

“*PERDIDO EL ANILLO ENTRE LA MULTITUD*. NÉSTOR PERLONGHER, *AUSTRIA-HUNGRÍA*: DEVENIR CUERPO, DEVENIR SUJETO, DEVENIR IDENTIDAD”

por Megumi Andrade Kobayashi  
Universidad de Chile

1

Para Severo Sarduy, hoy en día, el fundamento del barroco estaría dado por su ejercicio de acechanza del centro y fundamento mismo de la economía burguesa, un ataque directo y premeditado al espacio de los signos, al lenguaje como garantía de funcionamiento y soporte de la sociedad. Ser barroco estaría determinado por la amenaza, la crítica y la parodia de este orden instalado. Contra la ideología del consumo y la acumulación, se instala el desorden del derroche, la superabundancia y desperdicio del lenguaje como un mero ejercicio hedonista.

El lenguaje barroco estaría abocado a la búsqueda frustrada del *objeto parcial*, entendido desde el psicoanálisis de Freud y Abraham como aquella “*cosa* para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar(se) del otro y de sí mismo, residuo que podríamos describir como la (a)lteridad”<sup>1</sup>. Este fracaso constatado, al estar involucrado en la presencia de un objeto que no es presentable, implicará en el ejercicio barroco una repetición obstinada; trabajo perdido, juego sin funcionalidad en el cual este objeto parcial, entendido a su vez como desajuste entre la realidad y la imagen que la sostiene, entre significante y significado, sería el objeto que preside la obra neobarroca.

La poética de Perlongher instalada en *Austria-Hungría*, su primer poemario publicado, comulga con esta pretensión de hacer torcer el lenguaje entendido en su función comunicativa, económica y funcional, complaciéndose más bien por el suplemento y la demasía. Pero no sólo aparece la amenaza contra la utilidad del lenguaje como rasgo característico de la práctica neobarroca contemporánea entendida en el sentido expuesto por Severo Sarduy en sus *Ensayos Generales*. El trabajo discursivo que realiza esta escritura subvierte el estatuto del *logos* como absoluto, planteando una poética constituida como reflejo estructural de lo heterogéneo y lo inarmónico, siendo precisamente esta condición de carencia el fundamento epistémico de nuestra época, como bien afirma el escritor cubano. Este reflejo poético aparecería, entonces, como pantalla que ingresa a modo de ocultamiento de dicha carencia, cosmética barroca sobre un centro vacío. Lejos de una mirada negativa, lo que es puesto en funcionamiento al interior de esta obra es la transformación de la carencia en productividad, en tanto el desfalcamiento de la divinidad y la autoridad terrenal por medio del cuestionamiento del *logos* como absoluto abre los límites estrechos para la creación poética.

Sobre este quiebre central advertido, atravesado a su vez por dimensiones políticas particulares como la identidad, el género, la violencia y la nación, *Austria-Hungría* se constituye como una escritura que amenaza contra todo orden.

El poemario alude a episodios que remiten más allá de la Argentina, se constituye como un mapa heterogéneo donde se mezcla Europa, la guerra, Uruguay, el peronismo, el mundo clásico. Perlongher realiza una trasposición de lugar, un retorcimiento del tiempo en el cual se cruzan distintos escenarios haciendo permanecer ciertos tópicos y elementos constantes. La guerra, uno de ellos, el sexo, la prostitución, la violencia, como imágenes que constituyen este artificio poético cuya traslación escenográfica marca una desterritorialización que alcanza a su vez otros desplazamientos instalados desde el poema.

En este sentido, lo transplatino o transplantino, como lo que queda al lado, lo que atraviesa (en relación al Río de la Plata) se conecta con *Austria-Hungría* como un recorrido transnacional manifestado en un desplazamiento de escenario geopolítico, reapropiación poética a partir de imágenes cargadas de escenas de guerra. Traslación que posibilita, a su vez, referir no refiriendo directamente, instalando un constructo poético que se desvía de su propio escenario político y social (Argentina de fines de los años 70).

La suciedad, lo disforme, lo residual conforman este cuerpo poético que se moviliza en frontal conflicto con respecto a una escritura de corte realista. Como señala Perlongher, a propósito del barroco contemporáneo, “producto de cierto despedazamiento del realismo, paralelo al desgaste del «realismo mágico» y de lo «real maravilloso», la eclosión de una variedad de escrituras instrumentales más o menos transparentes dispersa en el desierto los adueros de los estilos cristalinos”<sup>2</sup>.

Escribe Perlongher al comienzo de dicho ensayo: “la lepra creadora lezamesca mina o corroe los estilos oficiales del bien decir”<sup>3</sup>. La clave para entrar estos poemas está contenida en esta cita: la lepra como enfermedad que corroe el cuerpo, a la manera en que la escritura barroca opera, violenta, contra el sentido y la referencialidad. Lepra nos remite a cuerpo, a descomposición, a fragmentación. *Austria-Hungría* trabaja una poética del desmembramiento; dislocación de la escritura desde la desestabilización del sujeto poético, siempre impreciso, elidido o desplazado, como ese vacío propio de la desterritorialización<sup>4</sup> neobarroca que convoca cadenas de significantes transformando la lengua en textura, en cuerpo y materialidad filigranada.

## 2

“Aquel objeto en el que se inscribe el poder desde toda la eternidad humana es el lenguaje o, para ser más precisos, su expresión obligatoria: la lengua”<sup>5</sup>, señala Roland Barthes en *Lección inaugural*. Se suele olvidar el poder implicado en la lengua; ésta, al ser una clasificación se vuelve opresiva, ejerce la obligatoriedad de instalar un sujeto previamente a la enunciación de una acción que no será sino su atributo. Hablar, por lo tanto, no se caracteriza por un carácter meramente comunicacional, sino que se sostiene en la acción de *sujetar*. De ahí la relación alienante de la lengua, su “acción rectora generalizada”<sup>6</sup>, y su carácter fascista, al estar siempre obligando a decir.

La escritura de Perlongher en *Austria-Hungría* se vuelve conciente de esta obligatoriedad, estableciendo mecanismos de subversión que intentan, siempre desde adentro de la lengua, resquebrajar esta relación de servilismo y poder intrínseca a ella.

De este modo, la literatura aparece como una trampa saludable que “permite escuchar la lengua fuera del poder”<sup>7</sup>, y cuya fuerza de libertad se ve acogida en un permanente trabajo de desplazamiento. Este desplazamiento, en Perlongher, se extrema en una serie de mecanismos escriturales, que terminan por torcer el sentido, arrastrando consigo su propio acto de enunciación poética.

Supresión, dubitación y negación de lo enunciado son tres mecanismos recurrentes en estos poemas, sostenidos en figuras como el oxímoron, la elipsis y la metonimia, y en marcas gramaticales como la sobrecarga de formas verbales indicativas condicionales y subjuntivas, que evidencian la desestabilización del sujeto (en tanto marca de subjetividad) y de su referente.

En el poema “El polvo”, por ejemplo, esta insistencia provoca una desestabilización de todo lo referido:

“o se *dejara* así, nomás, a la intemperie  
pero *hubiera* un tablado y abanicos y se *tomara* té  
y no se *hablara* de eso, por precaución  
o se lo *susurrase*, con recelo  
diciendo que está ahí, que está al caer,  
que ya está por venir, que se hizo tarde”<sup>8</sup>

Se certifican, además, cacofonías, anasemias, palifrasias, neologismos, en fin, figuras propias de una lengua deformada que engendra forzosamente una estructura sintáctica que desafía el canon.

Todos estos elementos se constituyen como el modo de negar la sintaxis autoritaria, arrastrando consigo su centro: el yo lírico estable. En Perlongher se expresaría una impersonalidad extremada que por un lado establece distancia con respecto a otros sujetos y a otros cuerpos, pero que luego, o al mismo tiempo, exaspera el contacto hasta el desbordamiento.

Los poemas revelan un permanente abismo escritural sostenido en una hiperconciencia de la artificiosidad de la escritura. Se trata de un mecanismo de reflexividad que dirige la atención sobre el significante y su conformación material, sobre la posibilidad o validez misma del acto escritural. Permanentemente se revela e ironiza el poema como artificio literario; se lo delata en un trabajo de desdoblamiento de sentido que termina por anular su propio recorrido. En poemas como “La murga, los polacos”, se pone en funcionamiento la configuración de escenarios-imágenes, montados y desechos en un borramiento escritural que niega su propia enunciación:

“Es una murga, marcha en la noche de Varsovia, hace milagros  
con las máscaras, confunde  
a un público polaco” [...]

“No es carnaval, no es sábado  
no es un murga, no se marcha, nadie ve  
no hay niebla, es una murga”<sup>9</sup>.

“como la nieve de una calle de una ciudad de una Polonia  
que no es  
que no es  
lo que no es decir que no haya sido, o aún  
que ya no sea, o incluso no esté siendo en este instante”

Frente a un poema como éste, todo comentario descifrador se ve enfrentado a una inevitable dificultad de disciplinar el sentido. La hiperconciencia de la artificiosidad de la escritura, desde la ironía y el juego, instala una abismación escritural en la cual la distancia provocada entre poema y referencialidad termina por autonomizar el propio poema. Ante el vértigo y confusión de dicha separación, la referencialidad lingüística deja de ser operativa. Su extenuación se instala no sólo a partir de este mecanismo de desdoblamiento; el ataque contra el sentido funciona en estos poemas, además, a partir del retorcimiento, el hermetismo, la fragmentación y saturación discursiva, estableciendo una dinámica escritural deforme sostenida en una discontinuidad acelerada bajo la cual se produce un desfase entre significante y significado, perdiéndose sensación de progresión en la lectura.

### 3

Los nódulos de emergencia del yo lírico en la textualidad de los poemas se caracterizan por ser contruidos sobre la base de retazos y dicciones, nunca identificaciones. El sujeto poético transita entre una individualidad inestable y colectividades poco precisas; la plebe, grupos circenses, una murga, un conjunto de mujeres.

A ratos aparece un sujeto “como lugar de ramificación de una voz disoluta”, acaso la presencia de un yo, volviéndose persistente la imprecisión del sujeto poético (unitario, doble, múltiple, siempre indefinido). Apenas un sujeto, inaccesible, desgastado en la enunciación y ambigüedad hasta el extremo (¿un él, un ella, un ellaél, un éllella?) que se deshace en una escritura en la que se multiplican identificaciones inestables como sucede con la condición de género, que desaparece en una confusión extrema sostenida en una intermitente oscilación vocálica a/o, masculino/femenino. Esta insistencia, que dice esto y aquello *a la vez*, hace recordar en su convergencia y ambigüedad la marca del guión del título, *Austria-Hungría*, como aquello que reúne y no termina de separar, como otro modo de imperio compartido, unidad dualizada sostenida bajo un conflicto, una tensión que no se soluciona. “pillaba y fui pillada [...] Yo, un soldado austrohúngaro!”<sup>10</sup>.

### 4

Como trasfondo poético, en *Austria-Hungría* se insiste en una política de cercamiento que afecta el movimiento libre de los cuerpos. El deseo se ve obstruido,

marginado, y el cruce sexualidad-violencia se vuelve un motivo central que emerge insistentemente en los poemas. No argumentalmente, sino como episodios que rondan y configuran una escenografía que se repite.

Sobre los cuerpos que aparecen en la textualidad de estos poemas se cruzan lenguaje y política, en un enfrentamiento que la poesía de Perlongher alcanza a desplegar entendiendo “el cuerpo como territorio social y político donde confluyen el poder de estado y el poder de los discursos de género”<sup>11</sup>. Así, cuerpos tajados, torturados, ausentes, y simultáneamente, el deseo y la violencia del goce. Un cuerpo abierto a la mirada del instante poético, en la espectacularización de su propia imposibilidad identitaria.

“Y si, temiendo herir, no se penetra / por miedo de asustar, no se persigue no se golpea / para no despertar a los durmientes no se grita / no se abre”<sup>12</sup>. Así comienza “Tortuga”, poema que presenta un cruce central de *Austria-Hungría* desde la tensión sexualidad-dominación, movimiento-censura. El miedo a inquietar, a remover, a penetrar remite insistentemente a un control del cuerpo suprimido en su posibilidad espacial (social, sexual, afectiva), en escenas en las cuales toda existencia corporal más allá de la inmovilidad, aislación o ausentación permanece cercada por un miedo fundamental: “no dar paso al que acecha en la escollera / por si acaso el que entra ya no sale?”<sup>13</sup>.

La reclusión como amenaza se manifiesta como ese fantasma que vuelve invisibles, inamovibles e intocables los cuerpos. Nada puede producir, nada puede entrar ni salir de ellos. Desde aquí se abre una pregunta central en este poemario: en qué medida este control, esta pesadez de la mirada rectora influye en su propia dicción poética, en su configuración textual, en las posibilidades de hacer hablar.

Si bien el cuerpo no se representa como totalidad, se dejan entrever sus gestos, poses y posturas. En su ausencia, se corresponde a los modos de emergencia del sujeto poético. Este último es también desolidarizado, desmembrado, en correlación a cuerpos esquizos, desjerarquizados e improductivos.

La sensación, el instante, la furtividad del goce (siempre desde el espesor del cuerpo, la suciedad, la perversión, la penetración prohibida) se constituyen como posibles instantes de hacer aparecer con fuerza aquellos cuerpos enfrentados al imperativo de su desaparición o censura. Desde el golpe de la transgresión, en la clandestinidad y el secreto:

“Coser los bordes de la herida? debo? puedo? es debido?  
he podido? Suturarla doliente ya, doliéndome  
rastreramente husmeando como un perro  
oh señor a sus pies oh señor con esa pierna  
atada amputada anestesiada doblada pierna  
En fin, debo cerrar las ventanitas? clavarlas? sujetarlas?”<sup>14</sup>

“Herida” y “pierna” que por metonimia remiten a penetración homoerótica, coser sus bordes implica su silenciamiento e incluso su negación. Y ese cerrar de ventanas a su vez instala una anulación corporal, si se la entiende como cuerpo-casa, sobre la cual el sujeto poético se pregunta por la validez de su existencia.

En *Austria-Hungría* asistimos a una escenificación de cuerpos sin fijación identitaria. Así como el sujeto poético es una presencia ausente y ambigua, la corporalidad representada se vuelve impalpable, se dispersa y aparece parcialmente, nunca asegurada a un sujeto, a un género, a nada que lo identifique establemente. En estos poemas, como señala Echavarren, “no se trata de encontrar la identidad sexual del que escribe, porque la escritura, nómada, singulariza devenires transversales a cualquier identidad”<sup>15</sup>.

## 5

En su ensayo “Cuba, el sexo y el puente de Plata”, Perlongher advierte que los artificios del neobarroco cubano, frente a la censura revolucionaria, se simulan inofensivos, enmascarando en el hermetismo de su escritura una crítica corrosiva. Esta condición se extrema en *Austria-Hungría*, donde los artificios no intentan simularse inofensivos sino que, por el contrario, se exponen en toda su radicalidad. Fuera de toda instrumentalización, la insistencia en sensaciones y afectos terminan por extenuar al lenguaje de su carga funcional, apareciendo en su lugar el goce y la violencia como desborde de los límites secos del lenguaje.

Desde el desperdicio y el caos de una lengua hecha pedazos, va apareciendo en la textualidad de estos poemas una impugnación contra toda complacencia y servilismo moralista propia de un delirio retórico fantasmático armado desde la acechanza de un real imposible –su *objeto parcial*, tal vez. Esta escritura ataca el fundamento que legitima y garantiza el funcionamiento de todo sistema sostenido bajo la doxa, el orden y la austeridad –propia de los regímenes totalitarios, de la literatura de corte realista. “Barroco de la Revolución”<sup>16</sup>, diría Sarduy, que en su insistencia contra la gramática del lenguaje instala posibles formas de liberación de los cuerpos, de los sujetos, acusando oblicuamente una escena borrada como ese vacío central sobre el cual la escritura barroca productiviza su estridencia e incorrección caótica. A partir de este vacío central, su sublime histórico en tanto referente imposible de referir, que puede ser a su vez el territorio desfalcado del logos como absoluto, la Argentina de los años 70` o una marca biográfica, *Austria-Hungría* se constituye como un reflejo pulverizado, un testimonio “de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí”<sup>17</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland. “Lección inaugural”. En: *El placer del texto y Lección inaugural*. México: sXXI, 1982.

Cangi, Adrián; Siganevich, Paula: *Lúmpenes, Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.

Echavarren, Roberto. “Prólogo”. En: Perlongher, Néstor. *Poemas Completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

Perlongher, Néstor. “Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense”. *Revista Chilena de Literatura* N°41, 1993.

Perlongher, Néstor. *Poemas Completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

Sarduy, Severo, *Ensayos Generales sobre el Barroco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

---

<sup>1</sup> Sarduy, Severo, “Ensayos Generales sobre el Barroco”. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987. p.210.

<sup>2</sup> Perlongher, Néstor. “Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense”, p. 54.

<sup>3</sup> Perlongher, Néstor. “Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense”. p. 47.

<sup>4</sup> “Poética de la de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante”. Perlongher, Néstor. “Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense”. p. 48.

<sup>5</sup> Barthes, Roland. “Lección inaugural”. En: *El placer del texto y Lección inaugural*. México: sXXI, 1982. p. 118.

<sup>6</sup> Barthes, Roland. “Lección inaugural”. p. 119.

<sup>7</sup> Barthes, Roland. “Lección inaugural”. p. 122.

<sup>8</sup> Perlongher, Néstor. “El polvo”. *Poemas Completos*. p. 36. (las cursivas son mías)

<sup>9</sup> Perlongher, Néstor. “La murga, los polacos”. *Poemas Completos*. p. 23.

<sup>10</sup> Perlongher, Néstor. “Anales”. *Poemas Completos*. p. 61.

<sup>11</sup> Muschietti, Delfina. “Píntenos el alma, Padre”. p.107.

<sup>12</sup> Perlongher, Néstor. “Tortuga”. *Poemas Completos*. p.49.

<sup>13</sup> Perlongher, Néstor. “Tortuga”. *Poemas Completos*. p.49.

<sup>14</sup> Perlongher, Néstor. “Herida pierna”. *Poemas Completos*. p.47.

<sup>15</sup> Echavarren, Roberto. “Prólogo”. p. 6.

<sup>16</sup> Sarduy, Severo. p.212.

<sup>17</sup> Sarduy, Severo: p.212.