

De cronistas y de poetas: la prosa neobarroca de Néstor Perlongher y Pedro Lemebel

Susana Inés Souilla

Facultad de Periodismo y Comunicación Social - UNLP

susanasouilla@yahoo.com.ar

Resumen

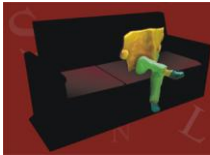
Tanto Perlongher como Lemebel son escritores que se resisten a ser ubicados en taxonomías, pese a que ambos aparecen fácilmente bajo el rótulo de "neobarrocos". Tienen en común una militancia política, social y homosexual, pero sobretodo, y sin dejar de tener en cuenta las evidentes diferencias entre ambos, una singular relación con el lenguaje en sus textos en prosa, que se desborda de todo discurso previsible, a partir de un modo poético en el sentido de poiesis, de invención de un decir que, si bien reconoce sus raíces en la crónica –un tipo textual tan claramente identificable y cuyas fuentes en la tradición literaria hispana son insoslayables- es, al mismo tiempo, una particular discursividad. En este trabajo nos centraremos en la lengua poética de *Prosa plebeya* de Perlongher (1997) y *Loco afán. Crónicas de Sidario*, de Lemebel (1996), para intentar mostrar, desde el enfoque de estudios queer, cómo Perlongher -a partir de una modalidad más ensayística y con un estilo más intelectualmente hermético, mordaz e inclinado a la oscuridad- y Lemebel -con tramas más narrativas y en un tono más cercano a lo humorístico, nostálgico y kitsch- crean un lenguaje incisivo, que juega con el pliegue, el claroscuro, el retorcimiento, y refunda el género.

Palabras clave: Lemebel - Perlongher - género - crónica - neobarroco

De cronistas y de poetas: la prosa neobarroca de Néstor Perlongher y Pedro

Lemebel

Tanto Néstor Perlongher como Pedro Lemebel son escritores que se resisten a ser ubicados en taxonomías, pese a que ambos aparecen bajo el rótulo de "neobarrocos". Tienen en común una militancia política, social y homosexual, pero sobre todo, y sin dejar de tener en cuenta las evidentes diferencias entre ambos, una singular relación con el lenguaje en sus textos en prosa, que se desborda de todo discurso previsible, a partir de un modo poético en el sentido de poiesis, de invención de un decir que, si bien reconoce sus raíces en la crónica –un tipo textual tan claramente identificable y cuyas fuentes en la tradición literaria hispana son insoslayables- es, al mismo tiempo, una



Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

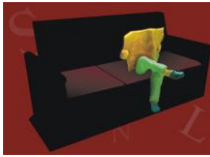
Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

particular discursividad. En este trabajo nos centraremos en la lengua poética de algunos textos de *Prosa plebeya* de Perlongher (1997) y de *Loco afán. Crónicas de Sidario*, de Lemebel (1996), para intentar mostrar, desde el enfoque de estudios queer, cómo Perlongher -a partir de una modalidad más ensayística y con un estilo más intelectualmente hermético, mordaz e inclinado a la oscuridad- y Lemebel -con tramas más narrativas y en un tono más cercano a lo humorístico, nostálgico y kitsch- crean un lenguaje incisivo, que juega con el pliegue, el claroscuro, el retorcimiento, y refunda el género, desbordándolo.

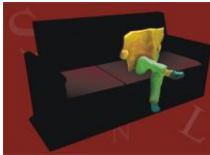
El "nuevo barroco", que para Sarduy no puede ser sino latinoamericano, es un movimiento "furioso e impugnador" que se diferencia de aquel barroco fundador del siglo XVII porque no apunta a ningún concepto de índole didáctica, no pretende enseñar cuán vano es todo lo que brilla sino "desarrollar ante la mirada, cómo se despliega y se repliega sobre sí mismo el cuerpo asimilado a una superficie pura, sin espesor, la apariencia de la figura humana y su irrisión" (1982: 79). El manierismo sería un arte de la crisis que en su simulación es análoga al travestismo por la desmesura de los afeites que no imita a la mujer sino que va más allá de ella, sobrepasa el límite, más allá del camuflaje y de la parodia en una actitud de torsión que no cesa.

Según Severo Sarduy, el neobarroco es "materia fonética y gráfica en expansión accidentada (...) Una expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es informulable" (citado en Moure, 2005: 132). Moure se basa en Sarduy para aludir a los rasgos neobarrocos de Perlongher cuya marca es la desterritorialización y el devenir. La línea "barroco-neobarroco-barroso" forman, para Moure, un rizoma del cual el neobarroco es una línea móvil sin principio ni final, que comparte con el barroco la tendencia al pliegue, a cierto manierismo que deriva en fuga como expresión de una mirada crítica que deconstruye lo dado. El "neobarroso" de Perlongher, constituiría, en este rizoma, un gesto que se resiste a las definiciones taxativas. Frente a las connotaciones esplendentes de lo barroco, lo neobarroso apuntaría a aquello que se deshace más de lo que brilla, o que se deshace en su mismo brillar, a lo blando, a lo informe que puede, de un modo proteico, ser diferente y lo mismo, sin fraguar, y también a lo tradicionalmente concebido como lo rastrero y lo popular. Tanto en la



poesía como en la prosa perlongherianas conviven el brillo y el barro, Góngora y el tango o el dicho callejero. Y en Lemebel, los visones y armiños conviven con las lentejuelas, pinturas y coqueterías baratas, los tacos torcidos de las locas que patinan en el barro o un ataúd que chorrea las hinchazones del cadáver de una loca muerta de sida, que intentaba emular a Madonna.

Clelia Moure, al aventurarse en la escritura de Perlongher y asumiendo que la misma es del orden de lo "intratable", señala como uno de los rasgos de su escritura, tanto en su condición poética como ensayística, "la fuga del género: poesía y prosa como rizoma, como devenir" (2005: 104). En efecto, en el caso de la prosa de Perlongher, encontramos una densidad poética que no sólo no cierra el paso a la fuerza argumentativa sino que la exagera. Si la poesía de Perlongher se destaca por su hermetismo y el estallido del significante que se derrama en múltiples significaciones que se retuercen y derivan en fugas sin terminar de cerrarse, su prosa no deja de tener un cierto componente racional, aún dentro de un estilo manierista y alambicado cruzado por innumerables voces de distinta procedencia: citas de poetas se codean con referencias a Marx, a Freud, a Perón, junto con el tratamiento sarcástico, cínico, de la jerga burocrática y el discurso de los medios, la imitación casi grotesca y paródica del habla barrial, las letras de tangos y el eco irónico que tiñe las introducciones y las conclusiones. Este constante recurrir a la polifonía postula un lector cultivado o un lector-"lector". Sin embargo sus textos en prosa son accesibles aún para quien no transite frecuentemente lecturas literarias, políticas, sociológicas y psicológicas. De modo que en sus crónicas, Perlongher escribe –aunque no exclusivamente- para un lector culto en un amplio sentido del término, que no solamente lee literatura sino de todo, que se interesa no sólo por lo social, político, estético e incluso filosófico, sino que también está inmerso -y al mismo tiempo más allá- en lo barrial y en el barrial, ante todo, un ser insatisfecho, ávido de aperturas inexplicables. Hay en sus crónicas muchas citas entre comillas que advierten al lector sobre la presencia de otras voces pero también hay muchas otras no advertidas con la señal de las comillas sino entretejidas en su prosa, que suenan como ecos al pasar, como imperceptibles pliegues del propio discurso, y que apuntan a un lector quizás más sensible a los matices polifónicos. Este



Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

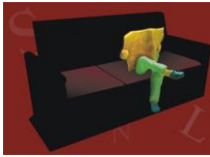
tratamiento del lenguaje le ha valido a Perlongher ciertas acusaciones de frivolidad a las cuales ha respondido rompiendo la cómoda oposición "profundidad-frivolidad" y por lo tanto la inercia del repetido par antagónico "fondo-forma". Ante la pregunta sobre la opinión que más le ha molestado, Perlongher responde:

Que los efectos de frivolidad (superficie labrada, textil del brillo: simulacro de banlones y fajas) sean leídos significativamente, en detrimento de una supuesta "profundidad" (la que no es, diría Foucault, sino un pliegue de la superficie que se estira). Y en esa dirección, que se infiera o sospeche, arguciosamente, un "torremarfilismo" en esa procura de iridiscencias veloces que le den, indecisas y ebrias, una forma (precaria, provisoria) al éxtasis dionisiaco o al equilibrio batailleano. (1997:16)

Pero la poderosa fuerza argumentativa del autor en sus crónicas, lejos de caer en los reduccionismos polarizados, los trasciende y se fuga de ellos, desestabilizando cualquier previsibilidad y jugando riesgosamente con el borde de la ironía que se repliega sobre sí misma pero abriéndose en movimiento helicoidal.

Tanto la poesía como la prosa de Perlongher exhiben plegamientos del lenguaje -en el sentido deleuziano- pero no a la manera de un adorno ocioso sino como la respiración de las fuerzas del sentido. El poeta-cronista habla con la mezcla, los cruces, pliegues y desdoblamientos de las hablas, tanto las que vienen sonando desde hace tiempo como las que siguen sonando cerca, tanto las que han sido clasificadas como "cultas", como las consideradas "populares". En las crónicas de Perlongher, este barroquismo -que el autor ha llamado "neobarroso" - es muy insistente en el uso de citas que incluyen en forma envolvente otras citas de diferente procedencia, en un juego que no les deja lugar a los bordes sentimentales ni nostálgicos y que se mantiene siempre en un tono de claves más cerebrales. Cada una de sus crónicas es un texto que argumenta, pero no oponiendo una idea a otra en un juego binario o dialéctico, sino jugando con los matices más inesperados en crescendos de intensidades que delatan una obsesión.

Los movimientos en capas de cebolla, espiralados o helicoidales obran en Lemebel más en el plano de los contenidos que a modo de iridiscencias de la superficie. Si en Perlongher tenemos un concepto que es trabajado a través de movimientos



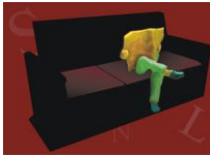
Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

lingüísticos barroquizantes, Lemebel, en una prosa quizás más llana y directa, va haciendo viajar una modesta anécdota desde lo fortuito y casual, a sus connotaciones políticas y sociales para derivar en lo personal y también en lo melancólico, en un movimiento helicoidal que va de los brillos exteriores y a veces risueños, a lo más profundo, nostálgico en donde muy frecuentemente asoma el eco biográfico-personal que no trasciende los brillos iniciales sino que los resemantiza de un modo complejo, llevándolos al sitio o sitio de símbolos: los visones no son -como habrían sido en el barroco- una vanidosa superficie, un sueño que sólo albergaba desencanto sino el gesto de devenir mujer, un destello en el que hay (o "había", puesto que siempre se trata de evocaciones) más verdad que en las cavernas dictatoriales. Un mismo evento es recordado con la lente del sarcasmo, la burla feroz o la burla tierna, yendo desde la risa y el tratamiento aparentemente pintoresco y kitsch a lo afectivo e íntimo, en un juego sutil que va involucrando al lector a través de una persuasión seductora. El movimiento envolvente no consiste, como en Perlongher, en la proliferación de citas que se pliegan y repliegan unas sobre otras y que van reforzando un argumento inicial sino en un movimiento que envuelve afectivamente a la voz que narra y al lector.

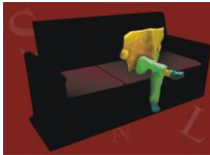
Moure, en su intento de aproximación a lo neobarroco-barroso, y sobre todo en referencia a la poesía de Perlongher, niega toda identificación con un movimiento de ruptura, de operación típica, pragmática o metódica, y si bien admite que se trata de una escritura marcada por una poética anterior, su marca no sería ya el desencanto o el absurdo de la vida sino lo inasible, la "desustancialización de las certezas": "su sentido no está velado sino perdido" (2005: 145). Este rasgo también está presente en varias de sus crónicas, en donde predomina el gesto itinerante de rizoma, la mezcla con otras formas discursivas, la argumentación documentada que se fuga en disparate muchas veces con el fin de mostrar cuán extraña es la cultura clasificatoria, gesto que le cuadra tanto al género en tanto parámetro de escritura como al género referido a la sexualidad. Un manierismo que sin ser contemplativo –lo cual implicaría un puesto fijo de observador, un ojo inamovible y moderno-, sobrevuela sin asir. Si la actitud contemplativa es lejana a Perlongher, lo es más respecto de Lemebel, quien bucea en recuerdos. Rizomáticas e itinerantes ambas, las escrituras de Lemebel y Perlongher son



no contemplativas y no modernas de distinto modo. En este sentido ambas escrituras son queer no solamente por su mirada sobre la homosexualidad sino por su resistencia a todo lo que es definición de esencias. Como expresa Annmarie Jacose en *Queer Theory. An introduction*, todo lo que es queer está vinculado con lo ambiguo, lo relacional y sobre todo un espacio para la expresión del "no" (anti-, contra-). (1996: 96-97). Para Adrián Cangi se detiene en la imprecisión, lo neutro y la aceptación de la impureza como rasgos primordiales de la escritura de Perlongher: "Perlongher acepta como axioma que el ser puede expresarse de manera infinita y prueba vitalmente esta afirmación creando para sí una metamorfosis del pensamiento y la expresión en el tiempo de la experiencia." (2004:11)

Podemos ver estos rasgos que hemos enunciado de un modo teórico y general, en la primera crónica de *Prosa plebeya*, "Nena, llevate un saquito" (1997: 25-27) de Perlongher y la primera de *Loco afán* "La noche de los visones" de Lemebel (1996:11-23). Tienen en común la crítica del control del Estado dictatorial sobre los cuerpos y también la alusión recurrente a lo que los recubre y descubre, las ropas y ropajes, el mezquino "saquito" que debe preservar el "decoro", cubrir y disimular el deseo, uniformar la diferencia, y los visones de Lemebel que ponen en escena la solidaridad entre las locas pero también la competencia femenina por el brillo, y la conmovedora necesidad de sobrevivir anímicamente al sida, arrojando, disimulando y mintiendo, pero al mismo tiempo defendiendo como identidad más plena, un desesperado glamour sobre los estragos de una enfermedad que se yergue como metáfora de la dictadura.

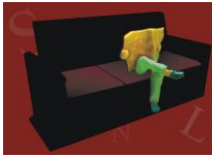
En el texto de Perlongher, el movimiento espiralado se da en la acumulación polifónica envolvente que llega a un clímax en la experiencia de Nérida: la cita de Gironde y los edictos policiales conducen al habla popular, que a su vez introduce una alusión a los enanos de Herzog y a la letra de un tango, para llegar a un clímax en el remedo irónico de los clásicos arranques poéticos: "¡oh juristas del proceso!" y retomar el ritmo en el juego polifónico desde las citas de los artículos del Código de Faltas de Córdoba para volver a llegar a un clímax menos intenso pero igualmente efectivo por el contraste entre la minucia sintáctica de las reglamentaciones y la contundencia del lenguaje coloquial del final sardónico del párrafo: "¿Una firmita acá? – y salvate si



podés.”. Todo esto aparece salpicado por los punzantes contrastes en que algunas voces se funden en un solo enunciado: “eyaculaciones auditivas” (en el epígrafe de Girondo), “punidos por el edicto del piropo”, “te puede caer una ebriedad por la cabeza” y la sinuosidad de las personas gramaticales: primera voz (Nélida), tercera (narrador) y una segunda hacia el final que interpela al lector como “Nena, si querés salvarte nunca te olvides el saquito (...)” y que remata con la frase de Perón “de la casa al trabajo y del trabajo a la casa”. La segunda persona “voseante” que emite irónicos consejos a la “nena” (apelativo que incluye las adolescentes, jóvenes, señoras, señoritas, prostitutas y locas) vira sombríamente a un tratamiento de usted: “Pero, ¿usted de qué trabaja, señorita? Me va atener que acompañar” y a un sarcástico “¿Continuará?” que deja la espiral abierta, en una torsión fugitiva de tono ácido y pesimista que no permite vislumbrar cambios sociales sino un devenir incierto, “no hay equilibrio final, solo líneas de fuga en desequilibrio maquínico” (2005: 107).

En “El sexo de las locas” (1997:29-34), Perlongher lleva lo polifónico a un grado tal de derivación que sugiere la infinitud. Las pintadas callejeras, el fantasma Gurka, los cantos de la política, alusiones a la dictadura de Onganía, a la revolución castrista, la revolución libertadora, salpicando con citas de las memorias de Paco Jamandreu, Dante Panzeri, paráfrasis del Manifiesto Comunista (“Un fantasma corroe nuestras instituciones”), citas de Freud, de Guattari, de Lezama Lima, citas descontextualizadas de Mao, Libertad Lamarque y muchas más, a las cuales se les agregan recuerdos personales con el mismo espesor de las citas. El texto deviene polifónico e incesante torbellino que muestra y al mismo tiempo deconstruye el modo represor y clasificatorio de la cultura que aflora en el lenguaje, pero que, sin embargo, no puede evitar que asome el deseo: “acabar con los homosexuales”, del “órgano fascista *El caudillo*”. Todas estas voces, algunas en su sentido literal, otras tergiversadas o tomadas irónicamente, son como mojones diversos de una cultura a los cuales Perlongher opone la alternativa deseante, el “devenir mujer”, el desear como un gesto denegatorio de las clasificaciones y estigmatizaciones:

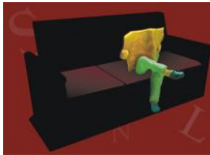
Y una arenga final: no queremos que nos persigan, ni que nos prendan, ni que nos discriminen, ni que nos maten, ni que nos curen, ni que nos



analicen, ni que nos expliquen, ni que nos toleren, ni que nos comprendan: lo que queremos es que nos deseen. (1997: 34)

El empleo de la primera persona del plural que en Perlongher alude a un colectivo en el que él se incluye tiene un contenido más concreto y biográfico en las crónicas de Lemebel: "A la Lobita nunca la vimos triste (...) Para nosotras, las que compartíamos la pieza, la Loba tenía pacto con Satanás" (1997: 42). Si las bases textuales de Perlongher son más argumentativas, las de Lemebel son descriptivas y narrativas. "La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)" el autor chileno evoca los últimos momentos del socialismo chileno a partir de las muertes por sida de tres locas en un crescendo que va de la mezquindad de la loca rica a la generosidad de la loca proletaria. La historia arranca con la ruptura de dos colizas que anticipan la fractura social que Chile va a atravesar con la llegada de la dictadura de Pinochet. A lo largo del texto la circularidad neobarroca se da no solo a partir de la mención del visón al principio y al final sino sobre todo con la repetición anafórica "No es buena la foto", que aparece tres veces con ecos de "la última cena" y la fusión de contrarios que pintan claroscuros: celebración de la vida/muerte, goce/dolor, generosidad/mezquindad, apariencia de glamour/destrucción del cuerpo por el sida que presagia la calavera sobre la mesa de la última fiesta, fraguada en esa foto imperfecta que activa el recuerdo. De esta foto "sepiada" y borrosa saltan evocaciones personales de vidas privadas, reyertas femeninas entre locas, pequeñas miserias y gestos de grandeza que finalmente no son otra cosa que el tránsito de las utopías sociales al neoliberalismo actual, dictadura mediante.

Otro rasgo que observamos en estas crónicas es el diferente nivel de concreción que alcanzan las imágenes que sirven de puntos de partida: el saquito de Perlongher es, de entrada, fuertemente simbólico e instala inmediatamente el juego irónico y conceptual con que van a ser tratados los edictos policiales y el verso del tango. En cambio Lemebel parte de un recuerdo planteado como algo vivo y personal, nombrando a las locas por apodos (la Pilola, la Palma y la Chumilou) que saltan del recuerdo a partir de una foto vieja y plantean una asimetría cuyo eje se va desplazando: si en el principio Lemebel habla de las locas como personas concretas, cercanas y conocidas por



él, haciendo sentir al lector que está espiando un recuerdo ajeno, al final, luego de participarle, como si le mostrara una foto, las miserias humanas, las luchas, las alegrías, la enfermedad, los egoísmos y las generosidades, en un contexto de pasaje a la dictadura que marcó un antes y un después que no puede ser ajeno al lector, éste es acercado, invitado a mirar la foto y a compartir experiencias de límite, seducido y casi envuelto en una historia de vida.

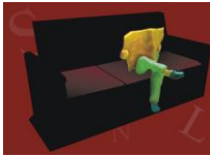
Para concluir

Semejantes en su militancia homosexual que enarbola el deseo travesti como gesto político contra la uniformidad del orden dictatorial y sus ecos en la moral pacata del habitus burgués, Perlongher y Lemebel tienen modos muy distintos de expresarla en sus crónicas. Perlongher enfoca las derrotas y aplastamientos que sufre el deseo a manos de los edictos policiales, la medicalización, las legislaciones, la precariedad del sistema sanitario, las razias y los discursos sociales que se mueven en un arco que va del progresista consejo de un sexo seguro y lavado, a la represión, y asocian la enfermedad con la culpa (1997:43-44). Lemebel, en cambio, en sus "historias funerarias", como las llama Monsiváis, se demora en los gestos de resistencia de las locas, su lucha por la vitalidad, su aferrarse a la identidad coliza: la Regine que consigue barato el AZT y sostiene su palacio Aluminios El Mono que no solo ofrece sexo sino calor y comida a los soldados del servicio militar (1996:25-31), o la Madonna que muere de sida, escuchando un cassette de Madonna con su retrato en el pecho. (1996: 33-40). "La Lobita nunca se dejó estropear por el demacre de la plaga, entre más amarillenta, más colorete, entre más ojera, más tornasol de ojos": esta frase de "El último beso de Loba Lamar" (1996: 41-48), sintetiza la mirada de Lemebel sobre las locas: una mirada afectiva, que recalca y homenaja la vitalidad.

Si, en términos de De Certeau, Perlongher, se interesa por desmontar -a partir de una suerte de puesta en absurdo- las estrategias oficiales que, con el pretexto del sida o la moral, están diseñadas para mantener el cuerpo domesticado, Lemebel se demora en las tácticas, en aquellos gestos de las locas que luchan contra el sida y contra los pacos, incluso a partir de la mentira: esconder los genitales, disimular las lesiones que deja la



peste con ese maquillaje que también subraya la identidad travesti, refugiarse en el placer para no sentir las bombas, todos gestos muchas veces precarios pero auténticos más allá de su mentir, que el autor narra y describe con un tono que no por melancólico y tierno, deja de ser combativo.



Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas" Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

Bibliografía

Cangi, Adrián (2004). "Papeles insumisos, Imagen de un pensamiento". Papeles insumisos, Néstor Perlongher. Buenos Aires, Santiago Arcos editor.

De Certeau, Michel (1996) [1980]. La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer. México, Universidad Iberoamericana.

Deleuze, Gilles (2005). El pliegue. Leibniz y el Barroco. Buenos Aires, Paidós.

Jacose, Annemarie (1996). Queer Theory. An introduction. New York, NY University Press.

Lemebel, Pedro (1997) [1996]. Loco afán. Crónicas de Sidario. Santiago de Chile Lom.

Monsiváis, Carlos (2004). "Pedro Lemebel: el amargo, relamido y brillante frenesí". La esquina es mi corazón, Pedro Lemebel. Santiago de Chile, Seix Barral, pp.9-19.

Moure, Clelia. (2005). "Modelar el barro, tajear el género, encontrar el poema en la materia sin vacío: ¿La escritura de Néstor Perlongher?". En: Piña, C y Moure, C. Poéticas de lo incesante. Sujeto, materialidad y escritura en Amelia Biagioni y Néstor Perlongher. Botella al Mar, Buenos Aires.

Perlongher, Néstor (1997). Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992, Buenos Aires, Colihue.

Sarduy, Severo (1982). La simulación. México, Monte Ávila Editores.