

# Inversión paródica del gaucho en Néstor Perlongher<sup>1</sup>

(Parodic Inversion of the Gaucho in Néstor Perlongher)

*Yéred Oswaldo Cosío Martínez*<sup>2</sup>

Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México

---



## RESUMEN

Es un estudio del poema «Moreira» del poeta argentino Néstor Perlongher, a partir de la representación paródica de la figura del gaucho. Se fundamenta en los conceptos de intertextualidad e inversión paródica, los cuales ayudan a determinar los procesos de inversión alrededor de dicha figura literaria. Se lleva a cabo un análisis textual en diálogo con la teoría intertextual, la tradición gauchesca y la crítica especializada. Todo ello tiene la finalidad de estipular el poema como un objeto artístico que articula la crítica de género con la crítica del poder hegemónico.




## ABSTRACT

A study of the poem “Moreira” by the Argentine poet Néstor Perlongher is carried out focusing on the parodic representation of the figure of the gaucho. The development of the study is based on the concepts of intertextuality and parodic inversion, which help to determine the processes of inversion around this literary figure. A textual analysis is conducted in dialogue with intertextual theory, the Gaucho tradition and specialized criticism. Thus the poem is characterized as an artistic object that articulates gender criticism with that of hegemonic power.

---

1 Recibido: 6 de enero de 2023; aceptado: 10 de marzo de 2023.

2 Facultad de Humanidades. Correo electrónico: [yeredmart@gmail.com](mailto:yeredmart@gmail.com);  
 <https://orcid.org/0000-0002-5544-9302>.

**Palabras clave:** intertextualidad, parodia, inversión, gaucho, poesía argentina

**Keywords:** intertextuality, parody, inversion, Gaucho, Argentine poetry

## Introducción

Néstor Perlongher (1945-1992) fue un poeta del denominado neobarroco latinoamericano reconocido en Latinoamérica por la antología *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* que apareció por primera vez en México en 1996 (a través del Fondo de Cultura Económica), y en Buenos Aires hasta 2011 (en la editorial Mansalva). Si bien alcanzó un lugar de alto reconocimiento<sup>3</sup> dentro de la historia de la poesía latinoamericana gracias a poemas como «Cadáveres» o «Por qué seremos tan hermosas?» debido a factores sociales que los rodean (el primero, por ejemplo, como la respuesta a las declaraciones de la Junta Militar en torno a los cuerpos desaparecidos, y el estandarte de determinados grupos *drag* o travestis con el segundo), también es cierto que su obra poética es un compendio de técnicas y registros poéticos en los que vale la pena detenerse, incluso desde el sesgo de la poética neobarroca<sup>4</sup> a la que el poeta se adscribe.

Miembro central de este grupo, Perlongher se destacó por su actividad política, especialmente como fundador y referente del Frente de Liberación Homosexual en Argentina, a partir de 1971. En su poesía, la escritura en torno a la realidad argentina se realiza desde las coordenadas de los cuerpos deseantes y la marginalidad homosexual, aunado a técnicas y procedimientos propios del neobarroco; así lo entiende Gasparri cuando sitúa la producción perlonghiana sobre un sistema hermético de analogía que apenas se realiza también se disuelve; es decir, en la disputa literatura frente al mundo, la apuesta del

---

3 Reconocimiento dado principalmente por escritores y poetas pertenecientes al neobarroco latinoamericano, tales como José Kozar, David Huerta, Roberto Echavarrén o Raúl Zurita entre otros.

4 Se entiende como poética neobarroca a la reconducción de la escritura poética que parte del artificio y del exceso, de la intertextualidad y la parodia con el fin de establecer un profundo cuestionamiento de la identidad cultural a partir de dichas herramientas que tienden a lo inarmónico o a la desfiguración.

poeta rioplatense es la de establecer relaciones referenciales, aunque salvando la autonomía literaria<sup>5</sup>; de este modo concluye Gasparri su perspectiva sobre la poesía de Perlongher:

instala su lógica, su ley, presuntamente hermética, autónoma, pero al mismo tiempo requiere para ser leído de una serie de saberes culturales que están alojados en el interior del texto como pedacitos de su afuera, del exterior, y que dan lugar a la tensión hermetismo – referencialidad. Y a su vez, no es que esa referencialidad “aluda” al mundo sino que al incorporarse construye su sentido *in praesentia* y reluce por contraste<sup>6</sup>.

El poeta retrata la profunda violencia sobre la sociedad argentina durante los periodos de dictadura propios de la época del poeta rioplatense, especialmente en sus poemarios *Austria-Hungría* (1980) y *Alambres* (1987). El poema objeto de estudio del presente artículo pertenece a este último poemario en el que según Rosas «el texto de *Alambres* se asume en una prolongación, una extensión y una coextensividad alucinantes»<sup>7</sup> debido a su escritura que se sitúa (desde una clave paródica) en zonas de vecindad entre géneros: poemas que encarnan cartas, canciones, novelas por poner algunos ejemplos.

### **Inversión paródica del gaucho**

Lo esencial de *Alambres* es su mirada que se instala en la historia argentina (durante el periodo decimonónico), en ocasiones a través de personajes representativos de esta (como Rivera, Lavalle, Moreira, Rosas<sup>8</sup> y otros tantos) para atraparlos «como suspendidos

5 Javier Gasparri, «Poesía y política en Néstor Perlongher», *Anclajes* XVI, 1 (2012): 17-38. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=22435828002>.

6 Gasparri, 24.

7 Nicolás Rosa, *Tratados sobre Néstor Perlongher* (Buenos Aires: Ars, 1997) 24.

8 Estos personajes son: José Fructuoso Rivera (1784-1854), primer presidente constitucional de la República Oriental del Uruguay; Juan Galo de Lavalle (1797-1841), político y militar argentino líder del Partido Unitario; Juan Moreira (1829-1874), gaucho argentino y personaje histórico de folclore nacional; y Juan Manuel Rosas (1793-1877), militar y político argentino, gobernador de la provincia de Buenos Aires.

en un gesto»<sup>9</sup>, como dice el propio Perlongher en una entrevista. En el poema «Rivier» que abre *Alambres*, el personaje que centra el discurso lírico no es otro sino José Fructuoso Rivera, primer presidente constitucional de la República Oriental del Uruguay (1830-1834), mientras que en poemas posteriores las voces son las de los personajes ya mencionados entre otros más. El poeta suspende la figura histórica del mandatario cuando está a punto de ser derrotado por las fuerzas opositoras, la voz lírica se dirige a la esposa de Rivera para pedirle suministros y evidenciar su preocupación de que se entregue (en el terreno sexual) a sus enemigos. En el poema «Por qué tan imprudente», Lavalle y Rosas son homoerotizados de manera que se nos entrega a los lectores una nueva Historia donde un armazón simbólico queda diluido: los caudillos como figuras hiperbólicas del macho.

El poeta atraviesa la historia y sus sujetos con el deseo; sin embargo, lo realmente transgresor de su poesía estriba en la parodia de inversión que realiza. Abordaré aquí el tema de la inversión de una figura representativa del sistema literario argentino: el gaucho. Si en el poemario en general, todas las figuras de poder son reinvestidas de un deseo homoerótico o sexual, cuya labor es desestabilizar el discurso oficial de una historia que sirve de propaganda para desatar los mecanismos propios que sostienen el constante flujo de dictaduras en la Argentina (e incluso en la zona rioplatense), en este poema en concreto («Moreira»), se establece una transgresión de las posibilidades virtuales de escritura y relectura de la historia. Por supuesto, Perlongher juega con la zona limítrofe entre el sistema literario argentino y la propia historia regional respecto a los gauchos en tanto figuras históricas; para el poema central de este artículo, es posible pensar que Perlongher hubo escogido la novela de Gutiérrez gracias a que su personaje central se reescribe sobre el nombre de un personaje histórico real, Juan Moreira muerto en 1874.

---

9 Miguel Ángel Zapata, «Néstor Perlongher: La parodia diluyente», *Revista de Literatura Hispánica* 26/27 (1987-1988): 285-297 (287). <https://www.jstor.org/stable/23285084>.

Por ello, en este primer momento del poemario, en «Moreira» se busca diluir un binomio que forma parte del imaginario colectivo social argentino: el gaucho en tanto macho<sup>10</sup>. Para establecer de manera coherente este trabajo de inversión paródica se abordan aquí los trabajos de Julia Kristeva, Linda Hutcheon, Laurent Jenny y Michael Riffterre, ello con la finalidad de hacer hincapié en los procedimientos que sistemáticamente dan cuenta del trabajo intertextual en este poema capaz de ofrecer una transgresión, no solo formal sino crítica, en torno a una figura representativa de la literatura argentina.

El punto de entrada, evidentemente, es el trabajo teórico de Julia Kristeva a partir del concepto de intertextualidad destacando su carácter transgresor de éste en tanto mecanismo capaz de revigorizar un sistema literario a partir del diálogo. Ya en el diálogo teórico que establece con Bajtín, Kristeva postula que, a propósito de la relación entre Literatura e Historia «la única manera que tiene el escritor de participar en la historia pasa a ser entonces, la transgresión de esa abstracción mediante una escritura-lectura, es decir, mediante una práctica de una estructura significativa en función de o en oposición a otra estructura»<sup>11</sup>.

Si la articulación doble del lenguaje literario se da a partir de la premisa «todo texto es absorción y transformación de otro texto»<sup>12</sup>, el saber cultural en torno a una figura como la del gaucho representa un texto con el cual es posible establecer relaciones intertextuales. Estas relaciones se amparan en lo que Kristeva llama la ambivalencia de las palabras, de la cual una dirección posible es la parodia, en tanto «el autor introduce una significación opuesta a la significación de la palabra de otro»<sup>13</sup>. Lo opuesto, lo otro de la representación del gaucho

---

10 Aquí cabe pensar que, si bien el gaucho dentro del sistema literario nacional empieza con el gaucho de Estanislao del Campo, siendo su gaucho destacado por sus dotes ingenuos y crédulos, el verdadero parteaguas de este personaje en la literatura argentina le pertenece al poema de José Hernández, el socorrido *Martín Fierro*.

11 Julia Kristeva, «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Rinaldo Acosta, Ed. (La Habana: UNEAC, 1996) 2.

12 Kristeva, 3.

13 Kristeva, 10.

heterosexual sería la representación del gaucho homosexual. El detalle está en captar los entresijos de la parodia que propone un determinado texto. Sobre este punto Hutcheon es muy clara al respecto: «the textual doubling of parody (unlike pastiche, allusion, quotation, and so on) functions to mark difference»<sup>14</sup>; dicho de otra forma, la función de la parodia no se reduce únicamente a satirizar los componentes del texto parodiado. En realidad, «as a form of criticism, parody has the advantage of being both a re-creation and a creation, making criticism into a kind of active exploration of form»<sup>15</sup>. La intención de Perlongher no es satirizar al protagonista de la novela *Juan Moreira*, del escritor decimonónico Eduardo Gutiérrez, sino marcar su punto de inflexión hacia derroteros donde la mirada crítica se apropie de la figura del gaucho.

Al respecto, Osvaldo Bazan observa lo siguiente: «que la historiografía oficial no haya sido capaz encontrar las claves del deseo homosexual no parece querer indicar que no haya existido»<sup>16</sup>. Habla en términos generales sobre las claves de la homosexualidad en la historia argentina, de aquí se deduce cómo algo tan específico como el tema de la homosexualidad en los gauchos también haya quedado como un problema sin solución. Sin embargo, desde un punto distinto, la figura del gaucho (en su complicada relación entre su representatividad literaria y su apropiación como símbolo social) fue objeto de crítica y de reevaluación en su constitución como signo social.

En todo caso, Borges emprende una disquisición contra las reflexiones a cargo de Lugones en torno a la figura del gaucho. Por un lado, Lugones escribe *El payador* en tanto registro del gaucho cantor de romances; por otro, en numerosas oportunidades (especialmente en sus ensayos y prólogos) Borges rechaza la figura que ha encumbrado Lugones en tanto «ha inducido a la singular confusión de conceptos

---

14 Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (Nueva York: Meuthen, 1985) 53.

15 Hutcheon, 51.

16 Osvaldo Bazán, *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la Conquista de América al siglo xxi* (Buenos Aires: Marea, 2010) 75.

de matrero y de gaucho»<sup>17</sup>. Para el centro argumental que nos ocupa, ni Borges ni Lugones abordan alguna figura, sea cualquiera su variante (ni en Bartolomé Hidalgo o Estanislao del Campo, ni en Auscasubi o Hernández hasta Eduardo Gutiérrez) capaz de convertir esta figura solitaria y aguerrida en un personaje ajeno de la norma heterosexual.

Si bien esto queda fuera de la órbita de discusión de nuestros autores, es Borges el más lúcido en tanto es capaz de apuntar la construcción artificial dentro del imaginario colectivo que ocupa esta figura:

Hay distraídos que repiten que el Martín Fierro es la cifra de nuestra complejísima historia. Aceptemos, durante unos renglones, que todos los gauchos fueron soldados; aceptemos también, con pareja extravagancia o docilidad, que todos ellos, como el protagonista de la epopeya, fueron desertores, prófugos y matreros y finalmente se pasaron a los salvajes. En tal caso, no hubiera habido conquista del desierto; las lanzas de Pincén o de Coliqueo habrían asolado nuestras ciudades y, entre otras cosas, a José Hernández le hubieran faltado tipógrafos. También careceríamos de escultores para monumentos al gaucho<sup>18</sup>.

Valbuena-Briones, al respecto, comenta cómo «Hernández se coloca en la idiosincrasia del gaucho, y sin dejar de ser por ello un escritor culto, es capaz de crear una figura arquetípica, literaria y mítica»<sup>19</sup>, lo cual implica, de facto, la desfiguración en torno a la dimensión histórica del gaucho de la región rioplatense. Es el propio autor quien comenta que «Martín Fierro es una figura idealizada, romántica, legendaria, que dista mucho del verdadero gaucho de la tropa o de la pulpería»<sup>20</sup>. Es bajo esta dimensión específica que Perlongher realiza un diálogo con la tradición literaria (pero a la vez, con

---

17 Jorge Luis Borges. *El Matrero*. Selección y prólogo de Jorge Luis Borges (Buenos Aires: Edicom, 1970) 117.

18 Borges, 118.

19 Ángel Valbuena-Briones, «El gaucho como figura literaria», *Anales de Literatura Hispanoamericana* 2, (1973/1974): 633-640. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI7374110633A>.

20 Valbuena-Briones, 637.

la imaginaria y colectiva) del prototipo del gaucho, porque si bien, el poema se titula «Moreira», y por ende, establece un hipotexto primero que es la novela por folletín de Eduardo Gutiérrez, éste texto tiene como hipotexto secundario al *Martín Fierro* de Hernández, en tanto clave de idealización de su figura central: el gaucho.

Conviene tener en mente que *Alambres* tiene como contexto directo la dictadura de la junta militar en Argentina durante los años 1976 y 1983. La subversión de las figuras históricas de poder no cumple aquí un programa ideológico sobre la homosexualidad de manera tan directa. El poeta a través de este y otros poemas quiere evidenciar las estrechas relaciones entre el autoritarismo, el racismo y el machismo como mecanismo que amparan y prolongan la violencia (incluida la del Estado contra sus habitantes). El trabajo de Llanos es ilustrativo al respecto, a propósito de las contradicciones morales en torno al *Martín Fierro* el autor comenta:

Fierro no creó meramente un tipo o prototipo, sino un personaje, es decir, alguien que conoce menos de sí mismo que lo que nosotros terminamos observando en él. Y así, como al desgaire, el autor nos permite captar también cuán “colonizados” podemos estar todos nosotros. En efecto, si incluso quienes sufren el autoritarismo terminan introyectándolo y practicándolo contra otros más débiles, entonces otros perjuicios también pueden perpetuarse por esa vía<sup>21</sup>.

La cuestión estriba en identificar qué procesos operan dentro del poema de modo que se pueda esclarecer la parodia mientras, a su vez, se clarifica el objetivo de ésta. Dicho lo anterior, es necesario establecer de una vez los componentes que lo conforman; se tiene entonces un paratexto que abre el poema, a saber, un extracto de la novela *Juan Moreira*, el cual dice:

---

21 Eduardo Llanos Melussa, «Machismo y autoritarismo en *Martín Fierro*», *Guaragua* 56 (2018): 65-72 (70). <https://www.jstor.org/stable/44872193>.



Aquellos dos hombres valientes, con un corazón endurecido al azote de la suerte, se abrazaron estrechamente, una lágrima se vio titilar en sus entornados párpados y se besaron en la boca como dos amantes, sellando con aquel beso apasionado la amistad que se habían profesado desde pequeños<sup>22</sup>.

A partir de lo que Laurent Jenny denomina el «cambio de nivel de sentido»<sup>23</sup>, en que un mismo contexto adquiere un nuevo nivel de sentido gracias a la perspectiva desde la que se la mira, o enuncia, claramente se tiene aquí un momento de reciprocidad sentimental cifrado por el beso descrito, los protagonistas de esta escena son el propio Moreira y su amigo de la infancia Julián, quienes, al no haber de felicidad por su encuentro, se besan y miran largamente. Aquí el poeta da apertura a su poema con este fragmento para descolocar el sistema de valores de la amistad gauchesca, pero también, y especialmente, el sistema de valores con el que se lee este código de amistad.

El texto parodiado invoca en este primer nivel a la novela de Eduardo Gutiérrez, sobre este punto, la narración ha mencionado dos relaciones de amistad destacadas entre Juan Moreira y dos hombres, se trata de su compadre Giménez y de su amigo Julián. Perlongher, va más allá de este hecho y establece una relación pasivo-agresiva entre él y «el amigo Francisco». Recordemos que se trata del teniente alcalde de la región, nombrado constantemente en la novela (para enfatizar las buenas intenciones del gaucho Moreira) como «amigo», quien impulsa los acontecimientos y el viaje de Moreira. La causa de la animadversión entre estos personajes es la mujer de Moreira, Vicenta. El detalle es que la propia novela de Eduardo Gutiérrez, nombra muy de pasada las intenciones de seducción de Francisco para con Vicenta, pero se detiene en las conductas totalmente dirigidas a Moreira.

Se trata de una lectura «a contrapelo» de las intenciones de Gutiérrez. Perlongher lee que la supuesta seducción de Vicenta

22 Néstor Perlongher, *Poemas completos* (Coppel: La Flauta Mágica, 2014) 49.

23 Jenny Laurent, «La estrategia de la forma», *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Rinaldo Acosta, Ed. (La Habana: UNEAC, 1996) 129.

encubre una seducción mucho más directa hacia Moreira. De allí que el poema en un momento invierta los (tres) valores de amistad de la novela cuando los enlista: «El amigo Francisco/El amigo Giménez/El amigo Julián»<sup>24</sup>.

Invertida la relación de odio debido a una mujer, Perlongher relee los pasajes de amistad con otra intención; en la primera parte de la novela hay una narración que se detiene en detallar la comunicación entre Moreira y Julián de una manera sumamente intimista:

Cuando Moreira sintió sobre su hombro, el peso de aquella mano, levantó la cabeza y miró al amigo Julián con su ojo escudriñador; aquellas dos miradas se fundieron, por decirlo así, y ambos sonrieron; los paisanos se habían comprendido en la expresión de la mirada, y habían hecho un punto.

El gaucho de corazón y de prendas de carácter, no necesita hablar para ser comprendido por el gaucho; dotados de una sensibilidad delicada, llegan al corazón con una mirada, en un lenguaje poderosamente elocuente.

Esto había sucedido con Moreira y el amigo Julián, en cuyas miradas había habido una oferta y una aceptación.

—Ahora mismo me voy a Matanzas, concluyó Julián, y mañana a estas horas tendrá usted noticia de lo que por allí haya sucedido; hoy por mí y mañana por ti, puede descansar a su gusto amigo, que yendo yo es lo mismo que si usted fuera<sup>25</sup>.

Igual que con el personaje Francisco, Perlongher construye su poema con la base de una relación velada por las circunstancias; detecta un momento de intimidad mucho más allá de la amistad en estos pasajes, con lo cual él plantea un poema que funge como inversión de la narrativa decimonónica. El sustento de ello se da gracias a la propuesta de Riffaterre dentro de su aparato conceptual que hace

---

24 Perlongher, 49.

25 Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira* (Buenos Aires: N. Tommasi, 1888). Puede consultarse en Biblioteca Virtual Cervantes, [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/juan-moreira--0/html/ff910ba8-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_2\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/juan-moreira--0/html/ff910ba8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_2_).

de bisagra entre los trabajos de la intertextualidad y la semiótica. Me refiero a su noción del interpretante, cuyo primer eslabón se establece, ya no en el plano de la composición, sino en el de la recepción: «el análisis debe tener como objeto la manera subjetiva en que el lector la percibe»<sup>26</sup> dice Riffaterre. Lo cual implica que, para este autor, la intertextualidad alberga una dimensión activa por parte del lector, es decir, él posee la tarea de desciframiento de modo que los textos puedan dialogar entre sí.

Por los alcances teóricos que suscita, el punto más destacado es el referente a la dimensión colectiva del concepto interpretante de Riffaterre. Será gracias a este detalle esencial que nuestro análisis del poema de Perlongher evidencia sus alcances de actualización, transgresión e inversión desde lo paródico. Si la inversión de la figura del gaucho es realmente portadora de un sentido fuerte, más allá del puro juego de figuraciones, es gracias a esta capacidad de dialogar con el texto literario y social de una determinada época. Esto se logra al atender las especificaciones en torno a este concepto: «Como idea, el interpretante es un consenso del sociolecto a propósito del objeto, y hasta todo lo que sabemos del objeto, o bien el punto de vista en que nos colocamos cuando aplicamos signo al objeto»<sup>27</sup>, o en otras palabras, «el interpretante será un tercer texto que el autor habrá utilizado como equivalente parcial del sistema de signos que él construía para volver a decir, para volver a escribir el intertexto»<sup>28</sup>.

Este tercer texto es la figura idealizada del gaucho a través de los hipotextos presentes en el poema de Perlongher. Veamos ahora en qué medida estos hipotextos actualizan una invariante<sup>29</sup> del signo en torno a la figura del gaucho:

---

26 Michael Riffaterre, «Semiótica intertextual: el interpretante», *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Rinaldo Acosta, Ed. (La Habana: UNEAC, 1996) 147.

27 Riffaterre, 151.

28 Riffaterre, 151.

29 Riffaterre, 150.

Delia, arrastrándose por ese cuadro descampado, se hacía cargo de ese espanto, esa barba arrancada que babeaba junto a la verga del amigo: de ese despojo, de esa cornamenta

esa lengua amputada deslizando la baba por el barbijo de ese vientre  
Y si, querida Delia, ornada Dalia, no le hubieras dejado combatir?  
Huyendo en ancas con el juez, haciendo estrecho el laberinto?  
El laberinto de carcomas donde coleaban esos lagartos de las ruinas, esas flores azules de las zanjas?

Ventruada campanilla!  
Restallaba!

Si no

hubieras vestido esa pollera de muselina acampanada con flores tan barrocas que parecían no engarzarse y flotar muellemente en las dobles, en el bies (y el barbijo!): y estaban enredadas en el clítoris —en los nervios musgosos del estribo.

Oh rusa blanca  
botando pozos y lagartos  
y pifias de caballos encabritados que se boleaban en el ruedo,  
tronchos,  
—era la moda Liberty (o Liberty) y cabeceabas espejada entre andamios temblequeantes y casi ponzoñosos

El amigo Francisco  
El amigo Giménez

El amigo Julián

con quien descangallada viste esa escena (torpe) de los besos: esa lamida de las lenguas: esos trozos de lenguas, paladares y cristales brillosos, centelleantes, brillosos del strass que

desprendido

de las plumas del ñu hedía en la planicie:

superficial, en balde<sup>30</sup>.

---

30 Perlongher, 49-50.

En primer lugar, el punto de vista femenino de Delia establece las bases de lo atestiguado; ella es la que puede ver (en doble sentido) lo que ocurre entre Julián y Moreira. El sujeto lírico interpela a Delia, no sin antes ofrecer una imagen de inversión sobre el gaucho a partir de dos elementos: el primero aborda la «barba arrancada»; es decir, si uno piensa en la representación generalizada del gaucho, relaciona de inmediato el serenero sobre una opulenta barba. El segundo elemento invierte el uso (o la representación) del barbijo que sostiene el sombrero y cae hasta el vientre; en ambos casos, la baba como flujo sexual queda en evidencia y revelado.

La interpelación se dirige a esa mirada femenina acaso porque interpela al lector a partir de un horizonte de sentido compartido en relación con los hechos de la novela, a saber, la causa que provocó todos los eventos de la misma: el juez que se fija en la esposa de Moreira, hasta que aquel hace uso de su posición para acusar falsamente al protagonista hasta arrastrarlo a una vida errante. Si bien la esposa del personaje no lleva el nombre de Delia, se trata aquí del empuje: «Y si, querida Delia, ornada Dalia, no le hubieras dejado combatir?/ Huyendo en ancas con el juez, haciendo estrecho el laberinto?»<sup>31</sup>. En la novela de Eduardo Gutiérrez la falsa acusación termina con Moreira asesinando a sus acusadores. Aquel punto de inflexión aquí es reconvertido en punto de reflexión; o mejor dicho, se trata de una transgresión lógica donde se muestra el autoritarismo replicado: del juez a Moreira y de éste a sus acusadores al matarlos.

Como quedó establecido desde Gasparri, lo importante en la escritura de Perlongher no es la fidelidad literaria o histórica, sino lo que virtualmente descansa como potencial de sentido en los textos. El gesto a partir de los versos «si no/ hubieras vestido esa pollera [...]» establece precisamente esa posibilidad, todo a partir de allí se tiñe de un erotismo propio de sus invocaciones barrocas. El detalle estriba en que esta lectura erótica está completamente fuera del foco

---

31 Perlongher, 49.

(central) de atención compositiva, tanto del *Martín Fierro*, como de la novela *Juan Moreira*.

«Huyendo en ancas»<sup>32</sup> sugiere una transgresión verbal más entre muchas otras que rebaja la figura heroica e idealizada del gaucho. El texto se compromete con un proceso de inversión:

ciertos motivos propios del hipotexto son reescritos por medio de un procedimiento de degradación que los traslada hacia contextos de lectura inadmisibles para los cánones de lectura dominantes y supuestamente «correctos». Porque los caballos *devienen en caballos de cartón que ruedan empantanados en el barro, y los jinetes montan grupos hacia la comadreja*, según un lenguaje procaz que incorpora el habla marginal de maricas y travestis como uno de los registros primordiales del discurso poético neobarroco<sup>33</sup>.

Habla marginal que hace de la úvula («ventruda campanilla»<sup>34</sup>) un elemento que restalla dentro de un contexto muy específico de homoerotismo: la felación («Restallaba»). El interpretante funciona a partir de esta posibilidad que articula la parodia desde esas dos posiciones: la homosexualidad evidente (desde cierta perspectiva) en los hipotextos y la estructura que sostiene el constante desplazamiento de la violencia. O, mejor dicho, la transgresión y actualización que opera aquí tendría dos niveles, donde la homoerotización de la figura literaria del gaucho pone de manifiesto una estructura subyacente que repite un esquema de violencia.

La inversión de la figura literaria cumple mucho más que solo establecer la posibilidad de leer el código de amistad entre los gauchos, presente en ambos hipotextos de manera manifiesta, como una homosexualidad velada. La parodia burlesca de «Moreira», invierte el estatismo simbólico de su figura en tanto elemento esencial de su representatividad literaria criolla, que ya en el siglo xx, a través de

---

32 Perlongher, 49.

33 Roberto Retamoso, «Reescrituras del Moreira», *La trama de la comunicación* 10 (2005): 92.

34 Perlongher, 49.

la novela *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, si bien no reivindica y repite el gesto de idealizar al gaucho, sí lo mantiene como un elemento elegiaco incapaz de ofrecer otra relectura que no se atraviesa por el paradigma de Sarmiento: la civilización contra la barbarie; donde aquí lo homosexual es la barbarie y la heteronormatividad la civilización.

Valbuena-Briones afirma, a propósito de Güiraldes que «el novelista había acertado al interpretar el mito literario del gaucho como el símbolo criollo de la nacionalidad argentina»<sup>35</sup>. No extraña entonces que por pura inversión, el elemento prototipo del gaucho a través de la vestimenta ofrezca su transformación burlesca: «esos trozos de lenguas, paladares y cristales brillosos, centelleantes, brillosos del strass que/ desprendido/ de las plumas del ñu hedía en la planicie»<sup>36</sup>. Será lo superficial aquí el detonante de una operación de travestismo capaz de socavar la sólida imagen identitaria que habita la figura del gaucho. El exceso (respecto al molde original), del strass junto con sus desplazamientos figurativos de las brillantinas en el caso del travesti acaso indique la ya de por sí sobre-estilización de la figura del gaucho.

Llegados a este punto baste decir que el interpretante visibiliza esta compleja red de desplazamientos y clichés (o de representaciones prefabricadas) presupuestos que configuran un mismo horizonte que ancla la lectura, pues con Riffaterre, «en el sistema de la intertextualidad, la armazón referencial depende del interpretante»<sup>37</sup>. Esto justificaría, dentro de nuestro análisis, otro hipotexto que está en diálogo dentro del poema: se trata de la obra de Juan Carlos Onetti, a través de su mención del personaje Larsen presente en las novelas *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964):

---

35 Valbuena-Briones, 640.

36 Perlongher, 50.

37 Riffaterre, 160.

—en lo profundo, él y ese pibe de Larsen, en los remotos astilleros, se zambullían en las canteras arenosas, en el vivero del Tuyú, a pocas millas de la tumba

“a vos te dejo —dijo— el pañuelo celeste con que me até las bolas cuando me hirió ese cholo, en la frontera; y el zaino amarronado; y los lunares que vos creías tener y tengo yo, como en un sueño de comparsas que por sestear pierden la anchura, el sitio justo de la hendidá; y se la pasan cercenados como botijas en el trance; y se los come la luz mala

“y te dejo también esos tiovivos, con sus caballos de cartón que ruedan empantanados en el barro; y cuántas veces ayudé a salir del agua movediza a esos jinetes que fiados en la estrella montan grupas hacia la comadreja; y se los come

“y también esos pastos engrasados donde perdí ese prendedor, de plata, si lo encontrás es tuyo”<sup>38</sup>

El poema deja entrever otro campo de posibilidad, en cuanto a runa electura, sobre un personaje de ficción. Una vez invertidos los valores estáticos en torno a la figura del gaucho, este participa en otro encuentro erótico, pero esta vez con el personaje de *El astillero*. Cuando el poeta refiere que ambos se «zambullían en las canteras arenosas» veladamente suscita otro encuentro como con el de los compañeros del gaucho Moreira, justificados los anteriores dentro del propio campo diegético de la novela de Eduardo Gutiérrez, y también dentro del (valga la expresión) género gauchesco con las amistades relatadas en *El gaucho Martín Fierro*, la invocación a Larsen no puede sino participar de una extrañeza más.

Esta participación de la transgresión, propia de toda intertextualidad, ubica a dos personajes que no se amparan bajo la semántica de la homosexualidad, sino de la lógica del autoritarismo y el machismo propio de la región sur de América. Sobre la invocación a Larsen en particular Semplo comenta lo siguiente:

---

38 Perlongher, 50.



La homosexualidad masculina era vista como lo opuesto a la virilidad y su visibilización implicaba enfrentar abusos y humillaciones. En ese sentido, el personaje Larsen de la novela *El astillero* de Onetti, durante un diálogo con un mucamo presuntamente homosexual, señalaba: «Te estoy hablando como un padre. Se me ocurre que eso que te conté es lo último que le puede pasar a un tipo». El personaje le había narrado antes la historia de un vendedor de flores homosexual quien sufrió en público el manoseo de dos policías. «Y cuando los vigilantes lo tocaron, no podía disimular porque todo el mundo lo había visto y no podía enojarse porque la autoridad es la autoridad. Así que hizo la cosa más triste de este mundo; nos mostró una sonrisa que ojalá Dios no permita que tengas nunca en la cara». El relato pone sobre relieve un miedo recurrente del modelo hegemónico de masculinidad («A mí no me van a tocar el culo») y los trabajos del término homosexual para definir fronteras en esta área ya que el «que se dejaba tocar, era cagón, maricón»<sup>39</sup>.

Es el modelo hegemónico de masculinidad y sus lazos con el autoritarismo lo que entra en pugna en el interior del poema. La transgresión cumple aquí una función crítica a través de la parodia burlesca en torno a la figura del gaucho, porque si bien Larsen queda evidenciado como otro personaje homoerotizado, el poema vuelve su discurso sobre los límites difusos entre lo masculino y lo homosexual quizá para instaurar otro régimen de género (volveremos sobre esto hacia el final del presente estudio).

Cuando la voz lírica dice «a vos te dejo —dijo— el pañuelo celeste con que me até las bolas cuando me hirió ese cholo»<sup>40</sup>, refiere en primer lugar el cese de un pañuelo como símbolo de una prenda en tanto sinécdoque de un encuentro con un cholo (insulto sureño en torno a la marginalidad de la prostitución masculina); es un doble gesto ambivalente ajeno a la masculinidad hegemónica, que, no obstante, queda inserta en el contexto de los jinetes y la pampa: «como en un

---

39 Diego Sempol, «Homosexual: entre el insulto y el orgullo», *Políticas de la memoria* 18 (2018): 225.

40 Perlongher, 50.

sueño de comparsas que por sestear pierden la anchura, el sitio justo de la hendidura; y se la pasan cercenados como botijas en el trance»<sup>41</sup>. Fruto de este (aparente) contraste el poema prosigue con la cesión de unos tiovivos y una ironía que trasluce el pesimismo propio del personaje de Onetti.

Con el empleo metafórico de un tiovivo cuyos caballos de cartón ruedan empantanados en el barro, aquella voz lírica deja entrever lo caricaturesco del asunto, la futilidad de sus empeños desde la imagen misma que convoca (una rueda de feria acartonada bajo el barro) junto a la futilidad de sus acciones «cuántas veces ayudé a salir del agua movediza a esos jinetes que fiados en la estrella montan grupas hacia la comadreja; y se los come»<sup>42</sup>, correlato directo de las acciones y actitudes del personaje dentro de la novela de Onetti. El Larsen pesimista y casi abúlico del novelista uruguayo, se torna aquí, «y también esos pastos engrasados donde perdí ese prendedor, de plata, si lo encontrás es tuyo»<sup>43</sup>, en un elegíaco tardío y hasta cursi.

La textualidad del poema de Perlongher eslabona un diálogo que busca y tiende a la vigilancia sobre los moldes que han servido de prototipo para las identidades sureñas. En este poema, cuyo hipotexto central es el personaje de Eduardo Gutiérrez, desfilan figuras literarias y simbólicas cuya cadena unitaria es la perseverancia del autoritarismo desde sus múltiples variantes de machismo, muchas veces apoyado en políticas maniqueas como la muy velada que hay en torno a la discusión que pone sobre la mesa Sarmiento con su *Facundo*, la civilización o la barbarie, cuya equivalencia es el heterosexual normado frente al homosexual desviado.

Si se piensa en el campo de acción social con que dialoga, ya no solo el poema, sino *Alambres* en general, es evidente que Perlongher realiza una apuesta estética capaz de responder a las raíces profundas del autoritarismo en las regiones alrededor del Río de la Plata. La

---

41 Perlongher, 50.

42 Perlongher, 50.

43 Perlongher, 50.

intertextualidad cumple aquí una función esencial ya planteada desde sus diques por sus principales teóricos: la parodia no solo ejerce un trabajo burlesco, sino principalmente contra-ideológico. Es este un ejemplo de cómo la intertextualidad como procedimiento establece un diálogo disruptivo, cómo perturba una línea enajenante de moldes y estereotipos socialmente introyectados (incluida la literatura). Traigo aquí a colación lo que Jenny propuso como desvío cultural propio de la tarea intertextual: «su papel es el de reenunciar de manera decisiva discursos cuyo peso ha llegado a ser tiránico. Discursos de relumbrón, discursos fósiles»<sup>44</sup>.

Si toda dictadura pretende instaurar una identidad monolítica y paralizada, para el caso de la realidad inmediata al contexto del poeta y el poemario, la figura del gaucho representaba todavía una red de significaciones operantes que solo repiten el gesto del autoritarismo, con el fin de la cohesión social tan cara a esta forma política.

## Conclusiones

Perlongher, que sufrió en carne propia la tiranía de aquellos discursos fósiles, no solo invierte desde la homosexualidad el signo que es el gaucho para la sociedad sureña del siglo xx, a mi parecer, ofrece algo más vital; a saber, deja entrever la falsa dicotomía como oposición de los moldes heterosexual hegemónico frente al homosexual marginal. Dicha oposición solo tendría como consecuencia la repetición de modelos autoritarios y violentos (eje directo de acción de la Junta Militar y de sus anteriores dictaduras en Argentina) incapaces de diálogo.

Pienso en el concepto propuesto en 1985 (pocos años después de la publicación del poema de Perlongher) por Eve Kosofsky Sedwick: la homosocialidad masculina. Fruto de los nacientes estudios de género, se trata de un concepto teórico que da cuenta de la preferencia masculina por tener relaciones sociales y afectivas con miembros de su

---

44 Jenny, 130.

mismo sexo independientemente de su deseo sexual. Boffano, citado por Benítez y Palacios, lo describe como aquellas «actividades que facilitan los vínculos afectivos entre varones que en nuestra cultura está sostenida por una fuerte homofobia, a su vez crea independencia y solidaridad entre varones, elemento utilizado para mantener y reafirmar la dominación sobre las mujeres»<sup>45</sup>.

La transgresión que supone el poema «Moreira», va más allá, probablemente, del simple escándalo de parodiar la figura literaria del gaucho; en sus capas más profundas eslabona este dique rocoso de la representación literaria del argentino sumado a sus posibles relecturas, y a partir de éstas, con las posibles relecturas de sus programas ideológicos. Si *Alambres*, y en especial el poema objeto de estudio en el presente artículo, ejerce un empuje de lo que Jenny llamó desvío cultural, se debe precisamente a que la labor intertextual pone en relación horizontal a las confrontaciones del régimen sexual (o de género) que por aquellas últimas décadas del siglo xx permeaban al cuerpo social. El erotismo que permea a todo el poema desnaturaliza esta oposición bélica, trae la figura del gaucho a un campo de acción totalmente nuevo, pero que, en tanto humano, no puede serle exento ni ajeno si no es por los discursos fósiles oficiales. Es allí donde:

se abre el campo a una palabra nueva, nacida de las fisuras de los viejos discursos, dependiente de ellos. A pesar de que ellos la tengan, esos viejos discursos le inyectan toda su fuerza de estereotipo a la palabra que los contradice, la dinamizan. La intertextualidad les hace así financiar su propia subversión<sup>46</sup>.

Esta última es la clave, y el proceso más demoledor, de todo *Alambres*, la estrategia, la única a la mano, quizás, frente a un medio tan represor como lo fue la dictadura sufrida en aquellos años por la

---

45 Mauro Benítez y Omar Palacios, «Homosocialidad masculina como núcleo de resistencia a las posibles transformaciones de la masculinidad hegemónica», *Revista de investigación en Psicología Social* 4 (2018) 21.

46 Jenny, 130.

sociedad argentina: hacer que el propio discurso estereotipado dinamice su disolución, su subversión. Para que esto funcione, claro está, hace falta la propuesta creativa de un poeta capaz de escribir con pasión crítica sumada a su pasión literaria.

El gaucho queda así mucho más lábil de lo que aparenta su reducción representativa en el campo de significaciones sociales. En este caso límite, como en los otros más o menos flagrantes dentro de *Alambres*, la intertextualidad es puesta en práctica desde el funcionamiento paródico burlesco con miras a una clausurar la cerrazón de significado sobre las figuras literarias (y en cierta medida sociales) más representativas; todo ello para culminar con el trabajo contra-ideológico y poderosamente lírico que es el poema «Cadáveres».

