

Perlongher: el cuerpo poético como encarnación de la voz ausente en “Cadáveres”

GOMEZ, Lilén / Facultad de Filosofía y Letras, UBA - lilen.z@gmail.com

Eje: Cuerpo, política y crueldad.

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: cuerpo poético - dictadura militar argentina - liberación del deseo*

» **Resumen**

La figura de Néstor Perlongher, como “militante del deseo”, ha sido articuladora de diferentes constelaciones de sentido en el campo de la poesía. Estética y política se enlazan en su obra de modo inescindible, confluyendo en el cuerpo como territorio de intervención y motor de la acción. Así, poesía y cuerpo se cruzan en el lugar de lo que fluye, como parte de un mismo devenir.

En este trabajo, se analizará el poema “Cadáveres”, partiendo de la base del entrecruzamiento entre poesía, cuerpo y política en la obra de Perlongher. Dado que existe un registro auditivo del recitado de “Cadáveres” por su propio autor, se realizará un abordaje del poema considerando su aspecto performático. Se propondrá indagar el lugar que ocupa la discusión sobre género, disidencia sexual y su articulación con la reivindicación política de liberación del deseo, en la obra de Perlongher. Por último, se estudiará el vínculo entre el poema en cuestión y las condiciones que atravesaron su producción, es decir, el contexto de la última dictadura militar argentina. En relación a este último punto, se problematizará la figura del “fantasma”, como intermediario entre los extremos de la presencia y la ausencia de los cuerpos, y el modo en que esta dicotomía se hace presente en la escritura.

La elección del tema para este trabajo responde a vigencia de los tópicos abordados. Vigencia que, en última instancia, se debe a la actualidad de los debates planteados por Néstor Perlongher en su actividad simultáneamente artística y militante.

› ***El deseo como máquina de guerra***

El objetivo de este trabajo es proponer líneas de lectura sobre el poema “Cadáveres” de Néstor Perlongher desde una perspectiva que asume la relación entre estética y política, en la cual poesía y cuerpo constituyen territorios entrecruzados. Comenzaremos comentando algunos aspectos de su vida, a fin de ubicarnos en las discusiones en las que él interviene.

Intentar trazar una biografía “política” o una forma de militancia sería, sobre todo en el caso de Perlongher, especialmente problemático. La “política” no constituye una categoría separada de la vida en general, sino que la atraviesa y se funde con ella, hasta en lo íntimo y lo cotidiano. “Toda política es, también, una política de la sexualidad”, escribía en “Príncipe y Plebeyo” (s/f). Perlongher había empezado a militar en Política Obrera (de orientación trotskista) en 1968, pero rápidamente abandonó el partido para integrarse al Frente de Liberación Homosexual (FLH), conformado en 1971. Gran parte de la izquierda partidaria “tradicional” rechazaba la cuestión de género y la sexualidad como temas de discusión política, en un contexto social en el cual la homosexualidad era fuertemente perseguida. El FLH tomaba como una de sus principales consignas la derogación de los edictos policiales, los cuales permitían la detención arbitraria de personas sin mediación de un juez, por hasta treinta días. Dos cláusulas se relacionaban directamente con la criminalización de las “sexualidades disidentes”: la prohibición de usar ropa no “adecuada” al propio sexo, y el deambular y vagar en la vía pública.

En 1972, Perlongher fundó el grupo Política Sexual, con la reivindicación de la “liberación sexual” entendida como parte del proceso de liberación nacional que se venía gestando. Desde allí buscaba tejer lazos con organizaciones socialistas, y particularmente, con los sectores más radicalizados del peronismo. No obstante, el único apoyo que encontraba el grupo provenía de algunas agrupaciones feministas (y, aunque no públicamente, del Partido Socialista de los Trabajadores), mientras que tanto el peronismo como la izquierda reproducían las mismas prácticas discriminatorias que los sectores más reaccionarios de la sociedad. Tal rechazo quedó demostrado en el acto de asunción de Cámpora a la Presidencia, y en el acto por el regreso de Perón en Ezeiza, en los cuales el grupo fue marginado por las demás organizaciones. Luego, Montoneros cantarían: “No somos putos, no somos faloperos somos soldados de FAR [Evita] y Montoneros”.

Hacia 1975, el recrudecimiento de la represión, con el accionar de la Triple A, hizo que el FLH pasara a la clandestinidad. En 1976, Perlongher fue detenido durante tres meses, y el grupo finalmente se disolvió en el mismo año.

Entre la persecución y nuevas detenciones, Néstor Perlongher se dedicará a redactar informes sobre la represión contra los homosexuales en distintas ciudades del país, mientras que continuaba con su trabajo como encuestador, ligado a su formación en Sociología. En 1981, luego de ser detenido en la ciudad de Mendoza, decidió viajar a Brasil en lo que más tarde llamaría un “exilio sexual”. Allí recibió una beca de estudios en antropología social en la Universidad de Campinas, y desarrolló su

tesis (publicada como *La prostitución masculina*) a la vez que formó el grupo activista “Somos”, y mientras mantenía su intervención en el contexto político argentino a través de artículos, muchos de ellos publicados en la revista feminista *Persona*.

El poema que analizaremos en este trabajo, “Cadáveres”, fue escrito durante un viaje en ómnibus desde Buenos Aires a Sao Paulo, en el año 1982. Será publicado dos años más tarde en Buenos Aires y Bogotá, y luego incluido en el libro *Alambres*, publicado en 1987. Durante estos años, Perlongher recibió una fuerte influencia teórica del post-estructuralismo francés. Escribirá una serie de ensayos sobre la obra de Deleuze y Guattari, interesado por un discurso que plantea la “posibilidad de hacer una lectura de lo social desde el deseo, hacer el pasaje del deseo a lo político en el cuadro de los modos de subjetivación” (Guattari-Rolnik, 2006: 352).

Intentaremos, a continuación, trazar algunas líneas de lectura del poema, teniendo en cuenta tanto las condiciones de producción a las cuales nos referimos, así como el desarrollo conceptual con el cual dialoga la obra. Tomaremos como herramientas conceptuales, específicamente, los conceptos presentados por Deleuze y Guattari en *El Antiedipo* (1972).

› **“Cadáveres”: El poema como máquina de guerra**

Al leer un cuerpo textual no buscamos el significado que subyace al lenguaje. Se nos presenta una forma de composición poética, un acoplamiento de discontinuidades. Las conexiones generan una producción de sentidos que funciona por sí misma: “efectos de máquina, pero no metáforas” (Deleuze-Guattari, 1985: 11). El lenguaje *funciona* a modo de máquina, produce y es producido. En tanto produce, es máquina deseante. En tanto es, a la vez, productor y producido, presenta un carácter binario, esquizofrénico.

En nuestro caso, diremos que “Cadáveres” funciona como máquina literaria. En el poema, una máquina se acopla a otra:

“Bajo las matas / En los pajonales / Sobre los puentes / En los canales / Hay
Cadáveres // En la trilla de un tren que nunca se detiene / En la estela de un barco
que naufraga / En una olilla, que se desvanece / En los muelles los apeaderos los
trampolines los malecones / Hay Cadáveres” (Perlongher, 1987)

La primera máquina produce un flujo mientras que la segunda, acoplada a ella, lo corta y, a su vez, produce otro flujo. La repetición del verso “Hay cadáveres” marca a lo largo del poema los cortes y acoplamientos entre máquinas deseantes. En cada corte se hace presente como producto lo que en la máquina permanece ya contenido, de manera oculta. El proceso de producción sólo puede desarrollarse en tanto existe una identidad entre el productor y el producto. De este modo, la figura del cadáver es lo que fluye a lo largo de todo el poema y, así, aparece y desaparece simultáneamente.

En el poema, lo que hace máquina es la cotideaneidad, que inunda una multiplicidad de territorios y acciones posibles: la costa, el campo, los espacios urbanos, los trabajos, las instituciones, las discusiones diarias, las relaciones. La máquina cotidiana contiene y produce los cadáveres: el cadáver es lo omnipresente. En un contexto post dictadura, donde primaba el “nosotros no sabíamos”, Perlongher pone de relieve constantemente lo que “Ya no se puede sostener”, “Ya no se puede enumerar”, “ya no pueden, el peso de un carajo” (1987).

A la vez que producen, las máquinas se estropean continuamente. Se agrega entonces un tercer elemento al binomio productivo: un resto improductivo. Deleuze y Guattari llamarán a este resto “cuerpo sin órganos”: “El cuerpo sin órganos es lo improductivo; y sin embargo, es producido en el lugar adecuado y a su hora en la síntesis conectiva, como la identidad del producir y del producto” (Deleuze-Guattari, 1985: 17). Así, las máquinas deseantes desean también la muerte, en la medida en que la antiproducción se acopla a la producción. Ésta es la forma en la que los “cadáveres” se acoplan a cada máquina, en tanto productos que implican al mismo tiempo un deterioro de ellas.

“Se ven, se los despanza divisantes flotando en el pantano: / en la colilla de los pantalones que se enchastran, símilmente; / en el ribete de la cola del tapado de seda de la novia, que no se casa / porque su novio ha /! / Hay Cadáveres” (Perlongher, 1987)

A la máquina-matrimonio se acopla el cadáver, por lo tanto “la novia no se casa”. Al cortar el flujo maquínico con un silencio en el recitado aparece lo que no se dice. El lenguaje funciona sin funcionar. El cuerpo sin órganos se forma también sobre las máquinas. En este sentido, la superficie textual del poema puede percibirse como cuerpo sin órganos, desarticulada en varios niveles: semántico, sintáctico y fonético.

En versos como

“En el tepado de la que se despelmaza, febrilmente, en la / menea de la que se lagarta en esa yedra, inermes en el / despanzurrar de la que no se / abriga, apenas, sino con un / saquito, y en potiche de saquitos, y / figurines anteriores, modas / pasadas como mejas muertas de las que / Hay Cadáveres” (Perlongher, 1987)

el lenguaje aparece desestructurado, la lengua es llevada hasta sus márgenes. El cuerpo sin órganos funciona como soporte de una cadena o código de signos, que no son significantes por sí mismos, sino en relación a toda la cadena u otra cadena significativa. “Significación” no es sino composición, descomposición y recomposición de cadenas, es decir, acoplamiento deseante de máquinas fragmentarias. Éste remite a un flujo continuo entre objetos particulares, que pueden ser pensados como “ladrillos”:

“Es preciso concebir cada ladrillo emitido a distancia y compuesto por elementos heterogéneos: no sólo encerrando una inscripción con signos de diferentes alfabetos, sino también con figuras y luego una o varias pajas, y tal vez un cadáver. La extracción o toma de flujo implica la separación de la cadena; y los objetos parciales de la producción suponen los stocks o los ladrillos de registro, en la coexistencia y la interacción de todas las síntesis” (Deleuze-Guattari, 1985: 45)

El aspecto performático de la lectura de Perlongher opera de la misma manera: la voz fluye bajo la forma de un vagabundo, un paseo entre diferentes intensidades, a la vez que se torna ambivalente, se sitúa en el lugar de lo indiferenciado. Quien recita no es ni un hombre ni una mujer: “Estamos hartas de esta reiteración, y llenas / de esta reiteración estamos.”, luego “Yo soy aquél que ayer nomás...” (1987).

› ***El paseo del esquizofrénico***

El tipo de conexión que se establece de las máquinas a los cuerpos sin órganos es el característicamente esquizofrénico, ni conectivo ni disyuntivo, sino plenamente conjuntivo: “Féretos alegóricos! / Sótanos metafóricos! / Pocillos metonímicos! / Ex-plícito ! / Hay Cadáveres // Ejercicios / Campañas / Consorcios / Condominios / Contractus / Hay Cadáveres” (Perlongher, 1987)

De este modo, los órganos se enganchan de manera intercambiable, formando un sistema de permutaciones posibles, que permanece igual a través de los desplazamientos.

El resultado es la formación de un código de extrema fluidez, que mezcla todos los códigos, al deslizarse de uno al otro. Así, el nuevo código esquizofrénico aparece como paseo entre un código social y un código delirante: “– Todo esto no viene así nomás / – Por qué no? / – No me digas que los vas a contar / – No te parece? / – Cuándo te recibiste? / – Militaba? / – Hay Cadáveres?” (Perlongher, 1987)

› ***“Yo siento que me convierto en cadáver”***

Sobre la superficie del cuerpo sin órganos, al lado de las máquinas, se va formando un sujeto. Este sujeto vaga entre los distintos estados de la producción, recoge (o bien, consume) esos estados no como una identidad fija, sino bajo la forma de un devenir. ¿Cómo se forma ese sujeto? Aparece como un resto de la producción, en medio de la tensión entre máquinas deseantes y cuerpo sin órganos, entre el organismo y lo que no puede ser ordenado.

De esa oposición entre fuerzas (que se atraen y repelen simultáneamente) surge, además, una tercera máquina: la “máquina célibe”, al lado de la cual se forma el sujeto. La máquina célibe es productora de intensidades, estados puros de suspensión entre la vida y la muerte. Éstos suponen un “yo siento”,

un sujeto de tales emociones. Aquí, el sujeto es el “yo poético”, que articula la voz del poema. Si el cadáver aparece como lo residual a lo largo del poema, y, a su vez, las máquinas producen al sujeto como resto, podemos leer aquel “yo siento” como un “yo siento que me convierto en cadáver”. Los cadáveres no sólo son los muertos, sino el devenir de la sociedad toda:

“En el desierto de los consultorios / En la polvareda de los divanes "inconcientes" /
En lo incesante de ese trámite, de ese "proceso" en hospitales / donde el muerto
circula, en los pasillos / donde las enfermeras hacen SHHH! con una aguja en los
ovarios, / en los huecos / de los escaparates de cristal de orquesta donde los
cirujanos/ se travisten de "hombre drapeado", / laz zarigüeyaz de dezhechoz, donde
tatúase, o tajéase (o paladea) / un paladar, en tornos/ Hay Cadáveres” (Perlongher,
1987)

El sujeto esquizofrénico es atravesado por una sucesión de estados de intensidad más o menos pura, bajo la forma de gradientes circulares. El sujeto se mueve alrededor de las máquinas sin llegar nunca al centro, no está sujeto a una identidad (un “yo” centrado) sino al devenir de todos los estados por los que pasa. Así, leemos: “Decir “en” no es una maravilla?/Una pretensión de centramiento?” (Perlongher, 1987).

El descentramiento del “yo” “[n]o es identificarse con personas, sino identificar los nombres de la historia con zonas de intensidad sobre el cuerpo sin órganos” (Deleuze-Guattari, 1985: 29) ¿Cuál es el sentido positivo de tal descentramiento? “Yo siento que me convierto en cadáver” por ser sujeto de una sociedad en cuyo seno se produjo un genocidio, genocidio que se perpetra cotidianamente; pero también “yo siento que me convierto en cadáver” porque me identifico con los nombres de los que fueron y son desaparecidos de la historia y así los hago aparecer. El “aparecido” nos remite al fantasma, pero no entendido como la represión de un deseo, sino como un intermediario entre los extremos de la presencia y la ausencia de los cuerpos. El fantasma, a la vez, no está en ningún lugar y está todo el tiempo a nuestro lado.

› ***Deseo como producción***

Partimos de afirmar que productor y producto se identifican en el proceso de la producción. En la producción deseante, el objeto del deseo no es una carencia, sino objeto de producción. Concebido de esta forma, el deseo sólo puede ser producción de realidad, y por lo tanto, de posibilidad. Del modo contrario, el deseo entendido como carencia condiciona la producción de lo real a un objeto exterior a ella y, por lo tanto, exterior al productor. Así, el producto es separado del productor, estableciéndose en ese movimiento una relación de dominación sobre las fuerzas productivas, una clase dominante

que canaliza y regula los flujos de deseo. La producción social se libera entonces al identificarse con el deseo.

El poema, como máquina literaria, opera transformando la figura del cadáver en objeto de deseo. Sólo así puede ser rescatado de la ausencia para convertirse en realidad, recobrando su carácter de producto. A la vez, el sujeto recobra su carácter de productor, y por lo tanto, su potencia transformadora.

La errancia del sujeto esquizofrénico descompone la codificación de las fuerzas productivas, y la recrea mezclando todos los códigos, lleva la producción social al límite de la producción deseante. Opera así liberando todo el deseo, recobrando la movilidad de los ladrillos que componen las cadenas significantes y, por lo tanto, su polivocidad. Es por ello que “la producción deseante es multiplicidad pura, es decir, afirmación irreductible a la unidad” (Deleuze-Guattari, 1985: 47). Los últimos versos de “Cadáveres” condensan la polivocidad que recorre todo el poema: “No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay./ Respuesta: No hay cadáveres.” (Perlongher, 1987)

La cadena “No hay cadáveres” podría leerse, al menos, de manera literal (no hay muertos); o bien, entendiéndose como una sugerencia histórica (no hay cadáveres porque fueron desaparecidos); o bien, tomando el registro performático del propio Perlongher, en el cual hace una pausa. En el recitado “No, hay cadáveres”, se abren al menos otras dos lecturas posibles, en sentido histórico, los desaparecidos efectivamente fueron asesinados; o bien, en un sentido más amplio, los cadáveres son el devenir de la sociedad toda.

Deleuze y Guattari ejemplifican el paseo del esquizo como un viaje en ferrocarril, donde la totalidad de los puntos de vista nunca puede ser unificada, sólo hay una sucesión transversal de fragmentos. Si pensamos en las condiciones de producción del poema (uno de los viajes de Perlongher desde Buenos Aires a Sao Paulo, en 1982), y en las imágenes espaciales que nos encontramos al leerlo (las orillas del río, el campo, la ciudad), podemos identificar un cruce entre la obra y el desarrollo conceptual al que nos referimos.

Un planteo estético-político como el de Néstor Perlongher no deja de tener una importante relevancia ética, ya que su confrontación contra todo proyecto totalizador no se limita al plano de la política (en su contexto, a la lucha contra la dictadura militar), sino que se dirige contra toda pretensión de unificación: por la liberación de todo el deseo.

Bibliografía

- Benítez, M. (2002). "Nestor Perlongher: Un militante del deseo". En *La tec/@ Eñe*, núm. 6, sitio web de la revista digital: <<http://www.icarodigital.com.ar/numero6/eldamero/perlongher/perlongher.htm>> (Consulta: 7-07-2017)
- Deleuze, G., Guattari, F. (1985). "Las máquinas deseantes". En *El Antiedipo*, cap. 1. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Guattari, F., Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*, 1ª ed. Traficantes de Sueños, Madrid.
- Loza, S. (2009). Rosa Patria. Documental disponible en el sitio:
<<https://www.youtube.com/watch?v=Goqzv2A6TN8>> (Consulta: 07-07-2017)
- Perlongher, N. (1987). "Cadáveres", en *Alambres*. Buenos Aires, Último Reino. En línea:
<<http://www.bn.gov.ar/media/page/cadaveres.pdf>> (Consulta: 07-04-2016).
- , N. (s/f). "Príncipe y plebeyo". En Edición digital del diario Página/12 (Fecha: 11 de Noviembre de 2004). En línea: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1300-2004-11-10.html>> (Consulta: 7-07-2017).
- Palmeiro C., Bellucci, M., Wayar, M., Rapisardi, F. (2012). Mesa Efectos Políticos realizada en las "Jornadas Néstor Perlongher : veinte años después", 27 de noviembre. Registro disponible en el sitio de la Biblioteca Nacional: <<https://www.bn.gov.ar/micrositios/multimedia/ciclos/jornadas-nestor-perlongher-mesa-2-efectos-politicos>> (Consulta: 7-07-2017)