

## Austria-Hungría: una violencia sexopolítica<sup>1</sup>

Javier Gasparri  
Universidad Nacional de Rosario

### Resumen

Tomando como eje el poemario *Austria-Hungría* (1980) de Néstor Perlongher, primer libro publicado por el autor, se examinan las diferentes apuestas poéticas que lo singularizan a partir de su inscripción en el marco de la violencia política presente, referida a la dictadura cívico-militar argentina. Se efectúa una lectura conceptual del poemario, para arribar a conjeturas que permiten situarlo en relación con una línea literaria de la violencia política argentina, por un lado, y con las operaciones culturales propias de las sexualidades no normativas, por otro.

### Palabras clave

Néstor Perlongher – Literatura argentina década 1980 – Violencia sexual y política – Estudios *queer* – Poesía argentina neobarroca

### Abstract

Considering the book of poems *Austria-Hungría* (1980) by Néstor Perlongher, his first published book, as a central theme, the different poetic choices that single out him from the registration in the political violence present, referred to the Argentine civil-military dictatorship, are analyzed. A conceptual reading of the book of poems is performed, in order to get some conjectures that make it possible to situate him in relation to a literary line of the political violence in Argentina, on one side, and with the cultural operations of the non normative sexualities, on the other side.

### Keywords

Néstor Perlongher – Argentine Literature of the 80's – Sexual and political violence – Queer Studies – Neo-baroque Argentine Poetry

---

<sup>1</sup> Una versión anterior de este trabajo fue publicada como apartado en “Poesía y política en Néstor Perlongher” (*Anclajes*, Volumen XVI, N° 1, 2012) y en las *Actas del IV Congreso Internacional de Letras* (Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2010). La presente versión se encuentra ampliada y modificada.

1980 es un año-hito en la literatura argentina con la publicación de dos novelas que se han leído como fundamentales de la coyuntura y que, en rigor, sobresalen de un marco literario más extenso e identificado por el modo en que busca aproximarse al presente dictatorial: nos referimos a *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, y *Nadie nada nunca*, de Juan José Saer. 1980 es, además, el año en que se cumple un siglo de esa bisagra en la historia argentina que es 1880, con la implantación del moderno Estado liberal roquista: modernización recostada sobre la Conquista del Desierto liderada por el mismo Roca en 1879, con el costo de ser, también, una acción de exterminio por parte del Ejército Argentino, cuyo centenario fue festejado oficialmente por los militares argentinos ocupando ahora el poder estatal desde 1976. David Viñas, en ese entonces exiliado, está escribiendo *Indios, ejército y frontera* (que publicará dos años más tarde) para interrogar ese arco liberal de un siglo en la “crisis de [su] imaginación” o “su descarnada imaginación de crisis”; y se pregunta allí Viñas: “los indios ¿fueron los desaparecidos de 1879?” (la cursiva es suya) y, también, “si en la Argentina actual –por ejemplo- donde el ejército ha proliferado hasta ocupar la totalidad del proscenio en el espacio público, ¿qué hizo, realmente, en la Patagonia de hace más de cien años?” (y acá la cursiva es mía) (Viñas 2003: 17 – 18). Y 1980 es el año de publicación de *Austria-Hungría*, primer poemario de Néstor Perlongher, y lo que allí irrumpe exige preguntarnos de dónde ‘viene’, de dónde (se) sale.

Desde el punto de vista formal, *Austria-Hungría* se construye, en tanto libro, de 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 didascalias, esas huellas o inscripciones paratextuales ‘abren las escenas’ de lo que se va a ver: una guerra de cuerpos, de géneros, de voces, que se intersectarán de un modo permanente y que, como toda guerra, exhibirá una violencia inaudita.

Pero vamos por partes. En una carta fechada el 1 de abril de 1979, Perlongher le cuenta a Osvaldo Baigorria y su pareja de entonces que acaba de salir una antología con unos poemas suyos, la cual es “una cosa bien underground y pobre”; y agrega: “quizás por el mismo sistema me anime a publicar mi primer libro de poemas, pagado por mí, que se llamaría *Austria-Hungría*, cuyo poema central sería un diálogo entre dos locas (austria y hungría) que se pelean y debaten las alternativas ante la próxima irrupción de los germanos, todo es un lenguaje muy barroco, y con algunas alusiones modernas no demasiado claras. En fin, lo verás si sale” (Perlongher 2006: 35). Como sabemos, el poemario efectivamente se publicaría al año siguiente de la carta, pero no por los medios comentados en ella sino por la Editorial Tierra

Baldía, de Fogwill, y el “poema central” mencionado allí por Perlongher no aparece. Sin embargo, entre el material de su Archivo<sup>2</sup> se encuentra un poema que, aunque no está fechado, se ajusta exactamente al descrito por Perlongher, con lo cual posiblemente se trate del mismo. Este poema, entonces, refuerza el carácter teatral del poemario no sólo a través del diálogo entre “Austria” y “ Hungría” sino a través de ciertas huellas didascálicas: “(Salen. Llegan las tropas)”, se lee al final del texto, con lo cual se acentúa dicha teatralidad también presente en el libro (que, como señalamos, posee inscripciones semejantes) y, sobre todo, se reafirma esta suerte de guerra entre maricas y ejército. En cuanto al diálogo en sí que estructura el poema, y que parece asentarse en cierta tradición del diálogo como duelo, si bien en su estilo puede reconocerse el del resto de los poemas de *Austria-Hungría*, de todas maneras no parece participar estrictamente de él, como si aún esa singularidad no hubiese aparecido (¿motivo de su exclusión del poemario?). Con todo, lo que sí ya aparece es una de las operaciones que, según comentaremos a continuación, organizan *Austria-Hungría*: el hallazgo de cierto punto de goce en medio del horror que es experimentado a partir de las acciones del verdugo. Y además, el poema presenta ciertas huellas culturales argentinas, a diferencia del resto del poemario en el cual, en principio, se hallan ausentes y habilitó –por eso- cierta línea de lectura ‘hermética’. Reproduzco in extenso algunos fragmentos del documento (que parece concluido y está compuesto de cinco páginas mecanografiadas con ligeras correcciones):

Austria: Bicéfalas nos hice, aunque de una / pieza el déspota es, y así el castillo, aunque un biombo se tienda, escindiendo los lechos donde obscena te entregas a los bárbaros. Y el paso del cosaco deja en la alfombra del zaguán un verso que indeleble se vuelve, inolvidable. Y si las armaduras repiten los repliegues, que más no harán los cuerpos que en repliques cuartejan los pelambres, y suenan como campanillas enloquecidas en las noches de lodo, y el escarnio se ceba en ellas como un mate.

Hungría: En este apartamento –que en vano por alcobas travestiste- vi desvestido a un súbdito, liberto, y súbito, hecho noble, y desposado, tan presto abandonarte, cual un ave que yanta y evacúa. Y llevas en tu cuerpo ya no las señas del corset que airoso, si no por tan obesa, lucirías: son los yerros que tatúan, carniceros, de la trompeta – no su son – su acero.

Austria: Si a las conspiraciones de pasillo, reyertas palaciegas, cegueras contagiosas como magias que acaban encantando al que las pare, mi estéril pecho opuse, no lo hice por estoica ni guerrera, sino porque en descuido rozáranme los

---

<sup>2</sup> Me refiero al Archivo Néstor Perlongher, alojado en el CEDAE (Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio”) dependiente del Instituto de Estudos da Linguagem de la Universidade Estadual de Campinas. El Archivo, que tuve ocasión de visitar en abril de 2011, se halla compuesto por sus manuscritos, papeles personales y una gran cantidad de textos inéditos.

pajes – alzados – los pezones; como si, lujuriosa, quisiera en el fervor de la tortura hallar sosiego a mi feraz dulzura.

Hungría: Pero si halada por tu ambiguo aliento – aya de remezones, de nostalgias, de recuerdos falsificados como las gemas de la corona de tu hija, los cuernos de tu yerno – en tus antros hollé, de la desdicha socia, fue por soltar mirada y no ganado, ya que turgen las bestias, ora lisas, ora grandilocuentes en su zarpe, debajo de esta mi trivial camisa. Y si un heraldo clama, es a ti por bufón y a mí por dama.

(...)

Austria: Ceñida por breteles, atesoro montañas, valles hondos donde es raro que merquen peregrinos, sino más bien malandras y judíos, que como soy tinaja de las heces, enredo y ya no exulto. Y si de tu traición no fuera vitrolera, me callara; mas al hacer responso en este duelo, yo no sé si mi pelo tiene liendres o arañas atan cables o anguilas jueguetean, sólo que – aunque no electos – los cordones sujetan los botones que extravié entre becerros, así como ramera que los trenes espera y luego echada en los andenes queda.

Hungría: Germanos se avecinan, oye el metal bruñido que argentino a la adyacencia abrumba, el burdo canto del aldeano torna, cual grabada avutarda, en fino trino. Acuérdate de España la transida, de Italia la quemada, de Albania oh la tan desconocida. Desdeña ya tu estancia, a la que un mísero / bohío es preferible; te daré combustible, y, siempre que no mujas, cupletera, la pradera magyar te hará cordera. Vestidas de gitanas, huyamos, si es preciso, hasta Rumania, allí, en la Transilvania, sofocados mancebos ornarán puntillosos nuestro sebo de tersos lamparones. Unzamos a corceles las pomadas; quedan pocas posadas para que, silenciosa, el libertario este del sol te acoja.

Austria: Si un amo te lancea con punzantes gladiolos, te vacía las cuencas; si un esclavo, con perversos modales busca el flanco / donde se tiñe de mucosa el campo, si lúbrico desova en los umbrales una égloga anterior, filoso hijo o afilado padre. En los partos que sueño hay siempre un dueño que negro me captura, tira las comisuras de mis labios, mis sollozos precarios ya no se saben sismo o tembladera. El cierzo o el hogar: magra distancia; que si atada a una rueda, nuda y hedionda monto o soy montada, o mi benjuí conservo – como un dejo de tardes en que, bajo una silla, una niña lamía una estampilla –, como entre cremas o exudados moro. Si ésta la cochina ruindad que me atraganta, así clausure el buche y no, bajando entre algodones tísicos – como quien bajo el viento sopla un postrero fósforo – deje caer las bridas de mis dientes. Y si esta cruel historia ya termina, un resplandor no cesa, un refucilo, aún cuando ya su fuente, humedecida, porte sesgada hierba y no rescoldo.

(...)

Austria: Si la muerte, enemiga, pudiera ser solemne, si se lo permitiera, así sería, si pudiera ser triste como un ocaso en que las garrapatas no se prendieran a ningún molusc [sic] si pudiese arrastrarse como una pepa en el torrente; si ella / no se desparramase como una iguana cuando fuma y no sintiese su paso en los intestinos cuando me alzo, de seguro que así. Pero una tumba es un manojo de cadáveres que reprenden a sus parientes alejados, que les mandan las cartas que escriben a los guardas pidiéndoles un fuego en el subsuelo, es un cadáver que toca la puerta y se recuesta en el sofá

(Documento CEDAE 05/013)

Asimismo, a las huellas o inscripciones (paratextuales, didascálicas, teatrales), señaladas anteriormente, habría que sumar el título mismo del libro, con sus resonancias en torno a las Guerras Mundiales, a propósito también de la violencia que exhibe. Resonancias que, claramente, serán recuperadas un poema tras otro y permitirán construir, por lo tanto, un sentido 'global' del poemario. Los ecos imperiales, así, no pasan desapercibidos, y por cierto la excepción no fue la lectura de Luis Thonis, quien escribió la primera y única recepción crítica del libro, según lo comenta el propio Perlongher en una entrevista ("*Austria-Hungría* sale en el 80 silenciosamente, a no ser por una brillante crítica de Luis Thonis" (Perlongher 2004: 324)). En ella, titulada elocuentemente "La disgregación de lenguas y el sueño de un imperio", Thonis (2008) señala

(...) la reconstrucción de un imperio virtual, lugar flotante donde se refractan los asaltos vocálicos posteriores a las 'escenas de guerra' cuyos conflictos son círculos descentrados que están en todas partes y su centro en ninguna. La virtualidad de Austria-Hungría alude a un territorio en cuyo interior se dio una lucha por la dominación de una lengua –había rutenos, eslovenos, croatas, italianos, rumanos, etc.- y al reverberar oblicuo de otras mitologías, lejanas o próximas.

La pista imperial, sin embargo, ya estaba incorporada como 'pre-texto' en el poemario: me refiero a un breve comentario incluido en la primera edición del libro (Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980), que luego no se reprodujo en las ediciones de los *Poemas completos*, y que se encuentra en la página 7, previa al comienzo del poemario (incluso en el índice se lo denomina "Prólogo"), y también en la solapa interior; en el primer caso aparece firmado por "Los Editores" y en el segundo por "(G.W.)". Por su interés documental y su difícil acceso, lo transcribo íntegramente:

*Austria-Hungría* es un imperio disputado. Un mundo desmembrándose, un proyecto de unidad tardío e imposible. Una búsqueda de integridad a pesar de los flujos lingüísticos y culturales que resistirán cualquier ilusión de orden. Esto debe entenderlo mejor que nadie el autor del poema.

Hay muchas lecturas posibles para *Austria-Hungría*, y Perlongher no se compromete con ninguna de ellas. Nosotros vimos una incitación al regodeo, vimos una elaboración del desencanto como goce y una poesía del límite de la experiencia de goce. Vimos una confianza franca en la Ley que da cuenta del lenguaje y de todo lo que él puede vehiculizar, y vimos por fin a esa confianza renunciando a ser bandera de cualquier plan que limite la libertad.

Detrás de cada lectura habitaba el descubrimiento del amor a ese instante o parpadeo de la historia que permitió que todo aquello fuera soñado. Existirán otras maneras de recorrer el Imperio bicéfalo, y se invita al lector a ejecutar la suya cruzando el texto tantas veces como intentos a entender se atreva a imaginar. Este ejercicio nos ha aportado una experiencia estética inusual: el pase de la atemporalidad de la meditación a la orgía, por ella al duelo y al saber, y de

allí a la parcial recomposición de una conciencia que no ha de desprenderse de las pruebas de un viaje que pocas obras posibilitan como *Austria-Hungría*, sin disolver la identidad del lector, ese viajero.

Así, del “reverberar oblicuo de otras mitologías, lejanas o próximas” –señalado por Thonis– a ese “mundo desmembrándose” pero “disputado” (cuya “ilusión de orden”, además, es resistida por los “flujos” y es “imposible” su “proyecto” o “búsqueda de integridad”) –comentado en el texto citado–, lo que comienza a aparecer es la imagen nítida de un devastado imperio en guerra, cuyas “mitologías” habrá que examinar cuán “lejanas o próximas” resultan en el “soñado” “parpadeo de la historia” que hace a esta “poesía del límite de la experiencia de goce” y del “desencanto como goce”. Me interesan todos estos términos que emplean los dos textos considerados (textos que, no hay que olvidarlo, son contemporáneos al poemario mismo) ya que resuenan intensamente en la lectura de *Austria-Hungría* y, al momento de pensar la realidad histórica que lo atraviesa, inciden en que la sintaxis que organiza los términos parezca inminente: “imperio” y “guerra” es la predicación del sujeto tácito “Argentina”. La Argentina, un imperio en guerra, tal vez podría formularse, cual salto más o menos irónico. Ahora bien, aunque “imperio” y “guerra” resulten términos cuya juntura parece ir de suyo, es preciso considerar por separado su tratamiento en Perlongher.

En cuanto a la cuestión de la guerra, retrocedemos cronológicamente respecto de la polémica suscitada a propósito de Malvinas,<sup>3</sup> pero precisamente por esa ‘no-aparición-todavía’ sus razones emergen con más fuerza aún, como eco anticipado para responder a la guerra sucia antes de que la “legítima” ocurra: así, Perlongher en principio se opone a la guerra como gesto antibelicista, lo cual quiere decir específicamente antimilitarismo (o sea: anti-militares-ocupando-dictatorialmente-el-Estado), que a su vez tampoco debe confundirse con posturas pacifistas (como se desprende de una carta privada alojada en su Archivo, dirigida –aparentemente– a Miguel Grinberg). Pero también quiere decir algo más amplio: antibelicismo como impugnación disidente a las ficciones guerreras propias del Estado-nación y sus obsesiones territoriales. Por cierto, cabe comentar que en su Archivo, además, los textos de diversa índole en torno al tema de la guerra (como acontecimiento, como ficción, como relación, como tropo) son numerosos.

---

<sup>3</sup> Por supuesto, me estoy refiriendo fundamentalmente a la polémica que tuvo lugar en la revista *Sitio* a partir de una intervención de Perlongher (“La ilusión de unas islas”), pero también, de un modo más general, a su postura en torno a la guerra, enunciada en otros varios textos, recopilados en *Prosa plebeya* y *Papeles insumisos*. Me centré en esta polémica en un trabajo inédito, leído en las IV Jornadas Internas del Centro de Estudios en Literatura Argentina (UNR) en noviembre de 2014, titulado “Un sitio para la polémica intelectual”.

Por otra parte, en cuanto al “imperio”, lo señalo por sus intentos de proyección poética: en dos poemas de su Archivo (mecanografiados y con correcciones manuscritas), claramente abandonados, aparece la expresión “Imperio Argentina” como posible título en sendos casos. En uno de ellos se lee: “o ese renombre de las tullas, / y las agujas de alfarero, cuando / dado de baja raspa el uniforme lo puntiforme de esa barba, lo / puntilloso de esa faja, echada lava los bulbos en el arroyo: el río / cuyo / cruce dantesco pavor azul signó (...)”, y es posible allí escuchar ese “uniforme” raspado que sigue hasta el “pavor azul” que hace “dantesco” el cruce del río (y en Perlongher “azul”, más tratándose de “pavor”, hace sentir a los ‘azules’ o blue, o sea, a la policía) (Documento CEDAE 09/282). El otro poema es completamente distinto, y se deduce que muy posterior a *Austria-Hungría*, ya que presenta una anotación manuscrita acerca de la posibilidad de incluirlo en *Parque Lezama* o *Hule*; en él ciertas referencias argentinas son evidentes. Reproduzco un fragmento:

Quiroga gira sin revolver la marioneta, fuerza la manivela del / desagüe. Esos rumores excesivos que halaga[ban] los baldes! Asolaba / el rancho la familiaridad de una patota: a Tota, violábanla en el / zarco. Era vitualla esa obviedad, esa clarencia. Virtual la limousine / del fracaso. Acaso mientes: no te dicen nada. Callan, se nota que es / adrede. Para que no se sepa dónde flota? acalambrada de vituallas? / Las vi, flotaban en el vestuario, entre las bolas de los toscos y / la costra del rengo. Parecían no resolverse a funcionar.  
(Documento CEDAE 05/056)

Pero más acá de estos textos descartados, en cualquier caso lo que allí –en *Austria-Hungría*– 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” (257) mediante una escritura que antes que la redención quiere la intervención.<sup>4</sup> Como indica Jorge Panesi, “entre el trayecto o la

---

<sup>4</sup> 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 a 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 enuncia al hablar de las posibilidades poéticas del portuñol e impugnar la “retórica huera” de la poesía (2004: 257) en clara polémica con la poesía social que le precede (“Había que combatir a Juan Gelman en su propio terreno”, dice en otra entrevista (2004: 283)) que a su vez era la misma retórica que impugnaba Lamborghini en la entrevista donde enuncia, 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”

pirueta verbal que va de la palabra 'barroco' (roca, dureza, piedra (...)), hasta el 'barroso' o el 'neobarroso', 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 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 (Panesi 2000: 304 - 305).<sup>5</sup>

De esta manera, la política (en tanto acontecimiento 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, presente en el primer poema: "La murga, los polacos" (23).<sup>6</sup> 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 apresuradamente 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>7</sup>

---

(en 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, recordadas por María Moreno (2002) y Roberto Echavarren (2004). 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).

<sup>5</sup> 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 enjoya el detritus", continúa Panesi (2000: 305).

<sup>6</sup> Todos los poemas pertenecientes a *Austria-Hungría* son citados siguiendo la edición de los *Poemas completos* (Perlongher 2003: 17 – 64) y las páginas indicadas, por ende, corresponden a dicha edición.

<sup>7</sup> La precaución puesta en evitar una rápida asociación o analogía 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

El delirio de la violencia reaparece un poema tras otro en *Austria-Hungría*. Una violencia que, para Perlongher, es indisociablemente política y sexual: es política porque es sexual (la naturaleza no existe: todo lo sexual es, siempre, político) y puesto que es en la sexualidad (como dispositivo de control sobre los cuerpos y por lo tanto de poder sobre la vida (Foucault 2008)) 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 nono es cierto que me quieras / Ay ayay me dabas puntapiés”. Y mientras canta, cuenta:<sup>8</sup> “Y yo sentía el movimiento de tu svástica en las tripas” (25 - 26). La violencia política se exhibe sexualmente: es el modo de mostrarla a carne viva, perforando los cuerpos.

La referencia a los nazis, y en 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 campo de batallas. Porque, aunque en principio “no esté en los libros”, el poeta termina encontrando un paralelismo mediante el cual puede trazar alguna homologación o analogía a

---

asociación como *potencia*. En otras palabras, esto quiere decir que la relación no está actualizada (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 impugnable está planteado en términos similares a los de Osvaldo: “El status 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”, dice Leónidas Lamborghini (2010). 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 éste, sumamente explícito y permanentemente reflexionado, que en Perlongher –en principio- parece no funcionar, aunque luego hable de una “parodia diluyente” –ya que se trataría de otro sentido (Perlongher 2004: 321). 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 barroca ni lo sublima ni lo ataca, lo marca y destaca de entre el légamo 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” (2000: 305).

<sup>8</sup> Para una consideración del *cantar* y el *contar* en Perlongher, puede verse “Detritus”, el ya citado ensayo de Jorge Panesi: “Perlongher ofrece dos dimensiones posibles o pensables de la escritura: el cantar y el contar”, sintetiza (2000: 306).

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 dichas referencias capturadas, cual pliegues, y así, en vez de solaparlas, permita una exhibición más cruda del horror: precisamente por tal punto de comparación, especularmente tácito.<sup>9</sup>

Pero dando una vuelta más, la exhibición de la violencia sexopolítica, aún con sus grados de “alucinación” (o precisamente por ella), 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 presente que busca dejar huellas, 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

---

<sup>9</sup> O mejor, relativamente tácito. Hay un poema, cuyo título elocuente es “República” (y da a entender, con él, un envío a una nación política), que puede leerse como una *imagen*. Sólo que esa imagen es muy particular, ya que se presenta como la de un circo: “Oh la Diosa Razón:”, comienza, irónico, el poema. Y luego se entrega a una extensa enumeración de ‘personajes’ que concluye con “las contorsionistas las écuyères las trapecistas las colombinas” para pasar a continuación a enumerar “Las domadoras de:” y “las domadoras/es:”. La imagen de la *república*, así, se ve como la de un circo con sus correspondientes “domadoras/es”. También ciertas reminiscencias circenses aparecen en “El lugar”: “Y si la plebe se alza, si los bufones andan solemnes como gatos, / si los bardos se liman las narices, los bordes de las uñas, / las pestañas, y no escriben pavadas; y si las trapecistas / se toman tan en serio su papel que ya no mueren / en cada salto ya no mueren / caen muy de pie, prolijas, sobre un rectángulo de papel glacé / y el domador las reverencia / y apenas la écuyère se hace penetrar por los caballos, cada vez / con menor dificultad, con más unguento” (“República” y “El lugar”, *Austria-Hungría*, 56 y 35 respectivamente). Podría arriesgarse, en esta dirección, un intenso tratamiento de la vista. Me explico: en una poesía fuertemente antilogocéntrica como ésta, fundada en lo sensorial, es decisivo *eso que se ve*, como así también *eso que se oye* (incluso sus murmullos), *eso que se toca* y, además, *aquello que se saborea* o *se huele*. Aunque sin ceder a una literalidad trivial, esto resulta casi novedoso por el tratamiento que ha tenido esta poesía, en su recepción y durante bastante tiempo, en torno a su ‘hermetismo’ más o menos críptico, su ‘opacidad’ o su carencia de *alusión* más o menos directa o reconocible; a lo sumo, se ha señalado su cualidad táctil (textura) o en torno al oído (lo fónico). Es posible, entonces, señalar que pese a su ‘opacidad’ hay allí un desborde sensorial generalizado que, por ende, también incluye la vista, aunque suene paradójico: “Era ver contra toda evidencia”, escribe Perlongher en “Cadáveres” (2003: 127). (Cfr., en este sentido, la Nota 14.) Aunque no nos detendremos en la recepción crítica que inauguró esta línea de lectura en torno a la poesía de Perlongher (puede consultarse, en esta dirección, Porrúa (2003 y 2007-2008) y Prieto (2009)), por el momento alcanza con apenas mencionar que si problematizamos la cuestión del “ver” en *Austria-Hungría* es porque se relaciona con el hecho de que, aunque en este poemario ya se exhiba una búsqueda barroca, aunque se dé a leer un deseo barroco y Perlongher tal vez ya haya experimentado su “intoxicación” barroca (1997: 14), no hay aún una ‘movida’ (neo)barroca en su sentido más programático e institucional, como la que se instalaría un poco después, y que fue la que en gran medida contribuyó a fijar la cuestión de la ‘opacidad’. Por eso, no es posible situar con facilidad o comodidad a *Austria-Hungría* en una lectura barroca, ya que su adscripción no es simple: como entrada poética, su experimentación y su des-concierto aún no habilitan cierta codificación o identificación estética específica. Sin embargo –he aquí la cuestión– este poemario en gran medida fue leído, retroactivamente, como (neo)barroco y según sus protocolos estéticos.

complementarios entre sí que, con sus variaciones de poema a poema, son recurrentes en Austria-Hungría y permiten señalar una corrosión desde adentro: 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  
decaienos 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 o amariconamiento 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 ‘injuria’ (o lo que dentro de su lógica constituiría una injuria) en un otro. El poema no sólo 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 genéricamente el efecto corrosivo, se enuncia en femenino –comparándose incluso con “las chicas de Girondo”-, muestra una particular graduación jerárquica (lo sodomizan los “dioses” pero la pillan “los siervos”) 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>10</sup> de algún modo

---

<sup>10</sup> Para una lectura de las “ficciones de exterminio” en la literatura argentina contemporánea, ver el indispensable trabajo de Gabriel Giorgi (2004).

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”:

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 nono es cierto que me quieras  
Ay ayay 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  
ohohoh

(“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>11</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

---

<sup>11</sup> 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’ sólo 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). También podría pensarse en “(Estado y soledad)” como otro poema que participa de la tensión terror-goce: mediante ciertas huellas reconocibles, imaginamos, o mejor, *sentimoslo que pasa* en un radio céntrico porteño de *yiro* homosexual en los ’70 que es atravesado por las balas: “Caminamos por Lavalle, por la Alemania espesa / donde se yerguen las escolopendras y / silban, por Laprida, por Pasteur / silban las balas de las pistolas, huele a gas / donde antes olió a lim” (63 – 64).

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. 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. Como sea, y suponiendo que es una, 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  
rastramente husmeando como un perro  
oh señor a sus pies oh señor con esa pierna  
atada amputada anestesiada doblada pierna

(...)

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? adorarla?  
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 sólo 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 racista- un estigma social devenido 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. Asimismo, más atrás, podría atenderse a una línea en torno al “Moreno” - y los imaginarios que pone en juego- que comience en *Martín Fierro*. En cualquier caso, es allí donde, entonces, 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 -que tal vez, en este caso, sea el propio Morenito: goce y terror.

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 “Florenxia”<sup>12</sup> que “aplaca la calentura”.

El, el furioso vendaval que amainabas, la calentura que  
aplacabas, ah Florenxia, 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 (...)

El con-tacto 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 - performativamente configurados en tanto locus- y ejercicios de la violencia: tópico ancestral, tanto de la poesía épica como de la poesía erótica, aquí aparecen en su punto de juntura. Entonces una voz (¿Florenxia?, ¿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” (recordemos su importancia en este poemario), 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.

---

<sup>12</sup> 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, según “la matriz heterosexual de inteligibilidad” (Butler 2007). Esto es: “Florenxia” sólo es un cuerpo femenino en tanto se la nombra como tal, y no requiere de ninguna otra razón (ontológica, biológica, etc.) que la determine.

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 sólo 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 presunto hermetismo poético y la captación histórica presente vuelve a señalar el “delirio poético” que, a su manera (o incluso, de la única manera que puede: como un barroco de trincheras),<sup>13</sup> inscribe “eso que está pasando en algún nivel”.<sup>14</sup>

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 sólo 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>15</sup> La

---

<sup>13</sup> 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 noción, 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 en una entrevista, sería “un uso del barroco que pretende irrumpir en el llamado discurso social, que a veces es muy aburrido” (Perlongher 2004: 293).

<sup>14</sup> En este sentido, ya sabemos (incluso como 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 que 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).

<sup>15</sup> 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

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 éstos 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 intensamente toda una línea literaria de la violencia histórica argentina.<sup>16</sup>

La otra línea que se condensa en la antiparastasis es la de las operaciones culturales de las sexualidades disidentes. No sólo por su corrosión genérica de los límites heteronormativos entre ‘lo masculino’ y ‘lo femenino’, cifrados en Perlongher fundamentalmente en la figura de

---

aceptación de los términos para luego invertirlos; 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 opondría”, según especifica el *Diccionario universal español – latino* de Manuel De Valbuena. En tanto figura, se opone a la de la *entasis* (que es la refutación directa) y no es lo mismo que la *antiperístasis*, 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, de acuerdo al *Diccionario griego – español* de Florencio Sebastián Yarza: “Preparativos de resistencia // Colocarse en orden de batalla // Rebelarse, resistir”.

<sup>16</sup> De Leónidas Lamborghini, por supuesto, me estoy refiriendo a su capital ensayo “El gauchesco como arte bufo” (1985), aunque también a su libro *Risa y tragedia en los poetas gauchescos* (2008) y a su volumen de poesía *El solicitante descolocado* (1989), que incluye el clásico *Las patas en la fuente*. Sus fórmulas recuerdan de inmediato, y no casualmente, el “contradesafío por el antivalor” postulado por Josefina Ludmer (2000: 149) para leer la serie de las “fiestas del monstruo” que comienzan con *La refalosa* de Ascasubi, pasan por el relato de Borges y Bioy Casares cuyo nombre toma la serie, y llegan a *El fiord* de Osvaldo Lamborghini. Por eso, retomando lo comentado en la Nota 7, tal vez antes que en una visión esquemática del carnaval, podría pensarse de este modo en una suerte de vuelta a las sucesivas “fiestas del monstruo” en *Austria-Hungría* por la particular lógica corrosiva que exhibe y que se conectaría claramente con la fórmula del “contradesafío por el antivalor”, incluso considerando una serie más abierta que incluyera *El matadero* y “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini. Sin embargo, sería preciso examinarlo con atención ya que algunos de los componentes que señala Ludmer para conceptualizar la serie parecen no funcionar exactamente en el poemario de Perlongher: aunque por momentos haya un ‘clima de fiesta’ (por ejemplo, una murga), las voces que escribe Perlongher no se dejan reducir al “universo patria o muerte”; si, para que haya fiesta del monstruo, la voz del otro debe ocupar “el espacio entero de la patria”, en *Austria-Hungría* esto se presenta de manera brumosa, no totalizante, tal vez porque, a través de las operaciones poéticas que efectúa, la resistencia es, por momentos, *enunciada* explícitamente (“Por qué seremos tan hermosas”) y no solamente confiada al escribir lo que dice el otro, haciendo coincidir la voz escrita con la del enemigo. De allí que, aunque por momentos aparezcan voces cuyas palabras “tocan los cuerpos” violentamente (los amputan y/o los matan), tampoco pueda leerse “la construcción de una lengua asesina y brutal, la representación del mal en la lengua”: quizás también porque, decisivamente, esa mala lengua debe emerger desde el horror de lo “más bajo”, y ese bajo-fondo, en este caso, es el sitio de resistencia con el que se identifica el escritor, cuyo horror al Estado-de-cosas no coincide (otra diferencia fundamental) con “un ascenso de las masas al poder” (Ludmer 2000: 145 – 159). En *Austria-Hungría*, entonces, los *monstruos enfiestados* es preciso que sean leídos con ciertos hiatos respecto de cómo lo conceptualiza Ludmer. En esta dirección, puede verse también el ensayo de Alan Pauls “Las malas lenguas” (1986).

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 sido acuñados como injurias o estigmas son reapropiados festivamente: loca, puto, marica, tortillera, queer, sodomita, entre otros<sup>17</sup>. *Austria-Hungría* no sólo que se los reapropia sino que, cumpliendo la vuelta antiparastásica, les cambia el valor o los devuelve: "tu daño me place", "sodomita también sos vos".

## **Bibliografía**

### **1 Fuentes de Néstor Perlongher**

#### **1.1 Libros**

(1980). *Austria-Hungría*, Buenos Aires, Tierra Baldía.

(2003) [1997]. *Poemas Completos (1980 – 1992)*, Buenos Aires, Seix Barral.

(1997). *Prosa plebeya. Ensayos 1980 – 1992*, Buenos Aires, Colihue.

(2004). *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

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

#### **1.2 Documentos CEDAE – UNICAMP**

Documento 05/013: "AUSTRIA – HUNGRIA". 5 páginas mecanografiadas con ligeras correcciones.

Documento 05/056: "Imperio Argentina". 1 página mecanografiada con correcciones y anotaciones manuscritas.

Documento 09/282: "[huir, sombreado con un nombre...]". 1 página mecanografiada con correcciones y anotaciones manuscritas.

---

<sup>17</sup> En este sentido, véanse las consideraciones realizadas por Elsa Dorlin en su trabajo (2009: 91). Asimismo, en esta dirección en torno a la injuria gay, también resulta indispensable el libro de Didier Eribon (2001). Para una aproximación un poco más amplia, pero desde una específica perspectiva performativa, véase, por supuesto, a Judith Butler: concretamente Butler (2008), en especial los capítulos 4 y 8, y Butler (2009), donde la reapropiación de los códigos como modo de subversión es desarrollada ampliamente. Demás está advertir, en consecuencia, el modo en que estas operaciones son entendidas afirmativamente como actos de resistencia en el interior de los discursos normativos insultantes.

## 2 Bibliografía Teórico-Crítica

- Baigorria, Osvaldo (2006). "Prólogo", en Perlongher, Néstor: *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria 1978 - 1986*, Buenos Aires, Mansalva: 7 - 25.
- Bajtín, Mijail (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza.
- Butler, Judith (2007) [1990]. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- Butler, Judith (2008) [1993]. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Barcelona, Paidós.
- Butler, Judith (2009) [1997]. *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis.
- Cella, Susana (2010). "Poesía / Política: apuntes sobre una dificultad", en *El Interpretador*. N° 36. Buenos Aires, Marzo 2010. Disponible en línea: [www.elinterpretador.net/36/literatura/cella/cella.html](http://www.elinterpretador.net/36/literatura/cella/cella.html)
- Dorlin, Elsa (2009) [2008]. *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Echavarren, Roberto (2004). "La osadía de los flujos", en Perlongher, Néstor: *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos: 463 - 467.
- Eribon, Didier (2001) [1999]. *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama.
- Foucault, Michel (2008) [1976]. *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.
- Kamenszain, Tamara (2007). *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, Buenos Aires, Norma.
- Lamborghini, Leónidas (1985). "El gauchesco como arte bufo", en *Cultura. Tiempo Argentino*. Buenos Aires, Domingo 23 de Junio de 1985.
- Lamborghini, Leónidas (1989) [1971]. *El solicitante descolocado*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- Lamborghini, Leónidas (2008). *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*, Buenos Aires, Emecé.
- Lamborghini, Leónidas (2010). "Entre la reescritura y la parodia" [Entrevista de Miguel Ángel Zapata], en *Projeto Editorial Banda Hispânica - Jornal de poesia*. Disponible en línea: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh6lamborghini.htm>

- Lamborghini, Osvaldo (2010) [1988]. *Novelas y cuentos I*, Buenos Aires, Mondadori.
- Ludmer, Josefina (2000) [1988]. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil.
- Moreno, María (2002). "Perlongher en primera", en *El fin del sexo y otras mentiras*, Buenos Aires, Sudamericana: 232 – 235.
- Moreno, María (2008). "Una lengua política", en Soy. Suplemento de *Página/12*. Buenos Aires, 21 de Marzo de 2008.
- Panesi, Jorge (2000). "Detritus" en *Críticas*, Buenos Aires, Norma: 303 – 328.
- Pauls, Alan (1986). "Las malas lenguas", en AAVV: *Literatura y Crítica*. Primer Encuentro, UNL, 1986. Cuadernos de Extensión Universitaria, UNL: 113 – 122.
- Porrúa, Ana (2003). "Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el Diario de poesía", en *Boletín / 11 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. UNR. Diciembre 2003: 59 – 69.
- Porrúa, Ana (2007-2008). "'Cosas que se están hablando': versiones sobre el neobarroco", en *Boletín / 13-14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. UNR. Diciembre 2007 – Abril 2008: 84 – 94.
- Prieto, Martín (2009) [2006]. "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina", en *Vox virtual*. N° 23. Bahía Blanca, Julio 2009. Disponible en línea.
- Rubione, Alfredo (1980). "El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini", en *Lecturas críticas. Revista de investigación y teorías literarias*. Año I. N° 1. Buenos Aires: 48 – 51.
- Thonis, Luis (2008) [1981]. "Austria Hungría de Néstor Perlongher" ["La disgregación de lenguas y el sueño de un imperio"] (Sobre Austria-Hungría), en *Libros peligrosos* [Blog del autor]. 13 de Diciembre de 2008. Disponible en línea: <http://librospeligrosos.blogspot.com/2008/12/austria-hungria-de-nestor-perlongher.html>
- Viñas, David (2003) [1982]. *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Santiago Arcos.