

## VASOS COMUNICANTES DEL NEOBARROCO: SOBRE LAS ESCENAS Y SENTIDOS COMPARTIDOS ENTRE LAS OBRAS DE NÉSTOR PERLONGHER Y PEDRO LEMEBEL\*

COMMUNICATING VESSELS OF NEOBARROCO:  
ABOUT THE SCENES AND SENSES IN COMMON IN THE  
WORKS OF NÉSTOR PERLONGHER AND PEDRO LEMEBEL

**JORGE CID**

Universidad Adolfo Ibáñez. Santiago, Chile  
Universidad de Chile. Santiago, Chile  
jorge.cid@uai.cl

**Resumen:** Este artículo analiza de manera general el funcionamiento estructural de la transtextualidad en las literaturas neobarrocas y de manera particular el intenso diálogo transtextual advertido entre el ensayo “Matan a un marica” de Néstor Perlongher y la crónica “Las amapolas también tienen espinas” de Pedro Lemebel. Con este fin evaluaremos la conceptualización intertextual desarrollada por escritores e intelectuales vinculados a la reflexión sobre neobarroco y los procedimientos hipertextuales en los que se evidencia la influencia decisiva de la obra del poeta argentino Perlongher en la del cronista chileno Lemebel.

**Palabras clave:** Lemebel, Perlongher, neobarroco, transtextualidad.

**Abstract:** This article presents a discussion about the structural performance of the transtextuality in the baroque literature and the intense transtextual dialogue noticed between the essay “They kill a fag” and the chronic “The poppies also have thorns”. For this purpose we will evaluate the intertextual conceptualization developed by writers and intellectuals linked to the neobarroco and the hypertext procedures upon which is evident the decisive influence by the work of the Argentinean poet on the Chilean writer.

**Keywords:** Lemebel, Perlongher, neobarroco, transtextuality.

Recibido: 09.09.2016. Aceptado: 02.05.2017.

\* Este artículo forma parte del Proyecto FONDECYT Postdoctoral N° 3160084: “Poéticas de la incertidumbre *neobarroca*: Un estudio comparado de tres escritores chilenos y tres latinoamericanos”, del que soy investigador responsable.

## 1. Neobarroco e intertextualidad

EXISTE CONSENSO en los estudios del neobarroco sobre la importancia estructural que en estas obras tiene la intertextualidad como mecanismo activador de la parodia. Severo Sarduy en *El barroco y el neobarroco* considera que las operaciones de artificialización neobarroca<sup>1</sup> generan un sentido carnavalesco a la vez que “implica[n] la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a intertextualidad” (1999: 1.394).

El carácter paródico sería, según el teórico cubano, una *condicio sine qua non* del texto neobarroco, considerando ajenos a esta estética los textos en los que la parodia no se manifiesta de manera explícita en los textos literarios (1.935). De esta forma distingue las obras “en cuya superficie flotan fragmentos, unidades mínimas de parodia, como un elemento decorativo y [las] obras que pertenecen específicamente al género paródico y cuya estructura entera está constituida, generada, por el principio de la parodia, por el sentido de la carnavalización” (1.935).

Esta definición de neobarroco resulta restrictiva hoy en día en atención a la existencia de diálogos intertextuales entre obras propiamente neobarrocas que no incorporan el componente paródico explícito aquí aludido. Sin embargo podemos entender su aparición en el texto de Sarduy en vir-

<sup>1</sup> Sarduy caracterizó el proceso de artificialización del lenguaje como el resultado de la aplicación de tres operaciones de las que presentamos su definición a continuación. La Sustitución fue definida por medio de una cita a la novela *Paradiso*: “Cuando en *Paradiso* José Lezama Lima llama a un miembro viril ‘el agujón del leptosomático macrogenitoma’, el artificio barroco se manifiesta por medio de una sustitución que podríamos describir al nivel del signo: el significante que corresponde al significado ‘virilidad’ ha sido escamoteado y sustituido por otro, totalmente alejado semánticamente de él y que sólo en el contexto erótico del relato funciona, es decir, corresponde al primero en el proceso de significación.” Esta operación permitía el distanciamiento de dos términos con la consecuente desestabilización del signo lingüístico y el aumento de la plurivocidad en los enunciados. La Proliferación fue definida como el acto de: “obliterar el significante de un significado dado, pero no reemplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura –que llamaríamos lectura radial– podemos inferirlo” (1999: 1.389). Finalmente la Condensación es definida como: “Análoga al proceso onírico de condensación es una de las prácticas del barroco: permutación, espejeo, fusión, intercambio entre los elementos –fonéticos, plásticos, etc.– de dos de los términos de una cadena significativa, choque y condensación de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros” (1999: 1.392).

tud del interés que en aquella época tenían para él los trabajos de Bakhtine, de quien incorpora al menos cuatro conceptos en su definición de neobarroco: “Espacio de dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad” (1999: 1.394). Si la idea de carnavalización asociada al dialogismo entre textos era ampliamente conocida en la época, la inclusión del concepto intertextualidad para complementar dicha definición sumaba actualidad a la conceptualización del neobarroco, ya que éste había sido propuesto por Kristeva en su artículo “Le mot, le dialogue, le roman” (1976) seis años antes de la publicación del artículo de Sarduy.

No obstante lo anterior, numerosas obras literarias de ascendencia neobarroca responden a la definición de un neobarroco comprometido con un procedimiento de enunciación que genera la deformación sistemática de sus antecedentes literarios y/o culturales con el objetivo de movilizar la parodia y desactivar consecuentemente los discursos cristalizados en ellos. En esta línea, Sarduy sostuvo que:

sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en filigrana para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor; afirmación que será cada día más valedera, puesto que más vastas serán las referencias y nuestro conocimiento de ellas, más numerosas las obras en filigrana, ellas mismas desfiguración de otras obras (1999: 1.394).

Esta cita da cuenta de la importancia que tiene el principio de dialogismo en la reflexión sobre neobarroco de Sarduy, entendido primero en los términos de Bakhtine y luego en los términos intertextuales de Kristeva<sup>2</sup>. El neobarroco de Néstor Perlongher establece una relación de contigüidad con las proposiciones de Sarduy, siendo el mismo poeta quien adjudicara a su escritura un carácter parodizante a la vez que bélico: “Los referentes están

<sup>2</sup> Sarduy utiliza los trabajos de Kristeva para definir las categorías de *cita* y *reminiscencia* en las que más adelante reposaría su reflexión sobre la relación entre neobarroco e intertextualidad. La primera, se refiere a la integración de un texto en otro sin modificaciones, mientras que la segunda, alude a la reutilización de un texto con un grado de transformación que impediría reconocer el contexto inicial del que este se desprende. Estas operaciones corresponden a lo que más tarde Genette sistematizaría en su obra *Palimpsestes* dentro de su esquema transtextual como intertexto e hipertexto, categorías que utilizaremos en lo sucesivo en este artículo por parecernos más funcionales al análisis que nos convoca.

perdidos, borrados y, sin embargo, es esa fuerza, son esos los que entablan y montan una especie de aparato bélico. En ese sentido el trabajo bélico del neobarroco se cumple, aunque se trata de un discurso que puede montarse a cualquier estilo” (Perlongher, 2004: 312). Esta cita de Perlongher insiste en posicionar al neobarroco como un procedimiento desestabilizador de las subjetividades matricadas por el lenguaje literario convencional.

Según la reflexión del poeta argentino, el *neobarroso*<sup>3</sup> funcionaría como un dispositivo estético que se adosa a una obra literaria o tipo de texto antecedente con el fin de someterlo a una reescritura que implica la degradación paródica de sus sentidos. Un ejemplo de lo anterior puede ser el caso del poema “Cadáveres” en el que las operaciones de artificialización neobarroca se montarían al discurso de la poesía social argentina, generado el quiebre del esquema significativo del texto aludido o hipotexto. La idea de montaje introducida por Perlongher establece al menos dos perspectivas de operatividad hipertextual. Por una parte, observamos en “Cadáveres” la manipulación del hipotexto *poesía social argentina* y, por otra parte, la aplicación a dicho texto base de las operaciones de artificialización neobarroca. Ambos constituyen hipertextos, pero distintos en cuanto a que el primer sustrato constituye el objeto de parodización, mientras que el segundo operaría como el esquema de operaciones de reescritura que genera el efecto paródico.

Más allá de los casos en que las obras del neobarroco asumen la parodización como una condición estructurante de su lenguaje, otras obras de índole neobarroca, como algunas crónicas de Pedro Lemebel, parecen reescribir en clave no paródica otras obras literarias, tal como veremos más

<sup>3</sup> Perlongher utiliza el concepto *neobarroso* en una entrevista publicada el año 1986 con el fin de contraponer un rasgo propio del barroco bonaerense con el desarrollado por Haroldo de Campos: “También se puede pensar que la propia escritura de Haroldo de Campos, por lo menos la última etapa, *Galaxias*, también se aproxima mucho a esa especie de neobarroco, que, en el caso del Río de la Plata, yo lo llamaría “neobarroso” porque hay como una especie de ilusión de profundidad, que los escritores rioplatenses siempre estamos como debiéndole a eso, al producto de la tos del tango. O de esa especie de ilusión universalista, cosmogónica, como que cualquier argentino que habla de algo tiene que hablar de toda una Teoría del Universo” (2004: 280). La asociación entre la literatura escrita en el Río de la Plata con la ilusión de profundidad que adjudica al neobarroso, se sustenta en la baja profundidad del primero debida a bancos de limo en su lecho que generan la ilusión de profundidad. El paralelo que propone entre el río y la literatura neobarrosa, intenta poner de relieve la reivindicación de las operaciones de superficie a las que adhiere con su escritura.

adelante en este artículo. Esto mostraría que lo que define al neobarroco no es exclusivamente una actitud polémica en relación a los antecedentes literarios que reescribe, sino que también una relación de interdependencia en la que la actitud afirmativa y amplificativa también tienen lugar.

## **2. Hipertexto neobarroso en la obra de Lemebel**

El estudio del diálogo transtextual establecido entre la obra de Lemebel y Perlongher permite transparentar una relación problemática entre el imaginario del cronista y la tradición literaria chilena en la que se constata no sólo un exiguo desarrollo de la temática homoerótica, sino que además un abordaje en general platónico, idealizado, de concreción culposa y sólo sugerida de ésta, como se aprecia en hitos tales como *Amasijo* de Marta Brunet, *Pasión y muerte del cura Deusto* de Augusto D'Halmar o en *Toda la luz del mediodía* de Mauricio Wacquez. Un caso particular tiene lugar con *El lugar sin límites* de José Donoso en el que se aborda de manera más directa una temática homoerótica, pero a través de un confinamiento al microcosmos del burdel, sin la extensión urbana que caracteriza las representaciones perlonghereanas y, por amplificación, en las de Lemebel, donde el deseo homerótico es por definición una fuerza de desplazamiento y búsqueda corporal dentro de un escenario urbano que los sujetos recorren y experimentan.

Benadava ha considerado que “por muy impregnado que esté Lemebel por el pensamiento de Perlongher, por muy grande que sea la afinidad entre su ideología y la de este último, jamás tenemos la impresión que lo copia o lo imita” (1991: 71). Por el contrario, es el mismo cronista quien, con posterioridad a dicha aseveración, reconoce este acto en una entrevista: “Cuando leí a Perlongher me trastornó, lo copié con dulce amargura, por eso es bueno tener ecos en otras mariquillas aspirantes a misses, después te sale tu propia ronquera de arrabal” (Budassi, 2006: 7). Según la afirmación de Lemebel su diálogo con la escritura del argentino tendría una utilidad catártica, en un sentido similar al sostenido por Proust en una carta dirigida a Ramón Fernández:

Le tout était surtout pour moi affaire d'hygiène ; il faut se purger du vice naturel d'idolâtrie et d'imitation. Et au lieu de faire sournoisement du Michelet ou du Goncourt en signant (ici les noms de tels ou tels de nos contemporains les plus aimables), d'en faire ouvertement sous forme de pastiches, pour redescendre à ne plus être que Marcel Proust quand j'écris mes romans (1971: 690).

Resulta llamativa la coincidencia entre lo sostenido por Lemebel y Proust en cuanto a que el acto de abierta imitación tendría como resultado el encuentro del escritor con su propia originalidad, “tu propia ronquera de arrabal”, según explica el cronista, y “a no ser más que Proust” copiando sin solapamientos a Michelet o a Goncourt, como precisa el autor francés.

En *La esquina es mi corazón*, Lemebel hace un guiño importante a la obra de Perlongher, utilizando como epígrafe un fragmento de su ensayo *Poética urbana* publicado el año 1991: “Errar es un sumergimiento en los olores y los sabores, en las sensaciones de la ciudad. El cuerpo que yerra ‘conoce’ en/con su desplazamiento”<sup>4</sup>. Estas líneas funcionan como un *ars erotica* en el que deseo y trashumancia son entendidas en una relación de consustancialidad.

A este epígrafe se suma la dedicatoria a Perlongher que aparece en *Loco afán. Crónicas de sidario*, su segundo libro publicado en 1996: “A Néstor Perlongher, nos encontramos en Valparaíso, la última vez”. Y una cita a uno de los poemas más conocidos del poeta argentino, “Cadáveres” publicado en *Alambres*, en *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*, tercera obra publicada en 1998: “En lo preciso de esta ausencia/ En lo que raya esa palabra/ En su divina presencia/ Comandante, en su raya/ Hay cadáveres”.

Con el fin de demostrar que la filiación literaria entre Lemebel y Perlongher avanza mucho más allá de este diálogo paratextual, analizaremos la relación hipertextual que se establece entre dos textos. Con este fin hemos seleccionado un ensayo y una crónica que se destacan no sólo por sus similitudes, sino que también por representar dentro del concierto de textos de estos autores un punto de inflexión en cuanto a la belleza de su escritura y el horror por ésta trasuntado. Se trata específicamente de la cró-

<sup>4</sup> Este ensayo fue leído por Perlongher, como apunta la nota del editor de *Prosa plebeya* en el Seminario Internacional “Creatividad, Arquitectura, Interdisciplina”, realizado en Buenos Aires en 1989. Fue publicado en *La letra A* n°2 en 1991.

nica “Las amapolas también tienen espinas” de Lemebel, publicada en *La esquina es mi corazón*, primer libro del escritor publicado en 1995 y “Matan a un marica” publicado siete años antes (el año 1988) en la revista *Fin de Siglo* n° 16 por Perlongher. Es interesante advertir que la publicación de esta crónica del escritor argentino en un medio de circulación chileno constituye todo un evento ya que sus relaciones editoriales con este país eran prácticamente inexistentes en la época.

Al enfrentar la crónica al ensayo advertimos que dan cuenta de un relato similar: un individuo avanza por la ciudad buscando un encuentro sexual ocasional y haciendo caso omiso del riesgo adjudicado en la narración a este tipo de encuentros que terminan, en ambos casos, con la muerte del individuo deseante a manos de su pareja sexual. En ambos textos el deseo funciona como una energía que impulsa al hombre en su búsqueda nocturna en la que la mirada funciona como sentido posibilitador del contacto y la seducción. Para mayor claridad en el análisis, hemos destacado con subrayado las expresiones que aluden movimiento y con cursiva aquellas relativas a la mirada. Por ejemplo, en el relato de Perlongher leemos:

En el orondo deambuleo de las maricas a la sombra de los erguidos pinos, *mirando con el culo* [...] *escrutando la pica* en Flandes glandulosos, se modula, en el paso tembloroso, en la pestaña que cautiva [...] Perdición del perderse: en el salir, sin ton ni son, al centro, al centro de la noche, a la noche del centro; en el andar canyengue por los descampados de extramuros; [...]; en la felina furtividad abriendo transversales de deseo en la marcha anodina de la multitud facsimilizada; [...] Es a ese peligro, a ese abismo de horror [...], a ese goce del éxtasis -salir: salir de sí- estremecido, para mayor reverberancia y refulgor (1997: 38).

Mientras que en el texto de Lemebel encontramos:

Por eso la noche de la marica huele a sexo, algo incierto la hace deambular por calles mirando la fruta prohibida. Apenas un segundo que *resbala el ojo coliza hiriendo la entrepierna*, donde el jeans es un oasis desteñido por el manoseo del cierre éclair. *Un visaje rápido batiendo las pestañas en el aleteo cómplice con el chico, que se mira esa parte preocupado*, pensando que tiene la cremallera abierta. Pero no es así, y sin embargo *esa pupila aguja pincha ese lugar*. [...] después de dar vueltas y vueltas buscando un rincón oscuro, recalcan en el sitio abando-

nado, lleno de basuras y perros muertos, donde la loca suelta la tarántula por la mezcilla erecta del marrueco (2013: 184)<sup>5</sup>.

La coincidencia de ambos relatos en la elección del movimiento y la mirada como las coordenadas a través de las cuales se articula la acción es evidente. El paso del deambular es *tembloroso* en el primero y estimulado por algo *incierto* en el segundo. Y si en el de Perlongher se *mira con el culo [...] escrutando la pica*, en el de Lemebel se nos muestra al deseante *mirando la fruta prohibida*, mientras que *resbala el ojo coliza hiriendo la entrepierna* del amante de paso. La selección de estas coordenadas en el caso del escritor argentino constituye un acierto expresivo, en la medida en que adjudica a la búsqueda sensual la intensidad de la cacería.

Destacan además en estos fragmentos coincidencias en la representación del homosexual como un individuo impulsivo en lo que respecta a su búsqueda sexual. Esto se refleja en la idea de avanzar por la ciudad impedidos por un deseo que parece alentado por el riesgo. En cuanto a la configuración de su espacio, se observa que ambos escritores eligen un contexto similar. Mientras en el primero leemos *descampado extramuros*, en el segundo encontramos que *recalan en un sitio abandonado, lleno de basuras y perros muertos*.

El interés ostensible en estos relatos por este tipo de espacios puede relacionarse con la represión y persecución arbitraria de homosexuales en Argentina<sup>6</sup> que en Perlongher es entendido como una problemática de tipo estructural que se agudiza a partir del año 1946, cuando la policía y grupos parapoliciales comenzaron a ejercer un violento control y sanciones invocando el Reglamento de Faltas y Contravenciones de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires elaborado durante el gobierno de Juan Domingo Perón. Este reglamento sancionaba la sexualidad bajo la excusa del escándalo y la inmoralidad<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Las citas de esta crónica han sido extraídas de su última edición, publicada en el volumen *Poco hombre* por Ediciones Universidad Diego Portales el 2013.

<sup>6</sup> Los antecedentes sobre persecución y represión de homosexuales que aquí menciono retoman algunos aspectos tratados en el marco de mi tesis doctoral *Nestor Perlongher: Hacia una poética del trance*, dirigida por Fernando Moreno Turner en la Université de Poitiers.

<sup>7</sup> Leemos, por ejemplo, en el edicto “Escándalo”, Artículo 2, inciso H que se penalizará a “Personas de uno u otro sexo que públicamente incitaran o se ofrecieran al acto carnal”; mientras que en el edicto “Bailes Públicos”: Artículo 3, Inc. A, se indica castigo para el “Di-

Invocando este Reglamento, el mismo autor fue detenido en diecisiete ocasiones, entre el año 1975 y 1981, quien declaró en uno de sus ensayos: “Sacar a la cana de la cama, al ojo policial del espejo del cuarto, es una necesidad inmediata que no puede quedar apenas en manos de los gays” (Perlongher, 1997: 33). En una entrevista realizada el año 1985 por Osvaldo Baigorria, Perlongher habla de su experiencia de persecución:

Mira mucha gente se fue durante la época de la dictadura, porque era insoportable ser gay en la Argentina. Era cosa de salir a la calle y que te llevaran. Ni siquiera te agarraban porque hubieras tenido sexo con alguien; era por tu manera de caminar, por el pelo largo, por el look. Cuando te pedían documentos, hasta te preguntaban si eras soltero. Yo en realidad me fui en el '81, o sea que me banqué los peores años. Y realmente fue un exilio, pero a la manera de esos exilios microscópicos, moleculares: la gente se va solita, o en pequeños grupos, sin asumir su condición de exiliados (2004: 274).

En tal escenario Perlongher viaja a Brasil donde se instaló en Sao Paulo a vivir, tal como él lo denominó, un *exilio sexual* durante el que logró desarrollar una carrera académica relevante en la Universidad de Campinas, especializándose en el área de la antropología urbana.

Lemebel, por su parte, escribe también desde la experiencia de vivir en una dictadura, aunque con una valoración distinta en cuanto a las dinámicas sociales de los homosexuales durante dicho período. El régimen de Pinochet no habría, según su perspectiva, reprimido de manera tan enfática la homosexualidad como ocurrió en Argentina. Leemos por ejemplo en su crónica “La noche de los visones (O la última fiesta de la Unidad Popular)”:

Vino el golpe y la nevazón de balas provocó la estampida de las locas que nunca más volvieron a danzar por los patios floridos de la UNCTAD. Buscaron otros lugares, se reunieron en los paseos recién inaugurados

---

rector, empresario o encargado de un baile público o en su defecto al dueño o encargado del local, que permitiera el baile en pareja del sexo masculino”. En el Artículo 207 leemos: “Las comisarías seccionales, al tener conocimiento que en determinadas casas o locales de su jurisdicción se reúnen homosexuales con propósitos vinculados a su INMORALIDAD, independientemente de las medidas preventivas y de represión que puedan corresponderles, comunican el hecho a la superintendencia de investigaciones CRIMINALES para su intervención”.

de la dictadura. Siguieron las fiestas, más privadas, más silenciosas, con menos gente educada por la cripta del toque de queda. Algunas discotecas siguieron funcionando porque el régimen militar nunca reprimió tanto al coliseo como en Argentina o Brasil. Quizás, la homosexualidad acomodada nunca fue un problema subversivo que alterara su pulcra moral. Quizás, había demasiadas locas de derecha que apoyaban el régimen. Tal vez su hedor a cadáver era amortiguado por el perfume francés de los maricas del barrio alto. Pero aun así, el tufo mortuorio de la dictadura fue un adelanto del sida, que hizo su estreno a comienzos de los ochenta (2015: 22).

Las relaciones de tolerancia y apoyo entre homosexuales y dictadura a las que apunta Lemebel en este fragmento se suman a la crónica “La Regine de aluminios el mono” en la que el mundo de la prostitución masculina transexual y el militar establecen relaciones que pasan de lo estrictamente prostibulario a lo amoroso. Ahora bien, el matiz que Lemebel incorpora en relación a la menor represión en Chile no impide que a través de su obra la dictadura fuera representada en toda su abyección.

Más allá de los contextos sociopolíticos hostiles a la homosexualidad en los que se inscriben ambos escritores, es posible reconocer en estos relatos que la búsqueda del erial no responde sólo al deseo de ocultamiento de las fuerzas represivas, sino que también parece responder al deseo de encontrar un espacio que, ya sea por la exposición al riesgo (delinquentes, aislamiento), por su novedad (la vía pública en oposición a la casa, al hotel) o insalubridad (el erial, el basural) corresponda con la definición que Bataille dio a las manifestaciones del erotismo profundo, en el que se implica “ce qui trouble les sens [...] le sang, la terreur subite, le crime, tout ce qui ruine sans fin la béatitude et la bonne conscience” (1957: 10). Es precisamente en el acto de quebrar el bienestar y la tranquilidad de la conciencia que se inscribiría este intercambio, cuyo acto operativo básico correspondería a la transgresión de las prohibiciones, la que sería responsable de generar una angustia fundadora del placer y la consecuente práctica del erotismo profundo. Bataille a este respecto indica:

La vérité des interdits est la clé de notre attitude humaine. Nous devons, nous pouvons savoir exactement que les interdits ne sont pas imposés du dehors. Ceci nous apparaît dans l'angoisse, au moment où nous transgressons l'interdit, surtout au moment suspendu où il joue encore,

et où nous cédon néanmoins à l'impulsion à laquelle il s'opposait. Si nous observons l'interdit, si nous lui sommes soumis, nous n'en avons plus conscience. Mais nous éprouvons, au moment de la transgression, l'angoisse sans laquelle l'interdit ne serait pas : c'est l'expérience du péché. L'expérience mène à la transgression achevée, à la transgression réussie, qui, maintenant l'interdit, le maintient pour en jouir. L'expérience intérieure de l'érotisme demande de celui qui la fait une sensibilité non moins grande à l'angoisse fondant l'interdit, qu'au désir menant à l'enfreindre. C'est la sensibilité religieuse, qui lie toujours étroitement le désir et l'effroi, le plaisir intense et l'angoisse (1957: 45).

Esta angustia consecuenta a la transgresión de la prohibición y el deseo de transgredirla caracteriza los fundamentos eróticos que explican las prácticas sexuales que tanto Perlongher como Lemebel aluden en sus relatos. El deseo de tensionar las normas urbanas de conducta, poniendo el sexo en el espacio público, y de autoprotección, exponiéndose a los riesgos que estos intercambios implican, determinan la relación de consustancialidad establecida entre el deseo y la muerte, otro aspecto presente en el relato de Perlongher y reescrito por el cronista chileno según vemos a continuación.

En el ensayo de Perlongher leemos:

Cuerpos que del acecho del deseo pasan, después, al rigor mortis. En enjambre de sábanas deshechas las ruinas truculentas de la fiesta, de lo festivo en devenir funesto: cogotes donde las huellas de los dedos se han demasiado fuertemente impreso, torsos descoyuntados a bastonazos, lamparones azules en la cuenca del ojo, labios partidos a que una toalla hace de glotis, agujeros de balas, barrosas marcas de botas en las nalgas (1997: 35).

En este fragmento se establecen las coordenadas de placer y muerte que determinan las fronteras del encuentro *barroso* que va del clímax a la disolución. La estrecha relación entre el acto de desear y la presencia del peligro se manifiesta de manera similar en la crónica de Lemebel:

La loca sabe el fin de estas aventuras, presiente que el después deviene fatal, sobre todo esta noche cargada al reviente. Algo en el aire la previene, pero también la excita ese olor a ultraje que se mezcla con la música. Esas ganas de no sé qué. Ay, esa comezón de perra en leva, esa histeria anal que no le permite sentarse. Ay, ese fragor, ese cosquilleo hemo-

roide que enciende el alcohol como una brasa errante que la empuja afuera callejuela y fugitiva. Pareciera que el homosexual asume cierta valentía en esta capacidad infinita de riesgo, rinconeando la sombra en su serpentina de echar el guante al primer macho que le corresponda el guiño (2013: 184).

El hipertexto *neobarroso* explotado por Lemebel alcanza aquí un grado de cercanía que insiste en el gesto de amplificación afirmativa y antes observado en relación al hipotexto “Matan a un marica”. Notemos, por ejemplo, la reutilización del verbo “*devenir*” en las frases “*En enjambre de sábanas deshechas las ruinas truculentas de la fiesta, de lo festivo en devenir funesto*”, de Perlongher, y “*La loca sabe el fin de estas aventuras, presiente que el después deviene fatal*”, de Lemebel. Dicho verbo funciona como un pivote a través del cual el cronista chileno determina la consustancialidad entre deseo irrefrenable y muerte, manteniendo una relación de calco con el texto *neobarroso* con el que se difiere únicamente en que mientras Perlongher visualiza el cadáver como un palimpsesto de la intensidad del encuentro, siguiendo las huellas que ésta dejó, Lemebel adopta un tono conjetural: “*Pareciera que...*”. Esta divergencia será válida sólo en consideración de este fragmento, ya que el cronista reconstituirá la escena más adelante al igual que Perlongher, recorriendo a través de las marcas del cadáver la historia de su crimen, diciendo:

Calada en el riñón la marica en pie hace de aguante, posando Monroe al flashazo de los cortes, quebrándose Marilyn a la navaja Polaroid que abre la gamuza del lomo modelado a tajos por la moda del destripe. La star top en su mejor desfile de vísceras frescas, recibiendo la hoja de plata como un trofeo. Casi humilde su pescuezo flechado se tuerce garbo para el aluminio que lo escabecha. Casi casual ataja el metal como si fuera una coincidencia, un leve rasguño, un punto en la media, una rasgadura del atuendo Cristián Dior que en púrpura la estila. [...] Guiñapo de loca que resiste amanerado llevando al extremo la templanza del macho. Conteniendo el vómito de copihues lo coquetea, lasciva al ruedo lo desafía. La noche del erial es entonces raso de lid, pañoleta de un coliseo que en vuelo flamenco la escarlata (2013: 186).

Del mismo modo, en ambos textos resulta ostensible la coincidencia de los estilos, particularmente en lo que respecta al aumento de procedimien-

tos de artificialización *neobarroca* en las zonas del texto en que la referencia sexual se vuelve más directa:

Como una avispa que ha succionado miel de esas mucosas y abandona la corola retornando el músculo a su fetidez de vaciadero. Pasado el festín, su cáliz vacío la rehueca post-parto. Iluminado por ausencia, el esfínter marchito es una pupila ciega que parpadea entre las nalgas. Así fuera un desperdicio, una concha tuerta, una cuenca marisca, un molusco conchaperla que perdió su joya en mitad de la fiesta. Y sólo le queda la huella de la perla, como un boquerón que irradia la memoria del nácar sobre la basura (2013: 185).

Hay además en “Las amapolas también tienen espinas” y “Matan a un marica” una reflexión concomitante sobre el rol de la prensa en la construcción de estereotipos homofóbicos a través del tratamiento macabro de los crímenes entre homosexuales, construyendo el extendido prejuicio de que este tipo de relaciones es propenso a la violencia. El enfoque realizado por Lemebel es idéntico al del texto de Perlongher, ambos imaginan los titulares del día después. Dice Perlongher:

“Homosexual asesinado en Quilmes”. De vez en cuando, noticias de la muerte violenta de las locas ganan, con macabro regodeo, pringan de lama o bleque los titulares sensacionalistas, compitiendo en fervor, en columna cercana, con las cifras de las bajas del Sida. Ambas muertes se tiñen, al fin, de una tonalidad común. Lo que las impregna parece ser cierto eco de sacrificio, de ritual expiatorio. La matanza de un puto se beneficiaría, secreto regocijo, de una ironía refranera: “el que roba a un ladrón”... (1997: 35).

Mientras Lemebel reescribe:

En la mañana las excedencias corporales imprimen la noticia. El suceso no levanta polvo porque un juicio moral avala estas prácticas, sustenta el ensañamiento en el titular del diario que lo vocea como un castigo merecido: “Murió en su ley”, “El que la busca la encuentra”, “Lo mataron por atrás” y otros tantos clichés con que la homofobia de la prensa amarilla acentúa las puñaladas (2013: 187).

Lemebel retoma el gesto perlonghereano de parafrasear los titulares de la crónica roja que suceden al crimen, dejando en evidencia la naturalización de la homofobia manifestada como muerte ejemplarizadora y/o higiene social.

## 2. Conclusión

La construcción de lo neobarroco en la crítica está, como es natural, influida por los rasgos significativos de las obras de mayor notoriedad. Esta dinámica ha determinado la sobredimensión del rasgo paródico en tanto que constitutiva de representación neobarroca. La consecuencia más inmediata de esto es la invisibilización –en términos de su adhesión a la estética neobarroca y su consecuente gama de relaciones transtextuales– de textos en los que no se desarrollan de manera ostensible estos rasgos entendidos como identificadores de la estética como creemos sucede con el texto de Lemebel aquí analizado.

La reevaluación de estas obras (o segmentos de ellas) que escapan al registro paródico u otras que se emparentan con el neobarroco –ya sea por adscripción a sus operaciones de lenguaje características, o bien porque “se deleitan en la subversión de las jerarquías aceptadas y en el escándalo de la causalidad” (Gamerro, 2010: 19)– nos permite analizar operaciones reescriturales relevantes para la comprensión de las poéticas de autor, así como también bosquejar las redes simbólicas que en conjunto tejen estos autores.

En este sentido, nos parece relevante la concomitancia advertida entre las operaciones de imitación aludidas por Proust y Lemebel, entendidas en términos de *higiene* por el primero y de copia *con dulce amargura* por el segundo. Al preguntarnos por el estatuto de la reescritura que Lemebel hace del ensayo de Perlongher consideramos útil la diferenciación que Genette propone de las operaciones tipificadas como de imitación:

le pastiche est l'imitation en régime ludique, dont la fonction dominante est le pur divertissement; la charge est l'imitation en régime satirique, dont la fonction dominante est la dérision; la forgerie est l'imitation en régime sérieux, dont la fonction dominante est la poursuite ou l'extension d'un accomplissement littéraire préexistant (1982: 112).

Esta definición nos llevaría a descartar la presencia de un *pastiche* y una *charge* en el caso de “Las amapolas también tienen espinas” por no contar con el componente lúdico y burlesco a éstos asociados. Por el contrario, resulta apropiado entender este texto como *forgerie* en la medida en que él constituye la continuación de una realización literaria preexistente, en este caso el neobarroco perlonghereano. La indeterminación incorporada por esta definición, pudiendo dar cabida tanto a la reproducción de la trama como del estilo, es lo que nos permite definir el trabajo que Lemebel ha realizado considerando las equivalencias en el uso similar del narrador externo omnisciente; un igual número de personajes con igual grado de desarrollo y una concepción afín del espacio en ambos relatos: abierto, urbano, nocturno, de exposición al peligro.

Del mismo modo, se detecta consonancia de los tiempos de la narración, particularmente del tiempo externo y, en menor medida, de los tiempos verbales, describiendo un uso característico la aparición de verbos en infinitivo. Por otra parte, el tiempo interno del relato es similar, considerando la noche y el amanecer como contexto. Con respecto al ritmo narrativo, las acciones se suceden de manera encadenada, generando un efecto en la recepción de tipo fotonovela gracias a la preeminencia de la oración corta –o de frases cortas entre comas dentro de oraciones sintácticamente más complejas– y el énfasis en la descripción de acciones.

Consideramos pertinente referirnos también a los aspectos que el cronista chileno no retomó en su *forgerie* del *neobarroso*. Aun cuando el ensayo de Perlongher posee marcados tintes literarios –particularmente en lo que respecta a los ejemplos de crímenes–, integra una suerte de marco teórico en el que se incluyen citas de Bataille, Deleuze, Foucault y Hocquenghem que otorgan a su reflexión un tono propio del ensayo académico, pero sin que éste prime sobre su marcado estilo literario.

En ambos textos nos encontramos con un trasfondo común, una búsqueda deseante con final fatal, sin embargo en el caso *neobarroso* este desenlace se vincula sobre todo a una reflexión sobre la homofobia de la que su título es reflejo palmario, mientras que en el caso del cronista el desenlace fatal es entendido como parte de la dinámica sexual, una suerte de espina inesperada en una flor atrayente. Otra diferencia se manifiesta en la estructura del relato –particularmente en la figuración y comentario de los titulares con los que los diarios difundirán la noticia del crimen al día si-

guiente—, Perlongher lo presenta en la primera plana de su relato mientras que Lemebel lo utiliza en la última.

Lemebel extrae del ensayo del poeta *neobarroso* los pasajes de mayor densidad literaria, omitiendo el componente teórico y dándole mayor desarrollo a los segmentos de mayor intensidad y dramatismo de su relato —encuentro sexual, crimen, titulares—, lo que explica probablemente la menor extensión del relato del chileno, contándose casi cuatro planas en su caso y cinco en el de Perlongher. Es en las partes en que Lemebel desarrolla los espacios de mayor intensidad y dramatismo en los que aparece de manera ostensible el efecto neobarroco. En este sentido, reconocemos las mismas operaciones que Cussen ha indicado como vinculantes entre las escrituras de Marina Arrate y el *neobarroso*:

Otra de las técnicas que utiliza Marina es la paronomasia: “La piel que roza, riza y ora” (5) y “«la tela de mi vestido se pliega a mí como arpa y como arpía” (7). Pero en algunos casos también opta [...] por el reemplazo, como cuando escribe “enervando las agujas” (5) en vez de “enhebrando”, superponiendo a la palabra dicha el fantasma de la palabra ausente (2010: 145).

Uno de los ejemplos de paronomasia presentes en el ensayo de Perlongher es: “preámbulo de jaba, jadeo en jade” y “volutas y voluptas” (1997: 35). Mientras que en la crónica de Lemebel figura: “Vaciada por el saque, un espacio estelar la pena por dentro. La pena por el pene que arrugado se retira...” (2013: 185). La segunda operación aludida por Cussen nos recuerda a la *sustitución* definida por Sarduy en la que un significante sustituye a otro totalmente alejado semánticamente, pero cuya relación es comprensible gracias al contexto. En esta línea encontramos en “Matan a un marica”: “El collar de una cuenta a pura pérdida” (1997: 38) y en “Las amapolas...” el “Partido en dos su cielo rajo” (2013: 185).

Estas operaciones, características de la exaltación de la superficie textual, se relacionan con lo que Perlongher llamó “barroco pleno”, manifestación de la escritura en la que los enunciados logran un grado de autonomía basado en la desatención de los principios de comunicabilidad e inteligibilidad, privilegiando el incremento de la musicalidad —asociando sentidos por medio de sonidos— y promoviendo así el aumento de la autorreflexividad en el texto. El análisis de estos recursos y operaciones demuestra

los fructíferos intercambios del neobarroco y los vínculos que los autores Perlongher y Lemebel establecen rescatando a dos voces una porción descuidada de la memoria erótica del continente.

## Referencias

- Bakhtine, M. (1982). *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Bataille, G. (1957). *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions de minuit.
- Benadava, S. (1991). Pedro Lemebel, apuntes para un estudio. *Mapocho*, 50, 41-74.
- Budassi, S. (2006). Me interesa el clandestinaje. *Perfil*, 27 de agosto, p. 7.
- Cussen, F. (2010). Satén: Una lectura de género. *Acta Literaria*, 41, 141-146.
- Gamero, C. (2010). *Ficciones barrocas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Kristeva, J. (1976). *Semiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Gallimard.
- Lemebel, P. (2013). Las amapolas también tienen espinas. En *Poco hombre* (pp. 184-187). Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- \_\_\_\_\_. (2015). La noche de los visones (O la última fiesta de la Unidad Popular). En *Loco afán. Crónicas de sidario* (pp. 127-132). Santiago: Seix Barral.
- Perlongher, N. (1997). *Prosa plebeya*. Selección de Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Papeles insumisos*. Selección de R. Jiménez y A. Cangí. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Proust, M. (1971). *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard.
- Sarduy, S. (1999). *Obra completa*, I y II. Edición crítica. Coordinada por G. Correa y F. Wahl. Madrid: ALLCA XX. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Colección Archivos, 1.896 pp.