

## Austria-Hungría de Néstor Perlongher: una violencia sexopolítica

Javier Gasparri

UNR/CONICET

### Resumen

En la presente comunicación, intentaré poner de manifiesto el modo en que la política se inscribe en el interior de los dos primeros libros de poesía de Perlongher, entendiendo la política como un fenómeno inmediato y circundante. Lejos de ser un mero ‘exterior’ o ‘afuera’ al que los poemas “aluden”, es posible pensar la política como una realidad misma en el interior de los poemas, enclavada como “astillas” y “captación bruta” (Garramuño, 2009). El acento está puesto en lo que el poeta *ve* y cómo eso que ve de su realidad política inmediata puede ser visto tramándose en el poema mismo. Esta idea supone, además, una previa consideración acerca del modo en que la poesía de Perlongher ha sido leída históricamente (hermética, opaca, sin referencialidad) y los tópicos críticos que dichas lecturas cristalizaron. Formulada ligeramente, la pregunta-oxímoron sería: ¿se puede advertir una “visión” respecto del exterior en poemas presuntamente “opacos”, sin referencialidad?

Desde el punto de vista formal, *Austria-Hungría* se construye, en tanto libro, en dos partes que dejan imaginar desde sus nombres un encuentro bélico: los soldados (que llegan) y las mariconas que, allí instaladas, se preguntan “por qué seremos tan hermosas”. Y además, el libro, al abrirse, se propone como “escenas de la guerra”. Funcionando casi como didascalías, esas huellas o inscripciones paratextuales<sup>1</sup> ‘abren las escenas’ de lo que se va a ver: una guerra de cuerpos, de géneros, de voces, que se entrecruzarán de un modo permanente y que, como toda guerra, exhibirá una violencia inaudita.

Lo que allí se está instalando, para exhibirse, se presenta como un escenario que, en la Argentina de 1980, era “eso [que] estaba pasando” (Perlongher, 2004: 295). Una apertura del ojo que quiere “sacar al poeta del lugar del boludo” (ib.: 257) mediante una escritura que antes que la redención quiere la intervención<sup>2</sup>. Como indica Jorge Panesi, “entre el trayecto o la pirueta verbal que va de la palabra ‘barroco’ –roca, dureza, piedra (...)–, hasta el ‘barroso’ o el ‘neobarroco’, se juega lo que una poesía puede hacer con la política, *en la política*”, frente a los “críticos tranquilizadores” que piensan la tirantez entre poesía y política con el término “autonomía”: “autonomía de

1 Y habría que sumar a estas el título mismo del libro, con sus resonancias en torno a las Guerras Mundiales. Resonancias que, claramente, serán recuperadas un poema tras otro y permitirán construir, por lo tanto, un sentido ‘global’ en el poemario.

2 La expresión “eso está pasando” es emitida por Perlongher en una entrevista de 1986, realizada por Pablo Dreizik, en la cual reflexiona sobre el delirio poético y las posibilidades de la alucinación como modo de intervenir lo real (“el problema es si vos respetás lo real constituido como tal o lo invadís”) pero sin por eso dejar de dar cuenta de él: de allí que “es que eso *está pasando* también en algún nivel. No es una fábula que se monta y que en un momento se va a descubrir que lo que había era la historia como discurso más organizado. Está pasando...”. En esa dirección, dice también que “toda esa mitología que uno hace tiene que ver con un *ahora*, con un presente” y que se trata de “irrupir en el llamado discurso social, que a veces es muy aburrido” (Perlongher, 2004: 293-295). La idea de una aspiración a intervenir, además, se articula con la operación poética en sentido más amplio que, citando a Osvaldo Lamborghini (“sacar al poeta del lugar del boludo”), Perlongher denuncia al hablar de las posibilidades poéticas del portugués e impugna la “retórica huera” de la poesía (ib.: 257) en clara polémica con la poesía social que le precede –“Había que combatir a Juan Gelman en su propio terreno”, dice (ib.: 283)– que a su vez era la misma retórica que impugnaba Lamborghini en la entrevista donde denuncia, además de esa frase que Perlongher cita, la famosa declaración del ‘gran enemigo’: “los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse” (Rubione, 1980). Finalmente, la voluntad de intervención también se hace presente en otro sentido: las lecturas públicas de Perlongher –sobre todo de “Cadáveres”– en pleno retorno democrático: “Para algunos el fin de la dictadura fue cuando se llamó a elecciones democráticas, para otros cuando Alfonsín recibió la banda presidencial. Pero para ‘nosotros’ fue cuando Néstor Perlongher leyó en el hall del teatro General San Martín su poema ‘Cadáveres’ (...).” recuerda María Moreno (1996: 196). También Roberto Echavarrén relata el escándalo que causó la lectura de ese mismo poema en la Biblioteca Nacional de Montevideo en 1986 (2004: 465). Parecería confirmarse, de este modo, la sentencia del mismo Perlongher acerca del neobarroco cuando lo define como una “palabra que interviene sobre lo real, antes que comunicarlo” (2004: 307). Retomaremos y desarrollaremos estos hilos en una futura continuación de este trabajo.

la poesía como institución quiere decir sencillamente lo que la ley dice de los locos: políticamente irresponsables”; de allí que eso que hace la poesía *en la política* sea asimilar sus basuras verbales (1996: 45).<sup>3</sup>

De esta manera, la política (en tanto fenómeno histórico y violencia inmediata) podría entenderse como una urgencia a ser puesta en palabras, para que sea vista, pero sin por eso ser “un registro realista de lo que pasó” (Kamenszain, 2007: 12) ni meramente la reducción a “un tema” (Cella, 2010). Más bien, es posible pensar que se trata de una circulación de la vida (y la muerte) y de una voluntad de hacer vibrar, por medio de los poemas, la intensidad de la experiencia, de por sí inasible, y por eso mismo sin aspiración de totalidad sino en los destellos que insisten en capturar sus restos y exhibirlos (Garramuño, 2009).

El espectáculo siniestro comienza en *Austria-Hungría* con una murga. Un sitio en principio carnavalizado que por eso mismo pone fuera de lugar, disloca, cualquier pretensión solemne y da paso a la visión corrosiva e *invertida*. Pero no se trata de asociar mecánicamente el poema a sus circunstancias políticas inmediatas por medio de un desplazamiento (como si se dijese que por ser un poema atravesado por la idea del carnaval se habilitara una lectura en esa dirección). Más bien, es como si el poeta quisiera dar cuenta de un espectáculo nunca antes visto, que por eso “confunde al público” y que “nunca fue visto en los libros”, motivo por el cual los estudiantes miran desconcertados. Incluso, la potencial parodia queda trunca en su carácter indecible: la murga “es y no es”, “está y no está en Polonia”: tal es el desconcierto.<sup>4</sup>

El delirio de la violencia reaparece en un poema tras otro en *Austria-Hungría*. Una violencia que, para Perlongher, es indisolublemente política y sexual: es política porque es sexual (todo sexo es político) y puesto que es en la sexualidad –como dispositivo de control sobre los cuerpos y por lo tanto de dominio de la vida (Foucault, 1976)– donde emerge y se exhibe la intromisión de la política, esa violencia, al mismo tiempo, es sexual porque es política.

La violencia política *penetra* los cuerpos: el poeta canta con Marlene Dietrich “una canción de amor para los nazis en Baviera”: “Oh no no no es cierto que me quieras / Ay ay ay me dabas puntapiés”. Y mientras canta, cuenta<sup>5</sup>: “Y yo sentía el movimiento de tu svástica en las tripas”. La violencia política se exhibe sexualmente: es el modo de mostrarla a carne viva, *perforando* los cuerpos.

La referencia a los nazis y, en un plano más general, a soldados y ejércitos, arma un sistema de referencias históricas (sobre todo respecto de Europa central y del este) con el título del libro, la idea de la guerra y, en suma, con la de un escenario bélico, esto es, una realidad que es un

3 Asimilar basuras verbales: “Asimilarlas paradójicamente para rechazarlas o, mejor aún, ponerlas en lo que son, en su procedencia y en su porvenir. Entre el pasado estático de las ficciones políticas y un futuro que las aniquile, está la poesía que decidió convertirse en barro, vale decir, en la sustancia baja, elemental y compuesta que desdibuja la perla y enoja el detritus”, continúa Panesi (ib.). Más adelante intentaremos señalar el modo en que esto funciona en *Austria-Hungría*.

4 La precaución puesta en evitar una asociación mecánica con el carnaval tiene que ver, sencillamente, con que este poema no la habilita de un modo directo, ya que deja suspendido un vínculo claro o categórico precisamente por su indecidibilidad. Sin embargo, sí es posible subrayar dicha asociación como *potencia*. En otras palabras, esto quiere decir que la relación no está (por eso la asociación directa no es posible) pero al mismo tiempo sí está (como potencia). Es por eso que más adelante veremos que, aunque la idea de carnaval ya no se haga tan presente, *Austria-Hungría* permite un recorrido que se construye sobre su lógica más básica y ‘clásica’: la de la inversión –y en varios sentidos– la cual sí está presente, aunque sea como ‘aspiración’, en “La murga, los polacos”. De este modo, el poema en cuestión al ‘aspirar a una visión invertida’ para *abrir* (literalmente: es el primero) las “escenas de la guerra” parecería acercarse a la fórmula poética de Leónidas Lamborghini: “la risa que sangra por la herida”. Nuevamente, como lo comentamos anteriormente a propósito de su hermano Osvaldo, la intervención de Perlongher, en su cercanía a esta fórmula lamborghiniiana (y por lo tanto, a ciertas operaciones de su poética), parece querer marcar una intervención opositiva en el campo poético porque, aunque tal vez más anacrónico (Leónidas está pensando en la década de 1950), el enfrentamiento a una tradición poética impugnada está planteado en términos similares a los de Osvaldo: “El estatus poético de aquel entonces se caracterizaba, en términos generales, por la insistencia en lo elegíaco-metafísico o en el lloriqueo social: eso daba réditos. (...) Por lo demás, en aquellos años se confundía lírica con poesía y todo lo que no fuese lírica no era poesía: a este estereotipo se le sumaba el considerar que había temas poéticos y temas no poéticos” (en Zapata s/f). En este sentido, resulta bastante clara la irrupción antisolemne que supone este poema de Perlongher en tanto ‘apertura’. De lo que sí cabe diferenciarlo respecto de Leónidas Lamborghini es del recurso a la parodia de este, sumamente explícito y permanentemente reflexionado, que en Perlongher no parece funcionar. Y algo más sobre ‘la risa’ de Perlongher, y a propósito de la ‘inversión’, otra vez desde el magnífico ensayo de Jorge Panesi: “Al detritus político o histórico la poesía barrosa ni lo sublima ni lo ataca, lo marca y destaca de entre el légameo con una carcajada. La risa de Perlongher parece decir ante la frase política chorreada, arrastrada al barro acuoso de sus versos: ‘perla, lágrima o caca, si te toco, o si me tocas, si el contacto acaece, el resultado será siempre escatológico” (1996: 45).

5 Para un análisis del ‘cantar’ y el ‘contar’ en Perlongher, puede verse el citado ensayo de Jorge Panesi: “Detritus”. “Perlongher ofrece dos dimensiones posibles o pensables de la escritura: el cantar y el contar”, sintetiza (1996: 46).

campo de batalla. Porque, aunque en principio “no esté en los libros”, el poeta termina encontrando un paralelismo mediante el cual puede trazar alguna homologación a partir de una experiencia del horror, aunque sea como *alucinación*: el delirio poético que busca intervenir y que, en tanto delirio, lejos de ser una “fabulación que se monta”, es *eso que está pasando*. De allí que ese ‘escenario alucinado’ que se construye con las referencias históricas resignifique las referencias externas capturadas –o las “estrías del exterior”, para decirlo con Garramuño (2009)– y así, en vez de solaparlas, permita una exhibición más cruda del horror: precisamente por tal punto de comparación.

Pero dando una vuelta más, la exhibición de la violencia sexopolítica, aun con sus grados de “alucinación” (o precisamente por ellos), no es presentada mediante una dicotomía fija entre verdugos y víctimas. Mediante los dobles, o incluso múltiples, sentidos y direcciones posibles que adquieren las palabras en el devenir del poema y al mismo tiempo en su posible relación con un ‘afuera’, se puede ver circular allí una microfísica que *desestabiliza* esos lugares fijos o preestablecidos, o mejor, no los lugares en tanto tales sino sus efectos. Esa desestabilización se ejerce mediante dos desplazamientos solidarios o complementarios entre sí que, con sus variaciones de poema a poema, son recurrentes en *Austria-Hungría* y permiten señalar una corrosión desde dentro: por un lado, la sodomización de los ejércitos y, por otro, las ‘víctimas’ cuyo dolor se tensiona con algún modo del goce.

El primero de los movimientos puede verse claramente en “Anales”, que ya desde su título juega al doble sentido del relato histórico clásico y del regodeo *anal*:

Esclavo soy  
de acaienos de hermosas grabas, siervo soy  
sodomizado por sus dioses  
(...)  
y en eso  
veo venir a los soldados rusos  
adentrada en la fronda:  
pillaba y fui pillada ¡por los siervos!  
y desarmada en la floresta como esas chicas de Girondo

Yo, un soldado astrohúngaro!

“Anales”, *Austria-Hungría*: 60 -61

Un *emputecimiento* que, burlándose, desarma la ostentación de masculinidad propia de los cuadros bélicos, tan cara y tan resguardada y que, para afirmarse como tal, deposita la ‘injurias’ (o lo que dentro de su lógica constituiría una injuria) en un *otro*. El poema no solo le devuelve lo que presuntamente sería un insulto, sino que lo hace desde la propia voz del soldado y no desde un enfrentamiento o ‘acusación’ directa. Una voz que, para colapsar el efecto corrosivo, se enuncia en femenino –comparándose incluso con “las chicas de Girondo”– y revela una perplejidad casi caricaturesca de sí misma: “Yo, un soldado astrohúngaro!”.

Y, al mismo tiempo, la violencia que, ejercida sexualmente, en y sobre la carne, es dejada no sin efecto pero sí cuestionada o atenuada en su fuerza por alguna forma, algún rodeo, del goce: no es que esto disminuya la brutalidad y su efecto, sino que le frena, le corroe en su mismo juego, la direccionalidad: *eso que me hacés para exterminarme<sup>6</sup> de algún modo me gusta*: “sentir tu svástica en las tripas” es “hacer el amor en mi bohardilla”. Y el casi melodrama: “me dabas puntapiés, me pedías perdón, oh no es cierto que me quieras”:

---

6 Para una lectura de las ‘ficciones de exterminio’ en la literatura argentina contemporánea, ver el trabajo de Gabriel Giorgi (2004).

Ceremoniosamente me pedías perdón  
posabas una estola de visión sobre mis hombros  
y nos íbamos a hacer  
el amor en mi bohardilla  
pero tú descubrías a Ana Frank en los huecos  
y la cremabas, Nelson, oh

*Oh no no no es cierto que me quisieras*  
*Ay ay ay me dabas puntapiés*  
*Heil heil heil eres un agente nazi*

Más acá o más allá de esta historieta  
estaba tu pistola de soldado de Rommel  
ardiendo como arena en el desierto  
un camello extenuado que llegaba al oasis  
de mi orto u ocaso o crepúsculo que me languidecía  
y yo sentía el movimiento de tu svástica en las tripas  
oh oh oh

“Canción de amor para los nazis en Baviera”, *Austria-Hungría*: 25-26

Juego masoquista, tentación en la destrucción, en este sentido *Austria-Hungría*, claramente, inscribe una trama política alejada de cualquier retórica o imaginario bienpensante. La inscribe, más bien, mediante el regodeo en el mal. Como puede observarse, dentro de este movimiento que realiza el poemario, “Canción de amor...” es tal vez el poema que lo exhibe de un modo más crudo porque está totalmente atravesado por dicho movimiento<sup>7</sup>.

Sin embargo, también puede rastrearse, aunque de un modo más microscópico e indecible, en “Herida pierna”. *Alguien* enuncia este poema cuyo título nos tiende una trampa basada en una promesa de ajuste semántico al conjunto (estamos en una guerra: es esperable una pierna herida) que luego no se cumple puesto que el poema se repliega sobre sí. Sin embargo, la “herida” permanece e incluso se exhibe visualmente, plásticamente, afectando formalmente el poema: sus versos, a través de sus cortes internos, de sus blancos, parecen estar heridos también; la construcción formal tematiza la herida, el poema está agujereado, perforado: ¿penetrado?, ¿baleado? Pero también, en su cadencia, en su ritmo ‘herido’, va acompasando la voz de ese (o esa) ‘alguien’ que lo enuncia y que el poema afirma en tanto suspensión: soldado, marica, travesti, mujer, o lo que fuese, es imposible (e incluso indeseable y obviamente innecesario) decidirlo<sup>8</sup>. Esa voz de alguien se pregunta insistentemente acerca de su herida y también acerca de sí: preguntas que, antes que meramente retóricas, parecen construir la búsqueda misma del avance del poema. Y además de preguntar(se), (se) describe, implora (“oh señor...”), ordena (a “Morenito”): es en estos “registros”, en sus tensiones, donde se produce lo decisivo.

Coser los bordes de la herida? debo? puedo? es debido?  
he podido? suturarla doliente ya, doliéndome  
rastreramente husmeando como un perro  
oh señor a sus pies oh señor con esa pierna  
atada amputada anestesiada doblada pierna

7 Otro poema de *Austria-Hungría* que está atravesado casi totalmente por ese movimiento es “Por qué seremos tan hermosas”. La diferencia es que “Canción de amor...” es el que lo exhibe del modo más crudo, mientras que “Por qué...” es el que lo exhibe como pura afirmación, es decir, sin la relación violenta propia del enfrentamiento puesto que la presencia del ‘enemigo’ solo ocurre como evocación peligrosa *deseada* cuya interrogación articula el poema: *por qué...* “abriremos la puerta de calle al / monstruo que mora en las esquinas”, “guiñarle el ojo al fusilero”, “tan entregadas, tan masoquistas”, “tan arriesgadas, tan audaces”, “tan nauseabundas, tan erráticas” (“Por qué seremos tan hermosas”, *Austria-Hungría*: 58-59).

8 Incluso, optar por leerlo desde *una* voz no impugna la posibilidad —tan recurrente en la poesía de Perlongher— de que allí se puedan localizar, rastrear o imaginar varias voces.

(...)  
 O estoy? ando? metiendo los estiletes en el muslo  
 para que arda para que mane  
 haciéndole volcar lechoso polvo en la enramada  
 ampliándola estirándola  
 Por ella (de él) debo adorarla? suplicarla? adosarla?  
 cultivar el jardín donde se entierra  
 como liendre una mata Oh, ensartarla!  
 Debo poner la cara, larga, sobre la mesa? puedo?  
 No me hagas caso, Morenito, no lo hagas  
 así, tan prominente y espantosa la herida lo que hiende  
*la penetración del verdugo durante el acto del suplicio*  
 durante la hora del dolor del calor  
 de la sofocación de los gemidos  
 impotente como potente bajo esa masa de tejidos  
 (...)

*No me hagas caso, Morenito: vé y dile la verdad a tus padres*

“Herida Pierna”, *Austria-Hungría*: 47-48 (cursiva nuestra)

En su aparente inaccesibilidad, o incluso ininteligibilidad, dos versos se presentan como *golpes* que imantan otros versos, ciertas palabras, y habilitan una serie posible: “la penetración del verdugo” atrae sobre sí las resonancias fálicas y sexuales dispersas por el poema y, para lo que nos interesa señalar aquí, el dolor (¿de “la herida”?) queda flotando. Y esto ocurre no porque ese dolor sea ‘dudoso’ (efectivamente “la hora del dolor” se nombra, hay un “suplicio”, la herida es “prominente y espantosa”) sino porque se tensiona, intermitentemente, y casi a la manera de un coqueteo, con la posibilidad de que allí ocurra un goce o un gesto casi festivo: “debo adorarla?”, “cultivar el jardín donde se entierra”. Incluso, la gradación exhibida al pasar del “dolor” al “calor”, luego a la “sofocación” para terminar finalmente en los “gemidos”. Y por otro lado, la *huella* puesta en “Morenito”: “no me hagas caso”, repite dos veces el poema, para quedar, en la primera, atrapado entre la orden y el ruego (“no lo hagas”) y, en la segunda, ‘definirse’ en una orden: “vé y dile la verdad a tus padres”. Una “verdad” cuyo contenido queda suspendido pero que en su ocultamiento cobra más fuerza y resulta más verdadera que si se revelara explícitamente. Finalmente, en ese escenario poblado por alemanes, polacos, austríacos, en suma, europeos, y hasta podría decirse –haciendo uso de cierto imaginario cultural– ‘rubios’, el peso puesto en ese nombre, *Morenito*, es no solo un probable contraste visual (color de piel) sino también, y fundamentalmente, *la irrupción rioplatense*: un ‘morenito’ es un casi negro y ‘el negro’, para el imaginario argentino, sobre todo a partir del peronismo, es un rótulo que nombra antes que una ‘tipología racial’ (aun con toda la carga política que tendría tal ‘constatación’) un objeto de disputa ideológica (invasor, subalterno, causa de horror y repulsión, promotor de paternalismos, etc.) que, más allá de las direcciones específicas que ponga en juego, parece movilizar, finalmente, un juego de fascinación-rechazo<sup>9</sup>. Y es allí donde el poema se instala, ya que se mueve probando esos espacios para no quedarse, *fijarse*, en ninguno: es la distancia entre la dirección indecible de “no lo hagas” (orden: moreno sumiso, o súplica: moreno peligroso) y la orden efectiva marcada por el imperativo (“ve y dile”) con la verdad misteriosa que Morenito (y el poema) ocultan y cuyo saber ostenta –con aires de superioridad– la voz poética. De este modo, el poema, al ‘probar’ esas posiciones, insiste en la fascinación-rechazo: el mismo impulso que parece suscitar ‘el negro’ en el imaginario cultural argentino, y el mismo que ocurre en la relación con el verdugo. Extremando tal vez forzosamente la lectura, hasta podría pensarse que “Morenito” es el verdugo.

9 Más atrás, podría atenderse a una línea en torno al “Moreno” –y los imaginarios que pone en juego– que comience en *Martín Fierro*.

También en “Crimea” ocurre una tensión sexual soldadesca: justamente, están *soldados* los unos a los otros en el bajo vientre y mordidos. (Y aquí otra reminiscencia girondiana, o incluso un guiño deliberado, se vuelve a hacer presente: “se sueldan... se muerden”.) Pero en medio de esta erotización de la violencia (¿o erotismo violento?) la voz poética también se dirige a “Florencia”<sup>10</sup> que “aplaca la calentura”.

El, el furioso vendaval que amainabas, la calentura que  
aplacabas, ah Florencia, en Crimea, entre soldados  
mordidos por los rusos en el bajo vientre  
soldándolos  
(...)  
Son históricos estos recovecos que recorro, envejecido, ahíto  
de circunvalaciones y cinturas, deseando la piedad de la  
matraca  
como una murga, Florence (...)

La mezcla de cuerpos, así, deviene en una con-fusión de masas carnales para las cuales la guerra y el sexo parecen ser indiscernibles; ambos son campos de batalla, ejercicios de la violencia: una voz (¿Florencia?, ¿un soldado?, ¿el poeta?: qué más da) desea “la piedad de la matraca”, y esa palabra, “matraca”, vuelve a cifrar mediante sus sentidos múltiples (literales, figurados y coloquiales), al mismo tiempo, una connotación fálica, una percepción sensorial-auditiva (su ruido ensordecedor al cabo de un tiempo: como el ruido de la guerra) y, en su proximidad comparativa con la mención a “una murga”<sup>11</sup>, también podría dar la sugestión de la fiesta “que no es” (estamos en Crimea), o de la fiesta invertida siempre al borde de su propio exceso, o del espectáculo de la ‘mescolanza’: tres posibilidades de sugestión que coinciden –en su afirmación o en su reverso ilegal– con las de la guerra y las del sexo. Además, el desplazamiento de ‘matraca’ a ‘murga’, de esta manera, en su deseo de que dé “piedad”, vuelve a afirmar el lugar indiscernible –un mismo escenario– para la violencia doble: sexopolítica.

Sin embargo, el avance del poema es interrumpido por una interferencia, un golpe, una discontinuidad que no parece obedecer a la lógica de las discontinuidades más codificadas del poemario, y que suena a una captura, un desprendimiento que solo efectuando una concatenación de significados (Esther, judía, Crimea) podría “integrarse” al resto:

Sabes, Esther, cuando tu hija cae acribillada,  
es justo? para qué?  
“Crimea”, *Austria-Hungría*: 51

La fricción entre el hermetismo y la captación histórico-cultural vuelve a señalar el “delirio poético” que, a su manera (o incluso, de la única manera que puede: como *un barroco de trincheras*<sup>12</sup>), inscribe “eso que está pasando en algún nivel”<sup>13</sup>.

10 Por las operaciones de transgenerización que pone en juego permanentemente, los significantes femeninos en Perlongher (sobre todo, como en este caso, *nombres*) exhiben la arbitrariedad que los sostiene como artefactos culturales generizados. O, para decirlo con Judith Butler, “la matriz heterosexual de inteligibilidad” (Butler, 1990). Esto es: “Florencia” solo es ‘una mujer’ en tanto se la nombra como tal, sin ningún otro fundamento o ‘verdad última’ (ontológica, biológica, etc.) que la sostenga.

11 Y recordemos la importancia de la ‘murga’ en *Austria-Hungría*.

12 Fórmula que Perlongher utiliza hasta en sus cartas personales, para referirse a las condiciones de censura que debe atravesar su correspondencia y que Osvaldo Baigorria (destinatario de esas cartas) conceptualiza lúcidamente, a tal punto que le sirve de título para la edición de esas cartas (Perlongher, 2006). Baigorria llega a proponer allí que el “barroco de trincheras” es “una lengua política” y esta idea, a su vez, será retomada por María Moreno (2008), también con interesantes resultados. No obstante, el mismo Perlongher ya había intentado comentarlo: un barroco de trincheras, dice, sería “un uso del barroco que pretende irrumpir en el llamado discurso social, que a veces es muy aburrido” (Perlongher, 2004: 293).

13 En este sentido, ya sabemos (incluso como banal lugar común) que hasta el hermetismo dice políticamente su tiempo, y si no lo hace explícitamente, también está diciendo algo en su silencio. Como indica Susana Cella, “el hecho artístico es ineludiblemente social, y aún en sus máximas postulaciones de separación, tales como *l’art pour l’art* o la poesía pura, está vinculado a un contexto histórico, político y social que es el que permite incluso la emergencia de tales afirmaciones” (Cella, 2010). Y en el caso de Perlongher, casi

Todas estas ambigüedades recorridas pueden dispararse en varias direcciones o en ninguna. En el estatuto indecible en el que se afirman, y carentes de centro, imposibilitan cualquier pretensión de fijar o estabilizar sentidos unívocos, y por lo tanto solo admiten el señalamiento de tensiones. Sin embargo, no deshabilitan pese a ello la posibilidad de indicar ciertos movimientos recurrentes a lo largo del poemario. Los dos que aquí hemos considerado (la sodomización del verdugo y el dolor que destila una posibilidad de goce) pueden pensarse alrededor de la figura de la *antiparastasis*: la devolución invertida del insulto o daño<sup>14</sup>. La productividad de esta figura, además, permitiría enlazar la poesía de Perlongher con dos líneas que recorren su escritura.

Una, ya deslizada, con los hermanos Lamborghini y a través de estos con el siglo XIX argentino: “Asimilar la distorsión y devolverla multiplicada” será la reiterada fórmula de Leónidas Lamborghini, y allí está la operación de la gauchesca pero también la de *El matadero*. Esto es, una fórmula que recorre cómodamente toda una línea literaria de la violencia histórica argentina.

La otra línea que se condensa en la *antiparastasis* es la de las operaciones culturales de las sexualidades no normativas. No solo por su corrosión genérica de los límites heteronormativos entre ‘lo masculino’ y ‘lo femenino’, cifrados en Perlongher fundamentalmente en la figura de ‘la loca’ (tan ponderada poética y políticamente en su desafío provocativo a ‘la masculinidad’ y su apropiación ‘femenina’ casi hiperbólica), sino también por la transgenerización gramatical (en este caso, una feminización que “Anales” devuelve –riéndose– al sodomizado soldado astrohúngaro al ponerla en su voz) y por el uso concreto de un léxico: términos que habiendo nacido como injurias o estigmas son reapropiados festivamente: loca, puto, marica, tortillera, queer, sodomita, etc. (Dorlin 2009: 91). *Austria-Hungría* no solo se los reapropia sino que, cumpliendo la vuelta antiparastásica, les cambia el valor o los devuelve: “tu daño me place”, “sodomita sos vos”.

## Bibliografía

### A)

Perlongher, Néstor. 1997a. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Ferrer, Christian y Baigorria, Osvaldo (selec. y pról.). Buenos Aires, Colihue.

-----, 1999. *El negocio del deseo. La prostitución masculina en San Pablo*. Buenos Aires, Paidós.

-----, [1997a] 2003. *Poemas Completos (1980-1992)*. Echavarren, Roberto (ed. y pról.). Buenos Aires, Seix Barral.

-----, 2004. *Papeles insumisos*. Cangí, Adrián y Jiménez, Reynaldo (eds.). Buenos Aires, Santiago Arcos.

-----, 2006. *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria 1978-1986*. Baigorria, Osvaldo (pról.). Buenos Aires, Mansalva.

### B)

Butler, Judith. [1990] 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós.

Cangí, Adrián y Siganevich, Paula (comps.). 1996. *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario, Beatriz Viterbo.

---

podríamos reemplazar “permite” por “impone”: está diciendo del único modo que puede decir. Florencia Garramuño va en una dirección muy similar al plantear que “la poesía centrada en el lenguaje también es histórica en tanto delata, por la serie de redes que teje y entre las cuales se inscribe, un uso especial del lenguaje y del quehacer poético que puede decir mucho precisamente allí donde calla: en su hermetismo, en las formas de construcción de ese hermetismo, a menudo puede leerse una forma de significación en la que su pulsión anticomunicativa nos dice algo también de las condiciones históricas que rodean a esa poesía” (Garramuño, 2009: 219).

14 La *antiparastasis*, en su significado y uso más extendido, supone la aceptación, reapropiación e incluso el festejo de algo que hace daño, o con un matiz ligeramente variado, la exhibición de “eso” que se impugna (insulto, agresión, injuria, etc.) pero de un modo especular: es decir, depositándolo en el *otro* que lo emitió. En cualquier caso, remiten siempre a la idea de una refutación basada en la aceptación de los términos para luego invertirlas; dicha inversión supone el cambio de valor de los términos y/o su devolución al interlocutor. En términos clásicos, la *antiparastasis* es una figura jurídica antes que literaria y se usa “cuando el acusado prueba que debía ser alabado y no vituperado, si fuera verdad lo que se le opone” (De Valbuena, 1822: 75). En tanto figura, se opone a la de la *entasis* (que es la refutación directa) y no es lo mismo que la *antiperistasis*, en la cual hay una oposición de términos y no una reversión. La *antiparastasis* quedó casi fosilizada en el derecho y por lo tanto su uso es más usual como término técnico jurídico. Por otro lado, la etimología griega del término resulta sorprendente en relación con *Austria-Hungría*. Significa: “Preparativos de resistencia // Colocarse en orden de batalla // Rebelarse, resistir” (Sebastián Yarza, 1945: 144). Debo este hallazgo a María Eugenia Martí.

- Cella, Susana. 2010. "Poesía / Política: apuntes sobre una dificultad". *El Interpretador*. N° 36. Buenos Aires, marzo. Edición en línea.
- De Valbuena, Manuel. 1822. *Diccionario universal español-latino*. Madrid, Imprenta Nacional. Edición en línea.
- Dorlin, Elsa. 2009. *Sexo, género y sexualidades*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Echavarren, Roberto. 2004. "La osadía de los flujos", en Perlongher, Néstor. *Papeles insumisos*. Cangi, Adrián y Jiménez, Reynaldo Jiménez (eds.). Buenos Aires, Santiago Arcos, pp. 463-467.
- Foucault, Michel. [1976] 2008. *Historia de la sexualidad: 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Garramuño, Florencia. 2009. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires, FCE.
- Giorgi, Gabriel. 2004. *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Kamenzain, Tamara. 2007. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires, Norma.
- Lamborghini, Leónidas. [1985] 2003. "El gauchesco como arte bufo", en *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 2: *La lucha de los lenguajes*. Noé Jitrik, Noé (dir.) y Schwartzman, Julio (dir. de vol.). Buenos Aires, Emecé, pp.105-118.
- Ludmer, Josefina. [1998] 2000. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Perfil.
- Moreno, María. 1996. "Personal", en Cangi y Siganevich (comps.). *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- , 2008. "Una lengua política", *Soy* (Suplemento de *Página/12*). Buenos Aires, 21 de marzo.
- Panesi, Jorge. 1996. "Detritus", en Cangi y Siganevich (comps.). *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Rapisardi, Flavio y Modarelli, Alejandro. 2001. *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Rosa, Nicolás. 1996. "Una ortofonía abyecta", en Cangi y Siganevich (comps.). *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 29-43.
- Rubione, Alfredo. "El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini", *Lecturas críticas. Revista de investigación y teorías literarias*. Año I, N° 1. Buenos Aires, pp. 48-51.
- Sebastián Yarza, Florencio. 1945. *Diccionario griego-español*. Barcelona, Sopena.
- Zapata, Miguel Ángel. "Entre la reescritura y la parodia. Entrevista a Leónidas Lamborghini", *jornaldepoesia.jor.br*. Disponible en Internet: [http://www.elortiba.org/lambor2.htm#Entre\\_la\\_reescritura\\_y\\_la\\_parodia\\_](http://www.elortiba.org/lambor2.htm#Entre_la_reescritura_y_la_parodia_)

## CV

JAVIER GASPARRI ES PROFESOR EN LETRAS (UNR). BECARIO INTERNO DE POSGRADO DE CONICET. MAESTRANDO EN LITERATURA ARGENTINA Y DOCTORANDO EN HUMANIDADES Y ARTES –MENCIÓN LITERATURA (UNR). INTEGRA LA CÁTEDRA DE LITERATURA ARGENTINA I Y EL CENTRO DE ESTUDIOS EN LITERATURA ARGENTINA (UNR). HA COLABORADO CON ARTÍCULOS SOBRE LITERATURA ARGENTINA, GÉNERO Y SEXUALIDADES EN DIVERSAS PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS.