

“SEX, DRUGS AND EVA PERÓN”: PROFANACIONES DEL MITO DE EVITA EN LA POÉTICA DE NÉSTOR PERLONGHER

AMARANTA GALLEGO¹

Resumen:

El presente trabajo propone un recorrido de lectura crítica en torno a tres textos de Néstor Perlongher: “Evita vive”, “El cadáver de la nación” y “El cadáver”. Dicho recorrido realiza una cartografía de los elementos ordenados a la construcción del personaje de Eva Duarte de Perón como figura ambivalente en tanto viva/muerta. Tal ambivalencia resulta, en primer lugar, de un procedimiento de apropiación y de posterior carnavalización de la imagen de Eva como símbolo de la lucha de determinados sectores sociales, que deriva en el rebajamiento y la profanación del mito peronista. En segundo lugar, de la intromisión de un léxico afín al imaginario cultural que responde a la religión del Santo Daime entre otros rituales propios de las comunidades amazónicas y por medio del cual la historia oficial se reconstruye y resignifica. De esta manera, Eva Perón no deja de transformarse de una en otra. La mujer que en vida fue Evita, al morir deviene santa, prostituta que reaparece, después de muerta, en “cada hotel organizado” y zombi que habla desde el ritual de su propio embalsamamiento. En consecuencia, la figura de Eva se define como una multiplicidad en tanto que incorpora cada una de aquellas dimensiones.

Palabras clave: Néstor Perlongher, Eva Perón, mito, carnavalización.

Abstract:

This work proposes a critical reading journey around three texts by Néstor Perlongher: “Evita vive”, “El cadaver de la nación” y “El cadáver”. This tour makes a cartography of the elements ordered to the construction of the character of Eva Duarte de Perón as an ambivalent figure as alive / dead. Such ambivalence results, in the first place, from a procedure of appropriation and subsequent carnivalization of the image of Eva as a symbol of the struggle of certain social sectors, which leads to the debasement and desecration of the Peronist myth. Second, of the intrusion of a lexicon related to the cultural imaginary that responds to the Santo Daime religion among other rituals typical of the Amazonian communities and through which the official history is reconstructed and redefined. In this way, Eva Perón does not stop transforming from one to the other. The woman who was Evita in life, when she dies she becomes a saint, a prostitute who reappears, after death, in “every organized hotel” and a zombie who speaks from the ritual of her own embalming. Consequently, the figure of Eve is defined as a multiplicity insofar as it incorporates each of those dimensions.

Key words: Néstor Perlongher, Eva Perón, mith, carnivalization.

¹ **Amaranta Gallego.** Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Departamento de Letras.

I: INTRODUCCIÓN: EL MITO DE EVITA Y SU REESCRITURA

En su *Mitologías*, Roland Barthes dirá que “la historia humana es la que hace pasar lo real al estado del habla, sólo ella regula la vida y la muerte del lenguaje mítico. Lejana o no, la mitología solo puede tener fundamento histórico, pues el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la “naturaleza” de las cosas” (118). Así, al reflexionar sobre los mitos de la historia observamos que aquellos personajes que los protagonizan han adquirido con el pasar del tiempo una forma de existencia ambivalente. Por un lado, aquella que gira en torno a lo biográfico; por otro, una existencia ficcional que adquiere forma en la memoria de las comunidades que los adoptan como parte de su cultura. Es precisamente de ésta última que surge la figura de héroe mítico. Figura que dista cada vez más, conforme pasa el tiempo, del hombre o la mujer en la cual se inspira.

Eva Duarte de Perón es la mujer que encarna el mito de “Evita”. Dicho mito encuentra su origen en la palabra de las personas que, habiéndola conocido personalmente o no, fueron construyendo un relato de su vida. Es en virtud de la voz de sus compañeras y compañeros, la voz de los medios de comunicación de la época, de los intelectuales que estudiaron su vida, que nace el mito de Eva. Para Barthes, el mito es un sistema semiológico secundario, por lo tanto, podemos afirmar que la figura de Eva opera como un signo cuyo significado es asignado por una consciencia colectiva que lo valoriza como tal y en torno al cual edifica un discurso que ha de convertirse en oficial².

Ahora bien, si cuando leemos la historia-mito de Evita, estamos ante un discurso montado sobre un entramado de historias, de anécdotas, de rumores, de posiciones ideológicas; si estamos ante un texto que teje la ficción con la realidad, entonces podemos atrevernos a destejer y retejer el mito. Será tarea del arte, pues, proponer nuevas lecturas, nuevos patrones de tejido, nuevas reescrituras de los discursos.

Múltiples manifestaciones, que van desde la pintura al teatro, pasando por el cine y la literatura, han tomado la vida de Evita ya sea para reproducirla o para recrearla en un procedimiento dialógico con la historia oficial. Néstor Perlongher es uno de ellos. En sus líneas apreciamos cómo se ejecuta la apropiación del símbolo peronista que será pervertido, desacralizado y finalmente resignificado. De esta manera, tanto en la poesía como en la narrativa de Perlongher, observaremos, sí, la figura de Evita, pero no sólo aquella que nos muestra la historia oficial -la líder política amada y odiada en vida, venerada y santificada y demonizada en muerte- sino a la *mujer* sensual, erótica y bizarra, demacrada por las huellas de la enfermedad. Así la veremos venir desde el cielo a los hoteles y los barrios más bajos, con olor a muerte y a flores viejas, gozar del sexo y las drogas; o embalsamada, convertida en zombi escarlata luego de un ritual de ingesta de ayahuasca. En la poética de Perlongher, Eva está viva y muerta, es puta y santa: la figura de Eva se construye de manera ambivalente. Ambas facetas coexisten y se resignifican la una a la otra en el lenguaje.

Teniendo en cuenta esta reflexión, ¿cuáles, cabe preguntarnos, son los procedimientos ordenados a esta configuración ambivalente? En el marco del presente trabajo, hemos delimitado un corpus que comprende tres textos pertenecientes a tres etapas distintas en la vida autoral de Perlongher: “Evita vive” (1974), “El cadáver” (1980) y “El cadáver de la nación” (1989). En ellos identificaremos cómo dicha configuración resulta en primer lugar,

² Según Foucault: “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (6).

de la acción carnavalesca de coronación-destronamiento, consistente en la profanación y el rebajamiento de la figura de Eva; en segundo lugar, de una relación dialógica manifiesta entre el discurso dominante de la historia oficial y el imaginario cultural del Santo Daime y los ritos de zombificación de las comunidades amazónicas que han sido objeto de estudio del propio poeta. En este punto, nos detendremos también para analizar el valor cronotópico de los espacios en donde Eva aparece como centro de la acción. Efecto de dichos procedimientos será también la resignificación del signo, entendiendo esto como el surgimiento de nuevas relaciones semióticas que resultan en la ampliación del conjunto de sentidos que el significante puede cubrir. (Kristeva *Semiótica II* 125).

II. PROFANACIÓN DEL MITO: LA CARNAVALIZACIÓN EN PERLONGHER

En su *Profanaciones*, Giorgio Agamben nos recuerda que el término “consagrar” designa la salida de las cosas de la esfera del derecho humano (97). La muerte de Eva luego de varios meses de martirio a la edad de 33 años (la misma edad de Cristo), la lectura de *Mi mensaje* transmitida en la radio luego de la muerte, el multitudinario funeral, etc. son sucesos que terminan por sustraer el nombre de Eva de su libre uso al tiempo que lo consolida como palabra mítica. La mujer es ahora también mito. Incorpora, en términos de Deleuze y Guattari³, una nueva dimensión, y como resultado cambia su naturaleza. La particularidad en el caso de Eva consiste en que, como representante los sectores populares, su sacralidad está puesta siempre en tensión: son estos mismos sectores los que constantemente la reclaman como propia. Esta tensión es la que hace de Eva un elemento cada vez más susceptible de ser profanado, es decir, de ser restituido al uso y a la propiedad de los hombres.

En abril de 1989 sale por primera vez en Buenos Aires publicado en *El Porteño* n°88 el cuento “Evita Vive (en cada hotel organizado)”⁴. El texto se compone por tres microrrelatos de formato testimonial, narrados por tres voces distintas y anónimas que cuentan sus encuentros con Eva Perón después de muerta. En cada uno de ellos la figura de Eva se nos muestra pervertida, desacralizada, para decirlo en términos bajtinianos: carnavalizada. Quienes se cruzan con Eva no se encuentran con una aparición desde el más allá, sino con una mujer de carne y hueso, sexualizada, libidinosa, entregada a los placeres terrenales:

Que me importaba, rapidito me volví para la pieza, abro... y me la encuentro a ella, con el negro. Claro, en el primer momento me indigné ..., pero el negro -dulcísimo- me dirigió una mirada toda sensual y me dijo algo así como: “Venite que para vos también alcanza” ... “Bueno, está bien, pero esta, ¿quién es?” ... Ella me contestó, mirándome a los ojos (hasta ese momento tenía la cabeza metida entre las piernas del morocho y, claro, estaba en la penumbra, muy bien no la había visto): “¿Cómo? ¿No me conocés? Soy Evita”. “¿Evita?” -dije, yo no lo podía creer-. “¿Evita, vos?” -y le prendí la lámpara en la cara. Y era ella nomás, inconfundible con esa piel brillante, y las manchitas del cáncer por debajo, que -la verdad- no le quedaban nada mal. (Perlongher *Prosa plebeya* 253-254).

³ Dicen Deleuze y Guattari en referencia a la noción de “multiplicidad”: “Una multiplicidad no se define por sus elementos, ni por un centro de unificación o de comprensión. Una multiplicidad se define por el número de sus dimensiones; no se divide, no pierde ni gana ninguna dimensión sin cambiar su naturaleza. Y como las variaciones de sus dimensiones son inmanentes a ella, *da lo mismo decir que cada multiplicidad ya está compuesta por términos heterogéneos en simbiosis, o que no cesa de transformarse en otras multiplicidades en hilera, según sus umbrales y sus puertas.*” (254).

⁴ El texto había sido fechado por el propio autor en 1975, publicado por primera vez en inglés, como “Evita lives”, dentro de una selección de textos de Winston Leyland titulada *My Deep dark pain is love*. Posteriormente en Suiza, como “Evita vive”, en *Salto Mortal* n° 8-9 en 1985 y finalmente en Argentina.

La construcción de la escena es asombrosa. La anécdota es narrada por una identidad disidente, probablemente una mujer trans, que se nombra a sí misma como “una marica” y que se dedica, a la prostitución. El primer encuentro entre ella y Evita tiene a su vez fuerte tintes telenovelescos: en la escena, la protagonista descubre a su pareja en plena infidelidad con otra mujer; y sin embargo el dramatismo que se podría alcanzar ante semejante evento, en este escenario y con estos personajes, resulta en una situación humorística y paródica. Al verse a las caras, ambas mujeres se reconocen como iguales y se establece un nuevo modo de relación. La narradora se refiere a Eva como “Evita, querida”, la tutea, le convida Cointreau y cigarrillos, le pregunta por su pasado y sus anécdotas. Eva a su vez responde con cariño y afecto, la trata de “querida”, de “preciosa”, e inventa historias con picardía. En este contexto, Evita es una prostituta más en el hotel. La plática que tienen a la mañana siguiente, luego de que el negro se hubiera ido, en que ambas conversan y comparan los marineros con los generales (imposible no pensar en la figura de Juan Domingo Perón), hacen que incluso la relación entre Eva y Perón exija una relectura.

Todo esto no implica que la Eva del mito deje de ser para transformarse en una Eva-prostituta. Hay algo del orden del devenir, de la alianza. Ambas figuras hacen rizoma y en aquel proceso profano, la imagen simbólica de Evita adquiere una nueva valoración: si antes era emblema de la lucha de las clases trabajadoras, ahora lo será *también* de las disidencias sexuales. Y es que en ese reconocerse iguales entre Eva y la marica no sólo se anula la distancia entre la figura política y la de la prostituta del bajo, sino toda desigualdad fundamentada en un orden jerárquico, a saber, la heterosexualidad/ homosexualidad, cis-identidad/ trans-identidad, etc.

Por otra parte, la forma en la que se presenta físicamente la imagen de Eva también contribuye fuertemente a consolidar esta idea de apropiación y resignificación. El cuadro retratado se corresponde con la estética inspirada en la corriente satírico-burlesca del barroco. Eva está rodeada de una atmósfera en donde lo escatológico y lo grotesco está exacerbado: su piel “brillosa” y las “manchitas del cáncer” que “no le quedaban nada mal”, su distintivo peinado (“ese rodete todo deshecho que tenía” del cual el negro se agarra para someterla sexualmente), las uñas largas y verdes y hasta su rostro, oculto en las sombras entre las piernas del marinero y de repente iluminado por la gracia de una lámpara encendida por una marica. Las distancias entre lo “alto” y lo “bajo” se reducen hasta casi desaparecer. Toda lógica dominante se ve anulada. Eva viene desde el cielo, como un ángel bizarro, elegante, coqueto y canceroso, en busca de sus “grasitas” –de sus maricas– a quienes juró entrega.

Mijaíl Bajtín distingue cuatro categorías de percepción carnavalescas del mundo: 1. el contacto libre y familiar entre la gente, 2. la excentricidad, 3. las disparidades carnavalescas y 4. la profanación (*Problemas de la poética* 242-243). No nos detendremos a definir en profundidad cada una de las categorías precedentes, pero sí diremos que la base primordial de las cuatro consiste en dos ideas fundamentales. La primera es que el carnaval es un espectáculo que se experimenta en primera persona, en otras palabras, y como dice el propio Bajtín, “se vive”. La segunda es que, durante el carnaval, se anulan todas las leyes que distancian a las personas y con ellas toda lógica dominante. Respecto a esta última cuestión, resulta de sumo interés el aporte que hace el propio Néstor Perlongher, quien piensa en el carnaval como una modalidad de nuevas formas de producción de subjetividad que no serían, ya, “la negativa de la lógica dominante”, sino “la posibilidad de otra lógica”. (Perlongher *Prosa plebeya* 76-77).

De esta manera, el descenso de Eva, el rebajamiento de su imagen, la profanación del símbolo, no son un acto de “rebeldía” que gira en torno a una ley, a un discurso dominante al que se pretende negar. Asimismo, no se trata de sustituir una valoración del signo por otra, sino de incorporar nuevas. Podemos decir, que la idea de “carnaval” en Perlongher no niega una lógica, no la excluye, sino que hace alianzas con nuevas leyes que entran en tensión con la ya vigente y crea una nueva. Así, por ejemplo, en “Evita Vive”, no dejamos de ver nunca a la Eva-mito cuando vemos a la Eva-marica (“Santa Evita” no deja de existir cuando le practica sexo oral al morocho, así como no deja de estar muerta cuando vuelve a la vida para irse de visita a los hoteles de la calle Reconquista) ambas identidades “coexisten en una simultaneidad (cronológica y espacial)” (Kristeva *Semiótica* 2 65): la mujer y el mito, la puta y la santa, la viva y la muerta.

En el segundo relato que integra el texto Eva aparece como acompañante de “el tipo que traía la droga” y se la describe como una mujer con aspecto de “reventada, recargada de maquillaje, y con rodete” que “quiere que la piquen en el cuello” y que se “revuelca por el piso” con su pareja:

Los azules entraron muy decididos, el comi adelante y los agentes atrás, el flaco que andaba con un bolsón lleno de pot le dijo: “Un momento, sargento” pero el cana le dio un empujón brutal, entonces ella, que era la única mujer, se acomodó el bretel de la solera y se alzó: “Pero pedazo de animal, ¿cómo vas a llevar presa a Evita?” [...] “No, que oigan, que oigan todos -dijo la yegua-, ahora me querés meter en cana cuando hace 22 años, o 23, yo misma te llevé la bicicleta a tu casa para el pibe, y vos eras un pobre conscripto de la cana, pelotudo, y si no me querés creer, si te querés hacer el que no te acordás, yo sé lo que son las pruebas”. [...] de pronto el flaco del trafic entró en el circo y se puso a gritar: “Compañeros, compañeros, quieren llevar presa a Evita” por el pasillo. La gente de las otras piezas empezó a asomarse para verla, y una vieja salió gritando: “Evita, Evita vino desde el cielo”. [...] “Grasitas, grasitas míos, Evita lo vigila todo, Evita va a volver por este barrio y por todos los barrios para que no les hagan nada a sus descamisados”. (*Prosa Plebeya* 256).

El intertexto con la historia es innegable: la habilidad de oratoria del personaje de Evita, que alza la voz ante todos los presente y rememora las políticas sociales llevadas a cabo durante los dos primeros gobiernos peronistas (“yo misma te llevé la bicicleta para el pibe”), el discurso del “flaco del trafic” que moviliza a todo el edificio al grito de “Compañeros, compañeros” y finalmente el discurso de Evita antes de irse, en donde apela a sus “grasitas” y a sus “descamisados” como hiciera en “Mi mensaje”. La figura política de Eva Perón coexiste con la mujer carnal y desenfrenada que en plena revuelta social le rasga la camisa a un comisario (convirtiéndolo, irónicamente, en un descamisado) y le chupa la verruga en un accionar grotesco y erótico.

Por otra parte, el conjunto de procedimientos estilísticos que reproducen la voz de los sectores marginales de la sociedad (expresiones como “el bolsón lleno de *pot*”, “el comi”, “el ofiche” o “si te quedabas *down*” y términos o acotaciones referentes al relato oral como “chau, loco, acá perdimos”) entra en diálogo con el discurso proveniente de la militancia peronista (perceptible en palabras como “compañeros”, “descamisados”, “grasitas”, etc.). Toda la escena se colma pues de una fuerte carga simbólica: el “*dealer*” es un militante, un “descamisado”, los vecinos son la parte por el todo del pueblo peronista, la habitación de hotel es la plaza pública donde tiene lugar la manifestación, incluso la droga adquiere un

nuevo significado: al final del relato queda la promesa de que Eva volverá y traerá un “lote de marihuana” para repartir entre los pobres, como la Fundación Evita repartía la sidra y el pan dulce. El pasaje resulta finalmente en una reconstrucción de la historia del peronismo con fuertes tintes de carnaval.

En la plaza-habitación de hotel, Evita es centro de la acción carnavalesca en tanto sujeto de coronación burlesca⁵. Ella simboliza la coexistencia simultánea de lo alto y lo bajo, lo divino y lo profano, la vida y la subsecuente muerte, en un procedimiento de reunión no sintética que escapa a la lógica binaria del habla.⁶ De la misma manera, el sujeto de la enunciación sufre un desdoblamiento y, como diría Julia Kristeva, resulta aniquilado en tanto que se muestra a la vez actor y espectador al tiempo que pierde su consciencia de persona para ser sujeto del espectáculo y objeto del juego. (*Semiótica I* 208-209). Ya en relación con los rituales de la religión del Santo Daime, Perlongher, en un ensayo titulado “Antropología del éxtasis” (191), habla sobre la inserción y la dinámica del sujeto dentro de una ceremonia que es siempre colectiva y que busca la “disolución del yo”. En este escenario, destaca la idea de “simultaneidad”, es decir, el sujeto ve la visión, pero, al mismo tiempo, no pierde la consciencia. Según Perlongher, el sujeto está en dos lugares: viendo una cosa y viviendo al mismo tiempo (206). Teniendo esto en cuenta, podemos decir que el carnaval -o al menos el carnaval en la poética de Perlongher- opera en la producción de una subjetividad ambivalente, dentro y fuera de la acción, pero también en un proceso de devenir-múltiple del sujeto en tanto que el propio “yo” es anulado en la experiencia colectiva.

III. EMBALSAMAMIENTO Y ZOMBIFICACIÓN: EVA Y LA RELIGIÓN DEL SANTO DAIME

Eva Duarte de Perón falleció el 26 de julio de 1952. Luego de que su cuerpo fuera velado durante trece días fue embalsamado y mantenido en exposición en la CGT. Tres años después, su cuerpo era secuestrado por la dictadura militar y solo sería recuperado dieciséis años más tarde. Los rumores que corren alrededor de este suceso acrecientan la imagen Eva como figura mítica. Perlongher recupera estos pasajes de la historia (la muerte, el velorio, el embalsamamiento y la recuperación del cuerpo luego de la llamada “Revolución Libertadora”) y los entrelaza los saberes tribales de las tribus amazónicas.

Habiendo desarrollado el primero de los ejes de análisis, procedemos ahora al segundo, consistente en el dialogismo dado entre los sucesos descriptos por la historia oficial y el imaginario cultural del Santo Daime. Dicho dialogismo concluye en una reescritura de los sucesos y una nueva resignificación del mito de Eva. Así, y a partir de la nueva lectura que la poesía de Perlongher introduce sobre el embalsamamiento, Evita ingresa en una nueva línea del devenir: deviene zombi. Como ya hemos mencionado brevemente en el inciso anterior, en múltiples ensayos, Néstor Perlongher trabaja sobre el esquema religioso que rodea la cultura del Santo Daime. De estos escritos, lo que más nos concierne son sus estudios en relación a las prácticas ceremoniales y la toma de la ayahuasca (experiencia que

⁵ “En el rito de coronación, todos los momentos de la ceremonia, todos los símbolos del poder que se entregan al *coronado* y su vestimenta se vuelven ambivalentes, adquieren un matiz de alegre relatividad, de accesorio ritual; su significado simbólico se ubica en dos niveles (como símbolos reales del poder, es decir, en el mundo normal, están en un solo plano, son absolutos, graves y de carácter monóticamente serio). Desde el principio, en la coronación se presiente el destronamiento. Así son todos los símbolos carnavalescos: siempre incluyen la perspectiva de la negación (muerte) o su contrario. El nacimiento está preñado de muerte, la muerte, de un nuevo nacimiento.” (245).

⁶ Hacemos uso de estas expresiones en los términos que lo utiliza Julia Kristeva en referencia con el concepto de *negatividad*. (*Semiótica II* 65-66). Somos conscientes que, mientras la autora desarrolla su teoría en base a un estudio del lenguaje poético en la poesía, dicho lenguaje y, por ende, dicho concepto, operan también en la prosa narrativa.

induce al sujeto en un estado alterno o modificado de consciencia caracterizable por “un cambio cualitativo de la consciencia ordinaria, de la percepción del espacio y del tiempo, de la imagen del cuerpo y de la identidad personal”. (197).

En 1986, se publica “El cadáver de la nación”. El poema se divide en cuatro partes de las cuales solo la primera tiene un subtítulo (“zombi”) y la cuarta un epígrafe consistente en una cita de Pedro Ara. Cada una de las secciones que componen el texto parecieran estar enunciadas desde distintas posiciones subjetivas y aparentan un cierto grado de independencia entre sí. Sin embargo, todo el poema opera como un *espacio paragramático*. Como resultado de este procedimiento, toda la simbología asociada al saber histórico-político adquiere una nueva significación. La escena, los sucesos, las palabras, todo se vuelve ambivalente:

avinagrado banlón con membrete de la Fundación y el bokor vestes negras alaridos como hélices los brazos agitando en 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 [...] 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 aunque ella desee sonreír desde lo alto donde se ve yacer en el estuche como una joya en jade... (Perlongher *Prosa Plebeya* 132).

El emotivo pasaje que describe la cita precedente coincide con lo que creemos es la escena del embalsamamiento de Eva. Sin embargo, al leer con más detenimiento apreciamos la realización simultánea de dos eventos: una momificación y una zombificación. En el laboratorio, el bokor, sacerdote que oficia los rituales vudú haitianos, es también el embalsamador que sustituye la sangre del cuerpo de Eva, ya no por el formol, los químicos y los colorantes usualmente usados en el proceso, sino por “horchata de orquídeas amazónicas y brujerías”, jugo de hierbas naturales, “vino de las almas”, “vino de los muertos”⁷ que deja tieso el cuerpo, momificado, y que invoca el espíritu en un “hechizo” que disocia la mente del cuerpo de Eva.⁸ Así, ella sale de sí y “desde lo alto” se ve “yacer en el estuche como una joya en jade”, tesa, brillante, valiosa y verde. Eva ve su figura y desea sonreír, pero la “yertez” de su cuerpo se lo impide. Está dentro y fuera, es sujeto y objeto de la acción.

Como en el rito del Santo Daime, luego del silencio que precede a la toma de la bebida, se canta y se baila durante horas hasta alcanzar el éxtasis, la visión, la experiencia extracorpórea. En este escenario, en el que el embalsamador introduce las sustancias en el cuerpo de Eva, el ritual se percibe también en el plano de lo sensorial. Desde el aroma “avinagrado” del “banlón” que viste aquel “membrete de la Fundación” (imposible no pensar en la Fundación Eva Perón), hasta los “alaridos como hélices” y “los brazos agitando en la noche del pasillo”, los elementos ordenados a la percepción sensible de la escena se trasponen al lenguaje y operan en la construcción de un evento en donde agente y experimentante coexisten en un mismo individuo.

⁷ “Vino de las almas” y “vino de los muertos” son nombres dados al preparado de la ayahuasca que se consume en los rituales.

⁸ “La ayahuasca es un líquido que se hace a partir de la maceración de un tipo de liana amazónica, que es el *yagave*, y una hoja que se llama *chacrona*, en Brasil. Es una bebida de preparación complicada, se pasa mucho tiempo macerando, hirviendo, y es muy amarga, muy acre, y tiene la capacidad de producir visiones y sensaciones. Su nombre, de origen inca, quiere decir “vino de las almas” o “vino de los muertos”. O sea que se supone que se invoca a los muertos al influjo de la bebida.

La presencia casi nula de signos de puntuación contribuye también a la construcción de una escena de absoluto éxtasis. El ritmo de lectura acelerado, la imposibilidad de establecer los límites precisos entre una proposición y la otra, o de determinar el sujeto, el objeto y la voz que habla, se corresponden con aquella “disolución del yo” que veníamos mencionando. Como resultado de este procedimiento, encontramos una conexión entre las múltiples consciencias que protagonizan el acontecimiento. La primera persona pareciera ir alternando entre el bokor-embalsamador, los trabajadores, los pobres, las minas, etc. La única voz que pareciera estar ausente, en esta parte del poema, es la voz de Evita.

Por otro lado, si en “Evita vive” tuvimos la oportunidad de ver a una mujer carnal, en donde vida y muerte son puestas de manifiesto en el cuerpo, ahora atendemos a un nuevo cuadro: el cuerpo muerto se separa del espíritu vivo que asciende y se observa a sí mismo desde las alturas. El sujeto de la enunciación (ya no nos atrevemos a hablar del bokor-embalsamador) teje un sudario para cubrir las piernas de aquel cuerpo inerte y ocultar “la huella o “la mordida de los rayos”, “la dermis necrosada”; la muerte física, es ahora una entidad diferenciada, se nombra como un atributo más de Eva (“quiero que me dejen a solas con su muerte”). La escena, fuertemente naturalista, se exagera al entrar en contacto con el léxico tribal: los “botones de harmalina”, la “lapa escayolada”, el “mucílago de red”, los “rizos de la espuma”; Eva se convierte en tierra, en agua, en aire, naturaleza inerte que el espíritu y la voz abandonan para hablar “desde lo alto de lo más bajo donde muevo la cítara de la multitud”.

Por supuesto que la reconstrucción del embalsamamiento de Eva no se restringe a la inyección de “horchata de orquídeas amazónicas”. La coquetería de Evita, que ya veíamos en el relato anterior, también aparece en “El cadáver de la nación”. Al final del poema, leemos la despedida de Aranda, “el peluquero” (nos resulta interesante mencionar que el hombre que embalsamó a Eva fue precisamente Pedro Ara), quien sustituye “el fleco de la hombrera” por “cabellos de mucus” y acompaña el “liquen de su bozo” y el “mucilaginoso titilar”. El embalsamamiento deviene rito tribal, el rito tribal deviene ritual de belleza, Eva deviene “zombi escarlata”, momia revestida de esmaltes y tules.

Por otra parte, velorio, embalsamamiento y recuperación del cadáver coexisten simultáneamente en el lenguaje. Los tres eventos se filtran entre las líneas de todo el texto. Esta simultaneidad de los eventos puede ser comprendida si consideramos que, una vez consumada la muerte, no existe un antes y un después. Para la muerte en tanto acontecimiento, el tiempo es siempre presente, y por ello las tres ceremonias tienen lugar al mismo tiempo, en el mismo lugar: “la noche del pasillo”. Ese instante que parece no tener duración, ese “eterno presente” que acabamos de mencionar se observa claramente en el poema de 1980 titulado “El cadáver”. En él, Perlongher toma el anuncio y el velorio luego de la muerte de Eva y lo relata desde una primera persona que asiste al evento y es testigo de los sucesos. El poema inicia anunciando la hora en que ella muere y se extiende durante una “noche de veinte horas”:

¿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?
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
[...]
Y qué de su cureña y dos millones
de personas detrás
con paso lento
cuando las 20.25 se paraban las radios
yo negándome a entrar
por el pasillo reticente acaso?
[...]
Por él,
por sus agitados ademanes
de miseria entre su cuerpo y el cuerpo yacente
de Eva, hurtado luego. (*Poemas completos* 29).

Eva muere a las 20.25. A las 20.25 se detienen las radios y a las 20.25 se detiene el tiempo. La escena se congela para dar paso a la procesión de dos millones de personas que pretenden despedirse del cuerpo de Evita y para abrir el camino a esa primera persona que observa, casi con frialdad, la escena presente. Por primera vez en todo nuestro recorrido de lectura apreciamos el cuerpo de Eva en su forma más objetivada. Ya no leemos una descripción naturalista, ni mucho menos carnavalizada, no vemos a una Evita que baja del cielo y traer lotes de marihuana para sus grasitas, ni vemos su mente disociarse del cuerpo y verse a sí misma muerta. El cuerpo de Eva se retrata con simpleza, sin bizarría alguna, sólo se hace una leve mención de las “manchitas en la cara” en referencia al cáncer. La mirada no le otorga al aspecto físico del cadáver un rol primordial; sí hace foco en otro atributo de Eva: el peso simbólico de su imagen que se alza en torno a la “hebilla de su pelo” ahora inmortalizada “en la memoria de su pueblo”, la imagen histórica de “su cureña” y los “dos millones de personas detrás”, la distancia entre el cuerpo de “él” (¿se referirá a Perón?) y “el cuerpo yacente de Eva”. La voz construye el cuadro del velorio de Eva a partir de elementos metonímicos. Aquí lo que importa es el espacio en donde se desarrolla la acción: aquel “pasillo reticente” que se menciona con insistencia.

Ante la inercia del cuerpo de Eva, lo que mutará será el lugar que lo contiene. El pasillo será tiempo (“no quisimos entrar / en esa noche de veinte horas”), será inmortalidad “donde ella [Eva] entraba”, será cuerpo de cuya boca se escuchan “voces de pánico”, será también la “sombria, convalecencia” a la que el sujeto se niega a ingresar. El pasillo adquiere un valor cronotópico⁹ asociado a la figura del umbral. En el texto de Perlongher, el umbral simboliza el límite entre la vida y la muerte. Dentro del pasillo, el cuerpo yerto, exánime de Eva, el “olor a orquídeas descompuestas y mortajas”, un cuadro inmóvil; fuera de él, la voz que habla, viva, las multitudes, las muchachas comunistas, la procesión, etc. Entrar en el pasillo, cruzar ese umbral, entrar en “ese entierro” simboliza un cambio en el plano de existencia que implica la transformación del cuerpo. Así, y volviendo a “El cadáver de la nación” y a “Evita vive”, vemos que el pasillo contiene cada una de las instancias del devenir. Aquel espacio-tiempo es testigo de su devenir-santa a partir de su muerte, su devenir-

⁹ Se entenderá el concepto de cronotopo, en términos bajtinianos, como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.” En este sentido, el cronotopo expresa el carácter indisoluble del tiempo y el espacio, estos elementos se unen en un todo ininteligible. El primero se condensa y se vuelve visible, el segundo penetra en el movimiento del primero, en el movimiento del argumento de la historia. (Bajtín “Las formas del tiempo” 237-238).

doncella (“princesa ordinaria” se lee en “El cadáver”) en el velorio, su devenir-zombi en su embalsamamiento y su devenir-prostituta en su descenso glorioso y carnavalesco del cielo. En el pasillo, en el cronotopo del umbral, el tiempo es un instante que “parece no tener duración y que se sale del transcurso normal del tiempo biográfico” (Bajtín “Las formas del tiempo” 399), es el punto geo-temporal en donde las distancias desaparecen y los opuestos coexisten. Es precisamente este elemento el que posibilita el continuo devenir.

IV. CONCLUSIÓN

A lo largo del presente trabajo, nos hemos dedicado a analizar la construcción de la figura de Eva Perón en la poética de Néstor Perlongher. Para ello hemos partido de la base de que la figura de Eva puede ser leída a la luz del mito barthesiano. Así, Evita se ha conformado, en el discurso de la historia oficial, como emblema de la lucha de los sectores populares y las clases trabajadoras. Como resultado del mismo procedimiento, la imagen de Eva queda consagrada y por lo tanto fuera del alcance del uso de los hombres.

Perlongher, por su parte, profana dicha figura, se apropia de ella y la resignifica por medio de la carnavalización, el dialogismo con la religión del Santo Daime y con los discursos ideológicos e históricos que atraviesan y potencian la heterogeneidad histórico-semiológico-mítica de su figura. Así, hemos observado cómo la figura de Eva está en constante devenir. Como resultado de las acciones carnavalescas, el símbolo peronista adquiere nuevos valores, sin perder los previos. Evita deviene marica, deviene puta, pero más que nada, se convierte en símbolo de las disidencias sexuales. Al mismo tiempo, a partir de la acción dialógica con los imaginarios culturales correspondientes a las tribus amazónicas, Eva deviene también zombi.

Como resultado de esta serie de procedimientos, en la figura de Eva, vida y muerte coexisten en simultaneidad, así como también cada una de las nuevas dimensiones de sentido incorporado. De esta manera, si en un inicio de nuestro trabajo nuestra hipótesis giraba alrededor de una construcción ambivalente de la figura de Eva Perón, en este punto de culminación de nuestro trabajo, podemos afirmar que más que una ambivalencia, se trata de una multiplicidad que crece y cambia en tanto entra en contacto con nuevos discursos y con nuevos saberes con los que hace alianza. De esta manera, la figura de Eva, en tanto signo, no cesará de mutar su significado conforme avance la historia.

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. "Elogio de la profanación". *Profanaciones*. Trad. Flavia Acosta y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013. Pp. 95-119.
- Bajtín, Mijaíl. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela". *Teoría y Estética de la novela*. Madrid: Tames, 1989. Pp. 237-407.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Barthes, Roland. "El mito, hoy". *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. México: Siglo XXI Editores, 1999. Pp. 117-152.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. "Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible". En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2015. Pp. 239-316.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992.
- Kristeva, Julia. "La palabra, el diálogo y la novela". *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos, 1978. Pp. 187-225.
- . *Semiótica II*. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Excursiones, 2013.
- . *Poemas completos*. Oviedo: La flauta mágica, 2014.