

Variaciones sobre la imagen del pensamiento del cuerpo poético y la identidad en Néstor Perlongher y Roberto Echavarren

Adrián Cangí

Universidad de Buenos Aires
adriancangi@hotmail.com

1. La imagen del pensamiento poético. De la declinación de la escritura a la coreografía de la diferencia en Néstor Perlongher y Roberto Echavarren

La escritura rioplatense, entre la poesía y el ensayo, recupera los problemas filosóficos en las fábulas del cuerpo y en el cuerpo como escritura en el argentino Néstor Perlongher y en el uruguayo Roberto Echavarren. Para ambos el cuerpo constituye una política y estética entrelazadas que presentan una anomalía expresiva. Reconocen su herencia en la sierpe de don Luis de Góngora y en la expresión americana de Lezama Lima, y su horizonte en una configuración de un porvenir de los cuerpos más allá del precario realismo de nuestras landas bárbaras. Portan sobre sí el mote de “bárbaros alejandrinos” ocupados por los detalles oscuros y turbios que entrecruzan la política en la vida con la vida como expresión política. En la saga que va de Lezama Lima a Guimarães Rosa pasando por Severo Sarduy, afirman la diferencia real y eficiente de los cuerpos y la expresión como un único plano de inmanencia y singularidad cuestionando cualquier identidad corporal, relacional o nacional de carácter ontológico. Perlongher se apropia de la obra del filósofo francés Gilles Deleuze en una mezcla con Lezama Lima y Haroldo de Campos. Echavarren se apropia de la obra del filósofo francés Michel Foucault en una mezcla con Filisberto Hernández y Marosa di Giorgio. Sus obras ponen en acto los enunciados filosóficos

y transforman en escritura la diferencia efectiva del deseo. Sus ensayos conjugan una matriz poética, crítica y política que cuestionan cualquier salvación individual o inmunidad corporativa. Siguen la línea efectiva que el acontecimiento abre en la historia persiguiendo en las composiciones expresivas los efectos de subjetivación para la producción de grados de libertad en los dispositivos y de diferencias efectivas en los procedimientos expresivos.

Para estas escrituras el poema es un umbral y un pasaje: un umbral en la corriente de respiración, una perseverancia a contrapelo de la lengua. El singular poeta, que Perlongher y Echavarren encarnan, puede ver en la luz misma como ocultamiento, puede escuchar un residuo corpóreo en la corriente de respiración del mundo. Quizás, aquello que lo mueva a escribir pueda enunciarse como una pregunta: cómo romper nuestro amor para devenir por fin capaces de amar. Perlongher y Echavarren saben que “oír no es ver”, y que el poema es la potencia del cuerpo que trae a la presencia figuras, modos y estilos en el dominio de una inmanencia positiva. Como si dijéramos: “toda conciencia es algo”, toda conciencia poética es algo en un mundo de universal variación, ondulación, vibración e intensidad. Es algo, y se dirá que el poeta escribe con sus ojos y oídos, pero solamente en tanto toca con los ojos y mira con los oídos. El poeta ve tocando y escucha mirando: sus órganos son múltiples y paradójales. No se trata de una metáfora y menos aún de una sinestesia; el poeta es el revés de los sentidos en el mundo. Abre los ojos para experimentar lo que no vemos y cierra los ojos para ver. Abre los oídos a la escucha para experimentar el vacío y los cierra para rastrear los ritmos de la mundaneidad. Abre y cierra los sentidos en un umbral. Dona imágenes y sonidos luego de hender las cosas para extraer de ellas sus materias ígneas: como si dijéramos, para extraer líquidos y gases como vectores de la tierra. El poeta emite cuerpos reales, algo existente, una producción de existencia: afirma que no se siente y no se piensa si no es en una experiencia del tacto de la materia corpórea.

Para la práctica poética –las cosas visuales y sonoras– son siempre lugares. Aspiramos a la imagen y al sonido en la lectura del poema, y somos aspirados por ellos. La imagen y ritmo poético son una puerta abierta a través de cuyo marco no se puede pasar, no se puede entrar. La imagen y el sonido resultan estructurados como

un umbral que inaccesible impone su distancia. La experiencia que propone se trata de un contacto suspendido porque el poeta trae a la presencia paradojas en acto, que contienen la lejanía en la cercanía y lo extraño en lo familiar. “Ahí”, en el lugar del poema, en la cosa del mundo, algo se produce como una potencia de desgarramiento y de afirmación vital: todo está abierto y nada resuelto. En el umbral solo permanece el ojo que busca y el oído rastreador, entre una memoria y una expectativa. El lugar del poema parece que sólo puede aprehenderse a través del doble sentido de la palabra “ahí”. Un sentido arrastra una lejanía por cercana que se encontrase y el otro, la inquietante extrañeza. El poema es condicional e infinitivo: sentimos afectados por la amenazante presencia y amenazados por la ausencia. Doblemente amenazados por la escisión abierta que llamamos umbral: sólo vemos lo que nos mira, sólo escuchamos lo que nos escucha.

Ante los hartos de buscar y los vencidos por un último estado, el poeta singular, que Perlongher y Echavarren encarnan, es un explorador en un movimiento de materia-luz. Sabe que el tiempo borra la luz y la luz fija al tiempo. La luz hace golpear al tiempo como marcas. Se dirá: que trae a la presencia falsos días y falsas noches. Al interior de las potencias de lo falso el poeta se aventura, porque intuye que la luz dona y roba, desnuda y revela. En el juego de sombras, de cara al falso semblante, el poeta sigue las pistas de aquello que oblitera. Lo que se guarda no será sino lo que se borra. En la complicidad de la luz y la sombra aparecen unas figuras y unos ritmos. El poeta nos enseña que las sombras serán el vértigo de lo visible tanto como aquello que marca el cuerpo.

Néstor Perlongher o la declinación de la escritura

Cuerpo

Néstor Perlongher pertenece al linaje de los pensadores materialistas. En nuestras tierras al pensador materialista hay que buscarlo entre las páginas literarias y la invención de estilos de vida. Aquello que lo define, en una pincelada gruesa, es la preferencia

por el cuerpo y el tránsito. Su movimiento no pregunta por el punto de partida o por el fin. Su naturaleza y carácter es conflictivo. Se encuentra dispuesto a cambiar de rumbo y a transformarse. Sus prácticas se abren a la irrupción de lo otro y de lo extraño. Sus modos buscan las lindes y las discrepancias de valor. Evoca lo múltiple, habita entre tierras diversas, afirma la oscilación sin fin. Siempre a mitad de camino destila afiebrado una experimentación como potencia activa y selectiva. Reconoce que lo experimentable es una vida y nada más..., pero cada vida tiene su ritmo y modo de modificarse, su duración y poder. Dice en la escansión de su escritura que una vida es el camino de sí misma y que su esplendor se debe a su potencia expresiva, a su estilo y a sus modos corporales.

Para el poeta-pensador materialista todos son cuerpos. Cuerpos enmarañados, naufragos, abandonados, desdichados, gloriosos e incluso siempre derrumbándose, siempre pudriéndose. Cuerpos que habitan en tránsito como frágiles pero insistentes proyectos de piltrafa. Cuerpos que deambulan erráticamente buscando intensidades en las localidades singulares. El cuerpo es la gran razón que formula los seres de sensación y los conceptos. Es el que impulsa a pensar por percepciones o por afectos. ¿Qué es aquello común a los que enaltecen el cuerpo? Parten por interrogar la teatralización de la carne y la herida como azar constituyente de la expresión. El retrato del cuerpo es una cicatriz del alma. Un sustrato, resto o color que impulsa las potencias de creación. Un catalizador que transforma la carne en verbo y donde por su intermedio se opera la inversión de los valores. El cuerpo duda entre la dureza del cristal geoméricamente ordenado y la fluidez de las moléculas blandas y deslizantes. Se dice como material intermedio, como envoltura que evoca superficies planas o alabeadas en el espacio. Por ello, Perlongher puede predicar como tarea de la literatura un escribir/inscribir en los cuerpos. Como si dura y suave, resistente y blanda, la carne dudase entre fluido y sólido.

Tanto la piel como el soporte de la escritura son tejidos. Superficies, al fin, en la que se inscribe el tatuaje o el tajo como presión de un objeto punzante. En el germen de una forma hay una marca de pluma o de puñal. Los caminos del pensamiento y de la existencia son trazados e inscriptos en la carne. La carne es la potencialidad de la existencia, la condición de posibilidad de las cualidades

en el mundo, la materia cargada de una intensidad apasionada e igualmente intelectual. En el movimiento de su obra, Perlongher no evoca el término “carne” en sentido directo sino que propone un procedimiento para desollar y extender los órganos del cuerpo. Como si el término cuerpo resultara insuficiente por estar aprisionado en el funcionamiento jerárquico de los órganos y de la conciencia. Se trata primero, de desollar el cuerpo prisionero del dualismo “mente/ cuerpo”. Luego, se trata de extender los órganos allí donde la realidad y la apariencia se confunden, donde la profundidad y la superficie se mezclan. Carne es el nombre de una profundidad superficial, de una apariencia real de la existencia. El mundo existe irremediamente expuesto en la carne. En la exposición erótica de ésta los límites y discontinuidades entre el sí mismo y el otro son traspasados. El yo es vaciado y abandonado anónimamente como carne. Este abandono del cuerpo como materia indiferente pone en movimiento una anomalía salvaje. La de la multiplicación de zonas erógenas y modos de intensidad que estallan en la superficie entre los cuerpos. La carne expuesta como materia indiferente niega las reglas de la propiedad privada del cuerpo y abre a lo común en la búsqueda de insistencias y continuidades de la vida. Se trata de la comunidad de la carne expuesta. La carne, para Perlongher, es la superficie donde se raspa o se tajea. Superficie plegable, desgarrable, extensible que duda entre el líquido y el sólido. La duda del cuerpo entre dureza y fluencia lo es también entre la masa inmensa y el movimiento de los átomos.

De un materialismo a otro

El materialismo de Perlongher se debate entre la masa y el pliegue, la unidad y el detalle, la macroscopía y la microscopía de las fuerzas. Por un lado, se evalúa lo social maximizando las propiedades como acumulación y riqueza, stock y flujo, circulación y capital; por otro, se avanza minorizando en el análisis del átomo y el *clinamen*, de la mónada y el pliegue, del individuo y el fractal. Las dos caras del materialismo parten del cuerpo y permiten trazar dos series diversas. Está la que se desarrolla por un movimiento dialéctico distribuyendo identidades y funcionando por contradicciones lógicas y la que lo hace sabiendo que todo se repite y que no existe

más que afirmación como repetición de una diferencia eficiente. En ambas series lo primero que encontramos son cuerpos y efracción, pensamiento y violencia bajo el imperativo del cambio.

Hay un materialismo dialéctico y también, hay un materialismo aleatorio. Perlongher cree en este segundo como aquel que puede comprender la violencia de la carne como intensidad y alegría trágicas, como el que puede extraer de la vida el poder de creación, como el que puede transformar el resentimiento en potencia vital. Por ello, su gesto indica una doble sustracción: del examen de las verdades como forma del juicio y de las lógicas de la identidad como presencia de unidad. Intuye que el movimiento se dice como imagen del pensamiento y como materia del ser. Que todo es siempre la misma cosa y que no hay mas que un solo y mismo fondo. Que todo se distingue por el grado y difiere por la manera en la superficie de los cuerpos. ¿Qué es lo que evalúa el materialismo aleatorio en la materia? Que no existe una esencia ontológica que se encuentre mas allá del mundo sino que todo se expresa completamente en la inmanencia y singularidad de la carne, aunque la experiencia de la carne no alcance para definir el acto de creación. La condición de posibilidad del ser se afirma en la superficie material reivindicando que no existe necesidad de mediación entre lo trascendente y lo inmanente sino una estrecha complementariedad que se reúne en la molécula de carne, de la que emerge lo actual y lo virtual. Si hay trascendencia del pensamiento es sólo inmanente y ésta se dice como trascendental, como exterioridad del ser y como potencias del cuerpo.

¿Cómo afecta este pensamiento a los procedimientos de expresión? Perlongher encarnó en los sucesos en nombre de la mutación corporal del deseo, imprimiendo en la escritura una zona de mezclas e imprecisiones. Instaló operaciones gramaticales que conectan la subjetividad política creadora de estilos de vida con la materia preindividual. Sintácticamente utilizó nexos disyuntivos y formas pronominales neutras como el *ni*, el *se* y el *lo*, y desmelenó la gramática oscilando entre pronombres personales, en tanto rasgos de estilo, que afirman procesos impersonales y mutantes. Lo indecible se inscribe en la gramática como un desvanecimiento de los sustantivos y una oscilación entre “el”, “ella” y “lo” hasta fundirse en lo neutro. El poeta busca en la escritura un teatro de fuerzas en

pura exterioridad que no cesa de afirmar el acontecimiento como herida en la carne. Sus procedimientos de escritura y de crítica son evaluaciones inmanentes de experiencias vividas. Del mismo modo que dice “yo creo que los espacios están dados para que vos entres en las leyes del mercado sexual o para que los uses para crear nuevas formas de nomadización” definiendo un modo y una orientación de la práctica política, afirma que la tarea de la escritura poética consiste “simplemente en reinventar escenas tratando de captar lo que había por abajo o por adentro” de la gramática definiendo un modo del teatro de las fuerzas. En las prácticas políticas crea tensiones al nivel del deseo, en la poesía hace del poema un cuerpo. Las experiencias vividas son épicas sensuales que insisten en la creación de formas, en la multiplicación de espacios, en la descomposición de la sintaxis para alcanzar la intimidad de los recovecos. El cambio que profesa Perlongher en el pensamiento materialista es político al nivel de las fuerzas y no lógico al nivel de las esencias.

Declinación de la escritura

Escribir se asemeja a una caminata que salmodia el cuerpo. Testimonio de un vértigo corporal y de un pasaje continuo de un estado de equilibrio hacia otro estado paradójico y refinado. El argentino Manuel Puig, al que Perlongher admira por su potencia simultánea de profundidad y superficie, escribe tránsitos que son hábitos complejos del cuerpo en los que encuentra la embriaguez del amante. Su libro *Cae la noche tropical* expresa la sensualidad y el vértigo en la flexión y declinación del cuerpo. El vértigo funciona como una atracción cuyo primer efecto abrume al instinto de conservación. Destruye la autonomía del ser y abre la experiencia del abismo. El gusto por el fondo secreto trama una complicidad íntima e implacable. Descubrimos que el paraíso también es el infierno donde no hay tránsito real sin las violencias irreparables del cuerpo.

Perlongher cartografió las calles, plazas, saunas, zaguanes de los bajos fondos, guaridas clandestinas, discotecas, pensiones de mala muerte experimentando ceremoniales sórdidos, esporádicos y brutales del deseo. “Visión del paraíso” (1984) presentaba a São Paulo como “un sistema de laberintos propicios para las aventuras eróticas (...) ciudad decididamente fea. Arroja un efecto de

sordidez quizá atribuible a un ruidoso urbanismo que acumulaba automóviles veloces en callejas estrechas. Hay cierta vocación de monumentalidad: la ciudad presume de ser la New York de Sudamérica. Desde lo alto de sus súper vigilados bunkers, una clase media observa y teme a un pueblo en andrajos, marginalizado pero no melancólico. Este abismo social guarda un dejo imperial: el esclavismo derogado en títulos se ostenta en las ropas y en las pieles. Todo ello en una heterogeneidad abigarrada. Así, en el centro de São Paulo, familias *american way* coexisten con putas, lúmpenes, conejeras de inmigrantes nordestinos, tugurios de travestis...”

Perlongher describe los medios y la escena donde el deseo parece contener una prefiguración que se actualiza en la captura del acontecimiento instantáneo. Su libro *O negocio do Michê* (1987) y sus textos “Territorios Marginais” (1988) y “Poética urbana” (1989) suman una trilogía de ensayos donde los medios y la escena permiten alcanzar las nociones de vida e invención. “Vivir la ciudad es sentirla y en ese sentimiento inventarla”. Se trataría de una invención que conecta lo individual con lo colectivo: la ciudad vivida es imaginada e imaginante. Aquello que interesó a Perlongher es un desplazamiento de la óptica de los territorios, monumentos y espacios físicos a las comunidades que en ellos viven y a las tramas vivas que se entrelazan “entre” cuerpos. A estas comunidades las llamó “itinerantes” y procuró sus tránsitos implicándose en las líneas de deseo que describen. Estas líneas pueden ser pensadas por sus códigos de funcionamiento, a través de una economía del deseo y de una cartografía de sus peripecias como de la producción de subjetividad que crean. Los tránsitos describen espacios de transición en los que Perlongher alcanza la noción de “comunidad sensorial” y la trama de sus lazos secretos.

El ojo del etnólogo está puesto en la válvula de escape de las regiones morales, en los territorios donde se juegan los pactos de carne y las “condensaciones instantáneas”. “Lo primero que se ve son cuerpos provocativamente machos: ciñe un *blue jean* gastado la escultura de esa teatralidad del virilismo; telas rústicas, antes opacas que brillosas, que se adhieren viscosamente, a una protuberancia que destacan: hay en esos cuerpos sobrepuestos toda una escenificación de la rigidez, de los varios sentidos de la dureza”. Una etnografía urbana que capte los tránsitos vibratorios es una erótica que se

desplaza del “yo” al “nosotros”. Las relaciones y posiciones son el principio óptico de la intensidad que irá a fundirse en el afecto de las mezclas. Recuperar el afecto en el tránsito es una de las motivaciones de Perlongher porque los climas afectivos y sensuales permiten que “cada instante sea mas de lo que es”. Si el funcionamiento social expulsa al deseo y condena el afecto a la privacidad, los trayectos del deseo descolocan y conectan zonas de circulación pulsional. Evocar el tránsito es experimentarlo en una multiplicidad de fugas donde deseo y violencia conviven. La violencia festiva es la que pone en peligro y exige la superación de sí mismo. Todo acontecimiento en el tránsito es topográfico porque en el “aquí” se abre la singularidad de un mundo y de un cuerpo. Describir procesos y movimientos produce una mezcla entre lo semejante y lo diferente, entre lo cercano y lo lejano. La intersección de estas dimensiones define una cartografía de los cuerpos o una “corpografía”.

Para los viajeros fantásticos, el viaje es una declinación de lugares quiméricos; para los naturalistas lo es de lugares físicos. Las cartografías fantásticas hacen de lo semejante y lo cercano lo mas extraño, así como las naturalistas hacen de lo lejano y lo diferente lo exótico. Para Perlongher el tránsito es una experimentación de los cuerpos como mezcla y del espacio como secreto singular donde reside lo vivo. Si consideramos que lo infinito vive en lo finito en un atomismo del deseo, esto confunde las fronteras entre clases de tránsitos y tipos de viajeros. Los geógrafos y los antropólogos son cartógrafos y topólogos especialistas en espacios y en trayectos. Si la noción de espacio vincula trayectorias geométricas a procesos vitales, la noción de tránsito despliega topologías dinámicas complejas con un número variable de dimensiones. Todo viajero extrema una experimentación posicional y relacional que pasa “por”, “en” y “entre” los cuerpos. Para describirlos hay que decir que son los que viven “a través de”, expresiones preposicionales mas que zonas semánticas estables. Como en los argentinos Carella y Puig, las flexiones y declinaciones del cuerpo se corresponden en Perlongher con expresiones preposicionales. La crónica ficcional, la novela o el ensayo se traman de restos y excedentes que tratan a la posición y la relación como un ensanchamiento de la ficcionalidad de la ley. Los exilios forzosos y las “*giras*” carcelarias se desplazan de un lado a otro de las fronteras entre Argentina y Brasil. El habitar

turbulento enhebrado de traiciones crea el sedimento de los restos donde lenguajes carcelarios se unen a viajes lúmpenes hasta crear una indistinción como única fidelidad. Caprichos, desvíos y errores de los lenguajes transmutan las miserias cotidianas. El tránsito afirma el desliz y la mezcla, la indistinción y el error de los lenguajes a la deriva que no respetan a los idiomas estabilizados. La literatura siempre ha vivido de los restos y saca partido de las declinaciones del cuerpo.

Roberto Echavarren o la coreografía de la diferencia

Figuras justas

Montaigne o Pascal, dos grandes cultores del estilo que han transitado por caminos tan distintos –el de las opiniones paganas, el primero; el de las piadosas, el segundo– han sostenido por igual que el problema del estilo no consiste en hablar justo sino en trazar figuras justas. Tal vez sea éste el único propósito de la escritura de Echavarren. El ensayo *Fuera de género* hace resonar las búsquedas de la obra poética y revela su movimiento al construir figuras que hacen visible las siluetas de los actores y de las fuerzas en juego en el vínculo del individuo con su género. Entre la literatura y los estilos de vida, Echavarren trama una fina malla de la que se extrae una afirmación gravitante: “la relación del individuo con su género se rompe desde el momento en que se convierte en tema literario”.

¿Qué es lo que se busca en las páginas literarias entre los géneros y la biografía? En la obsesión motivada por toda clase de espacios empíricos *Fuera de género* no dice que la biografía sostiene los rasgos expresivos de la obra, tampoco que ésta se continúa directamente en la obra. Echavarren mantiene la autonomía entre biografía y obra aunque busque los pasajes secretos o los puntos singulares entre las series que permiten decir que la obra es una prolongación y una transformación de la biografía por otros medios. Si una vida es el camino de sí misma y se explica implicándose a sí misma, una obra es ese mismo proceso de formación y su implicación constituye sus procedimientos de expresión. El tiempo implicado

en una vida y en una forma es un ritmo generador y coincide con la expresión de su tiempo explicado. Sin embargo, el tiempo del ritmo en la vida es el tiempo de la presencia y éste, en general, no coincide con el tiempo del ritmo en la forma. Echavarren insiste en la búsqueda de los pasajes en los que la vida y sus prácticas se dejan ver en el ritmo de la obra y se exponen como pensamiento sensible.

El centro del movimiento de la poesía y ensayo de Echavarren muestra que la percepción significativa de una vida no tiene otra estructura sino su propio proceso de formación y es indirectamente en la obra donde el camino de sí misma se dice como expresión. La noción “estilo de vida” se ha convertido en los subsuelos del s. XX en una resistencia a los modos de uniformidad de la experiencia. El poeta parte de la carga política de esta noción que une el encanto vital al estilo como fuente de escritura. Sabe encontrar en Lautréamont, Nabokov, Onetti, Lorca, Lezama Lima y Marosa di Giorgio las prácticas de la mundaneidad y las alturas expresivas siempre en estado de singularidad y excedencia. Se detiene en el estilo como una forma que amenaza y no como una simple adecuación. Este movimiento del pensamiento es tan inadecuado como inconveniente porque señala los pasajes entre la expresión de una vida y la expresión en la obra, como un arte de guerra que excita la pasión y seduce el juicio. La noción “estilo de vida” expone el teatro de las fuerzas y de los cuerpos históricos en estado de efracción y controversia para alcanzar las líneas de su despliegue. Donde hay violencia hay fisura del ser y es éste el movimiento que Echavarren cartografía en la gramática. Son claramente las erosiones del cuerpo en las búsquedas de visibilidad las que, intermitentes y mordientes, escanden la expresión. El lenguaje sismográfico de Lautréamont, Nabokov, Onetti, Lorca, Lezama Lima y Marosa di Giorgio es al mismo tiempo exacto e inexacto en las prácticas de escritura, puesto que expone una tensión de duración entre vida y obra. Lenguaje que se expresa inexacto para designar algo exactamente. Trazar figuras justas es construir expresivamente el movimiento entre lo inexacto y lo exacto, entre lo orgánico y lo inorgánico, siguiendo una metamorfosis obstinada, que en su densidad y secreto, hace trastabillar la disposición del cuerpo en el mundo bajo cualquier tipo o modo de determinación.

Echavarren transforma en figuras justas los residuos, las

digresiones, las fuerzas en pugna que escapan a las operaciones de codificación. Busca revelar el fondo inconfesable en donde la mezcla impulsa las formas de la lengua. Desea hacer visible el brote en el que un cuerpo batalla contra las determinaciones de época. Rastrea en la expresión el no saber del devenir del cuerpo que se expone como un querer. Recoge lo que sube de las profundidades para transmitirlo mas lejos. El estilo de vida es entendido como un brote repentino que nace de abajo, como insistencia y resistencia en el arte de vivir. Las escrituras, a su juicio, son prácticas confesionales de las pasiones que modelan el movimiento de la subjetividad y aunque lo hagan de forma indirecta a través de los modos de expresión, es en ellas donde llega por sorpresa un rasgo anómalo del fondo inconfesable, una cifra misteriosa que requiere ser desentrañada entre la obra y la vida. Siempre hay una mitología de los cuerpos en la invención de la escritura y es allí donde un resto hace vibrar la literatura.

El complejo de Procusto

La forma del ensayo y poética de Echavarren resultan de la evocación de unas figuras que ponen en juego grupos de elementos escogidos según líneas elásticas de invención de los cuerpos. Las líneas que se siguen parten de una actitud con los asuntos empíricos. Esta actitud es un gesto que se asume y soporta para hacer visible un movimiento irreversible de las prácticas del deseo y de la constitución de la subjetividad. No intenta encontrar en la literatura una actividad pedagógica propia de un público apaciguado de amigos de la lectura. Por el contrario, sigue las líneas de gestos que inscriben la violencia de las prácticas en la escritura. Violencia afirmativa que abre huecos o desplaza límites mas que reducirse a un disponerse “en contra” propio de los compromisos humanistas. Sabe que cuando la escritura registra y tematiza, ha avanzado en un ensanchamiento vital de la experiencia. Este desplazamiento no es amable, tampoco lógico porque se da políticamente entre los cuerpos y al nivel de las fuerzas intervinientes. El resultado de los combates es una disposición del cuerpo que se transforma y expande siguiendo líneas del deseo. No encontraremos en esta escritura un deseo ilustrado sino que se trata de un análisis de los modos de resistencia frente a las técnicas históricas de adiestramiento, apaciguamiento y

control de las prácticas vitales.

Si Echavarren revela la crueldad de las fuerzas en la carne es porque el reverso de la escena se presenta como un homogéneo estado de los cuerpos dominados por el complejo de Procusto. Ante la justa medida, el nombre de las formas del exceso es crueldad y exhibe una galería de escritores que lo provocan a pensar el cuerpo como fuera de género. Lautréamont hace visible una lógica del desacomodamiento del cuerpo que insiste más allá de los límites y que postula una sexualidad indiscernible. La libertad radical encuentra su fuga última en la muerte. Nabokov reinstala el límite en los gestos de su obrar multiplicando las fantasías y efectos sociales entre lo privado y lo público. La libertad se dice como “pecado sin disculpas” en el movimiento de trasgresión. Experiencia ligada al límite en la que ninguna fractura puede culminar. Onetti se desplaza del interés por lo femenino y de la propia rabia por un desajuste de su cuerpo a la transformación de época propia de su juventud, hacia una evocación de la neutralidad del deseo en el objeto. En la pasividad del simple dejarse vivir, la sexualidad es vista con suspicacia porque conduce a la prisión de los placeres. Los estímulos inadecuados del objeto abren las líneas del deseo como prácticas de libertad. Lorca busca la intensidad del deseo en la escena siendo su reverso la supresión y su desgarramiento el grito de combate. El movimiento hacia la visibilidad del deseo queda inconcluso. La presencia como proceso hacia la libre exposición es frenada por la muerte. Lezama Lima resiste contra el error de la costumbre e insiste en las prácticas de transfiguración. Más allá de las fronteras morales el deseo abre una pedagogía respiratoria que busca en el banquete la libre comunión de los cuerpos. Marosa di Giorgio vuelve su inquietud ansiosa un abandono del yo cobijado para trazar un movimiento de huída cósmico, vegetal, mineral, animal que busca la pura exterioridad de las relaciones ensanchando los poderes del cuerpo. Los modos de resistencia se afirman como una ética de la crueldad que dice de los principios de acción y de las maneras de ser frente a los modos históricos de poder y de determinación de la visibilidad.

Si la literatura al servicio de técnicas humanistas siempre ha indicado la domesticación del hombre y la mujer, dada a través de la lectura como adecuación y apaciguamiento de los ánimos,

Echavarren persigue en la batalla de los cuerpos una violencia y un desajuste. Se trata de trazar el contorno de los cuerpos en descentramiento frente a las técnicas de producción de subjetividad. El valor de su escritura radica en tratar con escritores “mayores” asentados por los cánones literarios, para mostrar en sus vidas y a través de sus obras, lenguajes amasados por vivencias suicidas, por teatros de la perversión entre la pederastía y la orgía, e incluso, por transformaciones de la subjetividad que se abisman en la neutralidad de la vida.

Coreografía de la diferencia

Aquello que define el movimiento del pensamiento de Echavarren consiste en revelar que la transformación en la vida cotidiana proviene de una coreografía que ha permitido, por la insistencia y resistencia de las prácticas del deseo, que las líneas segmentadas duras del proceder se abrieran a líneas de improvisación creadoras de nuevos cuerpos. Si el problema consiste en saber cómo un cuerpo se compone a sí mismo y con los otros, la dinámica puede verse en el juego estratégico entre libertades a través de la figura del bailarín. Según lo ha revelado la danza entre Nijinsky y Pina Bausch, un bailarín es aquel que se transforma en un espacio propio diferente del espacio objetivo o determinado. El cuerpo del bailarín segrega con su movimiento un espacio corporal en el espacio objetivo. Se trata de un espacio paradójico que evoluciona en los límites determinados imbricándose en éste pero cargándolo de afectos y fuerzas nuevas. El cuerpo del bailarín se alimenta de tensiones creando su medio propio y haciendo de los segmentos de espacio rígido otros más flexibles. Mientras se siente danzar, el bailarín contempla las imágenes virtuales de su cuerpo que se multiplican. Esta multiplicación de imágenes es una presencia siempre renovada del propio cuerpo. La descripción de éste en situación siempre es paradójico e inmanente y solo busca las intensidades mas altas y otras presencias de sí mismo. Danzar es crear nexos o conexiones entre materiales heterogéneos buscando intensidad y diferencia. Diremos entonces, que una coreografía es un conjunto de movimientos que poseen un nexo propio. Entendemos por nexo las conexiones entre experimentaciones del cuerpo en el

flujo de su despliegue. Toda articulación es del orden del gesto que, más allá del sentido, transporta para sí el misterio de su fruición.

Si Echavarren es motivado por la figura del bailarín es porque en ésta desaparecen las imposturas naturalistas del género. “El bailarín inventa la persona como lo desconocido en cada problema”. Esta afirmación hace de la dinámica de segregación del bailarín un espacio a la espera de múltiples otros que el intervalo del problema hace surgir del cuerpo en la dinámica de su despliegue. El cuerpo paradójico es la promesa de invención donde la *performance* vive como coreografía. *Fuera de género*, como imagen del pensamiento, desmonta toda idea de esencia y de lógica de la identidad para que de la relación entre las fuerzas emerjan los nexos. Si los nexos de composición son siempre lógicos se trata al fin de una lógica de las disposiciones sensibles. Las líneas de ritualidad y cotidianeidad como segmentos duros coexisten con las líneas de improvisación que siempre actúan en tanto estímulos inadecuados, aunque transformadores del cuerpo viviente. El bailarín al inventar un espacio sensible como segregación de su acción se diferencia en lo dado introduciendo en el mundo unos modos singulares e incomparables. La anomalía no engendra una nueva norma pero su formación impulsa una vida y sus relaciones. La imagen del pensamiento que Echavarren traza es una coreografía como el arte de los diagramas, las trayectorias y las poses que los cuerpos intentan en el movimiento hacia la intensidad. Los casos que evalúa, confirman que el ser se dice como diferencia y que la indiferencia no es nada o lleva el nombre del hombre medio. Ante la vergüenza de ser hombre es que la dualidad cae y lo múltiple proclama su variedad y antagonismo. Todo el problema consiste en distinguir entre las semejanzas que diferencian y las falsas diferencias que asemejan. Ante las prácticas de los despotismos uniformizadores y de las explicaciones universales vale el grito de Constantin Leontiev “¡oh, vil uniformidad!”, que podría confundirse con el de Echavarren “¡oh, odiosa igualdad”.

Resonancias o el amor a última vista

La crítica que Perlongher y Echavarren realizan, de distintos modos pero con fuerza concurrente, se concentra en la

sedentarización del deseo. Ataca tanto a los edictos policiales como a la extendida represión de las costumbres que asoló con prácticas conservadoras la normalización de las sexualidades ciudadanas. A los posibles modelos conyugales de un creciente progresismo gay durante los ochenta, opusieron a los excluidos de la fiesta que sobrellevan los prototipos de sexualidad más populares –travestis, chongos, locas, gronchos–. Han sido críticos de la identidad homosexual por estar dominada por un modelo “personológico”, más proclive a la estabilización del deseo por su preferencia a la norma que a las mezclas de la vida. Sin embargo, siempre apoyaron la ampliación de los derechos civiles. Encontraron en Pedro Lemebel su aliado trasandino.

La esquina es mi corazón y Loco afán. Crónicas de sidario relevan a la sexualidad popular y a sus criaturas errantes, como escurridizas especies ante la moral represiva y la docilidad mitológica. Más cercanas a un sexo callejero y a la deriva, las criaturas que describe Lemebel, son polivalentes y no relacionales –como el cabecita negro argentino–, infunden en la pulcra moral sentimientos encontrados mezcla de pánico y compasión, de desprecio y castigo. La errancia, como un conocimiento del deseo de los cuerpos, traza un enclave común entre las búsquedas de Perlongher, Echavarren y Lemebel. Donde el poder dice: lo heterosexual no es lo gay, lo gay no es travesti, la prostitución no es homosexualidad, la cigarra no es un bicho, estas escrituras enaltecen las mezclas ante la clasificación y ordenamiento sedentario y familiar.

Las doncellas travestis de “la cultura mariposa” que describe Lemebel, con su proliferación de nombres que van de La Desesperada a La Vensida, fueron faros negros, una especie de agujero en la piel seca de los uniformes vigilantes. La homofobia comienza con una privatización del cuerpo y una clasificación de las criaturas del deseo para culminar con el fantasma del sida como una especie de viento del paraíso o de sacrificio justiciero. Ante “la pasión ciudadanal”, reclamada por estas escrituras, el imperativo social dice ¡sujetad el culo! ¡sujetad el sujeto a la civilización! ¡evitad la danza tribal y los ritos ancestrales! Y las locas, los chongos, las travestis, los pendex, los gronchos, se menean y hacen estallar las identidades “personológicas” y la privatización de los cuerpos. La gran fiesta popular, donde “cada quien engancha su carro en el expreso de la

medianoche", será abortada por la aparición del pistilo violáceo que esparce el polen de las serpientes emplumadas. Mediados del 80 será el momento de la peste y sus estragos, de la desaparición de los cuerpos y de la convivencia con el virus. Un cambio irreversible de las conductas sexuales alejaba la vía de escape que estallaba en la región moral.

Perlongher discute en *El fantasma del sida* (1988) el imperativo de la mirada clínica que trabaja como un verdadero dispositivo de moralización y normalización, creando una imagen terrorista de los cuerpos que afecta las inscripciones simbólicas en la ciudad. Los órganos hablan muerte, muerte dulce en las calles del fin del mundo. Para el uruguayo Copi, la visitante incrustaba un hedor a cadáver en el baile de las locas; para Perlongher dibujaba un fantasma que embalsamó en plástico el deseo, y para Lemebel era un "horóscopo anual que pestañaba lágrimas negras" sembrando un rasguño letal en la subversión mestiza. "El mariposario del SIDA popular" dividía aguas en las prácticas del deseo y también, en los matices sociales de apertura ciudadana de la fiesta del 72, donde maricones pobres y de barrio alto, convivieron en un efluvio breve. Como si "tierrales" y "perfume francés" fueran posibles en el mosaico mestizo de la comunidad. El mapa sentimental de los nombres preanuncia un último encuentro, un último brindis, un último baile a contraluz. Y allí están la Carmen Miranda, la María Félix, la Loca del Pino, la Wendy, la Fácil de Amar, la Lorenza, y siempre Berenice –la resucitada–, y también María Camaleón..., en un salto mortal al futuro de una pobreza sin futuro, donde esos cuerpos deslumbrantes y sofisticados como estrellas de cine, brindan por última vez. Como un diseño del neoliberalismo –que sepultaba doblemente la fiesta nacional de la Unidad Popular junto con la comunidad de las doncellas travestiverberaba una sentencia: ¡tenei la oportunidad de ser reina al costo de una vida! Del mismo modo que los cuerpos sociales sudorosos se disipaban en su ilusión del 72, así la carne viva que los juntaba se transformaba en sombra.

Y en un amor a última vista, Lemebel nos deja ver la sombra enflaquecida de Perlongher vagando por Valparaíso. Auguraba el poeta en la peste, una estrategia represiva vestida de moda fúnebre, como un atentado del capitalismo mundial integrado, contra las fugas del deseo y la tolerancia civil. Echavarren prosigue su escritura

extremando las apuestas radicales de la subjetividad, el deseo y la mutación imprescindible de las costumbres. Y Madame Sata, como bauticé con cariño a mi amiga chilena, extendió el cancionero, lo pobló de figuras, de recuerdos, para que la pulcra moral del olvido no extendiera su larga sombra espectral. Ellas siempre lo supieron, en nuestros terrenos sólo restan perlas y cicatrices entre los cuerpos, y la escritura sólo vive de los restos.