

El largo pasillo y esas orquídeas. Sobre los poemas “El cadáver” y “El cadáver de la Nación” de Néstor Perlongher



Roxana Patricia Ybañes

IFLH/UBA, UNQ / roxanaybanes@gmail.com

Fecha de recepción: 15 de julio de 2015. Fecha de aceptación: 17 de enero de 2016.

Resumen

En este trabajo analizamos los poemas “El cadáver” (*Austria-Hungría*, 1980) y “El cadáver de la Nación” (*Hule*, 1989) de Néstor Perlongher. La escritura aborda el cuerpo-cadáver de Eva Perón promoviendo una deriva que busca afrontar la muerte y perderle el miedo a *su* muerte. Partimos del tratamiento del cadáver como resto que condensa la muerte y la vida e impulsa la escritura. Estudiamos con especial atención la construcción espacial: el pasillo, las inmediaciones, la parte interna, el exterior, las colas. Esta construcción amplía los planos perceptivos y los modos de tránsito que se despliegan en ambos poemas.

Palabras clave

Perlongher
Eva Perón
poesía
cuerpo
cadáver
pasillo

Abstract

In this paper we analyse the poems “El cadáver” (*Austria-Hungría*, 1980) and “El cadáver de la Nación” (*Hule*, 1989) by Néstor Perlongher. The writing deals with the body-corpse of Eva Perón trying to confront the death and to lose the fear of *her* death. We start by treating the corpse as a rest that gathers death and encourage this poetry. With special attention, we study the space construction: the corridor, the surroundings, the inside, the outside, the lines. That construction enlarges the perceptions and the ways of moving that appears in both poems.

Keywords

Perlongher
Eva Perón
poetry
body
corpse
corridor

En esa noche, en ese pasillo

Austria-Hungría, publicado en 1980, es el primer poemario de Néstor Perlongher. Verso tras verso se contornean figuras de polacos y alemanes, orientales y porteños. Las siluetas adquieren espesor. Son cuerpos en encuentro y al acecho mientras suceden escenas de guerra y amor. Se huele un olor a muerte, tan real como latente, un olor que impregna cada recoveco de un imperio en ruinas. Progresivamente, las fronteras espaciales y temporales se tornan difusas. En esa tierra devastada se visualiza la presencia indubitable de *un* cuerpo caído: el de Eva Perón que yace al fondo de un pasillo.

El poema lleva por título “El cadáver” y se ubica en el corazón del libro. La escritura se detiene en el escenario del entierro de quien fuera la Primera Dama y captura su cuerpo exhibido para la multitud. La escritura llega a la densidad de ese cortejo, lo merodea, se acerca. Su estadía es provisoria y finalmente opta por el alejamiento.

El poema forma parte de una larga serie de textos que germinaron en nuestra literatura en torno a la muerte de Eva Perón, el proceso de embalsamamiento de su cuerpo, el sepelio y el robo del cadáver. Andrés Avellaneda (2002) señala que en los años setenta, frente al relato borgiano “El simulacro” (1960), un conjunto de textos propone 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). En ambos se plantea la irrupción de Eva viva. En esta dirección, se ubican posteriormente, otros textos cargados de irreverencia. Por un lado, la pieza teatral *Eva Perón* de Copi (2000). La obra, escrita originalmente en francés, fue publicada en París en 1969 y representada por primera vez al año siguiente en dicha ciudad. Por otro lado, el cuento “Evita vive” (1997 [1975]) y los poemas que analizamos en este trabajo, “El cadáver” (1980) y “El cadáver de la Nación” (1989) de Néstor Perlongher.

Los primeros versos que el poeta neobarroco dedica a Eva en “El cadáver” están escritos en íntegra cursiva, se encadenan unos con otros abrazando el margen izquierdo de la página, a excepción de dos líneas. Este corrimiento abre dos blancos 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 aquel que inicia la séptima estrofa sostiene “*Yo*”. En la espacialidad se realza esta contraposición semántica *ella/yo* que se acompaña en el poema con la presencia de un *nosotras*.

Por su parte, la conjunción “y” encabeza cinco estrofas del poema, articulando enumeraciones y el detenimiento provisoria en objetos, situaciones y estados en el funeral y, al mismo tiempo, establece zonas de transición y de ruptura. Una pregunta señala el punto de partida y una primera constelación de significaciones sobre la cual posteriormente se articularán otras. Leemos en el inicio de poema:

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 (1997a: 42)

De esta forma, los versos componen una primera estampa del velorio. Una noche y un pasillo, pasan a ser *esa* noche y *el* pasillo unidos para siempre, cuando los relojes marcan las veinte veinticinco, hora oficial que señala el ingreso de la Primera Dama a la inmortalidad y se inscribe en la memoria de un pueblo (Navarro, 2005).

En ese pasillo, su rodete ya desprendido del cuerpo, rueda en la oscuridad. La caída del tocado presidencial recalca en el desmembramiento de una parte y, en el contexto del poema, se resignifica expansivamente como el desvanecimiento del cuerpo completo y, más aun, de una vida que muere y no muere al mismo tiempo. El verso “*donde rueda el rodete?*” (1997a: 42) se desliza metonímicamente y ata la hora marcada, el derrumbe del peinado y el rodar de la muerte en ese pasillo. Entonces, resulta admisible pensar el verso como una forma de señalar “*donde rueda la muerte?*” o “*donde ronda la muerte?*”.

Llegado este punto, el espacio trazado en el verso inicial, se reviste de lamentos. La pregunta “*Por qué no entré por el pasillo?*” (1997a: 42) toma densidad, marca una línea divisoria entre un espacio interior y exterior, habilita un lugar de tránsito

que conecta ambas zonas y una doble dirección de entrada y salida. De manera simultánea, en este trayecto espacial se recorta un interior sombrío como una zona en suspenso, en cuya profundidad y soledad más absoluta están el cadáver de Eva Perón y 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 y rasgos que se entrelazan en estas líneas iniciales.

Y entonces decidí no entrar a *ese* pasillo

La pregunta que inicia el poema, formulada en primera persona del singular, no persigue una respuesta unívoca sino la apertura insistente de una multiplicidad de razones por las cuales reafirmar dicha negación. 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 tristeza y por otro, conduce una y otra vez a preguntar y repreguntar, a negar y renegar, tantas veces como sea posible, la decisión de no entrar a ese lugar.

En la totalidad del poema, la interrogación se despliega a modo de hilo articulador y a su vez germina una zona de ruptura que se desata en el centro del escrito. La forma interrogativa prolifera a lo largo de todo el texto, generando bloques de versos que condensan ramilletes de preguntas. 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 tejido del poema.

La imagen visual del pasillo está presente en ocho estrofas, prolifera de diferentes maneras, trazando una línea zigzagueante y espiralada a lo largo de toda la trama de la escritura. En este recorrido se delimita el exterior, el interior, el fondo como así también se definen y articulan las esferas de lo auditivo, lo visual y lo olfativo. Estos planos se muestran conectados 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.

De esta manera, el poema se encauza, ensanchando y desbordando el espacio y los márgenes de la visión. La acción de ver descentra el territorio con una lógica de apertura para luego volver al núcleo denso del pasillo y, nuevamente emprender una deriva para seguir mirando. El ojo perlonghiano 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. Este ojo dilata el territorio y extingue todo lo que encuentra a su paso. Nicolás Rosa sostiene que, en el caso de Perlongher, se trata de un “ojo que vectoriza y sectoriza los meandros del significante por alusión y por elisión” (1996: 33).

En relación con lo señalado, distintas aproximaciones, reflexiones y estudios críticos de la obra perlonghiana hacen referencia a los términos *neobarroco*, *neobarroso* y *barroso*. Estos dos últimos acuñados y tematizados por el propio poeta en ensayos de su autoría. Nicolás Rosa (1996) visualiza una territorialidad perlonghiana 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” (1996: 38). Tal abyección implica un sujeto pulverizado. De este modo, Perlongher en tanto sujeto poético se enrosca, trasplanta, traspapela y rizomatiza en sus versos.

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 ésta se fije en un centro. La autora hipotetiza que mientras el barroco es “*objetivista*”, el neobarroco sería “*subjetivista*” a luz de un sujeto que se pierde en la deriva de los significantes (1996: 151-154).

De este modo, la múltiple exploración del campo visual que se expande en el poema, también se avanza sobre los planos olfativo y auditivo hasta alcanzar la sinestesia: “*perfumes chillones*”. Los olores a “*orquídeas descompuestas*” y “*flores viejas*” (1997a: 43) 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 colmado de 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 que se extienden en los alrededores. Cada detalle es un extracto denso del entierro que no se circunscribe a un sector o a una zona fija sino que por el contrario se dispersa sin control por todo el espacio. En este poema, Eva está en un “estado intermedio” (Rosano, 2006: 209), 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 adentro-afuera del pasillo mortuario, se perfilan modos de transitar: entrar, salir, merodear, deambular, rondar, pasar 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 y no muere estático, se ubica la muchedumbre y el acompañamiento del cortejo fúnebre propio de una Primera Dama.

Los modos de transitar, recorrer, marcar y delimitar el espacio proponen otras fronteras y distinciones entre interior y exterior, público y privado, lejano y cercano, pasado y presente. El trayecto planteado en cada segmento del escenario del funeral marca puntos provisorios, siguiendo a Nicolás Rosa entendemos que la “segmentación” es clave en esta poesía, en tanto “en Perlongher todo es segmentación. [...] Segmentación de los cuerpos que habitan lugares y espacios construyendo una genealogía y una geografía [...] de la intimidad y de la pura exhibición (2002: 25).

Los segmentos/tramos que se recorren en el poema no resignan ningún momento del velorio: la entrada del cadáver a la hora exacta, su ingreso a la parte más profunda del pasillo con la declaración de que ella “*ya está muerta*” (1997a:43) y su estadía acompañada por la inevitable descomposición del cuerpo que se trasluce en el uso de verbos tales como “*desvanecer*” o “*deshacerse*” (1997a:42). 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.

El desfile de personas con paso lento completa la escena del entierro. Los ecos radiofónicos recuerdan la hora, el dolor emerge y millones de personas colman las calles como si fueran arrancadas de sus casas para unirse en procesión. El poema recoge la dimensión colectiva del funeral de Eva Perón sin esquivar su carácter doloroso, imponente y multitudinario (Navarro, 2005). Los adjetivos “*pringosos*”, “*agazapados*”, “*anhelantes*” (1997a:42) enlazan el encogimiento de cuerpos espectrales que se distinguen como “*cervatillos*” (1997a:42). 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.

El poema se entromete con 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 descanso. No olvida la tensión de un cadáver tensado entre la descomposición y su conservación. Nos señala Nicolás Rosa que estamos frente a un “oxímoron semiótico: si el cadáver es cuerpo caído, cuerpo en espera de la corrupción y la ceniza, el embalsamamiento es simultáneamente una contradicción lógica de la implicación existencial y un contra-fáctico de la acción cadavérica (1987: 255-256).

Tal como hemos señalado, en el escenario del pasillo 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; marcando múltiples trayectos y segmentaciones espaciales. En la quinta estrofa del poema se avanza hacia la zona más interna del pasillo 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 (1997a: 43)

El halo de inmortalidad que se trazó alrededor del cuerpo de Eva Perón operó en varios sentidos y al mismo tiempo possibilitó la apertura de un infinito abanico de representaciones de Eva, ya sea como madre de su pueblo al que cuidaría para siempre o bien como santa venerada por el resto de los días. Pero, sobre todo, la construcción de la inmortalidad se sostuvo sobre un cuerpo embalsamado al cual se pretendió conservar sin marcas de dolor, eternamente joven y bello, como un cuerpo destinado a ser un monumento de ella misma y prueba tangible de su eterna presencia junto al pueblo. Este cuerpo incorruptible se relaciona, inevitablemente, con 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 dos materiales autobiográficos que construyen la matriz sobre la cual se forja la construcción de su inmortalidad. Se trata de *La razón de mi vida* de Eva Perón y *Eva Perón. La verdadera historia contada por el médico* escrito por el Doctor Pedro Ara. La imagen del corazón que Eva plasma en su obra, se ramifica sin límites hasta consolidar la equivalencia del corazón con la vida misma y éste, a su vez, es homologable con el alma que se desprende del cuerpo y no muere. Entonces, el órgano del corazón es al mismo tiempo, el cuerpo vivo y el cuerpo muerto y, particularmente, es un alma que está en una zona de pasaje. De este modo, Cortés Rocca y Kohan sostienen que “el pasaje a la inmortalidad se constituye, entonces, por ese *doble entrecruzamiento de los signos de la vida y los signos de la muerte en el cuerpo de Evita*” y tiene su punto de culminación en la preservación parafínica de su cadáver (1998: 68).

El poema de Perlongher recoge el obraje de Ara en la figura de Eva para detener el ojo sobre rastros de fallas, arañazos del embalsamador, como sutiles desperfectos sobre la piel. Posteriormente, desliza en los versos el trance de ese cuerpo raspado hacia la inmortalidad, el trance que se produce al atravesar el largo túnel sembrado de flores y cerca del fin del poema trae a colación una nueva pregunta de tono corrosivo:

“Ese deseo de no morir? / es cierto?” (1997a:45). Sin reposo esta poesía se entromete con el carácter paradójico de un cadáver que deja de serlo en tanto se embalsama, pone en cuestión el deseo de Eva de ser monumento y desliza el matiz de la duda.

El cuerpo de Eva: desde el rodete hasta la piel

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

Beatriz Sarlo (2003) nos recuerda que el cuerpo político de un monarca es más amplio que el cuerpo natural y, al mismo tiempo concentra una fuerza capaz de diluir la fragilidad de este último (Kantorowicz, 1957). A partir de aquí, la autora sostiene que el cuerpo de Eva se ubica en la misma trayectoria simbólica que la del cuerpo del rey pero, en este caso, “el cuerpo material produce su cuerpo político” (2003: 92).

En la primera estrofa del poema “El cadáver” 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 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”* (1997a:42).

El poema, a distancia de un discurso solemne, se aproxima a un discurso con giros cotidianos, explora 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. La enfermedad de Eva no aparece nombrada por su verdadero nombre sino aludida y desplazada a un objeto que se oxida, a un olvido fatal que llama a la muerte. Acaso como una manera de alejarse de aquellas celebraciones macabras de la enfermedad plasmadas en pintadas callejeras. Acaso como una 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. Tal como sostiene Susan Sontag (2003) el cáncer no sólo puede aparecer en cualquier órgano, sin manifestar predilección por ninguno, sino que además puede expandirse sin límites a los otros hasta tomar todo el organismo. El cáncer puede pensarse “como una enfermedad o patología del espacio. Sus metáforas principales se refieren a la topografía [...] y su consecuencia más temida, aparte de la muerte, es la mutilación” (2003: 21).

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 presencia de la muerte en ese cuerpo que se descompone y señalar que en definitiva ella “*ya está muerta*” (1997a:43). A partir de aquí, los versos retoman 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*” (1997a:43). De este modo, el espacio se contamina con olores en descomposición. La muerte no está ni adentro ni afuera sino esparcida, 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 de ese pasillo

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

Y si no nos tomáramos tan a pecho su muerte, digo?
si no nos riéramos entre las colas
de los pasillos y las bolas
las olas donde nosotras
no quisimos entrar
en esa noche de veinte horas
en la inmortalidad
donde ella entraba
por ese pasillo con olor a flores viejas (1997a:43)

El primer verso de esta estrofa abre una nueva pregunta “*Y si no nos tomáramos tan a pecho su muerte, digo?*” La escritura apuesta el desafío de no tomar tan en serio la muerte y alejarse del cadáver de Eva. En el corazón del poema, se detona una invitación para trastocar *su* muerte. Así, la escritura que en un primer momento recalca en la solemnidad, tristeza y dolor del entierro, luego se aproxima a una propuesta quizás indecente, 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 provisorias que condensan sólo por momentos fragmentos de esa totalidad embebida de colores y olores mortecinos. El entorno grisáceo tiene pequeñas zonas de anclaje, leves fisuras sobre las cuales los sujetos aparecen y son sumergidos en la misma escena del funeral que los convoca.

“Y si no nos tomáramos tan a pecho su muerte, digo?” (1997a:43) 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 en un mar bamboleante sembrado de letras. Se enlazan resonancias bajo una cadencia articulada en la cual alternan la vocalización y la articulación de las vocales abiertas: a/o, o/a. Las rimas internas y finales, que se encaraman alrededor de las palabras: *“colas”, “bolas”, “olas”* y *“nosotras”* (43) 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”* (1997a:43).

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” (2002: 140). La irreverencia desbarranca el poema y nos conduce hacia otro funeral dentro del funeral. 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 con su propia materialidad, hacia afuera y adentro del pasillo, contorneando ese cadáver hasta hacerlo bamboleante; 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*, sostiene María Gabriela Mizraje, 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” (1996:139). En ese fluir de las vocales a/o y su alternancia conducen al poema a una zona de expansión que explora y crea nuevos sentidos.

De esta manera, la sonoridad se expande y justo antes de perder 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”* (1997a:43). 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 que nos queda visualizamos a *“ella”*, a la multitud y la presencia de un *“nosotras”*. El pronombre colectivo explora el distanciamiento y la presencia de lo femenino en abundancia, quizás como un nosotras que incluya a todas aquellas del poema que cierra el libro *“Por qué seremos tan hermosas”*. Incluso para aquellas queridas que están presentes en los alrededores, merodeando y charlotteando en las largas colas pero que, bajo ningún punto de vista, ingresan a ese pasillo.

Posteriormente, el poema retoma el escenario del entierro en la dirección planteada en el inicio del poema. Por este motivo hemos señalado que la pregunta del primer verso conduce los siguientes, hasta decantar en sus líneas finales. En ese momento, la escritura propone abandonar la deriva del funeral y emprende el alejamiento definitivo, quizás para olvidar todas las preguntas que se suscitaron, como si éstas no tuvieran respuesta definitiva y fueran puestas en suspenso: *“Como en un juego, ya/ es que no quiero entrar a esa sombría/ convalecencia, umbria”, “en ese pasillo/ la dudosa bondad/ en ese entierro”* (1997a:45).

En el momento final, la escritura desiste de estar allí, en ese entierro, como si todo se tratara de un simple o riesgoso juego y, tras haber agotado toda posibilidad,

opta por dejar ese escenario cargado de sombras y de “*dudosa bondad*” (45). No obstante, el espacio de pasillo en la poesía de Perlongher, es revisitado, transformado como reservorio de referencias que se trastocan, reliquias que se trafican, imágenes que se intervienen. En la entrevista “Privilegio las situaciones del deseo” (1991) realizada por Guillermo Saavedra, el escritor cuenta cómo surgió el poema “El cadáver”. En ese momento, él trabajaba realizando encuestas por distintos lugares del país. Un día en un pasillo estrecho de una villa miseria, “en una escena extraña” (Perlongher, 2004: 348) dos hombres lo invitan a pasar. Él se acerca, intercambia unas palabras con ellos y luego se aleja del lugar. Ya de regreso a su casa, lee una biografía de Eva Perón. Las imágenes comienzan a mezclarse con la escena de aquel pasillo. Toma forma el poema. Perlongher afirma “yo siempre había pensado que el peronismo era un pasillo, un atajo [...] pero con consecuencias horrosas. El peronismo y el pasillo, como una invitación en la que no había que entrar [...] Al mismo tiempo, toda la fascinación del populismo” (2004: 348).

Por otra parte, el funeral de Eva y el pasillo colmado de pesares, están presentes en el poema “Eva” de María Elena Walsh (1976). 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 pobrerío se quedó sin madre/ llorando entre faroles con crespones./ Llorando en cueros, para siempre, solos” (1976: 93).

El poema luego de describir el funeral y de dar cuenta de los sentimientos de odio y dolor allí suscitados, se aleja en busca de una Eva viva. En esta dirección clama por una Eva conductora a la cual se le lanza un pedido: que resucite para asumir el lugar de reina de las mujeres que gritan juntas en rebelión ante la injusticia. Las dos primeras estrofas de esta segunda parte, se conglomeran bajo un tono directivo que piden a gritos que ella no siga muerta, sino que resucite para asumir la dirigencia de las mujeres y juntarse con ellas: “No descanses en paz, alza los brazos/no para el día del renunciamiento/ sino para juntarte a las mujeres/ con tu bandera redentora/ lavada en pólvora, resucitando” (1976: 94). 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 poema “El cadáver de la Nación” cierra el poemario *Hule* (1989) y anuncia el retorno de Eva como zombi maquillada provista con el don de la palabra. La escritura retoma el camino de los versos iniciado en “El cadáver”. Ambos títulos se trazan sobre la huella de un nombre que no es explícito pero sí aludido, Eva Perón y permiten una lectura en relación. Ese cadáver inicial que fue capturado en el poema de *Austria-Hungría* reaparece en los confines de una tierra que no lo olvida y es precisamente en ese lugar donde reflota y se torna visible, como cosa de Estado, como un gran cadáver que persiste en no morir y en tal persistencia se agiganta sin cesar, colmado por proezas e infortunios de un país y de un pueblo, como el gran cadáver sobre el cual se construyó una operación política. Al respecto, María Alejandra Minelli afirma que en estos poemas, Perlongher desanda la operación construida en torno al cadáver de Eva y “efectúa un procedimiento estético-político que se orienta a supurar la ‘cultura cadáver’ tramada desde la historia oficial” (2006: 85).

“El cadáver de la Nación” está dividido en cuatro partes señaladas con numeración creciente. El primer tramo presenta el subtítulo “ZOMBI” a diferencia de las tres partes restantes que sólo se distinguen por la indicación numérica. En el comienzo, los versos se extienden proliferando sobre el espacio de la página. Alternan de este modo, versos decasílabos, endecasílabos y alejandrinos que se encabalgan entre sí, ya sea porque un verso se continúa en el siguiente, ya sea por el uso de guiones en la palabra final de una línea. Tanto en la primera estrofa como en la segunda, este encabalgamiento conduce a un último verso en soledad, compuesto por una sola palabra de tres sílabas. 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

Eva revive como zombi y resurge de un cajón que se abre provocando el reflote caudaloso de olores y sudores de su muerte. Los verbos “des-garrando” y “tajea” (Perlongher, 1997b: 177) 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 en una tierra putrefacta, ya momificado, ya con su nariz rota. El poema convierte al dolor en un hecho estético y compone la imagen de una “Eva mortificada con llagas y cicatrices” (Rosano, 2006: 210). Tal mortificación se construye en la fluctuación de las palabras que van derivando de una en otra: sayales/ santa, escayolada/ momificada, mito/rito.

Sobre la investidura de Eva y directamente sobre su piel se señala lo que queda como vestigio, como rastro y resto de un desgarramiento. Adrián Cangí afirma que “Perlongher atenta contra toda representación de la santa, aunque guarde en su pantomima el ardor afectivo de una conmemoración a aquello muriente que ha devenido momificación marmórea” (1996: 74).

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 que fue investido con 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 reflota en la misma dimensión del exceso como podredumbre, fluyendo a borbotones.

De este modo, “una mueca macabra le devuelve lo dado para convertirlo en suplicio. Las bicicletas que llenaron al pueblo se convierten, quebradas, en relleno del (cuerpo) vacío de Eva” (Mizraje, 1996: 143). El plano visual y olfativo se desborda sin límites quizás, en la misma medida en la cual se desborda el relleno de ese cuerpo. Dice el poema: “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’” (1997b: 177).

La deriva de los versos emprende un buceo por el cuerpo momificado y tajeado hasta llegar al punto medio de esta primera parte del poema. Justo allí encuentra la figura “de esa mujer” (1997: 178) revestida con los ecos de Rodolfo Walsh en bastardilla

para afirmar más adelante que “la Diosa no se muere” (1997b: 178). 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 la 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” (1997b: 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 y ese cuerpo propulsan la escritura del relato en el cual leemos: “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” (2005: 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. Ana María Amar Sánchez (2002) sostiene que en el caso de la escritura de Walsh, aquello que no se dice se vincula con lo ausente o lo injusto; la repetición insiste en subsanar ese vacío.

En “El cadáver de la Nación” la escritura poética va tras las huellas de ese gran cadáver del cual se habla. Ese cadáver es revivido, 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.

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 y desemboca finalmente en la posibilidad de nombrarla.

La campana de cristal y las 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 multitud, encriptado bajo una campana de cristal que por momentos se empaña. 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 traza sobre la superficie del papel entra en relación con esta paradoja y toca el límite de lo inexplicable: el proceso de embalsamamiento que retiene a un cuerpo muerto en el mundo de los vivos y también el proceso que conserva a un cuerpo muerto como si estuviera vivo. Eva como una estatua para su pueblo. En *Mi hermana Evita*, Erminda Duarte describe el juego de las estatuas que ella y su hermana compartían. Eva tenía ángel y lograba ser una estatua casi perfecta. Acaso, dice Duarte, “¿Aquel fue un anuncio? Tu estatua surgió en todo el país [...] y aunque ahora [...] arrebatadas al pueblo que las había erigido, la historia guarda, imperecedera, la estatua que te representa, la que nadie podrá ocultar ni destruir (1972: 36-37).

La escritura de la segunda parte del 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” (1997b: 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.

La escritura captura el cuerpo de Eva y realiza una operación en dos niveles. El plano visual se duplica en espejo y ella no sólo es vista por quienes están presentes en el velorio sino que además ella puede ver desde lo alto, en suspensión, a quienes la ven y a quienes la están traicionando. La capacidad de ver se proyecta a una dimensión más amplia como si se buscara ver más allá y desde el más allá. Al mismo tiempo, este desdoblamiento de la mirada es solidario con la división del espacio en una dimensión superior e inferior que marca la trayectoria de un cuerpo a mitad de camino, en un estado de transición 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” (1997b: 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 ya instalada 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” (1997b: 180). Las aliteraciones combinan los sonidos y las palabras fluyen en cadenas expansivas. La sucesión de las imágenes se engarza con una musicalidad natural. Leemos en el poema:

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.
(Perlongher, 1997b: 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” (1997b: 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.

Desde el inicio de esta segunda parte el poema avanza y refuerza una creciente intertextualidad con el libro que escribió el Doctor Pedro Ara, *El caso Eva Perón (Apuntes para la Historia)* recalando en el cuidado estético que a cada momento exige el cadáver en proceso de embalsamamiento y en pleno velatorio. 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: 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” (1997b: 182) no puedan decir que a Eva se le “bajó el copete” (1997b: 182). La voz que con ternura y, al mismo tiempo con firmeza, pide rearmar el peinado de la Dama es la contraparte del poema “El cadáver”. El rodete caído que rueda en el fondo del pasillo es ahora el rodete que se pide rearmar para sostener el simulacro frente a las mujeres que ven a Eva yaciendo, frente a sus muchachos que no deben saber de su piel tratada y frente a todos para esconder las hebillas detrás de los cabellos. En el primer poema, el rodete derrumbado señalaba al cuerpo fatalmente caído. En el caso del segundo, recomponer el peinado se conecta con la necesidad de recomponer un cuerpo muerto para que parezca vivo. La voz de Eva se proyecta desde lo alto para recordar que desde allí siempre ve y siempre verá desfilan las carrozas.

En la cuarta parte del poema “El cadáver de la Nación” leemos 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 embalsamador, en el cual leemos: “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” (65).

Los versos se componen con los retazos de otras voces que el poeta toma del texto del propio embalsamador. Con estas palabras se tamiza, se entreteteje 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.

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.

Esta Eva- zombi que arrastra su cuerpo marcado y desparrama su voz a gritos en el poema final de *Hule* se relaciona con la Eva que Perlongher hace retornar desde el cielo en su cuento *Evita vive*, fechado en el año 1975. Recordemos que la primera publicación fue en inglés, bajo el título “Evita lives” en *My deep dark pain is love*, (selección de textos de Winston Leyland. Gay Sunshine Press, San Francisco, 1983). La primera edición en idioma español fue en *Cerdos y Peces* n° 11, abril de 1987, y luego en *El Porteño* n° 88, abril 1989 (Cfr. Perlongher, 1997: 191).

El relato está organizado en tres partes que se leen en relación y mantienen su autonomía. Eva regresa de la muerte, desciende desde el cielo, cumpliendo la promesa del retorno para encontrarse con personajes anclados en zonas fronterizas y con sus “grasitas”. Ese lugar celestial del cual retorna se define por oposición a lo terrenal. El regreso de Eva burla la distancia absoluta entre ambas dimensiones y va más allá, en tanto instala la posibilidad de un nuevo retorno y, por lo tanto, de un estado de inmortalidad concretizado en un cuerpo no-santificado, un cuerpo dotado de puro deseo sexual.

La entrega que trae esta Evita perlonghiana marca el exceso de dones políticamente incorrectos: sexo desenfrenado y marihuana ligados a una moral dudosa e indisciplinada. A su vez, su cuerpo como ofrenda es un cuerpo demarcado. A lo largo de las tres partes del relato, la escritura retorna sobre tres motivos –que podrían pensarse como sinécdoques que remiten a una totalidad más vasta, la de ese cuerpo y su devenir- que nos interesa resaltar: la piel, el rodete, las uñas.

En la primera parte del relato, el testimonio-relato de la marica mala destaca que Evita tenía la “piel brillante” sembrada de las “manchitas del cáncer”. Cuando la marica acerca la lámpara y la reconoce, visualiza estos dos detalles inconfundibles que certifican que esa mujer es indudablemente Evita. En la segunda parte del relato, Evita se presenta como “una mujer de unos 38 años, rubia, un poco con aires de estar muy reventada, recargada con maquillaje, con rodete...” (Perlongher, 1997c: 192). El rodete de esta Evita resucitada es un rodete desarmado, “deshecho” pero aún presente como vestigio y extremo visible de un cuerpo refulgente.

Ese rodete desarmado del relato *Evita vive* sintetiza la imagen de un cuerpo desatado y desujetado, un cuerpo lejano al cuerpo presidencial que Eva mostró en otros tiempos. El cuerpo de Evita se toma, se agarra, se toquetea. Tomar el cuerpo de Evita por el rodete, implica agarrarlo para desarmarlo y en definitiva destruirlo. La instancia final es perder el respeto por el cuerpo muerto y celebrar la presencia de un cuerpo resucitado, tal acción está fundada en la lógica de transgresión inicial.

En otro orden de relación, la exploración de la sonoridad de la voz en el poema “El cadáver de la Nación” de Perlongher, nos permite señalar una zona de acercamiento con el poema de Leónidas Lamborghini “Eva Perón en la hoguera”, publicado originalmente en el año 1972 y reeditado como “Eva” en 1996, en el cual 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) 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: 131-132).

Lamborghini trabaja con la palabra de *La razón de mi vida* que Eva Perón no escribe directamente pero firma como autora. El poeta emprende un proceso de reescritura

de este modelo original sobre el cual interviene en términos de destrucción y posterior reconstrucción, en busca de encontrar y dar forma a una nueva escritura distanciada de la primera. En esta tarea de reescribir –fundamental en su poética–, el escritor ensaya nuevas formas de composición con una constelación de palabras que han sido tomadas a préstamo y opera directamente en el nivel de la sintaxis, cortando palabras, buceando en los espacios en blanco que se liberan, repitiendo de formas diferentes para abrir la posibilidad de multiplicar significados.

Orquídeas del Amazonas, bigudíes y maquillajes para Eva

El cadáver de Eva Perón convoca la escritura de los poemas que hemos analizado en este artículo, “El cadáver” y “El cadáver de la Nación”. La pieza de *Austria-Hungría* se instala en la escena del funeral y entabla una lucha de manera directa con la pesadez de la muerte. El poema se forja a partir de una pregunta que provoca el desencadenamiento de la palabra. A partir de allí palabras e imágenes se despliegan en tramos. La voz poética fluctúa en torno al escenario de ese pasillo. Por una parte, insiste en la dimensión espacial abriendo el espacio, avanzando en distintas direcciones y proyectando a partir de allí la pluralidad de imágenes sostenidas en lo visual, auditivo y sonoro. Esta insistencia en el escenario de pasillo conduce a los versos hasta alcanzar un punto de ruptura y posteriormente volver a su cauce.

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 que opera sobre el espacio se extiende al tratamiento del cadáver de Eva que se aborda, se toma, se señala, se marca por partes, por extensiones, por sentimientos.

“El cadáver de la Nación” explora y avanza sobre el cuerpo embalsamado de Eva. Ese cuerpo zombi regresa dotado de voz y pide que le rearmen el rodete y le pinten las uñas. Ese cuerpo vaciado y al mismo tiempo tan lleno, como si se tratara de un país en el cual una vez ella entregaba bicicletas. En estos versos se sostiene que “la Diosa no muere” se rearma con bigudíes para sostener el rodete y la fuerza de la voz para proclamar desde arriba que no está muerta.

Bibliografía

- » Amar Sánchez, A. M. (2002). “Evita: cuerpo político/imagen pública”. En Navarro, M. (comp.), *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires, FCE, 43-64.
- » Ara, P. (s/f). *El caso Eva Perón (Apuntes para la historia)*. Madrid, CVS Ediciones.
- » Avellaneda, A. (2002). “Evita: cuerpo y cadáver de la literatura”. En Navarro, M. (comp.), *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires, FCE, 101-141.
- » Cangí, A. (1996). “Ardiente oscuridad”. En *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 62-98.
- » Copi (2000) [1969]. *Eva Perón*. Traducción de J. Monteleone. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- » Cortés Rocca, P. y Kohan, M. (1998). *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- » Duarte, E. (1972). *Mi hermana Evita*. Buenos Aires, Centro de Estudios Eva Perón.
- » Lamborghini, L. (1996). “Eva”. En *Las reescrituras*, Buenos Aires, Ediciones Del Dock, pp. 59-78.
- » 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, 137-147.
- » Navarro, M. (2005). *Evita*. Buenos Aires, Edhasa, 1981.
- » Perlongher, N. (1997a) [1980]. “El cadáver”. En *Austria-Hungría, Poemas completos (1980- 1992)*. Buenos Aires, Seix Barral, 42-45.
- » ——— (1997b) [1989]. “El cadáver de la Nación”. En *Hule, Poemas completos (1980- 1992)*. Buenos Aires, Seix Barral, pp.177-183.
- » ——— (1997c) [1975]. “Evita vive”. En *Prosa plebeya. Ensayos 1980- 1992*. Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires, Colihue, pp. 191-195.
- » ——— (2004). “Privilegio las situaciones del deseo”. Entrevista realizada por Guillermo Saavedra (1991). En *Papeles insumisos*. Edición de Adrián Cangí y Reynaldo Jiménez. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, pp. 347-353.
- » Rosa, Nicolás (1987) “Seis tratados y una ausencia sobre los ‘Alambres’ y rituales de Néstor Perlongher”. En *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, pp. 227-257.
- » ——— (1996). “Una ortofonía abyecta”. En *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp. 29-43.
- » ——— (2002) “De estos polvos, estos lodos...”. En *Homenaje a Néstor Perlongher*. São Paulo, Humanitas/FFLCH/ USP, pp. 23-48.
- » Rosano, S. (2006). *Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- » Sarlo, B. (2003). *La pasión y la excepción*. Buenos Aires, Siglo XXI.

- » Sontag, S. (2005). *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*. Buenos Aires, Taurus.
- » Walsh, M. E. (1976) “Eva”. En *Cancionero contra el mal de ojo*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 93-95.
- » Walsh, R. (2005) “Esa mujer”. En *Los oficios terrestres*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, pp. 9-19.

