

“Cadáveres”: la puesta en escena de una memoria doliente

“Cadáveres”: The staging of a sorrowful memory

ADLIN DE JESÚS PRIETO RODRÍGUEZ

Universidad de Las Américas (UDLA), Quito

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2017.41.2>

Fecha de recepción: 16 de enero de 2017

Fecha de aceptación: 20 de marzo de 2017



RESUMEN

En América Latina hay diversas prácticas estéticas que problematizan la experiencia de la pérdida, el dolor y abordan la materialidad de los restos corporales como espacio de contestación de los regímenes que norman la vida: el cadáver es en ellas el protagonista de la experiencia vivida, el motor de las interrogantes y formulaciones estéticas, así como el horizonte de apuestas políticas. A partir del abordaje de un texto fundacional de la poesía neobarroca y de la temática del cadáver en América Latina: "Cadáveres" (1981) de Néstor Perlongher, este artículo plantea una reflexión sobre cómo la estética, desde lo poético, puede dar cuenta de un duelo en suspenso y puede hacer una práctica de memoria doliente que confronte el arbitrario ordenamiento político de cuerpos.

PALABRAS CLAVE: Néstor Perlongher, poesía, neobarroca, memoria, biopolítica, duelo, política, cadáver, "Cadáveres".

ABSTRACT

In Latin America there are various aesthetic practices that problematize the experience of loss, pain and the materiality of bodily remains as a space for the response of regimes that regulate life: the corpse is in them the protagonist of the lived experience, the motor of questions and aesthetic formulations, as well as the horizon of political bets. From the approach of a founding text of neo-baroque poetry and the theme of the corpse in Latin America: "Cadáveres" (1981) by Néstor Perlongher, this article proposes a reflection on how aesthetics, from the poetic point of view, can give an account of a bereavement in suspense and can make a practice of mourning memory that confronts the arbitrary political ordering of bodies.

KEYWORDS: Néstor Perlongher poetry, neo-baroque, memory, biopolitics, mourning, politics, corpse, "Cadáveres".

*...la poesía solo abre la boca cuando tiene
para decir algo paradójal. Porque lo que quiere,
ya sea haciendo trabajar el oxímoron o simplificando
hasta el grado cero las posibilidades literarias de la lengua,
es poner en fecha lo real. Intentar decir ese indecible
a toda costa, es el modo que tiene la poesía de aportar siempre,
pero sobre todo en tiempos desérticos, una prueba de vida.*
Tamara Kamenszain, *La boca del testimonio*.

LO QUE DICE EL POEMA (Y CÓMO LO DICE)

“LA POESÍA ABRE la boca cuando tiene para decir algo paradójal...” menciona Tamara Kamenszain¹ al plantear su reflexión en torno a la poesía, su potencialidad política y su dimensión testimonial. Sobre este asunto, de algún modo, ya habían reflexionado otros poetas desde la poesía misma. Pienso por ejemplo en el alemán Hans Sahl que en su poema *Wir sind die Letzten* (1976) expresa que “los poemas... vuelven a ser posibles hoy si solo en el poema se puede decir aquello que, de otro modo, burla toda descripción”;² así como el francés Nelly Sachs quien en su “Ton corps en fumée à travers les airs” (1999) dice: “el ángel [que] recoge / lo que vosotros habéis desechado es el poema mismo”.³

Esta escogencia de la poesía para dar cuenta de *lo desechado*, de *lo que burla toda descripción*, de *lo indecible* responde, desde mi perspectiva, a la necesidad de decir y de oír aquello que escapa a la representación. A la necesidad “... de escuchar esa exigencia en el sonido ronco y el aliento entrecortado de[l]... poema...”⁴ un *allá* donde “[l]os poetas no olvidan”.⁵ Un *allá*, el del espacio poético, que se contrapone al coto cerrado y que se desplaza hacia la apertura, hacia una dirección del sentido abierto e incumplido de la herida del significante.

Tal vez sea la poesía de todos los materiales estéticos la que mejor dé cuenta, desde su corporeidad textual, de algunas experiencias indecibles, dolorosas, inefables de la vida humana por “lo que está atrás de eso, antes que se convierta en palabras. Una forma de ver-sentir-decir-conocer-pasar por la existencia”.⁶

-
1. Tamara Kamenszain, *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía* (Buenos Aires: Norma, 2007), 13.
 2. Hans Sahl citado por Jean-Luc Nancy, *La representación prohibida. Seguida de La Shoah, un soplo* (Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2006), 15.
 3. Nelly Sachs citado por Nancy, *La representación prohibida*, 16.
 4. *Ibíd.*, 70.
 5. Salvatore Quasimodo, *ibíd.*, 70-1.
 6. Roberta Iannamico citada por Kamenszain, *La boca del testimonio*, 139-40.

ESTÉTICA Y DUELO

En América Latina hay diversas prácticas estéticas contemporáneas recientes que problematizan la experiencia de la pérdida, del dolor y abordan la materialidad de los restos corporales como espacio de contestación de los regímenes que norman la vida: el cadáver es en ellas el protagonista de la experiencia vivida, el motor de las interrogantes y formulaciones estéticas, así como el horizonte de apuestas políticas. En esas prácticas hay producciones estéticas heterogéneas como, por ejemplo: el documental *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán (2010), las instalaciones de la artista mexicana contemporánea Teresa Margolles como por ejemplo el envío que hizo México a la Bienal de Venecia de 2009 titulada *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, “La parte de los crímenes” de 2006 de Roberto Bolaño (2004) y “Cadáver” de Martín Gambarotta (1996) por nombrar solo algunas. Aunque son disímiles en su materialidad y forma, todos estos textos pueden ser leídos como poéticos a partir de la propuesta de Roberta Iannamico según la cual la poesía no es el género literario, sino “lo que está atrás de eso, antes que se convierta en palabras. Una forma de ver-sentir-decir-conocer-pasar por la existencia”.⁷ Lo que está detrás de eso antes de que se convierta en material estético.

Esta tradición estética en la que la restitución del cuerpo a través de la materialidad del cadáver interpela, interrumpe y disloca un régimen de sensibilidad que pasó por la puesta en práctica de un determinado tipo de violencia que se inscribió en ese cuerpo que devino cadáver, trae a colación un tema álgido que se concentra en él: el del ordenamiento político de cuerpos.

Y justo para pensar sobre cómo la estética, desde lo poético, puede dar cuenta de un duelo en suspenso y puede hacer una práctica de la memoria doliente que confronte ese arbitrario ordenamiento de cuerpos, abordaré un texto fundacional de la poesía neobarroca y de la temática del cadáver en América Latina: “Cadáveres” de Néstor Perlongher.

7. Ibíd.

“CADÁVERES”

“Cadáveres” es un poema escrito por el argentino Néstor Perlongher (1949-1992)⁸ durante su desplazamiento en bus rumbo a San Pablo en 1981 cuando inició su *exilio sexual*, luego de haber sido detenido y golpeado en una comisaría argentina; un exilio que finalizaría en esa misma ciudad con su muerte a causa del SIDA. Apareció inicialmente en el único número de la *Revista de (poesía)* en Buenos Aires en abril de 1984 y luego fue incluido en su segundo poemario *Alambres* (1987) editado en Buenos Aires por Último Reino, libro con el que obtuvo el premio Boris Vian de literatura argentina.⁹ Estos *alambres*, estos hilos de metal, dúctiles, de aplicaciones varias serán los hilos que tejerá Perlongher, hilos conductores de significado que se enrollan y despliegan para oponerse a los alambres de espinos, de púas, que obstaculizan, cercan, creados en la Argentina de 1866 y que fueron colocados en toda ella en las décadas de 1970 y 1980 por el terrorismo de Estado de la Junta Militar. Hilos de sentido que se alzan, que se tienden, en un gesto de construir, de tejer, un cuerpo o como diría Perlongher “de *hacer un cuerpo* [en el plano de la escritura]”.¹⁰

Ahora bien, ¿cómo es ese espacio donde se *hace un cuerpo* cuando ese espacio es el poético?, ¿qué tipo de cuerpo se *hace* en el poema?, ¿cómo se pone en juego la representación del cuerpo allí?, ¿qué ocurre en “Cadá-

-
8. Néstor Perlongher (Avellaneda, Argentina, 1949-San Pablo, Brasil, 1992). Fue poeta, sociólogo, antropólogo, militante trotskista, luego libertario y uno de los principales referentes del Frente de Liberación Homosexual (FLHA) en la Argentina, en la década del 70. En enero de 1976 fue detenido y procesado penalmente, su detención y enjuiciamiento marcó el fin de la actividad del FLHA. Su militancia era una que podría considerarse dual y que Perlongher veía como una sola: una militancia del deseo tanto en lo sexual como en lo político. Una militancia que se hizo escritura y que se resume en una palabra: cuerpo, vocablo en el que, según él, se concentra toda experiencia política. Para más detalles sobre esta militancia del deseo, véase: Marcelo Manuel Benítez, “Néstor Perlongher: un militante del deseo”, *caro Digital*, año II, n.º 6 (2002), <<http://www.icarodigital.com.ar/numero6/eldamero/perlongher/perlongher.htm>>, consulta: 7 de enero de 2017.
 9. El premio fue otorgado por un grupo de escritores entre los que estaban Héctor Libertella, Tomás Eloy Martínez y Nicolás Rosa, intelectuales y opositores del terrorismo de Estado que imperó en Argentina en las décadas de 1970 y 1980 y que al igual que Perlongher se exiliaron. Leo en esta premiación un gesto político, gesto que amerita una lectura aparte y detallada.
 10. Néstor Perlongher, *Prosa plebeya (Ensayos 1980-1992)* (Buenos Aires: Colihue, 2008), 140.

veres” con la representación misma? Estas son las preguntas que me hago al escuchar/leer los “Cadáveres” de Perlongher y que intentaré responder.

*

Aunque “Cadáveres” fue escrito durante la dictadura militar en Argentina de Jorge Rafael Videla, aparece publicado en el marco de la posdictadura. Un marco que delimitaba un paisaje signado por “*los dilemas de la representación* (¿cómo recordar el pasado convulso y sumergido: mediante qué lenguajes?)” y por “*las tensiones críticas entre memoria e indiferencia* (¿cómo desafiar la insensibilidad de los medios que anestesian cotidianamente la mirada?) en un paisaje de la posdictadura mediatizado por infinitas técnicas del olvido”.¹¹ Para contextualizar históricamente este paisaje tensionado y dicotómico, es necesario recordar que durante la Guerra Sucia en Argentina (1970-1983) desaparecieron alrededor de 30 mil personas y muchos de los cuerpos jamás fueron encontrados. La dictadura negó sistemáticamente las desapariciones. Abrió una incógnita ante ellas: “es una incógnita el desaparecido. Si reapareciera tendría un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tendría un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial... no tiene entidad, no está muerto ni vivo”.¹²

Ante una política estatal que usa la desaparición del cuerpo del delito como forma de poder, ¿cómo procesar y dar cuenta del hecho de que el poder estatal argentino decidiera sobre 30 mil ciudadanos, 30 mil personas, que ya no tienen entidad, que no son, que devienen en una *no-persona* y que pierden su carácter de *bios*?¹³ Este perder a un sujeto, que

11. Nelly Richard, “El drama y sus traumas: memoria, fotografía y desaparición”, en *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Mabel Moraña, edit. (Pittsburgh: University of Pittsburgh / Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002), 195-6.

12. Declaración del dictador argentino Jorge Rafael Videla transcrita por *Clarín* el 14 de diciembre de 1979. José Ignacio López, “Videla y una explicación tenebrosa: ‘Ni muerto, ni vivo, está desaparecido’”, *Clarín*, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1979, <<https://www.youtube.com/watch?v=CgDFSQUjgP0&feature=youtu.be>>, consulta: 7 de enero de 2017.

13. “la distinción entre *persona* y *no-persona*: ‘persona’ no refiere solamente a las vidas a proteger, sino también –y quizá sobre todo– a las vidas a recordar, a narrar, a memorializar; *la no persona*, la vida no personal, en cambio, aquella cuya muerte es insignificante para una comunidad, y que no cuenta para la memoria compartida: allí donde el cadáver entra en intersección con, por un lado, el mundo de los animales (en contigüidad con lo

acá tiene una cifra determinada, se expresa como “pérdida de objeto” en una marcada situación de “duelo”. Es una experiencia sufriente, dolida.¹⁴ Una experiencia que tiene la herida de la desesperación del recuerdo, un recuerdo que demanda la restitución de una memoria que ha sido tachada: la aparición social del recuerdo de su desaparición.

Dentro de este paisaje tensionado, doliente, sufrido, en el que pugnan ciertos materiales culturales donde está grabado lo más tembloroso del recuerdo en las pocas superficies de reinscripción sensible a la memoria, emerge una escena de producción de lenguaje: la del cadáver. Una escena diseñada para contrarrestar el aplastamiento de la posibilidad representativa del régimen dictatorial y someter a la (re)presentación a la prueba de sí misma: “dar presencia a lo que no es del orden de la presencia”.¹⁵ Para dar cuenta “[d]el motivo y [d]el móvil de toda la representación: la muerte como apertura a la ausencia y lo au-sentido [*absens*], o a la finitud como apertura al infinito”.¹⁶

**

El largo poema “Cadáveres” está compuesto, casi en su totalidad, por estrofas de cinco versos. En ellos, destacan tres procedimientos formales: el estribillo “Hay Cadáveres” al final de cada estrofa, el inicio de los versos con una preposición y la extensa enumeración de la que da cuenta. Son versos donde priman la irregularidad y un tratamiento muy particular de la escritura en sí, un tratamiento otro del lenguaje –que va de lo cotidiano, pasando por lo sexual, hasta llegar a lo escatológico–, de la sonoridad de la palabra, de la puntuación y del espacio de la página en blanco.

“Cadáveres” es un texto poético construido a partir de una extensísima enumeración de circunstanciales de lugar articulados en torno a un estribillo. Un estribillo que le da cohesión, ya que compone el último verso de cada estrofa y se constituye como el núcleo del poema al ser el

animal, lo orgánico, lo ‘meramente’ biológico) y, por otro, con el dominio de lo inorgánico, el cuerpo cosa, el cuerpo vuelto objeto y fósil”. Gabriel Giorgi, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014), 200-1.

Para más detalles sobre la categoría de persona y no-persona, véase Roberto Esposito, *El dispositivo de la persona* (Buenos Aires: Amorrortu, 2011).

14. Alberto Moreiras, “Posdictadura y reforma del pensamiento”, *Revista de Crítica Cultural*, n.º 7 (1993): 27.

15. Nancy, *La representación prohibida*, 33.

16. *Ibid.*, 64.

eje alrededor del cual orbitan todos los demás significantes. El poema se centra en estas dos palabras: “Hay cadáveres”.¹⁷

La pregunta que nunca es enunciada en el poema ¿dónde están los cadáveres? tiene respuesta en él. Están en lugares cotidianos y ubicables relacionados con el mar (*canales, muelles, olilla, fiordos*), el campo (*matas, pajonales, cañaverales, pantano*) y el país en cuanto territorio (*provincia, Estado, país, Quilmes, La Boca*). Los cadáveres están en el cuerpo, en lo que ese cuerpo exuda y lo resguarda (*manos, ano, teta, ovarios, dientes, gargajo, escupitajo, saliva, orina, caca; bombacha, sudario, pantalones, sábanas, enagua*). También se encuentran en los sustantivos de acciones diversas que posibilitan jugar con las acepciones de los vocablos que pueden aludir a actividades cotidianas y/o violentas, como por ejemplo *trillar* y *despanzurrar*. Además, se hallan en los sujetos que constituyen el país, bien sea como personajes sociales (*matrona, padre, hijo, hermanita, novia, novio, marido, puta*) o como fuerza activa en el ámbito laboral (*dueña de la fábrica, obreras, campesinas, lustrabotas, enfermeras, modistilla, gauchos*).¹⁸ Los cadáveres inundan todos los espacios físicos y simbólicos; se salen de ellos, los desbordan y se multiplican. Perlongher al trasladar en y con su escritura la ubicación de los cadáveres a espacios otros “parece estar diluyendo y a la vez cuestionando la agencia de los actores sociales y su responsabilidad ante las desapariciones”.¹⁹

Además de ese espacio en el que dentro del poema son (re)ubicados los cadáveres, hay otro también movedido y en desplazamiento: el espacio oscilante de la textualidad del poema. Un poema que no responde a la versificación tradicional, que da cabida a una prosa cargada de oralidad y posibilita la inclusión de ciertas voces que *hacen hablar al poema*.²⁰

17. Sonia Montes Romanillos, “Leer en fili-grama: una aproximación lingüística a ‘Cadáveres’ de Néstor Perlongher”, en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”. Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004*, vol. 4, Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña, coords. (México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 473.

18. La lectura que presento de “Cadáveres” sigue parcialmente la de Sonia Montes Romanillos quien lee este poema desde lo lingüístico y al “estilo neobarroco como lenguaje, desde sus niveles constituyentes: los sonidos, las palabras, las oraciones, los significados”. De ahí que sea crucial para ella determinar las frecuencias de las palabras, delimitar campos semánticos y correlacionar las palabras. *Ibid.*, 469-73.

19. *Ibid.*, 474.

20. El peso de la oralidad y en especial de los tonos en la obra de Néstor Perlongher es abordado por Javier Gasparri quien hace una conceptualización bien interesante sobre

Era: "No le digas que lo viste conmigo porque capaz que se dan cuenta"
 O: "No le vayas a contar que lo vimos porque a ver si se lo toma a pecho"
 Acaso: "No te conviene que lo sepa porque te amputan una teta". Aún:
 "Hoy asaltaron a una vaca" "Cuando lo veas hacé de cuenta que no te diste
 cuenta de nada ...y listo". Hay Cadáveres.²¹

Verbos que dan cuenta de una acción y temporalidad, conjunciones que denotan una diferencia, adverbios que complementan... son las palabras que introducen esas otras voces tomadas de fragmentos de conversaciones sobre cualquier cosa, voces que permean el poema, voces de los que se saben vigilados, observados y por eso hablan de todo menos de lo que "no conviene que se diga /... no se diga que no piensa... /...no se dice que se sepa".²²

Es justo de eso, lo que *no se dice*, de lo que *no se* puede hablar, de esa *estupefacción de lo innombrable*²³ que causa la represión ilegal, la violencia indiscriminada, las persecuciones, la tortura sistematizada, la desaparición forzada de personas, la manipulación de la información y las demás formas que empleó el terrorismo de Estado en Argentina (1970-1980), lo que hace decir/oír este poema. Un decir/oír que desea inspirar, alentar la movilización de la verdad en el silencio de los archivos.²⁴ Un decir/oír que desde la perversión de la letra y desde la irregularidad de la estructura versal hace un gólem en el poema, un gólem hecho de disoluciones...²⁵

los tonos. En ella concluye que "pese a la heterogeneidad desplegada en los tonos y sus puntos de vista, lo que es preciso remarcar es que todos señalan puntos de fuga y son, por tanto, modos de disolver [...]: disolución de la ley, de la lógica que la sostiene, disolución del ritmo canónico del poema, disolución de sí, disolución del flujo de sentido aprensible". En este punto de la disolución, Gasparri y Montes Romanillos coinciden.

Javier Gasparri, "Los tonos de Perlongher", en *Actas del III Congreso de Estudios de Literatura Argentina*, Centro de Estudios de Literatura Argentina, edit. (Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina / Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de Rosario, 2009), 12, <www.celarg.org/int/arch_public/gasparri,_javier.pdf>, consulta: 7 de enero de 2017.

21. Néstor Perlongher, "Cadáveres", en *Selección de poemas*, El ortiba. Colectivo de literatura, edit. (Buenos Aires, s. f. [1981]), <http://www.elortiba.org/perlongher.html#SELECCIÓN_DE_POEMAS>, consulta: 7 de enero de 2017.

22. *Ibid.*

23. Nancy, *La representación prohibida*, 10.

24. *Ibid.*, 75.

25. Tomo la imagen del gólem de Ezequiel Zaidenweg quien la menciona cuando lee la poesía de Néstor Perlongher como una necropoética y plantea que "La lírica está muerta, pero para Perlongher, tal vez en consonancia con la dimensión mística que su poesía

La idea de la disolución como estrategia es uno de los puntos centrales que desarrolla Javier Gasparri en su texto sobre “Los tonos de Perlongher”; en él plantea cómo la disolución es una operación empleada por Perlongher en su escritura para artificializar el lenguaje:

Disolver: ese verbo y su nominalización (disolución) persigue a Néstor Perlongher, a su escritura. Y no porque lo mencione demasiado: está sin ser nombrado excesivamente-paradoja de una escritura que construye una voz que en su barroquismo nada quiere dejar de decir, o mejor, quiere abarrotar todo el decir. Está, entonces, como gesto y como poética: como línea que se lanza a lo largo de una masa textual, diciéndola (implícitamente) y efectuándola (performativamente).²⁶

El disolver está dado en Perlongher por el exceso, por el abarrotamiento en su decir, por el *desborde* de nombres, de cuerpos y experiencias, de memorias, de palabras.²⁷ Un abarrotamiento que se observa en uno de los temas recurrentes en los textos del argentino: el cuerpo.²⁸ Más que su tematización en cuanto a fondo, lo más resaltante es ese aspecto performativo de *hacer un cuerpo* al decirlo, al nombrarlo.²⁹ Un gesto y una poética condensados en forma y materia del lenguaje poético, del cuerpo del poema. Un poema atiborrado, *desbordado*, por la cuantificación de los espacios donde “Hay cadáveres”, un poema donde el español se mezcla

adoptaría más tarde, es un gólem hecho de esa misma tierra, con su multiplicidad delirante de restos y sedimentos, cuya naturaleza a la vez orgánica e inorgánica asegura su fertilidad”.

Ezequiel Zaidenweg, “Néstor Perlongher y sus Cadáveres: del Neobarroso a la Necropoética”, *Cuadernos de Literatura*, vol. 19, n.º 38 (2015): 448.

26. Gasparri, “Los tonos de Perlongher”, 1.

27. Nelly Richard, “Políticas de la memoria y técnicas del olvido”, en *Cultura, política y modernidad*, Luz Gabriela Arango, Gabriel Restrepo y Jaime Eduardo Jaramillo, eds. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1998), 62.

28. Además de “Cadáveres” que alude a los desaparecidos de la dictadura argentina, Perlongher dedica tres textos al cuerpo (no) muerto de Eva Perón: los poemas “El cadáver” y “El cadáver de la nación” y la prosa “Evita vive”.

29. Zaidenweg, “Néstor Perlongher y sus Cadáveres”, 434.

Aunque Zaidenweg, citando a Palmeiro, hace referencia a la idea de que la obra de Perlongher se (des)ancla en el cuerpo, es esta estudiosa argentina la que desarrolla lo de *poner el cuerpo* en el centro de la producción escrita perlonghereana tanto para la literatura, como para su activismo y militancia LGBT, la política y la antropología. Al respecto ver: Cecilia Palmeiro, “Locas, milicos y fusiles: Néstor Perlongher y la última dictadura argentina”, *Estudios*, vol. XIX, n.º 38 (2011): 9-25.

con otras lenguas como el francés y el inglés (*oui, yes*), donde se fragmentan vocablos, en el que puede caber de todo... –“en esa c... que, cómo se escribía? c... de qué?”–,³⁰ un poema en donde la lengua neobarrosa de Perlongher se hunde en las aguas turbias del lunfardo rioplatense para extraer de ellas vocablos considerados vulgares como *guacho* (huérfano), *arpista* (ladrón), *botona* (prostituta), *chongo* (homosexual), *perdulario* (pícaro) e insertarlas en el lenguaje poético.

Además de estos casos en los que el lenguaje se desborda, podemos añadir dos más: el de la invención de palabras y el de la subversión de la norma. Un ejemplo de lo primero es el verbo *emparralar*, palabra que no existe; mientras el sustantivo porteño *parrala* sí y posee varios significados (juego, lío, disputa). De ahí que al añadirle al sustantivo el prefijo *em-* se forme esa palabra derivada que en el contexto del poema hace referencia a meterse en un problema: “un perdulario que se emparrala”.³¹ En el segundo, en el trastocamiento de la norma gramatical y (orto)gráfica como sucede con las “Verrufas, alforranas”³² que en la lengua fuera del poema son verrugas y almorranas.³³

La presencia de la zeta tiene también un sentido doble. Por un lado, (re)presenta la variedad dialectal del español rioplatense, el habla del Río de la Plata, al transcribirlo: “laz zarigüeyaz de dezhechoz”.³⁴ Por otro, está en las azaleas que aparecen dos veces en el poema en “una azalea que ha florecido”³⁵ con el color de la sangre, roja, y en otras encendidas donde esa zeta se remarca: “la zeta de esas azaleas”.³⁶ Si recordamos que la azalea es la flor nacional de Argentina y los cadáveres están en la *zeta* de la palabra *azalea*, entonces están en el español que se habla en este país: los cadáveres están en la lengua y se salen de ella.³⁷

Es en este *salirse de*, en este *desborde*, donde la perversión y la irregularidad de la estética neobarrosa convertidas en cuerpo del poema tienen cabida en el acto de disolver, en la disolución. Como menciona

30. Perlongher, “Cadáveres”.

31. *Ibíd.*

32. *Ibíd.*

33. Montes Romanillos, “Leer en fili-grama”, 477-8.

34. Perlongher, “Cadáveres”.

35. *Ibíd.*

36. *Ibíd.*

37. Montes Romanillos, “Leer en fili-grama”, 478.

Gasparri, tal vez para entender mejor lo que quiere disolver la poesía de Perlongher “debamos partir de otros términos [...] Esos términos son subvertir, corroer, abolir, diluir: todo un campo de significados asociado a la desestabilización de lo fijo, de lo seguro, de lo axiomático, cuando no de la destrucción”.³⁸ Si antes disolver era abarrotar, atiborrar, también será ahora diluir...

Ya no se puede enumerar: en la pequeña “riela” de ceniza
que deja mi caballo al fumar por los campos (campos, hum...), o por
los haras, eh, harás de cuenta de que no
Hay Cadáveres.³⁹

Diluir... Disminuir la concentración que se había armado en la enumeración extensa e insistente que se presentó en casi todo el poema... Dejar de contar porque *ya no se puede enumerar*, porque los *campos, hum...*, son campos húmicos, campos cuya capa superficial está constituida por materia orgánica descompuesta. Constituida por restos, sedimentos, desechos de material humano, de “Cadáveres”. Y son esos campos húmicos los que permiten recordar que el trabajo luctuoso no se ha hecho, que el pacto sepulcral ha sido roto por las dinámicas estatales y que esa persona desaparecida ha sido arrancada de la comunidad al punto que ni siquiera es posible rendirle reconocimiento ante la pérdida, su pérdida. Es una *no-persona* que no requiere inscripción simbólica ni jurídica, no requiere memorialización. Es solo resto orgánico, la *zoé* de la que habla Giorgio Agamben indispensable para que la biopolítica pueda gobernar sobre la vida y sobre la muerte.⁴⁰

Diluir... atenuar la “pretensión de centramiento” del “[d]ecir ‘en’”.⁴¹
Diluir

En el *decaer* de esta escritura
En el *borroneo* de esas inscripciones
En el *difuminar* de estas leyendas
En las conversaciones de lesbianas que se muestran la marca de la liga,

38. Gasparri, “Los tonos de Perlongher”, 1-2.

39. Perlongher, “Cadáveres”. Las cursivas son mías.

40. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida* (Valencia: Pre-textos, 2003).

41. Perlongher, “Cadáveres”.

En ese puño elástico,
Hay Cadáveres.⁴²

Un desleír de la escritura, de lo grabado para la perpetuación de la memoria de lo acontecido, del acto de leer, de la cosa en sí que se lee, de los sucesos que se relatan y en el que “Hay Cadáveres” (aún). Un desleír que deja oír otra voz, una plural que dice: “Estamos hartas de esta reiteración, y llenas / de esta reiteración estamos”.⁴³

Es ese cansancio de la repetición, del volver a decir, el que ha agotado las figuras, los tropos, las palabras. Las ha enterrado, aprisionado, empotrado en la tierra:

Féretros alegóricos!
Sótanos metafóricos!
Pocillos metonímicos!
Ex-plícito!
Hay Cadáveres⁴⁴

La expresión clara y determinante de una cosa, el explicitar ya no es posible. Solo está el *ex-*, el fuera, el más allá del tiempo y del espacio, lo que fue o ha dejado de ser... Y es en ese espacio del *ex-* el que termina de disolver/diluir/desleír el cuerpo cadavérico que se ha hecho en el poema:

Yo soy aquél que ayer nomás...
Ella es la que...
Veíase el arpa...
En alfombrada sala...
Villegas o
Hay Cadáveres

No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay. Respuesta: **No hay cadáveres.**⁴⁵

42. *Ibíd.* El subrayado y las cursivas son mías.

43. *Ibíd.*

44. *Ibíd.*

45. *Ibíd.* Las negritas son mías.

La respuesta al “No hay nadie?”⁴⁶ provoca una inversión en el poema. La omnipresencia del significante cadáver, de su atiborramiento por doquier, de su *desborde*, postulaba la disolución del cuerpo cadavérico a través de su multiplicación esparcida cual semilla. Esas mayúsculas de “Hay Cadáveres” que daban cuenta de lo enorme, de lo (extra)ordinario en dimensión, en forma, se desplazan a unas minúsculas antecedidas por un “No” mayúsculo... Un *No* que niega al responder la pregunta y especialmente denota una inexistencia: la del cadáver. Y es en esta tachadura del cadáver, ~~cadáver~~, en el no-cadáver, en el presentar el cuerpo vacío, el cuerpo θ , el modo en que “Cadáveres” *hace el cuerpo* de los desaparecidos... Y es esta paradoja la de la ausencia/presencia que converge en el cuerpo ~~cadáver~~/desaparecido donde se materializa la visibilidad imposible de los cadáveres a partir de su desaparición. La visibilidad paradójica: cadáveres sin lugar propio que se vuelve regla de lo visible. Una regla que se tensa hasta su posibilidad misma y da cuenta del resto de lo ausente.

En este poema, según Gabriel Giorgi

el tema del cadáver remite a la cuestión de la topología política, del lugar y del tener-lugar de los cuerpos: como si el límite que se expone a partir del cuerpo muerto, o de la relación entre el cuerpo vivo y el cuerpo muerto, trazara una coordenada esencial al espacio de la comunidad, de lo común, no simplemente como un límite exterior sino como racionalidad general de y entre los cuerpos: como si el cadáver escenificara de un modo privilegiado la cuestión del lugar político de los cuerpos en general. Esta problematización sobre el lugar del cuerpo como instancia de lo político se dramatiza en torno al desaparecido.⁴⁷

Ese **No** mayúsculo del verso final responde a la violencia que determina esta memoria doliente y a la biopolítica entendida como una *política del cadáver*, “que hace de la destrucción de los cuerpos una de sus operaciones centrales y de la administración del cadáver, una de sus tecnologías sistemáticas”.⁴⁸ Los cadáveres sin lugar “propio” que la lengua neobarrosa de Perlongher ha construido dan cuenta de un gesto estético-político que posibilita luchar contra la desaparición mediante la desaparición. El cuer-

46. *Ibid.*

47. Gabriel Giorgi, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014), 217.

48. *Ibid.*, 199.

po cadáver que se *desborda* al punto de desaparecer en el poema obliga a escuchar/leer en él un doble acontecimiento: el recuerdo de las identidades desaparecidas –(re)construido en los nombres, espacios, experiencias, sujetos y memorias del poema– y la desaparición –la puesta en escena de su reemplazo por un medio que (res)(des)tituye la presencia–.

A MODO DE CIERRE

Ante la labor de la biopolítica que trata de “eliminar el cadáver, de borrarlo como evidencia jurídica e histórica, al mismo tiempo, y sobre todo, [...]de *destruir los lazos de ese cuerpo con la comunidad*: de hacer imposible la inscripción de ese cuerpo en la vida de la comunidad, en sus lenguajes, sus memorias, sus relatos”,⁴⁹ “Cadáveres” de Néstor Perlongher emerge como una poesía política que da testimonio de una práctica de memoria doliente al construir en el cuerpo del poema la prueba de vida de las innumerables personas convertidas en cadáveres y eliminadas de la historia y hasta de la memoria de la comunidad.

Una práctica de memoria doliente que se materializa en un doble gesto; por un lado, el de dislocar el orden de la biopolítica del terrorismo de Estado de la Junta Militar argentina al ubicar los cadáveres *fuera de lugar*, de los espacios asignados para albergar los restos corporales. Los “Cadáveres” están siempre *desbordados*, poniendo en evidencia las fallas del régimen de contener esos cuerpos. Por otro lado, el de producir un espacio de memorialización de esos restos, de una puesta en escena de producción de lenguaje: la del cadáver construido con palabras en un *desborde* de significantes que al estallar invisibilizan al cadáver y visibilizan al desaparecido.

Es el lenguaje mismo el que ocupa el centro de “Cadáveres”.⁵⁰ La particular construcción del lenguaje, el desplazamiento de un sonido y/o de un sentido a otro, los cambios de grafías, la relación lúdica con el espacio del poema y la puntuación –como por ejemplo optar por no emplear el signo de apertura tanto en el caso de la exclamación como de la interrogación–, el *desborde* de registros y lenguas posibilitan la construcción de

49. *Ibíd.*

50. Montes Romanillos, “Leer en fili-grama”, 479.

un espacio de inscripción, el cuerpo del poema, para los cuerpos desaparecidos, para las *no-personas* del ordenamiento biopolítico de la dictadura argentina (1970-1983). Todo esto nos hace pensar que “No hay cadáveres”⁵¹ y Sí hay desaparecidos. Hay desaparecidos y están en el lenguaje mismo, en sus fisuras, en ese umbral existente entre lo decible y lo indecible, entre la versión oficial del régimen dictatorial y la lengua (im)propia, *desbordada*, neobarrosa de Néstor Perlongher.⁵² *

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 2003.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Gambarotta, Martín. *Punctum*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1996.
- Gasparri, Javier. “Los tonos de Perlongher”. En Centro de Estudios de Literatura Argentina, editores, *Actas del III Congreso de Estudios de Literatura Argentina*, 1-14. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina / Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria-Universidad Nacional de Rosario, 2009. <www.celarg.org/int/arch_publico/gasparri_javier.pdf>. Consulta: 7 de enero de 2017.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Guzmán, Patricio. *Nostalgia de la luz*. Chile/Francia/Alemania: Atacama. Productions/Cronomedia/Blinker Filmproduktion/WDR, 2010. DVD, 90 min.
- Kamenzain, Tamara. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- López, José Ignacio. “Videla y una explicación tenebrosa: ‘Ni muerto, ni vivo, está desaparecido’ ”, *Clarín*, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1979. <<https://www.youtube.com/watch?v=CgDFSQUjgP0&feature=youtu.be>>. Consulta: 7 de enero de 2017.
- Medina, Cuauhtemoc, editor. *Teresa Margolles. What Else Could We Talk About?* Barcelona/México: RM, 2009.
- Montes Romanillos, Sonia. “Leer en fili-grama: una aproximación lingüística a ‘Cadáveres’ de Néstor Perlongher”. En Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña, coordinadoras, *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”*. Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004. Vol. 4, 467-80. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

51. Perlongher, “Cadáveres”.

52. Montes Romanillos, “Leer en fili-grama”, 479.

- Moreiras, Alberto. “Posdictadura y reforma del pensamiento”. *Revista de Crítica Cultural*, n.º 7 (1993): 26-35.
- Nancy, Jean-Luc. *La representación prohibida. Seguida de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 2006.
- Palmeiro, Cecilia. “Locas, milicos y fusiles: Néstor Perlongher y la última dictadura argentina”. *Estudios*, 19.38 (2011): 9-25.
- Perlongher, Néstor. “Cadáveres”. En El ortiba. Colectivo de literatura, *Selección de poemas*. Buenos Aires, s. f. [1981]. <http://www.elortiba.org/perlongher.html#SELECCIÓN_DE_POEMAS>. Consulta: 7 de enero de 2017.
- . *Prosa plebeya (Ensayos 1980-1992)*. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- Richard, Nelly. “El drama y sus traumas: memoria, fotografía y desaparición”. En Mabel Moraña, editora, *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina, 195-202*. Pittsburgh: University of Pittsburgh-Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.
- . “Políticas de la memoria y técnicas del olvido”. En Luz Gabriela Arango, Gabriel Restrepo y Jaime Eduardo Jaramillo, editores, *Cultura, política y modernidad*, 62-85. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1998.
- Zaidenweg, Ezequiel. “Néstor Perlongher y sus Cadáveres: del neobarroso a la necropoética”. *Cuadernos de Literatura*, 19. 38 (2015): 432-49. <<https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-38.npsc>>.