

Presencia del fenómeno *Camp* en el poema *Strip Tease* de Néstor Perlongher

Yolanda Álvarez Sánchez*

Fecha de recepción: 31 de julio de 2009

Fecha de aprobación: 25 de agosto de 2009

RESUMEN

Este ensayo da cuenta de la presencia del fenómeno *camp* como manifestación estética en el poema *Strip Tease* del escritor argentino Néstor Perlongher. Dicha manifestación estética aparece como un contra-discurso frente a los discursos de lo normativo y de lo permitido para dar cuenta de una manera de ser y de sentir mediante la escritura. Para el análisis del poema se partió de la relación que se puede establecer entre signos semióticos y a partir de los cuales una sintagmática actualiza relaciones paradigmáticas. La razón de este análisis consiste en poder demostrar cómo se manifiestan las ideologías y en este caso, específicamente, la visión del mundo del amplio abanico de posibilidades genéricas que se han exteriorizado con la escritura, frente al denominado discurso *gender*.

Palabras clave: *camp*, estética del *camp*, discurso *gender*

PRESENCE OF *CAMP* PHENOMENON IN THE *STRIP TEASE* POEM BY NÉSTOR PERLONGHER

ABSTRACT

This test gives to account presence of the camp phenomenon as aesthetic manifestation in the *Strip Tease* poem to Argentine writer Néstor Perlongher. This aesthetic manifestation appears as an against-speech in front of the speeches of the normative thing and the allowed thing to give account of a way to be and to feel through the writing. The relation was taken for the analysis of the poem that can be established between semiotics signs and through which a syntagmatic updates a paradigmatic as relations pertaining to multiple semiotics systems. The reason of making this analysis is the one of being able to demonstrate how the ideologies and in this case, specifically, the vision of the world of the ample fan of generic possibilities that are pronounced they have been pronounced, through the writing, in front of the denominated speech to gender.

Keywords: camp, esthetic camp, gender speech

* Docente de la Facultad de Ciencias Administrativas y Contables de la Universidad de La Salle. Correo electrónico: yalvarez@unisalle.edu.co

INTRODUCCIÓN

Las primeras apariciones del término *camp* se sitúan en la cultura naciente de los *gay* neoyorkinos hacia 1920. Éste se origina como un “particular” movimiento estético que busca, de manera paródica, cuestionar las posiciones genéricas dominantes en la sociedad. En consecuencia, el *camp*, como manifestación estética, constituye una toma de conciencia contra los discursos del poder¹. Cuando los homosexuales tomaron la palabra y empezaron a producir su propio discurso, a decir esto somos y exigimos el derecho a serlo, a pesar de la violencia que tuvieron que padecer por siglos de represión² (Foucault, 1984:

122), nacería una estética *gay*. El discurso *queer* se convierte así en términos de Foucault en un “contra-discurso” que, frente al castigo y a la represión, se rebela:

[...] de acuerdo, somos lo que decís por naturaleza, enfermedad o perversión, da igual. Pues bien, si realmente lo somos, aceptamos este hecho, y si queréis saber cómo somos os lo diremos nosotros mismos mejor que vosotros. Toda una literatura de la homosexualidad aparece a finales del siglo XIX (1984:122).

El discurso *gender*, entendido como “estatus social del sexo” (Amícola, 2000:14), es el mecanismo con el cual la sociedad podrá ejercer el poder frente al ejercicio de la sexualidad. El rol sexual lo dispone primero la familia y luego la sociedad: niño, niña; hombre, mujer, son las únicas posibilidades mediante las cuales el ser humano ha de encasillar su sexualidad. No obstante, la estética *camp*, “el contra-discurso”, se yergue frente a dicho estatus, lo subvierte y lo parodia.

En efecto, si se tiene en cuenta el *gender* como principio estructurante de la actividad sexual, nos daremos cuenta de que lo *queer* nacerá como oposición y revelación (sublevación) a lo establecido como normatividad social. De esta tensión entre contrarios, aparece el *camp* como “forma representativa teatral sobrecargada de gesticulación” –Susan Sontag (1969) afirma algo semejante: ‘la esencia del *camp* es el amor por el artificio y la exageración’– como un “cuestionamiento genérico”, como una “sensibilidad particular *gay*” propia del siglo XX [...] como una manera de hacer visibles “categorías de género” (Amícola, 2000: 50).

De hecho, las definiciones más específicas insisten en que se trata de una “manifestación del discurso

1 Frente a las sociedades que representan el poder, Adelina Carrión afirma que han sido las cristianas las que más han ejercido vigilancia y castigo no sólo frente al sexo, sino frente a lo que consideran “desviado”, “demoníaco”, “enfermo”: la sodomía, por ejemplo. En efecto, en su texto: *Sexualidad y Confesión: La Solicitación ante el Tribunal del Oficio (siglos XVI y XIX)*. (1994). Madrid: Alianza Editorial, p. 13, reza así: “[...] lo esencial no es la prohibición del sexo que se ejercía desde los manuales de Teología y a través de la pastoral cristiana, sino la obligación de hablar sobre el sexo que se impuso a los fieles católicos. No negamos que, especialmente a partir del siglo XVII, la “prohibición del sexo” desde diferentes instancias ha sido una de las características del llamado mundo occidental. Pero si convertimos esa prohibición, con sus censuras y rechazos, en el punto central de nuestro trabajo no podremos explicar por qué, paralelamente, desde el siglo XVII se observa la aparición de múltiples discursos sobre el sexo, discursos enunciados desde situaciones de poder como la ciencia o la religión. Hay pues una incitación creciente a hablar sobre el sexo aunque sea a través de palabras ocultadoras y represoras. Podemos establecer una relación directa entre esta necesidad de verbalizar el sexo y la importancia que en el cristianismo postridentino adquirió la “carne” (o el cuerpo) como origen y causa fundamental del pecado. La carne, el deseo, la concupiscencia deben ser traducidas al lenguaje para que el hombre pueda liberarse de aquello que lo separa de su perfección y lo aleja.

2 Antes del siglo XVIII, los homosexuales eran condenados a la hoguera. Foucault en *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. (1984). Trad. Miguel Morey. Madrid, Alianza editorial, cita un ejemplo de ello tomado de, su otro texto, *Historia de la locura*. En efecto, allí se lee: “24 de marzo de 1726 [...] Etienne Benjamin Deschauffours es debidamente declarado convicto y confeso de los crímenes de sodomía mencionados en el proceso. Como reparación, el mencionado, Deschauffours es condenado a ser quemado vivo en la plaza de Grève, sus cenizas lanzadas al viento y sus bienes confiscados por el Rey, p. 122.

En el mismo texto, Foucault señala que “hasta 1960, hubo un movimiento de legislación en sentido represivo. El código de 1810 no entendía de delitos sexuales: era el único código europeo en el que la homosexualidad no era condenada. Poco a poco van apareciendo estos delitos: atentado al pudor, escándalo público... Bajo Louis-Philippe, en 1832. Luego bajo el segundo imperio, hacia 1860. Luego todo un paquete de legislación entre 1885 y 1905 y bajo Petain [...] en 1960, hubo todavía una ley en este sentido, que prevé la agravación de la pena cuando “el escándalo público para el pudor” [...] se comete por dos hombres o dos mujeres; se castiga doble. Así pues, en 1960, bajo De Gaulle dos mujeres que se besan, o dos

hombres que se besan, son condenados más grandemente que si se tratara de un hombre o de una mujer, p. 121.

queer frente a la imposibilidad de asumirse como persona bajo la presión heterosexual compulsiva y los vínculos enunciativos del orden dominante” (Amícola, 2000: 50).

El *camp*, afirma Amícola, encerraría entonces el secreto de una personalidad que alguien quiere esconder y develar al mismo tiempo, así como también una peculiar manera de ver las cosas, basada en un sentimiento de aislamiento espiritual o sentido de ser diferente. (2000:81)

Dentro de este abanico de posibilidades genéricas es posible situar al travestido³ (Barfield, 1997:87), al andrógino y al transgenerista; uno y otro diferenciados por la manera como asumen el rol genérico. El travestido “simula” ser mujer y se ajusta a todas las incomodidades sociales que la sociedad ha creado para ésta.

La mujer a la que se le prohíbe mostrar vello y músculos, a la que se le eleva sobre grandes e incómodos zapatos para transformar sus movimientos en los de una gacela, a la que se le venden las profesiones que pueden desfigurar la imagen previa, una imagen que incluye en definitiva, sólo ternura y gracia [...] (Amícola, 2000: 84)

El andrógino es una “tercera vía” y “resulta en este proceso de escritura un emblema de lucha de los cambios en la concepción de la sexualidad, en tanto lo que parece ahora evidente es que el poder se ha apoyado en la separación neta de los dos sexos biológicos con la intención de oponer al uno sobre el otro” (Amícola, 2000: 86). El andrógino es, entonces, esa figura que trata de estabilizar los contarios con el propósito de desestabilizar el poder dominante de los sexos. En el andrógino, al reorganizarse el organismo, se reorganizan también las estructuras sociales en las cuales a nivel genérico dominante y dominado, pasivo y activo tienen su asidero. Y es que el andrógino, en palabras de Cangí (Echevarrén, 2000) “se encuentra ligado [...] a un equilibrio entre la juventud y el extrañamiento, ajeno a los cánones atléticos, pero desbordante de esbeltez y de potencia, posee la cifra de lo femenino o blando, aquello que los latinos llamaron “suavitas”.

Mientras que el transgenerista comparte con el travestido el hecho de querer ser una “hiper-mujer”; pero contrariamente a aquel –que desea ser mujer de manera mimética– éste lo hace a fuerza de arreglos y artificios genéricos. El transexual no sólo altera su ropa sino también su cuerpo.

Por lo anterior, en el presente texto se demostrará que el poema *Strip Tease*⁴ (ver anexo) de Néstor Per-

3 Desde el punto de vista antropológico el travestismo es el uso de ropa del sexo opuesto. Lo que constituye travestismo depende de cómo define una cultura los papeles de género. Un escocés de falda de mujer es un travesti; el mismo escocés con falda tradicional no lo es. El estudio transcultural del travestismo abarca una variedad de fenómenos que muchas veces tienen significados diferentes: a) inversiones temporales de roles, de género durante rituales religiosos o periodos de desenfreno como el carnaval. b) inversiones de género como teatro; por ejemplo los que personifican a mujeres y se visten como tales para la actuación; c) inversiones de género permanente y públicamente aceptadas; Juana de Arco, por ejemplo y los indios berdache de Estados Unidos. Éstos últimos eran individuos que se identificaban con el género opuesto al que correspondía a su sexo anatómico, y adoptaban las formas del vestido, comportamiento y vida de ese género [...] Véase: Barfield, T. (ed.). (1997) *Diccionario de antropología*. México: Siglo XXI Editores, p. 87.

4 El poema ha sido tomado de: *Medusario*. (1996) Selección y notas de Roberto Echavarrén y José Kozler. Con prólogo de Néstor Perlongher y Roberto Echavarrén. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 382-384. Para facilitar la lectura hemos decidido incluir el poema como anexo, enumerados sus versos y sus estrofas, a los que haremos alusión constantemente.

Medusario no es una antología, afirma Echavarrén. Es una entrega de una serie cuyo propósito es doble; a) dar a conocer a los poetas en ámbitos donde no se los ha leído por falta de sus libros, b) yuxtaponer unos poemas que posiblemente darán impresiones vivaces por su contraste y comparación. *Medusario* reúne a más de una veintena de escritores latinoamericanos del siglo XX –entre los que se encuentra Néstor Perlongher– que dan muestra de una poesía variada, catalogada en el prólogo a la edición, como neobarroca (entendido el neobarroco, entre otras muchas acepciones, como una manifestación estética que permite expresar las necesidades “morfo-culturales” de la expresión artística contemporánea). Son poetas desconocidos, en su mayoría, por la crítica y no obstante, hay en su poesía una riqueza estética que merece ser tenida en cuenta en el estudio de las letras latinoamericanas.

longher⁵ es un texto que se ajusta a la estética *camp*. *Strip Tease* atiende a un tipo de escritura que va en contra de lo “normativo”, de lo lineal (*straight*), para permitir que las palabras y los actos pronuncien lo no decible y encierren acciones que no podrían ser hechas frente a los ojos del mundo a plena luz del día. Esto al menos que se viva en carnaval. Ésta es la estética del neobarroco, aunque también la manifestación del *camp*. En este sentido, se demostrará que Perlongher emplea una simbología⁶ (Sontag, 1964: 247) animal a partir de la cual cuestiona el *gender* y da cuenta, mediante el uso de tales símbolos, de la existencia irremediable de una variedad genérica.

MATERIALES Y MÉTODOS

Para el estudio del poema se tomó como eje de análisis la constelación⁷, función del signo estético que establece la relación entre procesos semióticos. Por v/v⁸ se entiende la conexión entre una expresión y un contenido en el cual se hallan combinadas diferentes variantes de invariantes distintas, o a la clase de procesos en los cuales una sintagmática actualiza simultáneamente miembros paradigmáticos pertenecientes a más de un sistema (Buxó, 1984: 28-55).

Así, en el nivel paradigmático se han determinado los valores resultantes de las relaciones anisomórficas (o de determinación) entre el plano de la expresión y del contenido del signo connotativo base y las relaciones anisotópicas (o de constelación) entre los niveles semiótico y metasemiótico del contenido.

ESTRUCTURA Y ANÁLISIS DEL POEMA

Strip Tease está estructurado en tres partes que hemos tomado como eje de análisis y dentro de las cuales el poeta recrea el contenido del poema con base en dos motivos fundamentales: los animales de mar y los animales de tierra⁹ –elementos simbólicos mediante los cuales, como se ha dicho, el poeta cuestiona el *gender* y da cuenta de la existencia de una variedad genérica.

Las tres partes en las que está estructurado el poema son como sigue:

9 En efecto, tales motivos están presentes en todo el poema y son los que permiten potenciar su significado. Veamos:

- a) [...] *falaz porque no presta a sus andares de indio esbelto la consistencia de un molusco* (v: 9, estrofa, 2)
- b) [...] *martas, marsopas desde sus banquetas/ relamen atisbando la agilidad montés* [...] (v: 4,5)
- c) *glándulas de pato en la laguna repleta de cangrejos, hacia atrás, hacia el origen* [...] (v: 11, 12 estrofa, 2).
- d) [...] *oreada de la ardilla entre carbunclos* [...] (v:14)
- e) [...] *más sin rimel o mengua sus anzuelos a las lenguas cabeceras de las conchas echaban una red de aves lascivas, cisne negro ol bronceado* [...] (v: 38-40, estrofa 5).
- f) [...] *banalidad de días pasados a la banana caribeña liaban/cual gorgoritos o chamuyos de desnudo quetzal tornado boto:* [...] (v: 43,44; estrofa 6).
- g) [...] *los ataviados de pantera por un rumor de short sus justas sisas* [...] (v: 46, estrofa 6).
- h) [...] *para estas lidias calamares/ donde se juega el ojo en el ojete y liman/las cascanueces los batracios ásperos.* (v: 52, 53,54, estrofa 6).
- i) [...] *vena venal su tos convulsa anclas /en narvales clavaba como un pico/de femenina astucia en la felinidad* [...] (v: 68, 69,70, estrofa 8).
- j) [...] *relamen atisbando la agilidad montés.* (v:5)
- k) [...] *oreada de ardilla entre carbunclos* [...] (v: 14, estrofa 2).
- l) [...] *las prendas de las íes, al aullido in crescendo de las doñas* [...] (v: 22, estrofa 3).
- m) [...] *pardo de gasas aceitunadas* [...] (v: 59, 60, estrofa 7).
- n) [...] *que si se le cantase desataría un ánsar en la oca/ una ocarina en el bretel,* [...] (v: 62,63, estrofa 7).

5 Néstor Perlongher fue seguidor de las causas más revolucionarias en el ámbito cultural argentino; nace en Avellana, provincia de Buenos aires; estudia Antropología Social en la Universidad de Campinas en San Pablo donde ejerce como docente. Su obra poética publicada comprende seis libros: *Austria-Hungría*, 1980; *Alambres*, 1987; *Hule*, 1989; *Parque Lezama*, 1990; *Aguas Aéreas*, 1990, y *el cuento de las iluminaciones*, 1992. Preparó la antología *Caribe Trenasplatiniano* de poesía neobarroca cubana y rioplatense, 1991. Publicó, además, textos en prosa en los que se destacan *El fantasma del SIDA*, 1988; *La prostitución masculina en Buenos Aires*, 1993. Néstor Perlongher muere de sida en San Pablo el 26 de noviembre de 1992.

6 Todo signo incluye o implica tres relaciones. En primer lugar, una relación interior, la que une al significante a su significado; luego dos relaciones exteriores: la primera es virtual, une el signo a una reserva específica de otros signos, de la que se le separa para insertarlo en el discurso; la segunda es actual, une al signo a otros signos del enunciado que le preceden o le suceden. El primer tipo de relación aparece claramente en lo que suele llamarse un símbolo. Véase: Sontag S. (1964). *Roland Barthes: ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, S.A., pp. 247.

7 En el contenido de la semiótica connotativa se combinan miembros de paradigmas diferentes como una constelación.

8 Léase constelación.

1. Preparación del “espectáculo”(v: 1-21)
2. Desnudo y danza (clímax) (v: 22-54)
3. Fin del espectáculo (v: 55-70)

PREPARACIÓN DEL STRIP TEASE (v: 1-21)

En la preparación del “espectáculo”, cuatro motivos que se deben tener en cuenta:

- a) El personaje central (quien ejecuta el espectáculo)
- b) El público
- c) El escenario
- d) El acto en sí: “la representación”

La preparación del espectáculo se inicia con la referencia al acto mismo: *Yertez iliaca la yacencia falsa*. El acto simulado empieza y no hay paso atrás. Danza y desnudo aquí son irreversibles.

Los dos versos siguientes se refieren al personaje que ejecutará el espectáculo: “*esconde entre drapeados la eminencia/ de la emulsión su devenir dorado*: El personaje se esconde, se mimetiza, entre adornos femeninos y empieza a ser otro. Simbólicamente el dorado comulga con el significado de “oro”, símbolo de perfección; brillante como la luz, a veces es la luz misma iluminando la ceguera del hombre para convertirlo en sabio” (Deneb, 2001). No obstante, aquí ilumina el espectáculo que lo hace atractivo y diferente. El escenario donde ese espectáculo se va a llevar a cabo contiene un público que está simbolizado por animales: *martas, marsopas desde sus banquetas/ relamen atisbando la agilidad montes/ del que en cada vibrar captura el ojo/traicionero de la almohada*.

Las características de los animales, sobre todo su textura y su color, dan muestras no sólo del colorido del espectáculo, sino del acecho animal ante una presa que únicamente es posible devorar con la mirada.

La variedad de animales que existen y toman vida en el poema depende de su hábitat y de su constitución física. La misma descripción se podría aplicar al hombre tan variado, tan disímil tanto física como psicológicamente. Perlongher nos da una lección, erramos cuando tratamos de totalizar y cuando en la complejidad del hombre sólo vemos los roles genéricos que la sociedad ha impuesto y nos olvidamos de las múltiples categorías genéricas existentes.

Luego, la siguiente estrofa parentética (v: 8-15) se retoma, nuevamente, al personaje dueño del espectáculo frente al público –femenino (¿?)– que empieza a observarlo(a):

(“Falaz, porque no presta / a sus andares de indio esbelto la consistencia de un molusco/ erguido en andas de éter rococó a salivares/ glándulas de pato en la laguna repleta de / cangrejos, hacia atrás, hacia el origen/ de lo sensual, llevándolas cual lluvia

Oreada de la ardilla entre carbunclos/ de ofuscante luminosidad)

Los versos que siguen (v: 16-21) y con los cuales se cierra la primera parte de *Strip Tease* unen al personaje central, al escenario y al público en el inicio del “espectáculo”:

Aguas del muslo entre los telones / insinúan la befa del eco de la fiebre/ uterina entre mantel-les de lino fino cuyos maternales/centros son flores o ikebanas para ocultar el/rumor acampanado de manzanas, que siguen/ al escenario fijas el crispas del que arroja [...]

DESNUDO Y DANZA (EL CLÍMAX) (v: 22-54)

Desde el verso 21 hay referencia al acto de desnudarse: “[...] *al escenario fijas del crispas del que arroja/ las prendas de las íes, al aullido in crescendo de las doñas/ conmovidas por esa constricción de ingles a la luz/ambarina del palco*”.

El escenario es otro, diferente del primero. Antes “*aguas del muslo entre los telones/ insinuaban la befa del eco de la fiebre [...]*”. Ahora: “[...] *a la luz/ ambarina del palco* (v: 24) y los versos de las estrofas siguientes donde escenario, acto y “actor” son uno en la danza que conduce paulatinamente al desnudo (v: 33-41):

Cuyas escalinatas eran los calzoncillos las bombachas/los alborotos de organdí en el fragor de la entrepierna el/ músculo/avanzaba; / desgarrando/las fibras en el nylon, en la tensión del nylon en el hilo, en la/especie de java o en la jaba de laca de las gambas/ que se iban bamboleando entre los/rizos.

Chusco contorsionista de la idea, el mancebo/ los lustres se peinaba: / por hacerlo de brillo mil estelas/ invertía en las borlas los pliegues de la doblez más sin/ rimmel o mengua sus anzuelos a las lenguas cabeceras de las/ conchas echaban una red de aves lascivas, cisne negro o/bronceado: más de mil huevos en la empresa rósea.

Los versos 42-54 son de transición. Éstos se refieren al espectáculo como tal, no a éste, sino a todos, los pasados y los por venir.

La mezcolanza de los huevos a los huecos del ojo en la huevera/ banalidad de días pasados a la banana caribeña liaban/cual gorgoritos o chamuyos de desnudo quetzal tornado boto /

si de aguas amarillas surgiese solazando el espinazo/ los ataviados de pantera por un rumor de short sus justas sisas/al levantar el pie para quitarse la bombilla de brin como una/bomba/nácar/ tirábanle a las flacas desgarradas en almenas de spray: / metal perfecto/para esas lidias calamares/donde se juega el ojo en el ojete y liman/ las cascanueces los batracios ásperos/.

Varios elementos simbólicos presentes, también, en esta parte del espectáculo –desnudo y danza– permiten determinar la presencia del travestido en el “acto simulado” como variante genérica. Las conchas tienen relación con la luna y con la mujer; pero concha es también el nombre dado a la única prenda que se usa y se conserva a lo largo del espectáculo en el *Music Hall* y en el *Strip Tease*.

De otra parte, el huevo simboliza lo potencial, el germen de la generación, el origen, el misterio de la vida. El ojo es símbolo de vigilancia, la huevera puede ser la concha, símbolo íntimo de protección y de generación; los huevos son “los testículos” y el ojo es “el ano”.

La palabra quetzal viene del nahual *quetzalli* y significa “hermosa pluma”. *Ojo* y *ojete* connotan “ano”. Huevos, huecos, nuevamente ojo y huevera, en el primer verso de la estrofa, podrían significar “testículos”, “ano” y “concha”, que en lunfardo, en Argentina, es salo, órgano sexual femenino.

Es importante anotar que los moluscos son metazoos con tegumentos blandos, de cuerpo no segmentado en los adultos, desnudo o revestido con una concha. Se comprende la razón por la cual en *Strip Tease*, hay tantas referencias a este tipo de animales, pues las afirmaciones *gender* que en torno a los homosexuales se ha hecho a lo largo de la historia, atienden a esa tendencia de ser “blandos”, femeninos; pero también son “indefinidos”; nadie sabe qué hay debajo de

la concha, nadie comprende el simulacro ni lo que se esconde debajo de él.

FIN DEL ESPECTÁCULO (v: 55-70)

El espectáculo termina. Dos versos (v: 55-56) dan muestra del acto simulado. Terminado el espectáculo la situación es la misma: un tipo de “hombres” reprimidos por la sociedad, encerrados en lo mismo, encarcelados en su propia condición de ser un simulacro de la realidad:

Yerran, si se pudiesen despertar/ de la ilusión
acuosa envuelta en opalina/que se les sube a
la cabeza y les destrenza los rulos/ que no
tienen por qué ver / y que nada tienen que ver
con ello. /Leo/pardo de gasas aceitunadas, su
betún al heder/les hacía una fragancia inter-
na/ que si la cantase desataría un ánsar (ganso,
pato: marica en términos “vulgares” en Méxi-
co, Panamá y Puerto Rico) en la oca, / una oca-
rina en un sistro en el capullo/ de la concha.

¿*Strip Tease* es un juego de azar? ¿Una ocarina o un sistro con los cuales se pueden interpretar melodías diversas? Se podría considerar así no sólo como juego, sino como instrumento del mismo. Así como la música o como el juego pudieran ser la vida y la sexualidad.

Y al final, la enfermedad y la muerte:

[...] Y el vericuetos del orín por la alfombra de
Persia una persiana/entreabría ascendiendo/ a
través de la red de cairelitos foscas, negros y
alborotados: /vena, venal, su tos convulsa an-
clas/ en narvales clavaba, como un pico/ de
femenina astucia en la felinidad.

El animal se detiene y con él el simulacro; un animal que por su descripción podría ser peligroso –el nar-

val clava su pico, su colmillo con astucia femenina en la felinidad– pero que, por el contrario, puede más su astucia que su fiereza, y si es femenina mejor y si es de la muerte, mucho más efectiva.

Adrián Cangi (Echevarrén, 2000) afirma que Perlongher cuando se refiere al neobarroco, del que sin duda este poema es fiel ejemplo, usa ese

doble nacimiento violento y erudito para encarnar su posición donde no existe una copia sino un simulacro, una distancia ácida y crítica con el “barroco” “áureo”, para mejor corroer los estilos oficiales del buen decir en una operación de hipersintaxis, por un gusto por el enmarañamiento, por cierto delirio extravagante hasta que el texto huele mal [...]

Y *Strip Tease*... termina oliendo mal: *Leo/pardo de gasas aceitunadas, su betún al heder/les hacía una fragancia interna/ que si la cantase desataría un ánsar en la oca, / una ocarina en el bretel, un sistro en el capullo/ de la concha [...]*

RESULTADOS

Las referencias repetitivas a los animales del mar y a los animales de la tierra, tienen en el poema una función no sólo erótica; éstos simulan también al hombre. Los animales son parte esencial, en *Strip Tease*, del simulacro del hombre en sus variantes genéricas, aunque, de la misma manera, las acciones y las pasiones que se desprenden de los cuerpos pueden tener del mar su olor, su consistencia; no obstante de la tierra –de los animales de la tierra– tienen su sagacidad, su voracidad, su fuerza; sin embargo, como se ha dicho, pueden ser una manera de simular el cuerpo y las expresiones del mismo. En la danza, el cuerpo se transforma y es otro que bien puede ser molusco, cangrejo, calamar, felino, ardilla.

Néstor Perlongher en su libro *El negocio del deseo* (1999:128) afirma, refiriéndose a los prostitutas de San Pablo, “[...] el aire afrodisíaco que llega del mar hace que sean tiernos y sanguinarios”. En *Strip Tease* hay animales tiernos y hay animales sanguinarios, duros y blandos, cazadores y presas, que están en función de una presa que es de todos y de ninguno; o en función de una presa que pertenece, con la tragedia que ha significado el sida para la humanidad en el último siglo, sólo a la muerte.

Los animales y la naturaleza en general han formado parte del hombre como elementos simbólicos. Muchas comunidades primitivas, europeas y americanas, han representado a sus dioses con animales y en sus ritos de iniciación se disfrazan de animal cubriéndose con su piel para tomar la fuerza de éstos. Esta actividad es realizada como una manera de unir su espíritu a la tierra; también es una manera de trascender de su corporeidad. Es así como han llegado a nosotros muchos símbolos que han sido el resultado de un rito permanente entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y el espíritu de sus dioses y de sus muertos. En el poema de Perlongher, los animales son elementos simbólicos con los cuales se simula una actividad que traspasa “la naturaleza humana” y se ritualiza “la diferencia”. Los personajes están metamorfoseados con el propósito de connotar el universo que envuelve al acto del desnudo (*strip tease*) y viceversa, los hombres, específicamente, el personaje que ejecuta el acto, adquieren cualidades animales. Ese doble juego envuelve un tipo de atmósfera en el que la variedad de animales representa la variedad de hombres; pero, sobre todo, la variedad de géneros (sexuales). Todos los animales están en función de una presa común indistintamente de su origen, de su especie o de su hábitat. Unos y otros podrían devorarse pero las miradas atienden a un objetivo frente al cual se “laman”, “gruñen”, “se retuercen”, “se ondulan”; sin embargo, lo único permitido en el espectáculo es disfrutar del placer que ofrece

un ejemplar de bello cuerpo, de bellas formas, que se contorsiona y despierta, al despojarse de las prendas, los deseos más ocultos o los más reprimidos. Al desnudarse subvierte el orden, lo establecido y es, puede ser otro, ella. Adrián Cangi, en el prólogo al texto de Echavarrén (2000: 22), afirma que el cuerpo travestido va en busca de una imagen abstracta, de una fantasía, por la imposibilidad –declarada por Lacan– de no alcanzar jamás a fuerza de mutaciones toda la mujer.

En este orden de ideas, Buxó (2000) señala que los signos connotativos en el plano más profundo del análisis son el vehículo social de las ideologías; éstas aparecen ordenadas en sistemas de representación y evaluación de la realidad, cuyas unidades se fijan y se transmiten por medio de procesos pertenecientes a múltiples sistemas semióticos. El poema de Perlongher da muestras de una actividad que podría definirse como marginal, fuera de la ley y de la sociedad. Al ser marginal es represiva –como se puede observar en las últimas estrofas del poema. El *strip tease* como la prostitución y la prostitución entre sexos semejantes es también, como escribe Perlongher, refiriéndose a esta última actividad:

Ejecución de un ritual, pero también la puesta en acción de un código: [...] los cuerpos se rozan, se experimentan, se entrelazan en las penumbras de una marginalidad semiclandestina que se mezcla con cierta proliferación de códigos que no sólo intentan clasificar categóricamente a los sujetos sino también prescriben y establecen el ritmo de la sucesión de los contactos, “proyectan” por decirlo así, el devenir de los acontecimientos (1999:186).

Cuatro posibles hechos dieron origen al *strip tease* como actividad marginal, nocturna propia de espacios aislados: a) la evolución del *can-cán* y del *music hall* (éste se caracterizaba por la relación que esta-

blecía entre la opereta, el teatro, la pintura y la escultura; proponía al público cuadros vivos; es decir, pintura y escultura en movimiento); b) la necesidad de satisfacer los deseos reprimidos y c) como espectáculo pero, también, d) como sustento económico.

Poco a poco y con el paso del tiempo se va adecuando el escenario y la vestimenta que ha de llevar el personaje que ejecuta el acto, que aunque es poca y no la lleva por mucho tiempo, sí le dará magia al espectáculo. El atuendo de los personajes tanto del *music hall* como del *strip tease* se caracteriza por el uso de joyas, pieles costosas, zapatos dorados, cabellos rubios y una concha adornada con pedrería que les cubre el sexo.

Con la aparición del *strip tease* no sólo nace un nuevo escenario y un nuevo personaje; nace, también, el desnudo que daría rienda suelta a la imaginación erótica; éste recreará la magia de un cuerpo bello que al desnudarse¹⁰ rompe todos los paradigmas morales de la sociedad (Des Aulnoyes, 1976: 14). El personaje que ejecuta el acto, mujer, hombre, travestí, se convierte en una presa que todos quieren poseer. El desnudo, afirma Des Aulnoyes (1976), despierta un erotismo sin satisfacerlo plenamente, pone al ser humano en posibilidad de gozo y le invita a creer que la vida es bella y que la juventud, enemiga de la muerte, dura eternamente.

En consecuencia, podemos afirmar que *Strip Tease* de Perlongher en el nivel paradigmático y atendiendo a las relaciones a nivel semiótico y metasemiótico del contenido, es un signo poemático en el cual las características que definen al *camp* –como mirada crítica por parte de los homosexuales frente a las normativas sociales de *straight* y *queer*– se cumplen plenamente. El aporte de Perlongher al *camp* es, específicamente, el de utilizar una simbología animal para connotar la existencia de variantes genéricas.

El personaje en *Strip Tease* es un travestido, un mancebo hermoso, un quetzal, que busca en el travestismo que le permite el espectáculo alcanzar la estética de un sexo que no es el suyo. Se desnuda de todo y no sólo es un prisionero de sí mismo, sino, también, de la sociedad que lo reprime, lo margina y crea sus propios enfermos; es un personaje que vive y experimenta como el espectáculo mismo, su propia muerte.

El fenómeno *camp* ha creado un lenguaje; lenguaje figurado mediante el cual se desnuda la palabra y se manifiesta para subvertir el orden social. Éste es la manifestación de una estética diferente (neobarroco o neobarroso, como lo llama Perlongher). Con *Strip Tease* estamos frente a esa manifestación estética del siglo XX que se ha gestado con Lezama Lima. Severo Sarduy, Reinaldo Arenas –en narrativa– y que encuentra en un grupo de poetas rioplatenses, entre los cuales se encuentran Néstor Perlongher y Roberto Echavarrén, su mejor expresión.

10 En el texto de Des Aulnoyes F. (1976). *Historia del desnudo y del strip tease*. Trad. Elena Fernández de Cerro. Madrid, Tropos, se lee: con el *strip tease* “[...] va a parecer el desnudo integral cuya única prenda va a ser la concha. Ante esta concha se inclinarán los moralistas, [...] para determinar las dimensiones que debe tener con el fin de evitar que los espectadores sean víctimas de un poderoso delirio colectivo”, p. 14.

Strip Tease

...entrepierna lisa, oscura de pachouli

Roberto Echavarren

Estrofa N.º 1

1 Yertez ilíaca la yacencia falsa
2 Esconde entre drapeados la eminencia
3 de la emulsión, su devenir dorado:
4 martas, marsopas desde sus banquetas
5 relamen atisbando la agilidad montés
6 del que en cada vibrar captura el ojo
7 traicionero de la almohada.

Estrofa N.º 2

8 (Falaz, porque no presta
9 a sus andares de indio esbelto la consistencia de un molusco
10 erguido en andas de éter rococó a salivares
11 glándulas de pato en la laguna repleta de
12 cangrejos, hacia atrás, hacia el origen
13 de lo sensual, llevándolas, cual lluvia
14 oreada de la ardilla entre carbunclos
15 de una ofuscante luminosidad).

Estrofa N.º 3

16 Aguas del muslo entre telones
17 insinúan la befa el eco de la fiebre
18 uterina entre manteles de lino fino cuyos maternales
19 centros son flores o ikebanas para ocultar el
20 rumor acampanado de manzanas, que siguen
21 al escenario fijas el crisper del que arroja
22 las prendas de las íes, al aullido *in crescendo* de las doñas
23 conmovidas por esa restricción de ingles a la luz
24 ambarinas del palco.

Estrofa N.º 4

25 Cuyas escalinatas eran los calzoncillos las bombachas
26 los alborotos de organdí en el fragor de la entrepierna el
27 muslo
28 avanzaba:
29 desgarrando
30 las fibras de nylon, en la tensión del nylon en el hilo, en la
31 especie de java o en la jaba de laca de las gambas
32 que se iban bamboleando entre los
33 rizos:

Estrofa N.º 5

34 Chusco contorsionista de la idea, el mancebo
35 los lustres se peinaba:
36 por hacerlo de brillo mil estelas
37 invertía en las borlas los pliegues de la doblez, mas sin
38 rimmel o mengua sus anzuelos a las lenguas cabeceras de las
39 conchas echaban una red de aves lascivas, cisne negro o
40 bronceado:
41 más de mil huevos en la empresa rósea.

Estrofa N.º 6

42 La mezcolanza de los huevos a los huecos del ojo en la huevera
43 banalidad de días pasados a la banana caribeña liaban
44 cual gorgoritos o chamuyos de desnudo quetzal tornado *boto*
45 si de aguas amarillas surgiese solazando el espinazo
46 los ataviados de pantera por un rumor de short sus justas sisas
47 al levantar el pie para quitarse la bombilla de brin como una
48 bomba
49 nácar
50 tirábanle a las flacas desgarbadas en almenas de spray:
51 metal perfecto
52 para estas lidias calamares
53 donde se juega el ojo en el ojete y liman
54 las cascanueces los batracios ásperos.

Estrofa N.º 7

55 Yerran, si se pudiesen despertar
 56 de la ilusión acuosa envuelta en opalina
 57 que se les sube a la cabeza y les destrenza los rulos
 58 para descubrir alambrecitos que no se tienen por qué ver
 59 y que nada tiene que ver con ello. Leo-
 60 parado de gasas aceitunadas, su betún al heder
 61 les hacía una fragancia interna
 62 que si la cantase desataría un ánsar en la oca,
 63 una ocarina en el bretel, un sistro en el capullo
 64 de la concha.

Estrofa N.º 8

65Y el vericuetto del orín por la alfombra de Persia una persiana
 66 entreabría ascendiendo
 67 a través de la red de cairelitos foscos:
 68 vena venal su tos convulsa anclas
 69 en narvales clavaba, como un pico
 70 de femenina astucia en la felinidad.

REFERENCIAS

- Amícola, J. (2000) *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- Barfield, T. (ed.) (1997) *Diccionario de antropología*. México: Siglo XXI Editores.
- Buxó, J. (1984) *Figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Carrión, A. (1994) *Sexualidad y Confesión: La Solici-tación ante el Tribunal del Oficio (siglos XVI y XIX)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Deneb, L. (2000) *Diccionario de símbolos*. Madrid, Biblioteca nueva.
- Des Aulnoyes, F. (1976) *Historia del desnudo y del strip tease*. Madrid: Tropos.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua*. (2001) Madrid: Espasa-Calpe.
- Echavarrén, R. (2000) *Performance. Género y trans-género*. Selección, compilación y prólogo, Adrián Gangi: Buenos Aires: Eudeba.
- Echavarrén, R. (comp.) (1996) *Medusario*. Selección y notas: Roberto Echavarrén y José Kozer. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández Moreno, César (coord.). (1972) "Severo Sarduy. El barroco y el neobarroco en la literatura". *En América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (1984) *Historia de la sexualidad: el uso de los placeres*. Trad. Martí Soler. México: Siglo XXI editores, vol. 2.

Foucault, M. (1984) *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Trad. Miguel Morey. Madrid: Alianza Editorial.

Perlongher, N. (1999) *El negocio del deseo: La prostitución en San Pablo*. Trad. Moira Irigoyen, Buenos Aires: Paidós.

Sontag, S. (1964) *Roland Barthes: ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, S.A.

Sontag, S. (1969) *Against interpretation and other essays*. New York: Laurel Edition.