

LA POLÍTICA DE LAS FORMAS.
LEÓNIDAS LAMBORGHINI, NÉSTOR PERLONGHER

POR

NANCY FERNÁNDEZ
Conicet-Universidad Nacional de Mar del Plata-Celehis

Después de las vanguardias históricas, y en el contexto de saberes y prácticas que admite la modernidad, seguimos necesitando hablar de experimentación. Dos nombres propios exponentes en la literatura argentina del siglo XX, son las lenguas extremas que encarnan en la poesía de Leónidas Lamborghini y Néstor Perlongher. Del primero tomamos puntualmente un texto, “El riseñor”, para pensar acerca de la lectura sesgada sobre ciertos discursos nacionales. En este caso, la elección que parece privilegiar el autor es el acento puesto en la risa declarada por el título del libro como atributo signatario de un tipo peculiar de sujeto de enunciación. El neologismo inicial que supone “el *riseñor*” sugiere así el ejecutante de un acto hilarante en la extensa duración de un tiempo continuo; una temporalidad que, al menos no se agota en un final abrupto y previsible, sino que deja suponer la frecuencia ininterrumpida de una gestualidad (una mueca, una mímica) que oficia de soporte de algún tipo de marca, de identidad. “El que ríe” podríamos decir, o aquel que hace de la risa la condición de su materialidad. Es ese continuo, que incluso puede leerse en la obra completa de Lamborghini, lo que se vislumbra en un perpetuo juego de repeticiones y desplazamientos léxicos, sintácticos y fonéticos, cierta tensión entre grafía y prosodia que define el trazo de su poesía. Trazo que se deja ver en los intersticios más o menos visibles entre el mencionado título que implica en cierta medida un sonido onomatopéyico con la simultánea convulsión de cuerpo y rostro, más el sonido evocado hacia el final del texto, como las notas de una partitura musical. Esto es, “El riseñor” para coro mixto a capela; y la rúbrica visible como el nombre propio complementario al del autor en tapa, Julio Martín Viera. El libro se abre entonces con la risa como anclaje de una acción, supuesta con un modo de obrar, en principio, respecto de un texto canónico de la literatura inglesa del siglo XIX, “Oda al ruseñor”, de John Keats. Pero no se trata del gesto que ridiculiza el punto de llegada de lo que alguna vez pudo ser una forma elevada o noble. Lamborghini sentencia a modo de epígrafe una suerte de principio programático, cierto proyecto que oscila en la forma imperativa de una concepción

teórica inacabada, y un pensamiento que sabe tanto de la posibilidad de un resultado futuro como de su misma necesidad. En este sentido el enunciado es incontrastable y no admite excusa a la consigna de su cumplimiento cabal: “asumir la distorsión,/ asimilarla/y devolverla multiplicadamente”. El pacto establecido entre el sentido y la imagen de autor queda sellado con las iniciales “L.L”. Volviendo de paso a Keats, sus versos encriptan las pulsiones de deseo y muerte aludiendo al Leteo, allí donde la palabra lírica justifica su anhelo embriagado por evocaciones bucólicas y festivas; dolor y olvido en tanto motivos que el ensueño figura a través del mítico pájaro cantor. Como en su irreverente epígono, Keats anuda el atributo activo a la “imagen alada”; en este caso, “el que canta”. En cierto modo, Lamborghini parece persuadir acerca de un parentesco entre el canto y la risa, neutralizando la dosis de acordes dolientes por los movimientos cáusticos o estrepitosos de la carcajada. El yo poético de Keats se pierde en el anhelo de una ausencia imaginaria, visualizada como paisaje entre ramas; es así como se funde en la figuración de la muerte como viaje eterno sin retorno para disolverse en el canto que abruma, por su belleza trascendente, a la especie humana. En el canto del ruiseñor reside el encomio profano de la poesía (un atisbo de la *poiesis* del Círculo de Jena y su concepción de creación transformadora y proteica), donde lo invisible es la tela sutil que separa del mundo al paraíso de las constelaciones estelares. Si en un sentido el procedimiento de Keats puede verse como signo alegórico, en el contexto de Lamborghini esto será legible desde una perspectiva contemporánea y vanguardista que negocia la revaluación de los restos canónicos de la política nacional. De esta manera, “La Marcha Peronista” y “El Himno Nacional” (la versión acotada por la última intervención de Julio A. Roca quien durante su segunda presidencia suprime las estrofas más ofensivas a las sensibilidades internacionales), escanden los fragmentos en las heterocronías de su historia; por un lado, la búsqueda de los orígenes patrios y de los momentos de su afirmación. El pasado, pero también la mirada de Jano bifronte hacia una contemporaneidad aterida en la incertidumbre. Desde el punto de vista formal, Leónidas Lamborghini extrae el tono ascendente de la oda y el himno sustituyendo la sacralidad de lo sublime (que leemos en Keats) por la materialidad terrenal y patriótica de la política. Y esa misma tangibilidad le provee el carácter lúdico mediante el cual convierte en acreedora de su donación a su hija Techí. El poema “El ruiseñor” dedicado a la niña, es la poesía transformada en juguete. Y allí donde el inglés fundía la melancólica pérdida de identidad con el peso sepulcral de la tierra y el inefable desapego cósmico, el argentino cifra la dicha de la belleza en el éxtasis único de la risa. Al tiempo que afirma su filiación con la herencia de las letras gauchescas (lejos de los altos cipreses y más acá del legendario ombú), se apropia de lo universal para gozar con fruición de la distancia que decide tomar. Porque los préstamos de Keats, constituyen una alternancia sintáctica para probar el descarte más eficaz de los fulgores azules y de la Luna Reina. Aquí y ahora se trama la vitalidad cotidiana de un ritual, el de una ceremonia de despedida a los arneses de las bellas letras.

¡adiós! El leteo aleteo del riseñor, el leteo aleteo
 del ombú. el leteo aleteo de las hojas.
 adiós! ¡adiós! el leteo aleteo de la risa de la
 risible risa. de la Belleza risible entre las hojas.
 el leteo aleteo de la risa risible
 del riseñor:
 –¡riseñor riseñor tú no has nacido para morir!
 Parodia
 Genio de nuestra Raza
 El sueño no mortal de la Belleza risible: la risa
 risible del risible riseñor
 que ríe. (45)

La dedicatoria a Techí deja en claro que la recepción filial implica el saber preciso que asigna, en una inédita economía de intercambios, nuevos casilleros a las palabras para seguir evitando la noción idealizada de valor, de belleza y de verdad. En este sentido la sintaxis a través de la falta de puntuación connota la urgencia de un deseo de vida y juego que la niña está en condiciones, no solo de admitir sino, y sobre todo, de prodigar. Así, el séptimo verso se deja entrever como reclamo que no entiende de demoras ni suspensos, donde la pronunciación súbita muestra también el otro lado del anhelo disfrazado de reclamo, o mejor, de sentencia apodíctica. Alternan entonces la voz del padre y de la niña para posar el aleteo del olvido, en la cadena de homenajes patrios. La condición mortal está negada, denegada en la palabra poética, para hacer tronco o mejor, rizoma, con lo mortal de los mortales: el solemne vocativo de la otrora “Marcha Patriótica” de Vicente López y Planes. La voz autoral del sujeto de enunciación entona el baluarte de la parodia, como desplazamiento de la “Genialidad”.

Tratándose de la risa paródica, la eficacia de su entonación se afirma en el registro dialógico y coral de las versiones culturales. Lo que se presenta como torsión de la forma, supone en Lamborghini corte sintáctico, interrupción sintagmática, inacabamiento al final del verso, conjunciones y pronombres que anulan la previsibilidad de algún tipo de encabalgamiento donde los versos asegurarían la continuidad escrita y prosódica, enlace de sucesiones y consecuencias garantes de la lógica racionalista y causal. El poeta resuelve el núcleo formal de su poesía como tablero donde las palabras funcionan como elementos de una combinatoria. Pero los cambios y variaciones se negocian en el movimiento detentado por las operaciones claves de la repetición y el desplazamiento. De ahí en más tendrá lugar la descomposición y el agrupamiento, la segmentación, el corte y la puesta a prueba del libre ejercicio a desalojar y volver a colocar las palabras y sus roles. Así, el poema es el tablero, cuya condición espacial hace que el sentido permute infinitas entradas y salidas. El último apartado se presenta como tejido bajo la nomenclatura “Estro Paródico”; aquí se enfatiza la entonación que asume el ángulo de lo Cómico en su intento de destruir al Modelo. En esta línea, el contraste y la

semejanza es otra manera, desplazada, de invocar la autoridad del Modelo y distribuir sus atributos y cualidades. Esa risa recíproca de desvío y desjerarquización vuelve a proponerse como movimiento, literalmente, como “encanto y balanceo”; lo cual casi permite evocar las estampas de las danzas y rondas de las fiestas populares, así como la tradición del juego en el ámbito rural. Si estos dos últimos textos suponen cierto rasgo programático, un indicio de doctrina o concepción artística, los anteriores poemas ponen a funcionar lo que el sujeto propone a modo de conceptualización. La palabra clave es el canto y desde aquí se deconstruyen los cimientos del canon. “El Sabio Blanco y el Sabio Negro. El Sabio Negro y el Sabio Blanco” revuelven las cifras abstractas de la payada entre Fierro y el Moreno puntuando textualmente citas claves. Pero tales citas no consisten en pasajes aleatorios sino, antes bien, en núcleos conceptuales que traman y sostienen la estructura estética e ideológica de la célebre segunda parte del *Martín Fierro*, la Vuelta, publicada por José Hernández en 1879. Ese armazón es el saber que absuelve a los antiguos enemigos en el pacífico contrapunto de destreza y cordialidad. El saber, asimismo, encarna el emblema de la domesticación que convierte al gaucho en figura extinta, cuyo coraje mutado en virtud alaba la posibilidad de especular acerca de las especies, la tierra, el universo, los astros. Ninguno de los adversarios cede en su capacidad creadora a la hora de metaforizar la lluvia y el rocío como llanto del cielo, ni tampoco se abstienen, según el sujeto poético que los contempla, de trocar el canto (la inspiración y el desafío) por el silbido telúrico. En las estrofas y los versos se conjuga la fragmentación, tanto del orden sintáctico como del léxico semántico, por lo que la metonimia es un principio regulador de la economía discursiva. No es necesaria la alusión a la guitarra, en la totalidad objetiva, sino que se habla (y la oralidad resulta del artificio formal) de cuerdas gimientes. Asimismo, la pregunta marca el carácter procedente de la payada, el reto del saber que borra los rencores de la obstinada memoria.

XVII el Sabio Blanco: –¿cuál es
el canto de la noche que tiene?

XVIII el Sabio Negro al momento: un sacerdote se lo enseñó:

–los agujeros de la noche que tiene. –los agujeros
del galope que no se saben. –el Cojo que tiene. –el andar
del Cojo en las tinieblas. –los ecos del gemido
de la noche que arde hasta que las velas no ardan. –las
almas que tienen. –las almas
de los agujeros. –los agujeros de las almas. (57)

Descentrado de la jerarquía, el Blanco se descoloca ante las respuestas arrojadas por el Negro dejando el relente taimado del capricho a los vaivenes del azar; el duelo se presenta así como la introducción recíproca del misterio a develar, de cuya fortuna los dos destinos (los contrincantes) correrán el velo de sus secretos. Cartabón, anzuelo, sonda,

esos son los términos adoptados por el sujeto de enunciación que los lee atravesando el tiempo; eso implica el modo de referir la condición única de la ley consuetudinaria; los retos bajo el peso riguroso de una regla irreversible en sus efectos. Los problemas enigmas son en definitiva, la vara para dirimir la violencia pasada de la pacificación inherente a la contemplación y al saber que, en definitiva, inmunizan al presente. Cartabón y regla que en el contexto de 1879, los años que reescribe Lamborghini, admiten el sentido de orden normativizado que se cierne como acontecimiento cultural: el de la paz y la administración que tomará letras de molde con la inminente llegada al poder y a la presidencia, de Julio A. Roca. Yendo ahora hacia el poema 4, “oíd lo que se oye”, advertimos la potencialidad transformadora de la repetición concomitante a la reescritura y, a su vez, la transformación que desplaza el original del Himno Nacional. Casi como un gesto expresionista por antonomasia, el inicio dice “lo mortal” y esa neutralidad adjudicada a una subjetividad específica, toma la forma precisa de lo que borra y escamotea: “el grito sagrado”. Porque lo que se deja oír será el ruido que dará forma a una identidad rota. Recordemos que el Himno Nacional comienza con una interpelación vocativa en imperativo definiendo la condición finita de los patriotas, como ofrenda consagratoria. A su vez, el superlativo “dignísimo”, baja al nivel de la materia objetivada en una nueva neutralidad: “lo dignísimo de/la identidad que se rompe”. La repetición entonces, solicita desvío y sustitución, en este caso de “rotas cadenas” (sinécdoque del enemigo invasor) por “identidad” y “salud”. Recién ahí aparece el grito hipostasiado a la condición mortal. En Lamborghini, las cimas de los superlativos cambian la dirección de los enunciados y sus portavoces cuando el sujeto se presenta en primera persona del plural: “oímos”. Un paso para que lo que se rompa sea lo sagrado de la identidad, es decir, los confines de la patria en su unidad. El poema es un desmontaje de las piezas que arman el trono de los símbolos y protocolos institucionales, de lo cual resulta el ensayo que otorga una efímera precisión (“exactitud” dice Lamborghini en el “Estro Paródico”, que funciona como coda textual) a las variantes posibles se desarma la imagen instituida de la Nación. La construcción de cada verso desacomoda el sentido respecto a la totalidad (incompleta) del poema; sin embargo, en cada fragmento que literalmente rompe la unidad de la cadena discursiva, fija la posibilidad de una certeza ironizando con el peso y la gravedad, el espesor de cada palabra, para finalmente anular deliberadamente los indicios de corrección residual. Es por ello que en ese juego de permutaciones, tiene lugar la controversia que disuelve la primacía de la equivalencia o la disyunción:

–oímos la libertad de lo unido o su gloria o lo roto
 que se rompe o une. el ruido de la identidad unida que
 se abre rota. lo mortal.
 oímos en el ruido el grito. el trono en la gloria de
 la identidad unida o en lo mortal abierto. (37)

Lamborghini desarticula las funciones del discurso del original o del modelo para subvertir la gravedad protocolar, desautorizando la potestad única sobre los discursos, lo que abre, en cierto modo, a una propiedad común sobre los textos instituidos como emblemas. El poeta entonces pone a prueba el grito original de “libertad” mediante su torsión al plano del objeto en carácter transitivo. Y en la confirmación del verso final, optando por el modo indicativo en lugar del subjuntivo que escribiera López y Planes, la respuesta de los interpelados que declara “oímos”; aquí redobla un protagonismo activo cuando asume la enunciación nuevamente en la primera personal colectiva, aquí donde la precisión afirma su eficacia en la ironía de una elipsis definitiva. A los que se llama a oír, celebrar y defender, en las estrofas del Himno, se los nombra como “libres del mundo”. El gesto de Leónidas Lamborghini desacraliza entonces el imperativo de la letra patria para elegir la voz activa sin que los mortales patriotas se hayan dado por aludidos en el panegírico de la gesta. Si lo que se rompe es la libertad y la identidad, la primera persona del plural deja oír el eco de “respondemos”.

El primer poema que abre el libro y que forma parte de una suerte de subtítulo, “en el camino su (una epopeya de la identidad)”, es “una canción” (tipografía en minúscula). Aquí es cuando el sujeto de enunciación diversifica sus voces entre una primera y una tercera persona, afirmando la imposibilidad de acreditar certezas respecto de la identidad. Así comienzan las comparaciones que intentan rodear el objeto de una pregunta para darle alguna forma aún en su misma inconclusión. La distancia que adopta de fotos, rostros y diarios, define la mirada irónica de quien percibe impasible la lejanía, la ausencia o el extravío.

Como el que intenta
hacer memoria
y toca su cuerpo y se dice
soy este, estoy aquí
y comienza a buscarse
y no se encuentra. (16)

El poema es breve. El segundo exhibe un título incompleto (“en el camino su”) repetido en el primero de los versos que ostenta una irrisoria gestualidad perturbada e inestable (“siguiendo: sin cesar, y salgo y entro, y”). En esa incertidumbre y mutación, se plantea la potencia signifiante de un estado que desempeña productivamente una carga iterativa: el movimiento. Desde los primeros términos con el pedido “susúrrame” se esboza una suerte de utopía, en el deseo por lo que está “unido y entero”. Pero el pedido se basa en la calidad de un supuesto que garantiza la totalidad de la certeza, pero que a su vez, nuevamente, cae en la distancia espacial y temporal que opera el sistema pronominal neutro. Así el autor restituye con el énfasis de la repetición cierta consecuencia cuando instala la pregunta. “cuál/cuál es el camino en ese punto/donde

uno está solo/pregunté”. Las líneas que siguen puntualizan tres términos: camino, conducción y combate. La ruptura gramatical entre acciones y objetos, entre predicado y antecedente permiten reponer, no obstante, el sentido de la pulsión inscrita entre la orden y el deseo: “gritemos de: lo que vive, el corazón de lo que vive en/el combate y que/conduce: la identidad, susúrrame: -sin cesar, la realidad”. La paradoja en Leónidas Lamborghini se presenta como desorden formal, en el acontecer de signos contrarios que afirman la impertinencia indecorosa de un sentido extraditado. De esta manera funcionan los mínimos eslabones de la cadena sintáctica, donde una preposición posesiva no hace otra cosa que disuadir la lectura cuando acto seguido inscribe la puntuación. Y aquí vuelve a traicionar cualquier expectativa de norma. Los dos puntos que anunciarían ajuste y conclusión, desorientan definitivamente el itinerario de lo legible. Antes de que en el poema aparezca la palabra “trabajo” el “sueño” sigue haciendo lo suyo en materia de movimiento (la modalidad de una cultura política en particular) y la movilización (como estrategia de lucha, aquella desde la que se balbucea su sentido y la que implica el acto deliberado de remover los órdenes establecidos, de la lógica y de la estructura formal del lenguaje). Antes, incluso de que la gigantografía imaginaria de consignas cantadas a coro aparezca resaltada en la forma de rastros y ecos (“lo gran que vale en lo grande san. lo san que es el combate por/la identidad. y”); antes del estandarte imantado de gritos colectivos, ya había aparecido la consigna, la síntesis instalada en una lengua popular y masiva:

–y triunfaremos. lo que es. lo que está unido. lo que vale:
 –lo que combate sin cesar por
 lo que se une y canta: todos. la identidad que canta: es, sos, es lo
 efectivo. y siguiendo y
 salgo y
 entro.
 susúrrame:– lo que canta la identidad es
 lo que es. lo capital que se combate. el. lo capital susúrrame: –lo (18)

El susurro ingresa por vía directa, literal y fragmentada, la “música del pueblo” rescatada del discurso pronunciado (instalado y repetido al infinito) por Juan Domingo Perón. La voz patria cercana al cuerpo y al oído del líder y los acólitos. Desde esta perspectiva, no es el sentido lineal de la marcha lo que se recupera, sino los efectos del acontecimiento político de una realidad que incluye al sujeto en primera persona y su pertenencia cultural. Se diría que el trazo poético lima las huellas indelebles de la doctrina (el partido, su encarnación y su jefe) y la incondicional lealtad de los seguidores, para quienes el canto abre la ceremonia histórica, la fuerza y la duración. Entre los sesgos minimalistas del discurso, el poeta habla, otra vez y paradójicamente, de lo grandioso, de la máxima representación de los emblemas nacionales del peronismo.

En el corte sintáctico se cifra entonces, esa potencia material de la unión (que es fuerza) para combatir al enemigo de la identidad, “lo que se es” en el camino redentor del triunfo, el destino imaginario del movimiento popular. Pero en el contexto de su primera edición, a saber, 1975, la palabra del pueblo aparece rota, un momento donde la presencia suprema del líder deja ver el rostro del pasado, un pretérito que encripta la amenaza de disolución (identitaria) y violencia.

Perlongher fue central en los debates intelectuales de la década de 1980. Al decir de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria, su nombre garantizaba el posicionamiento político que se nutría del humor deliberadamente irrespetuoso, un riesgo que asumía con la ridiculización de los lugares comunes del progresismo desvaído y democrático (6-9). Militante trotskista, sociólogo y antropólogo, hacía de su saber la materia de una escritura provocadora en su sonoridad lingüística y en la panoplia de un deseo que cruzaba poesía y prosa, en la común insistencia de la palabra y del pensamiento precario en su atipicidad. En este sentido, las figuraciones de Eva Perón resultan muestras breves, o mejor, parciales, de un estilete poético que labra la tensión entre autonomía y heteronomía literaria. Es así como en su escritura irrumpen la letra neobarroca, las políticas del deseo y la palabra gay, no desde una posición epistémica sostenida por el psicoanálisis freudiano o lacaniano, sino por la filosofía de Deleuze y Guattari. De algún modo, Evita es marca y motivo que coagula las imágenes de un cuerpo individual que disuelve en la continuidad ontológica; dicho en otros términos, ese es un punto de encuentro y coincidencia entre los críticos que cito aquí y que recupera la noción deleuziana de “ser unívoco”, retomada en parte por Georges Bataille. Cuerpo suspendido transitoriamente en la orgía, nombre y rostro de Eva resuelven la levedad de lo efímero en la carnadura icónica de la mitología nacional. Se diría que preserva la mitología para descomponer el dispositivo que el discurso político (más allá de su orientación partidaria) instaura como referente comunicacional: Evita como jirones entre cielo y tierra, sin aura sacralizada, perdura aún allí donde “rueda el rodete”. Desde esta perspectiva, la serie poética que constituye el corpus analizado en este artículo, se completa con otro de los grandes poemas de Perlongher: “Cadáveres”. Aquí es donde se manifiesta la intensidad continua de la repetición y su juego compensatorio con el sesgo fragmentario del leitmotiv. En la tensión del fragmento y la totalidad, la poesía afirma su eficacia. Desde otro punto de vista, Perlongher instaura la paradoja entre mirada religiosa y herejía. Como lo advierte la crítica, la experiencia de vida se materializa también en la escritura; poesía y ensayo se ocupan de la asociación entre cuerpo místico y cuerpo sin órganos que el poeta desarrolla en torno del *Éxtasis de Santa Teresa* de Lorenzo Bernini, algo que puede ser pensado como extraterritorialidad y esfuerzo por salirse de sus propios límites. La escritura toma entonces el rango pleno de vanguardia, por la apuesta extremadamente radical en su carácter experimental. En lugar de la mónada sin salida, Perlongher celebra el ademán tragicómico del lenguaje y la historia, conectado al decir de Baigorria y Ferrer, en un “ensamble colectivo” (124).

Así, la lengua “áurea y enjoyada” (Rosa 45) convive con la escatología del barro, de la sangre y del semen, en una sistemática destrucción de las jerarquías. Neobarroso y trasplatino son los términos que el poeta inventa para designar el derrame poético cuyo sustrato es la exuberancia lexical y la sonoridad de la aliteración. La grafía de Perlongher, con la potencia intempestiva de su estilo de escarpelo, eyecta la culpabilidad vergonzante de los mandatos culturales y en lugar de la mordaza sacrificial del atavismo judeo cristiano, instala el poder del goce y la fruición sexual. Un modo de activar los pasajes entre los lenguajes de los géneros que se resisten a las prerrogativas de la traducción codificada, la escritura, a través de las figuraciones del éxtasis, se hace cargo de aquellos temas que, a principios de los ochenta, resultaban una peligrosa novedad: nomadismo, subjetividad gay, territorio marginal y el vínculo sólido entre política y deseo.

En su primer libro titulado *Austria-Hungría*, Néstor Perlongher inscribe una suerte de sentencia en uno de sus poemas. “Deseoso es aquel que huye de su madre”, es un verso de Lezama Lima que el argentino (el trasplatino) usa de epígrafe para dar marco a “Herida pierna”. Aunque también podría decirse que el mismo atraviesa su escritura poética, poniendo a funcionar entradas aleatorias en torno de dos cuestiones claves: la idea de estilo y una concepción singular de personaje histórico. Sobre lo primero, la poesía de Perlongher construye una forma que desde el artificio inventa una realidad, ajena por lo extravagante, monstruosa por su carácter deliberadamente obsceno; puesta en escena del ritual que hace visible el sentido nómada, desplazado de toda lógica meramente referencial. Los puntos desajustados de identidades y esencias, responden con la urgencia del goce del cuerpo y de la letra; el efecto de las palabras frotándose entre sí, del frenesí del cuerpo cuya figuración es acontecimiento y producto de la escritura y no de una representación sujeta a asunciones inalterables de certezas o de causalidades. En este sentido, Roberto Echavarren hacía referencia a una “sobrenaturaleza inventada” dado que la original es la imagen borrosa de una pérdida. Esa alusión se basaba también en lo que alguna vez había escrito Lezama Lima. Objeto solo comparable, o mejor, asimilable a la potencia del sentido que se desplaza y multiplica en su productividad, la escritura fabrica su propia concepción de lo real cuya singularidad responde en tanto acontecer cincelado en y por la travesía del lenguaje. Con la escritura, ni antes ni fuera de ella, la letra adopta el ritmo que concierne a la fruición erótica de la palabra, a la escansión del sentido que queda del contacto y contaminación de las palabras. De ahí que el poeta insista en detenciones y urgencias, modos de pausar, diferir y acelerar el ritmo poético, todo lo cual hace a la necesidad y eficacia de procedimientos como la anáfora y la aliteración. Más que de metáforas, se trata de devenires mixtos, intensidades cruzadas donde la lengua se hace visible desde varias lentes; resto del idioma (lengua como diferencia del idioma que es compendio de reglas y normas) la lengua se hace presente como imagen carnal del goce húmedo y (neo)barroso, deslizada entre los márgenes del Río de la Plata.

La lengua encarna el movimiento de las hablas migrantes y trasplatinas, siendo el proceso por el cual Perlongher acredita los exponentes del humor y del kitsch, del drama y de las modas. El estilo exornado hasta la exageración se labra así mediante combinatorias de sonidos y sensaciones. Se diría que los términos se imantan como una atracción que prolonga y deriva anulando la posibilidad de comentarios que den disciplina y estabilidad al sentido. Si se es preciso en el impacto sensitivo, la imagen y semejanza que tanto Lezama como Perlongher postulan, se hace efectiva en la torsión de lengua y paladar, dando cuenta de lo indeterminable de su condición. Ser preciso en la indeterminación, es menos un oxímoron que el juego entre superficies y pasajes donde se encuentran los restos de referentes como astillas rotas, un aislamiento momentáneo donde el significante representa su papel de sujeto ante otro eslabón de la cadena interminable. Es en esta línea donde la materialidad que define la poesía de Perlongher, destituye identidades garantizadas por la razón de un idioma dominante.

La forma inscribe al goce fuera de la ley del nombre propio. En este punto, el poeta excede y supera a “chorros” aquellas verdades asignadas a la instancia jurídica de mapas y documentos que limitan los países con cercos de alambres (las mismas púas y férulas que embalsamaron el cuerpo sacro, y otro de los títulos de Perlongher). Así, el periplo de la letra atraviesa fronteras, transformando la geopolítica por donde se deslizan ficciones de procedencias y orígenes. Desde este punto de vista, esos personajes históricos que mencionaba, suponen la ocasión del reconocimiento extrañado que los traduce como los efectos de una metamorfosis profana. Esos muertos pierden su sacralidad y su contorno ganando eficacia política en el texto, desde la ironía, que como política de estilo, desaloja esencias naturalizadas por la costumbre. Los nombres históricos avanzan en la ficción de una microscopía de la imagen por donde lo real se pone en movimiento. De eso trata la reinención de Eva Perón como mito; de reescribir, o mejor, de escribir de nuevo el perfil idolatrado dosificando la distancia para reponer los efectos de una cercanía inusitada. De allí la ironía que vuelve a inventar lo político, no como referencia, sino como práctica de estilo. En esa “invención”, que “resucita” una momia y hace hablar a la zombi, Perlongher, quien no sabía de hostias, pero sí de ayahuasca, prescribe de una vida transhistórica, a Eva Duarte de Perón. Tal es la intimidad que el estilo genera, como forma, no como referente; como delineado táctil que recorre los bordes e intersticios del retrato, y no el contenido volcado de sus moldes. Ese borde podemos inscribirlo entre diversas instancias poéticas. Un comienzo posible en clave de esperma residual, más como sujeto activo que como objeto atributo de una corporalidad orgánica y total. El brillo pretérito de su detonación, el rastro extinto que se desparrama cediendo al hedor y al olvido, es la contraparte asimilable al cansancio de la reina. Atributo fundido en la travesía de los géneros, habilitado por el gasto y el uso en su estado material que anticipa y finaliza abdicando, reina o esperma decantan la función de cosa o persona, masculino o femenino. Lo intercambiable de sus máscaras se acentúa en la conjunción o en la disyunción y pone énfasis en un

pasaje que difiere el ocio lánguido de “pezones untados y encedidos” como fulgores desvanecidos que la noche aplaza en una aurora tardía. El efímero ímpetu arrastrado en las marismas salobres, son los nimbos de las sombras que huyen entre espasmos y grietas. La fugaz potencia del fluído alude por comparación sesgada, a las fronteras de género cruzándose entonces con yacente majestad. “Como reina que acaba”, es el nombre del poema que hace serie con otro del mismo libro: “El cadáver”. “Como reina que acaba”, “El cadáver” y “Herida pierna” intensifican zonas de contacto entre figuraciones fragmentarias que remiten a Eva. La marca sexuada, venerada del nombre símbolo, bandera y estandarte, es materia trascendente en su carácter de inmanencia. En tanto procedimiento y forma, esta paradoja opera la intermitencia del sentido a través de las palabras por donde se filtran los restos y emblemas de la mujer, madre y patria. En el primero de los poemas citados, el excedente del goce queda fraguado a la reina nocturna, danzarina en cuerpo y alma que sale y entra del cielo para embarrarse y lamer/se entre descamisados y taxi boys. Sin embargo, “El cadáver” ingresa datos, localizaciones extremadamente precisas para mutar la exactitud en aura descentrada. Es de noche y el reloj da las 20.25 cuando ella entra “por Casanova/donde rueda el rodete”. No hay correlato referencial para “el pasillo”, salvo para la literalidad del significante “entrada”; para deslizarse, pudrirse o desvanecerse. La ironía da cuenta de la distancia tomada entre los signos de interrogación y los registros de una oralidad que vacila entre la voz masiva y la intimidad del propio discurso vertido para sí mismo, deliberadamente vacilante, afectadamente sorprendido.

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

Por qué no?
 Entre cervatillos de ojos pringosos
 y anhelantes
 agazapados en las chapas, torvos
 dulces en su melosidad de peronistas
 si ese tubo? (“El cadaver” 34)

Es justamente en la inflexión de la masa y una primera persona indeterminada, cuando la insistencia necrofílica sobre el lento séquito, fluctúa entre la devoción colectiva y la reticencia debatida entre el respeto y un amor desbordado. Primera y tercera persona en el nombre de Eva cambian sus papeles y registros que rozan, incluso, la oralidad. Entre la cadena radial y el ademán desmesurado de su inmolación, la escritura restituye

la forma de una subjetividad escindida entre la mirada que asiste a su profanación y la que se levanta en el acto de mirar: “yo negándome a entrar/por el pasillo/reticente acaso?/como digna”; “de Eva hurtada luego,/depositada en Punta del Este/o en Italia/o en el seno del río [...]” (35).

En Perlongher, Eva deviene de reina amortajada a mandataria de ultratumba, de prostituta a diosa y viceversa sin que medien los valores culturales ni la moral de conjunto. La oralidad vuelve como respuesta interpelada no como acatamiento al mandato, sino como engarce de una nueva pregunta encubierta por un deseo inconveniente. La curiosidad y el anhelo, el rencor y la lujuria que arrastra el recuerdo del cuerpo con vida, rodando ahora en féretros clandestinos, pero objeto del equívoco decoro del embalsamador. Otra vez, o mejor, siempre, la ironía en la inestabilidad del signo, cuando el juego macabro con la piel traslúcida, se funde con los velos y el olor de las orquídeas descompuestas. Con sus atributos, en Evita resuenan con desvíos las reinas y madres de Lezama, la adúltera Gertrudis (reina y madre de Hamlet) y la voluptuosa Reina de la Noche que en *La flauta mágica* (de Mozart y Schikaneder) luego de su muerte promete volver al final de cada día. El epígrafe de Lezama Lima se transforma en una nueva pregunta irónicamente retórica; “huyo de la madre de Lezama Lima? la hago pedazos?” (46).

Lo que en “El cadáver” se muestra como despunte insidioso, como curiosidad impertinente e insubordinada, o eso que aparece como atisbo de perversión pueril (“arañazos del embalsamador en los tejidos”; “y si no nos tomáramos tan a pecho su muerte, digo”) ya en “El cadáver de la nación” se erigen la reliquia y la blasfemia, la liturgia efectiva de un grotesco donde lo que yace se figura hipostasiado con las minorías que devienen su potencia multiplicada. De la renuencia equívoca, del deseo insurrecto escindido en el saber de la culpa, de aquí en más la técnica del ritmo y del verso dedica su orfebrería a la decoración macabra de la muerta, a la muerte nimbada como cuerpo rodante que abomina del silencio y del vacío. Ella se perpetúa así, inmortalizada en la vigilia de un entierro sin fin, en la exuberancia de la vida y de la muerte. Y en esa estereofonía pronominal, (yo, tú, nosotras, ellos) acatan el influjo de una sordidez deseada; anhelo atávico en el “pasillo” que sigue la multitud. En otro texto, me refería a los usos potenciados en las mitologías, las lecturas y las representaciones que generan figuraciones de la sensibilidad, política, social, cultural a través de la Historia. Así asistimos al entierro multitudinario, a la desaparición del cadáver, la conservación artificial del cuerpo que certifica la creencia en alguna forma de inmortalidad, a la voz radial que anunciaba el paso hierático ante la mirada colectiva y popular; Perlongher adelgaza al extremo la línea entre eros y tánatos. El punto de inflexión es la bisagra que desarticula el folklore salvaje del bajo fondo urbano que actualiza la clave sentimental del origen espurio: la pobreza, el temblor que une al general con una actriz, la seducción de una “princesa de maneras ordinarias”, del resentimiento a la revancha estridente, del no tener a los vestidos de diva. Atuendos y

joyas como astillas del propio cuerpo que será reliquia devenida en millones de ojos que aguardan la imagen del cabello suelto que el grupo Montoneros adoptó como su propia consigna. Cadáver zombi que cae y se levanta, no en la resurrección cristiana, sino en la herejía biopolitizada y sacrílega. Eva se transmuta entre el cuerpo alhajado que encarna su presente y la reliquia que invisibiliza al cuerpo en la grafía del discurso, donde la veneración popular cristaliza su imagen en la soledad eterna y en la madre intercesora entre pueblo y líder. Madre horadada en el relicario vacío donde el oro y el oficio (a Él, por Él) traman la veladura parcial que corroe la materialidad excedente del cuerpo, la dosis necesaria para construir la fantasmática del cuerpo adorado y vituperado por partes, las que lo muestran como gema divina y las que lo ocultan en su evanescencia mística. La joya tiene su envés en los clavos y el estoque, desafiando desde la cureña a los acólitos y perjuros.

Los alucinógenos y el vudú van haciendo lo suyo respecto de la concreción de imágenes. Si la primera parte se titula “Zombi”, al poema le siguen dos poemas en prosa y un poema final con un epígrafe atribuido a Pedro Ara: “un valioso broche escudo peronista de piedras preciosas”. La marca barroca de la gema irregular o la grafía neobarroca conceden la primacía al rótulo que Perlongher constituye como “neobarroso”. Asimismo en esta serie se afirma la compleja unidad de lo que podríamos pensar como un poema único, donde la Nación está imbuida de la carga imaginaria (pero no menos real) que potencian los pliegues, telas y sayales. Entre la segunda y la tercera persona se instala el viaje etnográfico que irrumpe dudando del mito y recelando del ritual. Antes hablé de sobrenaturaleza, de sobreabundancia de vida, como aspectos que constituyen el nudo de la forma poética en Perlongher. El punto donde estilo y sentido coinciden es la flexión política que insiste en la imagen oracular de la mujer patria. El cadáver no es simplemente el cuerpo en la cuenta regresiva de la descomposición. Flores y orquídeas se pudren lentamente como las ofrendas de los fieles que desfilan ante la cureña donde Eva yace embalsamada. Y quien mira desde lo alto de la muesca, inmutable a sus propios cortes y desgarros, es el rostro de la Nación. Semblante y vísceras, toda aura y tripas, ojos cerrados y mirada absorta, muerta inmortal como emblema metonímico del centro al “interior del país”. Eva es santa y puta (“Eva vive”, del mismo Perlongher) por la memoria de su pueblo, pero también por el cilicio que atraviesa su *soirée*, sueño flotante por los clavos que traspasan su muslo como estigmas de un calvario crístico y tantálico. La vida y la naturaleza, acontecimientos efectivos del artificio, refuerzan el carácter alucinado y potente a través de los motivos que evocan una idea de sustancia orgánica, ligada a la textura vegetal. Así, el poder, el de la diosa fetichizada, el del médico demiurgo se desplazan como destinos cumplidos en presente continuo, sin que ceda la pregnancy sensible de la carne escayolada ante el cortejo fúnebre de la masa popular. Perlongher enfatiza los compuestos orgánicos al tiempo que los perfora con materia mineralizada, contrastando y combinando las texturas vegetales (harmalinas, lapas, mucílago) con las operaciones de cortes y

tajos esmerados que no alcanzan para librar el combate trascendental de la carne y “la sombra de esa mujer”. Al decir de Nicolás Rosa, son los avatares de la etimología –*cadere*, caer– quienes convocan el envés del sentido, el oxímoron semiótico de la caída y la rigidez inmutable en la que insite el embalsamamiento, simulacro (sentencia barroca) de perdurabilidad y el sepulcro, ícono inequívoco de todos los muertos, de Ella y la nada. Cuando en 1989, el poeta vuelve sobre Eva, escribe “El cadáver de la nación”. Texto segmentado en cuatro partes numeradas, el primero en verso y los tres restantes son poesía sin métrica, una noción que me parece más adecuada que hablar de prosa poética como si esto resaltara una estructura narrativa que expulsara la potencia del poema. El subtítulo “Zombi”; cadáver que cae y se levanta, pero no desde la resurrección crística; la santidad de Evita es sacrilega porque reafirma la herejía del rito profano, la conversión del cadáver en materia de cuerpo muerto y vivo a la vez. El zombi desafía el catolicismo de las altas esferas sociales que habiéndola odiado celebran su muerte en los salones y en las paredes de la ciudad (116-127). Si “Viva el cáncer” es la venganza inscripta en las calles, el conjuro será el vudú, como magia negra, saliendo de los cauces porque enfatiza el oxímoron del cuerpo yacente y poderoso. De esta manera, Perlongher inscribe el trazo atemporal, inherente al mito, en la instancia embrionaria donde la Señora entra en la inmortalidad, formando una constelación serial con las marcas identitarias de la Nación. “Fundación Primera”, “Pedro Ara”, “muchedumbre”, “entierro”, “los peronios, sus súbditos”, funcionan como claves de un imaginario histórico y cultural. Asimismo, el estuche/cajón que atesora la joya cadáver, encierra el valor supremo y profanado, la adoración y el salvajismo. De este modo, Perlongher pasa de la historia a la mitología suspendiendo la muerte de la heroína madre de la Nación. Auténtica declinación sintáctica de la materia verbal, prosa y poesía desafían al silencio, cuya figuración petrificada en la fijeza enojada de la momia, traduce el resto alegórico como potencia redentora para la eternidad. El rostro áureo, el cuerpo alhajado de la muerta viva, se funden en la historia nacional, reinventándose como ícono en su grandeza diseminada.

BIBLIOGRAFÍA

- Cangi, Adrián y Paula Siganevich. *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- Echavarren, Roberto. “Um fervor neobarroco”. Néstor Perlongher. *Lamê*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. 5-14.
- Fernández, Nancy. “Los cuerpos del peronismo. Guebel/Perlongher”. *Intervenciones*. Edgardo H. Berg y Nancy Fernández, editores. Mar del Plata: La Bola editora/ UNMDP, 2016.
- Ferrer, Cristián y Osvaldo Baigorria (selección y prólogo). Néstor Perlongher. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue. Puñaladas. Ensayos de Punta, 1997.
- Lamborghini, Leónidas. *El riseñor*. Buenos Aires: Editores Argentinos Hnos, 2012.
- Perlongher, Néstor. “Eva Perón”. Néstor Perlongher. *Prosa plebeya*. Cristián Ferrer y Osvaldo Baigorria, editores. Buenos Aires: Colihue. Puñaladas. Ensayos de Punta, 1997.
- _____. *Lamê*. Campinas: UNICAMP, 1994.
- Porrúa, Ana. *Variaciones vanguardistas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- Rosa, Nicolás. *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Ars, 1997.

Palabras clave: escritura de vanguardia, política de las formas, Eva Perón, dictadura argentina

Recibido: marzo 2019

Aprobado: junio 2019

