuerpo del “blanco” buscan el cuerpo del “negro” y viceversa, a cada momento, los sudores y los olores trascienden los límites del cuadrilátero y el escenario de lucha se desplaza metonímicamente al espacio de un baño de exhalaciones, volteos y monturas de un cuerpo sobre el otro:

Los cordones de las zapatillas al enredarse desplazaban
unos centímetros la grosura del cuerpo echado en unas lajas
y en ese baño sudoroso la caída fundamental del hálito
impregnaba de hedores cadavéricos el angustiante roer de la platea
sobre una pátina de armiño sus ojos rojos exagerados,
los ojos del otro sobre la nuca, la siempreviva persecución
da un entusiasmo a los que bătense tan fuerte sobre sí
sienten venirse un parpadeo: es una angélica montura
mas cuyo peso la voltea y ya no pueden como moscas
satisfacerse en el rincón, la necedad de sus necesidades

(p. 309)

Las imágenes trabajan de manera simultánea varias perspectivas de la lucha de los combatientes. Por un lado, está la rivalidad de unos cuerpos con sus emanaciones y sus olores penetrantes que llegan hasta la platea, vale decir, el espectáculo y sus espectadores. Por otro lado, el encuentro boxístico se abre hacia otro más próximo y más intenso, es decir, se desplaza a un encuentro de cuerpos que se miran, se rodean, se tocan y se derriban en una escena de erotismo. El primer plano de los ojos prolifera en múltiples variaciones: “ojos rojos” que se perciben henchidos y dilatados o bien “ojos sobre la nuca” como aquellos ojos que persiguen a su presa, que la acorralan y la capturan hasta alcanzar un parpadeo, vale decir, el momento culminante en el cual ambos cuerpos se satisfacen mutuamente.

Jorge Panesi (1996) sostiene que la luz, las fuerzas, los cuerpos, pueden relacionarse en este caso con la cuestión del misticismo en la escritura de Perlongher. En términos de este autor, sería apropiado subordinar la fuerza agónica al misticismo mientras que la luz en tanto elemento místico privilegiado viene a iluminar:

(...) y aquello que surge es la autopercepción de lo que desde el comienzo ha sido el núcleo de su propia poesía: el frote, el combate de los cuerpos, la guerra, la elección radical de lo oscuro, la lateralidad alejada del centro, la artificiosidad lateral o el artificio revelador de la lengua. “Chorro de las iluminaciones en el combate bicolor” es una condensación reflexiva de las propias fuerzas poéticas alegorizadas en un combate. (...) Y lo es, porque siempre la poesía de Perlongher ha lanzado conscientemente un desafío. El claroscuro “encarnado” (...) y la tensión extrema son la base de este espectáculo barroco que parece descubrir el drama como un drama de la luz. El box –nos dice Perlongher-, a diferencia del toreo o el match que son espectáculos de fingimiento, permite a la poesía iluminar artificiosa y espectacularmente, a la manera de reflectores, una escena vital auténtica que contiene, como en la pintura, los repliegues de otros escenarios. Proliferación de otras escenas que no tienen fondo: el box contiene o esconde una deseada escena erótica en los luchadores (...); el espectáculo público contiene el trasfondo de los camarines (...) y esta escena, a su vez, el trasfondo amo-esclavo de las rondas homosexuales. (1996: 51)

A lo largo de los versos, la escritura sostendrá una oscilación, una derivación de un espacio a otro espacio, de la pelea en el ring como exhibición pública a la pelea íntima que también se muestra o, de la pelea tensa de esos boxeadores a la tensión del público presente. De este modo, se inscriben de manera alternante capas de significaciones ambivalentes:

resolver en un rictus, pues los espectadores les contemplan
saben que cada vacilación puede costarles la cabeza
por eso ruedan contra las cuerdas y se huele su miedo,
la dilatación de las narices delátales la exudación
del poro por el sendero manifiesto del alma, pus del alma
doblada de ventanuelas donde se asoman a otra escena
mientras el árbitro suspende por un minuto el golpeteo
para que puedan limpiarle al negro una herida de las cejas
el blanco escupe la dentadura y se solaza dando saltos
enloquecidos en el mosaico que su barbilla besará
en la próxima vuelta. (pp. 309-310)

La platea expectante sigue cada gesto, cada movimiento de los luchadores, sean estos tenues o violentos. Los espectadores no solamente miran esos cuerpos en movimiento sino que saben, anticipan sus despliegues, leen sus estrategias, perciben lo que los propios luchadores sienten y además conocen las consecuencias posibles de cualquier movimiento ejecutado en el ring. De aquí que aparezcan los verbos “contemplan” y luego “saben”. Este saber es tan profundo que puede calcular el peso de cada vacilación, oler el miedo de los boxeadores o bien ver más allá del cuerpo y alcanzar el “alma”.

El poema avanza en la mostración de un cuerpo que se expande y dilata. En tal expansión se derraman los olores de sus exudaciones y se deja ver el alma como parte interna que de revés sale ser palpable y tangible, un alma que se asoma detrás de las aberturas de los cuerpos.

7.2.2. Espacios en apertura

Por otra parte, los golpes y las “piñas” que se estampan sobre el cuerpo del rival mientras se suceden las distintas etapas del encuentro boxístico se trasladan a los baños y los bares por los cuales transitan los hombres que se encuentran. Delfina Muschietti sostiene que este poema:

enfoca el boxeo y atrapa en la escena de los gladiadores un juego de violencia y deseo entre hombres, que abre su marco desde el rito del ring hacia los ritos más oscuros, como el de los baños, en el que el ojo del espectador de la platea se vuelve ojo perseguidor. (1996: 106)

En el poema se trazan trayectos que recorren vestuarios, duchas, baños al son de golpeteos y galopes mientras se nombran las “colas”, las “bolas”, el “*slip*”, el “*short*”; mientras se pone en palabras el juego de “agarrar” a otro en un encuentro sexual que no resiste fingimiento como puro acontecer en un espacio y tiempo determinado, con modos precisos de desplazamiento y encuentro con el otro:

El moretón encarna el golpeteo, un galope de anguilas.

No es un rictus fingido, como el del **catch as catch can**:

“Agárrame si puedes”

(mientras me evado entre
zapatillas de banlon y salidas de baño de tergal,
en el vestuario instalo mi sombra en los armarios
("grande como un ropero")

y en los vapores de la ducha acecho
disimulando la estatura:

y le hago la
mineta a los esclavos).

Suntuosas medias de oloroso estigma,
tules en la rocosa yertez que yérguese en las colas,
voz de las bolas donde sale

un efluvio velludo:

hebillas, coscorrones:

“Tenemos huecos en las bolas”.

(p. 313)

La presencia y el encuentro con un “otro” es el encuentro del objeto de deseo asociado al placer, pero bajo la categoría “otro” también se señala la existencia de la amenaza, la persecución y la paliza. A lo largo de los trayectos por bares y baños, la mirada sobre los cuerpos se hace mirada “bizca” que se pierde en los genitales que florecen y derraman sus líquidos. También hay otra mirada que vigila y castiga, es aquella policíaca y reguladora lista para dar una golpiza. El poema avanza hacia esta zona repitiendo al inicio de los versos “Siempre hay” dando presencia en la escritura a la persistencia del deseo que trae consigo lo esplendoroso pero también lo abrumador:

Siempre hay un otro que después nos sigue.

Después del bar donde vació la copa
donde dejamos sin querer rodar
el camafeo de su madre o bizcos
demasiado lo vimos orinar:

Siempre hay otro que después

nos rompe el alma a la salida.

Siempre hay un alma que nos rompe el otro.

Un puñetazo tan profundo que

no nos deja ver nada, nos abrumba, repartimos sillazos en el
zaguán del bar, hay un herido que desángrase.

Siempre hay alguno que nos sigue, observa

nuestros más nimios movimientos, sabe lo flojo del

talón, nos caga

a piñas en el baño.

(p. 314)

De este modo, los versos “nos rompe el alma a la salida” o “siempre hay un alma que nos rompe el otro”, trabajan en diversos sentidos pues “romper el alma” puede entenderse como romper el corazón, o bien como romper el cuerpo por la penetración, o también como demoler el cuerpo por una paliza brutal. La escritura de este poema pulsa por inscribir en los versos la tensión entre los cuerpos y las fuerzas que emanan de ellos y sobre ellos.

7.2.3. Cuerpos y fuerzas

El tema de la “fuerza” o mejor dicho las formas posibles de inscripción de la “fuerza” en el arte pictórico es uno de aspectos que Gilles Deleuze aborda en el estudio de la pintura de Francis Bacon. El filósofo francés sostiene en *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (2002) que las series de pinturas de las cabezas y autorretratos de este pintor captan las fuerzas que se ejercen sobre el cuerpo, ya sea por presión, por dilatación o por aplastamiento y, esto torna “visibles” aquellas fuerzas “invisibles” que accionan sobre la corporalidad. Esto mismo ocurre con la “visibilidad del grito” de las pinturas baconianas, en las cuales la boca abierta está en relación con las fuerzas invisibles que se han tornado visibles (p. 63-67). Deleuze afirma que:

Es muy curioso, pero es un punto de extraordinaria vitalidad. Cuando Bacon distingue dos violencias, la del espectáculo y la de la sensación, y dice que hay

que renunciar a una para atender a la otra, es una especie de declaración de fe en la vida. (...)

Cuando el cuerpo visible se enfrenta cual luchador a las potencias de lo invisible, no les da otra visibilidad que la suya. Y en aquella visibilidad es donde el cuerpo lucha activamente, afirma una posibilidad de triunfar, que no tenía en cuenta que ellas permanecían invisibles en el seno de un espectáculo que nos quitaba las fuerzas y nos desviaba. (2002 [2005]: 67-68)

Los aportes de Gilles Deleuze sobre la pintura de Francis Bacon resultan útiles para poder abordar la inscripción de la fuerza y la violencia en el caso particular del poema “Chorro de las iluminaciones en el combate bicolor”. Se nos señalará que el poema no es una pintura, es cierto. No obstante la búsqueda particular que torna visible la fuerza sobre la corporalidad está presente en los poemas de Perlongher como en la pintura de Bacon.

¿Cómo pueden resultar útiles los aportes de Deleuze respecto de este último? Si admitimos que las *imágenes* del poema –la imagen que plasma la escritura- tensan y pujan por encontrar modos posibles de fijar la fuerza que golpea y derriba a esos cuerpos dorados en un escenario de boxeo. Es decir, si se concede aceptar que en esta escritura se trama la presencia de la fuerza, podemos intentar detectar, explorar y analizar las formas en las cuales se inscribe en el poema.

En el caso de Perlongher sería atendible pensar que no se resigna la dimensión del espectáculo sino que ésta es la puerta de entrada para otros espectáculos más privados en los cuales esos cuerpos también siguen bajo la influencia de fuerzas que los golpean pero que además en tales cuerpos se hace visible la fuerza que golpea al otro.

Deleuze señala con respecto a la pintura baconiana que el cuerpo en lucha se enfrenta a fuerzas que eran invisibles pero que adquieren visibilidad en la actividad combativa de ese cuerpo. En el caso de Perlongher, también hay un pasaje de la invisibilidad de la fuerza o la violencia a la visibilidad de ambas. Este trayecto pasa a ser tan visible que se patentará directamente sobre los cuerpos que se transforman y deforman en plena lucha. No obstante,

siempre quedan intersticios en los cuales algo o alguien permanecen ocultos. Es decir, si se muestra el cuadrilátero bajo los reflectores se deja en suspenso la zona de los vestuarios. A su vez en este último escenario o en cualquier otro, se trazará una zona bajo la sombra donde se esconde un cuerpo de otro que persigue. Por otra parte, en la mostración del espectáculo y de la lucha en sus distintas variantes, quedan expuestos no sólo triunfos sino también las derrotas, los trofeos y las golpizas como así también la infinita deriva de unos cuerpos que siempre están bajo la mirada del deseo y de la persecución.

7.2.4. Cantar, contar

Finalmente, en “Chorreo de las iluminaciones en el combate bicolor” junto con la presencia de la luz y los cuerpos que miden sus fuerzas, la escritura también da lugar a una perspectiva más “reflexiva” y la puesta en palabra de los planos de la voz que canta y cuenta. El canto es ascensional y permite establecer el contacto con las divinidades. El cuento, por su parte, queda en la superficie terrenal señalando aquello que “debe hacerse”. En la apertura florece el “alma” que persistirá en otros poemas:

Hay quienes cantan y quienes cuentan.

El cuento implica una moral, para el que escucha unos deberes.

El canto invoca divinidades y hace rodar en las alturas

gases de gasa voluminosa en la rejilla de saetas,

la voz es pura iridiscencia,

canta la rueda en crótalos

de sierpe o ciervo cuerno espeta en la espesura

del rocío inmóvil, de la cresta hueca.

Un hueco nunca es el vacío: en el vacío esplende el alma.

(p. 310)

En estos poemas la presencia del alma se vislumbra también de la mano de lo místico que en Perlongher es un “*misticismo distanciado*”, o misticismo al revés que se separa de sí y muestra una materialidad irrisoria: un misticismo no

eucarístico¹⁰⁶. Una religiosidad que no une” (Panesi, 1996:52). En la escritura, veremos a continuación, se trama el pedido por la cura del alma que está dañada y la recuperación de una razón que permita la salida hacia arriba donde está la luz del sol.

7.3. Una plegaria por la luz

La luz ya presente en los poemas de *Aguas aéreas* alcanza al último poemario de Perlongher como luz artificial que ilumina la escena de boxeo en el poema “Chorro de las iluminaciones en el combate bicolor”, como luz que alcanza “el alma ardida” en el poema “Luz oscura” o como motivo de plegaria y petición ante la figura de un sacerdote afincado ya no en el corazón de la selva, sino en los parajes del Gran Buenos Aires. Nos referimos al poema “Alabanza y exaltación del padre Mario”.¹⁰⁷

Este largo poema de Néstor Perlongher está organizado en estrofas con versos que se extienden desde el margen derecho de la página hasta alcanzar el izquierdo y descienden a la línea posterior entrelazando sucesivos encabalgamientos. Asimismo, cada una de estas estrofas están encabezadas por el verso “Oh Padre” o alguna variante del mismo: “Y Oh Padre”, “Mas Oh

¹⁰⁶ Con respecto al concepto “misticismo” presentamos aquí la siguiente definición:

El término ‘misticismo’ proviene del griego $\mu\upsilon\omega$, que significa ‘ocultar’. En el mundo Helenístico, ‘místico’ se refería a rituales religiosos ‘secretos’. En la Cristiandad temprana el término llegó a referirse a interpretaciones alegóricas ‘ocultas’ de las Escrituras y a presencias ocultas, tales como las de Jesús en la Eucaristía. Sólo posteriormente el término comenzó a denotar ‘teología mística’, que incluía experiencia directa de lo divino [...]. Normalmente, los místicos, ya sean teístas o no, consideran que su experiencia mística es parte de un proyecto más amplio dirigido a la transformación humana (cfr., por ejemplo, Teresa de Ávila, *Vida*, Capítulo 19) y no como el fin de sus esfuerzos. De este modo, en general, se podría considerar mejor al término ‘misticismo’ como denotando una constelación de prácticas, discursos, textos, instituciones, tradiciones y experiencias peculiares dirigidas a la transformación humana, definida de modo diverso en tradiciones diferentes.

Gellman, Jerome, "Mysticism", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2011 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.)

Disponible en

<http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/mysticism/>

La traducción es mía.

¹⁰⁷ La figura del padre Mario remite a un referente preciso. Se trata del sacerdote católico José Mario Pantaleo (1915-1992) conocido no sólo por su actividad humanitaria sino también por su don de curar mediante la imposición de manos.

Padre” o simplemente “Padre”. Cada vez que se repite esta forma exclamativa que remite al vocativo, se introduce un verbo: “únzanos”, “traíganos”, “concédanos”, “calme”, “cúrenos”, “párenos”, “soporte”, “mándenos”, “envíenos”, entre otros.

Mientras que la plegaria se dirige a una persona en singular (Padre) la conjugación de los verbos marca la presencia de un pidiendo colectivo (nosotros) que está en condición de inferioridad con respecto a esa figura masculina que es fuente de luz y proveedora de dones. Así, a lo largo del poema se conforma un estribillo y una larga lista de pedidos que se elevan y se dirigen hacia una figura masculina. Roberto Echavarren afirma que:

El estribillo “Oh Padre” es el resorte de la plegaria, del operar: el poema se autoengendra en saltos repetidos a partir de un punto que se va desplazando. Y purifica, y cura. Rompe un plafón bajo y desata las fuerzas de la luz celestial. El poema hace lo que (se le) pide, abre una infancia de la luz, de niños-faros comparados, incidentalmente, con los chicos de Carrera. (1996: 122)

Alrededor de la plegaria, una nueva forma de la luz y una nueva forma del don reaparecen en la escritura perlonghiana. Recordemos que en el poema “El cadáver de la Nación” los dones que Evita diera a su pueblo resurgen como “tripas de bicicletas en manubrios”. Así, un don que fuera entregado al pueblo en un tiempo pasado, retorna en estado putrefacto en el interior del propio cuerpo. Por otra parte, están los particulares dones que Evita trae a su pueblo cuando regresa desde el cielo en el relato “Evita vive”: droga y sexo¹⁰⁸.

En el caso del poema “Alabanza y exaltación del padre Mario” la reaparición del don tiene dos particularidades. En primer término, a lo largo de todo el poema se insiste en un don que no se circunscribe al orden de lo material sino que por el contrario se trata de esperanza, salud, salvación, calma. En segundo término, las múltiples formas de esa acción de pedir insisten en un don en particular: la luz. La presencia de esta última, a su vez, posibilita el despliegue de una paleta de colores que se inscribe en el texto.

¹⁰⁸ Ambos temas son analizados en los Capítulos 3 y 5 respectivamente.

7.3.1. Pedir por el alma

La figura del padre Mario puede leerse en relación con la figura de Eva en tanto madre proveedora y santa. “El padre Mario es una figura complementaria de la madre Eva: héroes a los que no hay que eludir, a los cuales resulta necesario volver, de los que es imprescindible dar una versión y a los que toca de tan cerca que se distancia” (Mizraje, 1996: 146).

En la estrofa que citamos a continuación nos interesa abordar el pedido de cura profunda, esto es, una posibilidad de recuperación para el alma dañada y la elevación del cuerpo que ha sucumbido en la parte más profunda de sí:

Oh Padre

Cúrenos

la salud y las escoriaciones del alma y los pozos del trauma y las heridas que hilan en el fondo de sí de cada cual las babas de la sierpe y nos enriedan la cabeza enrollada hasta hacernos perder toda razón y arrastrarnos enloquecidamente con el absurdo sueño de salir por abajo bajando descendiendo sin ver que la iluminación viene de arriba como un sol que fijo sobre los ventanales de voile atravésándonos de luz divina luz de la que irradian sus ojos claros abriendo una vereda de fulgor en la tiniebla floreciéndola

(p. 332)

La sanación que se busca, debe atravesar la piel y llegar a lo profundo del “alma” como si se tratara de una cura que, necesariamente, debe alcanzar las cavidades más internas del cuerpo para ser efectiva y, es que tal cuerpo ha descendido a las zonas más oscuras. Los versos señalan “por abajo bajando descendiendo”. El poema estructura una dimensión inferior pero también un nivel superior. La luz se vierte desde arriba como un destello de divinidad que se proyecta desde los ojos mediadores del sacerdote y, es en ese momento cuando se abre un sendero que marca la llegada de luz a tales tinieblas.

En algunos poemas de *Aguas aéreas* hemos señalado la existencia de las superficies barrosas de las aguas que se aligeran hasta emprender un ascenso por el aire. Esta distinción entre un arriba y un abajo delimitados en el

espacio también está presente en este fragmento citado. Tal división es extensible a otras esferas: el bien/el mal, la razón/la sinrazón, la tiniebla/la luz. En este sentido, Jorge Panesi afirma que el misticismo de Perlongher llega a un punto culminante:

El punto máximo donde la distancia se anula (el performativo de la plegaria consiste en pedir la anulación de esa distancia) se encuentra en la oración “Alabanza y exaltación del padre Mario”, que condensa también algo que ha venido insinuándose desde los dos libros precedentes: una oposición religiosa, una lucha entre elementos malignos o destructores y otros luminosos, benefactores. (1996: 52)

El cuerpo que pide ser sanado clama por alcanzar la plena fluidez de una energía que posibilite, justamente, trazar una “línea de fuga” para alcanzar un “cuerpo sin órganos”. En este punto, volvemos a las palabras de Gilles Deleuze dedicadas a la pintura de Francis Bacon:

Se puede pensar que Bacon encuentra a Artaud en muchos puntos: la Figura es precisamente el cuerpo sin órganos (deshacer el organismo en provecho del cuerpo, el rostro en provecho de la cabeza); el cuerpo sin órganos es carne y nervio: lo recorre una onda que traza en él niveles; la sensación es como el encuentro de la onda con Fuerzas que actúan sobre el cuerpo. (...) Bacon no ha cesado de pintar cuerpos sin órganos, el hecho intensivo del cuerpo. (2002 [2005]: 52)

La larga plegaria que se eleva al padre Mario, no olvida pedir por un cuerpo sin órganos. Aún más, el propio pedido está atado a un cuerpo que en su respiración y en sus latidos persigue desligarse de toda organización corporal en pos de explorar distintos estratos o niveles de intensidad:

Oh Padre

Envíenos

más energía mucha más toda la energía cósmica de la tierra de eso
que sacude el cuerpo el cuerpo sin órganos los órganos del cuerpo

la desorganización del alma de la psique nos voltee nos haga dar toda una vuelta por el aire como cabriolas de carneros que desatados por una fuerza divinal se burlan de la llaneza de la tierra

(p. 333)

El cuerpo presente se transforma en un cuerpo abierto que se reafirma como multiplicidad y a su vez iluminado completamente se encuentra con sus profundidades de cara a la sensación de los colores, los gustos, las imágenes vistas y recordadas. En palabras de Delfina Muschietti:

[el poema] nunca olvida el hálito que lo comunica con el cuerpo: si se aligera no es para negarlo o aspirar a un imposible uno, sino para recuperar en la luz su afirmación de vida multiforme, que lo obliga a nunca quedarse cuerpo cerrado sobre sí, sin ver ni tocar, sino a diversificarse, a ramificarse infinitamente ligero en las múltiples formas del “absoluto terreno”, en la “fina reverberación” de la luz. Hay que pintar el alma y darle aire y aura al cuerpo para no detener el continuum, siempre diferenciándose, nunca idéntico a sí: para “irse sin morir” darle voz a la exhalación del poema. (1996: 110)

Por otra parte, las múltiples formas del “pedir” se acercan a lo inagotable como lo es también la energía del cosmos por la cual se implora. La escritura repite sucesivamente sin signos de puntuación la palabra “pedir”. Las reiteradas repeticiones se encadenan en precipitación hasta culminar en las manos curadoras del padre. De este modo, en la escritura que inscribe el no saber ni dónde, ni cómo pedir, encuentra su propia respuesta. El cuerpo pidiendo se yergue para conectarse con el otro cuerpo y así alcanza a besarlo:

Oh Padre

Sálvenos

de esta locura de este infierno de no vivir más que necesitando pedir y no tener a quién pedir no saber qué pedir dónde pedir cómo pedir pedir de pie en la pedigüeña campana dada vuelta de esta mano la nuestra que extendida hacia usted besar desea arrugados lunares de su mano (p. 333)

7.3.2. Pedir por los colores

Otro aspecto relevante en este poema es la exploración e inscripción en la escritura de los colores. Las imágenes visuales agudizan la percepción de las tonalidades azules, verdes, amarillas, anaranjadas, borravino. A su vez, el color se asocia no sólo a lo estrictamente sensorial, sino también a lo sentimental. En este caso, sentimientos de añoranzas que se tornan vívidas en imágenes con movimiento. El color azul, por ejemplo, se mezcla entre el follaje de las copas de los tamarindos en las cuales anidan sus flores amarillas:

Azul

Ella era azul

como el espesar de los tamarindos en la película lacustre o amarilla solar color de sol sol de colores en encendidos iris de meninas jugando en el recreo tal chicos de Carrera en el prado de Pringles
(p. 335)

La textura y la refulgencia de los colores tamizados se dirigen hacia lo alto y en tal dirección encuentran al sol que pasa a ser un “sol de colores” que ilumina escenas de otros poemas en las cuales reverdecen los niños del poeta Arturo Carrera a modo de cita “que se abre a la intimidad y a la extrañeza. A la vez homenaje y emblema de síntesis en fuga continua. Citar la escritura de Carrera como quien cita un cuadro y lograr ese efecto y ese afecto: que veamos en el texto citado la expansión de una imagen visual que no se detiene” (Muschiatti, 1996: 110). El recorrido de los colores es el recorrido por sucesivas estampas seleccionadas, flashes de lecturas, impresiones de pinturas que se aglutinan en un derroche de color. La deriva del color marca también la deriva de los trayectos y recorridos que conducen la palabra desde el campo de Carrera hasta la selva con sus tonalidades verdes y el recuerdo del “san dadme” que recalca como invocación y pedido en un nuevo paraje que no olvida los anteriores:

Oh Padre

O verde

en el apiñamiento de la flora como manos de árboles que extendiesen sobre los transeúntes de la selva al magnitud del manto de fallanges electrizadas y radiosas.

(...)

Azul marino

Padre

azul marino como el pantalón de un fardado del Daime que hace dudar si el negro astuta absurdamente ha invadido las ropas de fiesta de la noche pero disipa en el torneo de la vela en repliegues de brin ese temor.

(p. 336)

Simultáneamente las distintas coloraciones o los diversos matices del color concentran el pedido para poder “ver”. Si la plegaria insiste en la posibilidad de alcanzar un “cuerpo sin órganos”, también recalca la imploración para expandir los niveles de percepción, se pide para aprender a ver sin perder un solo destello de color bajo la iluminación plena:

Oh Padre

Vea

los colores enséñenos a verlos a no pasar por alto ni un color ni la más microscópica vibración del color ni el color de las cosas de colores ni los collares de color ni cosas de color o sacos de color anaranjado

(p. 336)

“Alabanza y exaltación del padre Mario” es un extenso poema que se ramifica a lo largo de treinta y siete estrofas. La proliferación de los pedidos y los ruegos traman una textura que de manera permanente se acerca y se aleja del paraje bonaerense para desplazarse hacia el ámbito de la selva, o bien se dirige a las profundidades del cuerpo para buscar desde allí las alturas. La escritura poética hilvana, sostiene, extiende pedidos que parecen no tener un límite y podrían continuarse hasta el infinito. No obstante el final del poema se precipita cuando se introduce una interrogación. En este momento, se pregunta

por la eficacia de la plegaria, se requiere una respuesta para saber si esa luz finalmente llegará para abandonar la oscuridad:

Padre

Denos la luz

es que va a dar la luz? o a dejarnos a oscuras tropezando sin saber
si la luz es esa luz o aún hay otra luz un luminar de pétalos un cho-
rreo de iluminaciones al trasluz de las cuentas de luz en el traspa-
pelar de las antorchas que combusten la luz en la jungla de lianas
que no es sino un efecto de la luz

(p. 339)

La estrofa final repite el estribillo “Padre” con su pedido directo en un registro imperativo “Denos la luz” y, luego pregunta ¿es que va a dar la luz? La importancia de la pregunta es su misma formulación que señala la irrupción de la duda o bien el momento exacto en el cual es necesario saber si esa luz llegará o no. Asimismo, la necesidad de “saber” es primordial para poder superar el estado del “sin saber” que es la incertidumbre, el desconocimiento de los caminos o la confusión intolerable que ya no se puede sostener. Al igual que el largo poema “Cadáveres” que prolifera en estrofas en las cuales se repite con insistencia “Hay cadáveres” hasta llegar a la última, en la cual una pregunta precipita el acallamiento de la voz y marca el punto final para la larga enumeración de esos cuerpos muertos; en este poema, el largo tendal de imploraciones culmina cuando se abre el espacio de la duda, tal como si se hubiera pedido luz y más luz y, finalmente en un raptó que interrumpe esa larga deriva se pregunta, si tal pedido será finalmente concedido o anulado.

7.4. El cuerpo, sus límites

7.4.1. El cisne con sus alas manchadas

Los poemas de *Chorreos...* trabajan alrededor de una topología de lecturas, frases, lugares, nombres conocidos que se traen a la superficie para incorporarlos a la palabra que persiste ante la inminencia de su límite. La silueta de Rubén Darío reaparece en el inicio del poemario con “Tema del cisne

hundido” (1) y (2). En términos de Nicolás Rosa el “padre oculto” que Perlongher lleva a un extremo de combustión en la mezcla entre barroco, romanticismo y modernismo americano (1997b:37). Las imágenes del bello cisne con su cuello encorvado y del cisne blanco junto a Leda se ven trastocadas por el hundimiento y la rajadura, “el cisne neobarroso padece el ‘mal de sí’: encarna en su figura un signo de interrogación imposible de responder” (Kamenszain, 1996: 2012). Los poemas merodean las sustancias que se doblan, se desvanecen y se hunden como aquello que cae por su propio peso hacia lo profundo sin avizorar posibilidades de salvación:

Leda, aferrándose al cuello del que
penden gruesas esclavas de pesadez dorada
doblándole –suspensiones de carbunco
en nácar plumetí- la glotis,

las falanges nimbadas de bermejo
hunde en la interrogación fluctuante y rasga
de un tirón el julepe de las ondas
impulsado por raudos torbellinos

(“Tema del cisne hundido (2), p. 298)

El acercamiento de Perlongher a Darío llega a sus últimas consecuencias. La blancura, la belleza y la luz se reflejan en unos nuevos versos revestidos por una mancha visible que ha transformado al cisne en un cisne marcado que ya no volverá a ser lo que fue. El poeta neobarroso se acerca a la tradición para escucharla más la escucha cincela la palabra que se retoca con lo lodoso y aparecen entonces otras derivas:

Para El mal de sí

Cisne de alas manchadas, interroga la estela.
Maculadas e inútiles: un dejo de belleza
marmórea en el unguento melancólico

del estanque final, finge piruetas
caracoleo el triste a la deriva.

(“Decepción”, p. 347)

7.4.2. El cuerpo, lo que duele, la ausencia

La expresión de la palabra se acerca a la “muerte” para tornarla tangible y tematizarla. La palabra entabla una lucha que persistirá hasta el final. En el poema “El mal de sí” al mismo tiempo que se habla a la muerte y de la muerte, se escriben las impresiones del cuerpo y del alma, los lugares y los sentimientos de ausencia y dolor. Una vez manifiesta, la presencia de la muerte es arrolladora y entonces lo lleno pasa a ser vacío y emerge el dolor. Lo doloroso se cristaliza en una imagen sin sonidos de palabras, imagen muda en suspensión nocturna cerca de una higuera.

Detente, muerte:

tu infernal chorreado

escampar hace las estanterías,

la purulenta salvia los baldíos

de cremoso torpor tiñe y derrite,

ausentando los cuerpos en los campos:

los cuerpos carcomidos en los campos barridos por la lepra.

Ya no se puede disertar.

Ve, muerte, a ti.

Enconchate sin disparar el estallido de la cápsula.

Escondida que no seas descubierta.

Pues una vez presente todo lo vuelves ausencia.

Ausencia gris, ausencia chata, ausencia dolorosa del que falta.

No es lo que falta, es lo que sobra, lo que no duele.

Aquello que excede la austeridad taimada de las cosas

o que desborda desdoblado la mezquindad del alma prisionera.

Mientras estamos dentro de nosotros duele el alma,

duele ese estarse sin palabras suspendido en la higuera
como un noctámbulo extraviado.

(“El mal de sí”, p. 355)

El cuerpo del poema está distribuido en cuatro estrofas que se organizan dos grandes partes separadas por el verso “*Ya no se puede disertar*”. La primera parte marca de manera contundente una orden de detención que se direcciona a la muerte, en tanto aquello que resulta infernal, purulento, lento y que se muestra en la extensión de los campos en toda su visibilidad. La segunda parte inicia con el verso “*Ve, muerte, a ti*” que intenta dirigir la fuerza negativa hacia la muerte misma, intenta mantenerla dentro de sí misma, aletargarla, encerrarla y esconderla. No se desconoce el estado irreversible que conjuga el sentimiento de la ausencia. El alma se devela en su tono doloroso, sensibilizada ante la proximidad de la muerte que la acecha. La palabra persistirá en su decir como intento de detener, de distanciar la muerte y al mismo tiempo como estrategia para marcar la presencia de un cuerpo y de una voz que sigue viva. La palabra se articula como forma de sujetar aquello inminente que no es posible manejar ni definir. En este sentido, Tamara Kamenszain afirma que:

Lo que digo es lo que es, hasta que ya no pueda decir más nada. “Ya no se puede disertar” anuncia después el poema propiamente dicho (ese que por fin se titula “El mal de sí”). Sin embargo, al lenguaje todavía le queda resto. “Ve, muerte, a ti” exige el verso siguiente logrando, en una sorprendente operación poética, que el sustantivo se apropie de una vez del posesivo. Todos los artilugios de la palabra escrita son ahora válidos, incluso los que no se habían utilizado nunca. Es que en los genes del estilo perlongheriano ya estaba marcada una estética de la definición. A la manera de Lezama, por la negativa, se abren estos versos que de tan transparentes reflexionan su verdad sobre las aguas de aquel antiguo arte de disertar: “no es lo que falta, es lo que sobra, lo que no duele/aquello que excede la austeridad taimada de las cosas”. Eso es la muerte para el poeta. Un plus, una ajenidad. (1996: 203)

Sobre esa ajenidad llamada muerte insiste el siguiente poema del libro, titulado “Canción de la muerte en bicicleta”. Un poema extenso en el cual se hila un estribillo destacado en negrita y repetido diez veces: “Ahora que me estoy muriendo/ ahora que me estoy muriendo”. La marcación temporal del adverbio “ahora” establece con precisión el tiempo presente. El sintagma se completa con el verbo “estar” conjugado en primera persona, presente del indicativo y la forma gerundio de “morir”. El anclaje en el presente direcciona la percepción del tiempo, el espacio, el cuerpo propio y las sensaciones:

Ahora que me estoy muriendo

Ahora que me estoy muriendo

Siendo que ella avanza en toda fosa
siento que ella avanza en toda la estación de la fosa
Toso y es un esputo que se incrusta en la láctea
maduración de las panaderías en las alforzas del velorio.

Ahora que me estoy muriendo

Ahora que me estoy muriendo

Aparece la parca con sus velos plateados,
me invita, será que llego a sonreírle?
Me invita con un mate y el mate se me cae de la cabeza.
Me ceba, será que cojo sus incrustaciones?
(...)

Me esquivo, me rajo, parecer simple sin lograrlo.
Sin pliegues, una vez, en los absoluto
de la atascada chimenea, el lamé atragantado
en la artrosis del alma, esa consternación.
(...)

Ahora, ahora, en este instante digo.
En lo inconstante, en lo inconsciente, en lo fugaz me disemino.

Disperso y fugo. En lo fangial del fango.

Imágenes ateridas bajo la lluvia de película.

(“Canción de la muerte en bicicleta”, pp. 356-358)

El despliegue de la palabra a lo largo de veintiocho estrofas apuesta a la apertura de aquello que se “ahora” se ve, se siente, se vive en primera persona. Experiencias cercanas de visualización y percepción de objetos y situaciones antes no presentes. Mientras aflora eso que es inconsciente y consciente al mismo tiempo, se ahuyenta a la muerte. La puesta en palabra de manera reiterativa acelera el ritmo del poema, “ahora”, “ahora” es necesario dar cuenta de todo lo posible, lo antes posible porque la muerte significará el fin. Estos versos pueden dialogar con tranquilidad con otros versos que afrontan la cercanía de la muerte. “No se ve pero está ahí: el hermano mayor, fantasma envuelto entre paréntesis al corazón de *Hospital Británico*, es Viel Temperley. Es moribundo genial cuya obra póstuma seguramente Perlongher releía contra el libro abierto de su techo” (Kamenzain, 1996: 203). La canción que Perlongher imagina a la “muerte en bicicleta” como rondando en vueltas circulares por lugares conocidos. A su vez, la canción es un intento de ganar tiempo, de entretenerla, “cantar una canción” como quien canta a un niño para que se duerma.

7.4.3. Los cuerpos pidientes llegan a Roma

El último poema de *Chorro...* conduce a un grupo de peregrinos hacia un nuevo destino. Como desplazamiento final los fieles se dirigen a “Roma”, así se titula el poema. Cuerpos en conjunto, en plural, en desfile. Cuerpos que se desplazan quizás desde las orillas rioplatenses o desde la selva o desde la tierra del cura sanador. Los peregrinos desfilan por pasillos. El escenario de los pasillos que en la escritura de Perlongher regresan hasta el final. Más la llegada no es directa siempre hay bifurcaciones. Un extravío entre pliegues, dicen los versos.

El extravío de los peregrinos entre los pliegues de cornalina
mantra de mármol que se invoca por descifrar el iriseo

de campánulas en los entretechos de donde emerge una Madona
de la Giralda compuesta de azulejos la estirpe
de la estampa en el desfiladero de pasillos
cuyo espejarse mutuo revuelo les suscita
a lo ancho de napas de furor congelado
en jabonosa piedra de importados jadeos
bajo cuyas arcadas desfilan los pidentes
no ganando sino una cinacina de espumas como aura
y como alma apenas la evaporada pérdida
al encuentro de acuáticas antenas que captan
la náusea o el aullido

(“Roma”, p. 361)

El espacio se distingue por sus elementos –mármol, azulejos, piedras- y su estructura –entretechos, arcadas-. El resultado del peregrinaje devuelve una planta de flor olorosa como aura y como alma. El alma está presente hasta el momento final. Un alma que tiende a la evaporación pero persiste como forma posible en un escenario colectivo en el cual se ha borrado la presencia de un “yo”. Tamara Kamenszain señala que la presencia de un trayecto y un pedido:

De González Catán al Vaticano, conforman esa masa silenciosa, en la que se pierde anónimo el poeta para poder depositar, también él, su pedido o, mejor, su aullido extraterrestre. Mensaje flechado, náusea beatnik de final de fiesta, sólo si llega a destino lo llamamos el canto del cisne. Un canto travestido que se cuela más allá de “los relámpagos enanos del cielorrasos” y engaña la sordera de los dioses (1996: 204).

El poema reserva zonas de pasaje y experimentación que se traman en la interioridad. En este escenario no hay cantos, ni himnos. Hay estampas y campanas. Al final del recorrido los peregrinos tendrán una cinacina y el encuentro de “acuáticas antenas que captan/ la náusea o el aullido”.

En *Chorro de las iluminaciones* se escribe un ultimísimo trayecto del poeta que regresa a lugares conocidos con sus olores, su gente y sus sonidos. Los recorridos y estadías dejan marcas en el cuerpo, registros en el habla,

afectos en el alma. Los recorridos textuales marcan cruces, algunas constantes, algunos interrogantes. En el caso de Perlongher, el viaje que realiza a París por el año 1990 será un viaje de corta duración y sin embargo de profunda incidencia. En lo que sigue abordamos este trayecto.

7.5. Un viaje signado por la desilusión

Perlongher se acerca a la imagen de la bella París atravesada por el Sena. El paisaje prontamente se desdibuja entre ecos de un idioma que resulta demasiado lejano. La imagen bella se desgasta, muestra sus grietas y concluye en un desmoronamiento. Los recuerdos son capturados en forma de postal cual pequeñas escenas caóticas de una estadía durante algunos meses en la capital francesa. Las escenas se graban bajo la rúbrica de la escritura de Néstor Perlongher y explotan con un vaho de olores imprudentes. El resultado es una crónica titulada “Nueve meses en París”. Un lapso suficiente para engendrar una composición de contratiempos y sinsabores vividos por el autor mientras buscaba concluir allí su formación doctoral.

Cada fragmento se conecta con los otros para vociferar un París subterráneo que puja a lo largo del Metro y rasguña detrás de cualquier escritorio bancario. Fatalmente la escritura de la crónica explora más allá de la primera capa, desciende a la profundidad, desciende un poco más, hasta tocar el desencanto y allí mostrar la tensión con otro París diferente al modelo moderno, culto y bello.

“Cometí el error (la imprudencia, fascinado cual niña proletaria por las luces benjaminianas de los pasajes de Lutecia) de aceptar, tras árduo trámite, una beca en París” versa el inicio de la crónica perlonghiana. Quizás esta misma “imprudencia” sea la que se conjuga en el desparpajo de esta escritura que se acerca a las delgadas damas francesas, despoja de suntuosidad los objetos de los museos y declara el feudalismo de una ciudad ceñida a la lógica individualista. Más allá de esta fascinación inicial llega el reinado del “des” que será la desilusión y el desencanto. El espacio se torna espacio lleno y abarrotado de recuerdos que traen imágenes de cuerpos u objetos, de nombres o palabras. Reminiscencias de materia.

7.5.1. Cuerpos de muñecas en el Metro

“Nueve meses en París” declama que en el Metro parisino hay un mundo subterráneo plagado de mujeres-avispa ultra-delgadas, decoradas con *bijou* de lata o plástico y prendedores gigantes que interceptan los lóbulos de sus orejas y las sujetan en una postura erguida. Llegan a sostenerse como “*muñecas de cera*” en un acto de mostración de su delgadez. En este mundo hay cuerpos de mujeres- *Barbies* que demarcan su cintura y hombres reducidos a la rigidez del nudo de la corbata, en sinécdoque referidos. El escenario es un atolladero de cuerpos escuálidos en masa, joyas falsas y maquillaje con estilo francés. En la crónica leemos:

[...] Es preciso diferenciarse, cueste lo que cueste (tal el tema de Bourdieu en *La Distinction*). La diferenciación pasa por encajarse, en el atroz bullicio del Metro, unas mariposas doradas de gigantescas alas de lata en las orejas, que cortan la cabeza de quien se atreva a arrimarse a la orgullosa portadora del aro; vuelan, también, las ostras, suspendidas, engarzadas en las hebillas de los cintos de avispas flacas, a fin de lucir el resultado de tan anoréxico sacrificio. ¡Los pescuezos, doblados por el peso de los collares! Y se pintan como puertas. Simulan, estoicas, ser muñecas de cera. Además las señoras maduras acostumbran andar en ómnibus, que son más caros. Los pobres, resignados, se amontonan en el torturante Metro; se considera chic asomarse a la ventanilla de los colectivos mostrando las cosméticas decoraciones de la jubilación. Es que el ómnibus tarda más, por ello es propio de la gente más ociosa. Van con unos atuendos inverosímiles. ¡Unos tucitos! Engominadas hasta la coronilla, andá a saber cuanto de laqué se encajan en las castigadas mechas hasta entumecer los lóbulos del cerebelo. Algo completamente artificial, horrible, puro plástico: ¡*plastic!* Los tipos andan todo el día atragantados, sofocados por los nudos y lazos de la rigidez de las corbatas. De vez en cuando la rígida corbatita intenta ahorcarlos mientras comen. También, con lo que comen... (p. 169)

Distinguirse del otro es lo más importante. El cuerpo delgado y decorado marca su individualización y también la pertenencia a una clase más amplia. Los medios de transporte en este caso diferencian clases sociales. La

experiencia del viaje en metro es el sometimiento a un continuo “encajamiento” en los pequeños lugares disponibles y el acomodamiento como sea posible entre los cuerpos y la parafernalia que los acompaña.

En este caso, el encuentro de los cuerpos se describe lejos del contacto carnal. No hay circulación de deseo. La corporalidad tiene el mismo orden que los objetos. Se trata de una corporalidad-cosificada que deviene una marea de objetos en exhibición. El desfile de lo plastificado se rige por el puro valor de mercancías niveladas bajo un mismo patrón: mercancías que se sostienen como armazones y adentro de ellas no hay nada: *“algo completamente artificial, horrible, puro plástico: ¡plastic!, vocifera Perlongher en su crónica.*

Así el Metro atraviesa toda la ciudad con sus pasajeros pobres. Los ómnibus, por otro lado, son para gente de otra clase, bien jubiladas dispuestas a mostrar sus adquisiciones atravesando los vidrios de las ventanillas o bien para gente que dispone de tiempo para un viaje más lento. No obstante, en cualquier lugar o en cualquier momento el lema es *“diferenciarse, cueste lo que cueste”* señala el viajante. Los medios disponibles para tal fin son todos admisibles y delimitan claramente quiénes son los unos y los otros.

7.5.2. La lengua y el ejercicio del poder

El paradigma de la distinción opera en diversos niveles, esferas y dimensiones de la sociedad francesa. La importancia de hablar el idioma francés resulta central al momento de realizar cualquier trámite y de carácter excluyente para el acceso a determinados circuitos. Quien posee la lengua, posee el poder de decir y nombrar, de indicar y pedir, de solicitar y responder. La carencia y/o el desconocimiento marcan una frontera clara que distingue entre quienes pueden y quienes no pueden ejercer prácticas de intercambio, socialización y accesibilidad a las distintas esferas de la vida. En su crónica, Perlongher destaca el papel central del idioma vinculado con el ejercicio del poder de unos sobre otros:

Y ellos se engolan, porque los franceses lo primero que aman es el francés. Es diferente que aquí, en la Argentina a nadie se le ocurriría amar el español, decir como un elogio que alguien tiene un buen español. ¡En Francia, el francés es lo

máximo! Decir que alguien tiene un buen francés, es el máximo elogio, al borde de la perpetua beatificación. Y los franceses, para joderle la vida a todo el mundo, han mantenido una lengua arcaica. La ortografía es un arcaísmo histórico. La mayor parte de las letras no se pronuncian, se guardan para más tarde. Con las letras que se desechan van montando infinitas letanías. De ahí que escriban tanto. En cambio, el español es un idioma infinitamente más moderno, donde la correspondencia entre lo que se dice y lo que se escribe es relativamente alta. Y uno lo simplifica cada vez más. Ellos no: al contrario, lo complican. Cada tres años cambian todo, para que el que no se entere se quede haciendo de boludo. Es una lengua de élite, una lengua de poder: la lengua como instrumento de poder y de dominación (pp. 172-173)

La lengua como aparato de poder reproduce y garantiza la pertenencia a la sociedad francesa. Hablar francés, un “buen francés” se considera un elemento de diferenciación y distinción superior. Asimismo, la lengua forma parte de un conjunto más vasto que incluye la historia de los pueblos, las conquistas y colonizaciones, las situaciones económicas, sociales y culturales, las diferenciaciones de género. Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant (1992) sostienen que en una situación de habla entre un francés y un argelino, habla la historia colonial que los atraviesa y se actualiza de manera permanente. Los autores reflexionan en torno a las relaciones que conectan los intercambios lingüísticos con el ejercicio del poder y la violencia:

Todo intercambio lingüístico contiene la *potencialidad* de un acto de poder, más aún cuando involucra a agentes que ocupan posiciones asimétricas en la distribución del capital relevante. Esta potencialidad puede ser “puesta entre paréntesis”, como ocurre a menudo en la familia y dentro de las relaciones de *philia* en el sentido aristotélico del término, donde la violencia se suspende en una especie de pacto de no agresión simbólica. No obstante, incluso en estos casos, la negativa a ejercer el dominio puede ser parte de una estrategia de condescendencia o una manera de llevar la violencia a un grado más alto de negación y disimulo, un modo de reforzar el efecto del no reconocimiento y por ende de violencia simbólica. (2005 [1992]: 187)

El relato de Perlongher articula el ejercicio de poder que realizan los poseedores de la lengua con una burocracia que implica, a su vez, un aparato y un conjunto de procedimientos puestos en juego. La primacía de una lengua significa además la condena de otras que se desvanecen y ubican al “otro” diferente en un lugar de falta. También obtura toda posibilidad de comunicación en tanto se desestima la diferencia como lo específico diferencial sin primacías.

7.5.3. Nosotros y los “otros”

La distinción como patrón de conducta atrapa a todo ciudadano francés. A su vez, señala Perlongher, es necesario distinguir dentro del conjunto “otros” a los “árabes”. Ellos se ubican en el extremo de lo no deseado, no admitido, no tolerado, a punto tal de “volar” por las ventanillas del Metro. El poder de policía está en todas partes. El enemigo en este caso es “el no blanco”.

Los enemigos son los otros. Se acabó Lévi-Strauss, se acabó la antropología estructural con sus veleidades comprensivas. Los enemigos son los no blancos. O peor: en Suiza los enemigos públicos son los portugueses; son expulsados, abandonados en los gélidos Alpes. En Italia, que presume de ser el país más tolerante de Europa, bandas de milaneses y florentinos atacan a los senegaleses en las ferias de bijoutería, los matan a palos. París es la guerra racial desencadenada. Los árabes, son escupidos. Se anda en el Metro como si se estuviese en medio de una película de la Guerra Fría: en cualquier momento vuela un árabe por la ventanilla. O te atacan ellos. Hace mucho que detestan Francia; hace más de 150 años que son esclavos de los franceses. Y odian a las mujeres. Da la impresión que las mujeres francesas han vivido la emancipación y han fracasado. Han conseguido la famosa autonomía individual y ahora no tienen qué hacer con ella, dónde metérsela: tal vez en el diván, que allá es carísimo. Todas solas como ostras. Los tipos, escapándose, hoscos, lechosos. Y las tipas con su autonomía individual auestas, como se cargaba el clítoris en los '70, ya no saben qué hacer, cada vez más autónomas y más individuales. (pp. 174-175)

El “otro” se distingue y se marca en el espacio público. La crónica vuelve al Metro para destacar que allí los árabes son “escupidos” o “arrojados por la

ventanilla”. Asimismo, el ejercicio de esta discriminación carga con años de esclavitud y se contextualiza en un mundo en el cual siempre hay otro a quien expulsar, sean cuales sean las razones o justificativos.

7.5.4. La cultura y los intelectuales

Perlongher pregunta *¿por qué no haber incendiado el Louvre, ese lugar roñoso?* Mientras otra voz colmada de cultura destaca, a modo de respuesta, que las obras de arte exhibidas en el museo del Louvre son un tesoro de la civilización emplazada en el corazón francés. La cultura está detenida allí, organizada en colecciones, disponible para ser visitada y valorada como “alta” cultura. El museo invita al embelesamiento, al encantamiento ante la maravilla de las colecciones.

Vuelve la interrogación, *¿por qué no haber incendiado el Louvre, ese lugar roñoso?* El atentado perlonghiano es incendiar con la palabra misma el tesoro robado-pirateado para llevarlo a cenizas y en esta quema desvanecer la “francesidad” misma desconociendo el mandato de la civilización que se revela obsoleto. Perlongher pregunta por qué no quemar el museo que es un “mamotreto” y es “todo robado”. La impertinencia se acerca a un límite que tensiona la frontera entre la civilización y la naturaleza oscilando entre ambas. Si la cultura es cerrada sobre sí misma en círculos concéntricos no puede expandirse. La cultura congelada, acumulada, amontonada no ofrece posibilidades de un acercamiento genuino sino de una exhibición distante que *“produce mareo”*.

La crónica de Perlongher también pone en cuestión la importancia de la producción intelectual francesa. Existe un “poderoso imperialismo cultural francés” que se caracteriza por su centrismo e inocuidad. Los intelectuales reproducen formas de pensamiento como estructuras vacías en tanto pura retórica que nada dicen:

Intelectualmente tampoco pasa mucho. El poderoso imperialismo cultural francés, que ha logrado engañar a todo el mundo, al comenzar por los salvajes unitarios, anda, mal que le pese, y empero disimúlelo con los más aviesos fraudes, de capa caída. Un pensamiento centrista, nada radical, neutro como el

jabón neutro, domina por inercia. Puramente retórico. El extremo más escandaloso es Baudrillard, suerte de payaso de masas que, por dos o tres veces que la pega, se manda cuarenta mamarrachadas. Tal es el precio de la fama. Michel Maffesoli lo mismo, dice cosas interesantes, pero a veces lanza cualquiera, como quien suelta serpentinas en la carnestolenda veneciana. Deleuze, de lejos lo mejor, es absolutamente inabordable. Retirado de la universidad, es un sujeto completamente hosco que hace deliberadamente la política de producir rechazo. Usa uñas largas como garras, dispuestas a rasguñar hasta el desgarramiento a quien se le ponga a tiro y, cuéntase, deambula hecho un autista por el laberinto del metro, a la manera de un *yeti* por las cavernas himalayas. Además, completamente aislado: prácticamente no toca la cultura francesa.

[...] Eso es lo que nos pasa, nuestro error: nos fascinamos con personajes que en Francia son absolutamente marginales, los tienen cagando a palos. Los que a nosotros nos gustan, en Francia, son los reventados, los que ellos han acabado, perseguidos, apaleados hasta la crucifixión, haciéndoles la vida imposible. (pp. 171-172)

La motivación central del viaje de Perlongher a París, se centraba en su formación académica que abordaría el estudio de la religión del Santo Daime. La búsqueda de formación teórica se enfrenta con un saber institucionalizado que él percibe como rígido y poco interesante. El escrito trabaja en una zona de transición que va del deslumbramiento a la decepción. Quienes se valoraban como voces legítimas no lo son tanto. La voz de Deleuze es la única que se mantiene como voz legítima pero de algún modo se aleja, en tanto se trata de una voz que ha quedado afuera de todo marco institucional y de la cultura, voz arisca que no permite intercambio alguno.

El paraje parisino como destino de formación reverbera en nuestra historia, el registro imaginario y concreto de viajes de iniciación y de consagración, de estudio y de esparcimiento que tuvieron o tienen eficacia simbólica. Trayectos que se leen en el seno de un contexto que los resignifica y marca la diferenciación de un antes y un después. La deriva perlonghiana, en este caso, puede leerse con relación a los viajes de la propia tierra: del sur a la Capital, los viajes por autoexilio: de Buenos Aires a San Pablo, los viajes por lo

comunitario y extático: de San Pablo a la selva. En esta serie el viaje a París puede ser leído como una nueva búsqueda en la cual emerge un elemento del orden de lo no previsto y es la emergencia de la enfermedad.

7.5.5. Carta desde París

Deleuze y Guattari (1980) escriben sobre el *Crack Up* de Scott Fitzgerald y señalan que para este escritor hay instancias de deterioro y de ruptura que se evidencian en los viajes, la crisis de orden económico, el problema con el alcohol, el cansancio, el fracaso, etc. Se distinguen entonces tres tipos de instancias de ruptura: a- posibles pasajes de una opción a otra opción que significa una línea de segmentariedad dura, b- cambios que traen aparejado la redistribución del deseo, son microfisuras y finalmente c- cambios que significan una línea de ruptura en tanto emerge un tiempo pasado que no existe más. Los autores de *Mil Mesetas...* nos recuerdan que:

Sobre todos los viajes pesa la frase inolvidable de Beckett: “*Que yo sepa, no viajamos por el placer de viajar; somos imbéciles, pero no hasta ese punto.*” [...] [...] *Línea de corte, línea de fisura, línea de ruptura.* La línea de segmentariedad dura, o de corte molar; la línea de segmentariedad flexible, o de fisura molecular; la línea de fuga o de ruptura, abstracta, mortal y viviente, no segmentaria. (1994 [1980]: 204)

En el caso del desplazamiento que nos toca, Perlongher experimenta una “línea de ruptura” a la cual supo poner palabras tales como “desterritorialización” desestabilizadora en un sentido negativo y plasmó en el intercambio de cartas con su amiga Sara Torres. El movimiento realizado marcará una distancia insalvable entre un antes y un después. Con fecha 26 de noviembre de 1989¹⁰⁹ escribe desde París:

¹⁰⁹ La fecha de la carta es 26 de noviembre de 1989. Tres años antes del fallecimiento de Perlongher.

Sara del alma amiga:

no sé en virtud de qué absurdas vicisitudes que contaron con mi ciego entusiasmo ahora en su ceguera parcialmente develado como un Borges que gracias al zen comienza a “ver algo” o a entrever un poquito de a poco del desastre de esta desterritorialización que nos resarce castigándonos duramente por el mito de la ciudad eléctrica y luz y pagamos en tristezas saudosas el atroz precio de ese mito tan distante y ajeno. Querida sara, esto es horrible. Están las avenidas con sus caballos dorados elevando la panza hacia un vacío amarronado de perspectiva en diagonal y la sorpresa de ser cogido en un volver de cara rictual o muéquico, muñeco, por un palacio en forma de torta ortogonal que nos deslumbra de improviso con la simetría de sus cachiruleces antirústicas, mangas de Brasso a brazo partido y limpio, para que todo reluzca aunque no oro, oro sí aunque solito, intersticial, un solsticio con unas migas pobres de sol tibio, en resumen, volviendo a lo dejado de la queja, mucha monumentalidad y rulito de oro en un estilo que llaman “pompiér” (quiere decir bombero) y que se caracteriza por la proliferación de doraditos y angelotes en poses kitsch, nada contra eso, son graciosos en su proclamada ridiculez, el problema es que los moñitos invaden las caras y las almas, cuán duros, antipáticos y hostiles (xenófobos radicales) son los galos! Un asquete! (2004 [1989]: 439).

La escritura hace pie en el reconocimiento de algo no visto con anterioridad y que ahora se visualiza y define como certeza indubitable. Una suerte de ceguera por la luminaria de una ciudad pasa a ser ahora videncia y claridad: “esto es horrible”. El acercamiento a la ciudad se escribe con palabras monumentales que distancian lo horroroso de lo bello: “palacio en forma de torta ortogonal”, “oro sí aunque solito, intersticial”, “migas pobres de sol tibio”, “doraditos y angelotes en poses kitsch”. Se explora asimismo una dimensión más externa y otra interna, es decir, la proliferación de objetos con brillo invade los rostros y las almas. Los franceses derrochan antipatía y xenofobia. Se esparcen de este modo sensaciones y sentimientos que están presentes en la crónica “Nueve meses en París”. En este intercambio de palabras también se hace referencia al idioma:

Ando así arrastrándome en el bajón golpeándome el pecho por haber cometido la estupidez de salir del Brasil en pos de un inasible doctorado, con pánico de perder a Luizmar, quien ha quedado en el depto de la general Jardim, muerto de saudade, y preguntándome sin cesar por qué carajo tuve que dejarme atrapar fascinado por ese mito colonial. La lengua es una dificultad grave, mi pregunta analítica constante es: qué dicen los franceses?, ni la menor idea, ni una sombra adivina. Además aprovechan que no hablás para maltratarte, aun aquellos tenidos por progres, un espanto.

Me muero de saudade del Brasil y de la Argentina. Tantas ganas de charlar. Y el Daime? Y tus amores? Y tus cosas? (2004 [1989]: 439).

Perlongher destaca una dificultad grave, la lengua, la carencia de la lengua francesa y el destino de “no entendimiento” con el otro. Extraña entonces la tierra que dejó atrás y la charla como motor para la palabra y el alma. El encuentro del lugar propio con la calidez del afecto aleja la *saudade* y espanta la soledad. Este aspecto se ve reflejado en las cartas que Perlongher intercambia con amigos/as y en la crónica que estamos analizando.

La marca de la decepción es un elemento subrayable en la memoria del viaje a París que realizó Horacio Quiroga mucho tiempo antes que nuestro autor. El 21 de marzo de 1900, el escritor uruguayo_z partía hacia París a bordo del “Montevideo”. El joven como *dandy* se despidió de amigos y queridos, revestido de aristocracia y pacatería. El viaje soñado era llegar a una París cosmopolita, moderna, suprema en su cultura. La ciudad no lo recibiría como lo esperaba, el dinero fue insuficiente, no tendría para sustento para comer, movilizarse, vestirse. El sábado 9 de junio de 1900 escribió en su *Diario de viaje*:

9 p.m.-Acabo de cenar por 45 cts. (40 de un *ragout* y 5 de pan). No es mucho, /verdad? Pero aunque comería un poco más, no tengo hambre, sin embargo. De este modo ahorro 50 cts.

En cuanto a París, será muy divertido pero yo me aburro. Verdad que no tengo dinero, lo que es algo para no divertirse. De todos modos, es hermosa ciudad aquella en que uno se divierte, ya se llame París o Salto. Un poeta griego de la decadencia, dijo: “La patria está donde se vive bien”. Es un gran pensamiento. ¿Por qué he de decir yo que no hay como París, si no me divierto? Quédense

en buena hora con él los que gozan; pero yo no tengo ninguna razón para eso, y estoy en lo verdadero diciendo que Montevideo es mejor que París, porque allí lo paso bien; que el Salto es mejor que París, porque allí me divierto más. ¿Qué da que otros digan lo contrario,/ porque ahí lo han pasado bien? Cada cual vive la vida que le es posible; y el cazador que vive en su bosque, el rural que goza con su escopeta y sus soles, tiene razón cuando afirma que el monte o el pueblo es mejor que París. ¿Qué tenemos que decir a eso? Gócece en buena hora, ya sea donde sea. El lugar que nos ha visto felices y contentos, es el mejor de todos. En París se divierten los demás; yo en Salto. ¿Diré por lo tanto que esto es mejor que aquello? Sería una estupidez. (2000 [1990]: 160-161)

La palabra precisa y justa que Quiroga registra en su *Diario* viene a señalar que para él, “Salto es mejor que París”. Afirmación atrevida que puede entenderse como dejo de desconsideración sureña, de no entendimiento de lo bello; sin embargo ese “yo” se escribe en el papel, asume la voz para decir que su lugar es el lugar en el cual es feliz y esto significa su tierra y su lengua. El derrotero de Quiroga está signado de sucesivas desterritorializaciones y reterritorializaciones que lo llevarán al corazón de la selva misionera, del mismo modo que Perlongher, antes de ir a París, viajó al centro de la luz en busca de la experimentación del San Dadme.

7. 6. Conclusiones del Capítulo 7

En este capítulo analizamos un conjunto de poemas de *Chorro de las iluminaciones*, último libro de Perlongher. Destacamos en primer lugar, la luz como artificio que ilumina escenarios y cuerpos. La espacialidad tratada en los poemas marca desplazamientos que van de un lugar hacia otro lugar próximo – el pasaje de un ring de boxeo a los baños- de un lugar a otro que está incluido en el primero –de los baños a los vestuarios-. La luz incidirá en este caso como elemento que distingue una parte iluminada en primer plano de una parte a oscuras que está latente. La escritura trabaja alrededor de pares móviles: el cuerpo iluminado/el cuerpo en sombras, el exterior/el interior del cuerpo, la escena central/la escena periférica.

Por otra parte, la luz deja de ser un artificio para pasar a ser el motivo de una plegaria. La escritura poética insiste en pedir el don de la luz y pone de relieve la presencia de un cuerpo que se desvive en su respiración, que implora ver todos los matices de los colores hasta llegar a ser una voz que se pregunta si la luz llegará y si finalmente se acabará la incertidumbre de no saber.

La mostración del cuerpo en la poesía de Perlongher es una constante exploración: cuerpo que se muestra desde lo epidérmico hasta lo más interno del alma, cuerpo que pone en juego sus fuerzas y se mide con otro cuerpo en una escena de combate o amorosa, cuerpo que sabe de la presencia de la muerte y peregrina ante un cura sanador o el Vaticano. El cuerpo persiste como aquello que se muestra con sus dobleces exhibiendo el alma.

La temática de la luz, los cuerpos, la deriva y los objetos aparecen reflejados en la crónica "Nueve meses en París". La luminosidad en este caso es el brillo de una ciudad convocante por su cultura, su saber, su historia. El viaje se concreta en el ocaso de las luces, con dejos de desilusión, y el registro que el escritor realiza de su experiencia conecta la presencia de cuerpos que buscan distinguirse en el extremo de la delgadez, el estiramiento y el enjoyamiento con el transitar en el Metro, en ómnibus, por espacios burocráticos, por instituciones. La lengua francesa como máxima distinción será el límite infranqueable que conducirá cualquier intento de acercamiento al fracaso. La cultura y la producción intelectual se desmoronan en tanto mitos rígidos y estructuras demasiado rígidas, demasiado anquilosadas.

8. Conclusiones finales

En los cruces genéricos que atraviesan y engarzan cartas, notas, poemas, ensayos. En la transgresión colmada de palabras incómodas y también en la sensualidad adorable por sus cuchicheos y brillos. En los espacios intermedios, en los cauces, en los devenires, en los trayectos. En el deslizamiento de una tradición que fluye y muta tras brillos plateados que retocan sonoridades, una tradición que se arrastra hacia los parajes sureños de Quilmes o Avellaneda, hasta encontrar su propio estilo. En lo colorinche y en lo mamarracho hasta bordear lo inapropiado. Allí está Néstor Perlongher. Allí están su prosa y su poesía.

Luego sobreviene el intento de acercarse, de “agarrar” esa escritura de algún modo, como sea posible: escritura marginal, escritura fronteriza, escritura periférica. Acaso ninguna de estas denominaciones sea totalmente exacta, minuciosa o “justa”. En este caso, el acercamiento a la obra ensayístico-poética del escritor nos condujo al encuentro inolvidable de esta palabra que afirma, interpela, conforma, reviste, desviste, denuncia, traiciona, adorna. Nuestro trabajo estuvo orientado por una hipótesis central: la escritura perlonghiana surge de una corporalidad puesta en acto, conformando un cuerpo textual que avanza y se entromete en los vericuetos y recovecos de la lengua para expresar la sensualidad y zonas límites que involucran la dimensión experiencial. Esta escritura indaga zonas de pasaje que van del lenguaje articulado a lo no articulado, en este caso, el susurro, el ronroneo, el gorjeo. Y asume de este modo, y según estos parámetros, una política de la palabra que no soslaya temas políticos en la conformación de una textualidad, de un tejido y trama resultantes del trabajo con la corporalidad que en el proceso creativo no sólo la involucra en la forja de la escritura como impulso, pulsión y por tanto íntima relación con la experiencia, sino que también incluye la tematización del cuerpo.

La escritura de Perlongher muestra en todas sus modulaciones los brillos más íntimos de la palabra desplegando simultáneamente todas sus potencialidades semánticas, fónicas y léxicas. Palabra ligada a un cuerpo que persiste hasta el último momento con sus ritmos y determinaciones. Mientras

esta palabra se escribe, queremos decir, en el propio acto de escritura y en la escritura misma, el cuerpo es examinado y mostrado del revés y del derecho, por dentro y por fuera, exhibido como una parte o digamos mejor “por” parte y “como” partes de las cuales y a través de las cuales, afloran exudaciones y líquidos de diversas texturas y olores.

En la escritura que propone Perlongher se vislumbra un corte, una textura, una forma hecha de continuos movimientos de entrada y salida, en una suma de perspectivizaciones que disparan los procedimientos utilizados en la conformación de su poética (reescritura, cita, relectura crítica y diferencial, derivas, metafórica peculiar, en suma, marcas en tanto “estilo” y adscripción a una vertiente que abreva en la tradición –barroca, neobarroca- para, a partir de ella, formular sus puntos de viraje específicos claramente visibles en su formulación del neobarroso.

En su trayecto escriturario, Perlongher supo plantear sus pasos como un “salir de sí”. Ante cada oscilación y ruptura surge una nueva deriva y esto es una constante, un permanente fluir y el florecimiento de una palabra que por momentos puede resultar escandalosa o irrespetuosa pero que fundamentalmente está abierta a cada sensación genuinamente experimentada pues busca captar la intensidad –máximo grado de significación altamente concentrado en la potenciación de los recursos verbales- atravesando cuanto límite sea posible.

En este trabajo hemos estudiado un corpus de ensayos y poemas de Perlongher. El punto de partida, en el primer capítulo analítico, fue un conjunto de poemas de *Austria-Hungría* publicado en 1980. El poeta incursiona entre restos y polvos de la historia, se conduce por imperios, países, ciudades, calles, espacios, lugares, recovecos. La historia común que marca y señala esta poesía es la presencia sin límites, ni fronteras, ni tiempos de la masacre, la crueldad y el horror.

La violencia está presente en el encuentro casual y también en el encuentro amoroso. En este escenario la vida transcurre y se filtran destellos de amor pero también de desengaño y terror como cosa latente y amenazadora. Buenos Aires se ve tras la cortina de la última dictadura. La

ciudad es una ciudad cercada y carcelaria para los devenires y los “yires” de “locas” y “travesti”. La permanente “segmentación” en Perlongher no respeta un centro pues opera para trazar derivas que atentan contra un orden establecido. En cada desplazamiento se devela que una pequeña ciudad o un gran Imperio amasan en su interior los mismos vestigios de matanzas inútiles. La puesta en suspenso de la libertad se destaca. La ausencia del Estado como garantía de derechos y de obligaciones se denuncia, sin retóricas convencionales, en el corazón de los poemas.

De este modo, el recorrido espacial arma y rearma escenarios de encuentros fortuitos y lugares de exterminio. Los cuerpos son parte del mundo que se compone en los versos. El deseo, goce, placer sexual que aflora en este primer poemario se esparce, fluye y arroja líquidos y exudaciones que se intercambian en contactos y penetraciones entre un cuerpo y otro, a pesar de la permanente amenaza o coerción que pueda emerger. De este modo, en la escritura se inscriben cadenas de palabras que remiten a las zonas erógenas, a las texturas que se perciben y a los olores que emanan. El cuerpo, al igual que el espacio se segmenta. En el acto sexual el cuerpo del otro está hecho de a partes y en cada avance se descubre una nueva superficie para ser atrapada por los sentidos, agarrada y tomada por el deseo. En los poemas se aborda la tensión entre la dimensión represiva y domesticadora, por un lado, y la vertiente conectada con el placer y el deseo, por el otro. En este cruce se evidencia que la vida en estados de terror es frágil y se trabaja en la mostración de la muerte individual que se desplaza hacia lo colectivo y público.

En Perlongher, lectura y escritura se encastran en un espiral orientado por la deglución. En el segundo capítulo de nuestra investigación abordamos la escritura alucinada de la historia que se pone en juego en el poemario *Alambres* (1987), la deriva de motivos, figuraciones y ecos lezamianos que se entretajan en *Parque Lezama* (1991) y los posibles diálogos con la palabra-ensayo que el propio escritor tramó en torno a los conceptos *neobarroco*, *neobarroso*, *barroso*. Los poemas de *Alambres* ponen en juego una mirada genuina resultante de la apropiación de personajes, paisajes, nombres de batallas, situaciones que se digieren –metabolizan como proceso asimilativo y

transformativo- con otras lecturas para vislumbrar y crear nuevas situaciones a partir del deseo, la ensoñación y el deslumbramiento. La escritura se despliega más allá de las fronteras genéricas, trabaja sobre las mixturas y la transformación de componentes y elementos que trastoca. La mirada respecto de la historia es una mirada oblicua que saca a la luz héroes que se besan y se revuelcan, damas sensuales al mismo tiempo que combativas.

Mientras tanto, la palabra poética continúa trabajando sobre el plano de lo sensorial. En *Alambres* hemos destacado la proliferación de las texturas y la apertura a la percepción táctil ya sea de telas de diversos tipos o bien de untuosidades o pegamentos que surgen de los cuerpos. Sin olvidar la potenciación del plano visual, gustativo y olfativo que se expande en un proceso de materialización que avanza para desvanecerse y mutar en sustancias más blandas o babosas.

En este sentido, el poemario *Alambres* trabaja sobre una estructura lo suficientemente flexible y maleable, capaz de soportar el peso de la Historia (con mayúscula) que a medida que se la va horadando, agujereando y transformando da espacio a otra/s historia/s, la de los encuentros amorosos y también aquella otra que va por debajo de la estructura como un vacío que acecha e invade la totalidad más o menos definida. En el discurrir escriturario los límites de la solidez ceden para abrir paso a las licuefacciones y sublimizaciones (en el sentido físico del término); las materialidades se descomponen, surge luego un momento de estallido de color, estados, texturas, brillos y máscaras cosméticas; y al final se llega a los cientos y miles de cadáveres dispersos por todo el territorio (vasto espacio donde ya se insinúan movimientos de desterritorialización y reterritorialización).

Esta escritura que se despliega con aliteraciones, sinestesias y alusiones/ elusiones, dialoga con otros textos de matrices genéricas diversas, desde los poéticos hasta los más reflexivos y teóricos -aunque siempre con brillos en tanto inquietantes presencias- que posibilitaron a Perlongher celebrar y capitalizar para su propio proyecto escriturario, la emergencia de un conjunto de escrituras de toda América Latina que sin conformar una escuela, compartían características de un *neobarroco* –teorizado por Severo Sarduy-

que pudo y puede tener su lugar no sólo en aquellos lugares donde la tradición del barroco clásico fue incidente, sino también, en los sitios (físicos y culturales, paisaje se diría en términos lezamianos) capaces de suscitar imaginarios consolidados en escritura como deriva, excrecencia, borde, y singular enlace con otros ámbitos del subcontinente, para formular una poética anclada en las costas barrocas rioplatenses, y dar como resultante la postulación perlonghiana de un *neobarroso*.

En entrevistas, conversaciones y artículos se inicia la puesta en palabra de esta buena nueva que en su contexto de recepción genera la apertura al debate y a la polémica, involucrando diversas voces que iluminan desde distintas perspectivas la relación entre neobarroco/so y objetivismo. En este caso, la escritura ensayística permite establecer ciertas zonas y fracciones de intercambio e intersección con la producción poética. De manera particular, la lectura que Perlongher realiza de Lezama Lima se inscribe a modo de homenaje, cita, referencia, recuerdo, estela. Ciertas figuraciones o motivos que están presentes en la poesía del cubano reverdecen en la textualidad de los poemas perlonghianos, ya sea como dejo de un recuerdo, como continuidad o como constelación que se trae y se anota sobre el blanco del papel.

Por otra parte, en *Austria- Hungría* la escritura encuentra un momento de detención. Perlongher se acerca al mito de Eva Perón. En el tercer capítulo analizamos los poemas “El cadáver” y “El cadáver de la Nación” (*Hule*, 1989) La escritura se detiene en la escena del velorio de quien fuera la Primera Dama de una Nación, para recorrer cada espacio sin perder de vista ningún detalle, embelesada ante la magnificencia de tal espectáculo de algo que bien puede verse como pasión (apasionamiento y padecer y que parece vertirse en clave de amor/ dolor). El acercamiento a la escena del funeral adquiere su plenitud en tanto arrostra el peso de la muerte (en general como límite de la vida y en particular como la muerte de Eva) y entabla una lucha contra ella a partir de la palabra.

En este caso, nuevamente la dimensión espacial asume un lugar importante: el pasillo mortuario en el cual yace Eva Perón delimita un espacio interior que la conduce hacia la inmortalidad. La escritura ronda el exterior y el

interior de ese túnel, se mezcla entre las largas colas y también se inmiscuye en la parte interna en la cual todo comienza a desvanecerse, desde las flores hasta el cuerpo mismo de Eva. El poema recorre una y otra vez ese pasillo, al mismo tiempo se acerca y se distancia hasta alcanzar un momento de ruptura en el cual propone “no tomar tan a pecho” la muerte de “esa mujer”, tramitar la angustia de la pérdida y en tal caso empezar a pensar otras maneras de llevarla, sobrellevarla o tratarla. Esta alternativa asume el desafío de tornar visible y audible los aspectos más sombríos de la muerte de la dama para tramitarlos y decirlos en la trama del poema.

De ese cuerpo caído se destacan elementos que luego serán retomados: el rodete, la piel, las uñas. El poema pulsa con la densidad concentrada en tal escenario y opta finalmente por el alejamiento de ese lugar reafirmando en los motivos que responden a la pregunta inicial del poema “*Por qué no entré por el pasillo?*” No obstante, el distanciamiento de la figura de Eva es momentáneo pues la escritura vuelve sobre ese cadáver en el poema “El cadáver de la Nación”. En esta segunda oportunidad, la escritura recorre ese gran cuerpo que dentro de sí lleva bicicletas desarmadas y trata con el proceso de embalsamamiento para trastocarlo. Si el primer poema intenta tramitar el peso de la muerte de Eva, el segundo comienza a fisurar y corroer la figura de Eva embalsamada. En este poema el cuerpo de la dama aparece en dobles planos. Por un lado, aquello que se exhibe ante la multitud y por otro lado, la escena de embalsamamiento de su cuerpo. Por un lado, la “bella durmiente” detrás de una campana de vidrio y por otro el sonido de su voz ronca que se torna audible desde arriba, como proyección de su cuerpo vivo que con autoridad grita que le rearmen el rodete.

En continuidad con el desarrollo anterior, estudiamos el poema “Cadáveres” y tres ensayos sobre la Guerra de Malvinas. Así, el cuarto capítulo de esta tesis presenta un acercamiento al largo poema que cierra *Alambres*. Las dos primeras de este poemario se conducen a modo de declive hacia un precipicio, en el cual emerge el horror de la dictadura. La escritura avanza tramo a tramo, parte por parte, cuerpo por cuerpo, voz por voz y recolecta sonoridades, modismos, lugares comunes que arrastra desde lo profundo y lo

sacude en la superficie. La muerte como masacre colectiva es lo que esta palabra pone en juego. Si en los poemas de Eva Perón el cadáver es uno e identificable, en este poema son incontables, innumerables y la palabra debe ataviarse de todas sus jergas y chirridos y gritos y modismos para poder nombrarlos.

Hemos señalado que la opción de esta escritura se ubica en una dimensión de libertad que se reafirma y se distingue por no resignar ningún elemento. Esto condensa una apuesta al menos incómoda, incluso cercana a lo intolerable. Lo intolerable es la indefinición. La escritura afirma, señala, dice, marca, delata, aúlla que en las telas, en los barcos, en los corpiños, en los penes, en las ligas, hay cadáveres. Lo horroroso es omnipresente. La palabra está presente con todas sus entonaciones y modulaciones para expandirse y desplegarse, descansar, desplegarse nuevamente sin centro alguno, hasta ser acallada por una voz externa que golpea a la puerta.

En el poema podemos iluminar continuidades que aglutinan elementos ya presentes en otros poemas anteriores: la línea que une deseo, encuentro y sexo fluye a pesar del entorno represivo, las materialidades gomosas, líquidas y sólidas se incrustan en los cadáveres o los cadáveres están en ellas, las voces de las “locas” coexisten con otras voces, los espacios se multiplican y se abren a medida que se nombran los cadáveres.

Este poema dialoga con otros textos de nuestro autor. En particular, nos interesó abordar la relación con artículos que Perlongher escribió sobre la Guerra de Malvinas. La importancia radica en la exposición y puesta en palabra del ejercicio de la violencia sobre los cuerpos de jóvenes. La forma que asume la persecución puede mutar pero siempre está presente y los escritos perlonghianos insisten en denunciarlos. Resulta importante el señalamiento del Estado como maquinaria de muerte y la sociedad como cómplice de un estado de guerra inconducente. Nuevamente reaparece el orden de lo “incómodo”: la palabra se alza para decir y destacar que el ejercicio de la violencia encuentra su concreción en los cuerpos: cuerpos de maricas que mueren por una paliza, cuerpos –cadáveres que aparecen en los campos, cuerpos de jóvenes que

mueren en una guerra en unas islas que se intentan recuperar en nombre de la Patria.

La escritura de Perlongher inscribe el concepto de “cuerpo” bajo múltiples formas. En el caso de los poemas “El cadáver” y “El cadáver de la Nación”, el cuerpo se evidencia como resto y como rastro del mito de un pueblo, conjugando entonces un conjunto de representaciones en torno a Eva Perón. Como continuidad y ruptura con estos poemas, en el quinto capítulo de este trabajo, analizamos el relato “Evita vive”.

El relato ficcionaliza el regreso de Eva del más allá. La escritura toma una forma transgresora que opera en distintos niveles y de diversas formas: trastoca los límites entre la vida y la muerte, atenta contra el mito de Eva como santa madre de su pueblo, postula una Evita movilizada por el deseo sexual y dadora de nuevos dones –droga y sexo- lejanos a las buenas costumbres y la buena moral, dota a Eva de un cuerpo desbordante, vampírico, sensual.

Las voces que dan cuenta del regreso de Evita son voces de personajes marginales con derroteros frágiles. Los espacios son periféricos e inestables. En este sentido, dos elementos resultan de importancia, en primer lugar la inscripción a través de la escritura de voces marginales que exploran lo testimonial y, en segundo lugar, el trabajo y la presentación en la escritura de los espacios por segmentos que van desde lo contiguo hasta lo más interno. El relato de Perlongher dialoga con otros textos que piensan también una Eva viva. Allí está la Eva Perón de Copi y también la Eva Perón en la hoguera de Lamborghini. Asimismo, el cuento se ubica tras las huellas de Rodolfo Walsh en el sentido de la búsqueda de respuestas, de la búsqueda de un cuerpo y del encuentro de una palabra que se escribe luego de escuchar.

Es posible pensar una suerte de movimiento a partir del poemario *Aguas aéreas*. De este modo los primeros libros, en particular *Austria-Hungría* y *Alambres* se acercan a un tratamiento alucinado de otras textualidades. Hay un trabajo sobre materiales históricos respecto de los cuales se realiza una fluctuación, ensoñación, creación. *Aguas aéreas* está inspirado en la experiencia daimista en la cual el escritor incursionó en tierras brasileñas. Nuevamente aparece la ensoñación. En este caso, la escritura será sobre

materiales ligados a la naturaleza, la luz, el canto, los cuerpos. Entonces, el movimiento al cual hacemos referencia no lo pensamos en tanto ruptura sino en tanto nuevas condiciones en las cuales se ponen en juego los procedimientos de escritura. Así, el cuerpo que siempre ha sido un tema en esta escritura será abordado en la profundidad de las aguas y en la liviandad del aire. En el sexto capítulo de esta tesis abordamos un conjunto de ensayos sobre poesía, éxtasis y el culto del Santo Daime, junto con poemas seleccionados del libro *Aguas aéreas*.

La experiencia del escritor en el contexto del San Daimé como recorrido significó la concreción de un movimiento de desterritorialización al paraje de la selva amazónica que dejó huellas en su escritura ensayística y poética. El registro trae cartas en las cuales se explicitan momentos de un viaje: los preparativos previos, las posibles complicaciones, la realización, la estadía en el lugar, la percepción de un mundo diferente. Perlongher refiere a una experiencia de lo comunitario y eso comunitario implica nuevos posibles modos de pensar la distribución de tareas, alimentos, tierra. Experimenta la ingestión de la ayahuasca en un contexto de celebración que incluye la percepción de lo sonoro –cántico, himnos- lo visual –la ceremonia ritual y lo corporal –la ingestión de la bebida- El éxtasis como movimiento ascendente se experimenta como posibilidad en el marco de un culto colectivo. El tratamiento del éxtasis como forma poética orienta algunas reflexiones que el escritor comienza a exponer y desarrollar en escritos.

El poemario *Aguas aéreas* hace explícita mención de su fuente de inspiración, vale decir, la incursión daimista. La escritura poética no ilustra la experiencia vivida en el contexto de la selva sino que a partir de ella se posibilita un recorrido de escritura que es particular y único. Como punto de partida la dimensión del agua y del aire pasan a ser dos dimensiones en conexión, atravesadas por la presencia de la luz y la sonoridad del canto.

En *Aguas aéreas* hay un acercamiento al elemento natural: la luz, el agua, el aire, los animales y la vegetación de la selva. Sobre tal paisaje, la escritura cincela una belleza que atraviesa cada momento y cada lugar. Las imágenes se aglutinan conformando constelaciones de imágenes que ahondan

en las dimensiones de la luz, en la percepción de las sonoridades de los cantos y en los movimientos que atraviesan a los cuerpos (vibración, detenimiento, estallido, centelleo). Por otra parte también se puede señalar que hay una recurrencia en ciertas sonoridades de las palabras que ya antes fueron empleadas como si en el desplazamiento hacia la selva, la escritura hubiera arrastrado consigo algunas palabras por las cuales siente una fuerte debilidad, por ejemplo, terciopelo, ola, orla, babosa, lechosa.

La escritura de los versos pone en evidencia procedimientos de escritura para captar la luz como forma que ilumina a la naturaleza en su tonalidad luminosa y oscura. Este trabajo con el claro-oscuro encuentra relación con lo bajo y lo alto, lo profundo y lo superior, lo pesado y lo liviano. La incidencia de la luz despierta, activa, ilumina los cuerpos que se abren para mostrar sus zonas internas y sus excreciones y luego alivianarse en un intento de elevación. El cuerpo tenderá hacia la superficie y hacia lo alto. Asoma desde su interior, el alma.

El último poemario de Perlongher, *Chorro de las iluminaciones*, persiste en su acercamiento a la luz. También se trasluce la presencia del cuerpo, del alma y del canto. Estos puntos son abordados en el último capítulo analítico en el cual estudiamos un conjunto de poemas de este libro y la crónica “Nueve meses en París”. El libro se publicó el mismo año de la muerte del escritor y la crónica refleja la experiencia de su último viaje, en este caso a la capital francesa para realizar estudios de postgrado.

Los conceptos de trayecto y desterritorialización presentes en el viaje que Perlongher realiza a la selva, o bien en itinerario textual que traza un recorrido que va del mundo acuático al mundo aéreo en *Aguas aéreas*; también pueden pensarse en estos materiales. La escritura de los poemas trazan, dibujan, posibilitan trayectos imaginarios que van desde el corazón de la selva hasta un escenario de pelea, desde el paraje religioso del padre Mario hasta la iglesia cristiana en Roma, desde la relectura de Darío hasta el reencuentro con Carrera. En tales recorridos, la luz es un elemento que persiste, bajo dos formas que hemos tematizado: como luz transformada en luz artificial que viene a iluminar un *ring* de boxeo y como luz que es objeto de pedido y ruego. El

espacio y los cuerpos persisten hasta el final. Una escena de boxeo es un espectáculo de mostración de los cuerpos en lucha que tiene como continuidad la puesta en la escritura de los cuerpos que miden sus fuerzas en encuentros sexuales, en espacios contiguos; baños, duchas, vestuarios.

La emergencia del pedido por la luz, la cura, la visión, pone en juego modulaciones y registros de la palabra que despliega los matices del ruego y la plegaria. La escritura tematiza nuevamente la muerte pero en este caso se tratará de una muerte que se traduce como cercana. A la muerte se le habla, se le dice, se anuncia en un tiempo presente. La palabra insiste en desplegarse, encabalgada a un ritmo apresurado como si tratara de ganar tiempo a la muerte próxima y no parar. Esto implica un trabajo con la respiración que se agita y se aquieta sin detenerse definitivamente.

La parte final de este capítulo está dedicada al análisis de la crónica “Nueve meses en París” en la cual Perlongher describe las experiencias de su viaje a Francia: la percepción de los cuerpos de las mujeres, de los hombres, de los extranjeros; la posesión de una lengua y el ejercicio de poder que esto posibilita; la cultura, el arte, la producción intelectual como objetos que se debilitan en su valor simbólico. El escrito muestra el ejercicio de la palabra que no escatima en destacar y señalar formas y ejercicio de la violencia.

En este trabajo analizamos parte de la obra ensayístico-poética de Néstor Perlongher a la luz de los ejes propuestos: escritura, cuerpo/s, sensualidad. Este acercamiento posibilita pensar otras líneas de análisis desplegando las categorías utilizadas así como relevando otras que puedan ser pertinentes teniendo asimismo como perspectiva la ampliación del corpus perlonghiano, es decir, considerando otros tramos de su escritura poética, pero también la obra ensayística tanto en la especificidad de estos textos como en las posibles relaciones entre las dos formas genéricas.

9. Bibliografía

De Néstor Perlongher

Libros

Perlongher, Néstor (1980) *Austria-Hungría* en *Poemas completos (1980- 1992)*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997a.

_____ (1987) *Alambres* en *Poemas completos (1980-1992)*, op. cit.

_____ (1988a) *El fantasma del SIDA*. Buenos Aires: Puntosur.

_____ (1989a) *Hule* en *Poemas completos (1980-1992)*, op. cit.

_____ (1990a) *Parque Lezama* en *Poemas completos (1980-1992)*, op. cit.

_____ (1991a) *Aguas aéreas* en *Poemas completos (1980-1992)*, op. cit.

_____ (1992a) *Chorreo de las iluminaciones* en *Poemas completos (1980-1992)*, op. cit.

_____ (1993a) *La prostitución masculina*. Buenos Aires: La Urraca.

_____ (1997) *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Selección y prólogo de Ferrer, Christian y Baigorria, Osvaldo. Buenos Aires: Colihue.

_____ (2004) *Papeles insumisos*. Edición de Adrián Cangí y Reynaldo Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

_____ (2012) *Poemas completos*. Edición y prólogo a cargo de Roberto Echavarren. Buenos Aires: La Flauta Mágica.

Ensayos, artículos, crónicas

Perlongher, Néstor (1982a) "Todo el poder a Lady Di" en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, op. cit.

_____ (1982b) "El deseo de unas islas" en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, op. cit.

_____ (1983a) "La ilusión de unas islas" en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, op. cit.

- _____ (1983b) “El sexo de las locas” en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, op. cit.
- _____ (1984) “El portuñol en la poesía” en *Papeles insumisos*, op. cit.
- _____ (1986a) “El deseo de pie” en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, op. cit.
- _____ (1986b) “Cuba. El sexo y el puente de plata” en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, op. cit.
- _____ (1988b) “Bretes para Puig” en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, op. cit.
- _____ (1988c) “La barroquización” en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, op. cit.
- _____ (1988d) “Nuevas escrituras transplatinas” en *Papeles insumisos*, op. cit.
- _____ (1988e) “Sobre Alambres” en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, op. cit.
- _____ (1990b) “Poesía y éxtasis” en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, op. cit.
- _____ (1991b) “Caribe transplatino” en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, op. cit.
- _____ (1991c) “Ondas en el Fiord. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, op. cit.
- _____ (1997) “La religión de la ayahuasca” en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, op. cit.
- _____ (1999) “Nueve meses en París” en *Papeles insumisos*, op. cit.
- _____ (2000) *Voz alta*, dossier de inéditos y dispersos de Néstor Perlongher, en Revista *tsé-tsé* N° 7/8, otoño.

Entrevistas

- Perlongher, Néstor (1986c) “El neobarroco rioplatense”. Entrevista realizada por Eduardo Milán en *Papeles insumisos*, op. cit.

- _____ (1986d) “Neobarroso y el realismo alucinante”. Entrevista realizada por Pablo Dreizik en *Papeles insumisos*, op. cit.
- _____ (1988f) “La parodia diluyente”. Entrevista realizada por Miguel Ángel Zapata en *Papeles insumisos*, op. cit.
- _____ (1988g) “Paseando por los mil sexos”. Entrevista realizada por Daniel Molina en *Papeles insumisos*, op. cit.
- _____ (1988h) “Un uso bélico del barroco áureo”. Entrevista realizada por Luis Chitarroni en *Papeles insumisos*, op. cit.
- _____ (1989b) “El susurro del poema”. Entrevista realizada por Susana Villalba en *Papeles insumisos*, op. cit.
- _____ (1989c) “Un diamante de lodo en la garganta”. Entrevista realizada por Luis Bravo *Papeles insumisos*, op. cit.
- _____ (1990c) “El sida puso en crisis la identidad homosexual”. Entrevista realizada por Carlos Ulanovsky *Papeles insumisos*, op. cit.
- _____ (1991d) “Las formas del éxtasis”. Entrevista realizada por Diego Vecchio en *Papeles insumisos*, op. cit.
- _____ (1991e) “Privilegio las situaciones del deseo”. Entrevista realizada por Guillermo Saavedra en *Papeles insumisos*, op. cit.
- _____ (1992c) “El barroco cuerpo a tierra”. Entrevista realizada por Daniel Freidemberg y Daniel Samoilovich en *Papeles insumisos*, op. cit.
- _____ (1993b) “La lengua como máquina de mutación”. Entrevista realizada por Ademir Assunção en *Papeles insumisos*, op. cit.
- _____ (2004) “Recibir los himnos, pero celebrar el vacío”. Entrevista realizada por Edward Mac Rae en *Papeles insumisos*, op. cit.

Grabación

Perlongher, Néstor (1989d) *Cadáveres*. Grabación de poemas “Cadáveres”, “Mme S” y “Riga”. Buenos Aires: Circe. Último reino.

Correspondencia

Perlongher, Néstor (1981/1992) “Cartas a Sarita Torres” (1981/1992) en *Papeles insumisos*, op. cit.

_____ (2006) *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria 1978-1986*. Buenos Aires: Mansalva.

Sobre Néstor Perlongher

Adúriz, Javier (2005) *Perlongher*. Buenos Aires: Ensayos del Dock.

Amícola, José (2000) "Campeones camp: Copi y Perlongher" en *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.

Baigorria, Osvaldo (1996) "La Rosa Mística de Luxemburgo" en *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

_____ (1997) "Perlongher prosaico" (prólogo) en *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue.

Belvedere, Carlos (2000) "Barroco y literatura argentina" en *Los Lamborghini. Ni "atípicos" ni "excéntricos"*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Bollig, Ben (2004) "Néstor Perlongher and Mysticism: Towards a Critical Reappraisal" en *The Modern Language Review*, Vol. 99, N° 1, enero 2004, pp. 77-93.

_____ (2005) "Néstor Perlongher and the avant-garde: Privileged Interlocutors and Inherited Techniques" en *Hispanic Review*, Vol. 73, N° 2, primavera 2005, pp. 157-184.

Cangi, Adrián (1996) "Ardiente oscuridad" en *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

_____ (2004) "Papeles insumisos. Imagen de un pensamiento" (prólogo) en *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

_____ (2012) "N.P.: Metamorfosis, crueldad, dislocamientos" en Perlongher, Néstor, *Poemas completos*. Edición y prólogo Roberto Echavarren. Buenos Aires: La Flauta Mágica.

Celada, Teresa (2000) "Acerca del errar por el portuñol" en *Revista tsé≈tsé* N° 7/8. Buenos Aires.

Cella, Susana (1996) "Figuras y nombres" en *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- _____ (2012) "Barroco en tres compases" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXVIII, N° 76, Lima-Boston, segundo semestre 2012.
- Crespi, Maximiliano (2010) "Sitio: entre la guerra de Malvinas y la Ley de Obediencia Debida" en Carbone, Rocco y Ojeda, Ana (compiladores), Viñas David (director) *De Alfonsín al menemato 1983-2001: literatura argentina siglo XX*. Buenos Aires: Paradiso; Fundación Crónica General.
- Echavarren, Roberto (1996) "Un fervor neobarroco" en *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- _____ (2002) "Néstor Perlongher: muerte lúbrica y transposición artística" en *Homenaje a Néstor Perlongher*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/ USP.
- _____ (2012) "N.P.: Un recorrido" en Perlongher, Néstor, *Poemas completos*. Edición y prólogo Roberto Echavarren. Buenos Aires: La Flauta Mágica.
- Espina, Eduardo (2004) "Mi poema es más largo que el tuyo" en *Papeles insumisos*. Edición de Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Fangman, Cristina (2001) "Una deriva barroca: la ciudad en la obra de Néstor Perlongher" [en línea] en *Actas de Congreso LASA 2001* [citado 2-1-2013]
- Disponible en:
<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/FangmannCristina.pdf>
- Ferrer Christian (1996) "Escamas para un ensayista" en *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Gasparini, Pablo (2006a) "Patria y 'Filiatrías' (Exilio y Transnacionalidad en Gombrowicz, Copi y Perlongher) en *Hispanamérica*, Año 35, N° 105, diciembre, pp. 45-58.

- _____ (2006b) “Algunos exiliados ‘filiátricos’: Copi, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher” en *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Giorgi, Gabriel (2004) “Sodoma en Buenos Aires” en *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gundermann, Christian (2003) “Perlongher el neobarroso y sus homosexualidades anti-neoliberales” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXIX, N° 58, Lima Hanover, 2 do semestre, pp. 131-156.
- _____ (2007) “Política del deseo y el resurgimiento del cuerpo. El aporte de la poesía *neobarrosa* de Néstor Perlongher a la construcción melancólica de una homosexualidad anti-neoliberal” en *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Iriarte, Ignacio (2012) “Del trotskismo al peronismo, del peronismo a lo marginal. Literatura y política en los primeros años de Néstor Perlongher” en Coira ... [et. al.] *Escenas interrumpidas II. Imágenes del fracaso, utopías y mitos de origen en la literatura nacional*. Buenos Aires: Katatay.
- Jiménez, Reynaldo (1991) “Templar” en *Poemas completos (1980-1992)*, op. cit., 1997.
- Kamenzain, Tamara (1996) “De noche, Góngora” en *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- _____ (1996) “El canto del cisne de Néstor Perlongher” en *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, op. cit.
- _____ (2004) “Tres huérfanos momentos” en *Papeles insumisos*. Edición de Adrián Cangí y Reynaldo Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Milán, Eduardo “Neobarrosos” en ZUNÁI Revista de poesía & debates [en línea], [citado 2-1-2013]

Disponible en:

http://www.revistazunai.com/ensaios/eduardo_milan_neobarrosos.htm

Minelli, María Alejandra “Cortado al bies, un borde de brocato” en *Jornal de poesia. Banda hispánica* [en línea], [citado 2-1-2013]

Disponible en:

<http://www.revista.agulha.nom.br/bh6perlongher.htm>

_____ (2006) *Con el aura del margen (Cultura argentina en los '80/'90)*. Córdoba: Alción Editora.

Mizraje, María Gabriela (1996) “Imperar sobre el polvo” en *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Moure, Clelia (2005) “Modelar el barro, tajar el género, encontrar el poema en la materia sin vacío: ¿la escritura de Néstor Perlongher?” en Piña, Cristina y Moure, Clelia. *Poéticas de la incesante. Sujeto, materialidad y escritura en Amelia Biagioni y Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Botella al Mar.

_____ (2008) “Crónicas neobarrocas: la construcción de una experiencia de la historia” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 34, N°68, pp. 165-181.

Muschiatti, Delfina (1996) “Píntenos el alma padre” en *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

_____ (1999) “Diario de un salvaje americano” en Gironde, Oliverio. *Obra Completa*. Edición a cargo de Raúl Antelo (coordinador), colección Archives, 1ª edición. París: ALLCA XX.

_____ (2008) “Ni siquiera la llanura llana” en Brizuela, Natalia y Dabove, Juan Pablo (compiladores) *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Interzona Editora.

Palmeiro, Cecilia (2011) “Locas, milicos y fusiles: Néstor Perlongher y el Frente de Liberación Homosexual” en *Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.

- Panesi, Jorge (1996) "Detritus" en *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Porrúa, Ana (2011) "Y vi, con los ojos pero vi" en *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- _____ (2011) "La puesta en voz de la poesía" en *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía*, op. cit.
- Prieto, Martín (2004) "Poesía argentina 1980/2000. Neobarroco y objetivismo, después de las polémicas" en *Lo que sobra y lo que falta (en los últimos veinte años de la literatura argentina)* Sylvia Saitta ... [et al]. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Retamoso, Roberto (2005) "Reescrituras del *Moreira*" en *La Trama de la Comunicación: Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, [en línea], Vol. 10. Rosario: UNR Editora, [citado 2-1-2013]
- Disponible en:
<http://rehip.unr.edu.ar>
- Rosa, Nicolás (1987) "Seis tratados y una ausencia sobre los 'Alambres' y rituales de Néstor Perlongher" en *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- _____ (1996) "Una ortofonía abyecta" en *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- _____ (1997) *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Ars.
- _____ (1997b) "Contra la propiedad del sentido". Entrevista realizada por Bravo, Luis en *Nómades y prófugos. Entrevistas literarias*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- _____ (1999) "Política y literatura. Grandeza y decadencia del imperio" en *Usos de la literatura*. Rosario: Laborde Editor, 2003.
- _____ (2002) "De estos polvos, estos lodos..." en *Homenaje a Néstor Perlongher*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/ USP.
- _____ (2006) "Baratijas y abalorios. Servidumbre de Perlongher" en *Relatos críticos: cosas animales discursos*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

- Rosano, Susana (2008) "El arte como crueldad" en Brizuela, Natalia y Dabove, Juan Pablo (compiladores) *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Siganevich, Paula (1996) "¿Cómo prender a una pantera?" en *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Surghi, Carlos (2009) *Abisinia Exibar* (tres ensayos sobre Néstor Perlongher). Córdoba: Alción Editora.
- Wasem, Marcos (2008) *Barroso y sublime: poética para Perlongher*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- _____ (2010) "Neobarrosos en contexto: genealogías y debates en una movida poética" en Carbone, Rocco y Ojeda Ana (compiladores), Viñas David (director) *De Alfonsín al menemato 1983-2001: literatura argentina siglo XX*. Buenos Aires: Paradiso; Fundación Crónica General.

Bibliografía teórico-crítica

- Aira, César (1991) *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Amar Sánchez, Ana María (2002) "Evita: cuerpo político/imagen pública" en *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires, FCE.
- Ara, Pedro (s/f) *El caso Eva Perón (Apuntes para la historia)*. Madrid: CVS Ediciones.
- Aulicino, Jorge Ricardo (1990) "Una goma", reseña de *Hule* de Néstor Perlongher (1989), en *Diario de poesía*, N° 15.
- _____ (1991) "Lo que ocurre 'de veras'" en *Diario de poesía*, N° 20.
- Avellaneda, Andrés (2002) "Evita: cuerpo y cadáver de la literatura" en *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires, FCE.
- Bachelard, Gastón (1943) *El aire y los sueños*. Colombia: FCE, 1993.
- _____ (1942) *El agua y los sueños*. México: FCE, 1997.
- _____ (1957) *La poética del espacio*. México: FCE, 2005.
- Barthes, Roland (1972) *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI, 1997.

- _____ (1981) *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- _____ (1984) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987.
- Blanchot, Maurice (1955) *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc (1992) *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: S. XXI Editores, 2005
- Borges, Jorge Luis (1960) “El simulacro” en *Obras completas* Tomo II. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- _____ (1964) “Poema conjetural” en *Obras completas* Tomo II. Op.cit.
- Bosoer, Fabián (2007a) *Malvinas, capítulo final (I): guerra y diplomacia en la Argentina (1942-1982)*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- _____ (2007b) *Malvinas, capítulo final (II): guerra y diplomacia en la Argentina (1942-1982)*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Burroughs William y Ginsberg Allen (1971) *Cartas del yagé*. Buenos Aires: Ediciones Signos.
- Calabrese, Omar (1987) *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Cardoso, Oscar; Kirschbaum, Ricardo y Van der Kooy, Eduardo (1983) *Malvinas, la trama secreta*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino S.A., 2007.
- Carpentier, Alejo (1976) “Lo barroco y lo real maravilloso” en *Razón de ser*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.
- Carrera, Arturo (1982) *La partera canta*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (1996) “Autómatas infinitos” en *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Calveyra, Arnaldo (2008) *Maizal del gregoriano en Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Cella, Susana (2003) *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima*. Buenos Aires: FFyL-UBA y Editorial Nueva Generación.
- Copi (1969) *Eva Perón*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Traducción de Jorge Monteleone, 2000.

- Cortazzo, Uruguay (1987) "Contra la trascendencia" en Revista *Jaque*, Montevideo, junio.
- Cortés Rocca, Paola y Kohan, Martín (1998) *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Chiampi, Irleamar (1994) "La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno" (traducción del portugués por Irleamar Chiampi) [on line] en *Criterios*, La Habana, N° 32, pp. 171-183.
Disponibile en Internet:
<http://www.criterios.es/revista/32.htm>
- D'Ors, Eugenio (1922) *Lo barroco*. Madrid: Tecnos, 2002.
- Deleuze, Gilles (2002) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2005.
- Deleuze, Gilles y Guattari Félix (1972) *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral Editores, 1974.
_____ (1975) *Kafka por una literatura menor*. México: Editorial Melo, 1990.
_____ (1980) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Editorial Pre-textos, 1994.
- Derrida, Jacques (1967) "La palabra soplada" en *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.
- Dobry, Edgardo (1999) "Poesía argentina actual: del neo-barroco al objetivismo (y más allá)" en *Tres décadas de poesía argentina: 1976/2000*. Jorge Fondebrider (compilador). Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.
- Duarte, Erminda (1972) *Mi hermana Evita*. Buenos Aires: Centro de Estudios Eva Perón.
- Dujovne Ortiz, Alicia (1995) *Eva Perón. La biografía*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2002.
- Echavarren, Roberto (1998) *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*. Buenos Aires: Colihue.
_____ (2000) *Performance. Género y Transgénero*. Selección, compilación y prólogo de Cangí Adrián. Buenos Aires: Eudeba.

- Fondebrider, Jorge (2000) "Treinta años de poesía argentina" en *Tres décadas de poesía argentina: 1976/2006*. Jorge Fondebrider (compilador). Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.
- Foucault, Michel (1966) *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- _____ (1976) *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Freidemberg, Daniel (1987) "De una libretita de apuntes" en *Revista Diario de poesía*, N° 5, junio.
- _____ (2006) "Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más)" en *Tres décadas de poesía argentina: 1976/2006*. Jorge Fondebrider (compilador). Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Gamerro, Carlos (2010) "Ficciones barrocas" en *Ficciones barrocas: una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Genette, Gerard (1962) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Girondo, Oliverio (2002) *Obra*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Gombrowicz, Witold (1952) *Trans-Atlántico*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- Grimberg Pla, Valeria (2005) "De las relaciones non santas entre el discurso político y el discurso religioso: El caso de Eva Perón", [en línea], [citado 2-1-2013]
- Disponible en:
<http://istmo.denison.edu/n10/articulos/relaciones.html>
- Guber, Rosana (2004) *De chicos a veteranos. Memorias argentinas de la guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Helder, Daniel (1987) "El neobarroco en la Argentina" en *Revista Diario de poesía*, N° 4, otoño.
- Jitrik, Noé (1982) "Alturas de Machu Pichu. Una marcha piramidal a través de un discurso poético incesante" en *La memoria compartida*. Buenos Aires: CEAL, 1987

- Jitrik, Noé (2000) *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Manantial.
- Kamenzain, Tamara (1996) "Cansados del cansancio" en *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- _____ (2006) "Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa" en *Tres décadas de poesía argentina: 1976/2006*. Jorge Fondebrider (compilador). Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Kristeva, Julia (1977) "El tema en cuestión: el lenguaje poético" en Lévi-Strauss y otros *La identidad (Seminario)*. Madrid: Petrel, 1981
- Lamborghini, Leónidas (1996) "Eva" en *Las reescrituras*. Buenos Aires: Ediciones Del Dock.
- Lamborghini, Osvaldo (1973) *Sobregondi retrocede* en *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- _____ (2004) *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lezama Lima, José (1937) *Muerte de Narciso* en *Poesía Completa*. La Habana: Instituto del Libro, 1970.
- _____ (1941) *Enemigo rumor* en *Poesía Completa*. La Habana: Instituto del Libro, 1970.
- _____ (1945) *Aventuras sigilosas* en *Poesía Completa*. La Habana: Instituto del Libro, 1970.
- _____ (1957) "La curiosidad barroca" en *La expresión americana*. México: FCE, 2001.
- Link, Daniel (2006) "Poéticas de inventario. Fuera de serie: Eva Perón" en *Revista La Biblioteca*, número 4/5, verano.
- López, María Pía (2010) "Soldados, testigos y escritores" en Carbone, Rocco y Ojeda Ana (compiladores), Viñas David (director) *De Alfonsín al menemato 1983-2001: literatura argentina siglo XX*. Buenos Aires: Paradiso; Fundación Crónica General.
- Lorenz, Federico (2006) *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Maffesoli, Michel (1997) *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México: FCE, 2004.

- Maffía Diana (2002) "Sangre y poder" en *Zilele Dracului. Las diversas caras del vampiro*. Burucúa (h), José Emilio y Gil Lozano, Fernanda, compiladores. Buenos Aires: Eudeba.
- Malcuzyński, Pierrette (1994) "El campo conceptual del (neo)barroco (Recorrido histórico y etimológico)" (traducción del francés por D.N.) [en línea] en *Criterios*, La Habana, N°32, [citado 2-1-2013], pp. 131-170.
Disponibile en Internet:
<http://www.criterios.es/revista/32.htm>
- Mallol, Anahí (2003) "La política del género y el género de la política" en *El poema y su doble*. Buenos Aires: Ediciones Simurg
- _____ (2006) "Para una sigilografía de los noventa" en *Tres décadas de poesía argentina: 1976/2006*. Jorge Fondebrider (compilador). Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Mattoni, Silvio (2008) "Viel Temperley: Hospital Británico" en *El presente. Poesía argentina y otras lecturas*. Córdoba: Alción Editora.
- _____ (2008) "Lamborghini: voz y escritura en *El presente. Poesía argentina y otras lecturas*. Córdoba: Alción Editora.
- Martínez, Tomás Eloy (1995) *Santa Evita*. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.
- Mizraje, María Gabriela (2002) "Cajones de insomnio (El *Nosferatu* de Griselda Gambado)" en *Zilele Dracului. Las diversas caras del vampiro*. Burucúa (h), José Emilio y Gil Lozano, Fernanda, compiladores. Buenos Aires: Eudeba.
- Molina, Enrique (1973) *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman y otros textos*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.
- _____ (1982) "Un poeta en la intemperie". Entrevista realizada por Danubio Torres Fierro en *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman y otros textos*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.
- _____ (2009) "La Delfina y el sistro" en *Enrique Molina*. Material de lectura. Serie poesía moderna 63 (Selección y presentación de Margo Glantz). México: Universidad Nacional Autónoma de México, [en línea], [citado 2-1-2013]
Disponibile en:

http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&ask=view&id=141&Itemid=31

Monteleone, Jorge "Ser Evita (Lectura de "Eva Perón", de Copi) 1969/1970".

Consultado en:

www.bazaramericano.com/bazar/articulos/evita_monteleone.htm

Muschiatti, Delfina (1985) "La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo" en *Filología*. Año XX. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".

_____ (1986) "La producción del sentido en el discurso poético" en *Filología*. Año XXI. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".

_____ (1988) "El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia (César Vallejo, Oliverio Girondo)" en *Filología*. Año XXIII. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".

_____ (1996) "Poesía y paisaje: La definición de un mixto" en *Filología*. Año XXIX. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".

Navarro, Marysa (1981) *Evita*. Buenos Aires: Edhasa, 2005.

_____ (2002) "La mujer maravilla ha sido siempre argentina y su verdadero nombre es Evita" en *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires, FCE.

Ortiz, Juan L. (1951) *La mano infinita* en *Obra completa*. Santa Fe: UNL, 1996.

Padeletti, Hugo (1999) "Una granada de rubí" en *Poemas 1960-1980, La Atención. Obra Reunida*. Rosario: UNL.

Perón, Eva (1982) [1951] *La razón de mi vida*, Buenos Aires, El Cid Editor.

Pino, Mirian (2009) "El cutis patrio de Eduardo Espina: poética neobarroca y fábula de identidad nacional" *Tóp. Sem* [en línea], n.21, [citado 2-1-2013], pp. 143-162.

Disponible en:

<http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002009000100006&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1665-1200.

- Palermo, Vicente (2007) *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Porrúa Ana (2001) *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- _____ (2003) "Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el Diario de Poesía" en *Boletín de Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario*, N° 11, diciembre.
- Quiroga, Horacio (1950) *Diario de viaje a París*. Buenos Aires: Losada, 2000.
- Rapisardi, Flavio y Modarelli, Alejandro (2001) *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Retamoso, Roberto (2005) *Oliverio Girondo: el devenir de su poesía*. Rosario: UNR.
- Reyes, Graciela (1984) *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- _____ (1993) *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*. Madrid: Arco Libros, 1995.
- _____ (1994) *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*. Madrid: Arco Libros, 1996.
- Rodríguez, Fermín (2006) "Un desierto de ideas" en Kohan, Martín y Laera, Alejandra (eds.) *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rosa, Nicolás (1991) *El arte del olvido*. Buenos Aires: Punto Sur.
- _____ (1992a) "Arte Facta" en *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- _____ (1992b) "Los órdenes de la belleza" en *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- _____ (1992c) "Si esto no es una pipa, ¿entonces qué cosa es? o Cómo leer y escribir" en *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Rosano, Susana (2006) *Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Saer, Juan José (1997) *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.

- Sarduy, Severo (1972) "El barroco y el neobarroco" en *América Latina en su literatura*. Coordinación e introducción por Fernández Moreno, César. México: Siglo XXI, 2000.
- _____ (1987) *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: FCE.
- Sarlo, Beatriz (2003) *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sontag, Susan (1977/1988) *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus, 2005.
- Spiegelburd, Rafael (2011) *Apátrida, doscientos años y unos meses en Todo*. Buenos Aires: Atuel Teatro.
- Susti González, Alejandro (2007) "Seré millones" *Eva Perón: melodrama, cuerpo y simulacro*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Tinianov, Iuri (1972) *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.
- Vezzetti, Hugo (1995) "Isabel I, Lady Macbeth, Eva Perón" en *Punto de Vista*, número 52, agosto.
- _____ (1997) "El cuerpo de Eva Perón" en *Punto de Vista*, número 58, agosto.
- Viel Temperley, Héctor (1986) *Hospital Británico en Obra Completa*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2006.
- Viñas, David (1982) "Roca y el ejército argentino en 1879" en *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2003.
- Walsh, María Elena (1976) *Cancionero contra el mal de ojo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Walsh, Rodolfo (1957) *Operación masacre*. Buenos Aires: Planeta, 1994.
- _____ (1965) "Esa mujer" en *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2005.
- Zumthor, Paul (1985) "Permanencia de la voz", en *Correo de la UNESCO* N°8.
- _____ (1987) *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Traducción Julián Presa. Madrid: Cátedra, 1989.

Diccionarios

Grimal, Pierre (1951) *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

Laplanche, Jean y Pontalis, Jean Bertrand [1967] *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1996.

Zalta Edward (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2011 Edition)*

Disponible en:

<http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/mysticism/>