



Pliegues barrocos, cadáveres y dictadura en Néstor Perlongher



PAUL GUILLÉN

University of Pittsburgh

pjg35@pitt.edu

RESUMEN

El trabajo toma dos poemas del argentino Néstor Perlongher (1949-1992), para estudiar la relación entre el neobarroco y la dictadura: “Cadáveres” y “MME. S.”, publicados en el libro *Alambres* (1987). Mediante el análisis de la teoría poética del neobarroco se analizan los elementos claves de la composición poética en ambos textos. Asimismo, se apela a la concepción de mónada de Leibniz, que es explicada por Deleuze a través de los conceptos de pliegue y despliegue.

PALABRAS CLAVE

Néstor Perlongher, Neobarroco, Dictadura, Guerra sucia, Argentina, Cadáveres

Néstor Perlongher trae a discusión algunas ideas sobre la teoría del neobarroco, a partir de algunas declaraciones recopiladas en el libro *Papeles insumisos* (2004). El poeta dice que el “neobarroso” o el “barroco de trinchera” es “enemigo del realismo, del lirismo sentimental y expresivo, y de los estilos cristalinicos” o es “una especie de barroco cuerpo a tierra, o ligado a la tierra. Entonces, de ahí puede venir cierto gusto por introducir esas palabras comunes, o vulgares” (Perlongher en Freidemberg & Samoilovich 1992: 31). En ese sentido, Perlongher menciona que el neobarroso es una reacción frente a la concepción realista de representación mimética, puesto que, a lo neobarroso no le interesa representar, sino presentar el fluir de un delirio y éxtasis, y que, asimismo, es ajeno al lirismo sentimental, pues este solo busca mostrar un ego que se constituye como centro de la enunciación poética. El neobarroso prefiere trabajar con múltiples “centros”. En cuanto a estilo, busca el ensombrecimiento de los decires, las torceduras del sentido: dentro de ello, puede utilizar el lunfardo o un lenguaje procaz.

Además, para Perlongher el neobarroso surge a partir de dos ejemplos que son oblicuos. Por un lado, la escritura de José Lezama Lima. Perlongher confiesa, en una primera instancia, escribir a lo Lezama Lima, pero sin haberlo leído completo, esto para decir que hay una red de flujos microscópicos, entendidos como moleculares, antes que como conceptos, que funcionan a este nivel. Tiempo después declara que: “La ‘lepra creadora’ lezamesca mina o corroe —minoritariamente más eficazmente— los estilos oficiales

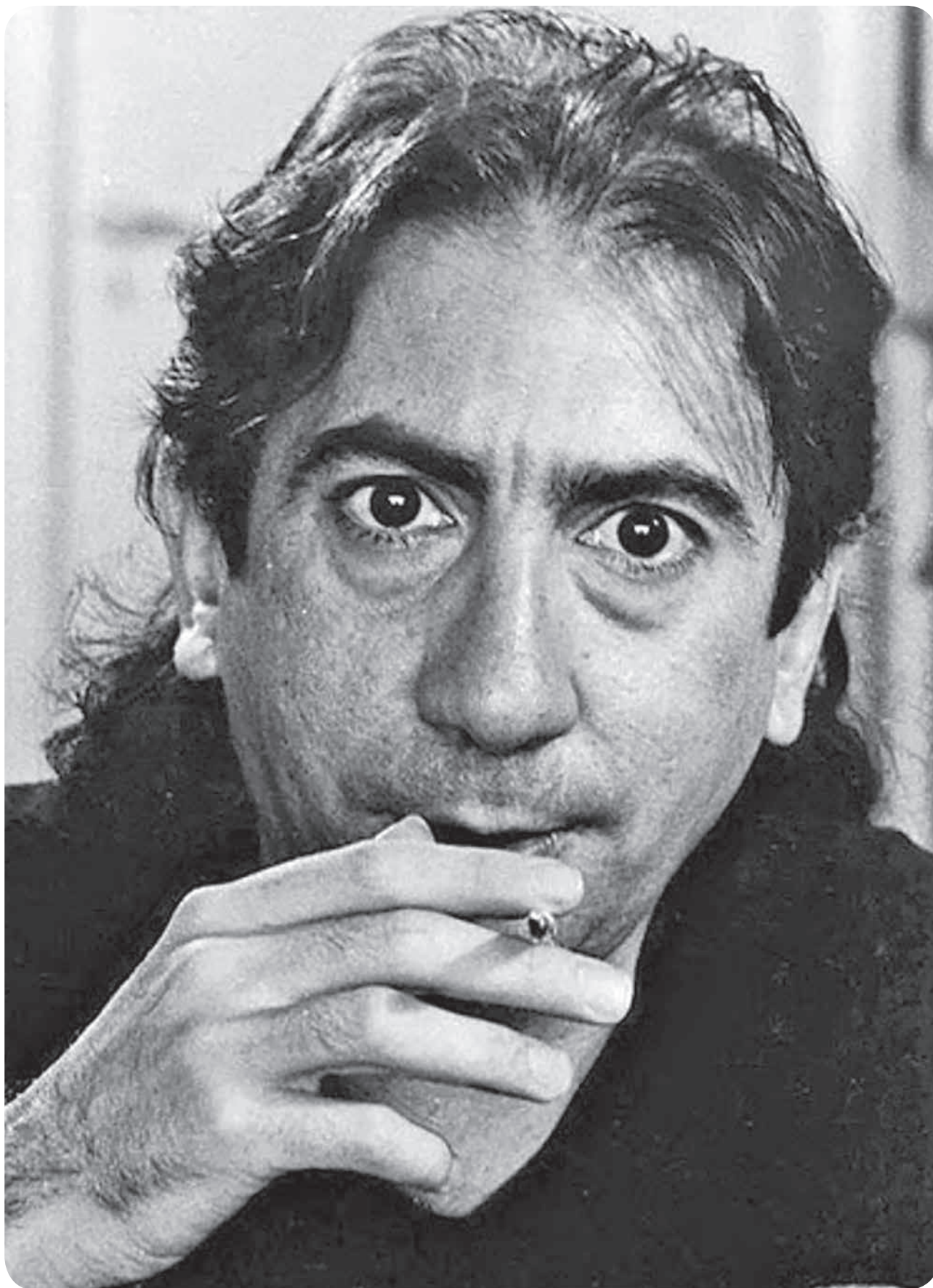
del buen decir. Es precisamente la poesía de José Lezama Lima, que culmina en su novela *Paradiso*, la que desata la resurrección, primeramente cubana, del barroco en estas landas bárbaras” (Perlongher 1996: 19). En otra instancia, manifiesta que existe una conexión con la escritura de *Galaxias* del brasileño Haroldo de Campos, libro que se propone como la plasmación de un transbarroco americano. Entonces, hay que apuntar que ese flujo se da con el Caribe y el Brasil a raíz de una fluctuación entre las lenguas, es decir, de una desterritorialización del español. Por citar un ejemplo, el libro *Mar paraguayo* del brasileño Wilson Bueno es una mezcla de portugués, portuñol y guaraní, y no se enmarca en el género de la novela, el libro de viajes o el poemario, sino que subvierte todos estos géneros para producir un texto híbrido. Perlongher asume que, en el Río de la Plata, es más fructífero hablar de un neobarroso, implicando con esto al barro del Río de la Plata como depositario de historias ocultas o marginales que no se encuentran en la historia oficial.

Para retomar esta pulsión barroca vale apuntar que para Perlongher la idea de tradición o tradiciones debe entenderse de una manera residual, pues no se trata de apropiación, homenaje o continuidad con el barroco español del Siglo de Oro:

Ya Darío lo había artificializado todo, y algún Lugones lo seguiría en el paciente engarce de las jaspeadas rimas. Por otro lado, el neobarroco parece resultar —puede arriesgarse— del encuentro entre ese flujo barroco que es, a pesar de sus silencios, una constante en el español, y la explosión del surrealismo.

Alguna vez habría que reconstruir (como lo hace Lezama en relación al barroco áureo) los despliegues del surrealismo en su implantación latinoamericana, cómo sirvió en esas costas bravías para radicalizar la empresa de desrealización de los estilos oficiales —el realismo y sus derivaciones, como la “poesía social” [...]. En el propio Lezama se siente el impacto del surrealismo, sobre el cual se monta o labra la construcción barroca (Perlongher 1996: 31-35).

Siguiendo las reflexiones de Perlongher se puede afirmar que el neobarroco latinoamericano es deleuziano: “curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del barroco es el pliegue que va hasta el infinito” (Deleuze 1989: 11) o en su perspectivismo ajeno al punto, prefiere que la perspectiva esté dada por “un lugar, una posición, un sitio [...] línea que surge de líneas” (Deleuze 1989: 31), e incluso el neobarroco consiste en “la búsqueda de formas —y su valorización— en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mutabilidad” (Calabrese 1989: 12). De lo que se trata, según Perlongher, es de poéticas del tajo y el tatuaje. Severo Sarduy es un tatuador, la literatura es el arte del tatuaje: “para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarla, que insertar en ella sus pictogramas” (Sarduy 1969: 52). En tanto, en Osvaldo Lamborghini se trata de un tajo que corta la carne y rasura el hueso como en “El niño proletario” o *El fiord*. En el medio del tajo y el tatuaje se desenvuelven una



Néstor Perlongher.

multiplicidad de escrituras neobarrocas: “Sarduy hace una escritura como tatuaje y Lamborghini quiere tajar. Hay como corporalidades diferentes. Lamborghini no se conforma con la superficie de la piel. ¿Te acordás de “El niño proletario”? Las torturas espantosas del niño, había que llegar a los huesos, hasta lo más hondo” (Perlongher 2004: 281).

El neobarroco, entonces, no es una escuela ni un estilo, sino ciertas formaciones escriturales e incluso guiños a tradiciones residuales o parasitarias, reberveraciones, rupturas con el sentido y libre asociación a través de los sonidos o trasvases de espacios sonoros que se imantan de acuerdo con ciertas experiencias límites. Daniel García Helder ha resumido estas formaciones de la siguiente manera:

El vínculo vulgar entre un sonido y su significado directo (la transparencia) es burlado por los neobarrocos mediante diversos procedimientos, como la proliferación, la aliteración, la pesquisa de anagramas, hipogramas y demás *calembours* [...]. Las palabras entran en un estado de opacidad, se remiten entre sí y no se subordinan a un fin comunicativo [...]. El significado está elidido, y elidido quiere decir que no está o que está debilitado. Si el lector ha de alcanzar un sentido, no será en el desciframiento de una metáfora complicada o en la atención al desarrollo de una idea, sino en las reverberaciones y asociaciones de sonidos, en las magnificencias verbales, sugestivas (1987: 24).

Para finalizar las referencias al neobarroco es necesario polemizar con dos ideas recurrentes: la primera es que el neobarroco es

retorcido y no difícil, y se escuda en el término “poesía de la palabra” para retornar a las ideas de la poesía pura; tampoco tiene compromiso político. La segunda instancia: el neobarroco surge como una forma de resistencia frente a la represión de las dictaduras. Lo que buscaba dentro de su hermetismo y sintaxis compleja era encontrar un lenguaje alterno para cuestionar las estructuras del poder.

En ese sentido, se puede afirmar que estas dos perspectivas son opuestas. Para el primer caso, hay que señalar la impureza del neobarroco como una poesía que mezcla registros, voces, idiomas, imaginarios, conversaciones. Es decir, la idea no es que el neobarroco sea lo opuesto al coloquialismo y se constituya en epígonos de la poesía pura de los años cincuenta. Por otro lado, la crítica del retorcimiento versus lo difícil fue también un factor que el propio Perlongher detectó cuando le preguntaron si el neobarroco no corría el riesgo de caer en un neorretoricismo, a lo que él respondió: “Por eso tiene que haber un éxtasis serio, grave, un real desgarramiento. Me parece que un cruce interesante podría ser Lezama Lima - Antonin Artaud. El oropel de uno con el buceo en las profundidades del otro” (Perlongher en Bravo 1989: s/n). Asimismo, el neobarroco no es ajeno a un “compromiso” político, pero no se puede detectar los mismos procedimientos que utilizaron los poetas de los años sesenta y setenta en América Latina. Un ejemplo se puede ver en el poema “Cadáveres”, en el que, con el estribillo “Hay cadáveres” se habla de los muertos en la dictadura argentina.

Para el segundo caso, que trata de relacionar el neobarroco, como un lenguaje alterno, con la

represión dictatorial de manera directa, se comete el error de creer que el neobarroco surge solamente como una forma de resistencia y que buscaba “otro decir”. La respuesta la da el mismo Perlongher, al decir que “Cadáveres” se escribió tratando de *entrar* en la retórica de la poesía social argentina de los setenta, en propias palabras de Perlongher: “había que combatir a Juan Gelman en su propio terreno. Hay toda una producción de poesía social en los años setenta, de la cual es un exponente interesante Gelman” (2004: 283). Perlongher refiere así unas palabras sobre la composición de “Cadáveres”:

en el caso de “Cadáveres”, yo estuve en Argentina en un momento en que estaban apareciendo los cadáveres y estaba horrible todo... creo que era a final del 82, una cosa así, que era un momento muy feo [...] la sensación era que aparecían cadáveres continuamente: era la sensación de ese momento, había gente que hasta ese momento no hablaba del asunto, y de repente empezaba a contar que sabía que en la casa, que en la esquina tal se fusilaba, y que en el cementerio de no sé dónde se enterraba, y empezaron a aparecer como cataratas, ¿viste?, que hasta ese momento estaban como medio enterradas. Y por todas partes aparecían cadáveres (Perlongher 2004: 366).

Todo esto nos ubica en el contexto de la producción de *Alambres* (1987) y de los dos poemas, “Cadáveres” y “MME. S.”, que se refieren a los desaparecidos durante la dictadura argentina de Jorge Rafael Videla y los militares de la Junta, entre 1976

y 1983, dictadura en la que desaparecieron más de treinta mil personas. Mediante la repetición de “Hay cadáveres”, la subversión de la figura de la madre en “MME. S.”¹, el empleo de diminutivos y el lunfardo, la presencia de personajes marginales como prostitutas y disidentes sexuales y de género, se trata de socavar paródicamente un discurso autoritario para que afloren las texturas neobarrosas, entendidas como la historia subrepticia del Río de la Plata. El dictador Videla declaró en 1979 sobre las desapariciones que: “frente a los desaparecidos, en tanto este como tal, es una incógnita. Si reapareciera tendría un tratamiento equis. Pero si la desaparición se convirtiera en certeza, su fallecimiento tiene otro tratamiento. Mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad, no está muerto ni vivo” (1979: s/n).

1. EL BARROCO Y DELEUZE

Sobre el barroco, Deleuze explica, siguiendo a Leibniz, que entiende el pliegue como la unión del alma y lo material en una sola curva que se prolonga infinitamente. Habla asimismo del concepto de mónada: “la mónada es la autonomía del interior, un interior sin exterior. Pero tiene como correlato la independencia de la fachada, un exterior sin interior” (Deleuze 1989: 42). Esto en “Cadáveres” funciona desde la perspectiva de cómo se concibe a un desaparecido: ¿o es un vivo o es un muerto?, pero al nivel del desaparecido puede pensarse como un espacio intermedio. Una mónada que se caracteriza por su reciprocidad, inclusión y punto de vista o en propias palabras de

Leibniz: “La mónada es unidad y fuerza, aquello que no tiene partes, es indivisible como el alma o como Dios” (Leibniz 1919: 51). Con el estribillo de “Hay cadáveres” se apunta a un nombrar, a un recuperar, pero esa enumeración se da como un pliegue que une lo vivo y lo muerto, pues las estrofas están compuestas en su mayoría por cinco o seis versos reiterando esa urdimbre de pliegues que se van superponiendo entre lo vital (el pueblo) y la acción de matar (la dictadura). La mónada, en este caso, se desarrolla a partir de la idea de aparición/desaparición: “como los cadáveres no están en ninguna parte, están en todas partes” (Fabre 2005: 14).

Pero también funciona un despliegue, que no es “lo contrario del pliegue, ni su desaparición, sino la continuación o la extensión de su acto” (Deleuze 1989: 51); Perlongher con menciones de versos como “esto no va a parar aquí” (1997: 117), “No le digas que lo viste conmigo”, “No le vayas a contar que lo vimos”, “No te conviene que lo sepa”, “Cuando lo veas hacé de cuenta que no te diste cuenta de nada... y listo” (1997: 119), es decir, la presencia de rumores, dichos a media voz o escuchados a media voz, nos hablan de un repliegue de la función de los cadáveres, puesto que a lo largo del poema se ha venido trabajando con la idea de tortura, muerte y deseo. Por eso, el poema “Cadáveres” antes de terminar instala cuatro líneas con puntos suspensivos.

En una grabación del poema que hiciera el propio Perlongher, en vez de los puntos suspensivos, el poeta grita delirante: “cadáveres, cadáveres, cadáveres, cadáveres”, esto entendido como cuerpos y como cifras. También en la grabación, antes de los versos

finales, se escucha que alguien toca la puerta, ¿puede tratarse de la represión militar? Los versos finales dicen: “No hay nadie?”, pregunta la mujer del Paraguay. / Respuesta: No hay cadáveres” (Perlongher 1997: 123). Este “No hay cadáveres” hace pensar en dos cosas: o bien todos se transformaron en cadáveres o la lógica dictatorial de borramiento social se ha impuesto y no hay cadáveres porque de nuevo los han ocultado y ni siquiera mediante el lenguaje (Hay cadáveres) se puede tratar de recuperarlos.

2. PLIEGUES EN “CADÁVERES” Y “MME. S.”

El pliegue, como una masa de pan, propone una juntura entre el mundo espiritual y el mundo material, sensitivo. En el poema “Cadáveres” el estribillo “Hay cadáveres” lo que hace es formar el pliegue que va dando vueltas en espiral en torno al exterior y lo interior, lo alto y lo bajo. De esa manera, ese pliegue se entiende, se percibe, porque todo lo demás que no son cadáveres están contenidos dentro de los cadáveres que van apareciendo como brotes que germinan. Las referencias de Perlongher a “Bajo”, “en”, “sobre”, etcétera, al inicio de buena parte de las estrofas, remiten a lugares, situaciones y personajes que dan el ambiente, un ambiente donde en todo sitio hay cadáveres. Los cadáveres están en todos lados como una mónada que solo podemos percibir como una oscilación entre lo visible y lo invisible, entre los militares y los desaparecidos, entre la guerra sucia de la dictadura y los espectros.

Pero no solo se trata de invisibilizar, sino también de marginalizar: los cadáveres no aparecen

en la política, se mueven dentro del deseo, las prostitutas, las disidencias sexuales y de género. Los alambres son urdimbres que nos atan a seguir ciertos patrones dentro de la sociedad patriarcal. Aquí se puede entender la palabra “alambre” como componente de una cerca o campo de concentración, un cable telefónico o de alta tensión y también como un elemento utilizado para la tortura. Todos estos significados connotan procedimientos dictatoriales (encierro, intervención de la información, guerra sucia). La salida a esto, Perlongher la va a encontrar en el Santo Daime, el toé, la ayahuasca, plantas sagradas, que se puede rastrear en uno de sus últimos trabajos como *Aguas aéreas* (1990). La marginalización también ocurre en el inicio del poemario *Alambres*, pues nos encontramos en el Uruguay y no en el centro de la dictadura argentina, y en cómo se critica a la sociedad machista y dictatorial, mediante la figura del “pardejón”: “cuyo cuero no sirve [...] no tiene grasa y cuya carne tampoco sirve, porque es tan pestífera que ni los indios la comen” (Perlongher 1997: 65). Además, es de notar que *Alambres* inicia posicionando a la mujer en su esfera principal, como también ocurre en “MME. S”.

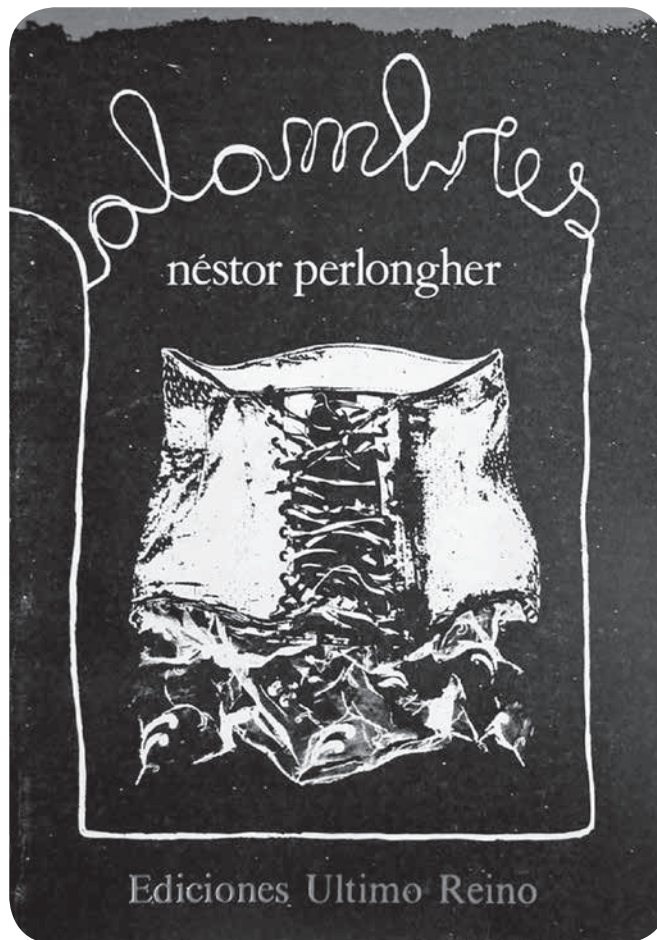
En el poema “MME. S.” funciona un pliegue a este nivel: es la figura del incesto con la madre: “es esa madre la que en el espejo se insinúa ofreciendo las galas de

una noche de esmirna y bacarar” (Perlongher 1997: 88) y el hijo parricida. El incesto es el pliegue, pero como es de esperar en Perlongher la dicción no es trágica, sino paródica y erótica: “si tomabas mis bolas como frutas de un / elixir enhiesto y denodado” (Perlongher 1997: 88). A lo largo del poema hay refe-

Pero volvamos a “Cadáveres”. El poema fue leído en una ocasión en el Uruguay, donde se produjo un escándalo. La velada se desarrollaba en la Biblioteca Nacional y los asistentes no estaban conformes con que el poema hablara de desaparecidos políticos y los mezcle con la mención explícita al mundo de las disidencias sexuales y de género. El poeta y crítico Roberto Echavarren detalla el incidente así:

Recuerdo el escándalo que produjo este poema, porque se consideró que trataba de un asunto tan serio como los desaparecidos con el tono risueño y derrapado de un chiste. En 1986 lo invité [a Perlongher] a leer a la Biblioteca Nacional de Montevideo y al interpretar “Cadáveres” —uno de los *hits* en sus lecturas— tanto el director “liberal” de la misma como su esposa, algunos empleados y esposas de empleados saltaron enfurecidos y acusatorios (en Perlongher 2004: 465).

“Cadáveres” menciona lugares, situaciones y personajes; representaciones que son de la ciudad como puentes, canales o zonas intermedias o naturales como matas, pajonales. Incluso es remarcable la presencia de un tren parecido al deseo, pues es “un tren que nunca se detiene” (Perlongher 1997: 111). O también se propone la derrota en un “barco que naufraga” (1997: 111), o en algo efímero, aunque eterno, como “una olilla, que se desvanece” (1997: 111). También son muy



Portada de *Alambres*.

rencias al alcohol, al deseo, la felación, la succión de pezones y el poema acaba cumpliendo con lo que se propone de entrada, pues el hijo le dice a la madre de manera desafiante y lúbrica: “te agarré: qué creías?” [sic] (Perlongher 1997: 89). Te agarré, es decir, que el hijo “menor y amenerado?” (1997: 88), puede traspasar la barrera social y romperla mediante el incesto.



La dictadura argentina de Jorge Rafael Videla y la Junta Militar entre 1976 y 1983, fue el contexto para la escritura del poemario *Alambres* (1987) de Néstor Perlongher.

significativas las escenas vinculadas al mar y los pescadores, pues Perlongher las aprovecha para representar un espacio natural, donde reina el machismo, pero a su vez dar rienda suelta al erotismo, porque ahí ocurre que: “En la del pelo que se toma / Con un prendedorcito descolgado” (1997: 111), tanto “pelo” como “prendedorcito” son figuras importantes como metonimias del cuerpo erótico. Para Perlongher el pelo se liga con el acto sexual: un jalar al amante de los cabellos y el prendedorcito es un artefacto o detalle que condensa el deseo.

Además, en “Cadáveres” se produce un efecto singular, cuando en un apartado el poeta no puede nombrar una palabra: “en esa c... que, cómo se escribía? c. .. de qué?, mas, Con / Todo / Sobre todo / Hay Cadáveres” (Perlongher 1997: 112), la no mención a la palabra (clítoris, culo, etcétera) nos da cuenta de que la dictadura

no solo se encarga de borrar o desaparecer los cuerpos, sino que con ello también trata de desaparecer el lenguaje, las palabras. Esa imposibilidad de completar o de olvido también nos habla de una guerra sucia a nivel simbólico. El cinismo de las declaraciones del dictador Videla se ubica en esa misma esfera como una forma de tapar la realidad ominosa, como una forma de lavado de cerebro.

3. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Néstor Perlongher no solo fue un poeta neobarroco, sino un activista trotskista y de las disidencias sexuales y de género, en pleno contexto de la dictadura argentina. Su manera de afrontar el hecho poético es romper con las concepciones tradicionales del poema y el ritmo. Por ello, no es raro escuchar el casete, en el que justamente graba los dos

poemas estudiados: “Cadáveres” y “MME. S.”. Allí se puede apreciar un atisbo performático: la mostración de la voz como representante del cuerpo. Perlongher prueba desde la parodia que el lenguaje de la dictadura nunca es el lenguaje de la poesía. Perlongher no puede responder a la pregunta: ¿dónde están los cadáveres?, sino solo nombrar que los hay, que están volviendo como espectros desde el pasado para habitar sinuosamente el presente como una herida.



Notas

- 1 En este poema se trata el caso Schocklender, en el que dos hermanos asesinan a sus padres. El mismo caso ha dado para la escritura de otros textos, siendo uno de los principales el poemario experimental *El shock de los Lenders* del también argentino Jorge Santiago Perednik.

Bibliografía

- Bravo, Luis
1989 “Un diamante de lodo en la garganta”, en *Semanario Brecha*. Montevideo, abril.
- Calabrese, Omar
1989 *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, Gilles
1989 *El pliegue: Leibniz y el barroco*. Barcelona: PAIDÓS.
- Fabre, Luis Felipe
2005 “No hay palabras: Hay cadáveres”, en *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antescritura y no escritura*. México DF: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Freidemberg, Daniel & Daniel Samoilovich
1992 “El barroco cuerpo a tierra”, en *Diario de Poesía*. Buenos Aires, Núm. 22. pp. 31-32.
- García Helder, Daniel
1987 “El neobarroco en la Argentina”, en *Diario de Poesía*, Buenos Aires, Núm. 4. pp. 24-25.
- Leibniz, G. W.
1919 *Opúsculos filosóficos*. Madrid: Calpe.
- Perlongher, Néstor
1996 “Neobarroco y neobarroso”, en Echavarren, Roberto; Koze, José & Sefamí, Jacobo (compiladores). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
1997 *Poemas completos (1980-1992)*. (Edición y prólogo de Roberto Echavarren). Buenos Aires: Seix Barral.
2004 *Papeles insumisos* (Edición de Adrián Cangí y Reynaldo Jiménez). Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Sarduy, Severo
1969 *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Videla, Jorge Rafael
1979 “Declaración”. *Clarín*. Buenos Aires, 14 de diciembre.

