

## LOCAS, MILICOS Y FUSILES: NÉSTOR PERLONGHER Y LA ÚLTIMA DICTADURA ARGENTINA

Cecilia Palmeiro  
Birkbeck College, University of London  
ceciliapalmeiro@hotmail.com

Para hacer la revolución lo primero es ir bien  
vestida.  
Severo Sarduy

“Me llaman el padre del movimiento gay argentino cuando todos saben que soy la tía”. Esta broma de Perlongher a su amiga Sarita Torres concentra una poética que es una política y una ética, y que resume no ya una obra, sino una vida intelectual. En tanto ensayista, poeta y militante, la producción escrita de Perlongher convoca a una serie de géneros a entrecruzarse, a contaminarse y a suspender las jerarquías institucionales en nombre de una experiencia extrema: la de la exploración del deseo homoerótico masculino como un modo de fuga de la subjetividad canónica. Y en el centro de esa producción: el cuerpo. No se trata de hablar del cuerpo, sino de poner el cuerpo (para la política, para la literatura, para la antropología). Toda su producción puede ser pensada como una poética y una política del cuerpo desterritorializado por un deseo que puede ser “una pasión de abolición” que se alza contra toda institucionalización identitaria, jerarquizante y ordenadora, y una ética de la sensualidad dionisíaca.

Este ensayo revisa las intervenciones políticas y literarias del poeta, antropólogo y militante argentino Néstor Perlongher durante la última dictadura militar argentina. El trabajo propone una relectura de la obra poética temprana de Perlongher a la luz de sus formulaciones políticas en el marco del Frente de Liberación Homosexual de la Argentina (1971-1976), el primer grupo activista de diversidad sexual de América Latina. Esta lectura enfatiza el carácter político de la poesía de Perlongher y su poética corporal, en el sentido en que Perlongher exploraba la lengua en tanto arma revolucionaria, como un “barroco de trinchera”. Propone también una reflexión sobre un modo de relación entre literatura y política inédito hasta entonces y que ha fundado

Recibido: 11 de enero de 2012

Aceptado: 11 de abril de 2012

Esa experiencia que permanece irreductible es el arma más potente contra la institucionalización de la identidad gay, contra la que Perlongher luchó desde el mismo momento inicial de las políticas identitarias y de género, ya desde el legendario Frente de Liberación Homosexual argentino, pasando por el grupo Somos de Brasil.

Este ensayo se detendrá en las intervenciones de Perlongher en los debates acerca de la última dictadura militar argentina, en y su formulación de una política sexual disidente y antiautoritaria capaz de articular problemas de desigualdad y diferencia como alternativa a los desgastados modelos de politización de la literatura y de compromiso del intelectual propuestos por la izquierda clásica.

La década del 70 constituye un capítulo central, por no decir un mito, en el relato de la historia argentina contemporánea. Momento de gran turbulencia política en el que alternaron dictaduras y fracasos de la democracia; esta década se caracterizó por una tensión entre la necesidad objetiva de transformación económica, política y social (que alentaba tanto los impulsos insurgentes desde el Cordobazo hasta la lucha armada, así como las transformaciones de las prácticas cotidianas como la sexualidad) y una fuerte represión que asumió las formas del terrorismo de Estado acompañado de una paleontológica vigilancia de la moral social. Frente a una dura represión que afectaba también, y cada vez más, las decisiones de la vida cotidiana, surgen una serie de prácticas clandestinas que exploraban aquellas zonas que desbordaban el control del Estado.

En 1969, en un contexto de gran agitación política que siguió a la crisis de la dictadura del

una tradición relevante hasta el presente.

*Palabras Clave:* Literatura argentina, neobarroco, política, género, contracultura.

*Fags, Cops and Guns: Néstor Perlongher and the last Argentinean Dictatorship*

“Fags,cops and guns: Néstor Perlongher and the last Argentinean dictatorship” analyses the poetic work of Perlongher alongside with his political practices, such as his activism in the Argentinean Homosexual Liberation Front and his role in the foundation of the first Brazilian gay group, SOMOS. This study claims that his bodily poetics of neobarroco, aiming to provide social struggles with an appropriate language for radical contestation, by linking writing, body and politics in an original form, inaugurates a new form of artistic politicization in terms of social micropolitical transformation, as an alternative to the politics of ‘commitment’.

General Onganía, un pequeño grupo de sindicalistas homosexuales y comunistas de clase trabajadora comenzó a reunirse en un suburbio de Buenos Aires para discutir sobre sus experiencias de exclusión, para organizar protestas contra la represión policial y judicial y, a más largo plazo, para desarticular el concepto ideológico de homosexualidad como perversión. Ese grupo se llamaba “Nuestro mundo” y fue fundado por Héctor Anabitarte, un ex-militante del Partido Comunista, del que había sido expulsado por su orientación sexual.

Un grupo de intelectuales, inspirados en las experiencias de la lucha antirrepresiva de Stonewall y en las contestaciones al poder de Mayo del 68, ingresa al movimiento en 1971. Surgía así el Frente de Liberación Homosexual (versión libre del *Gay Liberation Front* americano) que funcionaría hasta 1976, año de inicio de la última y más brutal dictadura militar argentina.

El FLH propugnaba una liberación homosexual en el marco de la inminencia de la liberación social y nacional que supuestamente estaba por ocurrir a los ojos de los militantes de esa época. Como observan Rapisardi y Modarelli (2000)<sup>1</sup>, más allá de la especificidad de la lucha por la liberación sexual e ideológica, el FLH se distinguía de los movimientos de la época por dos singularidades: la primera, el concepto y el uso del cuerpo; la segunda, el concepto de revolución como liberación sexual en tanto que potencia del presente. En los años 70, el cuerpo de los militantes se concebía como una “instancia táctica al servicio de una técnica política” (Rapisardi, 2000: 19). El sacrificio del sujeto a la causa social, objetiva, resulta conocido: es la lógica misma del capita-

*Key words:* Argentine literature, Neo-baroque, Politics, Gender, Counterculture.

lismo, contrario al concepto de felicidad de la sociedad sin clases. Y es también, según el FLH, la lógica del machismo.

Como señalan los autores citados, la propuesta política y erótica del cuerpo deseante de Perlongher resultaba subversiva en el sentido de orientarse a los objetivos revolucionarios no como postergación sino como potencia del presente. La revolución no es de los otros, comienza en el propio cuerpo del sujeto.

El grupo Eros (quizás el más radicalizado de los grupos que integraban el FLH, de orientación anarco-trozkista, liderado por Perlongher), a partir de las lecturas de Reich, Marcuse, Foucault, Deleuze y Guattari, propuso importantes revisiones a la teoría marxista (tal es la segunda particularidad que los diferencia de otros grupos). En 1973 editan, para conmoción del debate marxista, el texto "Sexo y Liberación". En él se discute la idea clásica de que solo con el advenimiento del socialismo se produciría el cambio de las relaciones de poder y el fin del patriarcado. Se insiste particularmente en la necesidad de integrar una liberación sexual a la revolución social, sin la cual la primera no tendría efecto. Para ellos, la opresión sexual se encuentra en relación directa con la opresión de clase, en la medida en que la sexualización de los cuerpos es parte fundamental de su alienación<sup>2</sup>, y por ese motivo, las relaciones de poder entre los géneros deben ser desarticuladas antes que el orden del capital, justamente para poder producir una nueva sociedad. De lo contrario, existiría el riesgo de transformar las estructuras políticas y económicas sin alterar la opresión sexista, como ocurrió en la Revolución Cultural China, la Revolución Cubana o la Unión Soviética. Según el texto, la liberación de la ideología patriarcal del orden de los cuerpos y del orden de los deseos traería como resultado el cambio social.

El FLH se reunía secretamente en casas de los militantes para planear sus actividades: grupos de lectura y reflexión, campañas de agitación pública, organización de protestas, edición de textos y documentos; tentativas de articulación con diferentes organizaciones y partidos de izquierda.

Con la idea de "integrar las reivindicaciones específicas del sector homosexual al proceso revolucionario global" el FLH intentó varias acercamientos a organizaciones revolucionarias como Montoneros (con quienes participaron en dos manifestaciones de apoyo a Perón) y el PST (Partido Socialista de los Trabajadores, que durante un tiempo albergó secretamente al FLH en un

cuarto de su comité), logrando brevemente introducir en los debates políticos aspectos de sexualidad. Pero estas articulaciones fueron efímeras, y todo acabó finalmente en una campaña de extrema derecha contra la homosexualidad, estigmatizada junto con el consumo de drogas ilegales, el movimiento hippie y la izquierda joven, que terminó rechazando ella misma su asociación con el movimiento homosexual.

En su artículo “Historia del Frente de Liberación Homosexual de la Argentina” Perlongher concluye:

En cuanto a sus resultados concretos, la experiencia del FLH argentino constituye, a todas luces, un fracaso. No consiguió imponer una sola de sus consignas, ni interesar a ningún sector trascendente en la problemática de la represión sexual, ni –tampoco– concientizar a la comunidad gay argentina. (Perlongher, 1997: 83)

Sin embargo, una historiografía en sentido benjaminiano (la de la tradición de los vencidos, cuya fuerza política vendría impulsada por los fracasos –y nunca las victorias– de las generaciones anteriores) nos puede revelar otro punto de vista. El fracaso del FLH constituye un germen revolucionario, fundó una tradición política que inspiró y todavía inspira muchos otros movimientos.

La figura de la “marica” resulta fundamental para entender la experiencia de la homosexualidad en la década del 70, caracterizada por la clandestinidad de los encuentros y de las orientaciones sexuales. Como analizan Rapisardi y Modarelli, las prácticas homosexuales se limitaban, en cuanto a espacio de acción propiamente dicha, a los baños públicos (llamados “teteras” por los *T-rooms* anglosajones), las fiestas privadas y clandestinas (“*parties*”) y la circulación urbana del deseo al estilo del despreocupado “yiro”. Los sujetos predominantes de este tipo de prácticas promiscuas y ocultas en la época eran la “marica” (homosexual afeminado) y el chongo (varón masculino no identificado como homosexual que eventualmente mantiene relaciones homoeróticas). Este es un modelo tradicional latinoamericano de homosexualidad masculina que apela a la invisibilidad y, muchas veces, a la promiscuidad, muy diferente del modelo americano más igualitario de lo “*gay*” que sería adoptado posteriormente como modo de visibilización y asunción identitaria, vinculado a un tipo de activismo que reclama reconocimiento e integración<sup>3</sup>.

El FLH, y especialmente el grupo Eros, proponía “una revolución anarquista en el orden del deseo”, y reivindicaba la figura de la marica escandalosa, andrógina, destabilizadora de los modelos de masculinidad y femeneidad y desafiante del orden policial y militar.

Los textos de Perlongher, en particular, defienden a la mariquita como resistencia contracultural contra el machismo, en la medida en que la marica asume voluntaria y solidariamente los atributos de la mujer: devenir mujer como fuga hacia lo menor.

*Austria-Hungría* (1980), el primer libro de Perlongher, puede leerse como una manera de plasmar esa experiencia. Es, sin duda, un libro sobre la dictadura, aunque toda intención referencial haya sido desarticulada en función del trabajo con la lengua (barroquización, embarramiento y trasheo, primacía del signifiante). Pero es en esa resistencia a la significación que la historia emerge como ruina –la experiencia histórica y política como destrucción. Es entonces la experiencia corporal que resiste a la referencialidad de la lengua pero que trae la historia (la “realidad”) de vuelta al plano de la poesía. Podríamos hablar de dos series: la serie histórica y la poética (puramente musical) en una tensión permanente que tiene como centro la experiencia del cuerpo en vibración a través de lo poético, materialidad que vincula la poesía y la vida.

La figura de la “marica” aparece en varias imágenes a lo largo del libro. “Canción de amor para los nazis en Baviera” despliega y extrema aquel estereotipo de la marica masoquista: la violencia militar se conjuga con el goce que le hace frente .

La voz transviene: hace suya la voz de Marlene Dietrich en una especie de travestización que será una constante en los textos de Perlongher, como parodia del simulacro de la femeneidad con todos sus atributos clásicos: debilidad, fragilidad, banalidad.

El libro presenta una forma de resistencia: la opresión puede transformarse en goce. Esa potencia se despliega en el poema “El polvo”. Ya el título deriva el sentido hacia por lo menos tres posibilidades: polvo como maquillaje, artificio femenino, máscara, simulacro; polvo como metáfora bíblica de la muerte (que en Perlongher estará siempre ligada a la sexualidad) y finalmente, según el argot, como acto sexual, coito. De hecho, esos tres flujos de sentido conforman una máquina de guerra que articulada en el lenguaje dará como resultado la barroquidad de la escritura para formular un programa de una política

sexual. El poema es prácticamente el relato de un acto sexual. Y solo en ese acto es posible hablar en femenino, un performativo devenir trans (transvenir) de la marica, es ahí que el cuerpo degenera en otro, o transgenera .

El poema presenta las dos formas estereotípicas de la homosexualidad latinoamericana: la “marica” y el chongo; pero no son lugares fijos sino que están abiertos a la proliferación en la barroquización lingüística y la confusión de pronombres. Así, la identidad aparece como un juego de espejos en el vacío (“esos destrozos recurrentes de un espejo en la cabeza de otro/ espejo”), sin una instancia originaria para el reflejo (la cabeza es de otro espejo, y no de otra persona), y en diálogos hipotéticos donde los pronombres pierden referencialidad respecto de la definición de género:

“Ya no seré la última marica de tu vida”, dice él  
que dice ella, o dice ella, o si él le hubiera dicho:  
“Seré tu último chongo” (Perlongher, 2003: 31).

El cuerpo no es representado, el cuerpo se escribe: la metáfora se convierte en totalidad, cuerpo que es escritura:

Y ese sábado

espeso como masacre de tulipanes [imagen que vincula el universo  
femenino con la muerte, experiencia de la marica en la dictadura], lácteo  
como la leche de él sobre la boca de ella, o de los senos  
de ella sobre los vellos de su ano, o un dedo en la garganta  
su concha multicolor hecha pedazos en donde vuelcan los carreros  
residuos  
de una penetración: la de los penes truncos, puntos, juncos,  
la de los penes juntos  
en su hondura –oh perdido acabar  
albur derrame el de ella, el de él, el de ellaél, o élella (Perlongher, 2003: 31-32).

La confusión pronominal señala los transvenires en un flujo extático: el éxtasis sexual aparece como modo de salirse de sí, de confusión, de borramiento de los límites del sujeto en una fusión con otro cuerpo. Esa idea de éxtasis como salida de sí, contra los paradigmas individualistas burgueses de subjeti-

vidad, será una constante en la producción de Perlongher. La corporalidad de esta escritura se relaciona con una alteración permanente de los fluidos, como escribe Nicolás Rosa, se trata de una “espermatología que hace de esta poesía una verdadera escatología: una escatología del adentro y del afuera y de las sustancias que la transitan” (Rosa, 1996: 31).

Se podría ir un poco más lejos, esa espermatología es también una alquimia de los flujos corporales: todos los fluidos se asocian con el cuerpo y lo transitan haciéndolo trans-formarse (“sus exhalaciones de almidón, y sus pedos, sus dulcísimos pedos”; 32), desterritorializándolo (el cuerpo se fragmenta en partes que se yuxtaponen más allá de la morfología del cuerpo sexuado, *gendered*, como la mención de “su concha multicolor”, “los senos de ella sobre los vellos de su ano”), y convirtiéndose unos en otros.

El poema “Por qué seremos tan hermosas” es un manifiesto del deseo en fuga trans. El título remite a esa estética de la banalidad femenina que Perlongher tanto valoraba en Puig: utilizar esas frases hechas (de registro tele-novelesco) para decir lo que no puede ser dicho; en la apropiación de la voz femenina se produce una iridiscencia de la lengua. Se presenta aquí un “sujeto frívolo, veleidoso e sensual” (Rosa, 1996: 33) que constituye tanto una propuesta política como estética en tanto forma experimental de subjetivación (una forma del devenir menor proscripta, y en ese sentido, *contravenir* como una transformación proscripta), que puede leerse en textos poéticos como en declaraciones políticas. Ese sujeto no es un individuo sino que puede pensarse en función del femenino plural que se repite en cada pregunta (“por qué seremos tan...”) como un dispositivo colectivo de enunciación.

“Por qué seremos tan hermosas” es un ejercicio de devenir mujer (trans –y contra– venir) en la reiteración de la pregunta insidiosa (“por qué seremos tan...”). El sujeto no se define por una identidad objetiva sino por una serie de atributos que son gestos hiperbólicos (modificados por el adverbio “tan”), y que sugieren una subjetividad en fuga –respecto de los cánones de la moral y el decoro– por el tipo de adjetivos que entran en juego: “perversas”, “mezquinas”, “derramadas”, “abiertas”, “sentadoras”, “bonitas”, “pizpiretas”, “charlatanas”, “solteronas”, “dementes”, “disparatadas”, “brillantes”, “despatarradas”, “obesas”, “entregadas”, “masoquistas”, “gozosas”, “gustosas” (portuñol de “gostas”), “superficiales”, “ligeras”, “sirenas”, “reinas”, “lánguidas”, “magras”. Esa proliferación de atributos delinea los rasgos de ese colectivo como

un *crossdressing camp*<sup>7</sup> que se produce a partir del rescate y *trasheo* de un léxico moralizante, regulador de la “femeneidad” tradicional en un contexto dislocado y descocado: el de la lengua de las locas.

Sin embargo, la sexualidad de las locas –sexualidad loca, abierta, *queer*– y la lengua de las locas no construyen identidad: se trata de cuerpos en proceso de trans-formación (y de-formación respecto de la genitalización). Un transvenir mujer de la “marica” tradicionalmente asociado con el rol pasivo en la clásica dicotomía activo/pasivo que, a su vez, se ve desestabilizada en una especie de devenir chongo de la desterritorialización corporal:

Por qué seremos tan gozosas, tan gustosas  
Que no nos bastará el gesto airado del muchacho,  
Su curvada muñeca:  
Pretenderemos desollar su cuerpo  
Y extraer las secretas esponjas de la axila (Perlongher, 2003: 59).

El texto está lleno de metáforas del deseo homoerótico: “el cielo como una explosión de vaselina/ como un chisporroteo, como un tiro clavado en la nalguicie”, asociado a la violencia y la muerte, que aparece como un modo de experiencia de la dictadura pero también de la homosexualidad en un contexto machista. La sexualidad como juego o coqueteo con la muerte, la clandestinidad y la prohibición, como una venganza festiva contra la represión:

Por qué  
seremos tan disparatadas y brillantes  
abordaremos con tocado de pluma el latrocinio  
desparramando gráciles sentencias  
que no retrasarán la salva, no  
pero que al menos permitirán guiñarle el ojo al fusilero (Perlongher, 2003: 58).

Esta venganza (que es aquí una especie de justicia poética) aparece como uno de los atributos más desafiantes de la figura de la marica. Y esa relación entre erotismo, criminalización y muerte aparece como una de las marcas generacionales de la homosexualidad:

tan de reaparecer en los estanques donde hubimos de hundirnos  
salpicando, chorreando la felonía de la vida  
tan nauseabunda, tan errática” (Perlongher, 2003: 59).

La última palabra del poema proporciona una clave de lectura: “errática”, atributo probable de “vida” y de “felonía”, un manifiesto del nomadismo del deseo en el cual el kitsch llega al ridículo para producir un efecto cómico pero también trágico. A pesar de las trágicas circunstancias de esa experiencia, Perlongher insiste en el humor: no se trata de ridiculizar la figura de la marica (lugar común del machismo), sino de revertir la opresión en goce (como el guiñarle el ojo al fusilero) en una apropiación crítica del poder disruptivo de la diferencia *mariconeril*.

La poética de Perlongher, el emputecimiento y la neobarrosidad de esa lengua desatada, descocada, mantiene en sus primeros libros una tensión con la historia que alimenta su fuerza política. Si su poética se radicaliza políticamente cuanto más resiste la significación convencional –negando el carácter referencial de la lengua poética– y propone una alternativa escandalosa al tradicional realismo social de la literatura argentina (la literatura bienpensante y comprometida), los fragmentos de una historia en ruinas aparecen como chispazos en el barro, como cadáveres que llegan a la superficie desde el resbaladizo y dudoso fondo del Río de la Plata. Se trata de la misma operación fundante del neobarroso: trasheo de los materiales culturales en el emputecimiento de la lengua.

Si desde una perspectiva política materialista la historia se percibe como la historia de la violencia (o sea, del fracaso de las tentativas revolucionarias), la literatura ofrece una opción: corregirla en el sentido de una libidinización de la historia. Esa parece ser la consigna de su segundo libro de poemas, *Alambres* (1987), en cuyo centro brilla el poema largo “Cadáveres”.

Escrito en un largo viaje a São Paulo hacia el final de la dictadura, cuando comenzaron a aparecer los cadáveres de los desaparecidos, “Cadáveres” se plantea como un modo de intervención neobarrosa en los debates sobre la dictadura que estaban saturados de representaciones, especialmente en la poesía social de los años 70 cuyo mayor exponente era Juan Gelman; y convoca a una forma alternativa de pensar la relación entre literatura, política y memoria, que aparece como cicatriz en la lengua (“hinchazón del español”).

“Cadáveres” condensa el procedimiento más caro a la poética de Perlongher: tomar una frase política contundente (“hay cadáveres”), que designa (o hasta denuncia) el horror de una realidad concreta para hacerla proliferar hasta el delirio y así escarbar en los intersticios de esa lengua en que es posible enunciarla hasta pervertirla, es decir, pervertir la frase y la misma lengua.

El poema comienza:

Bajo las matas  
En los pajonales  
Sobre los puentes  
En los canales  
Hay Cadáveres (Perlongher, 2003: 119).

En este primer momento, los sustantivos (complementos de lugar) pertenecen a un mismo campo semántico. Construyen un paisaje, casi un referente: la orilla de la ciudad, el descampado, topos mítico de la literatura, casi fundacional<sup>8</sup>. Pero la cadencia de los versos (producida por la posición de las sílabas tónicas y la aliteración) lo vuelve extraño hasta llegar a lo macabro. Lo siniestro en el sentido freudiano, y en el sentido coloquial, la aparición de lo irrepresentable (de lo que se había tratado de ocultar, el crimen de Estado más horroroso). Es además la abyección total: el cadáver como cuerpo sin alma, pura animalidad, en putrefacción y en donde no debería estar. Los toponímicos se cargan de horror, la aparición de la palabra cadáveres produce un flujo de sentido que recorre las terminaciones del plural hacia arriba (canales – puentes – pajonales – matas), de manera que los sustantivos se cargan con la significación cadavérica. Si, por un lado, el descampado es un lugar donde no debería haber cadáveres, por otro lado, el descampado también es, en la historia política argentina, el lugar donde los cadáveres aparecen. Espacio fuera de la ley que se constituye como escena telúrica del crimen.

La segunda estrofa pone en movimiento otro paisaje ya común: la del puerto (cercana al arrabal y la orilla urbana que encontramos en la anterior):

En la trilla de un tren que nunca se detiene  
En la estela de un barco que naufraga  
En una olilla, que se desvanece

En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones  
Hay Cadáveres (Perlongher, 2003: 119).

Esta imagen, inicialmente previsible, se ve extrañada, aunque de un modo diferente a la anterior: hay otra cadencia. En el primero y el segundo verso hay movimiento de progreso y de catástrofe, respectivamente. Y ya en el tercero aparece un indicio de la vocecilla mujeril impertinente en el diminutivo “olilla”, la coma en mitad del verso lo parte en dos y las sílabas tónicas dibujan unas ondas de sonidos, la olilla. El cuarto presenta una proliferación (de los lugares y de los cadáveres); y en esa proliferación se produce un quiebre del sentido por abarrotamiento, que se verá exacerbado desde este punto en adelante hasta el final del poema. Dos procedimientos básicos que se conjugan en el embarrosamiento de la lengua: travestización de la voz, proliferación delirante de los espacios.

En la cuarta estrofa leemos:

En lo preciso de esta ausencia  
En lo que raya esa palabra  
En su divina presencia  
Comandante, en su raya  
Hay Cadáveres (Perlongher, 2003: 119).

Se llega así a la fuga del sentido: a la preposición “en” que debería seguir lógicamente un sustantivo plausible de funcionar como un toponímico, siguen construcciones que no pueden remitirse a espacios, sino a no-lugares. La frase “política” se trashea y se queeriza por partida doble. “Hay cadáveres” se pliega sobre la parodia de la guajira de Carlos Puebla: “su querida presencia, comandante, Che Guevara”, que se vuelve detritus, basura (escatología política producto de la libidinización de la historia). “Divina” suplanta a “querida”, como hipérbole y mariconización del adjetivo<sup>9</sup>. Y “En su raya” es tanto la proliferación (hay cadáveres hasta en el culo del Che Guevara, parecería decir el poema) como la homoerotización del cuerpo heroico; una venganza burlesca de la virilización obligatoria del cuerpo del revolucionario (sin olvidar las teorías de Guevara sobre “el Hombre Nuevo”). Y en este punto, la perversión del cuerpo mitológico: si Evita es el cadáver de la nación, el Che es el cadáver de la revolución latinoamericana.

Esa ruptura de la referencialidad (abstracción y delirio de los circunstanciales de lugar) se hace constante en el poema, en distintas modalidades, hasta la pérdida total de significación.

El final del poema es elocuente: de la proliferación al vaciamiento. Hay una estrofa en blanco, señalada por puntos que recubren el espacio vacío donde deberían estar los versos. Ese vacío que son los desaparecidos, constituye un referente que se va vaciando.

No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.

Respuesta: No hay cadáveres (Perlongher, 2003: 131).

Y al final, la pregunta por lo que hay, encuentra una respuesta ambigua. En la negación de la gran afirmación del poema (hay cadáveres), que contradice todos los versos anteriores, encontramos la verdad: “no” como respuesta a la pregunta. No hay nadie, lo que hay son cadáveres, y al mismo tiempo, se afirma la idea de la desaparición: justamente, no hay cadáveres. Negación de la subjetividad de los cuerpos, negación del poema.

La estrategia que constituye el motor de su producción podría resumirse en un doble movimiento: erotización de la política, politización del cuerpo. Revolución sexual y textual que se plantea desde la literatura como formulación y práctica de una poética de la experiencia: el neobarroco, un “barroco de trinchera” que tiene a la lengua como arma.

El barroco satura el lenguaje “comunicativo” por proliferación significativa, heteroglosia polisémica que anula la referencialidad supuesta por un logos que atribuiría sentido único. La diferencia entre barroco y neobarroco radica en que el barroco tendría una interpretación última, garantizada finalmente por la cosmovisión religiosa del siglo XVII, mientras que en el neobarroco hay una fuga total del sentido, no hay fijación del flujo. El neobarroco, versión rioplatense del neobarroco, estaría jugando con el engañoso efecto de profundidad de la cultura argentina, que sería como el fondo de barro del Río de la Plata (o del Riachuelo) en el que las cosas parecen sumergirse cuando en realidad están más cerca de la superficie de lo que parece. Las operaciones de construcción de esa poética: pervisión de la lengua, *trashéo* de los materiales culturales, devenir mujer de la voz.

La perversión (socavamiento) de la lengua es la corporalización de la escritura, y eso es un efecto de la lectura debido a la acumulación e iteración de sonidos que producen la sensación de los flujos corporales. Esa lengua pulsional se somete a su vez a una lumpenización: barroquizar la lengua hasta trashearla. Y en ese proceso hay un devenir basura (*trasheo*) de la herencia cultural que se presenta de antemano como ruina de donde lo que se puede extraer, como joya en el barro, es lo no dicho, lo que no debe ser dicho. *Trashear* es aquí arrastrar la alta cultura (y la cultura política) como restos en el barro del Riachuelo para producir la joya –el efecto de la sensación, el brillo, la iridiscencia. La lengua literaria mezclada con el lunfardo de barrio, con una lengua lumpen (de “puto de barrio”, como le gustaba decir a Perlongher). Y así como la cultura se hace detritus, basura, el barro se hace joya. Doble operación que pervierte los materiales para embelesarlos.

Contra el privilegio del sujeto (y especialmente contra el tipo de subjetividad canónica de la cultura occidental), Perlongher lanza la voz a una desubjetivación en el sentido en que transgrede las normas de inteligibilidad subjetiva: las marcas del género. La voz poética se construye en la parodia del simulacro femenino: una suerte de travestización kitsch –*montaje*, en la jerga de los colectivos trans. Devenir mujer, para usar el léxico deleuzeano, como sexualización del cuerpo y articulación solidaria de alianzas políticas con los excluidos de la heteronorma, que podríamos actualizar como *transvenir* (devenir trans: atravesar las barreras del género) y *contravenir* (devenir contracultural, quebrar las leyes de la individuación).

Montaje de la voz que, conjugada con la lumpenización de la lengua, da como resultado el arma más violenta para la guerra de trincheras: una lengua emputecida. Emputecimiento que es, para usar las palabras de Reynaldo Jimenez, una venganza festiva respecto del dolor y la violencia, a la que se contesta con una violencia destructiva más furiosa, y con placer (el cuerpo como superficie de dolor pero también de placer), ya que hay una sensualidad que se explora en los pliegues de la violencia. Erotización de la política y politización del cuerpo se articulan en la construcción de una máquina de guerra: una poesía que hace máquina con prácticas corporales extremas y con una política *queer* que tiene como centro el nomadismo del deseo homoerótico, su volutuosidad y exceso.

La poesía se presenta así como radicalización y superación de los límites de la filosofía y la crítica. Perlongher señala la necesidad de encontrar nuevos lenguajes para expresar la protesta, de ahí el privilegio de la literatura frente a las ciencias sociales y la filosofía.

Todos esos microterremotos se producen en el nivel de los cuerpos y cuando llegan al terreno de la expresión se encuentran con que el discurso ya está codificado desde antes. El código dominante se traga los discursos y los retraduce. [...] tenemos que saber lo que estamos haciendo, tenemos que saber cómo expresarlo y además tenemos que lograr que esa expresión entre en el campo social y pueda hacer estallar el discurso institucional (Perlongher, 2004: 299).

En última instancia, la literatura parece ser para Perlongher un arma revolucionaria: “[...] un barroco de trincheras, un uso del barroco que pretende irrumpir en el llamado discurso social [...]” (Perlongher, 2004: 293). Desde su negación a subordinarla a la política según los paradigmas de la poesía social de los 70 y su teoría del compromiso del escritor, la poesía de Perlongher encuentra, en función de la poética del neobarroso, un lenguaje capaz de formular la contestación social. La literatura no es sólo un reloj histórico filosófico en el que la materialidad del lenguaje capta los impulsos insurgentes de la sociedad, sino que también les proporciona una forma de expresión inesperada y disruptiva.

## Notas

<sup>1</sup> Rapisardi, Flavio y Modarelli, Alejandro (2000) *Fiestas, baños y exilios. Gays, lesbianas y travesties durante la última dictadura*. Buenos Aires, Sudamericana. Pp. 16-17.

<sup>2</sup> De ahí el valor crítico de la homosexualidad: sus variantes, en el sentido del noma-dismo de las prácticas y de sus usos plásticos del cuerpo, ofrecen una alternativa a la territorialización heterosexista del cuerpo y su consecuente genitalización de los placeres con fines reproductivos.

<sup>3</sup> Me refiero a las políticas de la identidad gay, contra las cuales Perlongher luchó desde el primer momento de su militancia, porque entendía que en una lucha minori-

taria lo que debía ser puesto en cuestión era el concepto mismo de identidad: es este dispositivo el que produce normativas y nuevas exclusiones. El concepto de identidad gay generaría, varios años después, lo que Perlongher lamenta como el fin del carácter subversivo de la homosexualidad en la articulación de nuevos cánones de normalidad, así como en la construcción de guetos y nichos de mercado.

<sup>4</sup> El final del poema revela toda la obscenidad del caso, donde se mezclan imágenes de la conquista (Rommel en el desierto), la opresión, el dominio y el goce:

“Más acá o más allá de esta historieta  
estaba tu pistola 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  
yo sentía el movimiento de tu svástica en las tripas  
oh oh oh” (Perlongher 2003: 26).

<sup>5</sup> El poema comienza con la canción que cantaba Marlene Dietrich: “Oh no no no es cierto que me quieras”, para convertirse en una especie de estribillo de la canción propia: “O no no no es cierto que me quieras / Ay ay ay me dabas puntapiés” (Perlongher 2003: 25).

<sup>6</sup> La idea de devenir mujer o devenir homosexual puede leerse, en el contexto de los debates contemporáneos de los estudios *queer* más radicalizados, a la luz del concepto de transgénero como instancia de conflicto antiidentitaria y como proceso de fuga de las inscripciones de género; de ahí el concepto de transvenir. En su acepción más amplia, la categoría de transgénero no apunta solamente a las personas que asumen un género que no es el que les es asignado al nacer (según la ideológica equiparación entre significación del sexo biológico, identidad de género y orientación sexual), sino al proceso mismo de subversión performativa (para usar la terminología de Judith Butler) de los límites del género. Cfr. *Pat Califia: Sex Changes: The Politics of Transgenderism*. Entonces si el concepto de devenir, en la historia de la filosofía, se basa en la variabilidad esencial de las cosas en su proceso de permanente transformación, el concepto de transvenir enfatiza los límites que se atraviesan en el proceso de mutación. Se dirigiría, más estrictamente, al cuestionamiento de las normas genéricas en el contexto de los debates *queer* que en la actualidad tienen a la población trans como eje del conflicto articulado en torno a la desigualdad y la diferencia.

<sup>7</sup> Tomo prestado el término de Roberto Echavarrén: “Un fervor neobarroco”, en Cangí, Adrián y Siganevich, Paula (1996): *Lúmpenes Peregrinaciones*. Rosario: Beatriz Viterbo.

<sup>8</sup> Es casi imposible no percibir la referencia borgeana: el arrabal como locus mítico de la cultura argentina.

<sup>9</sup> El adjetivo “divino/a” forma parte, en el castellano rioplatense, del acervo del habla coloquial de los homosexuales y las mujeres.

### *Bibliografía*

- Frente de Liberación Homosexual. “Sexo y Liberación”, y “Homosexualidad masculina y machismo”. Archivo del FLH.
- Fundo Somos. Archivo Edgard Leuenroth, IFICH, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil.
- Rapisardi, Flavio y Modarelli, Alejandro (2000) *Fiestas, baños y exilios. Gays, lesbianas y travestis durante la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rosa, Nicolás (1996) “Una ortofonía abyecta”, en Adrián Cangi, y Paula Siganevich (comps.) *Lúmpenes Peregrinaciones*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Perlongher, Néstor (2005) *Un barroco de trinchera*. Osvaldo Baigorria (ed). Buenos Aires: Mansalva.
- \_\_\_ (2004) *Papeles insumisos*. Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez (eds). Buenos Aires: Santiago Arcos.
- \_\_\_ (2003) *Poemas completos*. Roberto Echavarren (ed). Buenos Aires: Seix Barral.
- \_\_\_ (1997) *Prosa Plebeya*. Buenos Aires: Colihue