

Fronteras espaciales, temporales y textuales en el poemario *Alambres* de Néstor Perlongher

Roxana Patricia Ybañes

UBA-UNQ

Resumen

Néstor Perlongher publica *Alambres* en 1987. El poemario está organizado en tres partes interconectadas: “Alambres”, “Frenesí” y “Cadáveres”. En la primera, suceden los poemas y se apresan algunos “personajes” históricos. Aparecen nombres y batallas reconocibles: Rivera, Oribe, Bernardina, Camila O’Gorman, La Delfina, entre otros. Nombres que luego se transforman en tenues rastros, sujetos a una poesía que construye una mirada propia respecto de la Historia. De esta manera, los versos toman a préstamo fragmentos de otros discursos y otros géneros para componer una poesía regida por la exploración, explotación e intervención de los materiales utilizados. En otras palabras, se recogen partes de otros textos, con y a partir de ellos se crea un nuevo orden textual que trastoca las dimensiones espacial, temporal y geopolítica. A partir de lo expresado, en este trabajo nos proponemos abordar la primera parte del poemario, con los propósitos de: a) analizar la configuración espacial que se presenta en los poemas (fronteras, límites, bordes, desbordes); b) indagar en el orden temporal, en particular los modos de reconstrucción del pasado y el presente que aparecen en los poemas y c) presentar los procedimientos de escritura que se ponen en juego en estos versos.

Punto de partida

Tres momentos en la poesía de *Alambres*

El poemario *Alambres* está organizado en tres apartados que podemos pensar como tres series interconectadas: “Alambres”, “Frenesí” y “Cadáveres”. La primera parte inicia con el poema “Rivera” y rinde tributo a quien fuera el primer Presidente de Uruguay, en 1830. Tal apertura señala una de las direcciones que toman algunos poemas del libro, aquella que conecta una lectura y una mirada propias de la Historia, ambas develadas en la escritura de esta poesía. En este trabajo nos proponemos abordar exclusivamente la primera parte del poemario con los propósitos de: a) analizar la conformación de una poesía que se entromete con la Historia, b) atender a los desbordes de fronteras espaciales, temporales y textuales, c) indagar en el proceso de transformación de las materialidades que aparece en los poemas y d) presentar algunos procedimientos de escritura que se ponen en juego en estos versos.

En la trama de los versos se apresan algunos “personajes” históricos que si bien en un primer momento son reconocibles, luego pasan a ser tenues rastros de sujetos sostenidos como pequeñas criaturas. O tal vez, como seres atravesados por las batallas de un territorio convulso y condenado. O quizás, seres fatalmente penetrados por el destino de amores conducidos al fracaso o a la pérdida irremediable del ser amado. En definitiva, a medida que la escritura avanza, no importará ya el papel que esos “personajes” tuvieron en la Historia pasada sino, más bien, el plano de refulgencia que asumen en los poemas.

De este modo, en sucesión refloatan nombres que se inscriben en la superficie de los textos, Manuel Oribe (rival político de Fructuoso Rivera), Bernardina Frago (mujer de Rivera), Camila O’Gorman (enamorada del sacerdote Ladislao Gutiérrez, condenada a muerte y fusilada

en 1848), La Delfina (amada del caudillo Francisco Ramírez). En esta vertiente se suman otros nombres tales como “Amelia”, “Ethel” o “Daisy”. La segunda dirección que se trama en *Alambres* es una multiplicidad de ellas/ellos que se presentan como cuerpos movilizados por el deseo.

En la entrevista “Un diamante de lodo en la garganta” realizada por Luis Bravo, el poeta Néstor Perlongher afirma:

En *Alambres*, por ejemplo, está la serie histórica, y la otra que llamaría la “línea del deseo”. Lo deseante tiende a crear su propio campo de consistencia, donde el referente importa cada vez menos y donde me interesa responder a la pregunta: ¿cómo producir lo sensual en la escritura? No es la referencia al acto sexual, sino el ronroneo, el susurro, los fragores internos de la lengua que suscitan este trabajo con la superficie, esa “celulosa de sudores”. (Perlongher, 1989 [2004]: 303)

De esta forma, los nombres que se esparcen en *Alambres* son más bien *pretextos* (en el sentido de “motivos”) para la textualidad de estos poemas. Los versos se entretejen tomando a “préstamo” fragmentos de otros discursos y otros géneros para componer una poesía regida por una dinámica de exploración e intervención de los materiales utilizados. En otras palabras, se recogen partes de otros textos y “sobre” y “a partir” de ellos se crea un nuevo orden textual, espacial, temporal y geopolítico. En el orden temporal, el pasado y el presente anidan y coexisten en la trama de los poemas. En el orden espacial, el territorio se ensancha y se desborda para ir más allá de los límites de nuestro país, atravesando la frontera que nos separa de Uruguay. Tal como lo señala Roberto Echavarren:

(...) *Alambres*, se ocupa del héroe oriental Rivera cuando Montevideo es sitiada por Juan Manuel de Rosas. Por un acto de justicia poética, Perlongher reconsidera la geopolítica. Rinde una plusvalía, alude a episodios históricos que desbordan el mapa de la Argentina: “India muerta”, en entierro de Eva Perón, la “guerra sucia” de los setentas. (1996: 117)

Entre imagen e imagen se esparcen sombras y fulguraciones de cuerpos que remiten a personajes de la Historia y nombres que se disuelven en un territorio punzado por las luchas de sujetos anónimos o bien por batallas de caudillos. Si en *Alambres* la escritura perlonghiana se apropia de textos que refieren a la Historia, tal apropiación es para forjar su propia mirada sobre ella y construir nuevas tramas de significaciones alrededor de lo identificable y lo no identificable de tales relatos del pasado, filtrando en ellos una sensación de vacío que se pulsa en los fulgores de la lengua. Así, en los intersticios de este lenguaje se expanden los poemas que cobijan amores entrañables, al son de las murmuraciones y los sonidos de un lenguaje que persigue, ante todo, la sensualidad.

En la primera serie del poemario –aglutinada bajo el subtítulo “Alambres”– se trama la presencia de un vacío, primero tenue y luego penetrante como una plataforma que se ramifica subterráneamente e impregna todo el libro en sucesivas mutaciones hasta finalmente desembarcar en el extenso poema “Cadáveres”. Pero antes de llegar a ese momento, la escritura atraviesa “Frenesí”, segunda parte del libro, en la cual se recopilan tres poemas que ponen en escena el carnaval. El motivo festivo emerge como la contracara y el momento inmediatamente anterior a la muerte final. Esta parte central del poemario se articula como un lugar de pasaje que conduce a un territorio repleto, desbordado por multiplicación infinita de cuerpos caídos, ya anónimos, que pasan a ser “cadáveres” dispersos por todo el espacio. El cierre de *Alambres* señala de un modo penetrante la presencia de la muerte, la masacre y la bestialidad de la última dictadura argentina. Javier Aduriz señala que en este libro opera un “nomadismo espacial” que se conecta con los “avatares de sexo y política” pasando por una revisión de la Historia, atravesando los

derroteros de las “locas” hasta llegar a “Frenesí” como espacio turbio y contiguo de placer y realidad y, terminar en “Cadáveres” (2005: 20-21).

Poema tras poema, verso tras verso, la escritura perlonghiana opera por la deriva y el desbordamiento en los planos sintáctico, semántico y fonológico, generando una y otra vez trastocamientos de sentidos y sonidos de las palabras. No hay un punto de centramiento definitivo en esta escritura pues cada avance es momentáneo y a la vez ineludible para pasar a otro. La operación consiste en instalar un escenario, un momento o un color, no para quedarse allí definitivamente, sino para emigrar a otro y, de esta manera avanzar llevándose consigo el primero. *Alambres* instala tres series internas conectadas entre sí que operan bajo una lógica de “descentramiento” y que alcanza en el pasaje final su momento más exponencial, cuando la muerte esté presente en todas partes.

Tramar una Historia. Tramar una poesía

Algunos poemas de *Alambres* toman a modo de cita directa o indirecta fragmentos de otros textos que refieren a hechos o personajes históricos, ya sea a modo de epígrafe, ya sea como nota final del poema, o bien como partes que se insertan directamente parafraseadas en la vorágine de los versos. Señalemos por caso, el poema “Rivera” donde se halla un fragmento de *Historia de la Confederación Argentina* de Adolfo Saldías o en el tercer poema “Por qué tan...” que recoge un corte de *La Cautiva* de Esteban Echeverría y también en el quinto poema “Moreira” que abre con una cita de la novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez. En la trama de esta escritura se señala abiertamente el “injerto” de otras textualidades y de otras voces, demarcando un conjunto de lecturas que se apresan en la escritura misma. Fragmentos de otros textos confluyen en los poemas, algunos delimitados por el uso de comillas que dejan huellas en la escritura de un proceso de traslación.

En el caso de esta poesía, la intertextualidad es recogida por una escritura en forma de torrente que termina por masticar aquel texto que toma, hasta devorarlo y, por lo tanto hasta socavar sus propios intertextos deglutiéndolos en su propia ingesta. Entonces, si estos poemas aluden a otros textos es para atravesarlos y derivar de género en género para dejarlos, en definitiva, en un tendal de lecturas aludidas y trasvasadas a la escritura del propio poema. La lectura y la escritura confluyen en un espiral que las une, lo leído se trama con lo escrito y lo escrito remite a lo leído. En este sentido, el escritor Nicolás Rosa señala que la impronta de estos textos es la “renegación” permanente en pos de un “alud del aludir”:

Renegando –y veremos que la **renegación** es la lógica constante de estos textos- de los ancestros textuales, escarnio de la intertextualidad, el texto de *Alambres* se asume en una prolongación, una extensión y una coextensividad alucinantes. Que el relato – la discursividad ocupe el espacio de la poesía, prosa que se devora la poesía en la ingestión canibalística que diluye las fronteras genéricas-, que la carta simulada ocupe el lugar de la comunicación amorosa, (de Rivera a Bernardina, del género novela epistolar a la carta de amor) (...) en este caso pasamos de nuestras guerras civiles a las guerras napoleónicas (de Bernardina a Bernardotte) y que de allí nos traslademos a la ficción máxima de la película, no son sino los modos de inscripción de una presentación que niega el carácter representativo del texto: no representa nada de la representación, pero tampoco representa nada de la significación: solo alude y alude catastróficamente: el alud del aludir que reclama el texto. (1997: 24)

En la escritura de *Alambres* se realiza una “mostración” de las lecturas y se las incluye en los poemas destiñendo en tal caso el límite entre leer y escribir, haciendo de ambas dos actividades que confluyen en un mismo momento. Asimismo tal “mostración” pone en circulación la palabra

En la escritura de *Alambres*, el héroe ha perdido su montura y se encuentra cercado por enemigos o bien sitiado en su propia batalla. No obstante, en tales momentos persiste el recuerdo de su amada a quien le escribe una carta de amor. Tal como sucede en el poema “Rivera” en el cual aparece una carta a Bernardina:

Mi muy querida esposa Bernardina:
he perdido parte la montura al atravesar el Yaguarón crecido
te ruego envíes el chiripá amarillo y unas rastras;
acá no tenemos ni para cachila, así que si tienes unos patacones
me los mandas
(...)
Estamos sitiados, Bernadotte Adónde iremos
después de esta película tan triste
“Rivera” (p. 65-66)

Aquella adorada mujer es la destinataria del detalle de la situación en el campo de batalla y de los pedidos del caudillo pero, también es la interlocutora mutante que pasa de ser Bernardina a Bernadotte, como si una guerra propia y otra guerra distante no fueran tan distintas pues ambas en definitiva son la misma cosa y entonces es viable pasar de una a la otra. La carta que se esboza señala, tal como lo sostiene Nicolás Rosa, la disolución de las fronteras genéricas que habilita la posibilidad de simular una breve carta y atraparla en el seno del poema y, en tal sentido, marca la coexistencia de diferentes géneros.

Pero además, la carta tiene un viraje final en el poema, es a Bernadotte a quien se le formula la pregunta “Adónde iremos después de esta película tan triste” (p. 66) y en tal interrogación se distancia el mundo de las batallas decimonónicas como un deslizamiento que además de sugerir que quizás se trata de un filme que se está proyectando y que en algún momento terminará enlaza mediante la semejanza de los significantes dos constantes fuertes: la guerra y el amor, y a su vez estas dos en el conflicto de separación que suponen entre los dos seres que se aman, semejanza que se verifica en este trazado de un nuevo pasaje hacia el mundo del celuloide, hacia la ficción del cine.

De los alambres sólidos a los alambres babosos

Por delante y por detrás de estas imágenes de héroes, heroínas, de ellas y ellos, de ellas/os siempre los “alambres” que se tejen en los versos bajo múltiples posibilidades. Pues bien aparecen como púas –alambre de púas que separa territorios y que corta-, como aros –alambre flexible que puede ser maleable-, o como gomosidades –gomas de alambres.

En todas direcciones los “alambres” –que en la historia de nuestras pampas nos recuerdan aquellos que cercaron las grandes dimensiones de los campos, parcelando su inmensidad y marcando zonas de propiedad– aquí son sostenidos para contener una Historia pero también son levantados, sacados, mutados en babas hasta hacer de ellos puro desvanecimiento. Y es allí donde se pasa del “otro lado de alambre” y al “otro lado de la historia” pues la impronta de esta escritura es atravesar un espacio para llegar a otro, transformar una textura en otra, pasar de una cosa a otra y en este paso quizá también recuperar un territorio que ha sido cercado o seccionado.

En el poema “La Delfina” por ejemplo, se instala el escenario final de una batalla. Los alambres en este caso son “barrotes” de una “jaula” que exhiben la cabeza de Ramírez. Mientras López corta y la Delfina impregna toda la escena paseando y levantando su enagua para soltar al viento los olores de sus cachetes que son “mejillas”, montada a su caballo y flotando en el espacio. La Delfina y su amante. Los gauchos aliados y el asesino. Todos son trasladados a un cuadro de

western americano entre pañuelos que se agitan y la polvareda que se levanta hasta que, finalmente, la mujer amada es capturada por el enemigo y el amado ve el momento en el cual la toman y la llevan sin poder impedirlo:

el pañuelo de cuello –era celeste- con que Delfina retorció
la manivela del paisaje –y aparecían gauchos con carretas tiradas por
alambres- una escena del West americano...

“La Delfina” (p. 74)

En la sucesión de los poemas, la sustancia metálica y dura de los alambres puede sostener una estructura para la Historia pero también tales alambres se metamorfosean, tendiendo a una licuefacción que terminará por transformar a la sustancia primera en otra materialidad más blanda o babosa o gomosa. En el poema “Ethel” por ejemplo:

donde se ahoga un lagarto, en torbellinos
oye con la cabeza pesarosa el tintín de la plata en ese vaso
donde ese pordiosero lía las gomas de alambre de sus babas

“Ethel” (p. 84)

Los “alambres” se extienden a otros escenarios, pongamos por caso el poema “El circo” en el cual la escritura prolifera a partir de la apertura de sucesivos tramos del poema, engarzados por la marca de los dos puntos:

prendida a lo que mece: a lo que engarza:
ganchos

alambres

jaulas

animales dorados

a los aros

atados a los haros

halos

aros:

la mujer más obesa, la barbuda:

la de más fuerte toca:

la enganchada

en el aire

en el delirio

“El circo” (p. 76)

La espacialidad construida en este fragmento del poema ensancha el margen derecho señalando una impronta de apertura. El uso de los dos puntos marca la continuidad y la apertura de una parte del poema que conduce a otra. Así se engarzan las derivaciones de las palabras que son fluctuaciones orientadas por la sonoridad. Las aliteraciones sucesivas conectan las palabras “aros”, “atados”, “haros”, “halos”. Entre la oscilación entre las vocales a/o, se recuperan palabras anteriores, por ejemplo “jaula” que en el poema “La Delfina” señala la jaula con barrotes y, en este caso, se traslada al circo como mostración de un escenario de animales cautivos que permanecen ya no tras barrotes, sino detrás de varillas de alambres. En una continuidad de los poemas de *Alambres* el circo y el cine son “presentados como la sinécdoque de una historia repetida” (Cella, 1996). En

el poema “El palacio del cine” que cierra la primera parte –“Alambres”– los versos se proyectan hacia el mundo de las pantallas y las luces. Entonces florecen imágenes como planos sujetos a un montaje que terminan por coagular en la “noche americana” en referencia al modo de filmación que permite filmar de día como si fuera de noche o también como un homenaje a la película *La noche americana* de François Truffaut:

las pantallas donde las cintas
indiferentes rielan
guerras marinas y nupciales

(...)

el iluminador los despabila
y reparte polveras de esmirna

(...)

hurtarse el lamé que lame el brin
de marinero que fumando
ve mirar la pantalla
donde los ojos pasan otra cinta

(...)

en una noche americana

“El palacio del cine”(pp. 100-101)

Entonces, si la palabra “alambres” encierra una clave de lectura para los poemas de este segundo libro de Perlongher, tal palabra es un sintagma que se engarza al menos en dos campos semánticos: “alambre” como materialidad dura que se asocia a lo que corta, punza y rasga y “alambre” como materialidad que se transforma en sustancia líquida y se asocia a lo que fluye, corre y se desliza. Los “alambres” son el sostén de esta mirada de la Historia pero, en tanto se los manipula en proliferaciones semánticas sucesivas que los corroen hasta llevarlos a ser “alambres de baba”, solo quedará de ellos la rigidez necesaria y compatible con el registro de lo “laxo”, vale decir, con aquello que puede desparramarse y esparcirse. De aquí que el sostén de alambres que recorre todo el poemario sea una estructura lábil antes que un armazón rígido.

En el ensayo “Figuras y nombres”, Susana Cella postula la estructura del “miriñaque” como sostén que soporta y resta pesadez a la historia:

La historia de *Alambres* es el miriñaque, la débil estructura que indiferencia el t r a n s c u -
rrir, que aliviana el peso de la historia. Aquello que cuenta y quien cuenta, en el doble sentido,
circulan en los intersticios de esta estructura débil, estructura que permite las prolon-
gaciones indefinidas –alambres de baba- o las irrupciones cortantes, filosas –alambres de púa-
(...)

Ese miriñaque que podría pensarse como modelo estructural de una poética, se juega en niveles diferentes. Como figuración, representación de una figura, permite variarlo y contemplarlo, en la anamorfosis de una forma básica que se trueca en: “alambres, sostenes, lo que engarza, gan-
chos, jaulas, aros, breteles.”

Como figura erótica –tendencia a deshacerse de sus discontinuidades- asociadas a lo que hiede, a la carroña, el miriñaque se acicala hasta el hartazgo para la fiesta. (1996: 158)

La palabra “miriñaque” remite a las telas almidonadas, a veces con aros de alambres, que utilizaban las mujeres de la época de la colonia. Tal acepción del término es solidaria con la estructura de alambres que subyace en el poemario. Pero además y, tal como lo señala Cella, se trata de un armazón que presenta una doble vertiente: como “figuración” que posibilita la variación y como “figura erótica”. Por un lado, la forma básica de los “alambres” transmuta en otras formas de presentación: lo que sostiene pero también lo que engarza o lo que mantiene colgada una cosa.

Punto final

En el análisis presentado abordamos la primera parte del poemario *Alambres* y hemos tratado de mostrar y demostrar que la escritura perlonghiana condensa y explota el uso de una intertextualidad puesta al servicio de una búsqueda poética propia. Un primer conjunto de poemas captura escenas, personajes, motivos que remiten a otros fragmentos de textos históricos. Tales recortes se señalan con marcas claras y distintivas (uso de comillas, uso de itálica) y son incorporados en la trama de los poemas como piezas recolectadas que pasan a integrar una nueva colección. Allí están la mirada sobre la Historia (con mayúscula) y la alusión de historias (con minúscula). El tiempo pasado se torna un tiempo pasado-presente pues la escritura revisita momentos de batallas y fusilamientos que ocurrieron en estas tierras y, en tal reincidencia opta por reinventar y crear una historia imaginada e iluminada por la ensoñación y la sensibilidad. Los personajes que se escriben en estos poemas son rastros, huellas, destellos de un continuo sueño que los reúne más allá de las fechas precisas de la Historia.

Por otra parte y ya refiriéndonos específicamente a los procedimientos de escritura poética, *Alambres* evidencia la puesta en funcionamiento de una escritura que practica de manera insistente la proliferación de las imágenes y de los sentidos; la puesta en práctica del arte de la derivación de una palabra a otra, de un sentido a otro, de un mundo a otro (el circo, el cine, el campo de batalla, el carnaval, baños, interiores, campos), de un género a otro (carta, novela, historia, poesía); la búsqueda de inscribir en la escritura la conjunción y alteración de los planos sensoriales (oler, palpar, degustar, mirar). De esta manera en la primera parte del poemario se instalan mundos y se proponen trayectos que se conducen a una parte central “Frenesí” en la cual la iluminación y el desparpajo mamarracho de colores y olores termina por eclosionar. La corrosión y el desastre, la muerte como escenario bestial y emergente, terminarán por aflorar luego del paisaje de carnaval. Si en la primera parte del poemario se muestra una seguidilla de nombres que se alumbran y se desplazan, en la parte final llegará el anonimato de centenas, millones, incontables cadáveres que reaparecen revelando la presencia de la matanza y el horror de la Dictadura y, allí la escritura asumirá la impronta de repetir hasta el hartazgo que en todas partes y de todas las maneras posibles: “Hay cadáveres”.

Bibliografía

- Adúriz, Javier. 2005. *Perlongher*. Buenos Aires, Ensayos del Dock.
- Cella, Susana. 1996. “Figuras y nombres”, en *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Echavarren, Roberto. 1996. “Un fervor neobarroco”, en *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Perlongher, Néstor. [1987] 1997. *Alambres*, en *Poemas completos*. Buenos Aires, Seix Barral.

Perlongher, Néstor. [1989] 2004. “Un diamante de lodo en la garganta”. Entrevista realizada por Luis Bravo en *Papeles insumisos*. Cangi, Adrián y Jiménez, Reynaldo (eds.). Buenos Aires, Santiago Arcos.

Reyes, Graciela. 1984. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos.

Rosa, Nicolás. 1997. *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires, Ars.

CV

ROXANA YBAÑES ES MAGÍSTER EN ANÁLISIS DEL DISCURSO POR LA UBA. ACTUALMENTE ESTÁ FINALIZANDO SU DOCTORADO EN LETRAS (FFyL-UBA). ES DIRECTORA DE LA LICENCIATURA EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES –MODALIDAD VIRTUAL– EN LA UNQ. REALIZA ACTIVIDADES DE DOCENCIA E INVESTIGACIÓN.

ENTRE SUS PUBLICACIONES SE DESTACAN: “ESCRIBIR EL DESIERTO, ESCRIBIR LA VIOLENCIA. SOBRE LA CAUTIVA DE ESTEBAN ECHEVERRÍA”, “‘HAY CADÁVERES’. ANÁLISIS DE UN POEMA DE NÉSTOR PERLONGHER” Y *RÍO BLANCO* (POEMARIO).
