

Néstor Perlongher. Retrato de un pensador materialista

Adrián Cangí

1. Cuerpos

Este retrato es obra del trazo o de la mancha de color. Se propone un movimiento motivado por toda clase de espacios empíricos que hacen real una presencia corporal. Se trata de una impresión determinada por el motivo obsesivo que la anima. La intención última de un retrato es hacer ver, trazar una silueta, ensayar un contorno, definir un ritmo. Entre el linaje de nuestros pensadores materialistas quisiera detenerme en Néstor Perlongher y en las relaciones que traza con otros escritores.

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 son conflictivos. Se encuentra dispuesto a cambiar de rumbo y a transformarse. Sus prácticas se abren a la irrupción de lo otro, de lo extraño. Sus modos buscan los lindes y las discrepancias de valor. Evoca lo múltiple, habita entre tierras diversas, afirma la oscilación sin fin. Afiibrado destila –siempre a mitad de camino– una experimentación como potencia activa y selectiva. Reconoce que lo experimentable es una vida y nada más... pero cada una 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.

Para el pensador materialista todo es cuerpo. Cuerpos enmarañados, náufragos, abandonados, desdichados, gloriosos e incluso siempre pudriéndose, siempre derrumbándose. 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 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 configurante de la expresión. El retrato del cuerpo es una cicatriz del alma. Un sustrato o resto que impulsa a 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 –para Perlongher– 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 del 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, en la búsqueda de continuidad de la vida, lo común: 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. El materialismo de Perlongher se debate entre la masa y el átomo, 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 la declinación, 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 síntesis superadoras, y la que lo hace por metamorfosis, sabiendo que todo se repite y que no existe más que afirmación como repetición diferencial como multiplicidad en la unidad. 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 carne. Que 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. Si hay trascendencia es sólo inmanente y ésta se dice como exterioridad del ser, como potencias del cuerpo, como empirismo trascendental. ¿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 y formas pronominales como el *ni*, el *se* y el *lo*, que atraviesan su poética en tanto rasgos de estilo para afirmar procesos impersonales y mutantes. Lo indecible se inscribe en la gramática como un desvanecimiento de los sustantivos y una oscilación de los pronombres personales hasta fundirse en lo neutro. Perlongher 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 que comienzan por un decir femenino. Del mismo modo que anota “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” describiendo 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. Por ello, insiste en sus ensayos que la política no es sólo un problema de conciencia sino de enlaces entre cuerpos. La radicalización y reivindicación de las diferencias sexuales en el marco de las luchas populares lo exponen como un polemista de estrategias “trotskistas” en el proceso de liberación nacional y social del peronismo. En esta modalidad estratégica, la revolución de la vida cotidiana emerge de abajo en un sistema de alianzas afectivas y de conjuras de las formaciones jerárquicas del poder. Entre 1968 y 1973, Perlongher se opone a la organización tradicional y patriarcal reemplazándola por una política del cuerpo y del deseo. Los retazos de su biografía son siempre fogonazos insurgentes frente a las prácticas partidarias en el momento de mayor recrudescimiento del microfascismo enquistado en las instituciones, los gestos y los usos lingüísticos. Entre 1973 y 1976, el F.L.H. (Frente de Liberación Homosexual), en alianza con organizaciones feministas y prácticas anarquistas, promueve una agitación e insurrección sostenida en una interrogación vital que se desplaza de una situación revolucionaria clásica hacia un programa insumiso de las relaciones humanas. Si en la situación revolucionaria clásica el enemigo es una categoría social y sus modos de acción del poder; en el planteo revolucionario de las personas, éste no tiene rostro y se ha diluido en los cuerpos y sus formas de relación. Es en las prácticas insurreccionales de la vida cotidiana donde los cuerpos reaccionan a la manipulación e integración del comportamiento individual. La autonomía y autogestión de la sociedad civil se confronta con explicaciones y salidas totalizantes. La batalla al interior de los movimientos revolucionarios sociales es por la apertura y permisividad en el comportamiento sexual político. El núcleo del problema consiste, para el F.L.H. y para el grupo EROS –fundado por Perlongher–, en reunir la sexualidad con el cuerpo para huir de las pretensiones institucionalizadas ahondando en un acto mayor de emancipación social. Resulta claro en el interior del debate que confrontar al burgués como figura socioeconómica era más abstracto que derrotarlo encarnado en las costumbres. En el campo de la militancia, Perlongher reconoce que ningún movimiento que no atacara las relaciones personales podría ser revolucionario. Por ello dirá hay que “sacar la cana de la cama, el ojo policial del espejo del cuarto” y sostendrá con las primeras lecturas de *El Antiedipo* de Deleuze y Guattari que “hay que soltar todas las sexualidades, abrir todos los devenires”. Estas declaraciones profundizan las lógicas afectivas y de alianzas propias del “trotskismo” con una política del deseo.

Frente a la interiorización burguesa y sus modalidades corporales, Perlongher radicaliza la noción experimental de un devenir revolucionario de las personas, sostenido en la arenga “lo que queremos es que nos deseen”. Sus prácticas valoran todos los grados de ruptura con el orden. De este modo se inscribe en sus textos la modalidad minoritaria de producción de subjetividad que proseguirá en su cartografía del Brasil menor, siguiendo las líneas de una revolución molecular. En los años que anticipaban la guerra sucia, las detenciones que padecía eran frecuentes hasta alcanzar el mote de contraventor del edicto 2º H en la jerga policial. El relato “Azul” (1985) escrito en São Paulo pero bosquejado en la propia carne, reconstruye la crueldad de los cuerpos y un método de resistencia del deseo forjado en las racias policiales. Dice “un año canta; los uniformes pasamanerados y esos botones de oropel, contra los que la bala –oropelados– choca. Pero no son insensibles al fuego: al fuego de los años, a las diarreas de la cabeza, al napalm de los huevos. No hay otra manera de acabar con ellos. Es un problema de método”.

Perlongher parte hacia Brasil llamando a su tierra “pacata nación de celosos agentes” en un clima sostenido de delaciones y de ligas de moralidad. Su cuerpo, en los primeros ochenta, se dispone en un escenario de múltiples coordenadas donde el deseo se mezcla con el delito y el mercado sexual. Este es el peso gravitante de *O negócio do Michê* (1986) donde interés y azar, intensidad y cálculo revelan las modalidades del cuerpo, entre formas de fuga y de captura en el teatro de las fuerzas de la prostitución. Toda la descripción de los movimientos empíricos del deseo en la dinámica de la prostitución y en los círculos de la delincuencia, intentan mostrar cómo segmentos flexibles de invención conviven con determinaciones sociales. El intento de esta práctica teórica es el de cartografiar los estados de conjuración de las energías viriles producidos por la normalización institucional. Deseo y violencia conviven en la inscripción en la carne de los márgenes, donde prácticas orgiásticas se sustraen a la ley social. Seguir estas líneas de mutación del deseo, llevó a Perlongher a la promesa del cuerpo de las intensidades que no es ajeno a un cortejo y coqueteo con la muerte. Poses y simulaciones, gestos y ritmos quedaron registrados en el movimiento que va de la etnografía al poema en una indisoluble multiplicación de sensaciones. Si todo es político en Perlongher es porque en sus experiencias y textos se juegan percepciones y afectos forjados en los procesos de marginalidad y minorización, donde el resultado no es un programa teórico para la revolución sino una cartografía de experiencias que plantean que el deseo se dice como producción, articulación y montaje estratégico entre los cuerpos.

2. Tránsitos

Encarnación

Los relatos de tránsitos que evocan el nombre Brasil funcionan como crónicas de una experiencia tanto mental como corporal. Se producen como prácticas de un ir hacia el otro y entretienen sensaciones donde la motivación última es una voluntad de encarnación entre los cuerpos y una mutación física y moral de la experiencia. Será con los viajes de autoexilio erótico o de iniciación deseante que el movimiento hacia el otro alcance el fondo sensible de lo social. Carella, Puig y Perlongher en las décadas del sesenta y ochenta alcanzarán en el tránsito un desvío de los fines, donde resultaba posible el encuentro de la libido con la energía social. El otro asegura los márgenes y transiciones en el mundo, la expresión de un mundo posible. En los grandes tránsitos todo se expresa en la carne. Encarnación significa que la unicidad absoluta del ser coincide con el constante devenir de todas las modalidades de la existencia. Carella, Puig y Perlongher parten de un estado de agobio al que resisten, pasan por puntos críticos y terminan descubriendo en el tránsito la fusión con los cuerpos en la efervescencia social. Estos tránsitos no son huidas o evasiones sino actos de creación de sí. No se satisfacen en lo imaginario, se alcanzan en una transformación real. Pueden ser pensados como impulsos para crear mundos posibles o posibilidades de vida. Los aprendizajes que prometen son experimentaciones de un camino que se aparta del camino, de una bifurcación o extravío, de un éxodo o una anábasis. El rodeo y el detalle, las estupefacciones y los descubrimientos se extraen de un paisaje donde se han mezclado mundo y cuerpo, verbo y carne. Brasil se transforma en una comunidad emocional y una nebulosa de afectos llamada por Carella: *“Estados Unidos do Fogo”*, por Puig: *“Siete pecados tropicales”* y por Perlongher: *“Paraíso”*. João Silverio Trevisan, autor de *Devassos no paraíso* (1986), comparaba en su primera edición los tránsitos eróticos de Carella y Perlongher. Carella a comienzos de los sesenta había dejado registro en un diario de viaje ficcionalizado titulado *Orgía* (1968) de su paso por Brasil. Inédito aún en español, *Orgía* alcanza una inmersión en una centralidad subterránea para un especialista en picarescas porteñas, autor de *Tango, mito y esencia* (1956) y de *Antología del sainete criollo* (1957). Movido por potencias deseantes y a la búsqueda de una intensificación, Carella conoce el extravío de los juegos de la pasión y el acuerdo “simpático” con el genio colectivo del pueblo brasileño. El dramaturgo no llegaba como Puig a Río de Janeiro o como Perlongher a São Paulo, sino al nordeste brasileño para cumplir un contrato como profesor de Dirección y

Escenografía en la Escuela de Teatro de la Universidad local. El encuentro entre él y Recife está atravesado por una mezcla de sensaciones sin matices: gestos de miseria y lujuria conviven con un atisbo de promesa de transformación social. Aquello que lo conmociona son las costumbres de los cuerpos. El tránsito del autor de la *Farsa de don Basilio mal casado* (1969) busca transformar el encierro, entre beato y puerco, de una Buenos Aires descrita por Arlt como la “gusanera humana”. El amor y la sexualidad dejan de ser una “cosa negra” y una práctica repugnante. Descubre una vitalidad eléctrica que toma los cuerpos y los envuelve en flujos e intensidades. Practica las mezclas de la carne y acepta la impureza de los deseos sin represiones. Quedan atrás las conductas descoloridas de la “gente fatigada, fantasmas apenas despiertos que apestan la tierra con su grávida somnolencia, como en las primeras edades los monstruos perezosos y gigantes”, narrados por Arlt en *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931). Un delirio afirmativo toma el cuerpo y exalta la personalidad. Bajo la luz del trópico los cuerpos revelan su forma inocente y bestial al mismo tiempo. Lúcio, el personaje de *Orgía* circula por Recife, como en una Sodoma tropical y siente que como entre los pájaros, “el macho es mas atractivo”. Entre la brisa marítima, el olor a miel en el aire y el calor que diluye la sangre, un cráneo de color impone una fuerza erótica y un contacto corporal. Se trata de la sustancia vital de los trópicos, la misma que confunde pasión con pecado en Puig. Fascinado por los “saraás” (negros rubios del nordeste caracterizados por una ausencia de pigmentación), Lúcio termina agotadoras caminatas en la desnudez de su cuarto, después de haberse perdido prisionero de atractivos nunca antes imaginados. En las calles siente que las personas lo miran, lo abordan con propuestas, lo siguen en un movimiento expectante. “*E de repente surge uma nítida imagem em sua mente: dois forasteiros chegam a Sodoma e pedem hoppedagem a Lot. Os sodomitas, acoçados pela luxúria, querem gozá-los. É em vão que Lot lhes oferece suas filhas. Eles querem a carne nova, desconhecida, que lhes proporcionará um prazer estranho. Lúcio pensa com melancolia que não é um Mensageiro*”. El tránsito imprime la plenitud de una carne radiante y nueva que mueve poderosas intensidades. La curiosidad de la carne es táctil “*pois tocam em suas roupas para certificarem-se que tecido é, e sua carne, como se fôsse por descuido...*” Lúcio imagina que debe haber pocos extranjeros para que el atraiga tanta atención. Todo parece invitar al contacto. “*A franela não é desconhecida aqui, pensa Lúcio. E não pensa mais porque um jovenzinho literalmente cai em cima dêle, apalpando-o como se fôsse uma mercadoria à venda. É negro, é lindo e em silêncio toma-lhe a mão entre as suas. A chuva que volta a cair quebra o contacto e o jovenzinho desaparece no*

tumulto.” Los encuentros del trópico se mueven al ritmo de la lluvia y del tacto como si la geografía fuera tanto una experiencia mental como corporal. Lúcio descubre que el medio lo implica en el ritmo de una experimentación proxémica. El espacio subjetivo se habita afectivamente al ritmo del tacto y un enigma del tiempo se abre en el resplandor de los cuerpos. El encanto reside en una cotidianidad donde el movimiento y el contacto van creando una propensión al acontecimiento. *“Agora, Lúcio sente que uma mão se apóia em suas cadeiras. Será casualidade? Veste uniforme e olha para o outro lado. Habilmente maneja as mãos que traz metidas nos bolsos. Chega até mesmo a beliscar Lúcio, suavemente. Também é negro e, ao sentir-se observado, fica quieto. Depois, olha sua prêsa, sorri e diz-lhe que é quentinho, e que o deseja...”* El tacto vibra y busca. Describe trayectos en una danza bajo la ley del cuerpo mestizo. Incesantemente expuesto, siempre desviado en el lugar, Lúcio descubre el nexo que une lo íntimo a lo colectivo. *“Uma excitação sexual se apodera de todos...”*, la fuerza vibratoria del medio vence las desconfianzas y crea un clima alucinatorio. Lúcio arde de vida mezclado en un espacio inexplorado que da lugar a la preposición “entre”. En el “país da brasa”, envuelto en las “potencias do fogo” practica la conversión y la encarnación. Conversión de las calles de Sodoma en las veredas del Paraíso. Encarnación en los giros por las calles, en los baños de los bares, en las declaraciones de amor susurradas. Como si viviera sobre un balancín, Lúcio vence las melancolías de sus recuerdos y afirma que *“viver não era apenas uma frase”*. En un vagabundeo erótico consumado son las flexiones o declinaciones del cuerpo las que se registran como crónicas en la gramática. El “entre” que João Cabral de Melo Neto alcanzara en *El perro sin plumas* (1950) en las sección IV “Discurso del Capibaribe” (*“viver/ é ir entre o que vive/ O que vive/ incomoda de vida...”*); Carella lo descubre en *Orgia* (*“O clima moral de Pernambuco é particularmente turbulento, o meio destaca-se pela sensualidade brutal”*). Como en las narraciones de Reinaldo Arenas la voracidad sexual de Lúcio supera todos los prejuicios, represiones y prohibiciones. *“Todos êsses rapazes... dispõem de uma liberdade que de outro modo não teriam”*. El calor afrodisíaco diluye la sangre y propicia las mezclas. El tacto toma y crea libertad como una fuerza persuasiva. Descubrimos que el “entre” tiene nombre de “sará”, forma de sensualidad brutal y es práctica de una libertad sexual sin frenos. La promiscuidad va haciendo del deseo una mezcla que da nacimiento a un tercero, a un nosotros. Carella, Puig y Perlongher descubren a “urano en las esquinas” y alcanzan el residuo emocional en el callejeo. Y es en éste que también se pierden en la naturaleza de fuerzas misteriosas como sutiles inflexiones de una vivacidad fisiológica. Recife encarna a

Carella rodeado de un deseo festivo e incesante. Aunque terminara preso y sospechado de traficar armas a Cuba para miembros de las Ligas campesinas de Pernambuco, requisado policialmente en su propiedad, incluso en su diario, y chantajeado por la institución escolar, Carella prefigura la escena del deseo como la captura de acontecimientos fugaces e instantáneos y registra atisbos de un movimiento de mutación.

3. Declinación

El Brasil mítico de los años ochenta con sus carnavales que emulsionan una eclosión de sensaciones, e intensifican una multiplicación de simulaciones permite ver una cadena de imágenes de cuerpos vibrantes. Liberación sexual del “desbunde”, travestis, taxiboy y noches interminables del Baixo Leblon conjugan alcohol, *trips* y lujuria. Río “liberado” adonde llegaron tantos argentinos y latinoamericanos escapando de los años de plomo y represión. Contra la postal de morros y costa, en un crisol de gentes, descubrimos a Puig viviendo su propio exilio mientras escribe en “letra de mujer” *Cae la noche tropical* (1988). Su camisa colorida se deja ver entre putos y poetas en el arrastre de las conversaciones sin rumbo. Nadando por las mañanas y caminando atardeceres aplaca su soledad. Vive amores a los que desea perdurables, aunque pasen fugaces portando como todo “garoto de programa” una única filosofía: apenas una buena apariencia. Puig vive en Río, pasados los cincuenta años, el amor y el sexo pasional mientras registra la íntima consistencia de la vida en las conversaciones con sus amantes. El entredecir doméstico revela un tránsito de implicación, donde un vendedor ambulante o un muchacho que pinta muebles serían los lazos con la creencia amorosa y con un dejarse estar. El impulso de agregación resulta contrariado en la continuidad amorosa pero festejado en la superficie de la cartografía de los cuerpos. Puig busca en lo semejante y lo cercano, lo lejano y lo diferente. Busca en los garotos, divas y galanes de celuloide. Descubre en los lapsos de lo cotidiano lo extraño y lo exótico. Los lugares comunes de una voz de mujer carioca son la materia prima de una tolerancia que el propio narrador dice no haber encontrado nunca en otros sitios. “De alguna manera nadie te ve ni te observa. La mirada carioca es otra cosa, no es crítica pero jamás es indiferente”. En esta mirada practica un “estar ahí” y un “pasaje hacia el exterior”. Habita “a través de” la mirada, en la “chatura” de la lengua y en la superficie de los cuerpos. Habita un umbral que nombra al mismo tiempo el estar “adentro-afuera” y el tránsito mismo. Busca sustantivos y verbos que le devuelvan zonas semánticas estables y encuentra flexiones

gramaticales como expresiones elásticas e inestables. Como lo es un encuentro entre un pederasta y un revolucionario que solo puede sostenerse en las declinaciones del detalle. Puig encuentra en Río de Janeiro un vivir presente que sostiene el continuo con sus amores cinematográficos. El tránsito oblicuo conquista el recorrido general donde el engendramiento de las mezclas descubre las miniaturas singulares. Tan singulares porque alcanzan el *humus* cotidiano en la fidelidad a una mirada caleidoscópica y banal. Como en las conversaciones de dos hermanas que en el crepúsculo de sus vidas viven de prestado la historia de amor de una vecina más joven: “—A todo esto, dijiste que había cosas muy picantes que me iban a escandalizar. Yo estoy esperando y todavía de picante no hubo nada.” Las hermanas conversan en el exilio donde Río y Buenos Aires son comparadas en sus contrastes gruesos. Nidia le pregunta a su hermana: “—¿ella por qué se vino a Rio?” Luci responde: “—Ya te dije, por amenazas de las tres A, ¿te acordás?, la Triple A.” O la referencia al clima: “—¡Qué feo vivir en un país frío, ya me acostumbré al calor de acá.” “—A nuestra edad eso no tiene precio, un lugar donde nunca llega el invierno. No sabés como sufro cuando vuelvo a la Argentina”. Y la distinción entre bares que tampoco escapa a la mirada de las señoras: “—Yo te llevo a un bar, pero no es lo mismo que en Buenos Aires. Acá son mas para tomar cerveza, y por eso es toda juventud, o si no hombres solos. Pero señoras no van, y es un bochinche loco. Río no es para gente mayor, ya viste que en la playa somos nosotras las únicas.” Siempre en la búsqueda del hombre verdadero y del amor durable, Puig es movido por la melodía “senda florida” de *Gardel, uma lembrança* (1987): “Un muchacho solo y extraviado/ que también está buscando/ la vuelta hacia el hogar/ (...) / El destino.../ era adverso.../ mas nos sonreirá.../”. Camino sobre un ritmo cuya inclinación se eleva suavemente y conserva la ilusión de los placeres efímeros de la sensualidad: “—(...) había imaginado que en ese paseo él podía desvestirla para verla a la luz de la luna, ella se moría de ganas de ver si quedaba mejor, más fresca, más joven, con la piel iluminada por esa famosa luz plateada de la luna (...)” 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. Puig escribe tránsitos que son hábitos complejos del cuerpo en los que encuentra la embriaguez del amante. *Cae la noche tropical* es sensualidad y vértigo en la flexión y declinación del cuerpo. El vértigo funciona como una atracción cuyo primer efecto abruma 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. *O negocio do Michê* (1987), “Territorios Marginais” (1988) y “Poética urbana” (1989) suman una trilogía de textos 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. 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 y topología 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 sobreexpuestos 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 Carella y en 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. El habitar turbulento enhebrado de traiciones crea el sedimento de los restos donde lenguajes carcelarios se unen a viajes lúmpenes y la indistinción es la 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.