

La perversión y la letra: Néstor Perlongher lector de Glauco Matosso

297

María Guillermina Torres Reca¹

encuentro de los excéntricos que diluyen y vacían el centro.

Néstor Perlongher
“Los devenires minoritarios”

Si a alguien se le escapa un pedo,
¿en qué medida ese aroma huele a una fuga del deseo?

Néstor Perlongher
“Matan a una marica”

1 Profesora y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, donde se desempeña como docente en las cátedras de Literaturas Lusófonas I y II. Participa como investigadora en formación en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Se formó además en universidades como UFMG y UNICAMP (Brasil) y UAB (España). Es autora de artículos especializados en la obra de Néstor Perlongher y Manuel Puig, en los que aborda las relaciones entre escritura, exilio y contacto entre portugués y español.

Entre los papeles del fondo del archivo Néstor Perlongher, domiciliados en el Centro de Documentación Cultural “Alexandre Eulálio” en la Universidade Estadual de Campinas, hay una hoja suelta dactilografiada con correcciones manuscritas en la que el poeta ensaya un pornocaligrama. En el título, en birome negra, se lee “Obelor” y el comienzo está compuesto por los siguientes versos:

o
que eu lembro do
que você me lembra desso
que os dois lembrássemos
lembrança da membreia no a
marelo leite do ano que gote
ja uma agua espesa – espessa á
gua –égua– da lembrança que en
entre esses músculos, você, de mim²

Escrito en portugués, el poema escenifica un encuentro sexual con una alta densidad afectiva otorgada por el significante que hace de principio constructivo: *lembrança*, a partir del cual las cadenas sonoras figuran esos cuerpos enroscados entre *as cordas dessas pernas* y *o cheiro de saco cheio*. Como en gran parte de la producción neobarrosa perlonghereana, la materia que sobrecarga el poema trabaja en dos planos: en el formal, el barroquismo se despliega en esa sucesión de palabras donde una nace de la anterior y se liga a la que sigue aplazando la referencia y, en el plano figurativo, aparece en el *fluxo* de las excreciones corporales, en este caso, *de leites baforadas*, es decir, el esperma. Pero esta *lembrança pénica* recurre a una decisión formal más, motivo por la cual este poema puede ser llamado pornocaligrama. Contorneando el borde exterior de los versos, el lápiz dibuja un pene, en una representación del mismo tal como se lo puede ver en las puertas de los baños públicos, en los asientos de los colectivos, en las paredes de la ciudad. Un trazo simple que agrega una dimensión paródica a este ejercicio que resulta llamativo en el autor de *Alambres*.

Perlongher leyó y admiró poetas reconocidos por sus caligramas – Oliverio Girondo, por ejemplo– y el trabajo con la disposición de los signos

2 NP-4-1-00573 (pasta 13). La transcripción que aquí se realiza no pretende seguir los parámetros de la crítica genética. Se han respetados los errores en la lengua portuguesa cometidos por el poeta y la versificación. Por otro lado, no se han transcritos las correcciones realizadas por el poeta. Un trabajo de este tipo ameritaría un análisis más minucioso, los que exceden las búsquedas de este artículo.

gráficos en la página fue uno de los aspectos nodales del neobarroco, sin embargo, en esta hoja suelta se asiste a un evento singular que el hecho de que esté escrito en portugués habilita a pensar a partir de diálogos con otras poéticas y poetas menos frecuentes y más específicamente situados. El juego visual, por un lado, propicia una remisión al concretismo brasileño que resulta innegable y, enlazado a esto, a Haroldo de Campos de *Galáxias* (1984), cuyo salto a la proliferación signica barroca había resultado “decisiva” (PERLONGHER, 2004, p. 340) para el poeta argentino.³ Ahora bien, por otro lado, el cruce de esta apuesta visual con un erotismo procaz que remite a una sexualidad que se inscribe en el espacio público, todo esto atravesado por el tamiz paródico que el dibujo expone en su cariz socarrón, permiten pensar en una figura que conjugó hacia fines de los años setenta y principios de los ochenta en Brasil todas estas propuestas literarias: el escritor paulista Glauco Mattoso y, más específicamente, su *Jornal Dobrábil*, la intervención poética que realizó entre 1977 y 1981 y que le otorgó reconocimiento y visibilidad entre sus contemporáneos, entre los que se encontraba Perlongher.

El *Jornal Dobrábil* fue una publicación compuesta por una hoja mensual que Mattoso reproducía en fotocopias y enviaba por correo a alrededor de cien destinatarios seleccionados. Su diseño y diagramación, junto a sus modos de producción, le valieron una doble vinculación por parte de la crítica: por sus características formales, con la vanguardia concreta, y por los medios alternativos y precarios de los que se servía para su publicación, con el fenómeno de la “poesía marginal”. Todo el *Jornal Dobrábil* podía leerse desde el gesto paródico de apropiación y falsas atribuciones –tanto de textos informativos como de clásicos de la literatura– vectorizadas por la fecalidad, centro y tema de toda la publicación, en cuyo número cero podía leerse: “CAGAR É UM ATO POLÍTICO” (2001, p.1). Glauco Mattoso –pseudónimo con el que Pedro José Ferreira de Silva remitía tanto a su deficiencia (glaucoma) como a la tradición satírica brasileña (Gregório de Matos)– escribe en plena dictadura brasileña desde los mingitorios de la ciudad para nombrar aquello que las formas bien de la ciudadanía –el poeta de vanguardia, el militar entrenado, el militante de izquierda y el hombre burgués– no están dispuestas a decir y, asimismo,

³ Sobre los diálogos posibles entre Haroldo de Campos y Néstor Perlongher, véase: Torres (2021).

TORRES RECA, M. G. “La perversión y la letra: Néstor Perlongher...” (p. 297-317)

realizar una “imprecación contra el clima de censura y represión” (CÁMARA, 2011, p. 41) que develara lo que el discurso modernizador pretendía ocultar. La presencia definitiva del escritor dentro de las letras nacionales se consolida hacia 1981, cuando el *Jornal Dobrabil* se publica en una edición cuidada en formato libro. Entre el humor y la pornografía, lo abyecto y lo cotidiano, la información y la alta cultura, el *Jornal* anticipa algunas de las claves para leer su autobiografía *Manual do pedólatra amador. Aventuras & leituras de um tarado por pés* publicado cinco años más tarde, en 1986.

El siguiente artículo indaga en ese encuentro entre Perlongher y Mattoso, al asediar la pregunta en torno a quiénes fueron los escritores con los que Perlongher pudo tramar una contemporaneidad brasileña durante sus años en la ciudad de San Pablo entre 1982 y 1991. En la profusa producción ensayística del escritor se detectan filiaciones y acercamientos a poetas, novelistas, ensayistas de la escena literaria local tan dispares como el ya mencionado Haroldo de Campos o Wilson Bueno, escritores que, como él, se propusieron surcar la literatura nacional consagrada arruinando tradiciones, desfasando cronologías y descomponiendo morales literarias. Entre ellos se halla Glauco Mattoso, para quien Perlongher escribió “O desejo do pé”, ensayo aparecido en portugués como postfácio del *Manual do pedólatra amador*. En este texto, Perlongher lee a Mattoso motivado por el encuentro con la fuerza perversa de la literatura, es decir, en tanto inscripción que logra atravesar y enturbiar el presente brasileño mediante una escritura excéntrica como puesta en obra de un desafío a los usos legítimos del cuerpo y a los emplazamientos del goce. Esta literatura perversa, dirá Perlongher, escribe un cuerpo cuya potencia erótica consigue desbaratar los discursos que ordenan los modos de leer, de escribir, de gozar y de vincularse con otros en una época.

Los escritores a los que Perlongher dedica sus ensayos o evoca en ellos devienen sus contemporáneos en la medida en que los interpela a partir de su ubicación en un margen que lleva a su escritura a desrealizar “*os estilos oficiais do bem dizer*” (1991, p. 15) sexual, literario y político. A continuación, se verá de qué manera el ensayo dedicado a Mattoso puede pensarse como una de las vías por las que Perlongher articuló en Brasil su presente a la vez en que contribuía a instalar ese tiempo heterogéneo. Se trata

entonces de una contemporaneidad en los términos en los que pensó este problema Giorgio Agamben (2011), al retomar las *Consideraciones Intempestivas* de Friedrich Nietzsche; esto es, como fuerza disruptiva que se produce al ir a contrapelo de lo que una época pretende instaurar como propio de sí para introducir su “des-homogeneidad esencial” (p. 28). Aquí, contemporaneidad y marginalidad aparecen como dos términos imbricados, en tanto la relación con el presente se establece siempre desde un desajuste. En esta dirección, la literatura de Mattoso abre una fisura con la que Perlongher sobreimprime y desarticula los marcos temporales de su exilio, en tanto transita junto al escritor brasileño entre los años sesenta y ochenta por un Brasil que experimentó el sueño revolucionario, el milagro económico, el endurecimiento dictatorial y un caótico proceso de reapertura democrática. Con Mattoso, el escritor argentino revisó más de dos décadas que incluyeron veinte años de un golpe de Estado que suspendió los derechos civiles, persiguió, torturó, censuró y encarceló, y una redemocratización en la que aún se perpetraban discursos que reprimían y ocultaban la disidencia sexual, social y política.

El canto de la letra

La relación entre Perlongher y Mattoso se traza a partir del cruce entre activismo y literatura. Hacia finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, el brasileño participó de la fundación del grupo de afirmación gay de San Pablo y Río de Janeiro junto a otros como João Silvério Trevisan, Antônio Crysóstomo, Aguinaldo Silva, Peter Fry, con los que, según su propio testimonio, logró “*abrir um espaço vital pro homossexual, tanto no panorama político como na área dos costumes*” (2006, p. 149). Para este grupo, la actividad del Frente de Liberación Homosexual Argentino tuvo repercusiones inestimables y esto, en parte, gracias al “contrabandismo cultural” (PALMEIRO, 2010, p. 9) de Perlongher, quien actuaba como un traficante de ideas y experiencias militantes incluso antes de exiliarse. Mattoso fue el responsable del nombre del grupo, el palíndromo SOMOS, el que retomaba la publicación que hacía el FLH del país vecino, y fue él asimismo el encargado durante algún tiempo de editar la página de poesía del pasquín paulista, *Lampião da esquina* (1978-1981).

En lo que respecta a sus producciones literarias, por otra parte, tanto

Perlongher como Mattoso hicieron de la escritura el espacio para dar a ver una forma de vida guiada según un deseo sexual disidente; de modo que, incluso antes de la escritura del postfacio, ya habían compartido otros espacios de publicación. No solo habían estado juntos en las páginas de *Lampião da Esquina*: en 1983, “Évita vive” aparecía por primera vez en una antología de literatura gay que ideó el editor del periódico *Guy Sunshine*, Winston Leyland: *My Deep Dark Pain Is Love. A collection of Latin American Gay Fiction*, libro que reunió a quienes serían los escritores de la homoafectividad masculina más importante del continente en la década del ochenta.⁴ Tres años después el postfacio de Perlongher también tendría importantes repercusiones para la carrera literaria de Mattoso, ya que, como él mismo anotó en la segunda edición del *Manual*, de 2006, aquel colaboró para que tuviera un lugar en el ámbito académico, más específicamente el de la crítica académica (p. 243).

El *Manual do pedólatra amador* narra el desarrollo de una vida signada por un deseo erótico particular: el pie y su olor nauseabundo. Esta “pseudoautobiografía sexual” (MATTOSO, 2002, p. 88) parodia el género biográfico y la novela de aprendizaje en tanto se compone como un relato cronológico de formación de una sexualidad marginal, organizado en un contrapunto entre vivencias y lecturas. Estas últimas se despliegan mediante largas citas con comentarios y su función invierte lo esperable para una formación vital, es decir, su componente moralizante, ya que los textos son seleccionados por la búsqueda de excitación sexual. Aparecen así diversos géneros –novelas, ensayos, testimonios, manuales, textos religiosos, biografías– que se recortan según lo que en ellos aparece tematizado: el sometimiento, prácticas eróticas disidentes y el pie como objeto de deseo. Glauco lee, entre otras cosas, los testimonios de las víctimas del terrorismo de Estado argentino en el informe publicado en 1984 por la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) y *A pata da gazela* (1870), la novela de José de Alencar que narra una pudorosa obsesión amorosa de un joven burgués por el pie de una muchacha. En tanto Mattoso

4 En la orilla argentina, Mattoso y Perlongher volvieron a compartir un espacio de publicación, el de la revista *underground Cerdos & Peces*. En el número 30, de septiembre de 1990, fue publicada parte del *Manual*, en español y bajo el título “Besos en los pies”. Si bien no se aclara quién estuvo a cargo de la publicación y de la traducción, el texto estuvo acompañado por un fragmento del postfacio de Perlongher, lo que generaba una filiación automática para los lectores de la revista, que estaban habituados a encontrar en las páginas la firma del argentino.

lee para masturbarse, descarta cualquier otro valor posible para las obras y pone en movimiento una operatoria irrisoria por desjerarquizante y políticamente incorrecta, en donde mezcla géneros, discursos, lenguas en un canon aberrante. Las vivencias narradas en la autobiografía, por su parte, las “aventuras”, se enmarcan en instituciones –la familia, la escuela, la universidad– y se pautan como instancias de iniciación en diversas formas de sometimiento físico en los que el pedólatra goza. En este camino, la madurez se alcanza en la medida en que Mattoso hace de su deseo un insumo para escribir su *Jornal Dobrabil* y así comenzar una carrera, siempre marginal, que lo llevaría a ser considerado un escritor “*vanguardista-maldito*” o “*porno-erudito*” (MATTOSO, 2006, p. 139).

A la hora de leer el *Manual* y escribir sobre él, Perlongher recurre estrategias que son frecuentes en sus ensayos sobre literatura. Siempre interesado por los modos en que puede enchastrarse la tradición consagrada, el escritor ponía en funcionamiento una máquina de lectura que le permitía revisar, a partir de nuevos parámetros (en general, proporcionados por otros ensayistas, algunos rasgos del neobarroco y perspectivas teóricas entre las que se destacan Gilles Deleuze y Félix Guattari), aquello que las letras oficiales se disponían a suprimir. Es esta misma máquina la que activa en la operación por hacerse de unos contemporáneos en la escena brasileña para captar y enlazar literaturas en las que el cuerpo funciona como una potencia desbaratadora de los discursos que organizan el deseo. Se trata de literaturas que “*escriben un cuerpo*”, no lo representan ni lo adornan, hacen de la escritura un campo de experimentación en el que poner a prueba sus límites a partir de una violencia –sexual, lingüística, poética– que mantiene una relación de continuidad con el goce.

La pieza que sustenta esa máquina exploratoria es una premisa formulada por Perlongher en varias ocasiones: “La perversión –diríase– puede florecer en cualquier canto de la letra”.⁵ El “canto de la letra” figura una zona indeterminada en la que emerge la fuerza que revela las imposiciones del lenguaje. El enunciado se realiza sobre una superficie movediza: “canto” resulta un término ambiguo que puede señalar una emisión musical realizada con la voz, una composición poética y, aunque menos

5 En el ensayo “Caribe transplatino” publicado como prólogo a la antología homónima, la frase aparece, de hecho, en portugués: “*a perversão –dir-se-ia– pode florescer em qualquer canto da letra*” (1991, p. 25).

frecuente, puede utilizarse como sinónimo de “borde”. Pero, además, pensado desde el portugués, se agrega un plus: en portugués, a diferencia del español, la palabra “*canto*” remite a esas tres acepciones en igualdad de condiciones, ya que es utilizado comúnmente para referir a “rincón”. De este modo, la expresión “canto de la letra” remite a aquello que, en lo legible, se encuentra agazapado, escondido, marginado pero cuya presencia no puede evadirse. Con esta premisa, Perlongher lee a otros con los que hacer una fisura en el tiempo, escritores perversos en cuya escritura el cuerpo, guiado por el deseo, descompone los discursos que consolidan identidades normativizadas, atacando a su vez las morales que rigen qué escribir y cómo leer en una época.

En la autobiografía de Mattoso, en el “*mal cheiro*” que sale de los pies enfervorizando al pedólatra, Perlongher detecta en la literatura del brasileño una potencia que perturba los discursos que dominan en procesos de subjetivación en la medida en que logra apropiarse y gozar con sus desechos y tabúes. El pedólatra es un marginal en el mapa de las coordenadas libidinales “*com referência às regras que ordenam e classificam as paixões*” (PERLONGHER, 1986, p. 170) y, en “O desejo do pé” entonces, la máquina de lectura perlonghereana atenderá al despliegue del deseo en la escritura para advertir el modo en que irrumpe la perversión.⁶ En las operaciones que realiza puede verse que Perlongher lee a Mattoso a partir de sus propios intereses como escritor-ensayista: puntualizando en el suplemento sentido que surge en el juego con los significantes, así como también observando cómo la literatura puede poner en escena el reverso gozoso de todo acto de sometimiento. Para esto, el ensayo se sirve del portugués y, sin explicitarlo, habilita una conexión entre Mattoso y Osvaldo Lamborghini; entre el deslizamiento lingüístico y el tajo lamborghiniiano, Perlongher señala un erotismo abyecto que se inscribe y reescribe los cuerpos.

6 La idea de perversión utilizada por Perlongher, en línea con las propuestas de Deleuze y Guattari en el *AntiEdipo*, opera un desplazamiento respecto del psicoanálisis freudiano, al intentar seguir la potencia de la perversión en el funcionamiento de producción de deseo. Asimismo, en muchos de los escritos de Perlongher se percibe la centralidad del texto-manifiesto de 1972 de Guy Hocquenghem, *Le désir homosexuel*, en el que se denunciaba el confinamiento al sistema edípico que Freud había realizado a la perversión una vez que se la descubre (2009, p. 55).

El desvío del significante

En el primer capítulo del *Manual*, “Dos significados insignificantes”, el protagonista describe su primer encuentro sexual a los cinco años. En el marco de un juego infantil, “Inimiginho” –así refiere a un amigo– le hace una propuesta a la que accede: “*vamos fodê?*”. Sin embargo, según se relata, lo que Mattoso escuchó fue otra cosa: “*vamos fedê?*”, y es a partir de ese equívoco, en el espacio en el que se trastoca el significante “o” por “e”, donde el Mattoso acaba por instalar su deseo:

Com os pés, então, foi uma festa. Descobri que a mesma parte do corpo, que ele usava pra me chutar a canela quando brigávamos, poderia servir pra eu pôr a boca; a mesma parte que ele apoiava no carrinho do rolemã, no patinete, no pedal do velocípede ou da bicicleta, servia também pra apoiar na minha cara; a parte que ele passava no pano de chão antes de entrar na sala encerada, servia pra passar na minha língua. Aquilo era fabuloso, porque parecia tão absurdo... e ao mesmo tempo não exigia tanto sacrifício. Na verdade, só seria “feio” se alguém visse. Por isso ficava tão gostoso de fazer. Era a liberdade de experimentar aquilo que ninguém provaria. De provar o gosto do mijo, o cheiro do cu, o calor do hálito. (p. 17)

Así es como el pedólatra se inicia en una sexualidad desviada en la letra y en el cuerpo, encontrando su goce en un objeto imprevisto. El significante mal oído reorganiza el cuerpo según zonas erógenas inauditas que además implican la abyección: la cara y el pie, pero también, un pie con “*chulé*”, con mal olor. La pestilencia es el punto de partida del ensayo de Perlongher, a quien se interesa por la potencia de los “ultrajantes hedores”: el olor no es apenas una presencia indecorosa, también macula, embarra y con él puede seguirse la trayectoria en Mattoso, que va de la coprofagia a la pedolatría.

Perlongher comienza su ensayo haciendo uso del desajuste que puede ponerse en funcionamiento en la materia de la lengua, pero en su caso, no a partir de intercambios vocálicos, sino a través del contacto entre los idiomas. Su gesto repite lo que ha tenido lugar en la escena del *Manual*, a lo que refiere como un momento de “fusión semiótica” por la cual se abre el espacio a una instancia de transgresión.

*Al pedo. Estas notas de rodapé são notas **al pedo**. A expressão rioplatense –que usa o peido para significar “em vão”, “à toa”– é obscenamente gráfica: deslocamento do desejo da merda à sua futilidade flatulenta, descartável. (p. 166)*

En la cita, la expresión “al pedo” conjuga dos dimensiones: la de la

inutilidad y la de la abyección. Así, Perlongher también hace aparecer en la superficie significativa la fusión entre lo sexual y lo abyecto, el “chulé” y el “pedo”. El “movedizo e inestable” (PERLONGHER, 2000, p. 254) portuñol pone en movimiento una oscilación por la que la escritura se desliza desde lo banal para desembocar en el deseo perverso. La expresión en español “al pedo” ingresa por su proximidad paronomástica con la “pedolatría”, es decir el término híbrido –compuesto por *pedis*/pie de origen latino y *latría*/adoración del griego– que Mattoso inventa para referirse a su afición. Entre una expresión y la otra, lo que emana de la letra es la pestilencia y es precisamente eso lo que a Perlongher le interesa evocar.⁷ Al tiempo que el “pedo” remite al pie por el olor, la cadena de asociaciones continúa para designar el estatuto de su propia escritura, del pie a las notas al pie. Desde el español y el portugués, llega al mismo punto: la irrupción de un elemento menor que sin embargo no acaba de disiparse. De un significante a otro, Perlongher pone en juego las emanaciones del cuerpo, las formas en que este se continúa y expande en sus efluvios para realizar su comentario crítico al libro de Mattoso y encontrarse con el autor brasileño en “una baranda que voltea”,⁸ que está en los pies, en los baños públicos y sale de la letra.

Como observa Perlongher, el glaucoma del protagonista hace su aporte a la acrobacia amorosa, puesto que al no ver bien se inclina para alcanzar la microscopía de las “*dobrinhas e relevos*” de su objeto de deseo, zonas donde la piel se pliega y muestra territorios inauditos: “*Assim, o glaucomatoso significa o gozo onde socialmente só está instalado, reconhecido, legitimado, o desprezo e o asco*” (p. 169). Entre el rostro y el pie se produce un uso diferencial de los cuerpos provocado por una búsqueda de goce que acaba reconfigurando las disposiciones establecidas de los encuentros sexuales. En ese acto se encuentra la potencia capaz de producir lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari llaman “Cuerpo sin Órganos”, término

7 Entre la primera edición del libro y la segunda ocurre un cambio de título: en 2006 el libro se publica como *Manual do pedólatra amador*. En el primer capítulo de esta segunda edición se aclara el porqué de ese cambio. Titulado irónicamente “Dos significados insignificantes”, allí Mattoso cuenta cómo crea un nuevo término a partir de la hibridación de las lenguas griega y latina y agrega que los pedólatras brasileños se cansaron de ser confundidos con los pedófilos, motivo por el cual resolvieron adoptar la grafía “podólotra”, moción a la que adhiere.

8 La expresión es una reformulación de unos versos de Oliverio Girondo a los que Perlongher recurre en más de una oportunidad: “un pedazo de mar / un olor a sexo que desmaya” de “Paisaje bretón”, incluido en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922).

que instala una distinción entre cuerpo y organismo, para decir de este último que se trata del producto de un fenómeno que le impone “organizaciones dominantes y jerarquizadas, trascendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil” (2002, p. 164). Así, la escenificación de un Cuerpo sin Órganos desarticula los parámetros hegemónicos que han distribuido y jerarquizado una única forma de producción del goce en y con el cuerpo, para poner en funcionamiento un programa de experimentación y un campo de inmanencia del deseo, es decir, un proceso de producción sin referencia a ninguna instancia externa, ningún discurso organizador. Tal como afirma Perlongher en su ensayo, el mal entendido de la escena infantil que sucede al nivel del significativo entre *foder* (coger) y *feder* (heder) resulta clave como desarticulador fortuito pero certero: quien comienza desoyendo los discursos es capaz de ubicar el deseo en zonas incorrectas, deslegitimadas o prohibidas, reinventando a su vez los puntos de contacto en los intercambios eróticos.

Desde el pie pueden descentralizarse los otros órganos del eje corporal biologicista, heteronormativo y reproductivo para gozar con lo bajo. En la descripción de ese objeto de deseo realizada en el *Manual*, Mattoso aclara que la pedolatría “*refere tanto ao próprio pé como ao calçado, ao ato de pisar, de caminhar, de agredir ou humilhar*” (1986, p. 45). Así, “*transar o pé*” propone una instancia de relectura del cuerpo que a su vez evidencia el carácter arbitrario de cualquier organización posible. El deseo del pie pone de manifiesto que el orden del cuerpo es el producto de una puja, lo que Georges Bataille (2003) denomina “la discordia violenta de los órganos” (p. 48), que la perversión del pedólatra puede desarticular poniendo él también en juego la violencia a través de la humillación. De cierto modo, el deseo es la condición de posibilidad de esa violencia que une al goce con la muerte.

El poder del pie

Las continuidades entre goce y violencia en el deseo es otra de las claves por las que Perlongher encamina su ensayo: “[O] *pé rotundo, masculino, grande –grandeza asociada folclóricamente à da pica– pisa, como o galo à galhina, com o peso (desejado) do poder*” (PERLONGHER, 1986, p. 166). Del pie salen las emanaciones y con el pie Perlongher introduce la estratagema del paseo, el nomadismo que auspicia los encuentros de causalidad programada que erizan al pedólatra como al Baudelaire de Benjamin. La escena que

recupera el ensayista para ejemplificar estos encuentros propiciados por el andar del pie es “*a gangue microfascista do colégio Mackenzie*” (p. 171).

En el *Manual*, Mattoso denomina esta escena como “*show de humilhação*”, es decir, un episodio de hostigamiento en el que el pedólatra consigue gozar. Narrada en el capítulo “Dos objetos abjetos”, sus acontecimientos tienen lugar durante su formación como bibliotecario. Una tarde, el protagonista presencia cómo un grupo de estudiantes avanzados de ingeniería somete a un ingresante a lustrar botas a cambio de unas monedas. Lo que llama su atención es el hecho de que, quien oficiaba de lustrabotas, debía hacer la tarea con su lengua. Luego de presenciar el hecho, el pedólatra Mattoso se rapa la cabeza para parecer un novato y ser sometido a ese sacrificio público, estrategia que da buenos resultados ya que así consigue lamer, bajo el escarnio de los estudiantes, más de veinte pares de zapatos: “[c]ada um daqueles pares renderia muitos e muitos orgasmos” (1986, p. 59).

A partir de esta escena, el ensayista interroga las coordenadas sociales que se agencian en la unión violenta de los cuerpos, en la medida en que lee cómo el *Manual* sugiere que los mecanismos sociales de poder, de opresión y de represión “*não seriam mais, em última instância, que caminhos que o gozo percorre para realizar-se*” (p. 173). Esa potencia percibida en la literatura de Mattoso advierte un nexo con uno de los escritores argentinos centrales en la ensayística de Perlongher: Osvaldo Lamborghini, quien, vale aclarar, no aparece referenciado en “O desejo do pé”. Para Perlongher en la literatura de Lamborghini se articulaba la relación entre violencia y goce a partir de lo que denominó una poética del “tajo”. Diferente de otras inscripciones corporales de la letra, como el tatuaje de Sarduy, esta escritura del tajeo señala una intensidad extrema del erotismo, que rompe los límites del cuerpo. A modo de ilustración, Perlongher solía recurrir al final del cuento “El niño proletario” de 1973:

Entonces todas las cosas que le hice, en la tarde de sol menguante, azul, con un punzón. Le abrí el canal de doble labio de la pierna izquierda hasta que el hueso despreciable y atorrante quedó al desnudo. Era un hueso blanco como todos los demás, pero sus huesos no eran huesos semejantes. Le rebané la mano y vi otro hueso, crispados los nódulos –falanges aferrados, clavados en el barro mientras Esteban agonizaba a punto de gozar. (2010,

p. 59-60)⁹

La literatura de Lamborghini es un punzón que inscribe la violencia como goce que abre la carne hasta el brillo de un mortífero y despreciable hueso. Así, lo que el tajo figura es que para “hacer un cuerpo” con la escritura, primero hay que destruirlo, violentar todos los estratos que lo componen. La consigna de Jean-Luc Nancy: “Escribir: tocar el extremo” (2016, p. 13) resulta productiva para entender esa diferencia en la que se posiciona Perlongher respecto de otras escrituras neobarrocas: solo la escritura del tajo toca el cuerpo –y cuando toca se goza con el dolor– transformándolo, haciéndolo, porque allí escribir –o leer– es levantar un límite. Lo que el tajo dispone es una hendidura, como la zanja donde agoniza el niño proletario, es decir, un espacio abierto al transitar y al devenir. Se trata de una abertura que ocurre en el cuerpo y en el sentido; no se busca con el tajo la profundidad de un significado oculto, lo que su daño manifiesta es que todo está compuesto de una misma materia factible de ser plegada y desplegada. Lo que esos cuerpos exponen en las escenas de Mattoso y Lamborghini es su potencia para fracturar todo discurso que se jacte capaz de alcanzar un sentido definitivo a su existencia. Los mecanismos escritura/lectura como exposición del cuerpo suponen en su violenta apertura la imposibilidad de un cierre de toda significación, la proliferación de un sinfín de lecturas y escrituras.

Con el tajeo de Lamborghini puede leerse, asimismo, otra escena de iniciación sexual del *Manual*, en que de niño Mattoso es obligado por unos compañeros de curso a chupar las suelas de sus zapatos. Si bien esta escena fue incluida sólo posteriormente, en la edición ampliada que el autor publicó veinte años después de la que Perlongher leyó para hacer el postfacio, como pudo verse, ese esquema narrativo en que el protagonista es obligado a chupar el zapato o el pie de uno o varios que lo humillan, como maniobra necesaria para actualizar el deseo, se repite en muchas de sus aventuras. En esta escena, el pedólatra relata:

Da primeira vez, tomaram-me a fatia de quebra queixo comprada na porta da escola com o suado trocado que mamãe relutava em dar de quando em quando. Depois de mordido por

9 Esta cita está incluida en varios escritos de Perlongher; entre ellos, “Caribe transplatino”, “Ondas en *El Fiord*. barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini”, “Nuevas escrituras transplatinas”, “Neobarroco y revolución”, como epígrafe al quinto capítulo de *La prostitución masculina*.

todos, o doce foi jogado por terra, pisado por tênis surrados e pés descalços, e eu tive que lamber aquele bagaço, mastigá-lo e engoli-lo, misturado ao pó, desgrudando-o da sola dum quichute sem usar as mãos. A partir daí a molecada se animou com a cena da minha língua sendo emporcalhada, e passei a lamber e chupar solas descalças. (2006, p. 40)

En el camino que va de la escuela a la casa, el protagonista debe pasar por un eucaliptal, un territorio desolado que lo deja librado al encuentro con un grupo de muchachos mayores que, como al niño proletario, lo interceptan para llevar su cuerpo a “*mergulhar num lodaçal*”. En tanto escena de iniciación en una sexualidad marginal, ella incorpora a la “fusión semiótica” del comienzo, el sometimiento y el dolor, lo que será luego determinante para el comportamiento del protagonista: “*Tudo na balança, o medo pesava mais que o nojo e, nos posteriores momentos de punheta, o tesão pesava mais que o medo, deixando-me dividido entre procurar fugir e querer ser pego*” (ídem).

Como en el cuento de Lamborghini, este recuerdo de abuso infantil repite el esquema de violencia en el que el sometimiento grupal al más débil – social o físicamente– deja una marca corporal: “*O pivete pisou na mina boca, esbofeteou-me dos dois lados com a sola e o peito do pé, chutou-me a testa e deixou cicatriz da unhada*” (p. 41).¹⁰ Así, estas escenas ponen en juego el erotismo tal y como fue pensado por Bataille, en tanto probación de la vida hasta la muerte. En ese límite de la vida tiene lugar una transgresión que, por un lado, evidencia la violencia en la que se funda toda prohibición –la prohibición, por ejemplo, del deseo por los pies– y, por otro, es capaz de alcanzar una disolución de las formas constituidas, “de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos” (2003, p. 17). Entre lo prohibido y la transgresión se organiza toda la vida social, de modo que el erotismo, como experiencia de límite que logra cuestionar esa organización, deviene en una instancia de recuperación de la soberanía a través de la violencia. El pedólatra es un soberano que pone a prueba su propia integridad, expone su cuerpo a la violencia y con ello produce deseo, cuerpo y escritura. Aquí es donde Perlongher hace que la

10 Si en el cuento de Lamborghini, donde tres niños burgueses violan, destrozan y estrangulan el cuerpo de ¡Estropeado!, el goce que aflora del acto de violencia es narrado por parte de quien lo perpetra, mientras que en esta escena de *Manual* el goce está del lado de quien recibe la violencia en su cuerpo, ese cambio de perspectiva no hace sino corroborar que lo fundamental es la existencia misma de la violencia y que, en todo caso, la cuestión de los roles es circunstancial.

literatura se encuentre con la política.

En 1985, año en que está fechado “O desejo do pé”, Perlongher lee cómo Mattoso, con su literatura perversa, hace aparecer mediante una reapropiación deseosa el revés libidinal del orden social, en tanto el *Manual* planta el hedor donde quiere mostrarse la pulcritud el progreso, convierte el dolor en placer y abre una fuga gozosa donde se busca imponer el sometimiento. Entre Mattoso y en Lamborghini, desde la operación que realiza Perlongher, puede señalarse un encuentro entre escrituras que dan a ver el modo en que la política se inscribe en los cuerpos en su presente en América Latina. El texto de Lamborghini, dice Perlongher, *huele* anticipadamente “el torbellino de horror que se preparaba para abalanzarse sobre la Argentina” (2013, p. 169) con la dictadura; la autobiografía del brasileño, por su parte, se encargará de releer perversamente el horror brasileño “*para continuar desafiando as contorsões ds su época*” (1986, p. 165).¹¹

Pervertir la lectura

Afirmar esse gozo da dor em sua potência de direito ao prazer não irá contribuir necessariamente para reforçar as cadeias escravistas, mas também uma certa forma de reapropriação desejosa desse vínculo convencionalmente opressivo.
(PERLONGHER, 1986, p. 174)

El discurso que se pervierte es, entre otros, el discurso totalizante formador de versiones monolíticas acerca de los acontecimientos históricos y de las identidades políticas, ya sean provenientes de la izquierda o de la derecha. Perlongher se interesa por el modo en que Mattoso lee gozosamente el horror y neutraliza la efectividad ideológica del discurso del odio, a la vez que desrealiza la empatía con los testimonios de los torturados como víctimas. El pedólatra, como dice Perlongher, lee “*ao revés*” (p. 170): en tanto lee para masturbarse, realiza una lectura perversa en un sentido literal (da vuelta los textos, los lee por lo bajo) y goza con la narración del sufrimiento.

En efecto, Mattoso transgrede con su lectura las morales de la

11 Aunque evidente, resulta productivo señalar que la abyección como emanación corporal –el “*chulé*” de Mattoso– también está presente en el encuentro entre violencia y goce en la literatura de Lamborghini. En *El Fiord*, el mal olor figura ya desde el comienzo, cuando es relatado el parto de Carla Greta Terón: “Yo me cubrí con las sábanas hasta la cabeza y me fui retirando, reptando, hacia los pies de nuestro camastro. Una vez allí aspiré hondamente el olor de nuestros cuerpos, que nunca lavamos (2013, p. 19).

literatura brasileña de los años del Golpe y las preferencias del público lector brasileño. Al referirse a lo que sucede con la literatura luego de comenzado el golpe de Estado en 1964, Flora Sussekind sostiene que las producciones en prosa tomaron fundamentalmente dos caminos, que en cierta medida la encerraron, “de un lado el naturalismo evidente de las novelas reportaje o el disfrazado de las parábolas y narrativas fantásticas; del otro, la `literatura del yo´ de los testimonios, de las memorias y de la poesía biográfico-generacional” (2013, p. 63). Este panorama se caracterizaría entonces por una literatura cuya búsqueda habría radicado en remitir a la realidad político-social a partir de una demanda de *mea culpa* por parte del público o bien en pos de encontrar una certeza que pudiera zureir los destrozos que los acontecimientos de la historia reciente habían realizado en la experiencia común. En este sentido, advierte la crítica, existía una vocación por leer los sufrimientos ajenos como un modo de “hacer penitencia ficcionalmente mediante la repetida lectura de sus consecuencias” (p. 68). Así, una parte importante de la producción literaria, inclinada por una estética naturalista, declamatoria y personalista, opta por negar el propio carácter ficcional para proponerse como verdad, en una operatoria peligrosamente conservadora reproductora de las lógicas totalitarias del régimen. Las lecturas necesarias parecían ser entonces aquellas que abogaran por encontrar una certeza acerca del horror y a las que Sussekind adjudica “funciones compensatorias” (p. 88).

Este fenómeno, acentuado a mediados de la década del setenta, encuentra su mayor exponente en el libro de Fernando Gabeira, *O que é isso companheiro?*, publicado en 1979, en el que el autor y narrador se centra en armar un relato de sus años en la lucha armada con fines didácticos y destinado a las nuevas generaciones.¹² El libro de Gabeira es leído en el *Manual* en un marco que comprende la literatura testimonial de los horrores del exterminio en el contexto latinoamericano y mundial. Pero el movimiento va en una dirección diferente a la señalada por Sussekind: cuando el perverso lee las torturas para masturbarse rompe con las lógicas de una economía de la compensación al realizar con ese discurso una actividad de gasto, exceso y

12 El libro del periodista, escritor y militante Fernando Gabeira narra en primera persona la historia de la resistencia de la lucha armada contra la dictadura militar en Brasil y se enfoca en el secuestro del embajador estadounidense Charles Burke Elbrick en 1969, en el que Gabeira había participado como miembro del MR-8. Esta participación le costó la cárcel y el exilio posterior en Europa. Su testimonio fue escrito y publicado luego de su retorno al país, con el comienzo de la amnistía en 1979, y obtuvo un gran éxito de ventas.

desperdicio. Si lo que se busca leer en esta literatura es la intensidad como experiencia de límite que otorga la narración de la violencia y de la destrucción del otro, la compensación operaría en un sentido contraproducente puesto que sería un modo de hacer desaparecer el deseo.

Cuando escribe en su autobiografía que se masturba leyendo a Gabeira –o el libro de la CONADEP–, el perverso convierte a la función moral de una literatura que se dispone a la creación de una verdad histórica en puro deseo; lee sin culpa y movido por la excitación, de modo que desactiva en su lectura las funciones compensatorias de la literatura brasileña y desbarata asimismo los valores que establecen los modos legítimos en que la literatura deviene en un acto político. Mattoso, en tanto lector, se mueve por las entrelíneas de la literatura hegemónica buscando, como Perlongher también lo hacía, la “emergencia del deseo en los textos más hostiles” (PERLONGHER, 2004, p. 315), los rincones donde pueda aflorar la perversión.

Propagaciones de un olor

En *Hule*, de 1989, Perlongher incluye un poema titulado “El hule”, en el que compone una abigarrada escena de sometimiento, con remisiones que permiten asociarla a la dictadura argentina y en la que se advierte la presencia de un deseo presentificado en lo fétido. El hule es la materia *leit motiv* de todo el poemario y en este poema toma la forma de una capa de látex que intenta impedir el paso del olor de los cuerpos descompuestos que “camiones de canto rodado apilaron” (2012, p. 110) para así maniobrar sobre la memoria: “Ahora desean que el olvido baje sus cortinillas de hule” (idem).

Con el hule ingresan las astillas de la historia (GARRAMUÑO, 2009, p. 2014) de la reapertura democrática argentina, en tanto ese “ahora” nombra un “después” del golpe y una política estatal profiláctica impuesta sobre la memoria colectiva. Esto se figura en el poema mediante una disposición visual que corta la prosa e interrumpe en el verso a la palabra “inclinación” para agregar, por efecto del juego con el significante, un suplemento de sentido: *incli / nación*.¹³ La escisión, no solo hace presente la subyugación aplicada desde el Estado, sino que también, por obra de la disposición de las letras en la página, logra hacer ver los cuerpos sometidos a una contorsión.

13 Por la fecha de composición del poema, alrededor de 1986, puede conjeturarse que se trata de una alusión a las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, establecidas por Raúl Alfonsín.

Esa cortina de olvido que cubre las imágenes del horror y protege a sus perpetradores, “blindados los soldados” (ídem), no impide, sin embargo, que en el poema crezcan de manera espeluznante los ribetes de un cuadro infernal:

donde las moscas (a fuer de fieras, atrapadas) rezumaban delicuescente goce de tonturas, la obsesión de los cuerpos, de las partes, en números de manos degolladas pezcuellos aherrojados en chapa, y la mampostería del mamporro, las tortas de rehilado rayón en el estómago, el hule les cubría, ese *chulé* de paso ponzoñoso. (p. 111. Resaltado en el original)

Entre los miembros lacerados, dignos de una pintura de El Bosco, aparece la lengua brasileña en la palabra *chulé*, el objeto de deseo del pedólatra. Con el término, el poeta, al igual que su contemporáneo brasileño, señala allí algo que se escapa a la cortina gomosa que se quiere imponer: lo mal oliente, aunque oculto, es señalado por esas moscas que avisan que algo, bajo el manto de olvido, persiste en su putrefacción y aún puede ser deseado.

REFERENCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. México: Octaedro, 2003a.

_____. *La conjuración sagrada: ensayos 1929–1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003.

CÁMARA, Mario. *Cuerpos paganos: usos y efectos en la cultura brasileña (1960-1980)*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2011.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002.

GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Buenos Aires: Melusina, 2009.

LAMBORGHINI, Osvaldo. *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori, 2010.

_____. *El Fiord*. Buenos Aires: Editores Argentinos, 2013.

MATTOSO, Glauco. *Manual do pedólatra amador. Aventuras & leituras de um tarado por pés*. São Paulo: Editora Expressão, 1986.

_____. “Lo que se dobla ya no puede ser doblado” [Entrevista cedida a] Adrián Cangi], *Tsé-Tsé*, n. 11, 2002, p. 84-89.

_____. *Jornal Dobrabil*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Manual do podólatra amador: aventuras & leituras de um tarado por pés* [edición revisada y ampliada]. São Paulo: All Books, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2016.

PALMEIRO, Cecília. *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2010.

PERLONGHER, Néstor. “O desejo do pé”. In: MATTOSO, Glauco. *Manual do pedólatra amador. Aventuras & leituras de um tarado por pés*. São Paulo, Editora Expressão, 1986, p. 122-143.

_____. “Caribe transplatino”, *Caribe transplatino*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 13-27.

_____. “El portuñol en la poesía”, *Tsé-Tsé*, n. 7-8, 2000, p. 254-259.

_____. “La lengua como máquina de mutación”. [Entrevista cedida a] Ademir Assunção. In: CANGI, Adrián y JIMÉNEZ, Reynaldo (comps.). *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, p. 338-343.

_____. “Un uso bélico del barroco áureo” [Entrevista cedida a] Luis Chitarroni. In: CANGI, Adrián y JIMÉNEZ, Reynaldo (comps.). *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, p. 308-315.

_____. *Poemas completos*. Buenos Aires: La flauta mágica, 2012.

_____. “Ondas en *El Fiord*. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini”. In: BAIGORRIA, Osvaldo y FERRER, Christian (orgs.). *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Excursiones, 2013, p. 162-171.

SUSSEKIND, Flora. *Vidrieras astilladas: ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta*. Buenos Aires: Corregidor, 2003.

TORRES RECA, María Guillermina. “Diálogos vía traducción entre Néstor Perlongher y Haroldo de Campos: el portuñol en la encrucijada neobarroca”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, v. 10, n. 22, 2021, p. 161-173.

Resumen: El siguiente artículo busca pensar en una contemporaneidad brasileña de Néstor Perlongher (1949-1991) a partir del análisis del ensayo “O desejo do pé”, escrito como postfacio al *Manual do pedólatra amador* (1986). En este texto, el poeta argentino lee a Glauco Mattoso motivado por el encuentro con la fuerza perversa de su literatura, es decir, en tanto inscripción que logra atravesar y enturbiar el presente mediante una escritura excéntrica como puesta en obra de un desafío a los usos legítimos del cuerpo y a los emplazamientos del goce.

Palabras clave: Perlongher; Mattoso; contemporaneidad.

Abstract: The following article seeks to think about a Brazilian contemporaneity of Néstor Perlongher (1949-1991) from the analysis of the essay "O desejo do pé", written as a postface to *Manual do pedólatra amador* (1986). In this text, the Argentine poet reads Glauco Mattoso motivated by the encounter with the perverse force of his literature, that is, as an inscription that manages to cross and cloud the present through an eccentric writing as a challenge to the legitimate uses of the body and the sites of jouissance.

Keywords: Perlongher; Mattoso; contemporaneity.