

Cuerpo deseado, herido, fantasma: Sobre algunos poemas de Néstor Perlongher
Guillermo Severiche
Louisiana State University

Néstor Perlongher murió en San Pablo (Brasil) el 26 de noviembre de 1992. Había contraído Sida y a pesar de sus intentos por curarse bajo los influjos del Santo Daime y la ayahuasca, su cuerpo no resistió. Había recibido su doctorado y su poesía ya había empezado a ser reconocida en la Argentina. E incluso, poco tiempo antes de su muerte, cuando la enfermedad ya se encontraba muy avanzada, obtuvo la beca Guggenheim. Perlongher pidió cobrarla en cuotas, como si fuera a vivir lo suficiente. Lejos de su casa, muchos años después de que hubiera decidido exiliarse, mucho tiempo después del FLH (Frente de Liberación Homosexual), lejos de la dictadura pero entrando a en los años del menemismo, Perlongher falleció.

Cuando lo velaban en Brasil, se escucharon unos avemarías y unos padrenuestros. Alguien se molestó y dijo: “Que dejen ese cadáver en paz” (Rapisardi 200). Ese cuerpo delgado, decrepito, que “apenas si se parecía a Néstor”, vestido con una camisa verde escocesa, dejó palpitando en el aire algo que él mismo había esbozado en su poesía a lo largo de toda su carrera. Resulta interesante cómo el cadáver de Perlongher se reviste de cierta autoridad que le permite a sus allegados callar a los fieles del Santo Daime. Aun sin vida, sin tener la posibilidad de hablar y discutir como lo hacía, su cuerpo maltrecho fue capaz de manifestar el poder que todo cuerpo como tal posee. El suyo propio pasó a formar parte de uno de los tantos “Cadáveres” que él había esbozado en el largo poema que escribió en 1987.

Desde sus primeras antologías poéticas hasta los ensayos, Perlongher indaga en las distintas posibilidades que el cuerpo como tal ofrece. Ya sean cuerpos heridos, cadáveres, cuerpos deseados y excitados, todos son válidos como elementos de poder y de lucha. Retrata personajes históricos en una “desnudez” que resulta provocativa: la sangre chorreante de Camila O’Gorman o la “calentura” de Evita, a la que dibuja como una prostituta con un deseo voraz. Recorre los fluidos de los cadáveres, los lugares en donde han sido dejados / ocultados, los fragmentos, el dolor.

Es evidente, entonces, que la literatura de Néstor Perlongher explora las posibilidades del cuerpo, su anatomía, sus límites y metáforas. Busca en este análisis de sus distintos cuerpos enfatizar el poder de los mismos, como elementos de lucha y resistencia. Es así que éstos se manifiestan no sólo heridos, maltrechos, como un ejército derrotado, sino que renacen a través del deseo. El cuerpo debe generar la atracción, quizás el arma más eficaz para enfrentar las desavenencias de un gobierno dictatorial y el exilio, subvertir un orden que poco a poco se va imponiendo y que él mismo avizora. Es así entonces como Perlongher se sirve del cuerpo para denunciar, para resistir y también, para repensar la historia. Los pasados años peronistas que han dejado su huella en la sociedad se corporizan en la figura “fantasma” (como él la llama) y lasciva de una Evita entre enigmática y callejera, pero todavía latente. El presente artículo pretende explorar estas posibilidades y el poder que el poeta argentino les adjudicó a estos cuerpos en años de convulsión social y desarraigo.

El cuerpo herido

En la poesía de Perlongher resulta casi imposible disociar el dolor del deseo. Sin embargo, el modo en que el poeta argentino recorre las diferentes posibilidades de un cuerpo no solo dañado, sino también, desnudo, putrefacto, son varias y permiten ver que el mismo significaba para él una superficie “de inscripción” y de “significación” primordial. La asunción del cuerpo como “elemento” político por parte de Perlongher responde a una intención reaccionaria frente a un sistema opresor / “disciplinante” que lo subyuga. El cuerpo entendido como “herramienta productiva” es observado desde otra óptica, en su desnudez más vergonzante:

El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una ‘anatomía política’, que es igualmente una ‘mecánica del poder’, está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, con la rapidez y la eficacia que se determina. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos ‘dóciles’ (Foucault 141).

En *Vigilar y castigar*, Foucault realiza un recorrido por la naturaleza del castigo y el cuerpo como elemento permeable de dolor y poder político. La naturaleza de la disciplina, según él explica, es aumentar el poder productivo del cuerpo mientras que reduce su poder reaccionario, permitiendo una mayor “predisposición” a la dominación por parte de la disciplina misma (142). Los cuerpos se convierten entonces, en “cuerpos políticos aprovechables” (López Gil 176). Perlongher tenía muy en claro que el cuerpo se constituye como un terreno de significación en donde diferentes intereses convergen, luchan, se imponen. Marta López Gil, haciéndose eco de Susan Bordo, indaga en la potencialidad del cuerpo como “campo de batalla en el cual su autodeterminación es una lucha por venir” (157). Que Perlongher hable de cuerpos es de por sí una decisión sumamente ideológica, y más aún, si son cuerpos heridos.

En su primer libro, *Austria – Hungría*, la poesía de Perlongher se expande en temáticas diversas, desde imágenes de la Segunda Guerra Mundial, los campos de concentración y la muerte, hasta el calor sofocante del Caribe que se respira a través de las alusiones de la poesía de Lezama Lima. Lo que puede trazarse como tangente a lo largo de toda la antología es una exploración por la naturaleza del dolor en sus diferentes formas, fragmentos, imágenes y reminiscencias. En uno de sus poemas se detiene en una “Herida pierna” que parece ser el objeto de discusión entre el yo lírico y alguien más, un “Morenito” que nunca responde pero que sin duda está allí. Las ideas se desmiembran al igual que la pierna y los versos no parecen indicar dónde inicia una oración, dónde termina, dejando espacios blancos que simulan una respiración agitada. ¿Por qué está pierna está herida? De entre todos los “alaridos” puede escucharse:

“la penetración del verdugo	durante el acto del suplicio
durante la hora del dolor	del calor
de la sofocación	de los gemidos
impotente como	potente bajo esa masa de tejidos
arbitrarios como bandidos	asaeteados por los chirridos” (Perlongher 47).

El lenguaje balbucea, o mejor dicho, se ve “desbordado” por el dolor mismo. La herida aquí se hace visible a través de un acto de “penetración”; se siente “calor”,

“sofocación”; se escuchan “gemidos”, “chirridos”. A través de estas imágenes es que el poeta busca entender lo indecible del dolor.

Elaine Scarry en su libro *The Body in Pain*, analiza el poder y naturaleza del cuerpo doliente, de los elementos que generan dolor y de la relación simbólica entre el que lo perpetra y el que lo padece. Una de las máximas que la autora establece es justamente la dificultad (¿imposibilidad?) de poner en palabras lo que es sentir dolor: “Whatever pain achieves, it achieves in part through its unsharability, and it ensures this unsharability through its resistance to language” (4). Esta incapacidad de “no-poder-compartir” lo que es el dolor, se transforma en un elemento imprescindible a la hora de intentar aproximarnos a la naturaleza de la tortura. Y más aún, al lenguaje que intenta llegar a comprenderla. El arte es uno de los tantos “sistemas de significación” que propone un abordaje en aras de poder “compartir” lo incommunicable del dolor. Sin embargo, como afirma Scarry, su lenguaje es muchas veces insuficiente.

Alarmed and dismayed by his or her own failure of language, the person in pain might find it reassuring to learn that even the artist – whose lifework and everyday habit are to refine and extend the reflexes of speech – ordinarily falls silent before pain (10).

Más que “silente” quizás el lenguaje del artista se vuelve “insuficiente”. En el caso de Perlongher, el lenguaje se torna abrupto, convulsionado, en donde el dolor pareciera emanar de entre los espacios inscriptos en la mitad de cada verso. Las imágenes a las que recurre son el recurso inicial con el cual entender la naturaleza de su “suplicio”. Remite a un “verdugo”, a unos “chirridos”, a un “calor”, a una “penetración” perpetrada por un elemento que desconocemos. Este quiebre del lenguaje se vale de los elementos visuales más claros que nos remiten a la idea de que el arma y la herida son las formas predominantes de explicar el dolor.

As an actual physical fact, a weapon is an object that goes into the body and produces pain; as a perceptual fact, it can lift pain and its attributes out of the body and make them visible. [...] The point here is not just that pain can be apprehended in the image of the weapon (or wound) but that it almost cannot be apprehended without it [...] (16).

Perlongher recurre a esta “arma” y/o “herida” como recurso necesario para aproximarse al cuerpo doliente. Pero más allá de las imágenes en sí, existe otro elemento que hace aún más palpable lo inaprensible del dolor: el colapso del lenguaje. A lo largo de toda su obra, Perlongher plantea una poesía que se vale de recursos neobarrocos con una estética personal que logra combinar palabras grandilocuentes (quizás extraídas de sus lecturas de Quevedo o Santa Teresa de Jesús) con otras más “burdas” o “provocativas”. “Neobarroso”, como él lo denomina, es el estilo que asume y que va acentuándose a lo largo de su carrera. “Con el tiempo creará en su poesía un tono revulsivo y original, un eco ocre de suburbio bonaerense, en el que las figuras luminosas del neobarroco caribeño [...] se fundirán en el lodo del habla rioplatense” (Rapisardi 180).

En “Herida pierna”, el lenguaje colapsa, se agita, se quiebra y arroja imágenes, diálogos en su intento de comunicar el dolor padecido. Pero el quiebre mismo del lenguaje se erige como medio de comunicación dañado por la experiencia misma, donde el cuerpo se fragmenta, donde las sensaciones se mezclan.

“Debo chupar? mamar? de ese otro seno herido

desangrado con la pierna cortada con la daga
en la nalga ah caminar así, rauda cual ráfaga
montañas de basuras mágicas y luminosas” (48).

La herida se fragmenta, el cuerpo se aborda por partes. Primero la pierna, luego la nalga. El dolor se mezcla aquí con un seno que no solo da de “mamar”, sino que también se puede “chupar”, otorgándole a la idea un matiz más “burdo” o “grosero”. Perlongher plantea una idea y la pervierte de modo tal que en ese quiebre nazca una inquietud frente al cuerpo herido, que nos lleva a preguntarnos: ¿por qué? ¿Por qué “este seno se sangra”?

Las imágenes de Perlongher que nos remiten indudablemente a un intento de comprender el dolor, no dejan de lado la idea del deseo. Aún dolido, aún muriente, el cuerpo en sí tiene algo de atractivo, de bello en esa naturaleza “cruda” compuesta por fluidos y carnes, tejidos y babas. En uno de sus poemas titulados “Érase un animal” (cuya musicalidad recuerda el primer verso de “A una nariz” escrito por Quevedo y que dice: “Érase un hombre a una nariz pegado”), Perlongher recorre un cuerpo animalizado (quizás humano, quizás no) que se sangra, se mueve, se agita y huye. Y en estos movimientos, sus heridas se transforman en algo atractivo, más bello y “dulce”.

“Erase un animal sangrante y dulce
de rostros numerosos
de cuyas heridas manaba la música y el sudor
sangraba en sus deslices
Era como una especie de extinción
muriente y mansa
pero en cuyas cabriolas advirtiérase a veces un retozo
-quizás una nostalgia-
de su gallardo apresto” (28).

Un cuerpo ágil y joven, ya animal, ya humano animalizado, se encuentra en la declinación de esa energía, o en sus últimos arrebatos. Perlongher retrata “con nostalgia” la muerte de un cuerpo vívido, “huyente y fósil”. Lo que interesa de estos versos en particular es el modo en que instaura la naturaleza de un cuerpo herido, a partir de la belleza que el mismo produce, aún en esas circunstancias. Este animal, “sangrante y dulce”, emana de sus heridas “música y sudor”, como si de la desnudez de su sufrimiento no pudiera salir otra cosa más que energía, belleza y sabor.

Para poder entender mejor el porqué del énfasis en la sangre y demás elementos que componen el cuerpo físico, es preciso detenerse en uno de los apartados del libro de Marta López Gil, en el que cita David Le Breton. Allí explica que luego de los '70, los “cuerpos liberados” solo encajan en determinados lugares, como en la publicidad y el comercio, en donde lo idolatrado es el cuerpo joven y sano.

[...] Le Breton considera que más que liberación del cuerpo – aquella de los 70 – lo que hay, en nuestra cultura occidental moderna, es una negación de *lo corpóreo* del cuerpo: la enfermedad, el envejecimiento, las formas, proporciones y medidas indeseables y la muerte (155).

Todo este costado “indeseable” es ignorado y por ende, la “desnudez” se asocia más a los fluidos, al excremento y mucosidades más que a un cuerpo sin ropa. El cuerpo de uno, entonces, se vuelve “lo desconocido” (153). El trabajo de Perlongher, por ende, que observa tanto cuerpos heridos, sangre, fluidos como cadáveres, trae a colación esta falaz “liberación de los cuerpos” que en su época ya vivenciaba para justamente, cuestionarla. No por nada habla de la “muerte de la homosexualidad” o de un “fantasma del Sida” años después, cuando ve que el triunfo del cuerpo narcisista ha vencido a aquel que él encontraba en las “teteras” de Buenos Aires y que mira de forma nostálgica en su obra.

En 1987 publica *Alambres*, antología en donde incursiona aún más en el “juego dionisiaco del lenguaje” (Rapisardi 180). Lo que ya había fundado en *Austria-Hungría*, sus lecturas de Foucault, Deleuze y Guattari, junto a su propia experiencia en prisión y su paso por el Frente de Liberación Homosexual (FLH), lo llevan a profundizar aún más en la búsqueda de un lenguaje recalitrante, seductor y amenazante. En unos de sus poemas, se detiene en la figura histórica de Camila O’Gorman (personaje que tres años antes, María Luisa Bemberg habría inmortalizado en el cine). Pero más que explorar a la mujer en sí, Perlongher se postra frente al cadáver de Camila, recién fusilado, aún sangrante. “Para Camila O’Gorman” es otro texto más que se inscribe dentro del recorrido de Perlongher por el cuerpo herido, pero a la que adiciona una estilización inquietante.

“Con su sencillo traje de muselina blanca tijereteada por las balas,

rea

La caperuza que se desliza sobre el hombro desnudo (bajo el pelo empapado de cerezas)” (77).

Camila yace en el piso, con la ropa desecha por los disparos y su cabeza sangrante expele “cerezas”. Esta sustitución inquieta en el sentido de adherir a la sangre el color y sabor de esta fruta. El cadáver de Camila pasa a ser uno de los tantos cadáveres que Perlongher estiliza. Ahora bien, ¿de dónde le viene al poeta argentino esa obsesión por los cadáveres? Hay algo en ellos que genera una incomodidad que a él le parece tentadora. Como bien señala Marta López Gil, cuando se habla de muerte se prefiere recurrir al esqueleto antes que al cadáver. Su olor, su putrefacción, causan rechazo. “Frente a éste los occidentales han desarrollado [...] un prolijo, hipócrita y perverso arte del disimulo y de la negación. De este modo se produce una paradójica *pérdida vital de la muerte* y, con ello, una amputación de nuestro ser mismo” (202).

Es justamente este ocultamiento de la muerte, tan “hipócrita”, lo que Perlongher propone atacar. Su largo poema titulado “Cadáveres” justamente plantea una exploración por distintos momentos / espacios / situaciones en donde siempre hubo alguien muerto y nadie vivo. Perlongher, debido a que observa los estragos que el neoliberalismo ejecuta sobre la corporalidad llevándola hacia una “liberación” hipócrita de la sexualidad, pone sobre la mesa esta parte de nosotros que, como dice López Gil, ha sido “amputada”.

Quizás una de las referencias más importantes que el poeta establece a través de estos cadáveres, a los que les otorga el poder de denunciar el olvido, es la desaparición de personas

durante la última dictadura militar. Lo que no se dice, lo que se calla, lo que es mejor olvidar, aquí se corporiza en estos muertos que se pudren frente a nosotros, que nos son arrojados con alevosía.

“Precisamente ahí, en esa richa
de la que deshilacha, y
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 se sepa...
Hay cadáveres” (112).

No existe ninguna referencia clara, directa, pero es posible encontrar en estos versos la presencia mortuoria de los desaparecidos que son corporizados en estos cadáveres. Para entenderlo, es necesario recordar “la máquina melancolizante de la desaparición, cuyas víctimas nunca recibieron su entierro simbólico” (Gundermann 138). Y para acentuar más la presencia “contundente” de estos cadáveres, su poder simbólico de denuncia, Perlongher se detiene en los fluidos, en “lo vergonzante”.

“En la mucosidad que se mamosa, además, en la gárgara: en la también
glacial amígdala; en el florete que no se succiona con fruición
porque guarda una orla de caca; en el escupitajo
que se estampa como sobre en un pijo,
en la saliva por donde penetra un elefante, en esos chistes de
la hormiga,
Hay Cadáveres” (114).

Se detiene en la “mucosidad”, la “gárgara”, la “amígdala”, en el excremento, en la “desnudez” del cuerpo que se enviste de un poder particular, significante. Un cuerpo que pretende ser un elemento de escándalo que deje aflorar lo que la dictadura escondió. El cuerpo herido ha pasado a ser aquí un cadáver, pero no ha perdido por ello su potencialidad de denuncia. Perlongher vuelve una vez más a inscribir en estos cadáveres las marcas que los años de convulsión social y opresión que lo llevaron a exiliarse en Brasil. Recuerda en ellos el fantasma de los desaparecidos, o más bien, de su dolor.

“Cuando la entierra levemente, y entusiasmado por el su-
ceso de su pica más
atornilla esa clava, cuando “mecha”
en el pistillo de esa carroña el peristillo de una carroza
chueca, cuando la va dándola vuelta
para que rase todos... los lunares, o

Sitios,

Hay Cadáveres” (116).

La pica que atornilla, que se clava, que lastima todos los “sitios”, es el arma que esta vez se utiliza para ilustrar el dolor, y que aquí, además, nos posiciona en la tortura perpetrada durante los años de la dictadura. En este fragmento, así como en los otros, la presencia chocante de los cadáveres al final de cada estrofa acentúa la intención de Perlongher de erigir en estos cuerpos un lugar de resistencia. Ya sea a través de heridas, de armas que nos remiten a la dictadura militar, de una sangre “dulce” que provoca por su sabor, por su color, por su “glamour”, el poeta propone un repensar las posibilidades políticas del cuerpo. Estiliza el dolor, lo pone en primer plano, para que entendamos que esta potencialidad es avasalladora, hermosa, y que siempre ha estado ahí, aunque se haya intentado silenciar.

El cuerpo deseado

¿Cuál es el interés que mueve a Perlongher a dedicar casi la totalidad de su obra a entender la dinámica del deseo? O más bien, a contradecir dicha dinámica, a proponer vertientes que colapsen con las políticas de liberación sexual que los estudios queer propulsaron ya entrando los '90. Quizás la consecuencia más explícita es la tendencia “narcisista” que el cuerpo adopta, sobre todo en la explotación televisiva y publicitaria. Paulatinamente, “cuerpo” ya no se opone a “alma”, va perdiendo su valor subversivo, deja de ser una crítica a lo “sagrado” para pasar a formar parte de una nueva “sacralización” (López Gil 183).

Las políticas neoliberales convierten al cuerpo en material de mercancía y la liberación homosexual resulta, en cierto modo, una forma más de sustentar dicho ordenamiento. Ahora bien, ¿cómo ingresa el deseo en esta lucha de intereses en la que el cuerpo es el centro? Es la herramienta clave que pierde su poder “escandaloso” para servir a los objetivos mercantiles que Perlongher bien había avizorado.

Como base psíquica del mercado [...], se forjó una intensa cultura mediática del deseo. En cuanto motor de un consumo intensificado, el sujeto neoliberal es propulsado por el “mandato” del deseo, o sea, el clásico mandato superegoico burgués de renunciar al placer [...] para acumular en vez de consumir, se convierte en un mandato de consumir gozando. [...] dentro de este escenario, la homosexualidad llega a ocupar una posición emblemática como puro ‘deseo del deseo’ (Gundermann 131).

Como bien explica en su artículo “Perlongher, el neobarroso y sus homosexualidades anti-neoliberales”, Christian Gundermann plantea una mirada distinta frente a la poesía del argentino. Se sale de la concepción “juguetona” que se tiene de su obra, “posmoderna”, un tanto “ingenua”, para establecer claves básicas como su crítica directa a las políticas neoliberales y dictatoriales, a la hipocresía de los grupos de izquierda y su reticencia a unirse a los intereses “homosexuales”, a entender que los cuerpos de Perlongher no hablan de un deseo puramente “chabacano” o “callejero”, sino que postulan una resistencia a la tendencia de “adaptar” el “sexo de las locas” a las normativas neoliberales y así dejar de lado su naturaleza subversiva.

¿De qué modo el “deseo” se impone ante otros intereses? ¿De qué modo logra “servir” a las políticas neoliberales? Gundermann se remite para ello a las teorías de Lacan, quien postula que el deseo es la “base de la subjetividad misma” (137). Dichas teorías sirven de base a los trabajos del pensamiento académico de los estudios queer norteamericanos. Frente a esto, Gundermann coloca el discurso marxiano, que da primacía a “la necesidad material” (el hambre, por ejemplo) frente al deseo, de manera tal que ilustra el cambio de

órdenes: el deseo pasa a primer plano por ser el “fenómeno fundacional de la clase burguesa”. El querer acumular, más y más, el desear más y más, es el impulso que mueve toda la maquinaria.

Lo que Gundermann propone es observar el modo en que Perlongher utiliza el deseo en su poesía. Su interés por encontrar la belleza y la sensualidad de un cuerpo herido o un cadáver, tiene que ver más con proponer un regreso a las “necesidades materiales” marxianas, que con erigir al “deseo por el deseo” como base fundacional de la subjetividad. Él mismo era consciente de que la homosexualidad, tal como la conocía, investida de una naturaleza subversiva, se encontraba amenazada no por el fantasma del Sida en sí, sino por el advenimiento de las políticas neoliberales que encontraban en la homosexualidad un lugar más en donde establecer sus negocios. De este modo es que se oponía no a los movimientos gay, sino a la contradicción con la que se investían: clamar por ser reconocidos como “homosexuales”, cuando lo que consiguen es instaurar aún más la diferencia, la oposición, y por ende, el descarte. En uno de sus textos ensayísticos más reconocidos, “El sexo de las locas”, publicado primero en la revista *El Porteño* y luego en la edición compilatoria *Prosas plebeyas*, Perlongher manifiesta claramente su oposición a esta “clasificación” al servicio de una dictadura “heterosexista”.

ante la persecución, lo instintivo es refugiarse [...]. Si es así, cada uno tiene que definirse, que ‘identificarse’, que ‘asumirse’: homo o hetero. El riesgo, es que se apunta a la constitución de un territorio homosexual [...] que conforma no una subversión, sino una ampliación de la normalidad, la instauración de una suerte de normalidad paralela, de una normalidad dividida entre *gays* y *straights*. Tranquiliza de paso a los *straights*, que pueden así sacarse la homosexualidad de encima y depositarla en otro lado (33).

Al colocar “locas”, “cadáveres” y sangre en su poesía y teñirlas de deseo, Perlongher pone frente a nosotros esta “homosexualidad” que el poder heterosexista intenta “depositar en otro lado”. El deseo, entonces, para Perlongher se vuelve un modo preciso de entender que los cambios producidos por los movimientos de liberación y reconocimiento ponen en peligro los intereses primordiales que debieran estar en primer plano y que resurgen en su literatura. El deseo es un arma de doble filo, que se vale de la primacía que ha adquirido el mismo en el pensamiento lacanianiano, pero que al mismo tiempo, la pervierte con un “jugueteo” metafórico, con los cuerpos descompuestos, con locas obesas y mezquinas, lascivas, que responden a un interés personal y puramente ideológico.

Ahora es preciso mirar los modos en que el cuerpo del deseo (y “deseante”) se configura en algunos de sus poemas. En su primer libro, *Austria-Hungría*, incluye en un apartado un poema dedicado a “las locas”, en la que sin dudar se incluye ya desde el título: “Por qué seremos tan hermosas”. Lo interesante de este texto es no solo cómo se mofa de lo gay con diferentes figuras esperpénticas, sino cómo desafía el poder autoritario de gobiernos dictatoriales bajo la figura de un “fusilero”.

“Por qué
seremos tan disparatadas y brillantes
abordaremos con tocado de pluma el latrocinio
desparramando gráciles sentencias
que no retrasarán la salva, no

pero que al menos permitirán guiñarle el ojo al fusilero” (56).

La cualidad de estas “locas” es no solo contraponerse a la fuerza opresiva del “fusilero”, sino también, seducirlo. Una actitud que no permitirá salvarlas de la muerte, pero sí inquietar al torturador, confundirlo. La seducción y el cuerpo herido son elementos casi inseparables en toda la poética perlonghiana. En *El chorreo de las iluminaciones* (1992), dedica un poema al baile seductor de un cuerpo moribundo y herido. En este texto, titulado “Strip tease”, se detiene particularmente en los genitales.

“Cuyas escalinatas eran los calzoncillos las bombachas

los alborotos de organdí en el fragor de la entrepierna el

músculo

avanzaba:

desgarrando” (317).

Aquí lo disimula, lo oculta tras las “fibras de nylon”, de forma tal que la presencia escandalosa del cuerpo del deseo se torne aún más enigmática. Ese “músculo” “aflora” en otro poema de la misma antología. En “Gemido” vuelve a la genitalidad, pero esta vez bajo el influjo de la herida y el terror. Aquí habla otra vez del cuerpo de las “locas”, “del dolor de las locas y del loco dolor de la locura”.

“Las he visto extrañadas contemplar la gordura de una herida cuan-

do creían aparecerse sorpresivamente en el drenaje

de la infusa infección por los esparadrapos de la pálida espiroque-

ta del deseo en la notoria esclavitud a él, a ese deseo, arrastrarse de-

sesperadas bajo el imperio del deseo y desear, imperialmente, ese

deseo de poder, de pija” (340).

Mezclando prosa con lírica, Perlongher plantea claramente una “esclavitud” que “las locas” tienen al deseo. Esta desesperación que las invade, ya no es la misma que se avizora en “Strip tease”, donde la amenaza es el “fusilero” que se deja seducir, sino la seducción misma. Atrapadas en ese deseo “imperial”, Perlongher retrata la homosexualidad como envuelta en un “gemido” y a las locas como totalmente “amancebadas como yeguas en la portañuela chongueril”.

¿Qué es lo que aquí Perlongher se lamenta y de qué forma intenta despertar en estos textos “seductores” y “barrosos”? El juego metafórico que plantea no es más que una forma de obstaculizar y frenar “los flujos deseosos, flujos que no han sido sino absorbidos por un mercado totalizador” (Gundermann 138). Al colocar frente a nosotros esta corporalidad dañada y lasciva, el poeta busca romper con la linealidad homosexualidad-mercado, deseo-mercado, para señalar claramente una necesidad de volver a mirar las sexualidades combativas. Es por ello que los cadáveres putrefactos y los cuerpos heridos pertenecen también a una óptica “melancólica”, como lo denomina Gundermann, que ve la desaparición de la homosexualidad, como un hecho ya casi consumado: “[...] los enchastres “neobarrosos” del poeta son respuestas a la des-materialización del cuerpo en las nuevas

utopías gay que llegan a dominar las sexualidades sudamericanas a partir de los años ochenta” (142). El cuerpo del deseo perlonghiano se constituye entonces a partir de una seducción hacia la amenaza (el “fusilero”), inquietante y atrevido; a partir de unas locas absorbidas por una “esclavitud del deseo”, una sujeción imperante que el poeta intenta quebrar. La “hipermaterialidad” (cuerpos aquí, genitales allá, chongos y heridas) componen la naturaleza metafórica de su poética que “melancólicamente” se pregunta hacia dónde van estas luchas que él ya había protagonizado desde los ’70 junto al FLH.

El cuerpo fantasma

En 1983, Perlongher escribe un breve comentario al libro de Horacio González, *Evita. A militante no camarim*, en donde dice: “Tan fantasmagórica como la escritura que la sustenta, la figura llena de joyas de Eva Perón desfila por las páginas centelleantes [...]” (*Prosas plebeyas* 201). El adjetivo “fantasmagórico” sirve particularmente para aproximarnos a esta obsesión del poeta argentino por el personaje de Eva Perón. La figura “fantasma” de Evita puede ser entendida a partir de dos vertientes: una, en donde Perlongher la observa como un cadáver, como una figura muerta que aparece sorpresivamente, lasciva, irreverente e indomable; y otra, en donde el poeta cuestiona la figura “santificada” de Eva, no desde una oposición directa al peronismo, sino por el desinterés existente de adoptar los intereses subversivos de la homosexualidad (Gundermann 134). El modo en que Perlongher lleva a cabo esto último es a partir de una “corporización” grotesca de Eva Perón; la baja de ese “pedestal” en la que pareciera ser una santa para teñirla de lujuria, suciedad y enfermedad, para mostrar que Eva no es muy distinta a “las locas”.

El modo, entonces, en que el poeta converge “políticas homosexuales” con “movimientos revolucionarios nacionales” es a partir del cuerpo “enfermo” de Evita, cuerpo fantasma que vuelve de la muerte y que aún pareciera podrirse por las marcas del cáncer. Ya sea en su cuento “Evita vive” (fechado en 1975) o en su poema “El cadáver” (publicado en su libro *Austria-Hungría*), el cuerpo de Eva respira una enfermedad acuciante. En el poema escribe:

“Y qué había en el fondo de esos pasillos
sino su olor a orquídeas descompuestas,
a mortajas,
arañazos del embalsamador de los tejidos” (43).

Se detiene en las marcas que han quedado inscriptas en el cadáver, el mismo que había sido tomado como el cuerpo de una “santa”. El que también desaparece, que se esconde, se roba, se secuestra. Dentro de todo lo “fantasmal” que rodea la figura de Eva, quizás el misterio del paradero de su cadáver sea uno de los aditamentos que Perlongher utiliza en pos de criticar la “trampa” que el peronismo sentó (“el sindicalismo del Estado”) y que la dictadura supo utilizar. En su comentario al libro de González se detiene en este “mito” y su contribución a la “máquina del Estado policial-militar”.

“El mito de Eva no es ajeno a esta trampa y fue agitado por sectores ‘revolucionarios’ con la ilusión de tomar por asalto el ominoso aparato de la burocracia peronista. Los encantos de este atajo son tan seductores como macabros sus resultados: en el fondo de este corredor hay un cadáver (¿Qué se maquilla?)” (202).

Ahora bien, ¿de qué forma Perlongher rompe esta “ilusión” que aquí manifiesta? Lo “macabro” y “seductor” que ronda a Evita como personaje, se postula en una mujer enferma,

cadavérica, “zombi” y lujuriosa que tiene su expresión máxima en el cuento “Evita vive”, considerado uno de los cuentos “malditos” de la literatura argentina. El narrador cuenta las veces en que se encontró con Eva, la describe como “puta”, “atrevida”, “lasciva” e “insaciable”. En una de ellas, ambos comparten el cuerpo de un “negro” y es ahí, en el primero de todos los episodios en que la ve, en donde repara en que esta mujer no es nada más ni nada menos que Evita, por su perfil, por su voz, y también, por las marcas que el cáncer le ha dejado en la piel.

“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, brillante, y las manchitas del cáncer por abajo, que – la verdad – no le quedaban nada mal” (192).

A través de esta “mundanización” del cuerpo de Eva es que Perlongher amalgama “chabacanamente” los discursos de la lucha homosexual con la izquierda peronista que había asumido a Eva como símbolo santificado de su movimiento político. El escritor no solo la mundaniza al describirla como una “prostituta”, sino que además, agrega a este “sacrilegio”, la enfermedad como elemento de seducción.

A diferencia de los intereses del modelo queer norteamericano, la postura de Perlongher no pretende separar el reclamo de liberación homosexual del proyecto revolucionario “basado en las reivindicaciones materiales de las clases trabajadoras” (Gundermann 135). Este tratamiento del cuerpo de Evita es irreverente pero es necesario considerar “la identificación cariñosa del hablante con Eva”. El tono iconoclasta no busca desvincularse de un proyecto nacional, sino más bien repensarlo en pos de encontrar una amalgama que frene el avance de los intereses neoliberales que tanto le preocupaban a Perlongher. El cuerpo fantasma de Eva, por ende, se erige en una hiriente configuración que busca inquietar y proponer una reorganización del movimiento revolucionario. El cuerpo (el de Evita, nada más ni nada menos) es una vez más el móvil perfecto para lograrlo o, al menos, para mostrar que es algo en lo que hay que empezar a meditar.

Esos cuerpos

El recorrido metafórico e ideológico que el poeta propuso a lo largo de su obra consiste, entonces, en entender la corporalidad desde su carácter más poderoso. Ya sea como superficie de inscripción, como entidad receptora, el cuerpo es siempre un elemento activo, de gran poder de lucha. La poesía perlonghiana hizo uso de este carácter para indicar algunos puntos importantes a los que debíamos prestarles atención: el cuerpo que se corrompía bajo la sujeción de tendencias mercantilistas, las luchas políticas que se teñían bajo estas influencias o desarrollaban sus argumentos a partir de contradicciones difíciles de revertir. Sus poemas, que se asemejan a gritos sofocados, buscan aferrarse a lo corpóreo de forma tal que sintamos ese llamamiento aún más claramente. El lenguaje “colapsa” en este intento de representar el dolor, la impotencia, el legado que los gobiernos dictatoriales dejaron. Sangrante, muerto, “caliente” o fantasma, todos estos cuerpos son móviles válidos a la hora de erigirse como herramientas políticas eficaces que impulsen tanto una resistencia a la amenaza neoliberal como una integración de los discursos revolucionarios y “homosexuales”.

De una forma u otra, la poesía de Néstor Perlongher sentó lineamientos perspicaces que se corresponden de forma directa con su ensayística y narrativa, y que sirven no solo para revisar los años de convulsión social que él atravesó durante su vida, sino también los posteriores a su muerte. ¿Cómo entender desde su perspectiva los años del menemismo? ¿Y

los del kirchnerismo? ¿Cómo entender la ley de Unión Civil derogada en el 2003 que concluyó con la del Matrimonio Igualitario siete años después? Quizás sus textos merecen ser leídos desde una realidad argentina muy diferente a la que él conoció, pero que pueden (o no) despertar inquietudes aún vivas en nuestra actualidad.

Works Cited

- Bazán, Osvaldo. *Historia de la homosexualidad en la Argentina*. Buenos Aires: Marea, 2010. Print.
- Bollig, Ben. "Néstor Perlongher and the Avantgarde: Privileged Interlocutors and Inherited Techniques". *Hispanic Review*, Vol. 73, No. 2 (Spring, 2005). Pp. 157 – 184. Print.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. Print.
- Gundermann, Christian. "Perlongher el neobarroso y sus homosexualidades anti-neoliberales". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 29, No 58 (2003). Pp. 131 – 156. Print.
- López Gil, Marta. *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Buenos Aires: Biblos, 1999. Print.
- Perlongher, Néstor. *Poemas completos (1980 – 1992)*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997. Print.
- . *Prosas plebeyas. Ensayos 1980 – 1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997. Print.
- Rapisardi, Flavio y Modarelli, Alejandro. *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura militar*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001. Print.
- Scarry, Elaine. *The body in pain. The making and unmaking of the world*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1985. Print.