

Aún: 'Hoy asaltaron a una vaca'"

daría cuenta, justamente, de la tensión del velar-develarse. Cuando comienzan las preguntas a precipitarse, como lo muestra Perlongher:

"Se entiende?
Estaba claro?
No era un poco demás para la época?
Las uñas azuladas?"

todo es roído y lo oído es silenciado: "No hay cadáveres" y es la Muerte que se impregna en el suceder, la que circula en la huella de un fantasma arraigado en el cuerpo social.

Néstor Perlongher comienza el poema realizando un recorte para definir un espacio, pero dentro del primer párrafo, y a medida que se suceden los versos, ese espacio se redimensiona hasta confeccionar un universo en el que todos los cuerpos que lo conforman son muertos. La misma característica mortuoria correspondería a todo accionar. Así, todo movimiento se encuentra impregnado de lo falto de vida:

"En la trilla de un tren que nunca se detiene
En la estela de un barco que naufraga
En una olilla, que se desvanece
En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones"

Parecería que hay movimiento, pero al aparecer éste inacabado o como continuidad absoluta, no puede ser percibido. En estos versos el andar transporta el peso de aquellos cadáveres que, en el encuentro buscado o en la intersección accidental –circunscriptos en la atmósfera cotidiana–, convierten a cada acto singular en un automatismo diario.

La presencia de la muerte y la ausencia de la vida absorben las actividades diarias; es decir, impera la materialización de la actividad y de la pasividad –como estados indistinguibles– en un mismo momento. Es por ello que, enseguida, el cuerpo es, según Perlongher:

"En lo preciso de esta ausencia
En lo que raya esa palabra
En su divina presencia
Comandante, en su raya".

Esa ausencia por su imprecisión, también es precisa; es distinguible a partir de la presencia del ejército, del Comandante, como actor que modifica los estados de vida y muerte.

El hacer poético lleva a la multiplicidad de sentidos que se desprenden de la práctica, la estrofa anteriormente mencionada, también puede ser una ironía dirigida a la figura de Ernesto "Che" Guevara –no a su persona– ya que es muy similar al estribillo de la canción compuesta en su honor (4).

Aquí, el poema, funcionaría como una premonición de lo que luego sucedería con la iconografía del "Che". Perlongher sustituye la palabra *querida* por *divina*; creemos que introduciría la impronta del mercado en la apropiación de una imagen que se iconizaría para ser destituida de su ideología fundante y sería resemantizada para su apropiado consumo. Se daría, así, un movimiento posmoderno aislante del contexto de emergencia, en el que predominaría la retórica del fragmento impulsada por un capitalismo que, como máquina axiomática, incorpora, deglute y vomita sobre el cuerpo revolucionario (5).

Pensamos que en Perlongher hay cierta captación de época, cierto desplazamiento significativo de íconos revolucionarios que permite pensar hacia el futuro la existencia de un doble mecanismo de utilización sobre este cuerpo vuelto cadáver: por un lado, la necesidad de mostrarlo como documento histórico que culmina con la utopía de transformación político-social; pero, por el otro, la necesidad de ocultar el proceso de aniquilación en su tránsito hacia la industria. Estos dos mecanismos se aúnan en la *raya* como tacha, en el mostrar una imagen para ocultarla, pero también ella puede contemplarse como una referencia sexual, en la que el cuerpo muerto despojado de su virilidad queda desexualizado, o como la posición final –horizontal– que adopta el Comandante; las tres imágenes se funden en el goce necrofilico experimentado por el asesino.

A lo largo de todo el poema prolifera la repetición del verso "Hay Cadáveres", esta especie de "mantra" se emparentaría con el discurso de las Madres. Ante el sistemático secuestro de personas, ellas retruecan por absurdo el discurso represivo de la época: cuando reclaman por la aparición con vida de sus hijos, aun sabiendo que sus hijos están muertos. Al mismo tiempo, todo el poema es una parodia del poema "Libertad" de Paul Eluard (6). La homologación de ausencias en ambos poemas son las que realizan una subversión de lógicas y se convierten en denuncia y a su vez estas ausencias de libertad y de cadáveres implican que en cada objeto hay tanto la una como lo otro.

Si bien difieren la cantidad de versos que componen ambos poemas, sus estructuras son similares, así como también su cadencia.

Al culminar con la lectura de cada estrofa, en uno, para pasar a la siguiente, en otro, el ritmo respiratorio que el lector debe mantener se aúna conformando una música única. El uso de la preposición “En” en el comienzo de cada uno de los poemas es un intento de situar aquello que se pierde tras la censura y desmantelamiento de los cuerpos. Pero mientras el cadáver implica, en este caso, una relación entre quien yace objetivado y la subjetividad ejecutante, la libertad es un modo de relacionarse con los objetos que aluden, en Eluard, a lo iluminado o ilustrado. En cambio, Perlongher refiere a lo opaco. En uno: “Bajo las matas/ en los pajonales”, en otro: “En mis cuadernos escolares/ En mi pupitre y en los árboles”.

La referencia a la educación proviene de la reivindicación ideológica de un Estado que, (mediante sus aparatos y su accionar) resiste la invasión totalitaria; cuando esta es inevitable el individuo se apropia o rememora aquello que continúa enalteciendo su espíritu, producto de la cosecha que permite elevar las ramificaciones de la mente hacia el cielo. En el caso contrapuesto, es la tierra misma, el Estado propio el que siembra un totalitarismo donde la pertenencia se transforma en enajenación de las raíces, donde el gaucho (7) se convierte en el guacho que se hunde sobre un suelo que no deja rastros de su cuerpo, aquel que ha perdido su patria, como el poema lo indica:

“Parece remanido: en la manea
de esos gauchos, en el pelaje de esa tropa alzada, (...), en el botijo
de ese guacho, el olor a matorra de ese juiz”

A partir de allí, en los sucesivos versos, la muerte se extiende y toma cada eslabón de lo social –lo particular– para conformar una cadena de muerte general, que incluye a todos los actores:

"En el barquillero que se obliga a hacer garrapiñada
En el garrapiñero que se empana
En la pana, en la paja, ahí"

Los cadáveres están entrelazados con los sujetos vivos. A su vez, estos sujetos mantienen una relación metonímica con sus objetos personales, continúan en ellos. En consecuencia, hay una situación de muerte generalizada que penetra en la práctica microscópica, pero también se efectúa un proceso inverso. Porque el hacer cotidiano produce y reproduce este efecto concatenante, esta relación establecida en torno a la muerte.

Esta misma muerte –que no es dicha a lo largo de todo el poema– atraviesa al texto y lo forma. Es en lo que no se menciona – en lo decible del poeta donde la expresión de lo indecible se cristaliza–, en lo que intentan los militares ocultar y que en los versos se emancipa a partir del ocultamiento poético, donde la modificación se estructura para convertirse en aparición tácita. Como lo señalan los siguientes versos:

"en ese soslayo de la que no conviene que se diga, y,
en el desdén de la que no se diga que no piensa, acaso
en la que no se dice que sepa...".

En la dualidad saber / ignorancia, hay una mención del *no saber* que sería la negación que afirmaría el conocimiento de una situación que se elude manifestándola. Se construye una escenificación en la que sé-que-pasa-lo-que-hago-que-no-sé-qué-pasa, para culminar en una vulgarización del socrático sólo-sé-que-no-sé-nada.

Estas palabras o significados que se evitan son la expresión de una falta y de la censura; el mismo mecanismo aparece en la supresión suspensiva de las letras que conforman el cuerpo poético:

"(...) en esa c... que, cómo se escribía? c... de qué?
(...)
.....
.....
.....
....."

Hay un desentendimiento de la realidad que queda encerrado en el cuestionamiento del poeta. Es por ello que, en la siguiente estrofa, este emprende una escritura más hermética y neobarroca o, simplemente, ya introducido el lector en la temática, juega con el lenguaje para vivificarlo:

“En el tepado de la que se despelmaza, febrilmente, en la
menea de la que se lagarta en esa yedra, inerme en el
despanzurrar de la que no se abriga, apenas sino con un
saquito, y en potiche de saquitos, y figurines anteriores, modas
pasadas como mejas muertas de las que”

Entonces, se eleva un poeta que frente a los rumores desentendidos y volátiles sobre lo que transcurre en el momento, *sabe* y lo

marca en el incendio de las letras. Por ejemplo, cuando alude a "los vuelos de la muerte" –práctica en la que los militares arrojaban los cuerpos al Río de La Plata–. El poeta lo expresa del siguiente modo:

"Se ven, se los despanza divisantes flotando en el pantano:
en la colilla de los pantalones que se encastran símilmente,"

Perlongher parodia la tragedia como denuncia; pero, en el contexto dictatorial, también existía por parte del poder de facto una parodia –como realidad otra u oda par de lo que sucedía– con la que edificaron o construyeron un paralelo, como una mueca, máscara o en palabras del poeta:

"En ese golpe bajo, en la bajez
de esa mofleta, en el disfraz
ambiguo de ese buitres, la zeta de
esas azaleas, encendidas, en esa obscuridad"

En la obscenidad militar –que rapazmente se alimenta de los cuerpos que controla y vence–, desborda la ausencia que logra completar el entretreído social para que por sus huecos no se precipite y fluya la verdad de las “desapariciones”. Pero en el cuerpo desmembrado de dolor, el "Ay (...)/ Uy (...)", la inminente queja que emana cuando punza el bisturí se reclama y aclama para abandonar la superficie, volverse profundización y cicatriz:

"En la delicadeza de las manos de la manicura que electriza
las uñas salitrosas, en las mismas
cutículas que ella abre (...)
clava preciosamente los alfileres (...)"

Mientras pareciera que para Perlongher el tacto llevara inmersa una picana, el seguir posando como si no pasara nada se convierte en funcional al programa siniestro de la dictadura. El poeta expresa cómo cada quien que prosigue con su labor diaria abandona la voluntad pasiva para transmutar en damnificado y verdugo.

Por otro lado, la sexualidad prolifera a través de los versos que reflejan tanto la homosexualidad considerada provocación e inversión de lo culturalmente lícito, como la utilización ilícita del cuerpo vuelto medio para alcanzar réditos económicos. Pero el desborde sexual se imprime desde el lugar del represor que, en la elección del método de tortura, introduce un palo por el ano al torturado y así satisface sus perversiones desviándose del objetivo económico y político. El poema lo expresa del siguiente modo:

"(...) el mango
de la pala que clava en la tierra su rosario de musgos,
el rosario
de la cruz que empala en el muro de la tierra de una clava,
la corriente
que sujeta a los juncos del pichido –tin, tin...- del sonajero,
en el granjero que se esputa..."

La represión cometida por el proceso dictatorial, es tanto política como sexual. El represor actúa en un sub-plano sobre un individuo desapareciéndolo, pero en la profundidad del ocultamiento –en la relación interpersonal que mantiene con el que para la sociedad es el “desaparecido”– obtiene del individuo –que se vuelve objeto de la desmesura al ser violado– una ganancia. Si la represión es planteada por los militares de forma mesurada y sistemática, la vejación que trae aparejada es una organización demesurada que parte del exceso.

Pero el poema descubre que también hay represión en la enseñanza de la lengua, ya que implica la adecuada forma de utilizarla y por ende determina la articulación de la palabra. Hay cadáveres; en el "oui", "Yes", "Ecco", en la afirmación y en el no poder decir recurriendo a la lengua materna expropiada. En quien dice “sí” ya que si dice “no” estaría desplegando un acto de la voluntad que es congelada por la dictadura. En palabras de Perlongher:

"En eso que empuja
lo que se atraganta,
En eso que traga
lo que emputarra,
En eso que amputa
o que empala,
En eso que puta! (...)"

Entonces lo que sucede cuando no se puede hablar es que el aire que tendría que devenir palabra se transforma en un nudo que aprisiona el cuerpo y lo deglute. Ahí, ante la impotencia que se erige frente a la pretendida e impuesta coherencia, pureza y orden

de las fuerzas armadas sobreviene lo que se haya debajo: lo escatológico, lo mundano, lo obsceno, lo simplemente orgánico:

"En la conchita de las pendejas
En el pitín de un gladiador sureño, sueño
(...) en el florete que no se succiona con fruición
porque guarda una orla de caca (...)"

Frente a la represión que los militares ejercen sobre los cuerpos y la palabra emergen los flujos corporales para potenciar un hacer y un decir sí. Perlongher se detiene ante la orfandad, ante la muerte, ante el seguir irreflexivo y rompe con lo negado por la corrección de la lengua. Al mismo tiempo, el poeta advierte la burocratización y la transmisión de la represión que se reproduce en el plano institucional, según puede verse:

"En el desierto de los consultorios
En la polvareda de los divanes 'inconscientes'
En lo incesante de ese trámite, de ese 'proceso' en hospitales
donde el muerto circula, en los pasillos
donde las enfermeras hacen SHHH! con una aguja en los ovarios,"

La sociedad se revela como un gran hospital repleto de enfermos que terminales prolongan la cura, con los muertos drenando por las calles y una magna vecina convertida en estatua del silencio.

La limpieza –la pulcritud de las paredes blancas que tapan las manchas de sangre y a los muertos con sábanas como síntoma de lo ultra culturalmente impuesto– esconde las perversiones bajo la alfombra. Perlongher denuncia cómo la suciedad es intrínseca pero disimulada; advierte cómo mientras la mugre es refutada dentro de una familia que apela a la normalidad o a la norma, funciona, en el fondo, como ámbito reducido de la comunidad que aseá el cinturón para castigar a quienes transgreden "drapeados" pero no a quienes asesinan masivamente. En palabras del poeta:

"En esas circunstancias, cuando la madre se
lava los platos, el hijo los pies, el padre el cinto, la
hermanita la mancha de pus, que bajo el sobaco, que"

La familia fracasa en el intento de ocultar aquello que sus miembros consideran "mugriento"; en cambio los militares consiguen erradicar aquello que consideran focos infecciosos a través de las "desapariciones".

Todos sabemos que en la modernidad el hombre es cuantificable, el Documento Nacional de Identidad (D.N.I.) es prueba de ello; sin embargo a nivel social no existe un registro cuantificado, es decir, numérico, de los acontecimientos. Luego, como consecuencia, emergen las dificultades para enumerar a los muertos o a los "desaparecidos", pero también se torna compleja la previsión de consecuencias. En la homogenización que la dictadura ambiciona todo se torna incalculable; cuando desaparecen los individuos-números que nadie aprendió a restar, salvo los militares, las matemáticas ya no configuran el mundo y para Perlongher:

"Ya no se puede enumerar: en la pequeña 'riela' de ceniza
que deja mi caballo al fumar por los campos (campos, hum...), o por
las haras, eh, harás de cuenta que no"

Harás de cuenta que no sabes contar y que no sabes saber. Todo el territorio, se vuelve inseguro, está sitiado por la muerte deslocalizada:

"Cuando los extranjeros, como crápulas, ('se les ha volado la
Papisa, y la manotean a dos cuerpos'), cómplices,
arrodíllanse (de) bajo la estatua de una muerta
y ella es devaluada!"

Perlongher expresa aspectos de la patria madre y puta que, momificada y devaluada, responde al cadáver de Evita vuelto bronce. La estatua se construye para ser vista, el monumento expresa aquello que debe ingresar en el recuerdo como símbolo de un pasado que se hace presente en la tradición que se transmite.

Pero en el poema, en el país, los agentes de esa transmisión son extranjeros porque los actores nacionales están –en muchos casos y por diversos motivos– aislados de lo que sucede. Están por fuera, hay una elipsis, un congelamiento del discurso histórico que produce un cuerpo social fosilizado. En los versos del poeta:

"En el país donde se yuga el molinero
En el estado donde el carnicero vende sus lomos, al contado,
y donde todas las Ocupaciones tienen nombre...
En las regiones donde una piruja voltea su zorrillo de banlon,

la huelen desde lejos, desde antaño"

Donde *todas las Ocupaciones tienen nombre*, si bien, los innombrables son los cuerpos no identificados y evaporados de la experiencia o "desaparecidos"; la ocupación denota la presencia de responsables: así se denomina la invasión nazi en París, así Perlongher hace referencia al carácter invasivo de la dictadura argentina. Porque decide quién es cada cosa, quién merece tener identidad y quién no.

Por su parte, en el cuerpo del poema puede percibirse una alusión al trabajo realizado para un afuera –cereadero, cárnico– como así también, la existencia de una industria de la construcción que labora sobre una imagen ficticia. Esta fábrica se fusiona, contrapone y complementa con el 'trabajo interno' realizado por el poder de facto, que también mientras genera una imagen ficticia sobre unos, aplica la represión sobre el cuerpo de otros:

"En la provincia donde no se dice la verdad
En los locales donde no se cuenta una mentira
-Esto no sale de acá-"

Aquellos extranjeros son los cómplices que aceptan o, simplemente, no resisten frente a la colonización interna; son quienes mientras permiten el derrumbe, mantienen los muros intactos. Si bien en todos los versos hay una localización, hay lugares distinguibles, prosigue la desterritorialización porque sobresale la ausencia de un enunciado disponible: no-se-dice-lo-que-se-dice-que-dicen.

Se rompe la cadena de interlocución, todo queda restringido a la tensión verdad / mentira o, mejor dicho, a la extensión de 'lo creíble', y de ello resulta la imposibilidad de determinar el origen de los significados que aparecen cristalizados.

Frente al discurso militar, el significante 'Nación' es utilizado en nombre del genocidio, y la Patria

"(...) se convierte inmediatamente en La Cautiva
los caciques le hacen un enema,
le abren el c... para sacarle el chico,
el marido se queda con la nena,
pero ella consigue conservar un escapulario con una foto borroneada,
de un camarín donde...".

La Patria se convierte en una mujer secuestrada y Perlongher alude al relato de Esteban Echeverría. "Las cautivas son, de algún modo, y más allá de las tantas diferencias que podamos encontrar con los hechos de violencia política en la Argentina, nuestras primeras desaparecidas. Tan desaparecidas, tan ausentes, tan invisibles, que hasta hoy son pocos los que han podido ver en ellas el símbolo de una violencia tan atroz que ya se anticipaba. (...) [Son] mujeres arrancadas de su lugar habitual a las que se anuló por la fuerza su identidad evaporándolas de la historia" (8).

Lo histórico no decible actúa como matriz de un entramado discursivo que apela al ocultamiento. En el contexto de la última dictadura argentina habría, pues, capas de realidad –entendida como construcción– que se superponen, confunden y engendran la normalidad.

Es decir, que en un mismo movimiento, en simultaneidad, Perlongher percibe a: 1)"La familia, hurgándolo en los repliegues de las sábanas" que remite a las buenas costumbres y a los valores morales sobrellevados en lo aparente; 2)"Un chongo, cuando intentaba introducirla por el caño de escape de/una Kombi" que supuestamente atentaría contra la conformación de la familia por sus elecciones sexuales; 3)"Beba, que se escapó con su marido (...) a una quinta/donde los vigilaban, con un naso, o con un martillito, en las rodillas (...)" 4) "la dueña de la fábrica, que vio las venas de sus obreras urdirse/Táctilmente en los telares (...) y daba esa textura acompasada/lila...".

Dentro de la esquizofrenia cultural, sin embargo, Perlongher encuentra a la violencia como aquello que subyace en todas las prácticas que entretejen lo social. En términos de Nietzsche, toda moral se edifica sobre un subsuelo de crueldades, donde lo que reina es la opresión tanto sexual como laboral o familiar. Llevada la crueldad hasta el extremo, nos topamos con el secuestro y la tortura.

Pero la opresión se traslada a los sentidos que quedan obturados por el desenvolvimiento de hechos que resultan inexplicables, porque –en algunos casos– la explicación es eludida, ya que tener respuestas implica enfrentarse con lo que se intenta tapar. Otra vez es la tensión saber/ignorancia la que se cristaliza; según Perlongher:

"Era ver contra toda evidencia
Era callar contra todo silencio
Era manifestarse contra todo acto
Contra toda lambida era chupar"

A lo largo del poema hay una especie de diálogo inconcluso o conversación con uno mismo, donde toda comprensión del diálogo

es aniquilada. Pero el poeta trasluce su porqué, su fundamento: hay encubrimiento de lo real por parte de los militares y hay encubrimiento de lo real por parte de la vecindad que habla como si no hablara rozando en esta emulación el absurdo y, a su vez, ambas construyen un panorama psicotizante. Los conectores gramaticales quedan fuera generando una disyunción que obstruye la interrelación subjetiva, el monólogo se desliza sin precisar quién es el receptor, ni quién es el espectador. Para reforzar esta idea de patología de la expresión Perlongher dice que:

"Como una muletilla se le enchufaba en el pezcuello
Como una frase hecha le atornillaba los corsets (...)".

Sólo prevalece la repetición, el solapamiento de lo mismo, en la frase como sinónimo de sí misma que contiene el encubrimiento incrustado en el cuerpo que padece y promueve el silencio. El poeta entonces se pregunta si "Decir 'en' no es una maravilla?" pero ese decir "en" se convierte dentro del poema en una enumeración que también opera por repetición y la territorialización se convierte nuevamente en una desterritorialización porque el "en" es en todos lados, por todos los lugares "Hay Cadáveres". Para dar cuenta del cansancio, Perlongher dice:

"Estamos hartas de esta reiteración, y llenas
de esta reiteración estamos."

La reiteración se evidencia como el alumbramiento de la muerte con la que no se puede finalizar porque no se puede ni matar al cadáver ni enterrarlo. No se puede contar porque no se puede encontrar, y acá aparece a partir de quién y contra quién se estructura la cadena de secretos y rumores: se delata al enemigo que es el que no debe saber porque él mismo es el que sabe y oculta información apoderándose de la muerte y de su sentido, al entrecortar el sentido para los demás:

"Ay, no le digas nada a doña Marta, ella le cuenta al nieto que es colimba!
Y si se entera Misia Amalia, que tiene un novio federal!
Y la que paya, si callase!
La que bordona, arpona!
Ni a la vitrolera, que es botona!
Ni al lustrabotas, cachafaz!
Ni a la que hace el género 'volante'!
NI"

Hay una consecución de "Ni", de posibles delatores y este... que vaga entre el no y el sí trasmuta en "NI" en NN; en Palabras de Perlongher:

"Féretros alegóricos!
Sótanos metafóricos!
Pocillos metonímicos!",

El NI muta en las tumbas que no están, fosas comunes en las que el cadáver es no identificado porque representa otra cosa que no es la muerte en sí misma sino el proceso represivo para sí; son *sótanos* que envuelven una realidad otra de quién se oculta y de quién es ocultado en un campo de detención clandestino. Entonces, el único rastro, la única huella es la queda en los objetos que connotan que la persona alguna vez estuvo.

Cuando aparecen en el poema los signos de diálogo que implican una confrontación intersubjetiva, aparecen las preguntas:

"-Por qué no?
(...)
-No te parece?
-Cuándo te recibiste?
-Militaba?"

La tensión saber/ignorancia se resuelve con un querer saber que amanece, entonces se reformula la afirmación que atravesaba todo el poema y se interroga retóricamente:

"-Hay Cadáveres?"
(...)
"Saliste Sola
Con el Fresquito de la Noche
Cuando te Sorprendieron los Relámpagos"

Los cadáveres son con mayúsculas, las palabras también, el pensamiento es en minúsculas y el nombre que correspondería al cuerpo es "Desaparecido". A la persona se le sustrae la identidad en la categoría que lo enuncia para tornarlo un no enunciado dentro de la ley. La suspensión en el verso imposible de ser expresado por el poeta:

"...../...../...../....."

Esta imposibilidad de mencionar surge de la clausura, pero aun así, para Perlongher sobreviene la pregunta o afirmación ante el vacío:

"No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.

Respuesta: No hay cadáveres"

No hay cadáveres porque se transformaron en un "hay", en un existente sin existencia, en seres que por más incorpóreos o privados de cuerpo que sean, no los anula esa condición impuesta por los militares, sino que deben ser rehumanizados tras el esclarecimiento y la reasignación del nombre propio.

El "No hay cadáveres" se emparenta con el discurso del General Jorge Rafael Videla:

"...frente a los desaparecidos en tanto, éste como tal, es una incógnita. Si reapareciera tendría un tratamiento equis. Pero si la desaparición se convirtiera en certeza, su fallecimiento tiene otro tratamiento. Mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad, no está muerto ni vivo (...)"Clarín 14/12/79.

Será el discurso de las Madres el que cuestionará este no hay cadáveres. Habrá vida, o bien, habrá cadáveres... habría cuerpos.

Notas

- (1) Cf. DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1998.
- (2) Argentino nacido en 1949, se inscribe entre la generación poética que surge en 1980 y adhiere al estilo neobarroco o, como el prefería definirlo, neobarroso.
- (3) Cf. DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1998.
- (4) "Aquí se queda la clara / la entrañable transparencia / de tu querida presencia / Comandante Che Guevara".
- (5) Cf. DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1998.
- (6) Este poema, escrito en 1942 bajo la ocupación nazi alemana en París, pregona que en todos los lugares, en todos los objetos cotidianos hay libertad cuando en realidad lo que hay es opresión. Por su parte, en el caso de Perlongher es la ausencia de cadáveres manifiesta, al estar éstos latentes en todas partes, la que hace que se presentifique en cada cosa.
- (7) Si bien en un principio contemplado como salvaje, delincuente que amenaza el orden y progreso romántico, luego reivindicado como figura u origen mítico nucleador de la identidad nacional frente a las oleadas inmigratorias que traen consigo y propagan ideas socialistas y anarquistas, desplazando la antigua contraposición "civilización o barbarie" hacia "gaucho o gringo". Cf. Cataruzza, Alejandro y Eujanian, Alejandro: "Del éxito popular a la canonización estatal del Martín Fierro. Tradiciones en pugna (1870-1940)", en *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, nro. 6, UNQ, 2002.
- (8) CHABADO Rubén, "El lugar del intelectual frente a la vulneración del derecho a la identidad", en *Identidad construcción social y subjetiva. Primer Coloquio Interdisciplinario de Abuelas de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, p.37.

Bibliografía

Alvarez Ortega, *Poesía francesa contemporánea (Tomo I)*, Madrid, Akal editor, 1983.

Cataruzza Alejandro y Eujanian Alejandro: "Del éxito popular a la canonización estatal del Martín Fierro. Tradiciones en pugna (1870-1940)", en *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, nro. 6, UNQ, 2002.

Chabado Rubén, "El lugar del intelectual frente a la vulneración del derecho a la identidad", en *Identidad construcción social y subjetiva. Primer Coloquio Interdisciplinario de Abuelas de Plaza de Mayo*, Buenos Aires.

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1998.

Perlongher Néstor, *Poemas completos (1980-1992)*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997.

ALELÍ JAIT

Nació en Buenos Aires, en 1979. Es licenciada en Ciencias de la Comunicación (UBA) y actualmente se encuentra culminando la Maestría en Comunicación y Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Fue miembro del consejo editor de *El perseguidor. Revista de Letras*. Tiene dos libros inéditos: *Desaparición: discurso poético y testimonio* (ensayo) y *La contorsionista* (poesía). Se desempeña como docente de la Carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA) y es investigadora en dos proyectos UBACYT ("Análisis de la representación estética de la última dictadura militar en Argentina" dirigido por Daniel Mundo; y "Patrimonios, memorias y sentimientos en las conmemoraciones nacionales" dirigido por Mirta Amati).