

Los tonos de Perlongher

Javier Gasparri
Universidad Nacional de Rosario
jegasparri@gmail.com

Resumen

El siguiente trabajo busca dar cuenta de un recorrido de lectura conceptual en la obra de Néstor Perlongher, comenzando por la idea de *disolución* como estrategia, procedimiento y objetivo para luego plantear algunas hipótesis en torno al concepto de "tono" desde diferentes puntos de vista. Se intentará demostrar la relación que existe entre dicha idea de disolución y los conceptos de tono, esto es, el modo en que aquella influye en éstos.

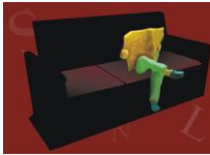
Palabras clave: Disolver - Tonos - Néstor Perlongher - Lenguas.

"La lengua busca la caverna arenosa"
Néstor Perlongher, "Al deshollinador", *Parque Lezama*.

UNO: Disolver: la ley y la lógica

Disolver: ese verbo y su nominalización (*disolución*) persigue a Néstor Perlongher, a su escritura. Y no porque lo mencione demasiado: está sin ser nombrado excesivamente –paradoja de una escritura que construye una voz que en su barroquismo nada quiere dejar de decir, o mejor, quiere abarrotar todo el decir. Está, entonces, como gesto y como poética: como línea que se lanza a lo largo de una masa textual, diciéndola (implícitamente) y efectuándola (performativamente).

Ahora bien: ¿qué es lo que quiere disolver? Quizás para entenderlo debamos partir de otros términos, bastantes más usados por él mismo y luego recuperados como etiquetas conceptuales por la extensa bibliografía crítica que hoy posee su obra. Esos términos son subvertir, corroer, abolir, diluir: todo un campo de significados asociado a la desestabilización de lo fijo, de lo seguro, de lo axiomático, cuando no de la



destrucción. Destruir, entonces, los géneros, en su doble valencia. En este sentido, ya es un tópico crítico: los géneros sexuales -como clasificación falocéntrica excluyente y opresora- y los géneros literarios y discursivos: embarrar la poesía, barroquizar el ensayo, poetizar la escritura académica.

Un nomadismo deleuziano al que Perlongher era tan sensible, claro está, pero el asunto va más allá. Es aquí donde entra la disolución como estrategia poética, formal y también ideológica.

Pero antes es preciso considerar lo siguiente: que para que ese acto de "disolver" (al mismo tiempo procedimiento y objetivo) pueda tener lugar, es necesario que una lengua *se invente*. Una lengua que, hipotetizamos en otra parte¹, es al mismo tiempo una lengua literaria y una lengua sexopolítica respecto de las relaciones entre deseo homosexual y escritura: se determinan, se necesitan y se presuponen recíprocamente. Las cuales, a su vez, se asientan en una doble inserción de lenguas: el español y el portugués.

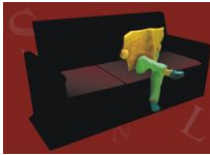
Hablamos, entonces, de disolución y también de invención: oxímoron aparente, porque el sustento de esas lenguas que se inventan es, precisamente, la disolución de la ley. O su negación, lo cual es un modo de disolverla.

Un temprano crítico de Perlongher, Nicolás Rosa, ya lo expresó de esta manera: "Qué viene a decir este poeta en su poesía: la disolución de la sustancia y de la materia de sus propios versos (...)". (Rosa 1996: 35)

El mismo Perlongher, en el prólogo que escribe para *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno, al tiempo que manifiesta su fascinación por las posibilidades poéticas del portuñol, se encarga de negar la ley, en este caso lingüística, precisamente en nombre de esas posibilidades poéticas.

El efecto del portuñol –dice- es inmediatamente poético. Hay entre las dos lenguas una vacilación, una tensión, una oscilación permanente: una es el "error" de la otra, su devenir posible, incierto o improbable. Una singular fascinación adviene de ese entrecruzamiento de "desvíos" (como diría un lingüista fijado en la ley). *No hay ley*: hay una gramática, pero es una

¹ Gasparri, Javier (2009): Preproyecto de tesis: Maestría en Literatura Argentina. Escuela de Posgrado. Facultad de Humanidades y Artes. UNR.



gramática sin ley; hay cierta ortografía, pero es una ortografía errática. (Bueno 2005: 8)

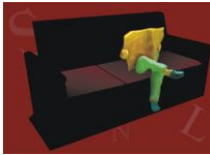
Y es interesante añadir, en términos de singularidad poética, que esa potencia literaria (*esa* y no otra, *una* entre varias posibles quizás) que lee en Wilson Bueno es precisamente la que él postula en su poética; lo mismo ocurre, recordemos, en los ensayos que les dedica a Oliverio Girondo, Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini, entre otros: extracción de valores que se introyectan en la poética propia. Por lo demás, este movimiento no escapa a lo que habitualmente entendemos como la creación de precursores.

Dijimos que las lenguas se inventan disolviendo la ley, entonces la materia poética serán *restos*: Jorge Panesi habla de "detritus" (1996: 44 y ss.) y Nicolás Rosa señala que:

El roer –el mordisco de la letra- es la culminación del mecanismo por el cual las sustancias comienzan a extinguirse en un accionar lentísimo de las vacilantes metáforas de la baba silente que unta las formas de los poemas: de la sustancia gelatinosa "hule" a la sustancia baba se establecen recorridos y lugares de momentánea inquietud cuya mayor glorificación es el esfínter: (...) erotismo anular que nos permite recorrer una transfiguración de las heces en dones de la materia poética. (1996: 30)

En 1988, Néstor Perlongher publica en la revista *Fin de siglo* el ensayo "Matan a un marica". Un texto claramente militante en contra de la violencia homofóbica cuya estrategia ideológica –central en su obra- es la reivindicación de la figura de la *loca*; correlativamente, asocia machismo a fascismo. Y entonces, tal vez, "al matar a una loca se asesine a un devenir mujer del hombre", concluye el ensayo. Pero nos interesaría ir un poco más atrás en el texto, cuando argumenta que

Más acá de este extremo –constante como fijo- de la ejecución final [el deseo que desafía en su intensidad a la muerte –y es derrotado], la tentación de abismo no deja de impulsar –sus revoleos, sus ondulaciones- la nómada itinerancia de las locas. ¿No habrá algo de "salir de sí" en ese "salir a vagar por ahí", a lo que venga? La transición –imposición especular de la ley- intercepta esta fuga peregrina, y la hace aparecer como negación de aquello de que huye, *disuelve* (o maquilla) la afirmación intensiva de la fuga



haciéndola pasar por un mero reverso de la ley. (1997b: 39. *Cursiva nuestra.*)

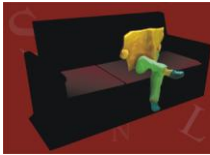
Allí retenemos la relación entre la ley y lo que se disuelve: en efecto, es la ley (su imposición) quien aquí disuelve: los revoleos, las ondulaciones, la itinerancia nómada de las locas: el yirar. Pero disolver tiene otra opción, entre paréntesis: maquillar. Maquillar como tapar, cubrir, pero también embellecer, en su acepción más cosmética, de tocador. Lo que la ley viene a disolver, entonces, se presenta como un espacio tapado, cubierto, secreto incluso, y *por eso mismo* embellecido. 'Belleza' que, en tanto es sobreimpuesta, es simulada², porque en realidad el espacio es, gran medida, sórdido: se trata, en fin, del espacio irresistible (la "tentación de abismo") en el que, como sabemos, el antropólogo Perlongher se internará exhaustivamente, del cual el poeta Perlongher extraerá sus materiales y sobre el cual el ensayista Perlongher reflexionará combativamente, como ocurre en este texto. (Y vale insistir: hablar del antropólogo, el poeta y el ensayista es sólo una escansión operativa, porque, igual como ocurre con sus lenguas, éstos se determinan recíprocamente, no hay posibilidad de elidirlo, a menos que cedamos a su propia "orden de lectura" que –Deleuze mediante- dice que "no hay un yo y somos todas multiplicidades" (1997b: 139)³.)

En apariencia, en principio, la ley gana y por lo tanto logra 'disolver': "la *ejecución final*" del "deseo que desafía en su intensidad a la muerte" es "constante como fijo"; es, por lo tanto, "derrotado". Pero las locas insisten: justamente, desafían⁴.

² Debería tenerse en cuenta, aquí, toda la carga barroca que la *simulación* posee pero también –para distinguirlas- la simulación en términos de género y que informa a ciertas "identidades": básicamente, la travesti. De esta manera, en una primera aproximación acrítica, cobraría más sentido aún la idea del maquillaje como lo tapado: maquillarse para ser mujer. Sin embargo, no se trata de una simulación en esa dirección, o mejor, ya la idea de simulación no es pertinente. Por eso hablamos de una distinción que opera en Perlongher en este sentido. Esto es: Perlongher no piensa a la travesti como 'simulación' (cuya lógica supone una economía identitaria taxativa y que por ende se vale del modelo 'original – copia') sino, sirviéndose de Deleuze, como *devenir*: por eso mismo, se adelanta a las ideas que luego cobrarán auge con los postulados gender y, básicamente, la teoría queer.

³ Y a propósito: siguiendo esta idea, además, se podría pensar en la *disolución del propio yo* o *disolución de sí*. Que a su vez, no tiene el mismo sentido que la disolución del yo en los últimos escritos de Perlongher, como veremos más adelante.

⁴ Afirma Jorge Panesi: "(...) una poética desdeñosa de subordinar el deseo a la ley (...)" (1996: 56). O para usar el término de Adrián Cangi: "insumisión" (2004: 7 y ss.).



Es la "tentación de abismo". Y entonces, en esa insistencia⁵, las locas a su vez disuelven la ley:

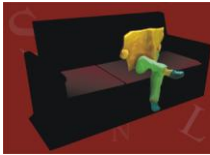
El sexo de las locas (...) sería entonces la sexualidad loca, la sexualidad que es una fuga de la normalidad, que la desafía y la subvierte. Locas bailando en las plazas, locas yirando en puertas de fábricas, locas *haciendo cola* en los bañitos. Hablar del sexo de las locas es enumerar los síntomas –las penetraciones, las eyaculaciones, las erecciones, los toques, las insinuaciones- de una enfermedad fatal: aquella que *corroe a la normalidad* en todos sus wings (...). (Perlongher 1997b: 33. La segunda cursiva es nuestra.)

Pero no se trata solamente de dos disoluciones en tensión, en combate: es decir, se trata, sí, de eso, pero no exclusivamente; también se trata de más. De lo que se trata, en última instancia, es de que todo se disuelva y se reduzca a *polvo*: el polvo que se "guarda en un frasquito" o "en un monedero" y sin el cual el poeta no puede vivir: "sin polvos, la boca se me hace un pomo", "no secuestren mis polvos que no voy a dormirme", "me faltan los polvos, quiero saber quién los ha cogido" (Perlongher 1997a: 195 y ss.). O bien la "polvera" que guarda los "eructos de una empolvada saciedad" al quedarse des-hecha, des-montada: vacía ("desleída"), la gana la soledad absoluta: "desleída la aurora en la polvera, nada / ni nadie pasa" (1997a: 31 y 32). María Gabriela Mizraje señala que

"El polvo", por otra parte, excede las connotaciones de ruina, suciedad, cosmético, muerte o sexo, droga inclusive, también algo de la propia poética de Perlongher allí se condensa; (...) desde allí puede ser leída la metáfora de un procedimiento de escritura. (1996: 138)⁶

⁵ "(...) algo quiere Perlongher que permanezca *irreductible*: lo *extremo* de ese deseo [el deseo homoerótico y 'perverso' amenazado por el nuevo orden social paranoico], el *límite extremo*, garantía de su poder combativo. El deseo perverso es para él una extrema línea de fuga, que puede contener en sí una *pasión de abolición*, por la cual se autodestruye y destruye. La muerte no vendría desde fuera, desde un virus, sino que el asesinato y el crimen dibujan por dentro y al buscar los extremos de una pasión intensa (...)" (Panesi 1996: 48 y 49).

⁶ También Nicolás Rosa se refiere al 'polvo' en términos similares aunque efectuando una generalización más amplia con la correspondiente singularidad de Perlongher. Dice: "La historia de la literatura latinoamericana en sus pliegues hispanos y americanos tiene una sola entidad: polvo. [El polvo barroco termina siendo], en una encrucijada perlonghiana, ese echarse unos polvos ya no en la cara, sino en una transfiguración alquímica de la obscenidad y de la flotación del significante: polvo serás, mas polvo enamorado." (1996: 39)



Un *procedimiento de escritura*, decimos entonces, que en tanto todo se ha *disuelto* y reducido al *polvo*, necesita de *otra lógica*: su forma y su estética será la del *carnaval*.

En un texto publicado en *Folha de Sao Paulo* en 1988, "La fuerza del carnavalismo", Perlongher afirma, con *tono* provocativo e interpelante:

(...) lo que estaría expresándose en el Carnaval no sería el negativo de la lógica dominante, sino *la posibilidad de otra lógica*.

Al revés de considerar el Carnaval como una mera inversión de lo establecido, es preciso verlo como una *manifestación de toda una estrategia diferente de producción de deseo*, que trascendiendo la fugacidad de las serpentinas, escande y perturba constantemente el tejido social.

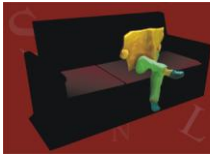
(...) Esta estrategia de deseo, que podemos llamar "carnavalista", supera el espacio –lúdico y lúbrico- del Carnaval.

Entre la lluvia del éter y el lustre de las caderas resplandecientes, entre el travestimiento generalizado y los requiebros del samba, lo que se está procesando es toda una modalidad minoritaria de producción de subjetividad; en la vorágine del vaivén, territorios existenciales se van urdiendo en sutil puntuación, a partir de los afectos actuales, de los encuentros instantáneos de los cuerpos que piden paso en la avenida, desterritorializando en su pujanza los modos imperantes, impiamente parodiados. (1997b: 60. *Cursiva nuestra*.)

Esa "otra lógica" carnavalista *abre* Perlongher: el *primer* poema de *Austria-Hungría*, su *primer* libro, comienza con una murga que "los estudiantes de Cracovia miran desconcertados" (1997a: 23). Y retengamos "Cracovia": en una carta a Osvaldo Baigorria, quien al parecer le ha escrito a Perlongher, en una carta anterior de la cual esta es respuesta, una crítica "aguda" a su libro⁷, le comenta: "Tampoco yo sé dónde queda Cracovia, ni me importa: es nada más que por el crujir de esas consonantes que la invoco" (2006: 48). Así, con el interés poético puesto en el "crujir de esas consonantes", escindidas de cualquier referencialidad o significado, y lo que es más importante, puestas en el carnaval, comenzamos a ingresar en los tonos de Perlongher⁸. Vale decir: ante una escritura que no mezquina palabras (incluso inventándolas) porque su

⁷ "Me ha costado –reconozco- un tanto digerir los certeros hachazos (de leñador?) de tu crítica", le dice Perlongher. (2006: 48)

⁸ El llamado de atención sobre la importancia del carnaval en Perlongher surgió de una conversación que mantuvimos con Osvaldo Baigorria. Queremos inscribir, en consecuencia, nuestro reconocimiento a él.



barroquismo es colapsante y de la cual ya ha sido señalada por la crítica en reiteradas ocasiones su trabajo sobre el desplazamiento de los significantes -su regodeo en ellos, puede parecer trivial remarcar el uso -digamos- 'gratuito' de ciertas palabras, en este caso, o incluso de ciertos enunciados, de ciertos "arrebatos" de escritura. (Gratuito en el sentido de 'estar ahí porque sí'.) Sin embargo, lo que queremos subrayar (y no es menor, como veremos, el hecho de que nos enteremos de esto por medio de una carta) es el gesto: la "irresponsabilidad" puesta en la escritura ("a mí qué me importa dónde queda Cracovia") aunque el interés poético no deje de estar presente en algún punto ("sonaba bien") y, en efecto, la poética salga ganando. Desparpajo carnalesco en la escritura del poema, contado a través de la escritura de una carta, la 'lógica' comienza a ser otra.

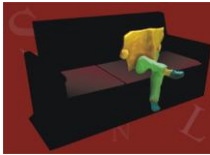
No obstante, "La murga, los polacos", aún es un intento que no alcanza a desarrollarse plenamente como *tono carnalesco* puesto que finalmente "no hay carnaval", "no hay tal murga" y "no está en Varsovia" (1997a: 23): es y no es al mismo tiempo.

Sí hallará su "esplendor" el carnaval en "Frenesí" (1997a: 107 y ss.), sobre todo en el primero de la serie, y no sólo porque esté efectivamente fechado en el Carnaval de Río en 1984, sino, claro está, por lo que el poema mismo escribe (*qué* escribe y *cómo* lo escribe). Susana Cella lo ha leído con suma lucidez:

FRENESÍ es la zona de máxima cosmetización, en el sentido de exceso de maquillaje, de gratuidad y hasta parcialización -partes que tienden a desintegrarse como anticipo de la descomposición- del cuerpo para el que la historia se ha vuelto una borrosa huella. Afeites desparramados reemplazan a los héroes despatarrados. (...)

Lo obscuro enmascara sin cesar la presencia de la muerte que se pasea y penetra por los recovecos. Toda esa disolución de materiales, la fluidización de lo discontinuo corroe sin cesar los espacios intersticiales y tiende a inundar las precarias escenas. En la explicitación del erotismo la muerte impone poco a poco su dominio. (...)

Baba, miasmas, el humor malsano se apropia de las palabras, las erige y las corroe. Para cesar ese movimiento y en el envés, otorgarle sustancia viva debería querer verse lo que está a la vista y nadie quiere ver. Por lo tanto la letra se regodea en la corrupción. (Cella 1996: 159 y 160)



DOS: Apuntes e hipótesis sobre los tonos

Los tonos de Perlongher pueden pensarse en múltiples direcciones, siempre dependiendo, claro, de la noción de tono que se maneje. La inminente: tratándose de poesía (y sobre todo de una poesía como la de Perlongher), las inflexiones de la voz – sus entonaciones- en el flujo de los significantes. (Porque, como dice Panesi, “Perlongher ofrece dos dimensiones posibles o pensables de la escritura: el *cantar* y el contar” (1996: 46. Cursiva nuestra). Aunque ese ‘cantar’ y ‘contar’, como ya señalamos, al mixturarse las lenguas, es indisociable.) Pero más allá de esta precisión, y siguiendo aún así a Panesi, se trataría en este caso del ‘cantar’. Nicolás Rosa también, de alguna manera, ya se había referido a esto cuando escribió:

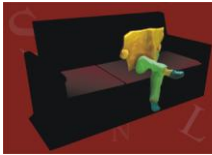
El texto respira, late, palpita, se yergue en lo esdrújulo del significante: opácanos, férulas, ríspido, clítoris, árbitro, lúgubre, mítico, búlgaros, húngaros, plúmbeos, pecíolo, ebúrneo, ánade, mámparas, gárgolas, prímulas, arábigas, gárrulas, cerúleo, se detiene erecto, imperativo, estremecido y percutante (léase en voz alta *lobos* y se degustará –no hay otra palabra- la vibratibilidad del texto trascendido en vibrantes laterales anilladas alrededor del cero anular de la o: agujero primordial, anal-lectas: Oh confusión de las lenguas!), en lo agudo, la agudeza apical del lamé, chupa, y agoniza en la pequeña muerte almohadillada donde belfo, blande y Flandes anticipa glande. (1987: 234 y 235)

En esta dirección, vinculada a la oralidad, también lo piensa en principio Susana Cella:

(...) hablo de tono en el sentido de *tono de voz*, de entonación en la lectura de los poemas que produce todo un corte entre la significación lineal y la modulación vocal, aludo claro está a la incidencia de la respiración y pongo en primer plano la polémica ritmo / respiración (...)

Aunque inmediatamente agrega:

(...) pero también [hablo de] el tono grave en sentido de gravedad como sustanciosidad, sentenciosidad y peso, opuesto a festivo como valoración de la futilidad, liviandad y ligereza. (1996: 151 y 152. Cursiva nuestra.)



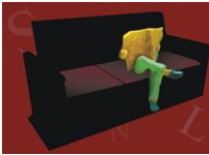
Es esta última dirección la que nos interesa tomar, aunque sin perder de vista ni apartar la primera. En efecto, se puede ir perfilando que ese impulso *carnavalista*⁹ que promete instalar una nueva lógica (*previa disolución de la ley*) es un tono que, lejos de reducirse a un motivo ideológico, figurativo, incluso estético si se quiere (condimentos que obviamente tiene, pero no de un modo exclusivo porque si así fuese no sería un tono), afecta el ritmo interno de la escritura de la voz poética: es el frenesí, pero también el desparpajo asociable al camp¹⁰ (las locas “pizpiretas, charlatanas” de “Por qué seremos tan hermosas” (Perlongher 1997a: 57 y ss.), por dar casi al azar un ejemplo entre tantos) y por supuesto, como vimos con “Cracovia”, la escritura insolente que avanza sin acatar la ley. Por momentos, es un tono desopilante: es el tono festivo. Pero que no por eso, vale advertir, deja de ser potentemente político: también él corroe, *disuelve*.

Por otro lado, el tono “serio”: el del militante, el del que ataca la ley en su impulso por disolverla (ley ensañada, sobre todo, con el cuerpo homosexual) y que libraré batalla, entonces, contra toda forma de machismo y homofobia y asimismo contra toda forma de violencia; el despliegue, en fin, de argumentos fuertes e incisivos, provocativos, y que en muchas ocasiones se vuelve analítico (frente a la ‘discontinuidad’ del tono carnavalista). Tono que, además, en algún punto, es también solemne. O retomando a Susana Cella, “grave, sentencioso, pesado”. Y, por cierto, no es un tono que se halle sólo en sus ensayos: allí tenemos, como ejemplo monumental, los “Cadáveres” –aunque como no podía ser de otra manera, también reluzca en varios tramos la ironía carnavalista.

Haciendo una extrapolación conceptual quizás arriesgada –por su posible impertinencia- pero que al mismo tiempo nos resulta seductora por los términos que pone en juego, indagaremos brevemente en lo que Josefina Ludmer postula acerca de las “fórmulas para los tonos” en el género gauchesco:

⁹ Preferimos ‘carnavalista’ en lugar de ‘carnavalesco’ para conservar la flexión que Perlongher realiza en el ensayo citado.

¹⁰ Puede consultarse, al respecto, José Amícola (2000). *Camp y posvanguardia*. Buenos Aires. Paidós,



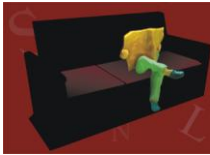
En los tonos se postula un orden del mundo con sus valores y justicias. (...) Sostienen un equívoco y a la vez lo descifran (...): [se] arroja al otro un sentido doble o un sentido que tiene traducciones diferentes, que se descifra con códigos o razones diferentes. Y ese equívoco, que muchas veces se lee en los juegos verbales con todos los niveles posibles de la lengua, queda allí, flotando. (Ludmer 2000: 119 y 120)

Despojada de su 'objeto original', esta conceptualización sobre los tonos (en lo que tiene de generalizable) puede arrojar interesantes conjeturas críticas en Perlongher y, de hecho, está de alguna manera en la base de nuestra hipótesis sobre el carnavalismo y la gravedad como los tonos de Perlongher: éstos son, en efecto, "una postulación del mundo" (disolver la ley e instalar otra lógica) "con sus valores y justicias" (la intensidad del deseo nómada frente a la violencia aniquiladora) y, en fin, "el equívoco que a la vez descifran", que "se traduce de diferentes maneras o según diferentes códigos" supone cambiar 'gaucho' por 'marica': operación sorprendentemente similar, la definición dependerá de quién la use.

Sin embargo, y aquí sí marcando una diferencia respecto de los tonos que Ludmer postula para la gauchesca, los tonos en Perlongher se cruzan más de lo esperado, o más de lo que la división postulada puede contener. No sólo porque se mixturan, se entrechocan e incluso (al igual que las lenguas) se presuponen mutuamente, sino porque además *se citan* uno con otro. Lo carnavalístico dicho con gravedad argumentativa: claro ejemplo es el citado ensayo, donde la propia postulación de lo que es el carnavalismo que latirá en la escritura como tono está enunciada desde el otro tono. Y el motivo 'pesado' del argumento político dicho desde la ironía festiva e incluso frívola y chistosa propia del otro tono; le escribe Perlongher a Baigorria:

(...) ha pasado demasiado tiempo, viejos y achacosos nos encontraremos finalmente tramitando la jubilación en Singapur, en la cola de un banco islámico (sin interés) adonde irán a parar nuestros magros ahorros resultantes de la tala de árboles y *la recolección de ideologías*. (2006: 40. Cursiva nuestra.)

Podría decirse, para sintetizar, que esta concepción de los tonos postulada se asienta en las inflexiones que la voz poética (escrituraria) presenta (deja leer) pero dentro de su regularidad.



Sin embargo, “la *particularidad* está siempre fuera de tono, *desentona*”, dice Nicolás Rosa (1996: 43. Cursiva nuestra.). Por eso es posible pensar en otro concepto más de tono (esta vez en *singular*), acaso opuesto al anterior, o sencillamente desde otro punto de vista, haciendo nuevamente una extrapolación no del todo justificable pero atractiva. Se trata del modo en que, en cercanía con Roland Barthes, Alberto Giordano lo define a propósito de la narración de voces en conversación de la literatura de Manuel Puig. Dice:

De acuerdo con algunos de los significados que le reconoce el diccionario (inflexión de la voz; intervalo entre dos notas musicales) y en especial con su sentido etimológico (del griego *tónos*: tensión), llamamos *tono* al acontecimiento de la individualidad de cada voz. Una individualidad, conviene insistir sobre este punto, que se localiza desde la perspectiva de lo singular.

(...)

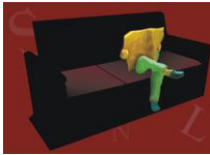
El tono no está en la voz, como un atributo reconocible, sino que ocurre en ella en el instante en el que se suspende la lectura como reconocimiento: cuando el goce del lector, por definición incierto, domina sobre los placeres del crítico (los placeres de la comprensión y de la atribución de valores definidos). (Giordano 2001: 163 y 165)

Así, el tono ahora podrá ser pensado también como algo único que *ocurre* en el transcurrir de la voz poética, que en tanto descarga o punto de fuga es inasimilable; es el extrañamiento de esa voz respecto de sí misma.

Le escribe Perlongher a Sara Torres, en marzo de 1983:

Sé vía Baigorrita que hubo organizado por tu vara de hada (*fala*) una reunión contra mí, en homenaje al despotricamiento contra la que en el exilio triste tiesa abandonada anonadada yace (conmueveste, acaso, fría y glacial cual mandolina deviniendo estalactita, véase *Lezama*) Todo me contarás. (Perlongher 2004: 412. Cursiva nuestra.)¹¹

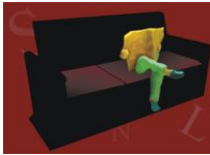
¹¹ Obsérvese, de paso, volviendo a los tonos anteriores, cómo el fragmento despliega, en su ironía humorística, casi una parodia de la escritura barroca (otra disolución de una ley, en este caso autoimpuesta: “soy un poeta neobarroc/so”). Y además “su arrastre” en tanto estilo, estética o invención de la lengua literaria a todos los ámbitos de escritura, más allá del poema: una asombrosa construcción de la voz.



No resultará nada inaudito leer “fala” en Perlongher: los sentidos arrastrados del portugués por “falar” (hablar) combinados con la referencia al falo que se arrastran connotadas de la vara del hada. Pero ese término, puesto ahí y entre paréntesis, disfrazado incluso con el desplazamiento significativo de la vocal “a” (vara hada fala), produce el asombro de esa voz escribiendo *eso* allí, que, aunque aprensible a nivel semántico, al mismo tiempo no tiene ninguna justificación como significado funcional ni es reconocible como tal: sencillamente, está allí porque *se le antojó*. Porque *se le ocurrió*: y entonces lo que *ocurre* es el acontecimiento de su tono, *la absoluta singularidad de su voz*. Algo similar ocurre con la referencia a Lezama: no es lo insólito que lo nombre, claro está, sino que lo nombre de *esa manera* y en *ese lugar*: la cita académica (“véase...”) en medio de la carta afectuosa y que se desprende de su casi autoparodia barroca. Se ríe de sí y quiere hacer reír a la destinataria. Y en esa risa ocurre un punto de fuga (interrupción, suspensión) en el flujo textual y nuestro goce lector.

Un último tono pensado desde otro lugar: la escansión de su obra en términos casi cronológicos o por lo menos en términos de sus inflexiones. Es el tono –diciéndolo con Tamara Kamenszain (1996: 201 y ss.)- del *mal de sí*: el tono que canta y cuenta la disolución de sí, es decir, la muerte. Le pide el poeta al padre Mario: “(...) disuelva disolviendo todo yo todo espejo de un yo (...)” (Perlongher 1997a: 343).

Tonos, entonces, diversificados y en plural, porque se instalan o pueden ser leídos (y escuchados) desde distintas perspectivas que contienen a su vez otros plurales que marcan ritmos de la escritura de la voz (dureza argumentativa o desparpajo carnavalesco) o sus posiciones de lugar de escritura (polemista-provocador o irreverente-irónico). O bien entonaciones de la voz oral o bien el canto del final de sí. O no admiten el plural y se piensan en singular porque ocurren como un golpe inaudito e inasimilable. Pero pese a la heterogeneidad desplegada en los tonos y sus puntos de vista, lo que es preciso remarcar es que todos señalan puntos de fuga y son, por tanto, modos de disolver –llegamos otra vez a ese término-: disolución de la ley, de la lógica que la sostiene, disolución del ritmo canónico del poema, disolución de sí, disolución del flujo de sentido aprensible.



Bibliografía

Bueno, Wilson (2005). *Mar paraguayo*, Buenos Aires, Tsé tsé.

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

Cangi, Adrián y Siganevich, Paula (Comps.) (1996). *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Cella, Susana (1996). "Figuras y nombres". *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. (Cangi y Siganevich Comps.), Rosario, Beatriz Viterbo.

Giordano, Alberto (2001). *Manuel Puig. La conversación infinita*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Kamenszain, Tamara (1996). "El canto del cisne". *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. (Cangi y Siganevich Comps.), Rosario, Beatriz Viterbo.

Ludmer, Josefina (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil.

Mizraje, María Gabriela (1996). "Imperar sobre el polvo". *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. (Cangi y Siganevich Comps.), Rosario, Beatriz Viterbo.

Panesi, Jorge (1996). "Detritus". *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. (Cangi y Siganevich Comps.), Rosario, Beatriz Viterbo.

Perlongher, Néstor (2003) [1997a]. *Poemas Completos (1980 – 1992)*. (Edición y prólogo de Roberto Echavarren.), Buenos Aires, Seix Barral.

----- (1997b). *Prosa plebeya. Ensayos 1980 – 1992*. (Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria.), Buenos Aires, Colihue.

----- (1999). *El negocio del deseo. La prostitución masculina en San Pablo*, Buenos Aires, Paidós.

----- (2004). *Papeles insumisos*. (Edición de Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez.), Buenos Aires, Santiago Arcos.

----- (2006). *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria 1978 – 1986*. (Prólogo de Osvaldo Baigorria.), Buenos Aires, Mansalva.



Rosa, Nicolás (1987). “Seis tratados y una ausencia sobre los ‘Alambres’ y rituales de Néstor Perlongher”. *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Cuadernos de Extensión Universitaria, UNL.

----- (1996). “Una ortofonía abyecta”. *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. (Cangi y Siganevich Comps.), Rosario, Beatriz Viterbo.