

Perlongher experimental

Cristina I. Fangmann

¿Neobarroco o neobarroso? ¿Poesía social o vanguardista? ¿Poesía de vanguardia o de retaguardia? ¿Vanguardia o experimentación? Estas preguntas marcan, de algún modo, los intentos de distintos críticos por caracterizar y clasificar la poesía de Néstor Perlongher. Me propongo revisar algunos de los conceptos teóricos implicados (vanguardia, retaguardia, experimentación) para ofrecer una nueva perspectiva superadora de estas discusiones que suelen girar alrededor de planteamientos binarios y excluyentes.

Neobarroco / neobarroso

En el ensayo “El descubrimiento de Lezama Lima” y en otros escritos inéditos Néstor Perlongher muestra cómo en algunos lugares como Brasil, o para algunos lectores –como él– se llega a Lezama a través de Sarduy: “aludir al árbol por su discípulo, al maestro por la rama”, dice casi en chiste¹. Si bien este movimiento tiene sus justificaciones en algunos hechos concretos (que Sarduy se haya traducido al portugués antes que Lezama, o la dificultad intrínseca de los textos de Lezama, especialmente *Paraíso*), a Perlongher le atrae ese movimiento de salto “a contrapelo”, esa “causalidad retrospectiva”.

¹. Perlongher, Néstor, “El descubrimiento de Lezama Lima”, (original mecanografiado 35- 61/65); otros textos sobre Lezama Lima, sin título, están catalogados en archivo bajo los números 35- 66/69, 35 -70/74 y 35 -75/79. Con título figura “Lezama Lima, la escritura gorda” (36 -1/4) y “Para leer a Lezama Lima” (36-6). Algunos son versiones de la misma historia que luego publica como “Cuba. El sexo y el puente de plata”, en *Prosa plebeya, Ensayos 1980-1992*. Ferrer, Christian y Baigorria, Osvaldo (eds.). Buenos Aires, Colihue, 1997, pp. 119-125.

Una dinámica similar a la que Lezama propone con su idea de las eras imaginarias, o a lo que Borges plantea en “Kafka y sus precursores”². Siguiendo esa lógica, podría decirse que Perlongher llega a Lezama a través de Sarduy, a Sor Juana a través de Lezama y a Góngora a través de Sor Juana. Bajo este movimiento, subyace la idea de la anti-linealidad, de la anti-teleología. No hay necesariamente una continuidad histórica –o de historia literaria– sino puntos de contacto, destellos que se encienden como chispas cuando dos sensibilidades afines se tocan. En esta concepción, el barroco sería una de esas constelaciones que acontecen cada tanto, conectando distintos momentos y lugares.

Según la perspectiva de Lezama Lima, el barroco no sería un estilo sino un modo de vida “plenario”, “completo”, en el que el placer y la pasión se exudan y se contagian. Sin duda, esta concepción le resultó atractiva a Perlongher, quien confesó haberse “zambullido” en la lectura de Lezama³. Otro aspecto que comparte de esta visión del barroco es la de su rebeldía, su reacción frente a ideologías, a formas y a estilos ortodoxos. En este sentido, Lezama hace eco de la idea de Weisbach de que el barroco es el arte de la contrarreforma, diciendo que es el arte de la “contraconquista”⁴. Perlongher retoma la última imagen del ensayo de Lezama para iniciar el texto en que expondrá su poética: el barroco americano como “lepra creadora”. La enfermedad del Aleijadinho le proporciona a Lezama la imagen de la corrosión, de la ruptura creativa. Perlongher recoge el guante: “Invasión de pliegues, orlas iridiscentes o drapeados magníficos, el neobarroco cunde en las letras latinoamericanas; la ‘lepra creadora’ lezamesca mina o corroe –minoritaria más eficazmente– los estilos oficiales del bien decir⁵.” Según Severo Sarduy, ese “bien decir” estaría representado por la forma clásica de un perfecto círculo, mientras la barroca, en tanto subversión y deformación del trazo, remitiría a la elipse, a la asimetría,

². Lezama Lima, José, “Mitos y cansancio clásico”, en *La expresión americana*, Madrid, Alianza, 1969. (Serie de conferencias dadas en La Habana en 1957). En adelante cito por la edición *El reino de la imagen*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.

³. Más allá de los artículos sobre Lezama, el gran homenaje que Perlongher le dedica es su libro de poemas *Parque Lezama*, en el que hace un juego entre el apellido del poeta y el nombre de un parque de Buenos Aires. El primer poema de ese libro, “Abisinia Exibar” lleva el nombre de la marca de unos polvos que Lezama Lima usaba para paliar el asma. En este caso, el juego es con la palabra “polvo”, común en la Argentina para referirse al acto sexual, y usada en sus sentidos fluctuantes por Perlongher desde su primer libro, como bien se ve en su poema “El polvo”.

⁴. Siguiendo la idea de Lezama, Irlemar Chiampi lee el barroco americano como una contra-modernidad. Chiampi, Irlemar, *Barroco e modernidade*, São Paulo, Perspectiva, 1998; “El neobarroco en América Latina y la visión pesimista de la historia”, en Massuh, Gabriela y Fehrmann, Silvia (eds.), *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza/Goethe-Institut Buenos Aires, 1993, pp. 139-149.

⁵. Perlongher, Néstor, “Caribe transplatino”, en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, op. cit., p. 93.

a lo que desborda esa perfección⁶. En el terreno del lenguaje, el discurso lineal es rechazado, ya sea por la elipsis –otro movimiento de salto, que sugiere sin decir–, ya sea por la exageración ornamental. Pero más allá de las formas, Sarduy –que ya había leído a Lacan– le muestra a Perlongher cómo el derroche incide en los planos del sujeto y del lenguaje. Así como no hay ya un sujeto íntegro que pueda dar cuenta de una identidad estable, tampoco hay un lenguaje natural que denote en forma directa y unívoca sus referentes. Por ello la poética neobarroca suscribe las teorías anti-interpretativas o aquellas que postulan la multiplicidad del sentido. Al respecto, Perlongher hace hincapié reiteradamente en la imposible reducción del poema a un único significado. Esta constituye, para él, una de las diferencias entre el barroco y el neobarroco, por la cual el primero pudo ser “traducido” o decodificado, como en el trabajo de Dámaso Alonso sobre Góngora, mientras que el segundo reclama su no traductibilidad, su estado de confusión deliberada para que todos los sentidos, fundamentales y fluctuantes, convivan en la página del poema⁷. “Solo lo difícil es estimulante” repite Perlongher con Lezama, y trata de llevar esta consigna hasta las últimas consecuencias. En Sarduy esta saturación del lenguaje comunicativo corresponde a una saturación de inscripciones corporales. Como la página blanca, el cuerpo es llenado de tinta en sus personajes tatuados, y (por) encima, es cubierto con adornos, abalorios, pelucas; se disfraza y se transforma para parecer –simular– lo que no es. Tatuaje, travestismo y simulación: componentes del *camp* que ya señalaré más adelante en los poemas de Perlongher⁸.

Mientras Lezama y Sarduy representan el vértice caribeño de esta poética neobarroca⁹, Osvaldo Lamborghini es considerado el *founding father* del sur de esa rama rioplatense que Perlongher llamó en forma paródica “neobarrosa”¹⁰. El término es sugerido no solo por un juego de semejanza fónica, sino también por el color marrón del Río de la Plata. El barroso color tiñe de abyección una escritura que se había propuesto platina¹¹. Dice Perlongher de Lamborghini (aunque vale para él mismo):

⁶. Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, FCE, 1987, p. 209.

⁷. Sigo la distinción que propone Juri Tinianov entre el indicio fundamental, que constituye el significado primario o entrada del diccionario y los indicios secundarios o fluctuantes, que dependen del matiz léxico, o sea, del contexto en el que se los usa. Tinianov, Juri, *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

⁸. Sarduy, Severo, *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969 y *La simulación*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1982.

⁹. Para Perlongher y demás compiladores de la poética neobarroca pareciera que el Caribe se circunscribe a Cuba. En cambio, la crítica brasileña Irlemar Chiampi, que no distingue entre poetas y narradores amplía este ámbito para dar cabida a Puerto Rico (Luis Rafael Sánchez) y a Martinica (Edouard Glissant).

¹⁰. Kamenszain, Tamara, “La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher”, en *Literatura y crítica. Primer encuentro UNL*, 1986.

¹¹. Echavarren, Roberto, selección y prólogo, *Transplatinos. Muestra de poesía rioplatense*. México, El tucán de Virginia, 1991.

Ese efecto de barroquización pasa por cierto *horror vacui*, horror al vacío. Tapiz apretujado, pero que en vez de esplender en la nobleza de sus gasas y aterciopelados moños, se urde a espumarajos, a escupitajos, a baldes de sangre y mierda, a chonguerías (...) ¿Lamborghini no sería más bien –si cabe el paródico neologismo– “neobarroso”? (p. 134)¹²

Más allá de las turbias aguas del Plata, el uruguayo Echavarren y el argentino Perlongher comparten el proyecto de “fabular” este grupo poético¹³. Este incluiría, además de los mencionados, a los argentinos Arturo Carrera y Tamara Kamenszain, y a los uruguayos Eduardo Milán, Marosa Di Giorgio y Eduardo Espina. El “movimiento” agrupó a poetas de otros sitios, algunos de los cuales habían emigrado de sus países de origen, como el cubano José Cozer (en Nueva York) y el peruano Reynaldo Jiménez (en Buenos Aires), Coral Bracho en México, Mirko Lauer en Perú y a los brasileños Paulo Leminsky y Haroldo de Campos, entre otros. No solo los nombres –incluidos o excluidos– se discuten a través de las distintas antologías. Al menos en la Argentina el tema fue objeto de fuegos cruzados entre las revistas de poesía¹⁴. Así mientras los miembros de *Xul* y *Diario de Poesía* disientían sobre la existencia misma del fenómeno neobarroco, Perlongher y Echavarren aprovechaban el río revuelto para seguir concibiendo poemas y ensayos uno, poemas y cursos de posgrado el otro. Fuera de los incluidos en las distintas “muestras”, hubo, en distintas épocas, otros poetas interesados en el barroco, como Héctor Piccoli en Rosario, Leónidas Lamborghini y Emeterio Cerro en Buenos Aires y Martín Adán en Lima¹⁵.

No solo el término “neobarroso” parece haber surgido de una broma, como afirma el director de *Xul*, Jorge S. Perednik. También el gusto por las genealogías o filiaciones con causalidad retrospectiva podría haber comenzado con una *boutade* –como le gustaba decir a Perlongher– en la que Sarduy

12. Perlongher, Néstor, “Ondas en el Fiord. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini”, en *Prosas plebeyas*, op. cit., pp. 131-138.

13. Dice Perlongher, conciente del esfuerzo: “No se trata en absoluto de una escuela, pero algunos rasgos en común pueden fabularse”, en “Caribe trasplatino”, op. cit., p. 100.

14. García Helder, Daniel, “El neobarroco en Argentina”, en *Diario de Poesía*, N° 4, otoño de 1987, pp. 24-25. Perednik, Jorge Santiago, “Algunas proposiciones sobre el neobarroco, la crítica y el síntoma”, en *Xul*, N° 11, septiembre de 1995, pp. 51-52.

15. Las tres “muestras”, como las llama Echavarren fueron la suya, *Transplatinos*, que incluye a Osvaldo Lamborghini, Néstor Perlongher y Marosa Di Giorgio; la de Perlongher en portugués, *Caribe trasplatino*, São Paulo, Iluminuras, 1991, y la de José Cozer Echavarren y Jacobo Sefamí, *Medusario*, que incluye a poetas mexicanos. Entre los papeles inéditos de Perlongher se encuentra un esquema del proyecto de este libro, que en aquel momento abarcaba no solo al “nevado azteca” mexicano, sino también a Chile y Perú. Entre los nombres anotados figuraban Diego Maquieira y Gonzalo Muñoz de Chile, Martín Adán, Mirko Lauer, Rodolfo Hinostroza, Hugo Montalbeti o Enrique Verástegui y Reynaldo Jiménez de Perú y David Huerta y Coral Bracho de México. [Original mecanografiado 33-10]

“adopta” a Arturo Carrera como su sucesor/antecesor: “Carrera es a Sarduy lo que Sarduy es a Lezama lo que Lezama es a Góngora lo que Góngora es a Dios”¹⁶.

Perlongher rescata, más allá de las bromas, una afiliación formal. Son “rasgos comunes” que pasan del barroco al neobarroco, del neobarroco al neobarroso:

¿Es el barroco algo restringido a un momento histórico determinado, o las convulsiones barrocas reaparecen en formas (trans) históricas? La cuestión obsesiona a los especialistas. Deleuze ve, con propiedad, trazos barrocos en Mallarmé: “El pliegue es sin duda la noción más importante de Mallarmé, no solamente la noción, sino más bien la operación, el acto operatorio que hace de él un gran poeta barroco”. Estado de sensibilidad, estado de espíritu colectivo que marca el clima, “caracteriza” una época o un foco, el barroco consistiría básicamente en cierta operación de plegado de la materia y la forma. Los torbellinos de la fuerza, el pliegue –esplendor claroscuro– de la forma¹⁷.

La pregunta inicial parece hallar su respuesta en las líneas siguientes, cuando Perlongher se pone bajo el ala de Deleuze, tomando la idea del pliegue como operación, como procedimiento. Según sus propias palabras, el barroco consistiría “básicamente” en eso. Sin embargo, Perlongher le “dará la vuelta” al barroco para engazarlo en la historia, en la política y en sus propias preocupaciones existenciales, o sea, en su historia personal.

El análisis que Deleuze desarrolla en su libro sobre Leibniz le dicta a Perlongher un programa de acción. Traslada a la materia del lenguaje la figura del pliegue que sigue a otro pliegue, el “pliegue según el pliegue”, que flexiona en forma de origami el fluido de la materia y, como un resorte, la comprime para luego descargar¹⁸. El lenguaje se vuelve fluido, materia que se descompone para recomponerse en una formación diferente de sílabas y fonemas. El movimiento de tensión y distensión, de compresión y explosión, de contracción y dilatación se ejecuta también en la experiencia erótica de los cuerpos. Plano, este, que Perlongher –lector de Sade y de Bataille– pone de relieve. En esa misma línea se hace evidente su deuda con Lamborghini. Ya no sería, en su caso, una operación de tatuaje (como en Sarduy) sino de “tajeo”, que se ejerce tanto sobre los cuerpos como sobre el lenguaje¹⁹. Cuerpos amputados, cercenados, cuyas partes se esparcen y se disgregan son

¹⁶. La frase fue dicha por Sarduy en 1985, en la presentación de su libro *Un testigo fugaz y disfrazado*. Citado por García Helder, *op. cit.*

¹⁷. Perlongher, Néstor, “Caribe transplatino”, *op. cit.*, p. 93; parte de esta cita es retomada en “Poética urbana”, *op. cit.*, p. 145.

¹⁸. Deleuze, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona, Paidós, 1989, pp. 15-16.

¹⁹. Perlongher, Néstor, “Caribe transplatino”, *op. cit.*, p. 100 y “Ondas en El Fiord...”, *op. cit.*, p. 133.

representados, “narrados” mediante palabras cortadas, siglas, significantes que en medio del juego de sus cortes, sugieren sentidos múltiples y diversos. Más allá de su práctica en la escritura, en Perlongher el corte es tema de reflexión y puede estar enunciado en forma melodramática o humorística, como en “Siglas”, un poema paródico sobre las rupturas de las alianzas de la izquierda política argentina²⁰.

Por otro lado, Perlongher declara tomar de Lamborghini “esa mezcla de materiales reos con una expresión lujosa”. La mezcla y los contrastes también ocurren en los distintos niveles de lengua: en ese sentido, la expresión no es siempre, precisamente, lujosa. A veces, el lujo es de los materiales y la expresión asume la condición rea, lunfarda, vulgar y hasta gauchesca. En la mezcla no entran solo lo alto y lo bajo del lenguaje, sino también otras variables idiomáticas. Español y portugués, que resultan en portuñol, a su vez se combinan con otros idiomas, como el francés y el inglés. Así, el título del poema “Dancing days”, que a su vez derivó del original “Dancing gays”, como con-signa la corrección hecha en el original²¹. En una ponencia titulada “El portuñol en la poesía” Perlongher arma otra genealogía que lo incluye, y lo une a Oswald de Andrade, Haroldo de Campos y Héctor Olea. Poetas todos que explotan las posibilidades fónicas y semánticas de la combinación de los dos idiomas. Como ejemplo propio, Perlongher elige su poema “Acreditando en Tancredo”, en el que mezcla un jocoso tono gauchesco con formas barrocas, para referirse a una situación específica de la política brasileña en tiempos de Tancredo Neves (1985)²².

¿Poesía social o vanguardista?

Esta dicotomía es la que plantea Roberto Echavarrén cuando caracteriza a la poesía neobarroca como diferente de esas dos tendencias y la coloca en un lugar de “reacción” hacia ambas²³:

20. Lamborghini, Osvaldo, *Novelas y cuentos*, Buenos Aires, Ediciones del Serbal, 1988 y “Prosa cortada”, en *Transplatinos*, *op. cit.*, pp. 69-78. Trabajé esta cuestión en mi artículo “Lamborghini avanza”, Columbia Graduate Conference on Spanish & Portuguese Literatures, New York, 1994, pp. 49-60. Perlongher, Néstor, “Siglas”, en *Prosa plebeya*, 1978, *op. cit.*, pp. 211-213.

21. Perlongher, Néstor, “Dancing days,” en *Hule. Poemas completos*, *op. cit.*, pp. 140-143; original en archivo 3-46/8.

22. Perlongher, Néstor, “El portuñol en la poesía”, original mecanografiado 36-96/100; “Acreditando en Tancredo”, en *Prosa plebeya*, *op. cit.*, pp. 215-218. En la entrevista que mantiene con Luis Chitarróni, Perlongher habla del portuñol como ejemplo de desterritorialización: “Lo genial del portuñol es que existen las mismas palabras y dicen cosas diferentes: *porra* aquí es pelo, en Brasil es semen. Y hay unos cuantos poemas de *Alambres* que fueron escritos con el peso doble de los sentidos.” Néstor Perlongher, en Chitarróni, Luis, “Un uso bélico del barroco áureo”, en *De Azur*, New York, Columbia University Publications, 1993, pp. 52-57.

23. Echavarrén, Roberto, *Transplatinos*, *op. cit.*

Comparte con la vanguardia una tendencia a la experimentación con el lenguaje, pero evita el didactismo ocasional de esta, así como su preocupación estrecha con la imagen como icono, que la lleva a reemplazar la conexión gramatical con la anáfora y la enumeración caótica. Si la vanguardista es una poesía de la imagen y de la metáfora, la poesía neobarroca promueve la conexión gramatical a través de una sintaxis a veces complicada. (p. 9)

Si bien Perlongher coincide con Echavarren en su esfuerzo por “fabular” el movimiento de la poesía neobarroca, no hace tanto énfasis en esa reacción frente a la vanguardia o frente a la poesía social. “A medias entre Florida y Boedo, nos situaremos...” dice, irónico, en su artículo “La ilusión de unas islas”²⁴. Pero más que ubicarse en un espacio de mediación, su poesía produce un lugar de encuentro. En ese sentido, Perlongher sería al mismo tiempo social y vanguardista. Pues, por un lado, retoma algunos aspectos de la vanguardia argentina de los años 20, sobre todo de Oliverio Girondo, de quien no solo recupera aspectos formales, como las estructuras caligramáticas, los cortes de palabras y la creación de neologismos, sino también el carácter lúdico, el humor y la actitud desprejuiciada. Este reconocimiento se hace explícito en su ensayo “El sexo de las chicas. El erotismo en la poesía de Oliverio Girondo”, publicado en la revista *Xul* en 1984²⁵. Allí celebra la “libidinización de lo social” que la poesía de Girondo embandera en franca protesta contra las costumbres moralistas y pacatas de la sociedad porteña.

En cuanto a la veta social y política, escucho, con María Gabriela Mizraje, cierto tono popular en la poesía de Perlongher próximo al de González Tuñón y de Nicolás Olivari²⁶. Ese “coloquialismo” que Echavarren encuentra tan prosaico y anecdótico cuando desdeña la poesía política de Neruda y de Parra, de Roque Dalton y de Ernesto Cardenal, constituye para Perlongher otro recurso, que aunque pueda aparecer parodiado, no deja de ser objeto de empatía y hasta de fascinación.

Por otro lado, Ricardo Piglia señala en Perlongher un tipo de operación típica de Borges: la asociación entre populismo y vanguardia, revelada en la elección de personajes populares como Eva Perón, pero tratados desde un ángulo diferente y mediante una forma barroca. La innovación está dada por esa mirada distinta, que no trata de dar cuenta de un todo como /desde/ un todo social, sino desde alguna de sus partes, de sus detalles o fragmentos. En forma metonímica, el rodete o el esmalte de uñas Revlon de Evita, el vestido

²⁴. “Perlongher, Néstor, “La ilusión de unas islas”, en *Sitio*, N° 3, diciembre de 1983, incluido en *Prosa plebeya*, op. cit., pp. 181-182.

²⁵. Perlongher, Néstor, “El sexo de las chicas. El erotismo en la poesía de Oliverio Girondo”, en *Xul*, N° 6, Buenos Aires, 1984, pp. 25 y ss.

²⁶. Mizraje, María Gabriela, “Imperar sobre el polvo”, en Cangí, Adrián y Siganevich, Paula (comps.), *Lúmpenes peregrinaciones: ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996, pp. 137-147.

de terciopelo de Camila O'Gorman muestran la contracara de la historia, sus minucias, su lado menor. Precisamente, tanto la figura de Camila y sus variadas imágenes como esa nueva forma de mirar, de detenerse en los detalles le llegan a Perlongher desde otro movimiento de la vanguardia argentina, desde el surrealismo, entre cuyos representantes Perlongher admira especialmente a Enrique Molina. Aunque es conveniente recordar que también, a esa altura –ya en los 80– Perlongher había leído y se había dejado seducir por la filosofía de Deleuze y Guattari. Por lo que la tendencia de explorar los márgenes que venía desarrollando desde su juventud es reforzada por la teoría postestructuralista, en este caso en particular por el libro de Deleuze sobre *Kafka*²⁷.

¿Vanguardia o retaguardia?

La presentación de *Prosa plebeya*, el libro de ensayos de Perlongher, que se llevó a cabo en Buenos Aires en 1997 se convirtió en un homenaje al poeta fallecido cinco años antes. Allí, además de los testimonios de amigos personales y de la lectura de su poesía, hubo comentarios críticos a su obra. En esa ocasión, Ricardo Piglia asoció los ensayos de Perlongher con los primeros de Borges y los de Macedonio Fernández; los caracterizó como vanguardistas y los contrapuso a los ensayos de la tradición liberal representada por Martínez Estrada y Tao Anzoátegui. Además, explicó otras relaciones que entran en tensión en la obra de Perlongher: la de la vanguardia con el barroco, y la ya mencionada de la vanguardia con el populismo.

Por su parte, Nicolás Rosa replicó afirmando que Perlongher no era un poeta de vanguardia sino de *retaguardia*. Evidentemente, esta afirmación provocativa encierra algo de chiste, de juego lingüístico al que Rosa siempre fue proclive. La alusión de *retaguardia* es obvia si se conocen las abundantes referencias al cuerpo y a la homosexualidad en la poesía y en los ensayos de Perlongher²⁸. Pero más allá del chiste, Rosa retomó esta idea en uno de sus seminarios para marcar una diferencia entre las estrategias de ruptura de la vanguardia –la ruptura que se da en la estructura del poema, por ejemplo, en Mallarmé– y la estrategia de Perlongher, quien, según Rosa, retrocede para volver a atacar, para distorsionar los códigos retóricos²⁹. Como en el *Sebregondi*

27. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Kafka para una literatura menor*, Jorge Aguilar Mora (trad.), México, Era, 1978.

28. Ya desde el título de uno de los ensayos más conocidos sobre Perlongher, Nicolás Rosa pone en evidencia no solo su gusto por este tipo de juegos lingüísticos, sino la orientación –por él inaugurada– de cierta parte de la crítica: la que mimetiza el mismo tipo de escritura y los tópicos del poeta para su escritura. Rosa, Nicolás, “Una ortofonía abyecta”, en Cangí, Adrián y Siganevich, Paula, *op. cit.*, pp. 29-43. Reproducido en *Tratados sobre Néstor Perlongher*, Buenos Aires, Ars, 1997, pp. 65-95.

29. “Nuevos estatutos de la forma espacio como formación textual-política, con especial referencia a la obra de Néstor Perlongher y Osvaldo Lamborghini”. Seminario de doctorado, dictado en la FFyL, UBA, 1997.

de Lamborghini, el movimiento es de retroceso. Rosa piensa esta maniobra en el campo del canon, de la organización de la literatura argentina, en la que tanto Perlongher como Lamborghini ocuparían un lugar de excentricidad. En cuanto a otro sentido del canon, no el que arman los autores sino el que arman los críticos, David Viñas apela a otra metáfora de la retaguardia. En efecto, cuando en una entrevista periodística del año 2004 se le preguntó si Alejandra Pizarnik y Néstor Perlongher habían sido subidos al caballo del canon, el crítico, escéptico, respondió: –“Creo que los llevan en las ancas, en el mejor de los casos. No como una producción del canon sino como una admisión”³⁰.

Tanto Piglia como Rosa se refieren a estos conceptos en tanto operaciones o estrategias, pero mientras Piglia se concentra en los procedimientos de escritura para mostrar cómo en los ensayos de Perlongher se da una continuidad con los poemas, justamente, por el uso deliberado del lenguaje neobarroco, Rosa vuelve al sentido más literal de esos términos y les devuelve su valor guerrero: vanguardia y retaguardia como lugares de ataque y de defensa en la formación de un ejército. En este caso, los lugares dentro del canon de la literatura argentina donde el poeta debe hacerse de una posición.

Obviamente, más allá de los usos que le den los críticos en nuestro país, estos conceptos tienen una historia que en el campo artístico ocupó prácticamente todo el siglo XX. Podría revisarse esta historia al modo en que lo hace Raymond Williams en su libro *Keywords*, o Reinhard Kosseleck en su *Begriffsgeschichte* (historia de conceptos), pues sus sentidos y valores fueron cambiando según las distintas teorizaciones, épocas y lugares³¹. Por ejemplo, el crítico de arte norteamericano Clement Greenberg escribió un famoso artículo en 1939 titulado “Vanguardia y *kitsch*” donde caracteriza a estos fenómenos tomando partido por el primero. Dice allí:

En medio de la decadencia de nuestra sociedad, algunos nos hemos negado a aceptar esta última fase de nuestra propia cultura y hemos sabido ver signos de esperanza. Al esforzarse por superar el alejandrismo, una parte de la sociedad burguesa occidental ha producido algo desconocido anteriormente: la cultura de la vanguardia. (16)

Donde hay vanguardia generalmente encontramos también una retaguardia. Al mismo tiempo que la entrada en escena de la vanguardia, se produce en el Occidente industrial un segundo fenómeno cultural nuevo: eso que los alemanes han bautizado con el maravilloso nombre de *kitsch*, un arte y una literatura populares y comerciales... (21)

³⁰. Viñas, David, en *Ñ, Clarín*, 26 de junio de 2004.

³¹. Williams, Raymond, *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003; Koselleck, Reinhard, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.

Si la *vanguardia* imita los procesos del arte, el *kitsch* imita sus efectos. (28)³²

Como Theodor Adorno, Greenberg escribe en el contexto del auge del nazismo y del fascismo, y relaciona el arte comercial y popular con los usos que hacen de ellos los gobiernos totalitarios. Por esa razón, para él el *kitsch* representa la retaguardia. Y es claro que esta tiene, para dicho autor, un valor negativo, muy diferente del que le dio Nicolás Rosa cuando se refería al gesto de Perlongher. De alguna manera, Greenberg anticipaba ese cambio de signo, y algunas de sus afirmaciones, en tono resignado, podrían llegar a leerse como un adelanto del surgimiento y del éxito del *pop art* y de un artista como Andy Warhol³³.

Volviendo a la obra de Perlongher, se puede apreciar en ella una combinación entre vanguardia y *kitsch*, entre vanguardia y retaguardia en el sentido de Greenberg, pero ya no con ese valor peyorativo. Pues si la vanguardia se define por la autonomía de la esfera artística, la poesía de Perlongher la pone en escena a través de un lenguaje vuelto sobre sí mismo en los juegos de significantes, en la auto-referencialidad y en la auto-reflexión. Perlongher es conciente de esto y lo inscribe en sus ensayos sobre su propia poética. Conoce la teoría de Jakobson y sabe que en su caso prevalece la función poética del lenguaje por sobre la comunicativa y por sobre todas las demás. En ese sentido, para retomar la frase de Greenberg, el suyo es un “arte como proceso” y no como resultado (lo que sería propio del poema tradicional, de forma fija, con métrica precisa y rima). Otra caracterización de la vanguardia, la de Peter Bürger, subraya la conexión del arte con la praxis vital³⁴. Nuevamente, habría que recontextualizar esta idea que flotaba en el aire en la época de las vanguardias históricas, y cuyo énfasis estaba puesto en una acción política radicalizada. Si bien es muy distinto el contexto de la década del 80 en la Argentina, habría otra dimensión en la que arte y vida se conectan. En el caso de Perlongher, a pesar de los retruécanos barroquizantes, siempre hay un anclaje que conduce a lo cotidiano, al barrio, a lo popular y a una experiencia vital motivada por un espíritu de rebeldía. A su vez, este aspecto se relaciona con la idea de Greenberg de la vanguardia como un fenómeno cultural opuesto al academicismo, o como dice él, al *alejandrismo*. Por su parte, en su ensayo “Poesía y éxtasis”, Perlongher arremete contra la “música de cátedra”, contra la crítica universitaria que intenta traducir racionalmente, sobrecodificar y por ende, domesticar, a la expresión poética. Por el contrario,

32. Greenberg, Clement, “Vanguardia y *kitsch*”, en *Arte y cultura*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 15-33.

33. Dice Greenberg: “Las enormes ganancias del *kitsch* son una fuente de tentaciones para la propia vanguardia, cuyos miembros no siempre saben resistirse. Escritores y artistas ambiciosos modificarán sus obras bajo la presión del *kitsch*, cuando no sucumben a ella por completo”, *op. cit.*, p. 24.

34. Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

al ofrecer su propia concepción de la poesía y su relación con el éxtasis, Perlongher pone de relieve la *experimentación* radical en la lengua, el hacer funcionar la “maquinilla del decir” que deja fluir la palabra como una especie de embriaguez³⁵.

Pero ese mismo fluir permite el paso, o mejor dicho, la entrada, a esos usos del lenguaje *kitsch* que tanto deploraba Greenberg. Es la estrategia de la retaguardia, que en la poesía de Perlongher se traduce en la incorporación de escenarios repletos de objetos cursis: lámparas de caireles y cairelitos, cortinas que drapean, manteles de hule, zaguanes de azulejos aleonados, el diván donde se echa, por ejemplo, la que “deviene Marta”³⁶.

Es en el punto en que los sujetos ingresan en esos escenarios de mampostería, en que el *kitsch* se toca con el *camp*. Pues estos sujetos demuestran una sensibilidad particular por todo lo artificial, por lo no natural, por lo exagerado, y se afanan en la producción y en la exhibición de sí mismos. Esto es, se demoran deleitosamente en la *transformación*, en la *metamorfosis* de sus personas por medio de maquillaje, peinados con horquillas y, sobre todo, por los accesorios: mucha *bijouterie*, muchas plumas y lentejuelas, con el fin de ponerse en escena en una melodramática *performance*. Se trata del mismo procedimiento barroco de la acumulación, del ornamento exagerado pero puesto sobre los cuerpos, los que, en el caso de los personajes de Perlongher no son sino que devienen (otra vez el término prestado por Deleuze y Guattari), cobrando rasgos femeninos o femeneizantes. Como se sabe, desde las primeras teorizaciones sobre el *camp* realizadas por Susan Sontag, este se

35. Perlongher, Néstor, “Poesía y éxtasis”, en *La Letra A*, N° 3, 1991, incluido en *Prosa plebeya, op. cit.*, pp. 149-153.

36. A lacios oropes enyedrada
la toga que flaneando las ligas, las ampula
para que flote en el deambuleo la ceniza, impregnando
de lanas la atmósfera cerrada y fría del boudoir.

A través de los años, esa lívida
mujereidad enroscándose, bizca,
en laberintos de maquillaje, el velador de los aduare
incendiaba al volcarse la arena, vacilar

en un trazo que sutil cubriese
las hendiduras del revoque
y, más abajo, ligas, lilas, revuelo
de la mampostería por la presión ceñida y fina que al ajustar

los valles microscópicos del tul
sofocase las riendas del calambre, irguiendo
levemente el pezcuello que tornado
mujer se echa al diván.

Perlongher, Néstor, “Devenir Marta”, en *Hule*, Buenos Aires, Último Reino, 1989. Ver también *Poemas completos (1980-1992)*, Roberto Echavarren (ed. y prólogo), Buenos Aires, Seix Barral, 1997, p. 139.

define –entre otros rasgos– por su fuerte relación con la sensibilidad homosexual³⁷. He analizado con anterioridad esta incidencia del *camp* en Perlongher³⁸. Procuero resaltar aquí que estos elementos que también se pueden calificar como cursis –según la caracterización hecha por Gómez de la Serna– son los que otorgan a los poemas una relevancia visual que va más allá de una simple “imagen”³⁹. Así, los colores chillones, los brillos del lamé y los espejismos de los prismas se añaden a cuerpos o a espacios que no les corresponden “naturalmente”. Como dice Matei Calinescu en su intento por definir el *kitsch*, hay siempre algo de “inadecuación estética”⁴⁰. Es lo inadecuado, lo degradado, lo que provoca y choca. En consecuencia, la poesía de Perlongher no solo constituye una estética de los procesos, sino que también apunta a los efectos. He ahí la retaguardia en el sentido de Greenberg. Y de Rosa: pues es ese el punto en el que se retrocede para volver a atacar.

Considero que tanto el *kitsch*, como el *camp* y el neobarroco son estéticas del exceso. Y como afirma Omar Calabrese en su libro *La era neobarroca*, los contenidos excesivos necesitan contenedores igualmente excesivos⁴¹. En el caso de Perlongher, esta afirmación, que puede parecer tan esquemática, se cumple invariablemente: pues el retorcimiento de la forma neobarroca remeda los temas y las preocupaciones del poeta, desde el éxtasis hasta las relaciones peligrosas que se generan en los encuentros sexuales entre hombres. Esto último, resumido en la idea de la unión del goce y del terror, llega a cobrar el valor de un *leit motiv* tanto en sus poemas como en sus ensayos.

Vanguardia / experimentación

Con esta última –pero seguramente no definitiva– distinción pretendo dar una nueva vuelta de tuerca a la discusión crítica sobre Perlongher; arribar, por esta vía a superar las dicotomías aludidas al comienzo de este trabajo, y encontrar algunos puntos de contacto.

Si bien los traslados entre las distintas disciplinas suelen ser riesgosos y tienen, sin duda, sus limitaciones, me resultó atractivo el planteamiento que establece Michael Nyman en su libro sobre música experimental⁴². Como se

37. Sontag, Susan, “Notas sobre lo ‘camp’”, en *Contra la interpretación*, Barcelona, Barral, 1969, pp. 303-320.

38. Fangmann, Cristina, *Modos del exceso en dos escritores argentinos del siglo XX: Silvina Ocampo y Néstor Perlongher*, Diss., Ann Arbor, UMI, 2005.

39. Gómez de la Serna, Ramón, *Lo cursi y otros ensayos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1943.

40. Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press, 1987.

41. Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1987.

42. Nyman, Michael, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1974, 2a. ed. 1999.

sabe, lo que solemos llamar vanguardia, en el mundo anglosajón se conoce como *modernism*, movimiento que en el ámbito de la música erudita contemporánea estuvo representado por compositores como Pierre Boulez o el primer Stockhausen. Nyman contrasta el carácter altamente racional y de absoluto control de la música “modernista” con el carácter experimental de las composiciones de músicos como La Monte Young, Terry Riley o Alvin Lucier, entre otros. “Más allá y por encima de todos, Cage” –dice Nyman, quien da cuenta de las concepciones vertidas por este compositor en conferencias igualmente experimentales, publicadas bajo el título de *Silencio*⁴³.

Cage define la experimentación a partir de rasgos tales como la indeterminación, los procedimientos ligados al azar, la coexistencia de lo dispar, la “desarmonía”: “una armonía a la que muchos no están acostumbrados”⁴⁴.

Así como para Cage la música experimental no tiene la función de comunicar y apunta sobre todo, a estimular y ampliar las facultades perceptivas del receptor, en la poesía de Perlongher se ponen de relieve la musicalidad azarosa de los significantes, la textura, la materialidad sonora y visual del lenguaje. Se rompen las formas fijas; principio y fin de los poemas pueden parecer, en ciertos casos, tan impredecibles como en algunas de las composiciones de estos músicos. Por cierto, algunos de los rasgos de la experimentación –como la falta de control y la indeterminación– son propios de las estéticas del exceso. Y en ese sentido, podría decirse que Perlongher realiza una síntesis entre el exceso y el experimento. Por un lado, siguen vigentes las innovaciones formales y la idea de obra como proceso. Pero también experimenta con elementos *kitsch* y con el *camp*, con el azar de los significantes y el efecto inarmónico provocado por el contraste entre registros de habla y materiales de orígenes opuestos.

Por su parte, Roberto Echavarren advierte sobre otra dimensión experimental en el poeta, más allá de la experimentación lingüística y de composición poética⁴⁵. Una dimensión que ya no se daría tanto en Cage sino en sus sucesores de *Fluxus*, y es la que incorpora la acción del cuerpo como hecho artístico. En Perlongher, este otro tipo de investigación y búsqueda se asocia, una vez más al exceso: el exceso batailleano, o el exceso del éxtasis. Sea el

43. Cage, John, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961. (Hay traducción al español).

44. En esta afirmación de Cage está implícita la idea de relativismo: Lo que en los años 50 era disonante, tal vez hoy lo siga siendo, pero a diferencia de entonces ya hay un público –aunque pequeño– que está preparado para escuchar esas desarmonías y para el cual ya no será tan chocante. Del mismo modo, ni la poesía de Perlongher es tan ilegible en la actualidad como lo era en los años 80, ni sus prácticas tan revulsivas.

45. Dice Echavarren describiendo al poeta: “Trotsko, anarquista, militante del movimiento de liberación homosexual argentino, de otros grupos paulistas, de cultos asociados a una droga, estos compromisos, sucesivos y a veces simultáneos, pudieron resultar contradictorios, pero fueron consecuentes en tanto experiencia (experimento y crítica) de las alternativas radicales de una época. “Prólogo”, en Perlongher, Néstor, *Obras completas*, op. cit., p. 7.

que se intenta en una especie de “experiencia interior”, sea el traspaso de límites logrado a través de sustancias alucinógenas como la ayahuasca; sea, en fin, el del erotismo de los cuerpos⁴⁶. Todos ensayos que practicó el autor en vida, y que sin duda significaron un motor catalizador de su producción artística.

Para concluir, quiero señalar el punto en que esa experimentación encuentra un límite. Por más que Perlongher haya insistido en el predominio de la función poética y en el deseo de dejarse fluir por los vericuetos de la lengua, en su poesía, en sus ensayos y en su praxis vital, siempre hubo un pie a tierra: ese anclaje en lo social y en lo político. El exceso y la experimentación se pusieron de manifiesto en su carácter inquieto, disconformista, en la disidencia que cultivó siempre en su vida en todos los espacios que ocupó, en cada actividad que se propuso, en cada teoría que estudió, en cada poema que escribió. Pero fue tal vez por haberse animado a experimentar los excesos que advirtió la necesidad del límite. En ensayo “Poesía y éxtasis” lo deja en claro: es la forma la que pone coto al fluir. Admite que perderse en las marañas de los flujos no solo es peligroso sino también inútil políticamente. El éxtasis sin un marco de contención puede desbocarse en el delirio psicótico y “colocar la conciencia al servicio del flujo no afecta al plano de la expresión oficial”⁴⁷. Si hay un *leit motiv* en Perlongher, ese es el de una ecuación que puede ser fascinante en la poesía, pero que en la realidad, no cierra. El terror y el goce llegan –acaban– juntos y la apuesta al deseo irrestricto se tiñe de riesgo de muerte con el sida. La enfermedad –y sus “fantasmas”– detuvieron la euforia que la revuelta de Stonewall y las ideas reichianas de “revolución sexual” habían despertado en el terreno de las libertades sexuales, al punto que alguien como Perlongher, que denunció las políticas higienistas normativas en los comienzos de la epidemia, tuvo que admitir después que “conceptos como el de ‘deriva deseante’ se tornaban sospechosos, y ‘francamente inadecuados en esta era de terror’”⁴⁸.

En esta actitud, ¿de retaguardia? toma distancia con otros poetas, como Emeterio Cerro, y vuelve a atacar para asegurar su lugar, aunque sea en las ancas, del canon de la literatura argentina.

46. Bataille, Georges, *El erotismo* (195), Barcelona, Tusquets, 1992. Bataille, Georges, *Inner Experience* (1954), Leslie Anne Boldt (trad. e intr.), Albany, Suny Press, 1988, pp. 26-27; Perlongher, Néstor, “Poesía y éxtasis”, “La religión de la ayahuasca”, en *Prosa plebeya*, op. cit., pp. 155-173.

47. Perlongher, Néstor, *Entrevista de Francisco Roldán*, inédita.

48. Perlongher, Néstor, “Avatares de los muchachos de la noche”, en *Prosas plebeyas*, op. cit., pp. 56-57.