

Néstor Perlongher. Escritura, cuerpo y sensualidad

Roxana Ybañez

Néstor Perlongher. Escritura, cuerpo y sensualidad

Roxana Ybañez

Universidad Nacional de Quilmes

Rector

Alejandro Villar

Vicerrector

Alfredo Alfonso

Departamento de Ciencias Sociales

Directora

Nancy Calvo

Vicedirector

Néstor Daniel González

Coordinador de Gestión Académica

Cecilia Elizondo

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Presidenta

Alejandra F. Rodríguez

Integrantes del Comité Editorial

Matías Bruera

Cora Gornitzky

Mónica Rubalcaba

Editora

Carolina Abeledo

Diseño gráfico

Julia Gouffier

Asistencia Técnica

Eleonora Anabel Benczearki

Hugo Pereira Noble

Néstor Perlongher. Escritura, cuerpo y sensualidad

Roxana Ybañez

Ybañes, Roxana

Néstor Perlongher, escritura, cuerpo y sensualidad / Roxana Ybañes. - 1a ed

. - Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2020.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-558-670-3

1. Literatura Argentina. 2. Argentina. 3. Poesía. I. Título.

CDD A860

Departamento de Ciencias Sociales

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Serie Investigación

sociales.unq.edu.ar/publicaciones

sociales_publicaciones@unq.edu.ar

Los capítulos publicados aquí han sido sometidos a evaluadores internos y externos de acuerdo con las normas de uso en el ámbito académico internacional.



Esta edición se realiza bajo licencia de uso creativo compartido o Creative Commons. Está permitida la copia, distribución, exhibición y utilización de la obra bajo las siguientes condiciones:



Atribución: se debe mencionar la fuente (título de la obra, autor, editor, año).



No comercial: no se permite la utilización de esta obra con fines comerciales.



Mantener estas condiciones para obras derivadas: solo está autorizado el uso parcial o alterado de esta obra para la creación de obras derivadas siempre que estas condiciones de licencia se mantengan en la obra resultante.

AGRADECIMIENTOS.....	8
INTRODUCCIÓN.....	11
Escritura como cuerpo sensual.....	11
Diálogos sobre la obra perlonghiana.....	15
Floresta neobarrosa.....	25
A modo de presentación.....	32
CAPÍTULO I. Poemas, imperios, guerras, cuerpos y poemas otra vez.....	39
La búsqueda de un lenguaje-poético-otro.....	39
Trayectos y formas posibles.....	43
Cuerpos, partes, palabras.....	52
Cuerpos y recuerdos en un país.....	58
Nombrar, desnombrar, desbaratar.....	61
La vida que se ahoga en los estanques.....	66
Ecos de Gironde en el campo.....	71
A modo de cierre.....	78
CAPÍTULO II. Escribir, alucinar, desear.....	80
Tramar una historia, tramar una poesía.....	80
Leer y escribir, citar y aludir.....	84
Cuerpos, deseo, palabras.....	86
De los alambres sólidos a los alambres babosos.....	95

Tules y muselinas, breteles y estolas.....	102
Frenesí, maquillajes, brillos.....	107
Diálogos neobarrosos a orillas de un río plateado.....	109
Un gran puente, jardines y la voz de Lezama.....	116
A modo de cierre.....	122

CAPÍTULO III. Un largo pasillo, una campana de cristal.....124

La reina ha muerto.....	124
A la hora señalada.....	126
El entierro y los múltiples entierros.....	130
Y entonces decidí no entrar a ese pasillo.....	134
El cuerpo de Eva, su peinado presidencial, su piel.....	142
Nosotras que nos alejamos.....	147
Eva resucita y nos trae su voz.....	151
Una Nación, el cadáver.....	154
La Diosa no muere.....	156
Una campana de cristal y orquídeas amazónicas.....	159
“Aranda hágame los rulos”.....	164
La voz que surge del corazón.....	167
A modo de cierre.....	171

CAPÍTULO IV. Palabra vibrante y sonora, palabra atrevida

y descarriada.....	173
La palabra que se despliega.....	173
Infinita ausencia.....	177
Espacios, recorridos, derivas.....	181
Escritura intolerable.....	185
Sobre lo visible y lo invisible.....	188

Sobre lo decible y lo indecible.....	192
Sobre escritura y oralidad.....	194
Escritura rizoma.....	201
Fin del poema.....	204
A modo de cierre.....	208
CAPÍTULO V. Himnos, aguas, luz, aire.....	209
Mundos que se vislumbran.....	209
La llegada de la luz.....	213
Luz en movimiento.....	219
La luz y el canto.....	223
El espacio acuático. El espacio aéreo.....	227
A modo de cierre.....	236
CAPÍTULO VI. Derivas del cuerpo y de la voz.....	238
Trayectos, palabras.....	238
Cuerpos en lucha.....	239
Cuerpos y fuerzas.....	244
Una plegaria por la luz.....	247
Cuerpo, suspensión, ausencia.....	256
Cuerpos pidientes.....	260
Viaje desilusión.....	261
A modo de cierre.....	265
CONCLUSIONES.....	267
BIBLIOGRAFÍA.....	278

| AGRADECIMIENTOS |

Este libro es una versión de mi tesis del Doctorado en Letras, cuya previa estructuración realicé en la Maestría en Análisis del Discurso, ambos posgrados de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. La investigación de posgrado en su conjunto fue posible gracias al apoyo de la Universidad de Buenos Aires, en virtud del otorgamiento de una beca de maestría y doctorado, en el marco del Proyecto UBACyT (FFyL-UBA) dirigido por Nicolás Rosa hasta su partida. Posteriormente, la beca de investigación continuó en el proyecto dirigido por Susana Cella en la misma institución pública. Mi más profundo agradecimiento a ambos por su amor y trabajo. Sus orientaciones y correcciones fueron centrales para que esta investigación haya sido posible. Después de tantos años de trabajo, es difícil encontrar las palabras acertadas que den cuenta del profundo agradecimiento hacia Susana Cella. Su confianza en mí y en el trabajo que realizamos juntas durante muchos días y muchos años son el cimiento de esta investigación sobre la obra poética de Néstor Perlongher.

Expreso mi gratitud con los jurados de tesis por sus lecturas y aportes sustantivos: Enrique Foffani, Jorge Monteleone, Daniela Charzaretta, Roberto Retamoso y Anahí Mallol. De gran valor resultó el trabajo realizado con el poeta Osvaldo Bossi, a quien agradezco las lecturas compartidas de la poesía perlonghiana.

La edición y publicación de esta investigación es posible por la dedicación y el apoyo de la Unidad de Publicaciones del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes, comprometida con la comunicación y divulgación de la producción académica realizada en el ámbito de dicha unidad. Es muy importante destacar la generosidad y el compromiso de nuestra institución en la difusión del trabajo que realizamos. Estoy muy agradecida por ello. En este sentido, deseo reconocer a los integrantes del Comité Editorial: Alejandra Rodríguez, Matías Bruera, Cora Gornitzki y Mónica Rubalcaba por su valioso trabajo. También es primordial agradecer la dedicada tarea que realizó Carolina Abeledo, editora y Julia Gouffier, diseñadora del libro.

Agradezco a amigos y colegas por el aliento y la paciencia: Patricia Sepúlveda, Eliana Bustamante, Miriam Medina, Julia Augé y Germán Reynolds. A mis padres, Juana Rodríguez y Ramón Ybañes, a mi hermana Claudia Ybañes y a mi cuñada Lilian Banega por el apoyo incondicional. Finalmente, toda la gratitud a mi compañero de la vida, Horacio Banega con quien compartimos el amor, la alegría de elegirnos cada día y el placer de nuestro trabajo en docencia e investigación vinculado a la poesía, el teatro, el cine, la literatura y la filosofía.

A Horacio

| 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”, 1989b.

Escritura como cuerpo sensual

Esta investigación aborda la obra de Néstor Perlongher (Avellaneda, 1949-San Pablo, 1992) en tanto resultante de una escritura como práctica social y acto manual, solitario y convulsivo que involucra al cuerpo en sus profundidades y cavidades más recónditas. De este modo, la escritura moldea un cuerpo textual hecho con la materialidad de las palabras, se evidencia sensual y al mismo tiempo trata, vale decir, tematiza el/los cuerpo/s. Este legado escriturario explora, combina, mezcla y busca inscribir los planos sensoriales para forjar un cuerpo textual vivo en el cual la letra inscripta es cuerpo chirriante de sonidos. El trabajo se organiza sobre la base de tres elementos insoslayables en la obra de Perlongher: escritura, cuerpo y formas de la sensualidad que van manifestándose en distintas modulaciones a lo largo de los textos. Consideramos el estudio de un corpus delimitado de poemas y ensayos desde una mirada relacional, orientada a considerar y estudiar instancias de

rupturas y continuidades en la escritura (resemantización, resignificación e intertextualidad) y relaciones entre escritura y política: escritura de temas políticos y una política de la escritura.

El legado de este escritor nos acerca a una escritura deslumbrante y al mismo tiempo desestabilizadora. Textos y versos 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. La impronta política explora los espacios intermedios de la lengua para desplegarla 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 de un decir-diferente o de un mal-decir. Quizás por ello incomoda. Quizás por ello sea un tanto indigerible. En la deriva de seudónimos 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, provocador y ayahuasquero.

La tesis central de este trabajo sostiene que la escritura perlonghiana conforma un cuerpo textual a partir de una corporalidad puesta en

acto que explora en los meandros de la lengua para expresar las zonas límites y la sensualidad que involucran a la experiencia. Tales zonas límites fluyen entre los márgenes de lo dicho/lo no dicho, lo decible/lo no decible, lo pensable/lo no pensable, lo permitido/lo prohibido en una textualidad solo posible por la tensión visible de estas oposiciones.

Entendemos esta escritura en tanto emergente de la mayor interioridad de un cuerpo configurando un estilo –en el sentido planteado por Barthes, 1972–. Su concreción no solo indaga el lenguaje articulado, sino que también explora y explota el ronroneo, el susurro, el paladeo, el gorjeo y diseña imágenes de cuerpos donde se visibilizan conexiones, penetraciones, sudaciones, evaporaciones, eyaculaciones. La palabra escrita pone en juego dos dimensiones, por un lado, el plano de un “saber” escribir y, por otro, el propio “hacer” de una escritura. Nicolás Rosa (1992c) 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 se cuadra siempre en la unidad y escribe lo posible 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.

Los saberes 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. En segunda instancia, como la conformación de una escritura particular que destaca sus filiaciones, recolecta una polifonía de voces anteriores y anticipa posi-

bles voces futuras. Por otra parte, la dimensión del hacer revela el surgimiento de esta escritura y su realización 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, degustar¹.

El trabajo realizado se organiza en torno a los siguientes ejes:

- 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* y *sensualidad* involucra los campos: olfativo, sonoro, visual, táctil y la respiración, lo cual 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

¹ 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. (Saer, 1997, p. 298)

por parte del propio autor) y a la incorporación del canto en especial en la última parte de su textualidad poética.

- c. El relevamiento de imágenes y figuras retóricas en los poemas como así también la distorsión operada sobre estas. Se trata de elementos que se asocian a una gramática propia que configura el cuerpo/corpus poético.

Diálogos sobre la obra perlonghiana

Nuestro estudio recoge acercamientos previos a la obra perlonghiana: ensayos, tratados, reflexiones, cartas, polémicas y debates. Una referencia fundamental es el trabajo *Seis tratados y una ausencia sobre 'Alambres' y rituales de Néstor Perlongher* (1987), realizado por Nicolás Rosa. El escritor induce un acercamiento a esta singular textualidad y señala el tratamiento con la escritura perlonghiana en tanto “malos tratos”. Perlongher es un “tratante de la letra barroca”, conecedor de la tradición de la literatura americana sobre la cual traza la discontinuidad y el desgarramiento (1997, pp. 13-17).

El autor de *Seis tratados...* postula el concepto de “renegación”² para señalar una constante que diluye la búsqueda de cualquier re-presentación o significación establecida en el texto perlonghiano. Esta escritura solo desea 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 y fónicas tramadas en el texto.

²En 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 rehúsa reconocer la realidad de una percepción traumatizante” en Laplanche-Pontalis, 1996.

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 sostiene la prenda y el adorno puesto por encima-del-cuerpo, como aquello que tapa un agujero y activa la posibilidad de la mirada (Rosa, 1987). En los versos de *Alambres* (1987) 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, 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, como afirma Rosa, “allí hace marca, y es allí donde la palabra se hace peligro de impostura, negación simbólica, perversión, hoguera, incendio del sentido” (p. 42).

Otro elemento considerado en el análisis de los poemas “El cadáver”, “El cadáver de la Nación” y “Cadáveres” es la reflexión de Rosa sobre el “cadáver” a partir de la etimología latina “cadere” como “cuerpo muerto”. La caída de la significación simbólica suscita un imaginario sobre la muerte que puede ser considerada como perdurabilidad (en el sentido de otra vida en el más allá) pero también como un retorno (en la lógica del cadáver que vuelve a la vida). 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 retornar a un cadáver en particular –el 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, p. 56). El cadáver de “esa mujer” encontrará su progresión en el poema “Cadáveres” de cara a los incontables cadáveres de la última dictadura argentina 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 consideramos 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 Ermindia Duarte (1972), Alicia Dujovne Ortiz (1995) y Marysa Navarro (1981, 2002).

La publicación *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher* del año 1996 recoge ensayos sobre la obra de Perlongher. Adrián Cangi inscribe la escritura perlonghiana en la filiación de las “literaturas menores” afincadas en los márgenes rioplatenses. Señala que el poeta concreta una “línea de fuga” encarnada en 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 vincula 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 frente a toda representación de santa. El cuerpo momificado es devuelto en la escritura como una superficie tajeada. Quedan al descubierto las cicatrices y las marcas de una crueldad ritual aplicadas sobre él. Esta escritura, señala Cangi, reconoce su filiación con Roberto Echavarren en tanto delinea lo femenino en puro estado volcánico y extrema fluidez. Al mismo tiempo, el encuentro con José Lezama Lima posibilita dislocar la lengua para arremeter en un acto de huida. Este cruzamiento con el poeta cubano no solo aparece en diversos poemas perlonghianos, sino también como referencia 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 no-santa para transformarse en pura “mujereidad”.

Los aportes de Cangi como así también otras perspectivas analíticas de la obra perlonghiana (Rosa, Muschietti, 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” postulado por Deleuze y Guattari (1975) considera 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 se explicita la relación de dominación y en ella destella el peso del valor

colectivo de la escritura. 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. Consideramos en este punto el señalamiento ya realizado por Rosa (2002, 2006) y es que 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 florecida a trasluz de las batallas perdidas y los encuentros tensados entre el horror y el amor. Susana Cella (1996) enfatiza que no se trata de una mirada reveladora de un “antihéroe”, sino del rescate de otra figura y es aquella teñida de sombra surgida 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” (p. 162). La escritura poética conecta los cuerpos históricos aludidos, rescatados del pasado (primera parte del poemario *Alambres*) y los cuerpos masacrados por la última dictadura en un presente sin sepultura (parte final del mismo libro). Cella destaca en este pasaje la emergencia de una zona “de máxima cosmetización, en el sentido de exceso de maquillaje, de gratuitad 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” 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 barrocos; 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.

Néstor Perlongher reconoce filiaciones escriturarias, destaca lecturas previas y conforma una poética propia. Tanto en sus ensayos como en sus poemas y relatos, 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 como mezcla de cuerpos vinculados por el amor y el odio, lenguaje devuelto desde las cavidades del cuerpo con sus fonemas lácteos y guturales (Rosa, 2002). En la búsqueda de aquello que antecede a una poesía, Delfina Muschietti (1999) traza una línea que conecta a Perlongher con Oliverio Girondo. En este caso, el 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 Echavarrén y a partir de allí la palabra poética se arrastrará con el cuerpo y sus fluidos. El eco girondino resuena en Perlongher no solo como cita, sino también 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 para este trabajo, 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.

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 huida, “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 escritor de “Detritus” 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 de lo ascendente. Entre temblores y rupturas el cuerpo siempre está presente, muestra sus vísceras y es el engendrador del ritmo que vibra con agitación. 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. Mientras el poeta pregunta “¿Adónde se sale cuando no se está? ¿Adónde se está cuando se sale?”, la autora responde y señala como salida el campo y este campo es cuerpo. La poesía perlonghiana deja ver un cuerpo convulsionado entre el aire espiralado, salido de sí con sus partes internas visibles.

Por su parte, Roberto Echavarren (2002) focaliza la atención en los cuerpos babosos (*Alambres*, 1987) inscriptos en los versos mostrando 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 cometido por 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. El autor sostiene que “esa puesta en escena singular pide una aprobación general y durable, y apunta una pretensión de ‘universalidad’” (p. 17). Importa para nuestro trabajo el engarce que establece Echavarren 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. Es en esta línea de análisis que Echavarren afirma que Perlongher:

Al revivir o transcrear 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. (p. 18)

En diálogo con lo anteriormente señalado, consideramos en el análisis el trabajo realizado por Cecilia Palmeiro (2011) que se detiene en la relación entre escritura, experiencia y política. Plantea como hipótesis de lectura que “la experiencia militante de Perlongher es fundadora de su poética” y propone considerar “el neobarroso como exploración poética de una experiencia que es fundamentalmente erótica y política” (p. 21). En el caso de *Austria-Hungría*, sostiene la autora, estamos frente a un libro sobre la última dictadura de nuestro país que nos enfrenta a un Estado como máquina de guerra. Allí el

peso referencial se diluye y la historia emerge como ruina. Desde esta perspectiva, el poemario se organiza alrededor de dos ejes claros, “la opresión y la resistencia” (p. 42).

El acercamiento a la obra de Perlongher es el encuentro con lo multifacético, lo plural, lo rizomático y también lo incómodo que se involucra con 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 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 participación de Perlongher en el Partido Obrero y en el 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 cir-

cunstancias. *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 explaya con firmeza 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 otras temáticas.

La migración de Perlongher a San Pablo, a inicios de la década de los ochenta, su acercamiento al portuñol y su deslumbramiento ante él dejan huellas en su escritura. Perlongher capta sus oscilaciones y las pone en juego en su poesía, al mismo tiempo que reflexiona sobre su uso destacando que el brillo de esta lengua menor posibilita atentar 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”. Esta mixtura de lenguas 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).

Floresta neobarrosa

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 nom-

bres tales como Arnold Hauser y José Antonio Maravall y, por otro, las posiciones formalistas/estilistas emprendidas por Heinrich Wölfflin y Eugenio D'Ors (Chiampi, 1994; 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”³, concepto alejandrino que “tenía un desarrollo inscripto en el tiempo, tenía una manera de historia” (2002, pp. 65-67). No obstante, la perspectiva de Carpentier no significa decadencia como en D'Ors, sino un momento de riqueza (Malczynski, 1994).

De este modo, Carpentier sostiene que “América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre” (1980, p. 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

³En *Lo barroco* (2002) Eugenio D'Ors postula que “lo barroco” es una constante en distintas épocas y aplica en su análisis la categoría “eón”:

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).

Por su parte, Severo Sarduy (1972) plantea la emergencia de un *neobarroco* en tanto cambio de paradigma epistemológico por agotamiento y postula el término *retombée*⁴ 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” (2000, p. 183).

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)

⁴ Severo Sarduy define *retombée* en los siguientes términos:

Llamé *retombée*, a falta de un mejor término en castellano, a toda causalidad acróica: 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. (1987, p. 35)

La extrema artificialización presente en algunos textos de la literatura latinoamericana permite afirmar la presencia de lo barroco. Esta 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);
- 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 en 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 en la misma producción de escritura que es una “operación de tatuaje” (pp. 169-181).

Años más tarde, Omar Calabrese en *La era neobarroca*⁵ retoma las huellas trazadas por Sarduy con el propósito de examinar diversos

⁵Calabrese 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

objetos culturales, desde obras artísticas y literarias hasta películas, 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, p. 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”⁶ 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, p. 101).

En el caso particular de Argentina, Perlongher sostiene que 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: Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini. Mientras en el caso de Sarduy la relación entre la

realizará por hallazgo de figuras (es decir, manifestaciones históricas de fenómenos) y por tipificación de formas (modelos morfológicos en transformación)” (1989, pp. 37-43).

⁶Este 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.

lengua y el cuerpo se plantea en términos de tatuaje, para Lamborghini se trata más bien de tajar. En esta dirección, el escritor plantea que la diversidad de escrituras neobarrocas se extienden entre la tensión tatuaje/tajo sin llegar a conformar una escuela definida.

La obra poética perlonghiana se afinca 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 y un poeta que 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 signifiante” (p. 39)⁷.

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).

⁷Carlos 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”,

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 “transgresión/realización”. Asimismo, la focalización en el caso del neobarroco es múltiple e implica la parcialización de la mirada sin que esta se fije en un centro. La autora hipotetiza que mientras el barroco es “objetivista”, el neobarroco sería “subjetivista” en tanto muestra un sujeto que se pierde en la deriva de los significantes.

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

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, pp. 24-25)

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.

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 Mallol, entre otros.

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

A modo de presentación

La investigación se presenta en seis capítulos analíticos seguidos de conclusiones⁸. En el primer apartado analizamos un conjunto de

⁸El ordenamiento de este trabajo posibilita diversos recorridos de lectura: lectura en sucesión ordenada de las partes y, por tanto, un acercamiento a los textos que considera la cronología de su producción y publicación; lectura a partir de relaciones dialógicas entre los capítulos, por ejemplo, aquellos que tratan con la figura de Eva Perón, otros

poemas de *Austria-Hungría* (1980). Estos versos ponen a trasluz recorres de la Historia. Recuerdos del Imperio austrohúngaro se mezclan con la atmósfera pestilente del nazismo y reaparecen en el paisaje argentino de la última 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 nuevas configuraciones imaginarias en las cuales persiste el exterminio. En estos escenarios están presentes los cuerpos. Ya sea como totalidad, 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, es decir, como segmentos que escapan a la estructuración de un cuerpo organizado. En estos poemas olores y 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, se consideran las tensiones entre cuerpo/deseo/sexo y formas de domesticación/sanción/represión/exterminio. La dimensión represiva se aborda en su expresión pública y privada, considerando los modos de intervención del espacio público, como así también las macabras formas de exterminio en la esfera de lo privado.

En el segundo capítulo estudiamos 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

que tratan sobre la relación escritura-poesía-historia y otros que relacionan la etapa final de la obra perlonghiana y, finalmente, también es posible la lectura de apartados en su unicidad que puede, luego, remitir al lector a cualquier otro capítulo de la serie a partir de una búsqueda, una intuición, una hipótesis propia.

refieren a la Historia para forjar sobre ella una mirada propia orientada 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 contracara y el momento inmediatamente anterior a la muerte final. Nuestro estudio explora 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. Analizamos la escritura alucinante que atrapa la figura de los héroes y damas para arrastrarlos como cuerpos tomados por el placer. Asimismo, abordamos la relación cuerpo-vestido. 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 la segunda parte del poemario.

Perlongher tematiza la herencia del barroco de Lezama Lima, del neobarroco de Sarduy y celebra la emergencia de un conjunto de escrituras transplatinas que le permiten formular su concepto *neobarroso*. Se abordan los conceptos centrales que el autor despliega en sus ensayos. 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.

En la tercera parte, consideramos de manera central los poemas “El cadáver” (*Austria-Hungría*) 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).

En el cuarto capítulo nos dedicamos al estudio del poema “Cadáveres” entendiendo que el poema se constituye en el marco de una enorme libertad ejercida por el escritor e 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, lo decible/lo indecible, escritura/oralidad, 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 a lo largo 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 el cierre de los últimos dos versos.

En el desarrollo del capítulo cinco analizamos poemas del libro *Aguas aéreas* en los cuales la llegada de la luz adquiere una relevancia central. 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. 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.

En el último capítulo analítico nos dedicamos a estudiar un conjunto de poemas de *Chorreo de las iluminaciones*. 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 alumbraba un espectáculo de boxeo 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.

| CAPÍTULO I |

Poemas, imperios, guerras, cuerpos y poemas otra vez

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.

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, reaparecen guerras y batallas que alguna vez condujeron a victorias o derrotas; la ferocidad del nazismo y la atrocidad de la última dictadura de nuestro país. Esos recortes de la historia vistos a trasluz

y en sucesión revelan que la muerte, la persecución, el exterminio no son exclusivos de una época o de un espacio sino más bien constantes a través del tiempo. La pestilente atmósfera de los campos de concentración alemanes alcanza las calles de Buenos Aires. Una densidad toma forma en los poemas. Transitan polacos, alemanes, 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 el retorno de 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.

Para nuestra literatura, sostiene Nicolás Rosa (1999), el Imperio austrohúngaro traza dos imaginarios, 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 Os-

⁹En 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.

valdo Lamborghini como acentuación de la nomenclatura para constituir un territorio político. El imperio define sus límites, su régimen militar, su orden eclesiástico y su lengua. La lengua como aparato sostiene el Imperio y se transforma, por lo 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.

En el caso de *Austria-Hungría*, el lenguaje poético se hace lenguaje-poético-otro para dar espacio a la palabra que ha sido obturada y censurada, 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 palabras. En este capítulo analizamos poemas de *Austria-Hungría*¹⁰ a partir de estos ejes:

Entre los artistas convocados se encuentra Fabiana Capriotti (bailarina y creadora de danza) quien propone una representación de la muerte que se trama con el espacio, con la ocupación de este. 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 del 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.

¹⁰*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

- a. Esta poesía engarza tramos, partes, restos de territorios y organiza nuevas configuraciones espaciales. La palabra trama un espacio vivido, percibido y recordado. Allí la escritura revela modos de socialización, intercambio, encuentro, persecución y muerte en épocas de invasión, guerra y dictadura.
- b. En la escritura de estos poemas los cuerpos se presentan como totalidad y como partes –altas, bajas, externas, internas–. 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.
- c. Los poemas de *Austria-Hungría* conforman una textualidad compleja en la cual coexisten campos semánticos en permanente tensión. La escritura perlonghiana vocifera el encuentro 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 represión en un estado de persecución.
- d. A lo largo de los poemas se destacan a modo de cita directa o indirecta conexiones con otros poemas, poetas y mundos imaginarios. En este caso, abordamos en particular los ecos de Oliverio Girondo que aparecen en la superficie de estos textos.

piezas. 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.

Trayectos y formas posibles

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, alcanza así zonas de frontera tan nítidas como difusas y las desborda. 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 (1980), la vida misma está segmentada en su arista espacial y social. Tal segmentarización puede ser binaria (hombres-mujeres, adultos-niños), circular que abarca zonas más amplias o reducidas y también lineal en tanto reúne líneas más extensas con sus segmentos.

En los poemas que tratamos los “segmentos” son 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 una lógica que pone en cuestión las delimitaciones entre lejano y cercano, interior y exterior, público y privado, pasado y presente. 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. Los cuerpos conforman grupos genealógicos y unidades geográficas desde lo más oculto a lo más visible, constituyen

[...] 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 *Austria-Hungría*, nos acerca a una larga noche sobre el territorio polaco y trae en sus manos 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 envolvieron 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 y de la escena misma, tan real como horrorosa. Esa imposibilidad de ver es también decisión de no ver, como modo de resolución tranquilizadora y también como juego de complicidades.

En ese juego la escritura avanza poniendo en evidencia la contrariedad ser/no ser. El poema toma ambos extremos y los espacios intermedios que se despliegan entre ellos. Las imágenes de 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

hasta 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 la negación 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 Gombrowicz e indaga ¿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.

Estos poemas intervienen topográficamente y desdibujan 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 señala la existencia de un recorrido “transplatino: no en el sentido de que queda del lado de allá, sino *transiberiano, transatlántico, que atraviesa: Austria-Hungría* certifica un recorrido transnacional” (1996, 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 Giorgi (2004) plantea en la obra de Perlongher la relación entre “cuerpo y exterminio”, conjugada alrededor de la ausencia, la desaparición y la falta. Frente a ello, la línea “ver contra toda evidencia” (del poema “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 en el recorrido por Buenos Aires, en plena dictadura, impregnada con el mismo olor a gas de los campos de concentración nazis.

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 donde 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 (p. 61)

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 que establece un lazo con el poema “Anales” del mismo libro y nos recuerda el campo, la avanzada de los soldados y ese “yo” que “pillaba y fui pillada”–.

En este caso, el acto de “pifiar” entendido como equívoco quizás no sea otra cosa que desacertar en el papel que corresponde esperar del Estado, que 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 como 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, los versos se abren hacia el espacio público, la calle y los baños.

(Hela a Hera, ruिनosa
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*¹¹ en verdad os digo, yació Líber penetrado por Arce:
en ese tuco (p. 61)

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 (Bollig 2005). Por su parte, Marcos Wasem especifica la referencia a Líber Arce como incidencia política posibilitada por la alusión barroca. En este caso, se trata de nombre y apellido de un estudiante comunista uruguayo asesinado en el año 1968 en Montevideo a manos de la policía¹². El poema conecta la violencia de las calles porteñas y

¹¹La cursiva es mía.

¹²“El 14 de agosto de 1968, Líber Arce, un estudiante universitario de 28 años militante

uruguayas, alude a un caso particular sin olvidar a otros tantos que permanecen 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
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. 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”, 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 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>

de Laprida, abogado y figura de nuestra independencia, alcanzado por una muerte inútil en tiempos pasados (Cella, 2012). 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)

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. Tal como entienden Flavio Rapisardi y Alejandro Modarelli (2001), el poeta es también un experto en cartografía de los flujos del deseo. Poeta-cartógrafo que trama un espacio recorrido y vivido en plena dictadura. Cecilia Palmeiro¹³ (2011), por su parte, sostiene que *Austria-*

¹³Palmeiro entiende:

Política y poética, entonces, al servicio de una experiencia que es comentada e

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 poemario se organiza alrededor de dos ejes claros: por un lado, la opresión y, por otro, la resistencia.

Cuerpos, partes, palabras

Los cuerpos de *Austria-Hungría* se sumergen en olores y se cubren de sustancias. En esta poesía, el cuerpo se vislumbra 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 vísceras¹⁴. El deseo fluye a través un “cuerpo sin órganos” en el sentido planteado por Deleuze y Guattari:

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”. (2001, pp. 29-30)

¹⁴ 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 *inmisión*, 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], p. 309)

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 espinozista 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. (1974, pp. 336-337)

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 rebela contra la organización del cuerpo, en tanto estructura que implica un acto de expropiar y bajo la cual cualquier órgano, incluso el corazón, pone en evidencia la pérdida. El análisis de Derrida aborda la articulación de la estructura del cuerpo y la reconstitución que se vislumbra en el horizonte de este poeta. Señala que Artaud manifiesta el mismo temor al cuerpo y al lenguaje articulado en tanto ambos están regidos

por la expropiación y el punto de pérdida siempre es un orificio del cuerpo. Así, “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” (1989, pp. 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. En esta dirección, Adrián Cangi (1996) sostiene que Perlongher opera desolidarizando el cuerpo del “yo instituido”. Se trata de “toda una lógica de la sensación que hacer emerger en la ‘inmixión’ un cuerpo nuevo: ‘superficial’, ‘antiproduktivo’, ‘desagregado’ y ‘no organizado’, cuyo deseo entra en afectación con el discurrir de las sensaciones” (p. 67).

El cuerpo como totalidad no organizada y como partes 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 otro que se encuentran bajo la omnipresencia de lo horroroso manifiesto o latente. Es decir que en estos versos, 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 contracara 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, p. 139).

El poema “Canción de amor para los nazis en Baviera” se compone en una atmósfera tenebrosa. 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 espacio-tiempo 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 un 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 para reiterarse luego con sucesivas adiciones y modificaciones.

Sólo quieres a tu padre, Nelson, que murió en Trafalgar

y ese amor es sospechoso, Nelson

porque tu papá

era nazi! (p. 26)

El nombre propio “Nelson” nos recuerda a Lord Nelson, almirante inglés de la batalla de Trafalgar. Asimismo, etimológicamente,

Nelson significa “hijo de Neil”. La relevancia del nombre propio va más allá del nombre en sí mismo, tramando una cadena de posibles sentidos: “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)

El estribillo presenta tres variantes, “*Oh no no no es cierto que me quieras / Oh no no no es cierto que me quieras*”, “*Oh no no no es cierto que me quieras / Ay ay ay me dabas puntapiés*”, “*Oh no no no es cierto que me quieras / Ay ay ay me dabas puntapiés / Heil heil heil eres un agente nazi*” (p. 26). Así, variaciones escritas en cursiva, adicionan y recolectan lo que va decantando de los versos anteriores, armando una estructura que puede presentarse del siguiente modo: A/A bis, A/B y A/B/C. El cierre con la palabra “heil” remite al saludo de la Alemania nazi “Heil Hitler”. Cada variación amplía la densidad de la atmósfera que tiñe al

poema, pone de relieve la complejidad de los vínculos 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” y avanza más allá, acercándose 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 señala Muschietti, el poema

[...] instauro 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. (1986, p. 22)

La atmósfera perceptible/imperceptible de “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 Ingmar Bergman¹⁵. El clímax de la

¹⁵El filme narra la historia de dos personajes que tratan de sobrevivir en el ambiente enrarecido de la Alemania prenatal. 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.

Ficha técnica del filme. Título original: *The Serpent's Egg*. Origen: Alemania-Estados Unidos.

película se trama lentamente. El enrarecimiento del espacio se torna cada vez más negro y pone en evidencia el horror que se avecina y del cual no hay escapatoria. El terror no está afuera, sino adentro, entre, junto a hombres y mujeres resistiendo, atrapados en el escenario de una Alemania hiriente. Tanto el filme como el poema no hablan solo del nazismo, sino también 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.

Cuerpos y recuerdos en un país

El nombre propio “Nelson” reaparece en el título del poema “Nelson vive”¹⁶ y junto con él reverdece un recuerdo que se arrastra en el contexto de un país signado 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*

Año: 1977. 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.

¹⁶Otra versión de este sintagma está plasmada en el título del cuento “Evita vive” de Néstor Perlongher.

*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 una línea zigzagante que hace visible en el blanco de la hoja, la movilidad del cuerpo de las letras cursivas. Este corrimiento de los márgenes otorga respiración a la escritura en una sola pieza y admite posibles cortes.

A trasluz de los versos se delinean cuerpos que puján 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, la irrupción de la muerte y luego:

*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
que¹⁷ 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 culminante 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 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...”:

¹⁷El destacado en fuente normal es mío.

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 solo 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” solo 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 sinsentido y el desangramiento, expresados “literalmente” en exangüe.

Nombrar, desnombrar, desbaratar

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, cuerpo que exhibe sus llagas con la carne temblorosa, cuerpo en sangría que expone sus órganos internos, cuerpo con heridas que luego serán cicatrices, cuerpo arrastrado por el desenfreno;

[...] 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 pasa por distintos momentos del acto sexual pero, además, se detiene sobre los cuerpos, 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 splende
ella, su vaporosa mansedumbre o vestido
él, su manera de tajar los sábados, la mucilaginoso telilla de
los sábados (p. 31)

El primer verso instala un microespacio de encantamiento 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”, “insoponible”, “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 desnombrar. 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 y el desvío, en sintonía con el desvanecimiento de las sustancias sólidas.

Los versos que siguen 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 hubiera dicho o no dicho, diría o no diría. Diálogos como pequeños discursos sobre el amor y el deseo operan, en este caso, como una instancia de apertura. 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 élella (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 también “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 programático para una política sexual. En estos versos se hacen presentes dos formas de la homosexualidad, marica y chongo, aunque en el acontecer del poema se confundirán en pronombres móviles.

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 Roland Barthes definió como “lo neutro”. Se trata de aquello posible que puede “desbaratar el paradigma” y, de este modo, superar la elección de uno en detrimento de otro. Esto es “el pensamiento de una creación estructural que deshace, anula o contraría el binarismo implacable del paradigma, mediante el recurso a un tercer término” (2004, p. 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 desnombrar para nombrar de otro modo y desde otro lugar. Asimismo, este aspecto se relaciona con las dualidades, ambivalencias que se traman 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.

La vida que se ahoga en los estanques

El estallido de la vida y la amenaza de muerte permanente se condensan en y alrededor de los cuerpos de *Austria-Hungría*. Javier Adúriz plantea que este libro “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, p. 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 y muerte.

El poema “Por qué seremos tan hermosas” insiste en la convivencia entre vida-muerte. Se presenta dividido en tres grandes estrofas que comienzan con la anáfora “Por qué”. A su vez, cada una de estas partes puede dividirse en fragmentos 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 reite-raciones amalgaman el ritmo del poema y destacan en primer plano el uso de la primera persona del plural en género femenino, *nosotras*, presente desde el comienzo del poema.

José Amícola (2000) visualiza al poema en la línea de “una provocación paradigmática de la presentación del camp”. De este modo, asistimos a una desestabilización de fórmulas genéricas que alude al modernismo y otras manifestaciones literarias en el traslado a “lo divino”. El autor sostiene que “el texto se construye gracias a la superposición de varias capas discursivas que se contraponen en la mirada de aceptación y rechazo del objeto tratado” (p. 62).

*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 (p. 56)*

Al igual que en otros poemas, la escritura trabaja una superficie para, luego, profundizar y avanzar hacia otras significaciones. Un espacio interior se recorta en el límite con un exterior. Más allá del umbral de la puerta siempre hay “otro” que puede transformarse en el verdugo de turno: ¿Quién es el monstruo que siempre está presente en *Austria-Hungría*? Respuestas posibles: 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. La muerte en el orden de lo privado se conduce hacia momentos históricos colectivos precisos:

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, p. 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 las instancias del poder y los mecanismos disciplinadores y normalizadores de la sociedad. Podemos pensar en formas de poder y formas de resistencia. En términos de Foucault, el ejercicio del poder se configura a partir de diversos puntos en los intermedios de relaciones que tienen movilidad y no son 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 que sirven de soporte y permiten que los efectos de poder se diseminen 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:

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. (2002, pp. 116-117)

Por otra parte, el filósofo nos recuerda que desde hace un largo tiempo, 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). 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– determinan las distintas esferas de la vida privada y pública (pp.189-190).

En relación con este “dispositivo de sexualidad” puede leerse el devenir 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 omnipresente¹⁸.

¹⁸En 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

Desde el inicio hasta el cierre del poema se reitera la pregunta “Por qué seremos tan...” y un abanico de palabras se despliega para señalar, 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. Cecilia Palmeiro (2011) sostiene que este poema, junto con “Anales” y “(Estado y Soledad)”, puede ser leído como el centro del libro. “Por qué seremos tan hermosas” desborda de metáforas sobre el deseo homoerótico

[...] 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)

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

“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 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], p. 33)

*Por qué seremos tan sirenas, tan reinas
 abroqueladas por los infinitos marasmos del romanticismo
 tan lánguidas, tan magras
 Por qué tan quebradizas las ojerías, 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 ojerías” y “pajiza la ojeada” que fluyen en las aliteraciones. La escritura recalca en los indicios de los cuerpos, señalando las “ojerías” 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.

Ecós de Gironde en el campo

Los poemas de *Austria-Hungría* se extienden sobre el derrame de fluidos y exudaciones de los cuerpos. En la superficie de los poemas aparecen huellas que nos reenvían a pasos trazados por Gironde. Hue-

llas que surgen a modo de cita directa o indirecta, alusión o reminiscencia, procedimientos de escritura. 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. De tal cruce

[...] 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 [...] 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. (1999, p. 580)

La palabra que pierde límite es una constante tanto para Perlongher como para Gironde¹⁹. 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 Gironde como camino hacia la libertad superadora incluso del “fascismo de la lengua” en términos barthesianos. De este modo, asistimos a un proceso para descomponer la lengua y posteriormente rearticular el significante 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 una inven-

¹⁹Ben Bollig recupera el camino trazado por Muschietti, “Gironde 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” (2005, p. 162). La traducción es mía.

ción semiótica que encuentra su punto de estallido en la posibilidad de decir algo jamás dicho. 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 y con el plano de la materialidad de la palabra en el poema. Retamoso afirma que se trata de “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*” (p. 147).

La poesía de Perlongher es apertura a la multiplicidad de sentidos –incluso a aquellos que permanecen bajo un halo de indecibilidad– y 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 significativa 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, hendiduras y escalonamientos. Las posibilidades de lectura se amplían, puede ser lineal al mismo tiempo que puede concentrarse en partes del poema donde las palabras se aglutinan conformando islotes. 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?

cia otros escenarios. El poema “Nelson vive” ahonda en la coexistencia de la vida y la muerte en un país donde impera la muerte. Este país en el cual “sólo los muertos pueden vivir” tiene su propia historia de violencia que podríamos, en este caso, delimitar desde la mirada romántica cristalizada en “La cautiva” hasta el campo 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). Luego se suceden momentos de luchas y pérdidas, fracasos y triunfos. El imaginario de grandeza alumbrará a un campo dador de riquezas pero también de apropiaciones y muertes. Sobre estos campos devastados que solo traen dolor, 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” (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: “Yo miraba los campos, / también ella. / La vaca resignada / se moría” (p. 290).

Allí donde Echeverría señalaba la campiña que se abría extensa como el mar, regresa el Girondo de *Campo nuestro* (1946) para conjugarla en un tiempo pasado. En este sentido, 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. En el caso

de *Campo nuestro* “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! —balbuceabas—. / 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” (*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-

tre 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:

Y yo

pillaba yo
contra esos paredones del perdón, por esas galerías
Oh Glenda
cómo pillaba yo por esos campos
qué pillo ese pillar
y en eso
veo venir a los soldados rusos
adentrada en la fronda:
pillaba y fui pillada ¡por los siervos!
y desarmada en la floresta como esas chicas de Girondo

Yo, un soldado austrohúngaro! (pp. 58-59)

La repetición del sonido “ll”, que en castellano rioplatense (barroso) remite a [sh], lo que permite asociar palabras tales como: “Yo”, “pillaba”, “pillo”, “pillar” envuelve sonoramente los versos. El desplazamiento semántico del poema ensancha los matices de la primera construcción “pillaba yo” (“pishaba” yo) –en el sentido de orinar– “contra esos paredones”, de la cual derivan “pillo” y “pillar”. El significante “pillaba” juega con varias acepciones: orinar, ser descubierto

en algo, agarrar, aprisionar, sorprender (pishar, pillar, ser pillado o ser descubierto). A esas acepciones se suma el sentido de “pillo” como ser astuto o pícaro. En el despliegue del poema se explora el anverso y el reverso de la misma palabra, es decir, como pasaje de un “yo” que es agente de la acción que realiza: “pillaba” a un “yo” que es paciente: “fui pillada”. En las sucesivas derivaciones se inscribe el plano del deseo sexual y se tamiza la cita del poema *Exvoto* de Girondo, recordando en ella a las “chicas de Flores”.

El poema trabaja la multiplicidad: 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. Está el ejército y la maquinaria de guerra. También está el 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, Muschietti refiere a los “dobles sentidos” de Perlongher, a un “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” (1999, p. 581).

A modo de cierre

En este capítulo analizamos las configuraciones espaciales y temporales que 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 individuales y colectivos, en lo cotidiano, en el encuentro de cuerpos que desbordan de deseo. La dimensión del horror y de la muerte es una cons-

tante. 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/aluden 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. La palabra poética explora las posibles fluctuaciones, derivaciones y matices de los sentidos y ahonda en sus múltiples reverberancias.

Estos aspectos desarrollados serán relevantes en el análisis de los poemas “El cadáver” y “El cadáver de la Nación”. Ambos se inscriben 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, Perlongher continúa en *Alambres* su trabajo con textos históricos, a partir de los cuales forja una escritura poética signada por sucesivas citas, alusiones, incrustaciones de tales lecturas y también por la irrupción de lo que podemos llamar “invención”.

| CAPÍTULO II |

Escribir, alucinar, desear

*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

Tramar una historia, tramar una poesía

En el año 1987 Perlongher publica *Alambres*. El poema “Rivera” que inicia el libro rinde tributo a quien fuera 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 de esta poesía. Así, 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 como pequeñas criaturas. A medida que la escritura avanza no importa ya el papel que esos perso-

najes tuvieron en la/s historia/s sino más bien el plano de refulgencia que asumen en los poemas.

Un conjunto de nombres se inscribe en la superficie de los textos: Manuel Oribe (rival político de José Rivera), Bernardina Frago (mujer de Rivera), Camila O’Gorman (enamorada del sacerdote Ladislao Gutiérrez, condenada a muerte y fusilada en 1848), La Delfina (amada del caudillo Francisco Ramírez). A esta vertiente se suman otros, “Amelia”, “Ethel” o “Daisy”. Se trama una segunda dirección presente en *Alambres*: la relación entre cuerpos y deseo²⁰.

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 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, p. 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.

²⁰En 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 [...]. 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], p. 140)

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 tres poemas 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. En el cierre 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 las piezas del libro se organizan en dos partes orientadas por la historia y por el deseo. La primera ocupa la primera parte del libro y termina en el poema “Cadáveres”. La segunda se ubica en la segunda mitad y desemboca en “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 *Austria-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, p. 139)

Por su parte, Javier Adúriz (2005) señala que en este libro opera un ejercicio del nomadismo en el espacio que se conecta con los acontecimientos sexuales y políticos, 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”.

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 los poemas de *Alambres* como así también en los de *Austria-Hungría* se reconocen filiaciones, inscripciones y procedimientos de escritura neobarrocos/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*, homenajea al creador de *Muerte de Narciso* y traza el desplazamiento espacial que va desde la isla cubana al barrio porteño de San Telmo.

En este capítulo analizamos, en primer lugar, un conjunto de poemas pertenecientes a las dos primeras partes de *Alambres*²¹. En segundo término, estudiamos un conjunto de ensayos en los cuales Perlongher reflexiona sobre el barroco, neobarroco y neobarroso. Estos 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 está orientado por las siguientes líneas de análisis:

- a. En *Alambres* se vertebra una mirada propia respecto de la historia. Este discurso poético captura y condensa fragmentos de otros discursos para apropiárselos y tramarlos en la escritura poética.
- b. En estos poemas, héroes, heroínas, damas, caudillos tienen la marca de la derrota, el sabor de la pérdida y los olores del sexo.

²¹El poema “Cadáveres” que cierra este libro se estudia particularmente en el Capítulo IV.

La escritura merodea en la parte más oculta y oscura del pasado –cerca de la tragedia, la pérdida, el desarraigo y el exilio– y se acerca también a la parte más luminosa bajo la conexión cuerpo-deseo.

- 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.
- d. En estos poemas, los cuerpos vestidos con diversas texturas y colores están listos para ser mirados, tomados, desvestidos, recordados. La mirada hinca lo que está por debajo de las telas y los armazones o por detrás de los breteles caídos y las estolas brillantes.
- 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.
- f. 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*.
- g. Perlongher nos propone una lectura de Lezama Lima. El poeta cubano está presente como cita, fragmento, recorte, estela, fluido, recuerdo, reflorecimiento.

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 ver-

sos. Así, el poema “Rivera” comienza con un fragmento de *Historia de la Confederación Argentina* de Adolfo Saldías, 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. 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 (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 una 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”. De este modo, se reniega de los antecedentes textuales en una espiral alucinante, se evidencia una ingesta de géneros y no se identifican fronteras entre poesía y prosa, se trama el pasaje de guerras propias civiles con otras lejanas, se marca el pasaje hacia la ficción de una película. Todos estos modos,

[...] 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 significa-

ción: sólo alude y alude catastróficamente: el alud del aludir que reclama el texto. (p. 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:

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. (1984, p. 37)

Cuerpos, deseo, palabras

En esta poesía se escuchan relatos de la historia que reposan en el triunfo de unos o la derrota de otros. Esta poesía no olvida el costado más oculto y triste, se detiene en la imagen del héroe que sabe anticipadamente que perderá la batalla y efectivamente la pierde y es, por lo tanto, un héroe cincelado por la derrota. Las historias que se entretajan se ven a la sombra de los sueños que nunca serán porque de hecho no fueron y también, 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” que relata pérdidas y retoza en camas para poner en mostración el otro lado de las historias.

En los dobles, 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 huida 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 estas pueden ser objeto de chismeríos y decires que encierran algo de verdad y algo de imaginiería:

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 [...]

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 (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, “Estamos sitiados, Bernadotte Adónde iremos / después de esta película tan triste”, 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 “...*inconmensurable, 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 esta, 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
 [...]

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. Palmeiro (2011) sostiene que 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 ti, que yacías / en el ligero sueño: encadenada como / la que dormida sueña un general tendido en ese lecho” (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 que abre el poema: “[...] que miró por la hendidia ese despataarrarse 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 silenciado, por lo no dicho y lo no hablado. “Se trataría, paradójicamente, ¿del discurso del silencio? O, quizás, los indios, ¿fueron los *desaparecidos* de 1879?” (2003, p. 18). El poema de Perlongher se inscribe en esta historia de la violencia. El campo, el desierto, la campaña son espacios en los cuales aflora el deseo pero también la muerte. En el poema “Cadáveres” aparecerá nuevamente la referencia a “La cautiva” sumando nuevas capas de sentido a 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 apasado / nado 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 teatro²², la narrativa,

²²El 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

la poesía y la pantalla de cine. Roberto Retamoso (2005) revisita dos poemas que dialogan, citan, reescriben la historia de 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 escri-

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?

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.

tura 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 los campos de concentración, lo visible de los cuerpos que se desnudan, de sus ropas que se quitan, lo mortuario 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.

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: (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 y a la música que se transforma en música macabra. El cierre 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” (Gundermann, 2007, 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 (p. 80)

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”.

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. Mutan los paisajes: las gue-

rras pasan a las pantallas 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 la historia de nuestras pampas, el alambrado nos recuerda 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 del alambre o 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 wéstern 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.

El poema trae la imagen de la Delfina a la escena principal, rodeada de humo y polvo, “La Delfina fumaba / y la puntilla / de la enagua marrón, de la Delfina que, ronca, levitaba”. La mujer y el destino fatal persisten 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 / los ojos sin colirio por entre los barrotes de la jaula de la cabeza”. 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 wéstern 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 ella 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 que maneja el tiempo:

[...] 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. (p. 74)

En este avance, Perlongher dialoga con el poema “La Delfina y el sistro” de Enrique Molina en el cual la mujer 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:

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... (pp. 21-22)

Mujer y animal se imbrican en un cuerpo único. El movimiento de ella-mujer encuentra su exacto movimiento en el cuerpo del otro-caballo. En un tiempo único, escindido del propio tiempo, se desplaza un cuerpo unificado de mujer-caballo. El poema de Perlongher ahonda en este cabalgar como liberación y flotación de los cuerpos. En el cierre del poema, la escritura encuentra la cita exacta de Enrique Molina. El momento elegido para tal encuentro es el instante preciso en

el cual la mujer cae en manos del enemigo: “... la postrera visión de los gauchos adictos / que huyen a toda furia llevando con ellos a la mujer / a la que amó locamente” (Molina), “La Delfina” (p. 75).

A lo largo de los poemas de *Alambres*, el nombre Delfina compone una serie con otros nombres femeninos que aparecen, reaparecen y mutan en diversas situaciones y escenarios: Delfina, Camila, Amelia, Ethel, Daisy. Nombres que se arman y desarman en constante fluctuación y devenir. Los alambres, sustancia metálica y dura, sostienen una estructura para la historia que estos nombres trazan en los poemas, al mismo tiempo que pueden metamorfosearse, tendiendo a una licuefacción y transformación de la sustancia primera en otra materialidad más blanda, babosa o gomosa. En el caso del poema “Ethel” por ejemplo:

trapos con que una Ethel arma un hatillo, y prende sus orejas,
como

aros o fotos de un hipódromo: en círculos, alrededor
del lago artificial

donde se ahoga un lagarto, en torbellinos
oye con la cabeza pesarosa el tintín de la plata en ese vaso
donde ese pordiosero lía las gomas de alambre de sus babas (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: (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 el cuerpo cortado, el cuerpo desaparecido: “[...] la que cortada en dos desaparece / y la que festoneada por facones / sangra de corazón: la que cimbréase sin red, la que / desaparece” (p. 76).

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. 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 / o racimo de bolas calcinadas”, 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: “[...] rumbo al olor del baño, al paraíso / del olor, que pringa / las pantallas donde las cintas / indiferentes rielan”. 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 Truffaut (1973) y con un modo particular de filmación, de un artificio del cine para transformar en noche la luz del día:

Y el sexo de las perras
 arroja tarascones lascivos
 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 (p. 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

asociada a lo que corta, punza y rasga y, por otra parte, alambre como materialidad transformada en sustancia líquida a tono con 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, solo 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.

Susana Cella (1996) postula la estructura del “miriñaque” como sostén que soporta y resta pesadez a 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–” (p. 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. Además, y tal como lo señala la autora, en este caso se trata de un armazón que presenta una doble vertiente: como “figuración” que posibilita la transmutación 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” en términos de Bataille.

Tules y muselinas, breteles y estolas

A lo largo de *Alambres* asistimos a un desfile de vestuarios, 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 encienden 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 de-muestra al mismo tiempo, para permitir el ejercicio de la función ocular de la mirada furtiva. (1987, p. 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. En el poema de Perlongher se sueña a otra Camila, aquella que Enrique Molina alucinó en *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*.

La joven 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 punzó 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*²³ 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 (p. 77)

En esta primera parte del poema hay dos versos que escanden 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. Ben Bollig (2005) señala que el poema de Perlongher recurre a las técnicas surrealistas de la novela de Molina y destaca tres aspectos. Fren-

²³La cursiva es mía.

te al cuerpo herido por las balas, la escritura opera metonímicamente: los efectos del asesinato se evidencian en los adornos bien perforados, bien rasgados que están puestos sobre el cuerpo. En segundo lugar, la focalización de una parte del cuerpo por el todo. Finalmente, algunos elementos que refuerzan las técnicas mencionadas: la capucha como anillo de lombriz y el algodón como la nieve.

La coloratura blanca se extiende a lo largo del poema. 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 color y también escanden dos conjuntos de versos.

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 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 (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”, marcado. En este sentido, Adrián Cangi señala que “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, p. 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

(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. Nicolás Rosa afirma que desde la perspectiva psicoanalítica el cuerpo debe tomarse por partes. Desde la escritura el vestido debe ser agarrado por sus partes corroídas. En sucesión la materialidad se corroe y en distintos órdenes se evidencian pasajes hacia gomosidades y blanduras. “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, p. 244).

Frenesí, maquillajes, brillos

En la parte central de *Alambres* las texturas estallan en mareas de palabras que se prolongan unas sobre otras, forjando capas su-

cesivas 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 reroer, 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 o baboso y, en cambio, germina la palabra “alambrecitos”. De esta última deriva por un juego fónico la palabra siguiente “hambres”. 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” en tanto deliciosos cuerpos “broncos” en el sentido de indomables y salvajes; “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 (alambrécitos, hambres, sabrosos), una segunda que marca dos pares simétricos: bro/bre/bro/bre (sabrosos hombres broncos hombreando) y, finalmente, un término que queda solitario y distinguido con respecto a las dos series anteriores: bru (hombrunos).

La seguidilla de telas va acompañada de 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,

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. (1996, p. 159)

Diálogos neobarrosos a orillas de un 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*²⁴ 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 Sarduy. 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

[...] 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], p. 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

²⁴En “Cansados del cansancio” de Tamara Kamenszain leemos:

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. (2000, p. 110)

a temas que podemos agrupar y presentar en núcleos: barroco, neo-barroco, neobarroso; particularidades, características y diferencias; influencias y multiplicidades. Sintetizamos estas aproximaciones:

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 significante 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 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.

Estas palabras componen armoniosamente con otras que Perlongher irradia en varias entrevistas y conversaciones sobre sus poemas y la emergencia de una escritura neobarrosa. 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). Transcurren los años ochenta del siglo xx, el fin de la última dictadura cívico-militar en nuestro país y la 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 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 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 en la cual el lenguaje cargue significado en todas sus posibilidades. De este modo, quienes adhieren a esta premisa no aprecian las obras neobarrocas cargadas de artificios que no conmueven. En otra dirección consideran la perspectiva de una poesía que comunique experiencias de manera directa, “puramente ideográfica” (p. 25) y que aún no ha tenido un amplio desarrollo.

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” (p. 26), 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).

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 nuevamente pone el foco en la búsqueda de sentido (fijo, acotado), por cuanto expresa que hay otro modo de pensar la poesía, diferente del neobarroco, “una poesía ‘de mínima’” (p. 30) que se pregunte por el sentido, que se base en percepciones, que no desprecie la anécdota y recupere la función lírica. 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”, 2003. En este artículo expresa que Aulicino contestará a comentarios suscitados por su reseña del poemario *Hule* y una “contrareseña” –según su perspectiva– escrita por Américo Cristófalo en Babel. El crítico refiere al peso relevante de un elemento externo a la polémica y es la relación de los neobarrocos

con los espacios universitarios y de construcción de poder. De modo diferente, se ubica en las zonas excluidas en defensa de “una poesía de mínima”. Reverberaciones de estos cruces se prolongan en el tiempo. La década de los 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 lugares²⁵.

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.

Freidemberg (2006) aporta en torno a las posibles relaciones entre objetivismo y neobarroco, la posibilidad de pensarlos como modos posibles de escritura y lectura. En esta dirección se pregunta por la existencia de un movimiento objetivista en nuestra poesía. La respuesta señala opciones concretas que antes no fueron posibles. Referir a “movimiento” puede resultar productivo si nos orientamos hacia una propuesta programática o bien un andamiaje teórico. Valioso puede resultar

²⁵En “Treinta años de poesía argentina” Jorge Fondevbrider da cuenta de una larga polémica suscitada en los años ochenta con respecto al neobarroco y afirma:

[...] 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 objetivismo o un neo-barroco, importa cómo se lee desde el objetivismo o el neo-barroco. (p. 170)

Anahí Mallol (2006) 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. Algunos de estos poetas de los años noventa continúan caminos iniciados por la poesía perlonghiana, sostiene Tamara Kamenszain (2006). Dos poetas en particular se ubican en la estela neobarroca. Washington Cucurto en *La máquina de hacer paraguayitos* (1999) lleva adelante

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 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], pp. 41-42)

la mezcla de la lengua argentina con el guaraní y conforma un tramado de modismos, sonidos y jergas que podría pensarse en la estela de la obra de Perlongher. Por otra parte, Martín Gambarotta que en *Punctum* entabla un diálogo con el poema “Cadáveres” para ensayar nuevas respuestas. 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.

Un gran puente, jardines y la voz de Lezama

Perlongher poeta escoge, elige, traslada voces. En “Herida pierna” (*Austria-Hungría*) a modo de epígrafe resuena la voz de Lezama Lima: “Deseoso es aquel que huye de su madre”. La palabra “herida” encierra una clave de lectura para desplegar en distintas partes del poema.

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 señorcon esa pierna
 atada amputada anestesiada doblada pierna (p. 47)

La dolencia deriva en una sucesión de preguntas que se escriben en la horizontalidad de los versos, una después de otra. Por otra parte, la herida como una suerte de matriz organiza la espacialidad de la escritura. Los versos dos, tres y cuatro intercalan espacios en blanco tal como si sobre la misma textura del poema se cincelaran sucesivos cortes. Tal disposición organiza el segundo y tercer verso en tres y dos partes, el cuarto en cuatro y, finalmente, el quinto en cinco partes. Asimismo, la linealidad de las palabras se quiebra, los versos pueden

leerse de izquierda a derecha en un recorrido sintagmático, pero también como si apelara al eje vertical del paradigma –paradigma de la fragmentación y la repetición– según la configuración de las columnas delimitadas por los blancos. En el recorrido horizontal el ritmo del poema se rige por la importancia de tales espacios en blanco que demarcan los momentos de pausa, también en el vertical, a la manera de cortes de verso operados en el interior de los que componen el sintagma y funcionan como estructuraciones menores dentro de la otra mayor. A diferencia del tono interrogativo que se plasma en los primeros versos, la reiteración final “oh señor” ensaya una forma de pedido o ruego con sesgo exclamativo.

Los versos siguientes mantienen los espacios en blanco y el corrimiento del margen izquierdo:

No me hagas caso, Morenito, no la hagas
 así, tan prominentemente y espantosa la herida lo que
 hiende
 la penetración del verdugo durante el acto del suplicio
 durante la hora del dolor del calor
 de la sofocación de los gemidos
 impotente como potente bajo esa masa de tejidos
 arbitrarios como bandidos asaetados por los
 chirridos (p. 47)

La herida es aquello que viene después del dolor y es, a su vez, calor y sofocación. La penetración es el momento del tajeo del cuerpo, cuerpo herido en tanto penetrado, cuerpo que es a la vez impotente y potente. Las aliteraciones “durante el acto del suplicio”, “durante la hora del dolor” se 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, entre la ausencia y la presencia:

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

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, después 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 (“aquel 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 en la espacialidad del poema, lo cual incide en los cortes de la respiración 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, el significante “polvo” tiene 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 letra pornográfica que transforma el polvo hasta ser polvo vital del amor. Sostiene el autor que en el primer poema de *Parque Lezama*, “Abisinia Exibar”, se instalan series fálicas fundadas en un tergiversamiento textual. En la historia de las letras latinoamericanas, el polvo se constituye como unidad proyectada hacia los recorridos lezamianos. En el caso de Perlongher el polvo pasará a estado de alquimia en el fluir obsceno.

“Abisinia Exibar” 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 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
¡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 (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 esto 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. “Anade, caracoles” se hace eco de la escucha de la voz de Lezama: “Anade” es un 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 enrulada a la voz de Lezama, resonando en palabras escuchadas y devueltas a un nuevo poema.

Perlongher reconoce una tradición para serle infiel, en una metamorfosis amorosa y convulsiva. Lo heredado y lo tomado se sujetan 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 por semejanza sonora en “volutas”, “volúmenes”, “voluptuosos”. En este caso, se realiza un doble movimiento: se destacan rasgos barrocos y voluptuosidad vinculada con lo sensual y sexual y se muestra la contracara, lo mineral. Este pasaje a lo pétreo puede leerse como una alusión a “un arte desarraigado de su origen ‘europeo’, trasladado a América”. El barroco regresa para situarse “ahora en un cronotopos diferente y por tanto, movilizándolo, haciendo móviles, las formas fijadas para regredarlas, recuperando el claroscuro que en los ámbitos perlongherianos” (p. 134).

A modo de cierre

En el desarrollo presentado analizamos un *corpus* de poemas de *Alambres*. La escritura perlonghiana condensa y explota 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 los planteos de Perlongher respecto del barroco, neobarroco, neobarroso, y las polémicas suscitadas como respuesta a tales apreciaciones.

| CAPÍTULO III |

Un largo pasillo, una campana de cristal²⁶

“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.

La reina ha muerto

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 espesor y se transforman en cuerpos en contacto que 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, aflora 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, p. 45). La escritura perlonghiana avanza por tierra devastada en cuya superfi-

²⁶Una versión anterior de este capítulo fue publicada como “El largo pasillo y esas orquídeas. Sobre los poemas ‘El cadáver’ y ‘El cadáver de la Nación’ de Néstor Perlongher”. En *Revista Filología* /XLVI (2014) pp. 71-87.

cie 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 regresa al mismo tema con “El cadáver de la Nación”.

La escritura de ambos poemas aborda el cuerpo muerto de la dama²⁷ 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 conforma un cuerpo poético sensual, sensitivo y sentimental y explora los sentires 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 puntos:

- 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.

²⁷Con 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 junto a otros que, desde nuestra perspectiva, son relevantes para el análisis propuesto en esta investigación.

- 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 enjorramiento).
- e. Diálogos con los poemas “Eva” de María Elena Walsh y “Eva Perón en la hoguera” de Leónidas Lamborghini.

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. 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 representación: el spectrum aquello que se muestra, que se da a ver y que convoca inexorablemente la extinción de la pulsión escópica. (1987, pp. 254-255)

El cadáver como resto muestra el inevitable y fatal destino hacia la descomposición. 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: muerte/nacimiento-vida-muerte. En el poema de Perlongher, el cuerpo de Eva yace como resto en el fondo de un pasillo sembrado de pesares. La escritura asume el desafío de abordarlo y apropiárselo como material de escritura, es decir, para rodearlo y tomarlo, macerarlo, deglutirlo e inscribirlo en la trama escrituraria conducente a un nuevo inicio de la vida.

El retorno se plasma “en” y “con” la escritura misma que se traza sobre la hoja del papel. La letra avanza sobre los aspectos decibles e indecibles de ese cadáver y de esa muerte. En el trayecto recolecta sonidos, voces, gritos, colores y olores que se mixturán a través del pasillo. 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 insurrecta que busca perderle el miedo a la muerte.

El poema “El cadáver” se ubica en el corazón del poemario *Austria-Hungría*, 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 o estados presentes en el funeral de Eva Perón y, al mismo tiempo, establece zonas de transición 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 exacta²⁸, 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 (2005) señala la marca de esa hora en la memoria del pueblo. Con precisión un minuto después la radio del Estado notificó su deceso y anunció su velorio en el Ministerio de Trabajo y Previsión. Por su parte, Alicia Dujovne Ortiz (2002) sostiene que el simulacro rigió la hora anunciada de su muerte. Se trata de una hora fijada con preci-

²⁸En *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], p. 452)

sión y coincide con el casamiento de Evita y Perón realizado el 10 de diciembre de 1945.

A esa hora, 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 resignifica por expansión y contaminación como el desvanecimiento del cuerpo completo y más aún como la pérdida definitiva de la vida de esta dama que es la primera dama de un Estado²⁹.

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”. Respecto de lo cual se arroja un manto de duda anclada con un signo de pregunta.

²⁹El 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:

Llegado este punto, el espacio trazado en el verso inicial se contamina con la presencia mortuoria. 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 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.

El entierro y los múltiples entierros

La muerte de Eva Perón y los hechos posteriores: el proceso de embalsamamiento, el funeral, 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

Sea como fuere, el rodete entretejido 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], p. 329)

1952 en un pueblo del Chaco, cerca de los márgenes de un río. El cuento se titula “El simulacro” 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], p. 167)

Andrés Avellaneda (2002) afirma que “El simulacro” marca el inicio de una serie textual que se asienta sobre la imagen de una Eva pensada en la esfera 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.

En la misma dirección, Paola Cortés Rocca y Martín Kohan (1998) sostienen 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 solo 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 irre realidad y como farsa” (p. 73).

A su vez, Beatriz Sarlo (2003) recoge la lectura que sostienen Cortés Rocca y Kohan y señala 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.

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” (p. 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 escenario se ubica en el centro de la ciudad. La escritura llega a la densidad de ese cortejo, lo merodea y se acerca. 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 enjoyarlo, 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 se ensamblan en una trayectoria que comienza a forjar una nueva figura para Evita, vale decir, un modelo que comienza a pensarse lejos de la solemnidad y, en este sentido, marcan su distanciamiento respecto al cuento de Borges.

Andrés Avellaneda³⁰ (2002) 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 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 en conjunto 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.

³⁰Andrés Avellaneda sostiene que:

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.

Por esta razón, entendemos que la interrogación inicial adquiere un peso sustancial en la totalidad del poema pues no solo 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,

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, p. 124)

Por su parte, Ana María Amar Sánchez (2002) 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, pp. 57-58). Volveremos sobre algunos aportes de Amar Sánchez en el análisis del poema “El cadáver de la Nación”.

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 escritura³¹. 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

³¹El escenario del pasillo se revela como un espacio fundamental no solo en los poemas que analizamos en este capítulo sino también en el cuento “Evita vive” (fechado por el autor en 1975). 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 espionando 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, p. 348)

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. La singularidad del término marca el carácter único del pasillo que le corresponde a Evita. Su forma plural se asocia a una multiplicidad: caminos estrechos en asentamientos, recorridos estrechos que se abren hacia el exterior de barrios, espacio de transacciones y encuentros con los otros.

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 el ejercicio del ojo es central en esta poesía. Se trata de

[...] 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, p. 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” y “flores viejas” 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 (2006) 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.

Por otra parte, alrededor de la delimitación espacial dentro-fuera 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!
[...] (pp.42- 43)

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”³². Ante la presencia de la muchedumbre, el lugar de ese “yo” 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:

³²En 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):

*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)*

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 descanso³³:

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 resposos 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 desfilar de nuevo frente al mismo y esa noche, otra monumental procesión de antorchas terminó sus serpenteos en la explanada del Congreso y se apagó exactamente a las ocho y veinticinco. (p. 315)

³³ 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.

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

*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

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, pp. 9-10).

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 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. Los autores destacan 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 este, 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” (p. 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”³⁴. De este

³⁴En 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

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, p. 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 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.

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

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], p. 453)

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 pulsán 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 solo 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 conceptos planteados por Ernst Kantorowicz en *Los dos cuerpos del rey* (1957). En términos de dicho 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 incorruptible. 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 esta 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 decirse que ese cuerpo geminado ha invertido sus funciones: el cuerpo material de Eva produce su cuerpo político. (2003, p. 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 acarreado 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 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 separa 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 tratarlo comienza por tomar una distancia del 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* (2003), 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 solo 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 refiere al cáncer

[...] 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], p. 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 y

[...] la transforma en joya de la poesía y del relato rioplatense, arrastrándola desde el altar a los límites del arrabal [...] la historia es recuperada como ruina, imprimiendo en la caducidad alegórica de un rostro-cadáver, la representación del erotismo y de la muerte. (2004, p. 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: “*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.

Nosotras que nos alejamos

Bajo los ecos de la pregunta inicial se despliega la primera parte del poema: se presenta el carril del pasillo mortuario, 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 (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 al desafío de no tomar tan en serio la muerte de la mujer y alejarse del 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, la tristeza y el 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).

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 provisionarias que condensan solo 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 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, p. 140)

La irreverencia desbarranca el poema y nos conduce hacia un funeral dentro del funeral. Por un lado, el de ellos/ellas y, por otro lado, es de yo/nosotras. En esas mismas colas, en el sentido de filas, 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 fuera del pasillo y dentro de él, 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, p. 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 estas 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 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.

Eva resucita y nos trae su voz

Retomando 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).

En el poema “Eva”³⁵ 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. 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 pobrerrío se quedó sin madre / llorando entre faroles con crespones. / Llorando en cueros, para siempre, solos” (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 muerta. Están quienes lloran desconsoladamente y también están quienes celebran el momento de su muerte. Ambos

³⁵El 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”.

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: “sombrios 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.

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 solo 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 pide 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 señala Avellaneda (2002), 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 partidos. 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 comunión que las une en una lucha en común contra la aniquilación.

En este sentido, el poema trabaja un deslizamiento que va desde la imagen de una Eva como conductora política dentro del aparato del Peronismo hacia una figura de Eva ubicada frente a la dirección de todas las mujeres relegadas, segregadas, que la aclaman sin aju-

tarse a un partido político definido (Avellaneda, 2002). Ya no es Eva quien está en el palco para alzar su voz, sino un conjunto de mujeres que han tomado sus banderas más allá de todo color político. Notemos que la movilización que se augura se concibe por fuera del aparato peronista. No se trata de la Eva frente al pueblo en el día del renunciamiento, sino de una nueva Eva como líder 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 están incluidas quienes amaron a Eva y también quienes la maldijeron, pues se trata de un plural conformado fuera de la lógica que impera en la primera parte del poema: “Quizás un día nos juntemos / para invocar tu insólito coraje. / Todas, las contreras, las idólatras, / las madres incesantes, las ramerías, / las que te amaron” (pp. 94-95).

El cierre del poema lleva al extremo la figura de una Eva rebosante de fanatismo y empuje que condensa la suma de una fuerza genuina y capaz de transformar el mundo. De allí 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. 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.

Una Nación, el cadáver

“El cadáver de la Nación” cierra *Hule* (1989) y anuncia el retorno de Eva como zombi provista con el don de la palabra. La escritura completa el recorrido iniciado en el poema anterior “El cadáver”. Ambos títulos no solo se trazan sobre la huella de un nombre que no es

explícito pero sí aludido, Eva Perón; sino que, además, considerados en relación nos plantean cierta forma de complementariedad y continuidad. 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 el trabajo del poeta en estos dos poemas se centra en el cuerpo muerto para deconstruir la creación de un cadáver nacional que reforzó al peronismo como aparato. En este sentido, “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, p. 89).

“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 solo 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, las líneas 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.

La Diosa no muere

El cuerpo zombi de Eva revive y resurge de un cajón que se abre provocando el reflote caudaloso de 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 (2006) 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. 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, p. 73).

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, p. 143). El plano visual y olfativo se desborda sin límites quizás, en la misma medida en la cual se desborda el relleno de ese cuerpo: “[...] 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 del relato de Rodolfo Walsh en bastardilla para 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 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*” (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. 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. (2002, p. 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 y al mismo tiempo peligrosa; 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 de Walsh como en los dos poemas que analizamos. No obstante, en el caso de Perlongher, la escritura apuesta por la proliferación constante de la palabra que de modo expansivo acoge derivaciones de esa muerte y, de este modo, 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?

Una campana de cristal y orquídeas amazónicas

La segunda parte de “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 mul-

titud, encriptado bajo una campana de cristal que por momentos se empaña. El cuerpo de ella rociado por los líquidos del doctor 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, pp. 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 vivo³⁶. Sobre esta condensación el poema trabaja para desandar la rigidez parafínica y otorgar vida a plena voz para Evita.

³⁶En *Mi hermana Evita*, Erminia Duarte escribe:

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.

La escritura captura el cuerpo de Eva y realiza una operación en dos niveles. El plano visual se duplica en espejo y ella no solo 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

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, pp.36-37)

del espacio en una dimensión superior e inferior que marca la trayectoria de un cuerpo a mitad de camino, en un estado de transición o migración hacia otro estado u otro 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. La respiración 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). El poema trafica voces de otros textos y construye el propio a partir de una lengua que recolecta palabras y sonidos con algunos desperfectos. 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” (1997, p. 89).

Desde el inicio de esta segunda parte el poema avanza y refuerza una creciente intertextualidad³⁷ con el libro que escribió el doctor Pedro Ara titulado *El caso Eva Perón (Apuntes para la historia)*, recalando en el cuidado

³⁷Recordemos 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], p. 10)

estético que a cada momento exige el cadáver en proceso de embalsamamiento y en pleno velatorio. En ese cuerpo preparado para la inmortalidad se borran los rastros 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, p. 203).

“Aranda hágame los rulos”

La tercera parte del poema 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 de *Austria-Hungría* 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.

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 del embalsamador³⁸: “Nadie más que yo compuso sus peinados”, “En cuanto me muera, quítame el rojo de las uñas y déjamelas con brillo natural”, “Yo no soy quién –le contesté– para decidir en esos detalles” (p. 65).

³⁸La 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 un diálogo con el peluquero y la manicura, en el cual aparecen estos fragmentos que Perlongher revisita en su poema.

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.³⁹

El poema se compone de fragmentos. Las partes se concatenan en un todo. El cuerpo de Eva en la escritura se recompone para su pasaje a la inmortalidad y su regreso a la vida. 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. Se insiste en el cuidado de los cabellos y en la pintura de las uñas de Eva. 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 afina en la ciudad brasileña en el año 1981 y toda su producción poética se forja a partir de un español tamizado de portuñol.

³⁹En 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], p. 258)

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 1996⁴⁰, 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)⁴¹ proponiendo una reescritura de algunos fragmentos. Andrés Avellaneda sostiene que “en el poema de Lamborghini habla una Eva oral y viva que deshace la escritura de su libro/guión tanto por la dicción jadeante de quien quiere decirlo todo de golpe” (2002, pp. 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

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 palabra barroca no es sólo lo que figura, sino también lo que es figurado, que éste es el material de la literatura. (1972, p. 175)

⁴⁰En 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”.

⁴¹La 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, pp. 50-53).

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 se estructura 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, p. 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 antimperialistas y antioligárquicos. El poema de Lamborghini encuentra su espacio en el contexto del discurso de izquierda de los años sesenta y los setenta y evidencia una reafirmación de los núcleos revolucionarios y transforma los conservadores (pp. 163-164).

En el primer capítulo y en el segundo 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)

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 estos 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, p. 24).

A partir de la reescritura del primer capítulo y del segundo, 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” (p.62). En este inicio, la reescritura recalca en la repetición del adverbio de negación 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”: “[...] quiero explicarme aquí: un sentimiento que: / la Causa. quiero explicarme aquí: / la indignación. / un fundamental / un en mi corazón” (p. 62).

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 (2001) 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 mo-

delo original y esto, señala la autora, guarda relación con la operación realizada por la izquierda peronista respecto del propio discurso peronista. 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.

A modo de cierre

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 espacio conduce a los versos hasta alcanzar un punto de ruptura y posteriormente el retorno a su cauce.

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 poema “El cadáver de la Nación” explora y avanza sobre el cuerpo embalsamado de Eva para desandararlo. 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 ella entregó bicicletas, muñecas, prótesis. En estos versos la escritura sostiene que “la Diosa no muere”, pues vuelve de la muerte. El rodete, la pintura de sus uñas, la voz de Eva son motivos que reaparecen en el ejercicio de una escritura que revisita otros textos. Así, se compone con retazos de otras piezas, variaciones y ecos de representaciones que se transforman en su propia ebullición.

| CAPÍTULO IV |

Palabra vibrante y sonora, palabra atrevida y descarriada

*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

La palabra que se despliega

En este capítulo analizamos el poema “Cadáveres” que cierra el libro *Alambres*⁴². La palabra “cadáver” proviene del latín y significa

⁴²Originalmente se publicó por primera vez en abril de 1984 en el único número de la *Revista de (poesía)* dirigida por Martini Real. Luego, fue recogido en la edición de *Alambres* (Monteleone, 2018).

“cuerpo muerto”. El título del poema se apropia de ella, 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 anclada en el título y 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. Es posible señalar, y ciertamente el poema lo justifica de manera visible, que “Cadáveres” es un poema esencialmente político⁴³. Proponemos en este caso visualizarlo en un marco más amplio y habilitar la posibilidad de pensar esta escritura poética conducida por los laberintos de una enorme libertad que implica la esfera de lo político y lo social. Esta libertad ejerce una política de la lengua en pos de lo pluridimen-

⁴³En el artículo “Imperar sobre el polvo” (Mizraje, 1996) esboza la siguiente conexión:

Hay otras filiaciones, que acaso resulte riesgoso señalar; por ejemplo, el eco de Raúl González Tuñón y de toda una tradición muy diferente, en la que podríamos situar también a Nicolás Olivari, que se instala ya en Austria-Hungría (1980) y que en primera instancia parecería irreconciliable con la otra línea. (p. 137)

Por su parte, 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:

sional y plurilingüe en todas sus prolongaciones y ramificaciones posibles⁴⁴.

En este universo de lo plural, esta poesía ensaya modos posibles de atravesar las palabras, de jugar con ellas friccionando unas con otras y asume el desafío de corroer sus materialidades y sonidos. Así, el sendero que conduce al poema hacia su enorme libertad es la pérdida de un sentido único y la posibilidad de dar forma a una escritura en búsqueda de inscribir aquello extraño a la palabra. Quizás habría que pensar, en primer término, 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 varía 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 descarriladas, imprudentes y desbaratadoras,

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 orticiana 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 el poema es. Dije “sobre” y no “entre”, porque ésa va a ser, según Perlongher, una de las notas características del neobarroco argentino. (2004, p. 82)

⁴⁴En la entrevista “El neobarroco rioplatense” realizada por Eduardo Milán, Perlongher sostiene:

dejando espacios para las voces chillonas, los murmullos subterráneos y los cuchicheos chismosos y, por este motivo, ensancha su propio horizonte libertario. Abordaremos el poema a partir de los siguientes ejes:

- a. 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. “Hay cadáveres” se extiende a lo largo de dos campos de sentidos: presencia/ausencia. La presencia indubitable de la muerte implica simultáneamente la ausencia infinita y su inscripción pone en evidencia tramos de la escritura que alternan entre largas proliferaciones de palabras y otras zonas de detenimiento.
- b. En “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

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], p. 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:

¿“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], p. 312)

se expande nuevamente en una trayectoria rizomática. Si no hay centramiento definitivo, 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.

- c. Por otra parte, es relevante abordar los procedimientos de 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.
- d. El cierre del poema reviste 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.

Infinita ausencia

El poemario *Alambres* (1987) organiza tres series interrelacionadas. Tal como hemos señalado en los capítulos anteriores, en la primera coexisten una escritura que alucina sobre lo histórico y otra orientada por el deseo. En tanto, en la segunda parte emerge la celebración carnavalesca. Lo que subyace es una plataforma de vacío. Este espacio de pérdida es simultáneo al proceso de desmaterialización que corroe las sustancias que traen consigo los poemas y termina en “Cadáveres”, tercer momento en el cual cohabitan el vacío absoluto de la muerte y la presencia de la palabra. El poema sucumbe y estalla en una fiesta anárquica en la cual los registros subterráneos del lenguaje sacan a relucir sus sonidos.

Si en las dos primeras partes del libro, 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 versos⁴⁵. La ausencia interminable, el gran enigma de la muerte por terrorismo de Estado y la pérdida de centenares de vidas que reflotan en forma de “Cadáveres” pulsán la palabra. Frente a tal escenario “Cadáveres” termina por hacer estallar la presencia de lo mortuario 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”.

La última dictadura cívico-militar de nuestro país significó horror, persecución y muerte extendida en todas las formas posibles, en toda la territorialidad de nuestro país. Perlongher escribe por estos años iniciales de la década de los ochenta tres ensayos sobre la guerra de Malvinas. “Todo el poder a Lady Di” bajo el seudónimo de Víctor Bosch, se publicó por primera vez en la revista *Persona* n.º 12, en el año 1982. En 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* n.º 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* “El deseo de unas islas”. Se trata de un texto que hace

⁴⁵El trabajo con materiales en descomposición es un punto de conexión entre Perlongher y Zelarayán. Freidemberg (2011) afirma que ambos poetas tratan con materiales opacos y arruinados mientras que uno los transforma en una vorágine kitsch (Perlongher), el otro hurguea en las venturas y desventuras humanas (Zelarayán).

referencia a la guerra de Malvinas y que había sido presentado, en el año 1982, en un 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 que es una extensión del horror de tales años. 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. Estos textos sobre Malvinas dialogan con el poema “Cadáveres”. En ellos se pone en juego el límite de lo “decible” frente a la presencia de lo mortuorio. Los ensayos sobre la guerra denuncian la muerte de jóvenes enviados al campo de batalla en un contexto de genocidio dictatorial reinante en nuestro país. 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], p. 179)

Por otra parte, ya hemos expresado que el poema “Cadáveres” se relaciona con los poemas “El cadáver” (*Austria-Hungría*) y “El cadáver de la Nación” (*Hule*) que abordan el cuerpo cadavérico de Eva Perón, su entierro, su pasaje a la inmortalidad y su embalsamamiento. En el poema que cierra *Hule* se 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. 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” (2006, p. 211).

La multiplicación del cadáver inicial con el nombre propio Eva culmina en una serie infinita de cadáveres anónimos. El plano cuantitativo y también el cualitativo asoman detrás de cada pequeño y gran territorio, en cada gesto y en cada mirada. Los ecos de Walsh resuenan en la voz y el ojo que se orientan hacia las zonas de “pajonales” y “matas”. El gran cadáver ubicado en *Austria-Hungría* cierra en multiplicación el poema *Alambres*. La omisión de orden político es desbaratada en la extensiva nominación en plural que se extiende a lo largo de los versos (Mizraje, 1996).

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. La palabra los 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 consonantes. Este momento de apertura, fácilmente aprehensible desde el plano auditivo y visual, comienza a 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.

Desde la primera estrofa se marca la repetición del verso “Hay cadáveres” y se 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 uti-

lización 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”⁴⁶.

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 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 estos ejemplos:

Era: “No le digas que lo viste conmigo porque capaz que se dan cuenta”

O: “No le vayas a contar que lo vimos porque a ver si se lo toma a pecho”

⁴⁶En “Neobarroco, neobarroso, neoborroso. Derivas de la sucesión perlongheriana”, Tamara Kamenszain (2016) recorre los estribillos del poeta que se extienden desde la arista multiplicadora “Cadáveres” hasta el testimonio en “ahora que me estoy muriendo”. Mientras Perlongher se pregunta en pasado, Fernanda Laguna y Mariano Blatt se orientan hacia el futuro. En el poema “Diego Bonnefoi” de Blatt cada verso se repite tres veces como si fuera necesario insistir y entre repetición y repetición, “entre sujeto e historia, emerge el ritmo”.

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 dialógica⁴⁷ trunca conectada por los nexos: era, o, acaso, aún. Estos fragmentos componen un mosaico de clichés y formas de decir que ponen 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

⁴⁷La 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], p. 332)

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 “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 todo lo que se ha nombrado comparativamente antes. Vale notar que el último de los “como” implica una ruptura de la construcción anafórica al situárselo al final del verso y destaca, de este modo, la culminación marcada por el adverbio “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 y abarcan en un círculo compartido el espacio íntimo de lo

cotidiano, el “hogar” con el exterior signado por la “cacería”. La modificación de “z” por “s” inscribe el lazo indisoluble de lo individual y lo colectivo. Antes el significante “campo” atento en la obra de Perlongher a la espacialidad signada por la historia de guerras locales y europeas, la apropiación de la riqueza y en este caso la condensación y el señalamiento con una hendidura blanca en el primer verso, de una tierra con cadáveres.

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 estadía de 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.

Escritura intolerable

Tal como venimos sosteniendo, la escritura de “Cadáveres” trabaja en torno a la apertura de constelaciones de sentidos contiguos, solidarios, opuestos, antagonicos. De este modo, se aproxima a límites entre lo visible/lo invisible, 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. 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, el poema aprovecha toda oposición/tensión posible para erigir una estructura movable y permeable en la cual incrustar las palabras con registros diversos, tan cercanos como disímiles.

La pluralidad aquí es una perla para mostrar. Se sostiene lo diverso 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 un zona específica de anclaje y evidenciamos ramificaciones y detenciones provisorias de la palabra. 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 la dimensión de lo intolerable e indigerible, en tanto no busca un punto resolutorio en la escritura.

El espacio de la crítica de cuenta del riesgo de la incomodidad. 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, pp. 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 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. Tal postura conduce a una celebración de una palabra-en-apertura atada a la dimensión de lo intolerable que es la indefinición. Entonces, en la sucesión de las líneas del poema no se niega nada de manera definitiva, sino que todo se toma: lo afirmado y lo negado, el sentido y el sinsentido 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 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 (inscripta 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.

Sobre lo visible y lo invisible

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 (2006) 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. (p. 90)

En la segunda estrofa, en la tercera y en la cuarta 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. 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 este le mandara a Fidel Castro.

En la trilla de un tren que nunca se detiene
 En la estela de un barco que naufraga
 En una olilla, que se desvanece
 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. En la escritura prima la materialidad de la muerte antes que lo simbólico. Sostiene que es menos relevante la lectura traducida que señala “los cadáveres están en todas partes” y sí es importante detenerse en la repetición sostenida que el poeta realiza con el lenguaje. De este modo:

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. (pp. 101-102)

La propagación sonora se expande en palabras tales como trilla, olilla, muelles, raya. Esta característica está presente en todo el poema, pues afloran listas de términos que entablan tanto la disonancia –cacofonía– como la sonoridad armónica –eufonía–. 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 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 alcanzar un momento en el cual tal desbordamiento provoca saturación y muestra otro modo de invisibilidad incrustado en las materialidades y en los pliegues. La muerte pasa de no ser vista a ser visible de manera extensiva por el ejercicio de la palabra que insiste en señalar: “hay cadáveres”, allí en lo macro y micro 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 estaba. Trabajo que la poesía de Perlongher ejercita de manera extensiva: el ejercicio de ver como modo de estar y transitar. Se trata de ver, tocar, sentir y decir. La palabra germina en lo sensorial, sensitivo y sentimental. Citamos la estrofa número once, por ejemplo:

Está lleno: en los frasquitos de leche de chanco 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 el 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 como llaga no distingue límites temporales ya que la impronta mortuoria es pura presencia que rasga el presente sin escatimar. Esto se trasluce en la letra erecta que afirma y niega al mismo tiempo.

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, p. 162)

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 las comadronas en la peluquería o bien la de chismosas de barrio, de señoras acaudaladas, de profesoras y peluqueras. Nos interesa en este punto recordar, junto con Nicolás Rosa, que en el caso de Perlongher el lenguaje como acción debe entenderse como acción de los músculos y traspase a un verso que se ablanda, se rigidiza, vibra y cae hacia lo más profundo,

[...] hacia el bajo fondo de la Gramática, (y) 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, p. 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 lo que está subyacente en las palabras y la opción es ir siempre por detrás de la primera fachada de ellas, espiando para ver qué 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 alcanza momentos próximos al delirio, que permiten 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 des-

de 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 solo 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” (pp. 99-100). 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 buitre, la zeta de
esas azaleas, encendidas, en esa obscuridad
Hay Cadáveres (p.112)

Sobre escritura y oralidad

Hemos señalado que la escritura de “Cadáveres” trabaja en dos planos simultáneos: superficie y 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 tra-

mos 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 casete (Editorial Último Reino, 1991). 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.

En *La letra y la voz de la “literatura” medieval* de Paul Zumthor (1989) plantea 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*, que si bien tiene influencia de lo escrito, pues coexiste con un mundo en el cual hay escritura, su alcance es totalmente externo y parcial. El tercer tipo es la *oralidad segunda* y se trata de aquella que se construye a partir de la escritura, es decir que tiene lugar en el marco de una cultura erudita.

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.

Finalmente, Zumthor destaca que 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 y es por ello que estamos permeables a la voz que en toda su materialidad se hace presente.

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, tonos 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 (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 cuya clave común es un decir con afectación.

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, p.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 solo 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 a levantar el tono de la voz hasta alcanzar en la parte “c... que, cómo se escribía? c... de qué?, más, Con / Todo / Sobre todo” 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 emparala, en unas
 brechas, en el sudario del cliente
 que paga un precio desmesuradamente alto por el polvo,
 en el plvo
 Hay Cadáveres (pp. 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 a 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 portugués que se filtran en el poema por ejemplo: “Da, en la garganta de esa ajorca, o en lo mollejo de ese moretón / atravesado por un aro, enagua, en” (p. 114).

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 Sarduy. En la última estrofa citada se articula un campo semántico que remite a lo sexual. Ubicamos allí palabras tales como “polvo”, “conchita”, “pitín”. 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”. (2004, p. 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 papelitos 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, que estalla 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) analiza el poema y utiliza la noción de texto poli-isotópico de Michel Arrivé. Propone a partir del trabajo con el

material, la organización de cinco clasemas: tortura, aparato represivo de Estado (aparato militar y policial), silencio, erotismo y 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).

Escritura rizoma

A lo largo de todo el poema se articulan diversos procedimientos de escritura que dan forma a una estructura móvil que hemos destacado desde el inicio del capítulo.

- 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” que se llenan o vacían (antítesis) de esmeraldas, a los canutos, a las “alforzas” que están en los corpiños:

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 luna-
do del cabello, 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 son-
ajero, 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 sonajero, 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	A
(que clava en la tierra [su rosario /de musgos/])	
el rosario de la cruz	B
(que empala en el muro [la tierra /de una clava/])	
la corriente	C
(que sujeta a los juntos el pichido- tin, tin...- [del sonajero])	
en el gargajo	D
(que se esputa...)	
Hay cadáveres	

d. Estructuras dialógicas que se insertan en el poema como pequeñas charlas que con crudeza muestran el parloteo y el chusmerío contaminado de clichés del habla cotidiana. Preguntas recortadas sin respuestas que indagan sobre aspectos sospechosos plausibles de ser interrogados.

- 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)

Fin 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 esperan-

za” de Rubén Darío, es además una cita indirecta a “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini; 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.

(pp. 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 suspensivos 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 marca de aquello que está elidido y, por tanto, ausente, pero que se puede reponer de múltiples

maneras. En el momento final del poema, esta dimensión termina por ocupar todo el espacio de las palabras para señalar que solo hay vacío y silencio. Entonces, esta estrofa de puntos suspensivos adquiere una relevancia tal vez mayor que la presencia de la palabra. 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 del poema. Monteleone (2018) ubica el poema de Perlongher en un conjunto más amplio de producciones poéticas de los años ochenta. Las obras de este período iniciaron un “proceso de crítica y reconstrucción de la mirada y de su capacidad enunciativa” (p. 428). El poema “Cadáveres” finaliza con hileras de puntos suspensivos y se orienta “sobre el vacío que el nombre del cadáver recubría y enuncia la condición propia del desaparecido” (p. 431).

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 recalar 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. Mujer sobreviviente en una tierra devastada luego de la guerra de la Triple Alianza (1864-1870) que enfrentó a nuestro país, Brasil y Uruguay contra Paraguay. La irrupción de esta mujer marca 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 para decir de otro modo posible. 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 (1987) afirma que si de los cadáveres multiplicados en sucesión infinita –cortocircuito entre lo imaginario y lo real– se extracta una unidad, allí la pregunta aloja 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 solo hay cadáveres, pues todos y nadie se neutralizan en una cuantificación ficcionante: el cero, a la sombra del cual la escritura se detiene. (p. 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, voz que debe guardar silencio luego de haber discurrido en modulaciones y estallado en vibraciones para afrontar la presencia de la muerte. Esa voz asume fatalmente que solo hay muerte de un lado y del otro de la frontera americana.

A modo de cierre

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 solo 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 con variantes 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 solo 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.

| CAPÍTULO V |

Himnos, aguas, luz, aire

“...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.

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 yagé⁴⁸. Al año siguiente viaja a París para continuar sus estudios de posgrado bajo la dirección del sociólogo francés Michel Maffesoli⁴⁹. El Santo Daime es

⁴⁸Según 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>

⁴⁹Datos extraídos de “Itinerario biográfico” (1997) en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Selección y prólogo de Ferrer, Christian y Baigorria, Osvaldo. Buenos Aires: Colihue.

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:

- a. La luz como 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, líneas o 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.
- b. 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 entretejen alrededor de los espacios terrestres y acuáticos, para luego 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 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.

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 Eclético 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? 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 perspectivas.

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. En el año 1991, Perlongher publica el artículo “Poesía y éxtasis” 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 barroco, 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,

[...] 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 infructuosidades 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], p. 153)

En el año 1997 se publica “La religión de la ayahuasca”, 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, p. 158)

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 (1996) sostiene que el poeta no hablará desde la teoría, sino desde la experiencia poética y la alusión a la teoría para reinstalar el concepto de “inspiración” que lo conducirá al interior selvático y allí a otra temporalidad.

La llegada de la luz

La escritura poética de *Aguas aéreas* engarza los mundos acuático y aéreo, atravesados por la refulgencia de la luz que en continuo movimiento se refracta en múltiples formas lumínicas, ya sea como trazos espiralados que ascienden o como líneas vibrantes que se quiebran. La

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 esbozar 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 espacia-

les, 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. 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 geométricamente 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, pp. 91-92)

En el caso de la poesía de Perlongher, y en particular en *Aguas aéreas*, podemos rastrear y delimitar aquellos enunciados que 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.

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 finas 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. (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 estos 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 luces. Tal refulgencia envuelve y penetra la naturaleza. Por otra parte, esta luz tiene no solo 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 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 con-
toneos 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 baila-
rín explorará la noche afiebrada de su cuerpo hasta entrar en las
entrañas “en el acre regüeldo plata líquida, en la nada la náusea”.
(1996, p. 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 víc-

tima 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. La atención está regida por la dimensión aérea y celestial. El verso se orienta por el movimiento. El movimiento se dirige hacia lo alto. En esta dirección, la parte interna visceral se contamina con aquella que se eleva. Mientras tanto el cuerpo será el que otorgue el ritmo y el movimiento al momento de detención de las aguas (Panesi, 1996).

Luz en movimiento

El plano del movimiento curvo, torcido o ensortijado 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 (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: “[...] en el vaivén febril estos títeres rítmicos”, “de temblorosa iridiscencia / volúmenes de brillo”.

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 (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.

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 realza 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 (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, p. 46)

Las imágenes poéticas recalcan no solo 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 ritual⁵⁰. 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 “Titilar de ebonita”:

⁵⁰En 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 Echavarrén 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], p. 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? (p. 249)

El mundo de la naturaleza es una textura de partidas y llegadas, de aperturas y cierres, en el cual emigran cormoranes y llegan gaviotas que señalan 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 luzbélica,

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, pp. 150-151)

Los poemas de *Aguas aéreas* se han alejado de los parajes barriales, del andar en las 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 (1996) sostiene que esta poesía ha encontrado un nuevo lugar como materia que se evapora y su dicción se siente como hálito. Perlongher conduce hacia otros parajes los tópicos deleuzianos de rizoma y nomadismo.

El espacio acuático. El espacio aéreo

Los poemas de *Aguas aéreas* se componen de espacios simultáneos: el agua y el aire, el cielo y la tierra. La escritura aborda tales dimensiones, parte de la 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 (1993, 1997) 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 suele plantearse con frecuencia, la imaginación no forma imágenes, sino que más bien las deforma. El elemento agua conduce a una contemplación y, además, puede asociarse con lo profundo o infinito. Asimismo, este ambiente remite a lo maternal y el agua, por lo tanto, puede asociarse a lo germinativo y fecundo, tal como una fuente de nacimiento continuo.

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” (Bachelard, 1993, p. 23) y las imágenes aéreas pertenecen al conjunto de imágenes de la desmaterialización.

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 al mismo tiempo continúa en movimiento. Los poemas se suceden tras la imagen de un hombre y una dama amazónica, o bien tras un ascenso en el bosque

o quizás tras el movimiento ondulante sobre el agua. Podemos acceder a cualquiera de sus entradas por fuera de un orden lineal, pues no se rigen por un sentido en apartados. “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” (Muschietti, 1996, p. 169). Agregaremos que los poemas convocan al cuerpo del lector para sumergirlo en la placidez o el tumulto, lo luminoso y lo oscuro tal como si se conectara aquel movimiento escrito en los poemas con el movimiento ocular y corporal que acontece en una escena de lectura.

En el caso del poema “Van oleando” se experimenta la transición o el pasaje desde lo profundo hacia lo alto. En el inicio 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 solo 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 –recordemos en este punto las figuras circulares planteadas por Rosa– 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 cielo- rraso de magnolias ardidadas 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.

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, con-

tra los órdenes establecidos. 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 el autor denomina “arraigo dinámico” (p. 81) como una bipolaridad que atraviesa toda existencia. Las formas de nostalgia pueden ser varias. Maffesoli 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], pp. 54- 56)

El décimo quinto poema de *Aguas aéreas*, justamente, lleva por título “La saudade del terciopelo”. 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 huída 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: “LA SAUDADE DEL TERCIOPELO o la ternura del diferir el deslizar / de las yemas sobre las guedejas empalagándolas de un dejo como / de naviolas llegando y partiendo al mismo tiempo” (p. 267).

La fluctuación de las aguas también trae aparejado el encuentro con un mundo fructífero y fértil. Esto aparece en el poema “Madre del agua”, dedicado a Edward Mac Rae, antropólogo y amigo que invitó a Perlongher a participar de la religión del Santo Daime. 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 “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” (p. 290).

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.

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. Leemos en el poema “El juego del claroscuro”:

EL JUEGO DEL CLAROSCURO en la echada hojarasca, como un / calco, estampaba de ramilletes puntillistas la oscilación de los an- / dariveles. 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. (p. 275)

En esta primera parte, 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 “sombria”, “sombra” y las aliteraciones en “sombria”, “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:

Una sutil femineidad cincela con delicadeza los cuer- / pos trabaja-
dos (a tachas) de los que reman y sus gestos ágiles como / panteras
en el marihuanal. No es fácil abstraerse en lo celeste cuan- / do estas
superficies bronceadas nos deslumbran con su acento de / canto.
Sin embargo, se tiende a lo sublime, sublime resplandor. (p. 275)

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 solo 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 y, al mismo tiempo, demarcan una zona de luz y otra 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, p. 53)

En el movimiento ascendente de la luz se encuentra la revelación, ya sea por descubrimiento, 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: “Y QUÉ SE REVELABA, en el cimbreo, más que la cintilación del fi- / lamento en su fineza de medusa, la transparencia de la voz, la gár- / gara mucilaginoso trazando *liames* de cristal entre las vestes, su os- / cilar” (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 al animal también llamado aguaviva y 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” dicen los versos, hasta alcanzar un estallido que marca la presencia de una luz que colma toda la escena como si la revelación fuera finalmente alcanzada.

A modo de cierre

Los ensayos sobre la religión del Santo Daime, poesía y éxtasis 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 por 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. 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.

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.

| CAPÍTULO VI |

Derivas del cuerpo y de la voz

Yace muriéndose

*Nunca más pasaré junto al bar que daba al patio de la Capita-
nía. No miraré la mesa donde fuimos felices:*

Héctor Viel Temperley, Hospital Británico, 1986

Trayectos, palabras

Perlongher viaja a París en el año 1990 con el objetivo de realizar estudios de posgrado bajo la dirección de Michel Maffesoli. 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, con 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*⁵¹.

La luz presente en los poemas de *Aguas aéreas* alcanzará el último poemario. 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

⁵¹En el año 2012 se publica una nueva edición de *Poemas completos*, La Flauta Mágica, con edición y prólogo de Roberto Echavarrén.

luz que está presente en forma de chorreos convoca la elevación de pedidos, plegarias, invocaciones y alabanzas alrededor de la figura de un cura sanador 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 con 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.

Cuerpos en lucha

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 Giraldez, 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.

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”. 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 de cuerdas y los lugares que ocupan cada uno de los combatientes, como así también la presencia del respectivo árbi-

tro 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 (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”, “lamparones”, “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” (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 ojos del otro sobre la nuca, la siempreviva persecución / da un entusiasmo a los que baten-se tan fuerte sobre sí / sienten venir-se un parpadeo: es una angélica montura” (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 hinchidos 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. A partir de aquí se conduce la autopercepción de elementos presentes en la poesía per-

longhiana desde el inicio: el enfrentamiento de los cuerpos, el contacto y la dimensión artificial de la lengua. De este modo,

“Chorreo 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 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, p. 51)

A lo largo de los versos, la escritura sostendrá una oscilación de un espacio a otro espacio, la deriva de la pelea en el ring como exhibición pública a la pelea íntima que también se muestra o el trayecto de la pelea tensa de esos boxeadores a la tensión del público presente.

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 asoma detrás de las aberturas de los cuerpos.

Por otra parte, los golpes 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. El poema captura los juegos de violencia y deseo entre hombres y conduce situaciones hacia otras espacialidades. El ojo de quien mira en el espectáculo se reconduce hacia otro modo posible: un ojo que persigue (Muschiatti, 1996).

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: “No es un rictus fingido, como el del catch as catch can: / ‘Agárrame si puedes’”, “tules en la rocosa yertez que yérguese en las colas, / voz de las bolas donde sale / un efluvio velludo: / hebillas, coscorriones: / ‘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. (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.

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 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. 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. (2005, pp. 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”. 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 esta 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 adquie-

ren 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 patenta directamente sobre los cuerpos que se transforman y deforman en plena lucha. No obstante, siempre quedan intersticios en los cuales algo/alguien permanece oculto. 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 solo triunfos, sino también las derrotas, los trofeos y las golpizas, así como la infinita deriva de unos cuerpos que siempre están bajo la mirada del deseo y de la persecución.

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 eucarístico⁵². Una religiosidad que no une” (Panesi, 1996, p.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.

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 sacer-

⁵² El término ‘misticismo’ proviene del griego μυσω, 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.

dote 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”.⁵³

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: “Y Oh Padre”, “Mas Oh 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 pidierte 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

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].

⁵³La figura del padre Mario remite a un referente preciso. Se trata del sacerdote católico José Mario Pantaleo (1915-1992) conocido no solo por su actividad humanitaria, sino también por su don de curar mediante la imposición de manos.

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, p. 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.

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. 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, p. 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 enrulada 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 atravésándolos 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. 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 a través de los ojos mediadores del sacerdote y es en ese momento cuando se abre un sendero de luz en las 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 (1996) afirma que el misticismo de Perlongher llega a un punto culminante en este poema. La oración aquí pide por la anulación de elementos opuestos.

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], p. 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. Se ruega, entonces, por el color en una paleta extensiva que todo lo abarque y conduzca la vibra-

ción. Los colores falsos deben distinguirse de aquellos buenos para el alma. Asoman por momentos los tonos verdes de la selva amazónica y el azul marino de un “fardado del Daime”. El padre de Lomas de Mirador se envuelve con el canto daimista. Los poemas siempre tendrán en vista la conexión con el cuerpo. Su aligeramiento es una nueva estadía para poder recuperar vida. “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” (Muschietti, 1996, p. 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 pedir, 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 pedigüña campana dada vuelta de esta mano la nuestra que extendida hacia usted besar desea arrugados lunares de su mano (p. 333)

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 solo a lo estrictamente sen-

sorial, 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. (Muschietti, 1996, p. 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 falanges 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, ex-

tiende 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 chorro de iluminaciones al trasluz de las cuentas de luz en el traspapelar 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 de 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.

Cuerpo, suspensión, ausencia

Los poemas de *Chorreo...* 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, p. 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). 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 carbunclo
en nácar plumetí- la glotis,
 (“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, mas la escucha cincela la palabra que se retoca con lo lodoso y aparecen entonces otras derivas:

Cisne de alas manchadas, interroga la estela.

Maculadas e inútiles: un dejo de belleza

marmórea en el ungüento melancólico

del estanque final, finge piruetas

caracoleo el triste a la deriva.

(“Decepción”, p. 347)

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

[...]

Ya no se puede disertar.

[...]

Ve, muerte, a ti.

[...]

Ausencia gris, ausencia chata, ausencia dolorosa del que falta.

(“El mal de sí”, p. 355)

El cuerpo del poema está distribuido en cuatro estrofas que se organizan en 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. (1996, p. 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
/ 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? (p. 356)

El despliegue de la palabra a lo largo de veintiocho estrofas apuesta a la apertura de aquello que ahora se ve, se siente, se vive en primera persona. Experiencias cercanas de visualización y percepción de objetos y situaciones antes no presentes. Mientras aflore 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. Ese moribundo genial cuya obra póstuma seguramente Perlongher releía contra el libro abierto de su techo” (Kamenszain, 1996, p. 203). La canción que Perlongher dedica a la muerte persiste en el ejercicio de la palabra y ancla en la percepción de un cuerpo presente y al mismo tiempo en fuga: “Ahora, ahora, en este instante digo. / En lo inconstante, en lo inconsciente, en lo fugaz me disemino.” (p. 358). A su vez, el canto busca ganar el tiempo que sea posible, antes de la partida.

Cuerpos pidientes

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. Mas la llegada no es directa porque siempre hay bifurcaciones:

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
[...]
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, p. 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 *Chorreo 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 (1990) será un viaje de corta duración y, sin embargo, de profunda incidencia. En lo que sigue abordamos este trayecto.

Viaje 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” (1999). 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 arduo 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.

“Nueve meses en París” declama que en el metro parisino hay un mundo subterráneo plagado de mujeres-avispa ultradelgadas, decoradas con *bijou* de lata o plástico y prendedores gigantes que interceptan los lóbulos de sus orejas y las sujetan en una postura erguida. En esta ciudad 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 dentro 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 para jubiladas dispuestas a mostrar sus adquisiciones atravesando los vidrios de las ventanillas, 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.

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 o el desconocimiento marcan una frontera clara que distingue entre quienes pueden ejercer prácticas de intercambio, socialización y accesibilidad a las distintas esferas de la vida y quienes no pueden hacerlo. 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! [...] 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.

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.

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”.

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.

La motivación central del viaje de Perlongher a París, se relacionaba con 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 fuera de todo marco institucional y de la cultura, voz arisca que no permite intercambio alguno.

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 auto-exilio: 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. A su vez, el paraje parisino como destino de formación reverbera en nuestra historia el registro imaginario y concreto de viajes de iniciación y de consagración para distintas generaciones, de estudio y de esparcimiento que tuvieron o tienen eficacia simbólica.

A modo de cierre

En este capítulo analizamos un conjunto de poemas de *Chorreo 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 a otro lugar próximo –el pasaje de un ring de boxeo a los baños– y de un lugar a otro que está incluido en el primero –de los baños a los vestuarios–. La luz in-

cidirá 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.

En este apartado, también consideramos la crónica “Nueve meses en París” que el poeta escribiera a partir de su estancia en París. El viaje orientado por la formación y el estudio adquiere una forma de desilusión que observa los cuerpos y el lenguaje en un nuevo contexto. La crónica no deja de repercutir en los desarrollos anteriores respecto a los tantos viajes perlonghianos: el viaje por barrios, ciudades, selva, parajes y textualidades.

| CONCLUSIONES |

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 poesía y su prosa.

Luego sobreviene el intento de acercarse, de intentar 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 del escritor nos condujo al encuentro inolvidable de esta palabra que afirma, interpela, conforma, reviste, desviste, denuncia, traiciona, adorna. Nuestro trabajo de investigación 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 confor-

mación de una textualidad, de un tejido y trama resultantes del trabajo con la corporalidad que en el proceso creativo no solo 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 perspectivas 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 abrevia 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 experimentada de manera genuina, pues busca captar la intensidad –máximo grado

de significación altamente concentrado en la potenciación de los recursos verbales– atravesando cuanto límite sea posible.

En esta investigación hemos analizado 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* (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 travestis. 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 una espiral orientada 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 solo 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 barrosas 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 verse 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 reafirmandose 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, 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”. Así, el cuarto capítulo presenta un acercamiento al largo poema que cierra *Alambres*. Las dos primeras partes 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 mate-

rialidades 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.

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.

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 quinto capítulo abordamos poemas seleccionados del libro *Aguas aéreas*. El poeta 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 claroscuro 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, *Chorreo 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 “Nueves meses en París”.

Los conceptos de trayecto y desterritorialización presentes en el viaje que Perlongher realiza a la selva, o bien en el 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 palabra persiste.

De Néstor Perlongher

Libros

- Perlongher, N. (1980). Austria-Hungría. En *Poemas completos (1980-1992)*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997a.
- _____ (1987). Alambres. En *Poemas completos (1980-1992)*, op. cit.
- _____ (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.
- _____ (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, N. (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). Breteles 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, N. (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]. En *Papeles insumisos*, op. cit.
- _____ (1990c). El sida puso en crisis la identidad homosexual. [Entrevista realizada por Carlos Ulanovsky]. En *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.
- _____ (1993). 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, N. (1989d). Cadáveres, Mme S y Riga. En Cadáveres [casete]. Buenos Aires: Circe. Último reino.

Correspondencia

- Perlongher, N. (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, J. (2005). *Perlongher*. Buenos Aires: Ensayos del Dock.
- Amícola, J. (2000). Campeones camp: Copi y Perlongher. En *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- Baigorria, O. (1996). La Rosa Mística de Luxemburgo. En *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- _____ (1997). Prólogo: Perlongher prosaico. En *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue.
- Belvedere, C. (2000). Barroco y literatura argentina. En *Los Lamborghini. Ni "atípicos" ni "excéntricos"*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Bollig, B. (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, A. y Siganevich, P. (comp.) (1996). *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Cangi, A. (1996). Ardiente oscuridad. En *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- _____ (2004). Prólogo: Papeles insumisos. Imagen de un pensamiento. En *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- _____ (2012). N.P.: Metamorfosis, crueldad, dislocamientos. En Perlongher, N., *Poemas completos*. Edición y prólogo Roberto Echavarren. Buenos Aires: La Flauta Mágica.
- Celada, T. (2000). Acerca del errar por el portugués. En *Revista tsé=tsé* N° 7/8. Buenos Aires.
- Cella, S. (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, pp. 117-142.
- Crespi, M. (2010). Sitio: entre la guerra de Malvinas y la Ley de Obediencia Debida. En Carbone, Rocco y Ojeda, A. (compiladores), Viñas, D. (director), *De Alfonsín al menemato 1983-2001: literatura argentina siglo XX*. Buenos Aires: Paradiso; Fundación Crónica General.
- Echavarren, R. (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, N., *Poemas completos*. Edición y prólogo Roberto Echavarren. Buenos Aires: La Flauta Mágica.
- Espina, E. (2004). Mi poema es más largo que el tuyo. En *Papeles insumisos*. Edición de Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Ferrer, C. (1996). Escamas para un ensayista. En *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Gasparini, P. (2006a). Patria y 'Filiatrías' (Exilio y Transnacionalidad en Gombrowicz, Copi y Perlongher). En *Hispanérica*, 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, G. (2004). Sodoma en Buenos Aires. En *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gundermann, C. (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.
- Jiménez, R. (1991). Templar. En *Poemas completos (1980-1992)*, op. cit., 1997.
- Kamenszain, T. (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 insusmisos*. Edición de Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- _____ (2016). Neobarroco, neobarroso, neobarroso. Derivas de la sucesión perlongheriana. En *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Milán, E. "Neobarrosos" en ZUNÁI Revista de poesía & debates. Disponible en: http://www.revistazunai.com/ensaios/eduardo_milan_neobarrosos.htm
- Minelli, M. A. (2006). *Con el aura del margen (Cultura argentina en los '80/'90)*. Córdoba: Alción Editora.

- Mizraje, M. G. (1996). Imperar sobre el polvo. En *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Moure, C. (2005). Modelar el barro, tajar el género, encontrar el poema en la materia sin vacío: ¿la escritura de Néstor Perlongher? En Piña, C. y Moure, C. *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.
- Muschietti, D. (1996). Píntenos el alma padre. En *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- _____ (1999). Diario de un salvaje americano. En Gironde, O., *Obra Completa*. Edición a cargo de Raúl Antelo (coordinador), Colección Archives, 1° edición. París: ALLCA XX.
- _____ (2008). Ni siquiera la llanura llana. En Brizuela, N. y Dabove, J. P. (compiladores) *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Palmeiro, C. (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, J. (1996). Detritus. En *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Porrúa, A. (2011). Y vi, con los ojos pero vi, La puesta en voz de la poesía. En *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- Prieto, M. (2004). Poesía argentina 1980/2000. Neobarroco y objetivismo, después de las polémicas. En Saitta, S. [et al], *Lo que sobra y lo que falta (en los últimos veinte años de la literatura argentina)*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Retamoso, R. (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. Disponible en: <https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/445>

- Rosa, N. (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, S. (2008). El arte como crueldad. En Brizuela, N. y Dabove, J. P. (compiladores), *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Siganevich, P. (1996). ¿Cómo prender a una pantera?. En *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Surghi, C. (2009). *Abisinia Exibar (tres ensayos sobre Néstor Perlongher)*. Córdoba: Alción Editora.
- Wasem, M. (2008). *Barroso y sublime: poética para Perlongher*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- _____ (2010). *Neobarrosos en contexto: genealogías y debates en una movida poética*. En Carbone, R. y Ojeda A. (compiladores), Viñas D. (director), *De Alfonsín al menemato 1983-2001: literatura argentina siglo XX*. Buenos Aires: Paradiso; Fundación Crónica General.

Bibliografía teórico-crítica

- Aira, C. (1991). Copi. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Amar Sánchez, A. M. (2002). Evita: cuerpo político/imagen pública. En *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires, FCE.
- Ara, P. (s/f). *El caso Eva Perón (Apuntes para la historia)*. Madrid: CVS Ediciones.
- Aulicino, J. R. (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, A. (2002). Evita: cuerpo y cadáver de la literatura. En *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires, FCE.
- Bachelard, G. (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, R. (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.
- _____ (2004). *Lo neutro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Borges, J. L. (1960). El simulacro. En *Obras completas* Tomo II. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- _____ (1964). Poema conjetural. En *Obras completas* Tomo II. Op.cit.
- Calabrese, O. (1987). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Carpentier, A. (1976). Lo barroco y lo real maravilloso. En *Razón de ser*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.
- Carrera, A. (1996). Autómatas infinitos. En *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- Calveyra, A. (2008). *Maizal del gregoriano*. En *Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cella, S. (2003). *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima*. Buenos Aires: FFyL-UBA y Editorial Nueva Generación.
- Cortés Rocca, P. y Kohan, M. (1998). *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Cucurto, W. (1999). *La máquina de hacer paraguayitos*. Buenos Aires: Siesta.
- Chiampi, I. (1994). La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno (traducción del portugués por Irlema Chiampi). En *Criterios*, La Habana, N° 32, pp. 171-183.
- D'Ors, E. (1922). *Lo barroco*. Madrid: Tecnos, 2002.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2005.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (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, J. (1967). La palabra soplada. En *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.
- Dobry, E. (1999). Poesía argentina actual: del neo-barroco al objetivismo (y más allá). En Fondevbrider, J. (compilador), *Tres décadas de poesía argentina: 1976/2000*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.
- Duarte, E. (1972). *Mi hermana Evita*. Buenos Aires: Centro de Estudios Eva Perón.
- Dujovne Ortiz, A. (2002). *Eva Perón. La biografía*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina.

- Fondebrider, J. (2000). Treinta años de poesía argentina. En Fondebrider, J. (compilador), *Tres décadas de poesía argentina: 1976/2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.
- Foucault, M. (1976). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Freidemberg, D. (1987). Todos bailan. 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 Fondebrider, J. (compilador), *Tres décadas de poesía argentina: 1976/2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Freidemberg, D. (2011). A la palabra misterio hay que aplastarla. En Suplemento Radar, Página 12, 9 de enero de 2011. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4131-2011-01-13.html>
- Genette, G. (1962) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Gironde, O. (2002). *Obra*. Buenos Aires: Editorial Losada
- Gamero, C. (2010). Ficciones barrocas. En *Ficciones barrocas: una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Grimberg Pla, V. (2005). De las relaciones non santas entre el discurso político y el discurso religioso: El caso de Eva Perón. Disponible en: <http://istmo.denison.edu/n10/articulos/relaciones.html>
- Helder, D. (1987). "El neobarroco en la Argentina". En *Revista Diario de poesía*, N° 4, otoño.
- Kamenszain, T. (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 Fondebrider, J. (compilador), *Tres décadas de poesía argentina: 1976/2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

- Lamborghini, L. (1996). Eva. En *Las reescrituras*. Buenos Aires: Ediciones Del Dock.
- Lezama Lima, J. (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.
- Maffesoli, M. (1997). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México: FCE, 2004.
- Malczynski, P. (1994). El campo conceptual del (neo)barroco (Recorrido histórico y etimológico) (traducción del francés por D.N.). En *Criterios*, La Habana, N° 32, pp. 131-170.
- Mallol, A. (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 Fondebrider, J. (compilador), *Tres décadas de poesía argentina: 1976/2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Molina, E. (1973). *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.
- Disponible en: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/141-063-enrique-molina>
- Monteleone, J. (2018). Poesía argentina, de la mirada corroída al relato social. En *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Una literatura en aflicción*. Dir. Jitrik Noé Dir. del volumen Monteleone Jorge, Emecé Editores, Buenos Aires, pp. 419-475.

- Muschietti, D. (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, M. (2005). *Evita*. Buenos Aires: Edhasa.
- _____ (2002). La mujer maravilla ha sido siempre argentina y su verdadero nombre es Evita. En *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires, FCE.
- Ortiz, J. L. (1951). La mano infinita. En *Obra completa*. Santa Fe: UNL, 1996.
- Padeletti, H. (1999). Una granada de rubí. En *Poemas 1960-1980, La Atención. Obra Reunida*. Rosario: UNL.
- Perón, E. (1982) [1951]. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: El Cid Editor.
- Porrúa, A. (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.
- Rapisardi, F. y Modarelli, A. (2001). *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Retamoso, R. (2005). *Oliverio Girondo: el devenir de su poesía*. Rosario: UNR.
- Reyes, G. (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, F. (2006). Un desierto de ideas. En Kohan, M. y Laera, A. (eds.), *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rosa, N. (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, S. (2006). *Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Saer, J. J. (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarduy, S. (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, B. (2003). *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sontag, S. (1977). *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus, 2003.
- Spregelburd, R. (2011). Apátrida, doscientos años y unos meses. En *Todo*. Buenos Aires: Atuel Teatro.
- Susti González, A. (2007). “Seré millones” *Eva Perón: melodrama, cuerpo y simulacro*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Vezzetti, H. (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, H. (1986). *Hospital Británico*. En *Obra Completa*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2006.
- Viñas, D. (1982). Roca y el ejército argentino en 1879. En *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2003.
- Walsh, M. E. (1976). *Cancionero contra el mal de ojo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Walsh, R. (1957). *Operación masacre*. Buenos Aires: Planeta, 1994.
- _____ (1965). Esa mujer. En *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2005.
- Ybañes, R. (2015). La escritura y sus variaciones. Una aproximación a la poesía de Ricardo Zelarayán. En *Actas de VI Congreso Internacional de Letras*, FFyL, UBA. Disponible en: <http://cil.filo.uba.ar/actas>
- Zumthor, P. (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, P. (1951). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Laplanche, J. y Pontalis, J. B. (1996). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Zalta, E. (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2011 Edition)*
- Disponible en: <http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/mysticism>

Películas

- Bergman, I. (Director). (1977). *El huevo de la serpiente*. [Película]. Alemania-Estados Unidos.
- Truffaut, F. (Director). (1973). *La noche americana*. [Película]. Francia: Co-producción Francia-Italia; Les Films du Carrosse / PECF / PECF



Néstor Perlongher. Escritura, cuerpo y sensualidad

La escritura perlonghiana se conforma a partir de una corporalidad puesta en acto y nos acerca a los umbrales de una palabra que tras descender a las profundidades de los sonidos emerge ataviada de sensaciones, sentimientos y emociones. En su carácter particular, esta búsqueda pone en juego una dimensión experiencial que abarca elementos sensibles y simbólicos. Poesía y prosa fluyen entre los márgenes de lo dicho/lo no dicho, lo decible/lo no decible, lo pensable/lo no pensable, lo permitido/lo prohibido y se consolidan en la tensión visible de estas oposiciones.

Orientada por esta hipótesis central de trabajo y a partir de una cuidadosa selección de poemas y ensayos, la autora nos ofrece una perspectiva deseante sobre la obra de Perlongher. En este recorrido nos acercamos a cuerpos, deseos y palabras que el poeta neobarroso trama bajo múltiples formas a partir de una retórica política tan deslumbrante como corrosiva de la lengua.

Néstor Perlongher. Escritura, cuerpo y sensualidad recupera la potencia de la palabra irreverente, la trae al presente y demuestra su plena vigencia.