



El palacio *queer* de Néstor Perlongher

José Amícola
UNLP- CInIG

Resumen

La intención de la presente ponencia es llevar a cabo una empresa diferente a la hora de analizar la poesía de Néstor Perlongher. Dejando de lado las interpretaciones en que se puso el acento sobre la relación de su obra con el modernismo hispanoamericano o con el neo-barroco cubano (llamado por él “neo-barroso”), el análisis del poema perlongheriano titulado “El palacio del cine” vendrá a poner en evidencia una estética ligada con la sensibilidad *camp*, (entendiendo este concepto como la mezcla heteróclita del mal gusto y la feminidad de la “loca”), pero unida aquí con un embate de barricada en una militancia contra la homofobia y por la visibilización de la diversidad sexual que debería ser catalogada como una marcha *queer* por los derechos de las minorías. Así se sostendrá en las reflexiones siguientes la pertinencia de la lectura conjunta de la obra lírica de Perlongher con sus colaboraciones periodísticas, dando por sentado que ambos campos son dos caras de la misma medalla.

Palabras Clave

Camp - Néstor Perlongher - Teoría queer - Poesía argentina

“El palacio del cine”
Hay algo de nupcial en ese olor
o racimo de bolas calcinadas
por una luz que se drapea
entre las dunas de las mejillas
el lechoso cairel de las ojeras
que festonean los volados
rumbo al olor del baño, al paraíso
del olor, que pringa
las pantallas donde las cintas
indiferentes rielan
guerras marinas y nupciales.

Esta es la primera estrofa de un poema hermético que apareció dentro de un libro publicado por Néstor Perlongher (1949-1992) en 1980 bajo el título de *Austria-Hungría*, título engañoso si los hay, porque no hace referencia realmente a estos dos países, sino más bien a un reino de la imaginación habitado por disidentes sexuales. “El palacio del cine” es un poema en forma de balada; es



PROGRAMA UNIVERSITARIO
DE DIVERSIDAD SEXUAL



UNR Centro de
Estudios Interdisciplinarios

I Coloquio Internacional

Saberes contemporáneos desde la
diversidad sexual: *teoría, crítica, praxis*
Rosario, 27 y 28 de junio de 2013

decir se trata de una poesía que cuenta, hasta cierto punto, una historia, pero esa historia aborda el espacio de un cine en el que se da un intenso ir y venir de los espectadores (todos masculinos) a la zona de los retretes. El poema en cuestión representa, en definitiva, la atmósfera cerrada de un lugar donde lo que predomina es la atracción fálica entre los individuos que no se hallan reunidos precisamente para mirar las películas que se muestran en la pantalla. Por ello resulta claro que el film proyectado sea un pretexto para los breves encuentros sexuales que se producen en un entorno marcado por el olor que proviene del sector de los urinarios. Este olor no es el único que impregna el lugar, dado que podría decirse que también tiene que existir allí el olor a semen que surge de las prácticas de penetración y *fellatio* que están en ese ámbito a la orden del día. Las escenas que se difunden desde la pantalla entran así en un maridaje *queer* con las que se replican en los corredores y “baños”, duplicando una realidad virtual dentro de un predio cerrado. En este espacio acotado cada uno de los gestos aparece filtrado por una banda sonora que ha sido opacada como en la proyección de un film mudo. Los habitantes del lugar, así como los lectores registran lo que se muestra a partir de un contraste de luces en blanco y negro. No hay aquí ni colores ni sonidos. Lo que predomina es el olfato y el tacto. Tal vez, por ello, estos dos sentidos aparezcan tan subrayados para la percepción del poema. Mi planteo, entonces, es leer el poema en la trama de su contexto sexual, pero bajo el estandarte de una sensibilidad *camp* (véanse las palabras: “drapear”, “volados”, “festones” del texto) y una intención *queer* de instituir una mayor visibilidad para la



disidencia. Esta lectura un poco a contrapelo de la que se viene haciendo sobre la obra de Perlongher implica ciertos riesgos; por ejemplo: dejar sin iluminar las zonas que ya han sido recorridas por otros investigadores en otras lecturas.

Bajo esta propuesta de análisis, veamos cómo continúa el poema:

Los escozores de la franela
sobre el zapato de pájaro pinto
dan paso al anelar o pegan toques
de luna creciente o de frialdad
en el torcido respaldar
que disimula el brinco
tras un aro de fumo
y baban carreteles de goma
que dejan resbaloso el rayo
del mirador entretenido en otra cosa.

Aleve como la campanilla del lucero
el iluminador los despabila
y reparte polveras de esmirna
en el salitre de las bocamangas
y en el rouge de las gasas
que destrenzan las bocas
esparciendo un cloqueo diminuto
de pez espada atrapado en la pecera
o de manatí vuelto sirena
para reconocerlos.

Pero apenas los prende de plata
se aja el rayón y los sonámbulos
encadenan a verjas de fierro
para recuperar la sombra o el remanso
del cuerpo derramado como yedra
las palanganas de esmerilo, el caucho
que flota en la redoma
donde se peinan, tallarinesco o anguiloso, el pubis
con un cedazo de humedad.

Y el sexo de las perras
arroja tarascones lascivos
a las tibias de los que acezan
hurtarse del lamé que lame el brin
de marinero que fumando
ve mirar la pantalla
donde los ojos pasan otra cinta
y entretenido en otro lado
mezcla las patas a la ojera
carnosa, que acurrucada en el follaje
folla o despoja al pájaro de nombres
en una noche americana (Perlongher 1997 a: 100-101).



La primera impresión que produce este texto es de un intenso sentimiento de repulsión de la situación descrita; pero también hay que tener en cuenta que la aparición de un lenguaje tan osado ha sido posible gracias a lo que la época de las post-vanguardias de los años 40 y 50 se estaba tornando aceptable como materia poética. Es cierto que a partir de mediados del siglo XX se produce una verdadera revolución estética en el campo de la poesía, que es, en definitiva, algo por lo que habían luchado ya los vanguardistas de la década del 20 y del 30 sin llevarlo hasta las últimas consecuencias. Comenzando por la imitación de la lengua oral y de las situaciones de la vida cotidiana, ahora se llega también a los bordes de la sociedad en una poesía que se permite incurrir en toda clase de deslices sexuales. En este contexto de renovación el poema de Perlongher no deja de ser disruptivo, especialmente porque la exposición de las conductas de marineros y otros varones aparece claramente de búsqueda de oportunidades sexuales en el ámbito del “Palacio del Cine” y el lector debe entender, por lo tanto, para quiénes este centro del placer es realmente un “palacio” y en qué consiste su encumbramiento a esta categoría. El texto presupone, entonces, una co-participación de la escena puesta ante nosotros y la obligatoriedad de comprender ciertos hábitos de una cultura especial que podríamos llamar “de catacumbas” o para iniciados.

Creo que el poema “El palacio del cine” irradia, efectivamente, una atmósfera que implica prohibición y conductas clandestinas, pero presentando, al mismo tiempo, una característica que podrá ser definida como “incongruencia”. En este punto llegamos a uno de



PROGRAMA UNIVERSITARIO
DE DIVERSIDAD SEXUAL



UNR Centro de
Estudios Interdisciplinarios

I Coloquio Internacional

Saberes contemporáneos desde la
diversidad sexual: *teoría, crítica, praxis*
Rosario, 27 y 28 de junio de 2013

los aspectos que nos servirán para abordar lo que ha sido denominado sensibilidad “camp”. Elementos incongruentes como “olor de bolas calcinadas” en su yuxtaposición con términos como “palacio” o “paraíso” están activando una reacción diferente de aquella a la que, por ejemplo, nos tenía acostumbrado el modernismo a lo Rubén Darío, una tradición en la que Perlongher no deja de abreviar pero, al mismo tiempo, sin cansarse de desmontarla. La nueva retórica puesta en marcha cancela y destruye así las expectativas tradicionales de equilibrio estético y decoro de la estética a la que cita.

Se trata, entonces, de una representación que exagera los rasgos gestuales llevándolos a una teatralidad no consustancial en el género lírico, y con ese acto su autor desnaturaliza las categorías del género sexual. Estos elementos permiten justamente acercarse a una definición de lo que puede entenderse por sensibilidad o estética *camp*: hacer visibles las cuestiones de *gender*, llevando a una desestabilización de las relaciones entre los binomios establecidos. La imposibilidad de una toma de partido corporal en la heterosexualidad compulsiva dentro de una sociedad se torna evidente en la medida en que las acciones sexuales entre varones aparecen como una cotidianeidad. En el mismo sentido la modernidad, o postmodernidad, del texto en cuestión resulta visible por su conexión con el elemento paródico o el *pastiche* (como mezcla de diversos orígenes) a partir de un dejo de ironía (Bergman 1993; Meyer 1994; Cleto 1999; Amícola 2000), siempre presente en la obra de Néstor Perlongher. El momento *camp* va a aparecer por ello en este poema de Perlongher en todo aquello que tiene que ver



con la alta costura. En este sentido, considero que las palabras destacadas en esta lectura del texto como “drapear”, “festonear”, “volados”, “gasas”, “rouge” son marcas a tener en cuenta, si se quiere poner en evidencia una presencia “folle” en el paisaje urbano de este palacio del cine. Pero, al mismo tiempo, la tesitura *camp* se ve apoyada por una batalla “campal” contra uno de los baluartes de la hetero-sexualidad obligatoria como es la homofobia. Aquí el texto perlongheriano hace gala de una sexualidad inter-masculina que obtura cualquier gesto machista. Por ello si se pone el acento en la patente mezcla de registros que trae al escenario este mundo de la feminidad costurero más que en el tono barroco del plano de la expresión (Cangi-Siganevich 1996), el resultado de la lectura será muy diferente. Prestando atención al peso que tiene en la poesía total de Perlongher palabras como “lamé”, “rayon”, “broderie”, “bretel”, “strass”, “lentejuelas”, “rimel” o “soutien”, el resultado de la adhesión de este autor al modernismo o también al barroco resultará de otro espesor. Al hacer hincapié en este tipo de términos, estaremos escapando de una visión idílica del sistema semiótico puesto en movimiento por estos textos, en la medida en que lo que se acentuará también es que ellos están acompañados por palabras que no renuncian a una vocación escatológica. Así junto a los brillos de la apuesta *camp*, encontramos la incongruencia también característica *camp* del mal olor que viene de los urinarios. La voz cantante se halla, entonces, en las demandas del Deseo y ese Deseo varonil entre varones es toda una apuesta que en su militancia, no lo olvidemos, se desata la lucha de barricada de la

avanzada *queer*, pues como sostiene Brad Epps, uno de los primeros críticos en apreciar este elemento:

...lo que más cautiva a Perlongher son las materialidades socio-económicas y corporales de los "muchachos de la noche" –y del día– que negocian, junto con sus clientes, con el deseo (Epps 2011: 912).

Este universo incongruente que nos presenta Perlongher se cimienta, entonces, en la juntura de "palacios", "paraísos" en abrupto maridaje con "olor", "bolas calcinadas" y "ojeras". En ese sentido, puede hablarse aquí de una isotopía que favorecería la puesta en valor de cierta negatividad y violencia del accionar homosexual.

Es interesante aquí recordar una frase de Freud, citada a su vez por Lacan: "Cuanto más complejo sea el texto ofrecido por el sujeto, tanto más importante será su significado" (Lacan 1975:55). Y, aunque no se pueda homologar el psicoanálisis con la teoría literaria, lo cierto es que esta esfera del conocimiento, como la de la semiótica, antes mencionada, viene a colaborar en el desentrañamiento de los pasajes oscuros de la poesía. En este sentido, psicoanálisis y semiótica pueden servir como atajos válidos para evitar los caminos más trillados para entrar en la obra de Perlongher. Así, por ejemplo, aunque sea un lugar común, como ya se dijo, relacionar a este autor con el barroco latinoamericano, sería importante recordar lo que los críticos soviéticos Yuri M. Lotman y Boris A. Uspenski pensaban con respecto a este tipo de etiqueta. Para estos investigadores el barroco europeo se dio en el clima cultural del siglo XVII en el momento del autoritarismo eclesiástico, de tal modo que significaría ejercer una presión sobre el concepto al apartarlo de esa situación de origen (Lotman/Uspenski 1976: 31).



De todos modos, sería lógico preguntarse por qué un poeta argentino del siglo XX puede llegar a escribir de una forma tan oscura. La propia explicación del poeta, al respecto, y la de los críticos que creen leer literalmente a Perlongher tiene que ver con la adscripción del autor al “neo-barroco”, o en la versión rioplatense, al “neo-barroso”, como heredero de la tradición cubana (Cangi/Siganevich 1996; Perlongher 1997 b: 101). Si esta lectura ha parecido durante largo tiempo la correcta, sigue pendiente la cuestión de si es coherente la presentación de una retórica hermética para la temática que retrata “los avatares de los muchachos de la noche”...Y en esta manera de plantear el asunto, podría estar la respuesta. Tal vez estos textos apuestan a una compleja trama de símbolos que solo los conocedores puedan descifrar, aunque ahora los críticos eruditos se tengan que ver corporizando la condición de los miembros de un sub-mundo *gay* en una metrópolis sudamericana para descifrar lo oculto; así como, por ejemplo, dentro de ese lenguaje cifrado hay que entender también que cuando se presenta el término “nupcias” en el poema, su decodificación lleva a “coito”.

Con respecto a esto, señalemos también que el hermetismo fue un movimiento de pensamiento propio de finales del Renacimiento y comienzos de la Edad Moderna, cuyos objetivos fueron la monopolización de un cierto conocimiento secreto (Luhmann/de Georgi 1992: 100). Y en cuanto al hermetismo de los textos perlongherianos, es bueno acotar que su poesía produce un movimiento pendular, en tanto da a conocer al gran público las andanzas de un sector de vida clandestina dentro de la sociedad y,



por otro lado, lo hace en una semi-lengua de iniciados. Esas medias palabras tienen que ver con algunos sintagmas que combinan “marineros” con el verbo “lamer”...En ese contexto, el juego entre la palabra “follaje” con el españolismo “follar” no deja lugar a dudas como para leer en esas palabras una situación de intenso intercambio sexual. Son justamente estos términos que apuntan a la sexualidad, los que permiten tender una trama isotópica con otros como el reiterado “ojeras” (a primera vista enigmático) que solo recuperaría su función si dirigimos nuestra mirada a los artículos periodísticos del propio Perlongher, donde el autor decía al dar cuenta de sus investigaciones con los muchachos de la noche en Brasil entre 1983 y 1985:

Obsesión por el pene, por la penetración o por la succión, por las cuestiones pene-ano-boca, maquinaciones para la producción de intensidades entre los órganos.// El ritual de preparación se organiza racionalmente, incluyendo dispositivos de selección del eventual partenaire, verdaderas reglas de cálculo que procuran medir tanto la deseabilidad como la eventual peligrosidad del candidato. (Perlongher 1997 b: 49).

Si en el sistema semiótico que la obra de Perlongher establece “ano” y “pene” son las claves imponderables de una visión del mundo, este código secreto permite entender que palabras extrañas en este contexto “palaciego”, como “anelar” (escrito sin hache) u “ojeras” tiene que ver con ese binomio que estructura las composiciones perlongherianos, siempre buscándose para el encastre, del mismo modo como en el poema “Leyland” aparece los términos críptico de “anémona” y “anillos” para encriptar el “ano” en compañía de “pulpo” que debe ser retraducido a pene (1997 a: 194-195). Es, por ello, que podría pensarse que Perlongher



ve el mundo a partir de los cuerpos fragmentados en el orden de lo que Lacan llamó “l’objet petit a” (es decir: “el objeto otro”, escrito con o minúscula), que representa el modo por el cual el ser humano canaliza sus deseos y su percepción del mundo a través de partes minúsculas de la realidad que lo circunda e interpela, empezando por el pecho materno (Lacan 1966: 439). Para terminar, es interesante referirse a la coda del último verso del poema de Perlongher. Allí se nos presenta el sintagma “noche americana” y, como es sabido, estos términos denominan en lenguaje cinematográfico el modo artificial en que se crea la sensación de tomas fílmicas tomadas de día para que parezca de noche; es decir, se trataría de una estratagema para aparentar algo que no es. Este hecho no solo remite a la cuestión del ser y el parecer, sino también alude a la situación de encierro del “Palacio del Cine”, que repite de modo equívoco la hora del día del exterior. Pero hay más: también es una alusión a la película francesa “La nuit américaine” dirigida por François Truffaut en 1973. El director francés había impulsado con ese proyecto fílmico la idea de un objeto meta-narrativo colocando filtros que darían a los espectadores la impresión de nocturnidad en su obra. Tal vez lo que esté citando Perlongher en la coda de su poema sea justamente esta sensación de nocturnidad que la atmósfera cerrada de la sala de cine en cuestión está produciendo en sus visitantes no necesariamente nocturnos. El poema termina, entonces, con la idea de una doble dimensión temporal, que es homologable a la doble dimensión social de una situación de ghetto sexual, clandestina dentro de la metrópolis que la contiene. La idea del trabajo presente ha sido,

pues, sostener la idea de un código cifrado que solo una militancia *queer* y un análisis basado en la estética *camp* pueda descifrar.

Bibliografía

Amicola, José (2000). *Camp y posvanguardia*. Buenos Aires. Paidós.

Bergman, David (ed.) (1993). *Camp Grounds. Style and Homosexuality*. Amherst. University of Massachusetts.

Cangi, Adrián and Paula Siganevich (ed.) (1996). *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario. Beatriz Viterbo Editora.

Cleto, Fabio (ed.) (1999). *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Epps, Brad (2008). "Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer", in *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), N. 225: 897-920.

Lacan, Jacques (1966). *Écrits*. Paris. du Senil.

----- (1975). *Le Séminaire. Livre 1. Les écrits techniques de Freud. 1953-1954*. Paris. du Senil.

Lotman, Y.M./Uspenski, B.A. (1976). "Mythe – Nom – Culture" in *Travaux sur les systèmes de signes. Ecole de Tartu*. Brussels. Complexe: 18-39.

Luhmann, Niklas/Raffaele de Georgi (1992). *Teoría de la sociedad*. Gualajara. Universidad de Guadalajara/Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.

Meyer, Moe (1994). *The Politics and Poetics of Camp*. London/New York. Routledge.

Perlongher, Néstor (1997a). *Poemas completos* (ed. by Echavarren). Buenos Aires. Seix Barral.

----- (1997b). *Prosa plebeya*. Buenos Aires. Colihue.