

Alción Editora  
Dirección  
Juan Carlos Maldonado

María Alejandra Minelli

Con el aura del margen  
(Cultura argentina en los '80/'90)

© Alción Editora, 2006  
Av. Colón 359 - Galería Cinerama - Local 15  
5000 - Córdoba - República Argentina  
Tel./Fax: (0351) 423-3991  
E-mail: [alcion@infovia.com.ar](mailto:alcion@infovia.com.ar)

Impreso en Argentina  
Printed in Argentina

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

I.S.B.N.-10: 950-9402-25-7  
I.S.B.N.-13: 978-950-9402-25-6

SBD-FFLCH-USP



279277



Alción Editora

### III. Representación de identidades: ciudad ausente, cuerpos presentes

La inauguración, en 1998, de un mega centro comercial en el edificio del antiguo mercado de Abasto (construido en 1934 para concentrar la venta de verduras y frutas), reciclado en “*shopping center*” por un poderosísimo grupo económico que incluye al famoso George Soros es paradigmática. La metamorfosis es emblemática porque en esta operación se toma el nombre y el cuerpo de una zona como el Abasto, cargada de connotaciones para el imaginario urbano porteño y argentino: allí se ubicó el último domicilio de Carlos Gardel –apodado “el morochito del Abasto”– y vivieron Luca Prodan y Batato Barea e incluso sus mismas praxis artísticas se entrelazaron con ese lugar. El Abasto fue escenario del ambiente tanguero, primero, y luego parte del circuito teatral *underground* ochentista (allí funcionó El Teatro de la Galera, inaugurado en 1986, donde actuaron Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese). El emplazamiento del imponente centro comercial vino a mutar (no a eliminar) significativamente el paisaje de abandono y extinción –de casas derruidas, fondas y desarmaderos– que rodeaban el antiguo esqueleto; acompasadamente también la experiencia cotidiana cambió: la zona ahora exhibe los efectos de la transnacionalización, no sólo por el shopping, sino también por el crecimiento de una población inmigrante que se distribuye por rigurosos sectores, lugares de encuentro y asentamientos ilegales en “casas tomadas”.

El fenómeno del Abasto es una muestra de que no hay una transnacionalización sino muchas y variadas, y de que “junto a los procesos de globalización se producen otros de ‘localización’ territorial y simbólica como el fortalecimiento de minorías con patrones identitarios específicos y, en otros casos, la pérdida, confusión o reciclamiento de sus patrones culturales” (Ford, 1994: 42). Esta situación no es abaricable por la metáfora de McLuhan de la “aldea global”, y quizás sea más feliz la de “conventillo global” propuesta por Aníbal Ford en su intento de dar cuenta de esta heterogénea globalización “más cercana a la



promiscuidad cultural del conventillo que a la asepsia victoriana, funcionalista y homeostática que, idealmente, subyace en la 'Aldea' de Mc Luhan o en las formas en que se la interpreta" (Ford, 1994: 62).

Como en los conventillos bonaerenses de la transición del último fin de siglo, hoy se aglomeran individuos de diferentes procedencias (geográficas y sociales) que aíslan un espacio propio (privado y grupal) por medio de la multiplicación de rejas concretas o simbólicas. La amplitud de las megaciudades es surcada por un reparto de lugares (en el sentido de Augé) que transluce la opción por formas selectivas de sociabilidad que conjuran el anonimato y la inseguridad pública. En este sentido, las pandillas juveniles recortan su lugar —a veces agresivamente— y compensan su carencia de un lugar —geográfico y social— propio asegurando a través de una ocupación geográfica y simbólica (por medio de lenguajes y vestimentas) un vínculo de pertenencia e identidad. Mientras que por una parte se restringe la circulación de los foráneos en zonas marginales<sup>33</sup>, por otra se cierran y privatizan las calles de los condominios (y ambos se vuelven "lugares" de mayor o menor reconocimiento y pertenencia); "se va dibujando un nuevo perfil que valoriza lo encerrado, lo custodiado, valioso, inalcanzable, parcializado, excluido y excluyente" (Libonati, 1999: 12) como lo testimonian no sólo los condominios cerrados, sino también el enrejamiento de monumentos —incluida la Casa Rosada—, que crea un efecto de separación de la realidad y los protege de las reapropiaciones y renovaciones de sentidos del siempre acechante graffiti<sup>34</sup>, y la impresionante expansión de la "industria de la seguridad".

La conjura del anonimato y la inseguridad pública acarrea consigo la intensificación de la vida doméstica y el repliegue de la subjetividad

<sup>33</sup> Restricción que se produce tanto por los virtuales peligros que acechan al extraño, como por la utilización de códigos verbales y sociales propios que identifican y excluyen al foráneo. Como afirma Carlos Monsiváis, el barrio se convierte en sociedad y nación donde se inventa y cultiva minuciosamente un habla que impide el acceso a los demás y es compensación psicológica, que es encierro y libertad interna (Monsiváis, 1988: 295).

<sup>34</sup> En Buenos Aires, una empresa privada, llamada Tecnología Anti Graffiti, patrulla la ciudad ofreciendo el servicio de limpiar las paredes de graffiti. Uno de los dueños de la empresa "reconoce haber sido en su adolescencia un "graffitteador" empedernido. Pero con la edad se convirtió al higienismo mural: 'El graffiti es contagioso —dice, en cuanto aparece uno, en seguida otros se animan y en poco tiempo la pared se llena de dibujos y palabras. Por eso conviene actuar con rapidez'" (Aguirre, 1999).

en el ámbito de lo privado y lo sectorial: la casa, el barrio y el club se vuelven la base receptora de lo que sucede en un afuera que ingresa bajo la forma de la conversación sobre lo sucedido en el día (que cuando se articula con acontecimientos públicos, es mediatizada por los medios de comunicación). Los medios se vuelven los constituyentes dominantes del sentido "público" de la ciudad, a veces simulan integrar y otras veces integran realmente un imaginario urbano disgregado (posibilitando aprehender el sentido social de lo que ocurre en la ciudad). Del mismo modo, la radio y la televisión, al colocar en relación patrimonios históricos, étnicos y regionales diversos, y difundirlos masivamente, coordinan las múltiples temporalidades de los diferentes espectadores (García Canclini, 1996: 268).

Es ya sabido que al final del día en los hogares generalmente no se lee sino que se ve televisión, por lo que la literatura ha perdido —a causa de la expansión de los medios masivos y de los cambios en los hábitos de consumo cultural— su papel protagónico en la tarea de configurar imaginarios; tal es el planteo de Néstor García Canclini: "la radio y el cine contribuyeron en la primera mitad de este siglo a organizar los relatos de la identidad en las sociedades nacionales", apreciación que ratifica lo analizado por Carlos Monsiváis y Jesús Martín Barbero con respecto a los programas radiales que ayudaron a que grupos de diversas regiones de un mismo país se reconocieran como parte de una totalidad. Sin embargo, desde hace veinte años, el desarrollo de los medios masivos, las condiciones transnacionales en que se producen, circulan y se reciben el arte y las comunicaciones en los noventa han hecho cambiar sustancialmente la posibilidad de conformar imaginarios nacionales a través de los medios (García Canclini, 1993). Al papel subalterno que ha pasado a jugar la literatura en la gestión de las identidades, se añade ahora que los nuevos generadores de imaginarios identitarios, los medios, conforman identidades que distan mucho de ser "nacionales", como lo afirma José Joaquín Brünner:

La televisión es, en este sentido, el gran medio de internacionalización del imaginario de nuestras sociedades. O, mejor, si se desea ser más concreto, de norteamericanización de ese imaginario. Modelos de vida, de comportamiento, de valores, de vestimenta, de entretención, de justicia, de velocidad, de urbanización, casi todo nos viene a través de los símbolos del norte. Igual que los ídolos, la música, las matrices ideológicas, el conocimiento científico, las tecnologías y hasta una



proporción de los dólares que necesitamos para adquirir ese universo, ese imaginario, nuestra cultura moderna (Brünner, 1992: 391).

De este modo, un adolescente medio que quizás sólo conozca un sector de su ciudad —el de su cotidianeidad familiar—laboral—, que conoce así una “cultura que lo separa y distingue” y configura un imaginario urbano específico, “un modo de estar en la ciudad, en el mundo y en la cultura” (Brünner, 1992: 388), experimenta en sí mismo la coexistencia de un imaginario microlocalizado y otro americanizado-global. Otra perspectiva sobre la dinámica de la actual cultura global es la de Arjun Appadurai, quien especifica que existe una relación entre cinco dimensiones de flujos culturales globales (de personas, tecnologías, finanzas, información e ideología) decisivamente dependientes del contexto histórico, político y lingüístico de los diferentes actores (Appadurai, 1997: 33).

En este sentido, es importante el papel que juega la comunicación masiva, vehículo de información y entretenimiento domiciliario generalizado constituyente de un conjunto heterogéneo de bienes simbólicos producidos y hechos circular internacionalmente. Mediante esta heterogénea oferta simbólica —generada en la interacción de las redes nacionales y transnacionales de comunicación— las identidades se renuevan cada vez menos en relación con las tradiciones locales y cada vez más en el entrecruzamiento entre los circuitos de lo histórico-territorial, de la cultura de élites, de la comunicación masiva (radio, televisión, video) y de los sistemas restringidos de información y comunicación (satélite, fax, teléfonos celulares y computadoras) (García Canclini, 1996: 23).

Este entrecruzamiento de circuitos en los que las identidades se renuevan, se encuentra vívidamente exhibido en las tensiones y cambios que las reformulaciones de los ideales de belleza y salud de cada lugar —más allá de las preferencias y culturas “pre-transnacionalización” que existieran en cada región— produjeron a nivel de la experiencia cotidiana durante los ‘80. En estos años, se asistió a un enérgico proceso de disciplinamiento encauzado a través de los medios que se enfocó en el modelamiento estético y la sexualidad de los cuerpos, escudriñándolos y controlándolos. Todo un dispositivo de salud, articulado con la industria del rejuvenecimiento físico, con el que las tendencias estéticas y culturales de cada región debieron confrontarse y modificarse.

Siguiendo la poderosa sugerencia de los planteos de Benjamin, hoy, analizando la transformación de las condiciones de producción en relación con los cambios en el espacio de la cultura y las transformaciones del *sensorium* de los modos de percepción, podría intentarse la reflexión en torno al modo en que las nuevas tecnologías (medios transnacionalizados, satelización, redes informáticas, etc.) inciden en las prácticas culturales produciendo efectos en la percepción y en la configuración de los discursos<sup>35</sup>, orientando nuevas configuraciones de sentido al interior de las representaciones colectivas y actuando sobre la construcción de subjetividades.

## De la ciudad al cuerpo

Espacio y cuerpo son dos de las principales coordenadas que definen nuestra experiencia del mundo, y son también sedes privilegiadas de la inscripción del poder en la experiencia individual urbana: aunque sus calles y plazas son el emblema de lo público por excelencia, nos desplazamos sobre el espacio de una ciudad planificada y controlada por otros, surcamos sendas que son resultado de las pautas de poderes que nos afectan y con los cuales negociamos nuestro recorrido y ubicación. Nuestras opciones de circulación y asentamiento dependen en gran medida de diferentes factores: económicos, sociales, laborales, etc. Del mismo modo, la percepción y experiencia de nuestro cuerpo está permeada por reglamentaciones clínicas y estéticas que construyen la concepción de qué es o no salud, enfermedad, placer, dolor, belleza o fealdad. Siendo quizás las experiencias más omnipresentes desde la vivencia de un individuo contemporáneo —sometido a la doble conjunción de las leyes en el espacio público y la salud como valor sociocultural— ciudad y cuerpo son —muy poco paradójicamente— dos

<sup>35</sup> Por otra parte, la variación en la configuración de los discursos no sólo se debe a los cambios operados en los dispositivos de percepción (dispersión, imagen múltiple y montaje), sino también —como lo plantea Jameson— a la desaparición del sujeto individual, unida a su consecuencia formal, la dilución del estilo personal. Este fenómeno engendra la práctica del pastiche —el que, como la parodia, es una imitación— pero es una imitación neutral “carente de los motivos ulteriores de la parodia, amputada de su impulso satírico, despojada de risas y de la convicción de que junto a la lengua anormal, de la que se ha echado mano momentáneamente, aún existe una saludable normalidad lingüística. El pastiche es, pues, una parodia vacía” (Jameson, 1991: 35).



instancias saturadas de convenciones que, por consiguiente, hablan largamente de los juegos de poder y de la construcción de representaciones sociales. Es el espacio público la dimensión donde se confrontan y negocian las identidades y diferencias de los individuos; el territorio puntuado por códigos de reconocimiento y circulación que presenta zonas de rigurosas pautas y reglamentaciones —como el ámbito deportivo— y zonas de relajación de las normas —no de desaparición— como las calles y caminos. Simultáneamente, existen las “prácticas microbianas”, procedimientos multiformes y resistentes, que escapan a la disciplina:

Junto con la reglamentación de la ciudad, existen prácticas extranjeras al espacio “geométrico” o “geográfico” de las construcciones panópticas o teóricas, prácticas que reenvían a maneras de hacer, a una experiencia poética y mítica del espacio, a un movimiento en el contexto de una ciudad trashumante, metafórica, que se insinúa en el texto claro de la ciudad planificada y legible [la traducción es mía] (De Certeau, 1990: 142).

Se trata de prácticas “nómades”, como lo son, precisamente, las ficciones que analizaré, construidas en los intersticios de los códigos, con los que ellas juegan, y a los que trastocan privilegiando la representación de la vacilación y crisis de las identidades disciplinadas, más que la representación fundante de la ciudad. No es que la ciudad desaparezca de estos textos como objeto estético, sino que pierde materialidad para ceder espacio en la economía narrativa a la corporalidad de los individuos. De este modo, la representación de la ciudad —objeto geográfico y cultural profusamente frecuentado en la cultura argentina— experimenta una significativa torsión que así ya nos deja no tanto sus calles y el fluir de la vida citadina, sino, más bien, zonas cerradas, microespacios donde el disciplinamiento se condensa y estalla: los vestuarios y las trastiendas, el gimnasio y el cabaret. Permutación peculiar que efectúan estos relatos justamente con un objeto temático de larga tradición en la literatura argentina, que ha sido testimonio y proyección utópica de los cambios sociológicos y culturales de nuestra “modernización periférica”.

Desde *La gran aldea* de Lucio V. López, pasando por la poesía tanquera y la del rock, la representación de la ciudad ha sido ocasión para exponer debates culturales, conformar imaginarios urbanos e identidades

y organizar utopías modeladas por las preocupaciones y los horizontes ideológicos de cada época y de cada enunciador. La ciudad como tema estético es, como lo observa Beatriz Sarlo<sup>36</sup>, la escena por excelencia del intelectual, los escritores y su público y es a la vez un espacio simbólico, emblema de los cambios implicados por la modernización, seleccionado por distintos escritores argentinos: Raúl González Tuñón, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo y otros han configurado en sus textos representaciones minuciosas de Buenos Aires en el trance de la modernización.

Me estoy refiriendo a textos en los que la ciudad posee una nítida visibilidad: la ciudad futurista —en palabras de Sarlo— de las novelas de Roberto Arlt, el arquetipo del arrabal porteño trazado por Borges en *Fervor de Buenos Aires*, la representación del corazón mismo de la ciudad modernizada delineado por Oliverio Girondo en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, etc. Sin embargo, hay textos en los que la ciudad de Buenos Aires se nombra, pero se escamotea o borronea su descripción: un ejemplo es el de *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández. Probablemente, a causa de la teoría del belarte que la sustenta —según la cual el texto es un objeto cultural ajeno al mundo— se suspende la existencia de una realidad referida. Acorde con esta estética antirrepresentativa, ofrece pocas ocasiones para visualizar la ciudad en sus páginas; sin embargo en el capítulo IX de *Museo de la novela de la Eterna*, bajo el título “La conquista de Buenos Aires”, aparece la sugestiva representación de una ciudad vaciada de las formas y actividades urbanas, carente de detalles sobre sus calles y erigida a partir de la exposición de los conflictos intelecto-existenciales de sus habitantes.

Este es un antecedente clave para el análisis de la representación de la ciudad en los textos de Lamborghini, Aira y Puig: esta paradójica representación de ciudad sin descripción de ciudad conduce a pensar —partiendo de la idea de que la descripción es un acto culturalmente fundador de espacios<sup>37</sup>— que el texto de Macedonio convoca una ciudad pero no la describe, y por lo tanto no la funda, como no lo harán Osvaldo Lamborghini, César Aira y Manuel Puig.

<sup>36</sup> Cfr. Sarlo, 1990.

<sup>37</sup> Cfr. De Certeau, 1990: 181.



En cuanto a los cuerpos, estos no son un objeto de representación especialmente concurrido dentro de la literatura argentina “canónica”, y menos aún en lo que refiere a su sexualidad y a sus aspectos escatológicos; excepto ciertas apariciones en algunos textos del siglo XIX —de Esteban Echeverría, Eugenio Cambaceres y Horacio Quiroga, por ejemplo— el cuerpo ha estado desplazado a un plano subordinado. Otra inflexión particular de esta generalización la constituirían algunos poemas de *En la masmédula* de Oliverio Girondo y *Rayuela* de Julio Cortázar, en donde se representan cuerpos y encuentros sexuales, pero para hacerlo se apela a la elipsis y/o a los lenguajes inventados.

En los relatos finiseculares que he seleccionado, la ciudad continúa siendo un escenario privilegiado, aunque su representación se desprende de los matices fundadores y da su réquiem a la figura del flâneur. La ciudad es convocada sostenidamente en estos relatos, pero ya no es vista en sus detalles desde la mirada del flâneur que la recorre, sino que se privilegian espacios cerrados, signados por el aislamiento o la marginalidad, o simplemente se nombran, sin ser descriptos, escenarios ciudadanos que dejan de ser la capital porteña. En caso de aparecer, la representación de las calles ya no es el resultado de la retórica de un paseante que hace de su mirada sobre la ciudad el objeto primero de su marcha, sino que es el resultado de una repentina observación fragmentaria del entorno durante el curso de una huida, un retorno o una espera de los protagonistas.

Simultáneamente, la corporalidad y la sexualidad en sus diferentes manifestaciones pasan a un primer plano, modeladas a partir de variadas estrategias narrativas que vinculan estos ejes con los de constitución y negociación de identidades. Así pues, en las ficciones seleccionadas, la representación de la ciudad como tema estético parece haber entrado en un curso de variación, en tanto que el cuerpo y la sexualidad absorben el espacio que el régimen narrativo de las ficciones modernas reservaba para la representación fundadora de la ciudad<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> El “registro de la disolución de la ciudad en tanto espacio de la Modernidad” también ha sido observado en *La ciudad ausente* (1991) de Ricardo Piglia (Cfr. Kozak, 1998: 50).

### “La causa justa”: *¿Mens sana in corpore sano?*

“La causa justa”, ese relato correspondiente a los últimos años de Osvaldo Lamborghini que imbrica dos líneas argumentales (la de Luis Antonio Sullo y la generada por las tribulaciones de Nal), narra los problemas que se desencadenan en un vestuario luego de un partido de fútbol entre los empleados de la empresa Egometrix: un “chiste” pone en juego la cuestión de la homosexualidad y la tragedia se desencadena<sup>39</sup>.

En “La causa justa”, el tópico de la ciudad de Buenos Aires es enunciado desde el comienzo a través de la reiteración de su nombre y a él se van adhiriendo lacónicos comentarios que matizan la frase de Luis Antonio Sullo “Aquí por lo menos Buenos Aires” (Lamborghini, 1988: 193); de este modo, casi telegráficamente, una abstracta caracterización de la capital porteña va latiendo entre la trama del discurso: “ciudad reprobada”, “la cruz brota sola de la tierra”, “la ironía de Buenos Aires supera a Buenos Aires”, “Buenos Aires, ¿aquí el presente?”, “el horror de Buenos Aires, ciudad, supera a Buenos Aires, donde sólo el horror”. Se nombran calles de la ciudad, pero nada más se agrega, no hay descripción de lugares ni de escenas ciudadanas, lo cual no resultaría extraño si no fuera porque la ciudad es tan sostenidamente mencionada y, en lugar de alguna descripción directa de ella, lo que aparece es su representación a través del fanatismo (homóforo y/o nacionalista) de sus habitantes. De este modo, la ciudad pierde espacio de representación en la economía del relato, pero no se ausenta porque aparece nombrada en una suerte de letanía que lo recorre entero, en tanto que el cuerpo y la sexualidad saturan con su presencia la mayor parte de esta narración atravesada por la tensión entre la homofobia explícita y un soterrado impulso homosexual.

Simultáneamente, se dibuja también una identidad argentina, catalizada por la mirada de un extranjero, el japonés Tokuro, para quien Argentina es “un país enorme y raro, lleno de chistes” que “terminan con muertos”. En este caso, la mirada del extranjero —mirada de larga tradición y progenie en la cultura latinoamericana— se aplica a definir el país a través de otro lugar copiosamente semantizado

<sup>39</sup> Coherentemente con el hecho de que la cuestión de la homosexualidad es un tópico frecuente en los espectáculos futbolísticos (Cfr. Archetti, 1997: 211).



y resemantizado en la cultura argentina: la pampa, espacio cultural que es aludido, pero nunca descrito. Para Tokuro, la Argentina es una “inmensa llanura de muertos y chistes” —el país de los “llanuros”—, con lo que su perspectiva deconstruye cualquier romanticismo u ontologismo pampero para dejar sólo el absurdo de los chistes entremezclando violencia y pampa.

Tokuro —samurai y militar japonés— se asombra de que en Argentina, sin saber el idioma en que discutían con su amigo polaco Jansky (en realidad fingían una discusión callejera, hablando cada uno en su propio idioma) la gente empezaba a tomar partido apasionadamente: “gente se peleaba entre ella, unos estaban dispuestos a dejarse matar a favor del japonés, otros querían lincharlo porque le daban la razón al polaco” (Lamborghini, 1988: 221). Este pasatiempo, denominado por Tokuro y Jansky “hacer teatro” es, precisamente, un “chiste”, un juego basado en la burla de la palabra hablada (porque cada uno discute en su idioma, incomprendible para el otro y para los ocasionales transeúntes). El juego de “hacer teatro” se burla de la palabra y explota el fanatismo de los espectadores apiñados en torno a los “contrincantes”. Ésta era una de las mayores diversiones para los amigos, especialmente para Tokuro, que es justamente quien —por su sujeción a la palabra escrita o hablada— llega a matar y a matarse cuando se produce “palabra incumplida”; Tokuro es un acuciado por la ley de la palabra, que “haciendo teatro” juega con ella, pero que fuera de la situación lúdica termina acorralado por el poder de lo dicho.

La comprobación de que en esta llanura inmensa los chistes pronto podían convertirse en confusión, fanatismo, deshonor y violencia atemoriza a estos extranjeros que, detenidos por la policía, son llamados “tintorero de mierda” y “polaco comunista”. Ante el asombro extranjero, el machismo, el fanatismo y las expresiones prejuiciosas que rotulan a extranjeros y homosexuales estallan ante cualquier malentendido y producen la violencia en la Argentina, que es entonces calificada como “una especie de paraíso, complicadísimo, del equívoco jugueteón, sí, pero padre también de la muerte” (Lamborghini, 1988: 224).

Y equívocos, prejuicios y confrontación de identidades diferentes son los que generan en este relato la violencia entre los empleados de la multinacional Egometrix después del partido de fútbol: la violencia

sobre Nal, estigmatizado por su diferencia corporal, y la violencia de las acciones de Tokuro —un esclavo de la palabra que debe ser cumplida— cuando intercepta un “chiste” y —desde su moral de militar y samurai japonés— se siente obligado a hacer cumplir exactamente lo que se ha dicho.

La palabra dicha y los cuerpos en los que se inscribe tienen un punto crítico que es el que hace estallar la tragedia: la homosexualidad —puesta en este relato en un primerísimo plano—, los ofrecimientos, rechazos y comentarios que ponen en juego el cuerpo y la sexualidad masculina son los que abren el paso a la violencia y la muerte. Los equívocos y prejuicios están en el episodio de la empresa Egometrix vinculados a dos ejes que los vertebran: la palabra (la que se desliza en el chiste o la que fija la ley) y el cuerpo (el del diferente, el del que lucha y el del que participa en una relación sexual); ambos ejes, palabra y cuerpo<sup>40</sup>, adquieren en “La causa justa” el *status* de un espectáculo dentro del texto: en el “hacer teatro” de Jansky y Tokuro, en el combate de ambos (que es a la vez previsto como la confrontación entre dos modalidades de lucha: el box y el karate) y en el “porno-show” de Heredia y Mancini. Todos, sin excepción, cuentan con la mirada de espectadores que exponen explícita y agresivamente los prejuicios y los deseos que laten bajo el clima de “formamos todos una gran familia” (Lamborghini, 1988: 202) del encuentro deportivo organizado entre los miembros de la empresa.

De este modo, la palabra pronunciada y los cuerpos que implica, enredados por los equívocos y prejuicios, producen en “La causa justa” una politización de los cuerpos que articula sexualidad y nación; los cuerpos se presentan como la sede en donde se inscribe la confrontación de identidades nacionales y sexuales en un contexto en que se ejercita la masculinidad como violencia: sobre los cuerpos repercute el autoritarismo xenófobo y homófobo que observa, controla y sujeta a pautas fijadas la materialidad de los cuerpos e identidades diferentes,

<sup>40</sup> Alan Pauls analiza certeramente otro ángulo de la relación de cuerpo y lengua cuando señala que “Lamborghini hizo sonar la lengua, y ese son no fue parido sin violencia. Pero ¿qué es la violencia (se pega a un niño) sino la declinación de los casos de una lengua sobre un cuerpo (humano o social), la conjugación de sus paradigmas sobre materias múltiples?” (Pauls, 1989: 5).



como sujetos están los *tadeys* que Tokuro y Jansky solían observar.

Los *tadeys* expuestos al público, ofreciendo el espectáculo de sus cuerpos y hábitos sexuales son, también, la metáfora del sistema de representación de este relato que privilegia la corporalidad en detrimento del espacio ciudadano: la jaula que encierra los cuerpos para exhibirlos enajenados de su contexto natural es, al mismo tiempo, testimonio de la ausencia de la representación de una ciudad que se nombra, pero que no se describe y en consecuencia no se funda. Es más, no puede decirse que en este texto haya fundación de algún tipo de identidad; lo que hay es una puesta en discusión y desestabilización de los criterios que fijan identidades y diferencias, criterios codificados en palabras que son siempre rebasadas por la experiencia —entre otras cosas porque, como el texto plantea, la palabra puede ser chiste y ley simultáneamente— pero que son naturalizados por su uso cotidiano en el seno de una cultura. De este modo, la visión de la identidad argentina que reiteradamente se aborda en “La causa justa” no privilegia la identidad de la ciudad porteña, ni el estereotipo del país como “crisol de razas” donde se funden las diferentes nacionalidades de los inmigrantes, ni tampoco el estereotipo de la pampa y el gaucho: a través de la mirada extranjera de Tokuro —que es la que sostiene explícitamente el delineado de la identidad argentina— se remueven estos lugares comunes de la “argentinidad” y, en su lugar, se emplazan designaciones identitarias que no contemplan los límites de la nación-estado ni los estereotipos culturales: país llanura, la inmensa llanura de muertos y chistes, no ya la Argentina y sus gauchos, sino el país de los “llanuros”.

### De las calles al gimnasio: *La guerra de los gimnasios*

*La guerra de los gimnasios* (escrita por César Aira en 1991 y publicada en 1993) muestra otra modulación finisecular del borramiento de la ciudad como motivo estético que condensa la vida urbana. Protagonizada por Ferdie Calvino —galán de teleteatro que asiste al gimnasio Chin Fú—, la novela presenta las extrañas peripecias por las que atraviesa el joven actor a raíz de la guerra desencadenada con otro gimnasio del barrio de Flores.

Como lo sugiere el título, la mayor parte de las acciones transcurren

en el lugar de culto y construcción del cuerpo, el gimnasio, que es representado como un medio irreal y como un oasis para el protagonista. El aislamiento que signa este espacio es ejemplarizado por el mismo Chin Fú (una suerte de genio artífice del gimnasio), que pasa el tiempo encerrado en su cubículo mirando televisión<sup>41</sup>.

Más allá del gimnasio —y como detalle que se suma al itinerario del personaje hacia su casa o hasta algún bar de la zona—, Flores es descrito fugazmente, a veces con acentuado lirismo<sup>42</sup>; su representación podría ser la de cualquier otro punto de Buenos Aires, no hay indicios precisos —salvo algunos nombres de calles y plazas— que sujeten la representación a codificaciones previas del sitio, ni que las funde. Esta zona, aunque para Ferdie no llega a ser un “no lugar”, tampoco es un “lugar” en el sentido definido por Marc Augé. Excepto la mención de que allí es donde está el departamento de su infancia, la representación de Flores no simboliza una relación con él mismo, con los demás o con una historia común, especialmente porque su recuerdo se centra en el pequeño balcón donde transcurrían sus juegos. Desde la constante de este aislamiento infantil, el barrio, más que un “lugar” se vuelve un espacio primero observado y luego practicado<sup>43</sup>.

Sin embargo, hay algo que, aun en su generalidad, la representación de las calles resalta: éstas constituyen la posibilidad y riesgo del

<sup>41</sup> Disolución de la representación de la ciudad que se repite en *La luz argentina* (1983) y *Los fantasmas* (1990), ficciones en las que se destaca la representación de espacios aislados sobre los que se cierne una sutil irrealidad.

<sup>42</sup> Utilizando las palabras que el mismo Aira emplea para caracterizar las descripciones de los textos de Roberto Arlt, sería más adecuado decir que es un paisaje “típicamente expresionista, un paisaje de alma, pura creación de espacio”. Justamente, Aira ejemplifica su idea citando un fragmento de Arlt que guarda gran semejanza con el tipo de descripciones que aparecen en las novelas mencionadas: “No se veía alma viviente por las calles, y una claridad espectral caída del segundo cielo que contenían las combadas nubes, hacían más nítidos los contornos de las fachadas y sus cresterías funerarias” (Aira, 1993: 69). Comparar con la siguiente descripción de *La guerra de los gimnasios*: “Los grillos sonaban sin cesar, la ciudad parecía muerta, sin autos ni gente ni luces. Donde estaban tenían una amplia visión del cielo, lleno de estrellas azules. La noche era calurosa, pero la oscuridad tenía una frescura muy delicada. Las plantas estaban quietas; la más mínima brisa habría parecido una irrupción de otro mundo” (Aira, 1993: 153).

<sup>43</sup> En el sentido utilizado por Michel De Certeau: “lugar” es lo definido geométricamente por el urbanismo y el “espacio” es un “lugar practicado”, un “cruce de elementos en movimiento” (De Certeau, 1990: 141).



encuentro de Ferdie con el “otro”<sup>44</sup>; como peatón (puesto que no es el *flâneur* que encuentra placer en vagar entre la muchedumbre para ver y ser visto) se topa con la gente que al anochecer revisa la basura. Este encuentro es habitual, pero siniestro: “las caras horribles que se alzan a su paso, con gesto amenazante y temeroso a la vez, de entre las bolsas de plástico maloliente, se grababan en él una tras otra, como pinturas nocturnas” (Aira, 1993: 42). Representados como una “población extraña, provista de sus propias leyes” (Aira, 1993: 81), los “cirujas” y “cartoneros” con que se cruza Ferdie son criaturas de la oscuridad, por oposición a él mismo que es una criatura constituida por la luz de las pantallas televisivas que diseminan su imagen por todas partes.

La invasión de los “cirujas” no es violenta, pero trae una amenaza porque “era como si vinieran a plantear una cuestión de vida o muerte: si no hacemos esto, perecemos. Era lo definitivo” (Aira, 1993: 82). Esta interpretación, además de poner en primer plano la marginalidad social generada por “la concepción neoliberal de la globalización”<sup>45</sup>, muestra una faceta del “héroe” posmoderno: la tragedia que implica una situación “de vida o muerte” no es algo accesible a todos, así lo expresan los protagonistas de otra novela de Aira, *La luz argentina*, para quienes el tipo de relato que configura sus vidas es la comedia, cuyo único sesgo trágico es su carácter de irrevocable:

— Nosotros, Kitty, *vivimos en el mundo de lo cómico, no en el de lo trágico* (...) Sólo ocasionalmente, y muy rara vez, nos asomamos, y nunca más que por un instante, al mundo de la necesidad. (...) Deberás tenerlo siempre presente: somos cómicos. *Deberíamos ser muy pobres, salvajes o analfabetos*, para sentir la gran presión del dolor. No es nuestro caso, nunca lo será. Pase lo que pase has de tenerlo presente.

— Pero, nunca ...

— ¡Nunca jamás! Es nuestra única, módica ananké [la cursiva es mía] (Aira: 1983, 18).

<sup>44</sup> Nuevamente las travesías por la ciudad como formas de apropiación del espacio urbano y de formación de imaginarios (García Canclini, 1997: 109). En el caso de Ferdie, no es él quien efectúa la travesía por otros lugares, sino que son “los otros” los que atraviesan su vecindario y quienes —muy probablemente— imaginen cómo viven los vecinos del lugar.

<sup>45</sup> Globalización selectiva que excluye a desocupados y migrantes de los derechos humanos básicos y del acceso a objetos de consumo (Cfr. García Canclini, 1995: 26).

En cambio, viviendo en el mundo de lo “cómico” y sin anhelar otro orden, inmerso en la trivialidad y la frivolidad de lo cotidiano, elementos que son una recusación de los valores heroicos y de la idea misma de valor, el joven Ferdie sólo ansía mejorar su aspecto físico: “perfeccionar su cuerpo de modo que provocara ‘miedo a los hombres y deseo a las mujeres’” (Aira, 1993: 9), razón que lo lleva al Gimnasio Chin Fú para obtener un “verdadero cuerpo de hombre” (Aira, 1993: 41) a tono con su vida adulta y con su esperado amor. Ferdie parece no poder percibirse como hombre completo si no obtiene ese cuerpo que provoque temor y deseo (que en última instancia no son más que efectos diferentes del poder de la amenaza o de la seducción). Su identidad se haya involucrada con su aspecto externo<sup>46</sup> y con su adecuación al concepto de belleza proferido especialmente por los medios masivos; de hecho, identidad y aspecto externo son una sola cosa para Ferdie, la suya es una identidad performativa: busca hacerse un cuerpo de hombre para poder serlo. De este modo, la narración enfoca los dispositivos de poder que se articulan directamente en el cuerpo, lugar de conjugación del hedonismo y el control del individuo: Ferdie —como joven y como actor televisivo— para definirse como hombre y poder disfrutar plenamente del amor debe construir su cuerpo en el gimnasio.

En esta novela de cuerpos que se construyen y cuerpos que luchan, del cuerpo proviene también el desencadenamiento de importantes acciones narrativas: la inversión de la famosa frase de Ferdie sobre los efectos del cuerpo ideal que anhela (que pasa a ser: provocar deseo en los hombres y miedo en las mujeres) es esgrimida por los rivales del gimnasio Hokkama, que lanzan una ofensiva dentro de la lógica planteada entre los socios de ambos gimnasios: “si vas al Hokkama, los del Chin Fú dicen que sos puto. Si vas al Chin Fú, los del Hokkama dicen

<sup>46</sup> Y en este sentido es plenamente afín al efecto buscado por el *bodybuilder*, quien “pretende extraer todo el beneficio del peso en el campo visual y saturarlo de masa muscular. ‘Imponerse’, pesar sobre la mirada de los otros por la acción combinada de un efecto de masa y un desplazamiento mecánico. El músculo hace signo. Es uno de los modos privilegiados de visibilidad del cuerpo en el anonimato urbano de las fisonomías” (Courtine, 1994: 70).



que sos puto” (Aira, 1993: 87), pero centralizándola en la figura de Ferdie que así se convierte en uno de los principales focos de la contienda. El temor a ser catalogado como homosexual es el arma esgrimida para capturar—espantar a los concurrentes a estos espacios incisivamente horadados por las pautas de masculinidad.

En segundo lugar, la lebrosis que aqueja a su madre —enfermedad hereditaria que consiste en su lenta transformación en liebre— y la va constituyendo gradualmente en una suerte de monstruo<sup>47</sup> con el que el protagonista convive. La lebrosis inscribe corporalmente una diferencia clasificada en términos patológicos que se articula con otros textos de César Aira. La liebre es una figura reiteradamente presente en las ficciones de Aira, en *La guerra de los gimnasios* es el animal que sugiere una catástrofe nacional: se dice que el nacimiento de la Liebre Legibreriana, que acontece al final del relato, coincidiría con el fin de la Argentina (país que por otro lado los del Hokkama querían en última instancia controlar). Así, esta novela en que se sustrae de la representación el delineado preciso de la ciudad, para saturarla de cuerpos (sanos, enfermos, monstruosos, jóvenes, viejos, desnudos, vestidos), se cierra con la curiosa y telegráfica mención de acontecimientos que hasta esas páginas finales no se habían mencionado: la disputa por el poder en Argentina y la desaparición misma del país.

En otra novela de Aira, *La liebre* (1991) —una suerte de relato “de los orígenes” donde se reúne como hijos de la misma madre a indios, criollos e ingleses— un lunar con forma de liebre es la marca que “sella” el vínculo entre esta heterogénea parentela. En esta ficción, la liebre legibreriana aparece ligada al nacimiento de un linaje mezclado que es el de la Argentina misma; también, en su representación se resalta la velocidad propia del animal que reduce las dimensiones del mundo y su capacidad para carreras imprevistas, en suma, su “velocidad escurridiza” (por lo que es tomada como un adecuado emblema de una estrategia bélica de escritura)<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Tanto como la mirada de los otros construye la monstruosidad de Nal en “La causa justa”. Respecto a la figura del monstruo, Josefina Ludmer comenta: “los ‘monstruos’, que están tan de moda en el cine norteamericano, sobre todo los ‘freaks’. Esos monstruos vienen a ser, en cierto modo, metáforas de todas las diferencias. O sea, es la diferencia que hay que tapar. Pero en este caso está inscrita corporalmente, y eso es lo interesante” (Ludmer, 1994: 29).

<sup>48</sup> Cfr. Aira, 1991: 45-202.

Posteriormente, en *Embalse* (1992), vuelve a aparecer el inminente y amenazante nacimiento de la “liebre legibreriana”, especie que buscan los científicos desde hace tiempo y cuya existencia también está ligada con la desaparición de Argentina: “Un solo ejemplar aseguraría la continuidad de los territorios... de la Patagonia, las islas Malvinas, y Siberia. Cuando nazca, la Argentina dejará de existir, formará parte de la URSS... Los generales... Habrá un baño de sangre...” (Aira, 1991: 250). Tal funcionalidad de la liebre sólo puede comprenderse a la luz de su capacidad de reducir las dimensiones del mundo por obra de su velocidad (como se explicita en *La liebre*); de todos modos, aparentemente, el nacimiento no se produce, o se malogra, porque el científico a cargo del experimento termina muerto:

El Profesor, todo en rosa fosforecente, había sufrido al extremo los efectos de la radiación. Su luz era fortísima. La cara la tenía toda estirada, como la de un chino color rosa, los ojos reducidos a ranuras, la boca en forma de una sonrisa idiota, las orejas flácidas y caídas, como si un demonio titánico le hubiera deseado el “feliz cumpleaños”. Que estaba muerto, era por demás obvio (Aira, 1992: 264).

Como en el caso de la madre de Ferdie en *La guerra de los gimnasios*, el Profesor de *Embalse* parece haberse “aliebrado” y acercado a la categoría de monstruo. Y, en términos generales, se podría decir que en estas ficciones la figura de la liebre legibreriana conjuga los caracteres de lo diferente y lo que fluye, caracteres que son, justamente, los rasgos del monstruo: el monstruo es lo diferente y lo que siempre escapa<sup>49</sup>. Entonces, en la fábula<sup>50</sup> de la nación contada por César Aira, el monstruo estaría en el comienzo y en el fin mismo de la Argentina; la diferencia que fluye —pero que se marca en los cuerpos— constituiría la

<sup>49</sup> Retomo en esta afirmación la síntesis que Josefina Ludmer hace de las tesis de Jeffrey Jerome Cohen en “Monster Culture (Seven Theses)”. De las tesis presentadas en este texto —que explora la monstruosidad como discurso cultural— se deriva que el monstruo “vigila las fronteras de lo posible”, “habita en las puertas de la diferencia”, “siempre escapa” y “es el precursor de las crisis de categorías”. El monstruo “marca la frontera y al mismo tiempo representa el otro lado”, señala Ludmer en su referencia al texto de Jeffrey J. Cohen (Ludmer, 1999: 488).

<sup>50</sup> Utilizo el concepto de “fábula de identidad” elaborado por Josefina Ludmer: “ficción sobre la relación entre sujetos y comunidades” que, articulada con algún poder, esencializa categorías (razas, naciones, géneros, etc.) y “funciona casi siempre como aparato de distribución de diferencias” (Ludmer, 1999: 470).



posibilidad de su principio y decadencia, la potencialidad y la amenaza que, como el nacimiento de la liebre legibreriana, determina la existencia misma del país.

### Corporalidad y fronteras: *Recuerdo de Tijuana*

*Recuerdo de Tijuana* (1985), de Manuel Puig, es un texto diferente a los anteriores, puesto que no fue concebido como novela, sino como guión cinematográfico. La obra presenta la historia de un joven estudiante del Norte mexicano, Fernando, que comienza a trabajar en un cabaret de la zona roja de Hermosillo. Como cantante del local, entra en contacto con una banda de narcotraficantes de la zona que tiene secuestrada a la nieta heroinómana del jefe americano de otra banda de Tijuana. La relación que establece con Carnada —mujer de los jefes mexicanos de las bandas— lo arrastra a situaciones inmanejables para él y a partir de entonces queda enredado en la lucha entre las bandas, en medio de muertes y persecuciones.

La clandestinidad marca los lugares en que transcurre esta historia: muchos de ellos son espacios públicos (cabarets, bares, terminales de autobuses, hoteles etc.), pero dentro de ellos los hechos se producen en ángulos semiocultos como trastiendas, cocheras, baños, tras bambalinas, etc. Las calles, carreteras y gasolineras son también espacio privilegiado en esta trama estructurada por la huida de Fernando hacia Tijuana, por lo que en cierto sentido esta es una “película de camino” en la que el fugitivo se desplaza hacia el borde mismo de México, Tijuana<sup>51</sup>. Pero también, el motivo del viaje<sup>52</sup> señala el tránsito de Fernando hacia el territorio de la ilegalidad, donde —como viajero que es— es percibido como un extraño, como un intruso. Y como intruso que es, en su primer contacto con el mundo del cabaret debe especificar su sitio dentro de la retícula disciplinaria de la sexualidad: debe aclarar-declarar si le gustan o no las mujeres.

<sup>51</sup> García Canclini trata extensamente el fenómeno de Tijuana y lo define como el “gran laboratorio de la postmodernidad”, subrayando el carácter intercultural y fronterizo de esta ciudad (Véase García Canclini, 1996: 293).

<sup>52</sup> Su funcionalidad es similar a la que señala Renato Ortiz: “El tema del viaje se abre, así, para la discusión del otro. Desplazarse significa tomar conocimiento de aquellos que difieren de ‘nosotros’” (Ortiz, 1996: 31).

El riesgo fundamental que se cierne sobre Fernando —que es el principio de todas sus desventuras— proviene del cruce a otra “habitación social”<sup>53</sup>, motivo recurrente en el cine de los ‘80 y los ‘90 que gana terreno a las aventuras otrora provenientes del motivo de los viajes. Este fenómeno encuentra coherencia con la experiencia contemporánea: hoy el viajar ha dejado de ser una aventura (salvo que haya una falla en los planes o algún accidente) y lo lejano y desconocido se ha tornado habitual y conocido a través de los medio masivos y la industria del turismo; actualmente, la riesgosa aventura a lo desconocido es, más probablemente, el cruce a otra “habitación social”, como le sucede a Fernando.

Por ser un guión cinematográfico, si bien se especifican detalles de espacios privados de uso particular y privados de uso público, el texto no abunda en detalles de las ciudades y caminos, rasgo previsible, ya que considerando que es escrito para ser filmado, podemos colegir que su representación está organizada a partir de la indicación del lugar y los enfoques de la cámara; en otras palabras, en un guión cinematográfico no es indispensable indicar cómo es la ciudad o el camino, sino que alcanza con especificar dónde, cómo y cuándo serán los exteriores. Sin embargo, hay una indicación escénica clave orientada a delinear la representación de Tijuana: “Fernando conduce el carro de sus padres. Entra a Tijuana; pero esta vez es de noche y todo está iluminado. La ciudad parece vivir otra existencia que la vista desde la mañana” (Puig, 1985: 136). De este modo, el guión no subraya una identidad de la ciudad, sino que remarca que ya no es una —y mucho menos la diurna y pública, ni la histórica, ni en la que se reconocen todos sus habitantes—, sino que constituye su representación del espacio ciudadano en los pliegues de lo público y lo privado, de lo diurno y lo nocturno, de lo legal y de lo clandestino. No muestra ni funda una “comunidad imaginada”, más bien instrumenta un polifacético espacio urbano como escenario por el que el protagonista transita.

<sup>53</sup> Utilizo en esta observación la sugerencia de la idea de la sociedad actual como “conjunto de habitaciones y corredores” en que “cada célula encierra una expresión propia y una individualidad moral”, desarrollada por Renato Ortiz. En el mismo trabajo señala que hoy el viaje ha dejado de ser un rito de pasaje: “el ‘otro lado’ es parte del imaginario de aquellos que se trasladan, Torre Eiffel, Pão de Açúcar, Puente de Londres, Empire State, restos del muro de Berlín, castillos de Loire, islas del Caribe, son imágenes consumidas mundialmente” (Ortiz, 1996: 40).



La doble identidad, diurna y nocturna, de la ciudad, como la de la taquería en que se vende droga en la trastienda o la del cabaret que oculta las actividades de los narcotraficantes, se continúa en las dobles (y ocultas) identidades de algunos personajes: Carnada no es mujer del Toques, sino del Moreno (quien no murió, sino que está vivo bajo el nombre de Sr. Antúnez) y su compañera de fuga, Sobredosis, se revela como miembro de la banda de Hermosillo. La duplicidad de identidades condensa en este guión la “paradoja de la frontera”, como vínculo de interacción que separa y articula, como vacío donde se producen los entrevistos<sup>54</sup>: cruzando la línea del margen trazada en esta historia, Fernando conoce a los que viven del otro lado de la ley y estos acceden a él, aunque unos y otros tienen puntos de contacto. El encuentro conlleva la atracción y el miedo por lo diferente, diferencia que el curso de la historia finalmente se encargará de relativizar, porque gradualmente va descubriendo que Fernando, Carnada y Sobredosis están, en última instancia, vinculados por la situación de pobreza de la que provienen y por los dobleces de sus identidades.

Otra instancia de nivelación entre estos personajes son sus cuerpos, siempre en situación de peligro; en este sentido, el guión reserva una importante función a todo lo relativo a la corporalidad: el cuerpo secuestrado y drogado de Laurie y el deseado, violado y golpeado de Carnada nuclea y desencadenan acciones fundamentales. El cuerpo como sede de la violencia, transgresión y clandestinidad (como el de los gallos que riñen) es el punto donde se encarna el poder de la seducción femenina, el machismo, el deseo y la violencia. Los cuerpos en permanente riesgo de ser violentados son la instancia más igualadora entre estos personajes que ven emparejadas sus subjetividades por este común denominador: todos corren el riesgo de la miseria, la violación, los golpes, la muerte y el encerramiento en la cárcel. Todos ellos, como los personajes de “La causa justa” de Lamborghini, son sujetos permanentemente afectados por los modos de relación que, en el interior de una cultura patriarcal, genera el ejercicio de la masculinidad como violencia.

*Recuerdo de Tijuana* presenta las peripecias de personajes que viven al margen de la ley y en permanente estado de peligro físico. En

<sup>54</sup> “Paradoja de la frontera: [los límites] creados por los contactos, los puntos de diferenciación entre dos cuerpos son también puntos comunes. La junción y la disyunción son aquí indisolubles” (De Certeau, 1990: 186) [la traducción es mía].

el contexto de estas ciudades fronterizas —representadas ellas mismas como puntos en los que coexiste lo legal y lo clandestino, lo diurno y lo nocturno— la historia es focalizada desde la subjetividad de Fernando, trastornada por su inesperado tránsito a la ilegalidad, y subraya la distancia entre los que respetan el orden legal y los que lo violan. Sin embargo, el final no plantea una impugnación para los que hacen sus vidas fuera de la ley, sino que, por el contrario, impugna la “cordura” del “ciudadano legal”, Fernando en este caso, el recién llegado al territorio de la clandestinidad.

## Ciudad, cuerpo y frontera

La ciudad y los medios son los componentes en los que se desenvuelve la cotidianeidad, el pensamiento y la sensibilidad masivos; son los “escenarios de consumo” donde se forman las “bases estéticas de la ciudadanía” (García Canclini, 1995: 185) y constituyen, en relación con los textos, un circuito de mutua influencia: la ciudad configura imaginarios urbanos y los discursos fundan la ciudad; no sólo los planos inventan, ordenan y configuran la ciudad, también “imaginan el sentido de la vida urbana las novelas, canciones y películas, los relatos de la prensa, la radio y la televisión” (García Canclini, 1997: 109). Por lo tanto, la representación de lo ciudadano y lo corporal implementada en los textos analizados no es ajena a este circuito de mutua influencia.

Con respecto a la experiencia misma de la ciudad, la primera evidencia que sobresale es el cambio experimentado por las sociedades contemporáneas en las que cada vez con más frecuencia se entrelazan la emergencia de los “no lugares”<sup>55</sup> y las experiencias de desplazamiento, recomposición y reconocimiento que acompañan la situación de los múltiples migrantes, con la serialización y transnacionalización

<sup>55</sup> En el sentido conceptualizado por Marc Augé, un “no lugar” es un espacio en que ni la identidad, ni la relación ni la historia están simbolizados, como las instalaciones para la circulación rápida de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos, medios de transportes, grandes centros comerciales, grandes hoteles, etc.) (Augé, 1996: 41). Designa a la vez espacios reales y la relación que mantienen con estos quienes los utilizan, se aplica a un espacio empírico preciso o a la representación que tienen de ese espacio quienes se encuentran en él, por lo tanto lo que para algunos es un “no lugar”, puede ser un “lugar” para otros y viceversa.



de la producción y las transformaciones de la comunicación inmaterial (desde los medios masivos a la telemática) que modifican los vínculos entre lo privado y lo público.

En el mundo contemporáneo, la proliferación de espacios de circulación, de consumo y de comunicación sumergen al individuo en lo que Marc Augé ha llamado “estado de sobremodernidad” (Augé, 1996: 148) que conduce al debilitamiento de lo peculiar y al exceso de lo deshistorizado y desterritorializado. Atendiendo a estas cuestiones, y con la orientación de las reflexiones de Walter Benjamin, podría decirse que, efectivamente, las transformaciones de la experiencia de la ciudad y las del *sensorium* de los modos perceptivos producen efectos en la configuración de los discursos analizados. En las historias analizadas no hay ni la pulsión nostálgica de una ciudad que ha sido transformada, ni la mirada cinematográfica que procura captar el precipitado ritmo de la muchedumbre ciudadana. No se descarta el tradicional tema estético de la ciudad, sino que éste aparece descentrado de los “nichos” estéticos acuñados para la ciudad moderna. Estos textos presentan el vaciamiento de los discursos de una identidad urbana y ceden paso a la representación del cuerpo y a la negociación de identidades en el espacio público. Si “la identidad es una construcción que se relata” (García Canclini, 1993: 23), los textos analizados en este capítulo no intentan construir ni relatar ninguna identidad a partir de la representación de la ciudad argentina por excelencia: Buenos Aires. Este repliegue de la ciudad como motivo estético de los textos es coherente con la experiencia urbana correspondiente al capitalismo tardío, en la que se multiplican los “no lugares” y las ciudades se dividen en sectores privados y protegidos y, al mismo tiempo, en grandes zonas de marginación que llevan a intensificar la vida doméstica y a replegar la subjetividad al ámbito de lo privado. Por otro lado, la creciente inercia creada por los medios de teletransmisión instantánea, que reducen la necesidad de movilidad de las personas<sup>56</sup>,

<sup>56</sup> Lo que Paul Virilio denomina la génesis del “ciudadano terminal” (producida por las modalidades de telecompra, teletrabajo a domicilio, departamentos e inmuebles cableados, etc.) “cuyo modelo patológico es el ‘discapacitado motor’ equipado para controlar su medio doméstico sin desplazarse físicamente” (Virilio, 1997: 34). Aunque la situación apuntada por Virilio no es en absoluto un fenómeno generalizable a toda la población urbana de América Latina, afecta ya a algunas franjas minoritarias y algunas de estas modalidades se expanden gradualmente.

confluye también en la representación de estados de “encapsulamiento” urbano y en la erosión de la representación literaria de la ciudad: si durante la modernización el desarrollo de los transportes y las transformaciones urbanas echó las muchedumbres a la calle y llevó a ésta a un primer plano literario, en este nuevo fin de siglo otras transformaciones tecnológicas y urbanas las retienen en lo privado y modifican la representación de la ciudad en estos textos.

La metrópoli finisecular se ha tornado un peligroso ámbito desconocido y a veces intransitable. Esta experiencia social de inseguridad y consecuente repliegue contribuye también a delinear la figura semántica<sup>57</sup> de los estados de “encapsulamiento” de los textos de Aira: la reclusión en el interior de lo privado se relaciona con el extrañamiento generado por el espacio abierto de la ciudad y el intento de conjurar su amenaza<sup>58</sup>. La seguridad del gimnasio y el campo deportivo aparece como un refugio posible; sin embargo, tanto en el relato de Aira como en el de Lamborghini, el refugio se convierte en una caldera en donde se encienden las incertidumbres, temores, deseos y arbitrariedades generados por el disciplinamiento y el poder sobre los cuerpos. Esta inflexión es la explícitamente planteada en “La causa justa”, en la que la historia desenvuelta en los vestuarios condensa hiperbólicamente, dentro de este espacio cerrado, las tensiones generadas por la confrontación de identidades sexuales y culturales; en este caso, lo privado se vuelve en el relato de Lamborghini una caja de resonancia de algunas de las confrontaciones identitarias argentinas.

Desde otro ángulo, la historia de *Recuerdos de Tijuana*, desarrollada en la frontera misma del orden legal, se relaciona con la experiencia del amplio grupo de ciudadanos vinculados a uno de los vectores de la economía del capitalismo tardío, el narcotráfico, y, en términos generales, con los crecientes sectores de “economía informal” que se desenvuelven en el límite con la ley estatal, pero todavía vinculados al

<sup>57</sup> Figuras semánticas que llegan a la literatura desde las formas de conciencia práctica y relacionan los textos con una estructura de sentimiento (Williams, 1980: 151).

<sup>58</sup> También Néstor Perlongher reparó en este abandono del espacio público y en el “retiro a la interioridad de la casita del caracol, en todo relacionada con la tendencia contemporánea de cerrar narcisísticamente la vida en los problematizados límites de un ego y de un cuerpo personal” (Perlongher, 1997: 63).



disciplinamiento de los cuerpos (como lo recuerda la declaración sobre su identidad sexual que se le exige a Fernando). Por su parte, la suma de la representación de las fronteras geográficas y culturales añade a la historia la dimensión migratoria y las situaciones de heterogeneidad cultural propias de este fin de siglo.

En caso de que la ciudad siga siendo un texto que captura la vida urbana y que como tal pueda ser leído, lo que nos dice la lectura configurada por estos escritores es que la experiencia urbana metropolitana finisecular está signada por el extrañamiento y la inseguridad, por zonas en donde el poder se condensa y por puntos en donde se astilla. La ciudadanía cultural argentina<sup>59</sup> está permeada por esta estructura de sentimiento, por lo que las ficciones absorben esta experiencia social en solución -que incluye el ejercicio del recluimiento en el interior de lo privado o la negociación en la trastienda- reformulando la representación de la ciudad y efectuando una torsión manifiesta hacia la puesta en discurso de la corporalidad en todas sus facetas. Esta transformación, mientras que por un lado coincide con la finisecular obsesión por el cuerpo: pérdida de peso, rejuvenecimiento, y "cultivo muscular" (llevada al primer plano en *La guerra de los gimnasios*)<sup>60</sup>; por otro, el relieve otorgado a la materialidad de los cuerpos, y al sexo como pasaje de entrada a la vida del cuerpo, es un instrumento privilegiado para la revisión de los criterios de construcción de valores culturales y sociales que se vincula con el cuestionamiento de las regulaciones disciplinarias y la constitución de identidades<sup>61</sup>. En estos textos que cuestionan y trastornan las fábulas de identidad, el espacio ciudadano ha dejado de ser el escenario donde se despliega la modernidad callejera para pasar a ser el ámbito donde se

<sup>59</sup> "Esta ciudadanía no se organiza sólo sobre principios políticos, según la participación 'real' en estructuras jurídicas o sociales, sino también a partir de una cultura formada en los actos e interacciones cotidianos, y en la proyección imaginaria de estos actos en mapas mentales de la vida urbana" (García Canclini, 1997: 96).

<sup>60</sup> Como explica Bryan Turner, el cuerpo ha pasado a simbolizar el *status* de la persona, la obesidad se ha vuelto un estigma que sugiere descontrol, pereza y por consiguiente pobre desempeño; en este contexto las actividades que amenazan la salud individual (falta de ejercicio, abuso, adicción, promiscuidad) están también sujetas a una estigmatización social (Turner, 1996).

<sup>61</sup> Con lo que podría pensarse en una "feminización" de estas escrituras, en el sentido formulado por Nelly Richard para aquellas poéticas que descontrolan la pauta de la discursividad masculina/hegemónica y desregulan el discurso mayoritario (Richard, 1989: 35).

confronta la diferencia, en tanto que el cuerpo se torna el vector de la negociación de la identidad nacional, cultural y sexual.

### De eso sí se habla (el cuerpo, la sexualidad y los mitos argentinos): Néstor Perlongher y el "neobarroso"

La transición de la dictadura a la democracia produjo acentuados efectos en la configuración de la praxis intelectual y en el campo de los discursos en circulación; produjo entre otras cosas el cuestionamiento del discurso dictatorial (dicotómico y clasificador)<sup>62</sup>, el repliegue del imaginario social revolucionario que floreció en los '60 y los '70, la transición de la política como antagonismo a la de negociación de los tiempos democráticos y la crisis de la representatividad del intelectual -que pasa a debatirse entre quedar "como resto arcaico" (Sarlo, 1993) marginado de los procesos políticos o generar nuevas formas de ejercicio de su función- impulsan el reposicionamiento de los intelectuales.

Esta variación en los parámetros de acción del intelectual produce efectos de transformación y redistribución de las discursividades, se trastornan los límites y formas de decibilidad y otros ejes se constituyen como dominio de discurso: gradualmente pasa a un segundo plano la reflexión en torno al tópico sesentista del intelectual revolucionario y comienzan a predominar los planteamientos sobre el papel del intelectual "orgánico" a la democracia; la agenda nacionalista-antiimperialista cae en crisis, en parte porque su retórica es desplegada en sustento de una gesta dolorosamente impostada -la recuperación de las Islas Malvinas-, en parte por el debilitamiento del concepto de lucha antiimperialista a partir de la caída de la Unión Soviética y por el paulatino trasiego del equipaje teórico posmoderno con su cuestionamiento a los metarrelatos, las identidades naturalizadas y su reformulación de los planteos sobre las relaciones entre centro y periferia.

Aunque Néstor Perlongher (Argentina, 1949 - San Pablo, 1992) es parte integrante de la coyuntura cultural ochentista, su praxis intelectual, la puesta en juego de su saber y su escritura en función de las luchas políticas -para usar una versión libre y parcial de la definición

<sup>62</sup> Cfr. Nelly Richard, 1996: 56.



focaultiana<sup>63</sup>— se produce un tiempo antes de esta florescencia. Arranca desde los convulsionados '70, cuando integró el FLH (Frente de Liberación Homosexual) y bregó por una sociedad en la que el concepto de la libertad abarcara también el ámbito de la sexualidad<sup>64</sup>; después, cuando la molaridad de las instituciones partidarias expelió las reivindicaciones del FLH y desaparecido éste luego del golpe de estado de 1976, la gestión intelectual de Néstor Perlongher proliferó en múltiples ámbitos. Publicó varios libros de poemas y constituyó una polifacética tribuna de interpelación pública vehiculizada por abundantes publicaciones y presentaciones; desde 1981 se afincó en San Pablo donde fue profesor en la Universidad de Campinas, hizo su maestría en antropología y terminó unido a la religión del Santo Daime<sup>65</sup>. Su recorrido vital e intelectual sesgó todas las categorías y se situó en el fluir de un “entre” que entreteje sus múltiples facetas: “poeta, provocador, antropólogo, ayahuasquero, militante político, sociólogo, ensayista, profesor universitario, intelectual, místico, emigrante, hombre o mujer. Todos los marbetes, vetas superpuestas en una sola persona, poeta y pensador atípico” (Ferrer, 1996: 181).

### Un borde de brocato

Si bien no existe demasiado acuerdo acerca de los escritores que integran el grupo neobarroco (Néstor Perlongher, Tamara Kamenszain, Emeterio Cerro, Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini son algunos de los nombres que se señalan), sí hay bastante consenso en señalar como su guía al cubano Severo Sarduy, a través de su obra y de su conceptualización del neobarroco. Lo insólito de esta emergencia de “exceso tropical” en el mesurado Río de la Plata no tarda en acentuar su exabrupto por medio de la transmutación del esplendor barroco en una “poética del enchastre” (Echavarren, 1996: 116), constituyendo lo

<sup>63</sup> Foucault explica lo que denomina intelectual, “en el sentido político y no sociológico del término”: es “el que hace uso de su saber, de su competencia, de su relación a la verdad en orden a las luchas políticas” (Foucault, 1978: 185).

<sup>64</sup> En el '73 el FLH había acuñado una consigna que refleja este espíritu: “Amar y vivir libremente en un país liberado”. (Cfr. Perlongher, 1997: 79).

<sup>65</sup> Para una sustanciosa reseña bio-bibliográfica de Néstor Perlongher, ver el ensayo de Christian Ferrer (1996).

que Perlongher llama un “barroco de trinchera”, cuerpo a tierra<sup>66</sup>: el “neobarroso” que viene a desoír las normas del bien decir literario argentino.

Según Néstor Perlongher, el barroco contemporáneo es el “producto de cierto despedazamiento del realismo, paralelo al desgaste del ‘realismo mágico’ y de lo ‘real maravilloso’, la eclosión de una variedad de escrituras instrumentales más o menos transparentes dispersa en el desierto de los aduares de los estilos cristalinos” (Perlongher, 1997: 99). De este modo, el barro del Plata transmuta el esplendor de las volutas barrocas para generar una “constelación neobarrosa” cuya escritura, en el caso de Néstor Perlongher, se desvía de la tradición literaria “mayor” y llama la atención sobre el propio código creando un flujo de significantes que progresa por contaminación de sonidos: reducida la posibilidad de interpretación de la cadena de significados supuestos en el texto, debilitada la concatenación de sentidos, se fortalece la asociación de sonidos y la producción de significados inestables que se desvanecen en su sucesión; a esto se suma la mezcla de palabras inventadas, la incorporación de vocablos de la jerga filosófica, científica, del argot de grupos minoritarios y el reciclamiento desviado del preciosismo modernista<sup>67</sup> y de zonas adocenadas de la poesía tradicional<sup>68</sup>. Sobre este andamio enunciativo, el “enchastre” prolifera constituyendo una representación que subraya la corporalidad y la sexualidad y modela una poética de lo orgánico que se entrelaza con una política de la escritura reivindicante del fluir deseante, la inestabilidad de las identidades y la erosión del estatuto de la poesía como fetiche de la espiritualidad.

Entre los procedimientos desestabilizadores de esta escritura, se destaca la instauración de un cauce de signos que subviene al desborde de las convenciones sociales y culturales: la utilización de seudónimos y la elección de un modo de enunciación femenina que hacen resaltar la movilidad de las identidades. El uso ocasional de

<sup>66</sup> Explicando la construcción de este estilo, Perlongher puntualiza que “de ahí puede venir cierto gusto por introducir esas palabras comunes, o vulgares, tal vez, ¿no?: no hacer un, digamos, un barroco erudito, tipo Siglo de Oro” (Perlongher, 1992: 31).

<sup>67</sup> Cfr. Helder, 1987.

<sup>68</sup> Como es el caso de “Cadáveres”, poema que, según Perlongher, “tiene como punto de partida una rima tonta, y a partir de ahí empieza como un torrente. En este sentido es como el típico poema de escuela, de esos que se recitan en los actos” (Perlongher, 1992: 31).



seudónimos –como Víctor Bosch o Rosa L. de Grossman– para la firma de sus escritos se refuerza con autodefiniciones personales que minan las identidades reglamentarias y enrarecen la conformación de su imagen como intelectual: “Loca latina, ‘marica’: así gustaba definirse, a veces por provocar, a veces porque así se sentía” (Ferrer, 1996: 185). En cuanto a la incorporación de una perspectiva “reconociblemente femenina” –como ocurre, por ejemplo, en “Breteles para Puig” (1988): “A la tentación de recorrer, armada de afilado lápiz (un homenaje para Puig debe necesariamente ser hecho en femenino)” (Perlongher, 1997: 127); y también, por dar otro ejemplo, en “Nena, llevate un saquito” (1983): “han sustituido a las mamás que nunca se olvidaban de decirnos: Nena llevate un saquito” (Perlongher, 1997: 25)– es evidente que ésta abre un cauce por el que ingresa en la escritura todo un vocabulario –tradicionalmente etiquetado como femenino– proveniente del mundo de la moda y la ropa: los breteles, el fru-fru, el saquito, el lamé, etc.; todo un universo “kitsch” como parte de una fascinación por el “devenir mujer”<sup>69</sup> y como forma plebeya del barroco:

Yo pienso que el kitsch puede ser una forma degradada, desvalorizada o plebeya del barroco. Entonces, por momentos, se da algún saltito posible. Y hay algunos momentos de fascinación por cierta femineidad. Esto está muy presente en *Alambres*. Entonces el kitsch aparece como parte de esa fascinación... por un devenir mujer, sería una cosa así (Perlongher, 1992: 32).

La inclinación hacia una dicción “hereje”, que se abre a “lo femenino” y que instrumenta la perspectiva oblicua del humor y la ironía, permite la entrada de giros coloquiales, como los que remiten al mundo del espectáculo: “Adónde vamos a parar? Libertad Lamarque se lo preguntaba ya en ‘Fru-fru’, por los ‘40: Adónde va la moda con tanta innovación” (Perlongher, 1997: 31); o como los que aluden al mundo familiar del escritor: “Para dar un ejemplo familiar, mi papá – porque las locas también tienen papá-, mientras yo estaba en Brasil ...” (Perlongher, 1997: 31). Este tipo de irrupciones –que implementan la

<sup>69</sup> “Devenir mujer” en el sentido de “proceso de deseo” definido por Deleuze y Guattari, que Perlongher retoma en “Los devenires minoritarios” (1991): “Devenir no es transformarse en otro, sino entrar en alianza (aberrante), en contagio, en *inmistiión* con el (lo) diferente. El devenir no va de un punto a otro, sino que entra en el ‘entre’ del medio, es ese ‘entre’” (Perlongher, 1997: 68).

frivolidad del mundo del espectáculo y la intimidad hogareña no como tema, sino como componentes lógicos dentro de la argumentación general– acarrear elementos habitualmente interdictos en el género ensayístico y contribuyen, también, a convulsionar la especificidad y legitimidad prescriptas tradicionalmente para el discurso intelectual.

Un artículo que escapa a este modelo escriturario es “La represión homosexual en la Argentina”<sup>70</sup>, en donde Perlongher adopta la neutralidad del discurso informativo para reseñar la historia del control de las conductas homosexuales en Argentina desde la época de Juan Manuel de Rosas hasta la dictadura setentista y su persistencia hasta esa fecha bajo la forma de los edictos policiales (con lo que explícitamente se posiciona como actor de una gestión minoritaria que tendría campo de lucha hasta nuestros días)<sup>71</sup>.

Esta problemática del control policial sobre los cuerpos “sospechosos” es reelaborada en un relato publicado en 1985, titulado “Azul”<sup>72</sup>; en él se presenta el recorrido de un cuerpo vigilado ante los ojos “ardientes de lo perseguidores” en los pasillos de una comisaría, ojos *voyeurs* y amenazantes que presiden un relato en donde el azul ya no es el color del estandarte modernista –el azul helénico y homérico, el del arte, el color célico de la floración espiritual dariana– sino que es “el color que da la yuta” (Perlongher, 1997: 223). Así, la significación del azul degenera<sup>73</sup>,

<sup>70</sup> *Cerdos y Peces* N° 3, suplemento de *El Porteño* N° 22, octubre 1983, p. 8 - 9.

<sup>71</sup> Parafraseando a Perlongher: dado que la territorialidad gay transforma el paisaje urbano y crea un agujero en una sociedad sedentaria y familiarista (Perlongher, 1985: 5), no son pocas las reacciones que produce, como en el caso de los vecinos del barrio porteño de Palermo, quienes en 1998, a raíz de las modificaciones del Código de Convivencia Urbana (eliminación de los edictos policiales que prohibían el uso de ropa de otro sexo y la oferta sexual callejera), protestaron –con una intensa cobertura periodística– por la transformación de su zona en una virtual zona roja. Las medidas que tomaron incluyeron la implementación de videocámaras ocultas entre las sombras y registro de patentes de los autos de los clientes (Cfr. Alarcón, 1998).

<sup>72</sup> *Pie de página* N°3, verano 1985 (el número de páginas de los fragmentos citados corresponden a la edición de *Prosa plebeya*).

<sup>73</sup> Degeneración que mina una significación establecida dentro de la tradición literaria y que coincide, en un sentido amplio, con lo apuntado por Omar Calabrese: “todo fenómeno ‘barroco’ procede precisamente por ‘degeneración’ (es decir: desestabilización) de un sistema ordenado, mientras que todo fenómeno ‘clásico’ procede por mantenimiento del sistema frente a las más pequeñas perturbaciones. Así, mientras que el barroco efectivamente a veces degenera, lo clásico produce géneros. Es la ley fatal del canon” (Calabrese, 1987: 207).



deja de ser el color del velo de los sueños de la reina Mab que cae sobre los artistas, y pasa a ser el del uniforme policial, emblema de la pesadilla de control que cae sobre los "diferentes". "Azul" se concentra en espectacularizar no sólo la red de control que se incrusta en los cuerpos, sino también el trabajo de esta escritura sobre una tradición que se creía extinguida al final de este siglo, el modernismo rubendariano, pero que vuelve a aparecer resignificada por el plus de sentido que le da la politización del bagaje modernista en este cuento que exhibe la intimidad con esa tradición y la deja leer en filigrana.

La hechura de este plebeyo borde barroco se trama también a través de una estrategia crítica efectuada, entre otros, por Néstor Perlongher y César Aira que se apuntala a través de artículos sobre la obra de escritores como Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini, Copi y ellos mismos. Así encontramos la aparición de textos por entonces inéditos o poco difundidos de Néstor Perlongher, Arturo Carrera, Osvaldo Lamborghini, Emeterio Cerro y César Aira<sup>74</sup>, publicados en revistas independientes, y los artículos de Perlongher sobre Manuel Puig y Osvaldo Lamborghini<sup>75</sup>, además de sus múltiples referencias a ellos y a Copi en sus numerosos ensayos. Mediante esta estrategia de conformación del "borde neobarroso" se pone en relieve una zona otra, una literatura menor —en el sentido empleado por Deleuze y Guattari— que desterritorializa y pone en fuga el canon fijado por la literatura mayor de los '80 desafiando las "buenas maneras" del decir literario argentino.

Esta constitución de una literatura que trastorna el eje de la tradición, recortada al bies de la trama fundante, es graficada, desde el

<sup>74</sup> Si bien sería difícil pensar las escrituras de Manuel Puig y César Aira como representantes de cualquier tipo de barroco, no obstante, aparecen unidos a esta zona de "estéticas marginales" como figuras permanentemente presentes: como convocado y homenajeado (Puig) y como convocante y conformador de esta zona literaria (Aira).

<sup>75</sup> "Tres maestros" (selección de textos de Arturo Carrera, Néstor Perlongher y Osvaldo Lamborghini presentada por César Aira, publicada en *El Porteño* N° 37, 1985), "Textos inéditos de autores silenciosos" (textos de Perlongher, Aira, Lamborghini y Emeterio Cerro, entre otros, publicados en *El Porteño* N° 43: 1985), "Un texto límite de Osvaldo Lamborghini" (se trata de "El niño proletario", acompañado de un artículo de César Aira, publicado en *Fin de Siglo* N° 1: 1987), "Breteles para Puig" (*Babel* N° 6: 1988) y "Ondas en el fiord" (*Cuadernos de la comuna* N° 33, 1991).

punto de vista de las estrategias de escritor<sup>76</sup>, por la adopción de espacios de publicación nuevos y cuestionadores de lo establecido que implican sus específicos públicos lectores y contratos de lectura, como, por ejemplo, el "Suplemento marginoliento" *Cerdos y Peces* de la revista *El Porteño* y la revista *Fin de Siglo*. A fin de contextualizar este ángulo de interpelación pública, vale la pena detenerse en algunas de las notas editoriales<sup>77</sup> de *Cerdos y Peces* —suplemento donde Néstor Perlongher publicó en reiteradas oportunidades—; en ellas se identifica el suplemento como un espacio de libre expresión que condensa "información alternativa", dirigido a la juventud y continuador de la propuesta existencial de los '60. Ocho meses después de aparecido *Cerdos y Peces*, el suplemento se independiza y comienza a salir como revista; en esta instancia, define la temática tratada como "marginal" y la enumera: drogadicción, abusos policiales, ex-combatientes, homosexualidad, prostitución, cárceles, rock, "cultura alternativa", etc.; su objetivo explícito es crear un espacio de opinión para las "realidades negadas". Al mismo tiempo, se declara la ausencia de figuras tutelares y la certeza de la necesidad de "tomar por asalto el mundo". Solidariizada con las minorías, enfrentada con la "moral autoritaria de la derecha" y con la "pacatería de la izquierda", en agosto de 1984 la revista *Cerdos y Peces* anuncia su cierre, acosada por el alto costo de los juicios trabados en su contra. Posteriormente, reaparece en 1987 integrando la sección cultural de la revista *Fin de Siglo*, que en la portada de su número 5 anuncia: "*Cerdos y Peces* ahora en *Kaos*. Con Enrique Symns, Indio Solari y toda la troupe".

Más allá de lo anecdótico, la apertura de Néstor Perlongher a espacios de publicación no tradicionales como *Cerdos y Peces* se vincula

<sup>76</sup> María Teresa Gramuglio sintetiza la noción de estrategias de escritor: "designa el conjunto de operaciones —discursivas y no discursivas— que los escritores realizan para hacer carrera; son estrategias que ponen en juego el estatuto social del escritor y definen, de acuerdo con las posibilidades que ofrece el campo, clases de trayectoria literaria" (Gramuglio, 1988: 15).

<sup>77</sup> Los editoriales de la publicación son firmados por su jefe de redacción, Enrique Symns, quien también es uno de los participantes en las presentaciones de la banda de rock *Los Redonditos de Ricota*. Esta proximidad del ejercicio periodístico y el ámbito del rock es ratificada cuando, luego de su cierre como revista, *Cerdos y Peces* migra a las páginas de *Fin de Siglo* y se inicia con una nota-editorial "a dos manos" a cargo de Symns y el Indio Solari, líder de la banda *Los Redonditos de Ricota*.



con una transformación de su imagen de intelectual y una diversificación de su público, que de este modo se extiende a un variado sector de lectores juveniles que incluye también a aquellos que suelen manifestarse como desinteresados —e incluso refractarios— a los discursos emitidos desde las sedes tradicionales de diseminación de saberes. La colocación de su discurso intelectual en publicaciones de este tipo evidencia uno de los soportes sobre los que ejecuta su toma de partido en las luchas éticas y políticas vinculadas a la cuestión de las identidades sexuales (según Josefina Ludmer, funda la poesía gay y política de los '80): la conformación de un sitio de elocución articulado con grupos minoritarios y centrado en temáticas socialmente estigmatizadas. Este contundente corrimiento es, también, la ratificación de un espacio de debate intelectual en reconfiguración: no sólo las revistas académicas o la prensa especializada, política o cultural, sino también las publicaciones “marginolientas” y sus respectivos lectores.

### La política de los cuerpos

Durante los '80, el cuerpo fue una temática asiduamente frecuentada, particularmente, en razón de la estética de la fuerza-belleza-salud afianzada mediante la imposición de una rígida disciplina corporal (que impulsa a la gimnasia en pro del endurecimiento muscular) y la retórica de la sensualidad y vitalidad (que desafía la decadencia física y oblitera la muerte); al mismo tiempo, la aparición del Sida y su incorporación al poder médico (como un nuevo dispositivo de poder) y al imaginario social (como vector de recrudescimiento del estigma social de las relaciones homoeróticas), produce la exacerbación del examen de los cuerpos y el dictado de normas que pautan el ejercicio de la sexualidad, de la vida y relaciones cotidianas<sup>78</sup>. Por otra parte, si hubo una sede simbólica y tangible en la que el régimen dictatorial iniciado en 1976 se enclavó, ésta fue el cuerpo: fueron los cuerpos —cuerpos asesinados por el plan sistemático de desaparición de personas o en la

<sup>78</sup> “Es interesante percibir la circularidad del “dispositivo de salud”. Vehiculado por los medios, este dispositivo penetra en la sexualidad de los cuerpos, escudriñándolos y controlándolos. Se apoya en la campaña antidrogas y antitabaco; penetra en los hogares, higienizando el aire: se refrenda en la industria de la gimnasia que engendra el dispositivo de salud” (Teixeira de Carvalho, 1990: 144).

guerra de Malvinas, cuerpos torturados de los prisioneros políticos, cuerpos exilados en un exilio interno o externo— los que soportaron la maquinaria de poder dictatorial.

En este contexto, los ensayos de Perlongher —en buena parte centrados en la incrustación de las leyes del poder en los cuerpos, la homosexualidad y su relación con el saber médico y el poder policial— vienen a interceptar el discurso de estetización y medicalización del cuerpo, a desobstruir una retórica ocluyente de lo funesto de la historia precedente y a sellar el vínculo entre un sentido estético y una razón política. Néstor Perlongher labra en su escritura un registro poético-político que se rebela contra la tradición literaria y los conceptos-mitos que componen la gramática oficial: si el discurso intelectual surcaba el cauce del paradigma patriarcal, él lo hará fluir por “devenires femeninos”; si la corporalidad fue una temática esporádica y escasa en la literatura argentina, él la llevará a un primer plano en todos sus poemas y ensayos; si los muertos que dejó la dictadura eran una realidad velada, él pronunciará su presencia como nadie antes y si el cuerpo embalsamado de Evita irradia su calidad mítica, él lo instalará vivo y pasional entre drogadictos, prostitutas y homosexuales.

Entre los trabajos publicados por Néstor Perlongher en *Cerdos y Peces*, quizás el más revelador de sus preocupaciones y de la estética de su ensayística sea “El sexo de las locas”<sup>79</sup>, artículo en donde parte de considerar el estado de las alusiones de la homosexualidad en la Argentina desde la perspectiva externa que le da su radicación en San Pablo. Su objeto de análisis le sirve para resaltar la naturaleza homosexual del vínculo libidinal que cohesiona al Ejército<sup>80</sup> y, a partir de la

<sup>79</sup> *Cerdos y Peces* N° 7, suplemento de *El Porteño* N° 27, marzo 1984 (el número de páginas de los fragmentos citados corresponden a la edición de *Prosa plebeya*).

<sup>80</sup> Respecto a esta coexistencia de una homofobia extrema y una economía libidinal homosexual subterránea, se ha apuntado que la censura de los propios constituyentes libidinales es la que le permite funcionar: “La comunidad de la Armada depende de la homosexualidad frustrada/negada en tanto componente clave del vínculo masculino entre los soldados” (Zizek, 1998:146). *Mutatis mutandi*, esto se podría extender a todos los ámbitos hipermasculinizados —el fútbol, los gimnasios, el malevaje, etc.— como señala Nicolás Rosa: “Un hombre en la serialidad aumenta su varonía, pero si la sexualidad se extiende en exceso comienza a feminizarse en la completud narcisista del cuerpo —la juventud de los gimnasios contemporáneos: Grecia contada por César Aira” (Rosa, 1996: 35).



alusión a este fenómeno, procede a recuperar una declaración que hace intersectar este ensayo con una figura de su poesía, “las tías”:

En el mismo reportaje otro conscripto da a entender que los soldados tenían, de antemano, cierto training: “cuando yo estuve en Córdoba, antes de ir a Malvinas, y nos daban franco porque no había qué darnos de comer, aparecían los ‘tíos’ o ‘soplanucas’, como les llaman, a esos tipos que te dan casa y todos los placeres a cambio de una relación sexual. Yo digo que hay que tener mucho estómago pero ante ciertas situaciones te olvidás del estómago (Marcos García, clase 62) (Perlongher, 1997: 29).

Este motivo/tópico de “los tíos” relacionados con los jóvenes que van a la guerra pasa a un poema publicado en *El Porteño* como inédito y que después formará parte de *Alambres* (1987), “Las tías”:

Y esa mitología de tías solteronas que intercambian los peines gra-sientos del sobrino: en la guerra: en la frontera: tías que peinan: tías que sin objeto ni destino: babas como lamé: laxas: se oxidan: y así “flotan”: flotan así, como esos peines que las tías de los muchachos en las guerras limpian: desengrasan, depilan: sin objeto: en los escapularios ese pubis enrollado de un niño que murió en la frontera (Perlongher, 1997: 82)

En el tránsito del ensayo al poema, se ilumina el devenir femenino de tío a tía y se recorta “el estallido de la normalidad clásica, que la ‘moralización a patadas’ del Estado Argentino pretende contener” (Perlongher, 1997: 33). Tías y sobrinos quedan en el “entre”, flotan en la frontera de una guerra real –Malvinas– y otra guerra menos sangrienta pero no menos real: la de la imposición de identidades sexuales; tías y sobrinos (su deseo) sostienen en el poema un proceso de fuga de los bordes del patrón socialmente pautado. Correlativamente, en “El sexo de las locas”, la propuesta alternativa que delinea Néstor Perlongher es la de una “sexualidad loca”, la fuga de toda normalización, inclusive la que implica la de la asunción del modelo gay, por cuanto esta identidad excluye los prototipos de sexualidad más populares: travestis, locas, chongos, etc. Su propuesta es dejar fluir el deseo, y así es como lo manifiesta en la ya célebre arenga que cierra este texto: “No queremos que nos persigan, ni que nos prendan ni que nos discriminen, ni que nos maten ni que nos curen, ni que nos analicen, ni que nos expliquen, ni que nos toleren ni que nos comprendan: lo que queremos

es que nos deseen” (Perlongher, 1997: 34). Esta opción se orienta a reposicionar la homosexualidad como punto de fuga, a reestablecer su cualidad desterritorializante esquivando la “normalización de los perversos” por medio de la revalorización del “espacio de la orgía” y la promiscuidad como modos de resistencia a esa normalización. Esta idea se conecta con la erótica de Michel Maffesoli, autor ampliamente citado en otros textos de Perlongher, cuya conceptualización abarca no sólo la sexualidad, sino que:

Tiene una función ética de la que lo dionisíaco es en cierto modo el paradigma, la función de salir de sí, de romper de una manera pluridimensional el encierro del cuerpo propio, para participar de una ebriedad colectiva que, como un hilo rojo, de forma manifiesta y explosiva y subterráneamente discreta, asegura el equilibrio de la perduración de la socialidad (Maffesoli, 1990: 109).

En otro trabajo, Perlongher hace la salvedad del vínculo que Maffesoli establece con la ley social, pero retoma su concepto apuntando que los flujos que no terminan de encajarse en el orden pueden ser pensados desde el punto de vista de la “socialidad de la orgía”, conceptualizada por Maffesoli, y afirma la capacidad de la socialidad del “sexo nómada”, del “deseo a la deriva”, para minar los sistemas de sedentarización que instauran los regímenes a los cuerpos (Perlongher, 1997: 55).

Posteriormente, esta propuesta de una sexualidad nómada como punto de fuga es alterada por la aparición del Sida y sus efectos sobre el ejercicio de la homosexualidad; en “La desaparición de la homosexualidad”<sup>81</sup>, Perlongher señala el “declive” de la homosexualidad contemporánea, su salida de la escena, y reorienta sus planteos en torno a la sexualidad desplazándolos –vía Bataille– hacia el recuento de las formas de alcanzar el éxtasis –la orgía, el sentimentalismo del amor y la disolución del cuerpo en lo sagrado– entre las que privilegia la salida de sí hacia lo sagrado:

Ahora, la saturación (por supuración) de esta trasegada vía de escape intensivo que significó, a pesar de todo, la homosexualidad, con su reguero de víctimas y sus jueguitos de desafiar a la muerte (pensemos

<sup>81</sup> Publicado en *El Porteño* N° 119, noviembre de 1991 (el número de páginas de los fragmentos citados corresponden a la edición de *Prosa plebeya*).



en la pieza de Copi, víctima de Sida, *Les escaliers de Notre Dame*: una cohorte de travestis, chulos, malandras y policías juegan a desafiar a la muerte en las escalinatas de la catedral, que hace de fondo lejano; desafío que la llegada de la muerte masiva ha vuelto innecesario, entre macabro y ridículo), favorece que se busquen otras formas de reverberación intensiva (Perlongher, 1997: 90).

En esta instancia en que el éxtasis de la sexualidad se ha tornado “redondamente descendente”, es el éxtasis ascendente, místico, el que Perlongher señala como la opción que lleva a salir de sí, al abandono del cuerpo personal; ésta es la forma de “reverberación intensiva” que privilegia en esta nueva fase de su pensamiento. Su elección personal fue el Santo Daime.

### Los cuerpos de la nación

En las antípodas del discurso de estereotipada exaltación de los cuerpos vitales y de la proliferación de manifestaciones que en el “destape” postdictatorial parecen dar rienda suelta a la sexualidad, el discurso de Perlongher se vuelve no sólo hacia las redes de control que caen sobre los cuerpos vigilados, sino también hacia los cuerpos muertos de la nación: Eva Perón y el reguero de muertos que dejó la dictadura.

Por medio de su recurrencia a la figura de Eva Perón, Perlongher efectúa una doble maniobra simbólica: proyecta una versión que subvierte el carácter elevado del personaje y “desempaqueta” su envoltura mítica extenuando su luminosidad por medio de la mostración de lo orgánico y de la faena que sobre él se realiza.

Su primer texto publicado sobre la figura de Eva Perón, “Evita vive”<sup>82</sup>, presenta tres relatos que regeneran el “potencial lumpen” de Eva<sup>83</sup> por medio de la inserción de su figura —caracterizada repetidamente por sus “maneras de princesa ordinaria”— dentro de una corte de personajes marginales en un espacio que es “un cruce de zona rosa y villa miseria” (Ferrer, 1996: 187). Como se anota en la historia de este

<sup>82</sup> Fechado por su autor en 1975, publicado en inglés en 1985 y, en Argentina, en *Cerdos y Peces* N° 11 en 1987.

<sup>83</sup> “Para Néstor Perlongher ella fue, ante todo, *lumpen*” (Ferrer, 1996: 186).

texto reseñada en la recopilación de su prosa, este es un “auténtico cuento maldito en la historia de la literatura argentina” (Perlongher: 1997: 191); en él se profana la incólume luminosidad mítica a través de la inmersión de la figura de Eva en un medio hegemonizado por drogadictos, travestis, prostitutas, etc.; con este transplante, la narración del mito deja de ser el cuento ritual de hechos elevados y pequeñas cotidianidades que dan forma a un Pueblo, para transmutarse en el relato profano de una cotidianidad entre personajes al margen de la Ley, justamente aquellos que suelen quedar excluidos de las construcciones identitarias del Pueblo y la Nación.

Luego, en “El cadáver” y en “El cadáver de la nación”<sup>84</sup>, Perlongher se centra en las exequias y en el cuerpo muerto de Eva Perón para deconstruir la operación de embalsamamiento/producción del “cadáver de la nación” que acaba por reforzar el aparato peronista; con este fin, patentiza su transmutación en una suerte de zombi a través de la insistencia en el aliño de la piel, los cabellos, las uñas y todas las labores (del embalsamador, el peluquero, la manicura, el modisto) que el cuerpo muerto convoca en su pasaje a cuerpo mítico: todo un trabajo sobre el cuerpo muerto para producir un cuerpo perenne en el que encarnará el mito peronista. De este modo, Néstor Perlongher, al “desembalsamar” el cadáver en su carácter de artefacto cultural (poniéndolo vivo o mostrando su armado), efectúa un procedimiento estético-político que se orienta a hacer supurar la “cultura-cadáver” tramada desde la historia oficial<sup>85</sup>, en donde, como dice Nicolás Rosa, el cadáver “es el resto de una historia individual y la suma de una historia colectiva. En el orden de la cultura contemporánea, aquello que hace de cadáver está religiosamente embalsamado” (Rosa, 1987: 47).

Los otros cadáveres sobre los que se vuelve son los generados por la mortal violencia del terrorismo de Estado y la guerra, relato siniestro ocluido por la retórica democrática<sup>86</sup>, un “puro real insoportable

<sup>84</sup> Poemas que integran *Austria-Hungría* (1980) y *Hule* (1989) respectivamente.

<sup>85</sup> “Nuestra historia es una historia de cadáveres insepultos, que viajan y migran textualmente, Lavalle, Rosas, Evita, Perón, que convocan el perverso ritual del seccionamiento —brutal metonimia—, la irrisoria cosmetización mortuoria o el ritual de relicario” (Rosa, 1987: 47).

<sup>86</sup> “La memoria de los argentinos también simula haber quedado enterrada en un cementerio sin nombre ni referencia, que necesita ser ubicado” (Casullo, 1998: 199).



que ancla en el recuerdo tenebroso del genocidio” (Rosa, 1987: 47), que es llevado en “Cadáveres”<sup>87</sup> al registro simbólico incorporándolo como realidad insoslayable, para decir lo no dicho, lo impronunciable, y para que se integren a la memoria. El de “Cadáveres” es, entonces, un decir que hace fluir lo obturado, lo invisibilizado primero por el discurso de la dictadura y luego por el discurso democrático en aras de un presente “pacificado”; en el mural social que compone Perlongher<sup>88</sup>, la sociedad toda es involucrada por el brote de una marea de muertos que en este poema hallan la mayúscula personalizante para nombrarse; son “Cadáveres” que pululan en el cuerpo de la nación, “Bajo las matas/ En los pajonales/ Sobre los puentes/ En los canales/ Hay Cadáveres” (Perlongher, 1997: 111), y en el cuerpo mismo de la literatura, en los meandros de la gauchesca y en el cadáver exquisito del modernismo: “Yo soy aquél que ayer nomás .../ Ellas es la que .../ Veíase el arpa .../ En alfombrada sala .../ Villegas o/ Hay Cadáveres” (Perlongher, 1997: 122). De este modo, toda la órbita argentina, su espacio, su gente y su cultura se presentan en este texto pregnados por un ubicuo brotar de cadáveres que así busca posicionarlos como presencia insoslayable en el imaginario de la Argentina ochentista.

### Cortado al bias

En las últimas décadas del siglo XX la praxis del intelectual ha presentado variaciones que desbordan el modelo del intelectual clásico originario del siglo XIX; en el caso de la gestión intelectual de Néstor Perlongher, encontramos que se orienta a la elaboración de una estética arraigada en luchas éticas y culturales que lo incluye en el campo de las discusiones en torno a las políticas de identidad. Desde el horizonte de ideas que le proporciona la lectura de los trabajos de Michel Foucault, Gilles Deleuze y Felix Guattari, Néstor Perlongher despliega una

<sup>87</sup> Extenso poema escrito en 1981 y publicado en 1984.

<sup>88</sup> En torno a la figura del desaparecido —que es la que este poema arrasadoramente convoca—, Nicolás Casullo acertadamente reflexionó: “El desaparecido no expuso sólo el drama en la historia nacional, el desencuentro envilecido de una sociedad sin capacidad de respuesta frente a un Estado que la asoló, sino la historia en sí como hecho infausto. El desaparecido remitió la crónica de una sociedad a esa pregunta sin aparente respuesta, del cómo fue posible” (Casullo, 1998: 216).

lucha minoritaria de denuncia del sistema de poder hundido en el tejido social y en pro de la liberación del deseo en la sociedad; su actividad adopta los contornos de una micropolítica orientada a evitar la reificación y estancamiento de las identidades catalogadas. En esta tarea, foucaultianamente, ocupa un lugar de enunciación que no ejecuta la representación de ningún grupo, no “habla en lugar de”, sino que “toma la teoría como caja de herramientas”, señala los juegos de poder y practica una disidencia que alcanza no sólo su prédica intelectual, sino también la configuración misma de toda su escritura y su perfil intelectual.

Por oposición a la medida de los cánones y a toda “exquisitez cultural”<sup>89</sup>, Néstor Perlongher conforma un discurso de significación vaporosa e insubordinado con respecto al sistema literario, que se abre a decires desestabilizadores, minoritarios, femeninos, irónicos, y/o autobiográficos; un discurso rebelde a la compartimentación oficial de saberes y al vademécum mitológico nacional: contrastando los estereotipos, la ortodoxia, el dogma, hace fluir los enunciados canónicos —como el modernismo— los mitos “molarizados” —Evita— y lo que los dispositivos de decibilidad social habían suprimido: el legado de muertes con el que se retoma la democracia<sup>90</sup>.

Conjuntamente, como integrante de un grupo marginalizado, lucha política y culturalmente por la redefinición de los criterios por los cuales los valores son construidos e instituidas las normas. En este sentido, si bien Perlongher no se arroga la representación de un grupo ni se erige como portavoz, en buena medida coincide con el delineado de la función del intelectual que a fines de este siglo efectúa Edward Said: “ser alguien cuya misión es la de plantear públicamente cuestiones

<sup>89</sup> “Lo exquisito, crispación del deseo pequeño burgués de seguridad, se atrinchera en los compartimientos de los géneros consagrados y los medios legitimados, en la ignorancia de todo cuanto va más allá de la nariz que huele la esencia etiquetada. Lo exquisito es consolidatorio: en cuanto juego de matices, legítima o deslegítima para marcar un sitio en torno de un centro absoluto que es el orden. Cada clase en su lugar y un lugar para cada clase” (Britto García, 1998).

<sup>90</sup> Lo que Nicolás Casullo explica como una política de la memoria que reposiciona el pasado como “paquete estigmatizado” que termina por obnubilar la historia precedente y restarle, en la operatoria del lenguaje democrático, todo crédito explicativo a los años ‘60 y ‘70, desplazándolos de una inteligibilidad política y social (Casullo, 1998: 206).



embarazosas, contrastar ortodoxia y dogma (más bien que producirlos), actuar como alguien al que ni los gobiernos ni otras instituciones pueden domesticar fácilmente” (Said, 1996: 29). Cultivando las “virtudes de la marginalidad” (Said, 1996: 112), Néstor Perlongher rubrica una militancia intelectual diferenciada: no es el intelectual revolucionario sesentista, pero tampoco el intelectual “escolarizador” (Sarmiento), ni el massmediático (Grondona)<sup>91</sup>: su itinerario intelectual desborda todas las categorías previas y, sujeto él mismo a la inestabilidad del “entre”, sesga buena parte de la trama de la tradición intelectual y literaria argentina.

<sup>91</sup> Eduardo Rinesi señala la continuidad entre estos modelos: ambos ponen en escena “el gran mito de la fundación escolar de la nación, en el que su palabra aleccionadora, prudente, desapasionada, ordenadora, encuentra su última justificación, su último sentido” (Rinesi, 1994: 105).

## IV: El valor de las vidas: figuras de escritor

### Instantáneas

I. Gorra policial, chaqueta militar con insignias de mando y cinturón de cuero. En una mano, el machete orientado hacia arriba se superpone al centro del pecho; la otra mano hace la venia a la altura de la sien... y en uno de sus dedos sobresale un aparatoso anillo. Del cuello de Walter “Batato” Barea<sup>92</sup>, el largo collar de perlas cae lánguido sobre el oscuro soutien asomado bajo la chaqueta entreabierta. Una melena que llega a los hombros enmarca la mirada maquillada y la boca inmovilizada en el gesto de un beso.

II. Las piernas separadas y levemente flexionadas, la izquierda apenas adelantada, tacones altos, medias de red oscuras, minifalda, chalina al cuello, chaqueta y gorra con visera de cuero... y densos mostachos. Los brazos de Copi refuerzan la provocación de la imagen, uno se arquea hacia el costado y la mano en alto a la altura de la cabeza deja ver más claramente el procaz gesto masculino que la otra mano hace: aferra hacia arriba la minifalda en el exacto punto de la entrepierna<sup>93</sup>.

Estas fotos, que presentan la mezcla de los accesorios más emblemáticamente femeninos con los de la masculinidad más acendrada, nos proporcionan una estimulante entrada para focalizar algunas de las cuestiones sobre las que avanzará esta reflexión. Ahora bien, entre uno y otro retrato hay un deslinde a efectuar: tanto Batato Barea como Copi son actores que también escriben textos teatrales, pero Copi fortalece su perfil de escritor a partir de la edición de novelas y cuentos; es entonces un actor, pero también –y especialmente– un escritor travestido el que la foto cristaliza. La diferencia de efecto entre la primera y la segunda foto es la que hay entre los límites de lo tradicionalmente esperable de un actor o de un escritor. Por esta razón la foto de Copi

<sup>92</sup> La foto es reproducida en la tarjeta de propaganda de la “Muestra homenaje a Batato Barea” realizada en el Centro Cultural Auditorium, Mar del Plata, junio 1999.

<sup>93</sup> La foto es reproducida en Tcherkaski, 1998, 146.