

# En busca del escándalo perdido. La lucha de Néstor Perlongher y de Pier Paolo Pasolini contra el poder

**María Celeste Aichino**

mcaichino@hotmail.com

Licenciatura en Letras modernas.

Director de TFL: Carlos Gazzera.

## Resumen

Se analizan comparativa y contextualmente las trayectorias artísticas de Pier Paolo Pasolini y de Néstor Perlongher teniendo como elemento articulador el compromiso social que ambos postulan. Para ello tomamos un libro de poemas de cada uno -*Poesía en forma de rosa*, de Pier Paolo Pasolini; y *Hule*, de Néstor Perlongher- y examinamos las estrategias adoptadas en función de las corrientes teóricas en las cuales se inscriben y del contexto en el que producen. Dichas estrategias son explicadas de acuerdo al papel que desempeñan en la autoconstrucción de los autores en tanto que intelectuales socialmente comprometidos, y se tienen en cuenta, además, los cambios que se producen en la trayectoria de cada uno de los autores cuando las estrategias adoptadas se consideran caducas. Se reflexiona también acerca del alcance del método comparativo.

*Palabras clave:* Pier Paolo Pasolini - Néstor Perlongher - Estrategias de resistencia al poder - Compromiso del intelectual - Método comparativo

## Introducción:

Este artículo intenta dar cuenta de mecanismos estéticos de oposición que desarrollaron Pier Paolo Pasolini y Néstor

Perlongher frente a lo que consideran hegemónico en un instante y espacio dado. En el trabajo final de licenciatura que sirve como base de este artículo, se buscó dar cuenta no sólo de estos mecanismos sino también de la caducidad que parecían tener, caducidad sobre la que reflexionaban tanto Pier Paolo Pasolini como Néstor Perlongher, y para las cuales proponían renovaciones tan acordes al contexto como lo habían sido aquellos mecanismos inicialmente elegidos y ahora absorbidos por el poder.

Este poder es definido de diferentes maneras por cada uno de los autores, pero debemos notar que la manera en que lo definen determinará las estrategias que elijan para oponérsele. Así, si bien no se puede hablar de una teoría acabada o de un sistema completo, pueden rastrearse, a lo largo de los ensayos de cada uno de los autores, sendos cuerpos de ideas que permiten establecer una línea de reflexión acerca de qué función debería cumplir la literatura y acerca de cómo

conjugar esta actividad específica con un campo de acciones más vasto (militancia política, actividad periodística, reflexiones coyunturales e históricas en general). Se buscó poner en discusión principalmente estos cuerpos de ideas presentes en los escritos periodísticos y ensayos de Pier Paolo Pasolini y Néstor Perlongher; y, en segundo lugar, se los vinculó con los que consideramos soportes teóricos fundamentales de cada uno de ellos: el marxismo, fundamentalmente gramsciano, en Pier Paolo Pasolini; y un postestructuralismo, básicamente foucaultiano, en Néstor Perlongher.

Las obras poéticas abordadas fueron *Hule* (1989), de Néstor Perlongher, y *Poesía en forma de rosa* (1964), de Pier Paolo Pasolini. Siempre que resultó útil para la ilustración de las estrategias abordadas, se echó también mano de la producción ensayística de ambos, y de la producción narrativa para Perlongher, como así también de la producción periodística y cinematográfica para Pasolini.

Para dar cuenta de las distintas decisiones tomadas, se utilizó el método comparativo. El eje de esta comparación fue el compromiso asumido, y permanentemente renovado, frente a lo que se consideran injusticias de la coyuntura en la que viven los autores y en la cual desarrollan su actividad artística; por lo tanto, los otros temas abordados se desprenden y depende de éste. Se compararon tanto los contextos de

producción como las estrategias de producción que se ofrecían como respuestas a esos contextos<sup>1</sup>. No se pretende agotar el análisis de las obras de Pier Paolo Pasolini ni de Néstor Perlongher, sino brindar ejemplos de aspectos privilegiados por ambos autores, a los cuales dan respuestas distintas, basadas justamente en la apreciación del contexto en el que se insertan y sobre el cual reflexionan.

### **La función intelectual:**

Los autores estudiados plantean explícitamente la función que les cabe, en tanto intelectuales, frente a una sociedad a la que consideran injustas por diferentes motivos pero, sobre todo, factible de un cambio que ellos pueden propiciar o al menos favorecer.

Esta autopercepción y la conciencia de responsabilidad que encontramos en sus producciones artísticas se explican, en parte, como respuesta a debates de la época. Éstos funcionan, muchas veces, incentivando al diálogo pacífico y al cumplimiento de preceptivas, pero, otras veces, propician, sobre todo, la posibilidad de oponerse a posturas contemporáneas que los autores consideran limitadas a la hora de explicar la realidad social en la que se desarrollan.

En el caso de Pier Paolo Pasolini, las afirmaciones sobre las consecuencias que sus textos han de tener en el ámbito extratextual representan una cierta aplicación de formulaciones que Antonio Gramsci hiciera

años antes. Insertándose en la tradición marxista y retomando aportes de autores tales como Vladimir Lenin y Louis Althusser, Gramsci reflexionará sobre las posibilidades y responsabilidades de acción que corresponden al intelectual en su relación con la clase a la que pertenezca y con la hegemonía que se ejerza en su sociedad. Con este propósito forjará el concepto de "intelectual orgánico", que da cuenta de una oposición entre intelectuales capaces de captar los modos de ser populares y de modificar las formas hegemónicas del pensamiento, e intelectuales que reproducirían formas opresoras de pensamiento propias de las clases dominantes y contribuirían a alimentar una hegemonía que siempre necesita reforzarse para mantener la explotación en el ámbito del consenso<sup>2</sup>. Como dice Esteban Nicotra en otras palabras, *"la función de los intelectuales socialistas según Gramsci no consiste en luchar contra el Estado armado, sino provocar la transformación ideológica de la clase proletaria para liberarla de la sumisión a los valores capitalistas"* (Nicotra: 2005; 59, 60).

Para entender la preocupación de Pier Paolo Pasolini respecto de su responsabilidad frente a la historia, debemos tener en cuenta las declaraciones realizadas por un contemporáneo suyo. Nos referimos a Jean-Paul Sartre, cuya influencia fue realmente considerable en la época en que Pier Paolo Pasolini produce su obra. Así, en *¿Qué es la literatura?*, de 1947, podemos leer:

*"Indudablemente, la obra escrita es un hecho social y el escritor, antes incluso de tomar la pluma, debe estar profundamente convencido. Hace falta, en efecto, que esté muy al tanto de su responsabilidad. Es responsable de todo: de las guerras perdidas o ganadas, de las revueltas y las represiones; es cómplice de los opresores, si no es el aliado natural de los oprimidos. (...) El escritor debe, pues, aceptar el lema de la industria: crear necesidades para satisfacerlas. Que cree la necesidad de la justicia, la libertad, la solidaridad, y que se esfuerce por satisfacerla en sus obras ulteriores. Deseemos que pueda desprenderse de esta jauría de homenajes que así le acosa; deseemos que recobre la fuerza de escandalizar. Que abra caminos en vez de meterse en las autopistas nacionales, incluso si se le proporciona un auto de carreras"* (Sartre: 2003: 149, 150).

He resaltado la palabra escandalizar debido a que es una palabra privilegiada en las reflexiones que Pier Paolo Pasolini hace respecto de las posibilidades pedagógicas del arte, objetivo que se proponía alcanzar a través de un descentramiento de la cultura, de una exhibición de lo periférico y de lo no fácilmente digerible por parte de la cultura hegemónica. Con este fin, recurre a espacios primigenios que le sirvan de inspiración para sus producciones artísticas. Primero el Friuli, después los suburbios de Roma, finalmente el Tercer Mundo (fundamentalmente el África); *"Estos espacios históricos (...) están significados por su «diversidad». Es en lo distinto, en lo que contradice la norma, la ley (que no es otra que la que establece la clase burguesa), donde el escritor encuentra un carácter renovador. La diversidad pasa a ser el concepto pedagógico: la diversidad, escandalizando, educa"* (Nicotra en Pasolini: 2002, 13).

Un pesimismo se apodera de Pier Paolo Pasolini en sus últimas etapas de producción. Esto se debe a la constatación de que el pueblo, tal como era concebido por Antonio Gramsci en sus escritos, estaba en disolución, estaba siendo desplazado por las masas consumistas propias de una era tecnoindustrial que es denunciada en sus últimos libros de ensayos (*Empirismo herético, Escritos corsarios, Cartas luteranas*) y en su producción periodística en general; además, por supuesto, del libro de poemas que tomamos para nuestro análisis, *Poesía en forma de rosa*, de 1964.

Respecto del consumismo y el efecto ejercido sobre las clases proletarias y lumpenes, de la *"imitada dignidad del mundo del amo"* (*"Profecía"*, en *Poesía en forma de rosa*, 100), Pier Paolo Pasolini se explaya en *Cartas luteranas*. El principal efecto de los cambios operados en Italia por el avance del capitalismo en su etapa tecnoindustrial es el de la desaparición de las diferencias de clase. *"Esta unificación se ha producido bajo el signo y por la voluntad de la civilización del consumo, del «desarrollo»"* (Pasolini: 1997, 15).

A nivel político, se trata de denunciar la falsa superación del fascismo y las nuevas formas de intolerancia en la que revive, la manera en que se renueva en la supuesta democracia italiana, la cual

*"No fue un don del cielo. Las alianzas atroces  
con los camaradas viriles chantajistas  
inconscientes,*

*las risas con las que demostró seguridad en  
sus amores,  
tranquila salud el monstruo, siempre  
dispuesto a torturar y hasta matar a otros  
monstruos  
con tal de no ser reconocido"*  
(*"La realidad"*, en *Poesía en forma de rosa*, 44).

Todos los partidos, incluso el Partido Comunista Italiano, contribuyen de alguna manera al "genocidio cultural" del cual el pueblo italiano es víctima. Es lo que se denuncia en los poemas de *Poesía en forma de rosa*. Especialmente significativo es el último poema del libro, "Victoria", en el cual los carabinieri que murieron en nombre de la resistencia o de la revolución se levantan de sus tumbas para continuar una lucha que aún tiene su razón de ser.

*"«¿Dónde están las armas? Venga, vamos,  
cogedlas, sacadlas de entre la paja, del barro,  
¿es que no veis que no ha cambiado nada?  
Los que lloraban, lloran todavía (...)"*  
(*"Victoria"*, en *Poesía en forma de rosa*, 229).

A estos soldados hay que rendirles cuenta del cambio operado en el país por el que lucharon, convencerlos de que *"LA REVOLUCIÓN PUEDE LLEGAR A SER ALGO ABURRIDO // DE TANTO FRACASAR"* (*"Victoria"*, en *Poesía en forma de rosa*, 228), para comprobar que finalmente

*"Se van... socorro, nos dan la espalda, sus  
espaldas cubiertas por heroicas chaquetas  
de mendigos, de desertores... Están tan  
serenas  
las montañas hacia las que retornan. Golpea  
tan levemente la metralleta en sus caderas, al  
paso  
ese de cuando se acaba el sol, sobre las  
intactas  
formas de vida – homologada por abajo  
y por arriba. Socorro, se van. Vuelven  
a su silencioso estado de Marzabotto o Via  
Tarso..."*  
(*"Victoria"*, en *Poesía en forma de rosa*, 231).

Esta profunda mutación cualitativa en la población italiana es la que lleva a Pier Paolo Pasolini a prácticamente dejar de escribir poesías en un período posterior y a dedicarse con mayor asiduidad al cine y a la ensayística, instrumentos que serían más acordes a la urgencia de comunicación. "¿Por qué ya no escribo poemas? Porque he perdido el destinatario. No veo con quién dialogar utilizando esa sinceridad típica de la poesía, que llega incluso a ser cruel" (Pasolini: "Casi un testamento", en [www.pasolini.net](http://www.pasolini.net)).

En el caso de Néstor Perlongher, se perciben ciertas limitaciones a las posibilidades revolucionarias que son más bien inherentes a la concepción postestructuralista del poder y a la etapa que se ha dado en llamar "muerte de las utopías", donde poco se puede hacer contra un poder omnipresente. Se trata de lo que Michel Foucault ha (re)establecido como función de la filosofía, extensible al pensamiento y las producciones artísticas en general, y que consiste en *"controlar los poderes excesivos de la racionalidad política"* (Foucault: 1995, 167). Para esto se debe

*"atacar no tanto a 'tal o cual' institución de poder, o grupo, o élite, o clase, sino más bien de una técnica, una forma de poder.*

*Esta forma de poder se ejerce sobre la inmediata vida cotidiana que categoriza al individuo, lo marca con el sello de su propia individualidad, lo ata a su identidad, impone sobre él una ley de verdad que él debe reconocer y que los demás tienen que reconocer en él. Es una forma de poder que transforma a los individuos en sujetos"* (Foucault: 1995, 170).

El ámbito de la sexualidad es privilegiado para esta lucha. Blanco de estigmatizaciones por el lenguaje, constituidas en objetos de saber, penalizados y oprimidos por la ley, utilizadas finalmente por el mercado como nicho consumista; las formas no normalizadas de practicar la sexualidad se erigen en punto de resistencia de ese poder que reprime pero también produce y normaliza comportamientos socialmente impuestos y muchas veces vividos como libremente elegidos. La falsedad de esta libertad de elección, en tanto mera realización de lo aceptado por la *episteme* vigente<sup>3</sup>, es lo que se busca poner en evidencia. La percepción de la arbitrariedad en las formas de sujeción permitiría una ampliación de "la verdad" o "lo normal", que propicie el surgimiento de nuevas subjetividades. El conocimiento y el poder generado por este régimen de verdad y normalización (discurso mediante) no dejan de concebirse como conformadores de un espacio de poder móvil pero no por eso factible de eliminación o superación: el poder muta, y las formas de resistencia también. El intelectual como individuo sujeto a esa forma de poder buscará desplazar la cuadrícula de la *episteme* dominante, comprendiendo con lucidez que no puede eliminarse toda forma de poder pero sí tomar posición a nivel capilar para revertir opresiones que se ejercen a nivel metafísico y esencialista.

Para Néstor Perlongher, y en menor medida para Pier Paolo Pasolini, la

homosexualidad no es apenas un elemento de la privacidad, o un episodio en sus manifestaciones artísticas, sino que es un objeto de reflexión y de apartamiento de los arquetipos sociales homófobos. Por otra parte, es un esfuerzo permanente en estos escritores el de no contribuir a una mera ampliación de ese imaginario, el no reclamar tolerancia, el no constituir apenas una nueva identidad asimilable, un nuevo estereotipo. Se cuestiona profundamente ese imaginario, se busca romper un modo de pensar binario, se intenta superar un heterosexismo que se apoya en la jerarquización de las sexualidades. La liberación del deseo es un punto privilegiado para ese objetivo.

Néstor Perlongher advierte que, tras la reivindicación de la homosexualidad, está escondido el esfuerzo de un ansia clasificatoria por parte del poder. Michel Foucault la analiza de la siguiente forma: *"La mecánica del poder que persigue a toda esa disparidad [las sexualidades periféricas] no pretende suprimirla sino dándole una realidad analítica, visible y permanente: la hunde en los cuerpos, la desliza bajo las conductas, la convierte en principio de clasificación y de inteligibilidad, la constituye en razón de ser y orden natural del desorden. ¿Exclusiones de esas mil sexualidades aberrantes? No. En cambio, especificación, solidificación regional de cada una de ellas"* (Foucault: 2002, 57).

De allí la proclamación de un deseo polimorfo mediante la cual Néstor Perlongher dirige sus poesías a una desterritorialización y una ampliación de rígidas cartografías anatómicas hegemónicas. Se trata de revolucionar la percepción, de revertir la *"organización jerárquica del cuerpo"* (Perlongher: 2004, 331) para dar lugar a nuevas formas del placer, a nuevas funciones a los órganos. *"A la unidad del cuerpo se antepone (antiedípicamente) la pluralidad de los roces y de los órganos del goce (...). Esa multiplicidad destruye la prevista unidad del cuerpo"* (Perlongher: 2004, 222).

Néstor Perlongher propone esta desterritorialización teniendo en cuenta la filosofía deleuziana y su concepto de cuerpo sin órganos, en tanto corporalidad que se ha librado de territorializaciones y jerarquías impuestas por el poder, por el conocimiento.

*"Donde el psicoanálisis dice: Deteneos, recobrad vuestro yo, habría que decir: Vayamos todavía más lejos, todavía no hemos encontrado nuestro CsO, deshecho suficientemente nuestro yo. Encontrad vuestro cuerpo sin órganos, sed capaces de hacerlo, es una cuestión de vida o muerte, de juventud o de vejez, de tristeza o de alegría. Todo se juega a ese nivel"* (Deleuze, Guattari: 2000, 157).

Si los espacios deseantes y deseables serán exclusivamente los pechos, los genitales y, a lo sumo, la boca; dar lugar al deseo homoerótico y buscar nuevos resquicios de placer en los cuerpos será la vía elegida por Néstor Perlongher para romper una sexualidad

epistémica, tal como la entiende Michel Foucault, de lo erótico. No sólo la analidad, el esfínter, sino también una irregular atracción por los pies, como en la obra de Glauco Mattoso reseñada por Néstor Perlongher en 1985. También las bocas y lenguas que procuran placer son desplazamientos de una *episteme* cristiana que impone el fin reproductor como el único válido y que durante la dictadura se impone como discurso oficial de defensa a la familia tradicionalmente entendida. Andrés Avellaneda hace la siguiente descripción del discurso sostenido por el gobierno militar:

*"Este discurso estipula qué es cultura, qué es moral, y qué es, en consecuencia, «ser argentino». Según este discurso oficial del estado militar terrorista la cultura y el arte poseen una noble misión que no debe ser alterada y deben subordinarse siempre a lo moral. Hay un sistema cultural que se define como falso cuando representa lo no-moral, que comprende tres grandes zonas: la obscenidad (definida a su vez por la idea de sexo como ausencia de decoro; como homosexualidad; como prostitución; o como negación de la idea de familia expresada por el adulterio, el aborto, el desamor filial y la degradación del matrimonio); el agravio o el ataque a las instituciones religiosas, a la iglesia católica o a la moral cristiana; y la agresión contra la seguridad y el interés nacional"* (Avellaneda en Bergero, Reati: 1994, 174).

Por más que la postura puritana muchas veces era trasgredida por quienes supuestamente la defendían, tornándola cínica e hipócrita; poco importan los excepcionales invertidos dentro de la institución policial e incluso castrense, ya que siempre se tratará de

un juego ocasional, un cese apenas momentáneo de la regularidad a la que se retorna luego.

La constatación del cuerpo como espacio de resistencia, a través del deseo, no deja de ser la contraparte de la certeza de que el poder actúa precisamente sobre esos cuerpos para doctrinarlos y, en el caso de la dictadura militar, esos cuerpos fueron utilizados como instrumentos de acceso a información, previa tortura. El horror inherente a estas prácticas del poder en su grado más carnal y exacerbado es lo que se denuncia también en "El hule". El hule es aquello con lo que se recubrirá la mesa de torturas (trazando una analogía con lo que podría ser una mesa de disección), sobre él se esparcirán las partes de un cuerpo destruido por la violencia política en su más fuerte materialidad física<sup>4</sup>.

*"El destrozo de napas de lejía en la irreconocible pantalla de la piel, los moretones glaucos, el retazo de espejo de una córnea en la que el condenado reflejaba, alunándole, la torva mueca del error, el liame eléctrico, enroscado ligamen de articulaciones, retorció en su convulsión el lanoleo de las sensaciones acolchadas, anestesiadas por el embate de la puntera de charol en el estuche de la boca, saltadas perlas del reír, cincel, desperdigados dientes en el hule, cortinillas de flecos (tul o humo) donde las moscas (a fuer de fieras, atrapadas) rezumaban las tres delicuescente goce de tonturas, la obsesión de los cuerpos, de las partes, en números de manos degolladas pezcuellos herrojados en chapa, y la mampostería del mamporro, las tortas de rehilado rayón en el estómago, el hule les cubría, ese chulé del paso ponzoñoso, pereza de las yertas que se encabritan, en sulfuroso acuario, ánades claros, anos que se recaman en la estaca, renuevan en el torno de*

*ese fierro el repecho del hades*". ("El hule", en *Hule*, 163).

Por otra parte, volviendo al análisis del cuerpo como lugar de resistencia, se da valor a lo sensorial como un continuum posibilitador de placer, sin limitarse a lo visual y, hasta cierto punto, lo táctil hegemónicos, sino también dejando posibilidades de suscitar placer a sentidos menos explotados como el olfato y el gusto.

*"Guedeja en muslos enroscada, húmedo pelo, espesor de las cejas en lo ebúrneo cobrizo, un jaloneo de papilas en los estrechos del olor, jugoso, el ronroneo de los labios ante las curvas cuevas, su salitre, el tartaleo de la transpiración, sudores finos, atascaban al muslo en ese rulo"*. ("Opus jopo", en *Hule*).

El fetichismo abarca también elementos accesorios al cuerpo y a los materiales y partes de los que éstos están compuestos: echarpe, tules, tisú, tacos, frufu, ligas, blusa. Estos elementos que generalmente se atribuyen al cuerpo femenino, no concebido en tanto culturalmente construido sino naturalizado por el sentido común, se encuentran en Néstor Perlongher caracterizando a (o absorbidos por proximidad por) otros elementos fisiológicamente masculinos (el glande, la erección, el látex, las bolas, en términos perlongherianos).

Sería importante comprender que las territorializaciones por parte del poder mantienen cierta estabilidad, pero no son rígidas e inmutables. Tal como Pasolini advertía respecto del capitalismo y su capacidad de

absorber lo disímil, Perlongher responde a la pregunta de si el transgresionismo no determina también identidad advirtiéndole que *"Hay que mantener la diferencia para que ella intensifique nuevas diferencias"* (Perlongher: 2004, 299). El acontecimiento nunca deja de ocurrir, el devenir debe avanzar siempre un poco más allá para no ser normalizado, absorbido por el poder.

A nivel lingüístico, *"Todos esos microterremotos que 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. *De allí la necesidad de construir otros niveles de expresión [...] 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, el resaltado es nuestro).

### **El compromiso con la lengua**

La manera en que Pier Paolo Pasolini y Néstor Perlongher entienden el poder implica también una definición acerca de cómo la lengua funciona e implica la posibilidad de un uso que revierta o, al menos, relativice la omnipresencia de la ese poder.

La denuncia efectuada por Pier Paolo Pasolini respecto de una homologación, de una absorción de las diferencias, por parte del

poder tecnocrático en Italia implica también la denuncia de ciertas estrategias lingüísticas por parte de este poder. La principal estrategia es la de presentar como lengua nacional a una lengua que es, en realidad, fragmentaria y que estaría respondiendo a los intereses de esa clase social en avance. Esta lengua seudonacional estaría omitiendo desarrollos diacrónicos y, sobre todo, regionalidades<sup>5</sup> (los dialectos tan defendidos por Pier Paolo Pasolini y que, en la última etapa de producción artística de su vida, estarían en peligro de disolución o de absorción), y propiciarían la adopción, por parte de las clases populares, de valores hedonistas relacionados con un consumo que las perjudica en beneficio de las clases dirigentes.

En una primera etapa de producción poética, Pier Paolo Pasolini utilizará dialectos regionales como una manera de dar cuenta de las particularidades que persisten a cualquier intento de unificación nacional a expensas de éstas. La voz del poeta en la etapa de producción poética dialectal es una voz que *"en realidad no representa a toda una nación, sino a una parte de ella, la que Pasolini reconoce como su verdadera nación, la clase de los marginados, de los humildes, la de los que no comparten el poder y las mezquinas metas de la burguesía"* (Nicotra, en Pasolini: 2002b, 18).

Para poder dar cuenta de las falencias e insuficiencias de la cultura burguesa dominante, para enseñar a través del

escándalo, Pier Paolo Pasolini recurrirá en sus producciones a un interesante recurso literario: el oxímoron. Esta figura supone la conjunción de dos elementos opuestos, que se repelen o, al menos, no se encuentran habitualmente próximos. Como explica Esteban Nicotra, analizando precisamente el uso de este recurso por parte de Pier Paolo Pasolini, *"el oxímoron es la imagen del «diverso», del que no tiene una visión unívoca de la realidad, sino que en un haz trata de revelar sus contradicciones para devolverle su primitiva unidad, una unidad más verdadera y más plena"* (Nicotra: 1999, 67).

*"Nada hay más terrible  
que la diversidad. Siempre expuesta,  
eternamente gritada, excepción  
que no cesa, locura desenfadada  
como un incendio, contradicción  
por la que toda justicia es profanada.  
Ah, Negros, Judíos, pobres ejércitos  
de marcados y diversos, nacidos de vientres  
inocentes en primaveras  
infecundas de gusanos, de serpientes,  
horrendos sin saberlo, condenados  
a ser atrozmente mansos, puerilmente  
violentos<sup>6</sup>  
("La realidad", en *Poesía en forma de rosa*,  
51).*

Además de poner en jaque lo instituido desde el lenguaje, el oxímoron permite pensar una visión que abarque los extremos y las contradicciones. Esta visión no sería una artificialización por parte del poeta sino una convicción en que la realidad tiene una complejidad de la que el lenguaje, tal como se usa, no sabe dar cuenta. Es lo que el autor dice en "Recensión de Pasolini por Pasolini":

*"Hablando genéricamente (y dando confianza al lector) se podría decir que Pasolini ama la realidad pero, hablando siempre genéricamente, tal vez se podría decir también que Pasolini no ama –con un amor igualmente completo y profundo- la verdad, porque quizá, como él dice, «el amor por la verdad acaba destruyéndolo todo, porque no hay nada verdadero»"* (Pasolini: "Recensión de Pasolini por Pasolini", en [www.pasolini.net](http://www.pasolini.net), consultado en agosto de 2007).

*"Sólo en el conflicto se supera la imagen fosilizada del yo"* (Nicotra: 1999, 67). Así, podemos pensar una autoconstrucción del autor como escritor lúcido y comprometido con una realidad para nada simple, en la cual *"los actos de cultura son también actos de barbarie"* ("Pedro II", en *Poesía en forma de rosa*, 78), en una Italia que *"no se conmueve; muerta aparece estando llena de vida"* ("Las cenizas de Gramsci", en *Las cenizas de Gramsci*, 88). Es por eso que también se define como *"monstruo de razón y pasión"* (así se construye el yo en "La persecución", en *Poesía en forma de rosa*, 69), donde no se defiende una razón desapasionada ni una pasión irracional sino todo lo contrario: amor reflexivo, razonamiento muchas veces lleno de indignación ante situaciones que parecen merecerla.

La decisión de dejar de escribir poemas está relacionada con la certeza de que éste ya no es un instrumento válido para la denuncia y que perdió su capacidad de escandalizar y, por ende, de enseñar. Sacrificará el esmerado trabajo estilístico a la urgencia de comunicación que le impone su

interpretación de la realidad italiana. Así explica su modo de escritura en *Empirismo herético*:

*"En cuanto a estas páginas, han sido escritas – y las razones son las mismas del libro– más acá del estilo: con una funcionalidad que me cuesta reconocer que haya sido adoptada por uno como yo que, incluso como realizador de notas críticas, no había podido olvidar nunca que era un realizador de páginas literarias. (...) Estas páginas son particularmente angustiantes tal vez porque me ha faltado, en el curso de las confusas indagaciones, la «voluntad del estilo», con la infinita paciencia vital que implica"* (Pasolini: 2005, 82, 83).

Esta conciencia de la necesidad de nuevas formas expresivas es la que lleva no sólo a la modificación de su escritura, optando por un lenguaje más bien técnico. La estrategia de denuncia por la que opta es la de apropiarse de esa nueva lengua seudonacional llena de tecnicismos para volverla contra sí misma. Así como Roberto Fernández Retamar proponía, para América Latina, tomar la lengua del conquistador para insultarlo (Fernández Retamar: 2003), Pier Paolo Pasolini tomará el empirismo que caracterizaría al nuevo estado económico-social burgués (y, por extensión, nacional), tornándolo herético (de allí el nombre de su libro de ensayos).

La vivencia de las diferencias de clases aparece ahora como algo imposible de realizar debido a esa profunda mutación antropológica de la que venimos hablando. A nivel lingüístico, la nueva realidad sería la de la *"identificación potencial del lenguaje del obrero con el lenguaje de la fábrica"* (Pasolini: 2005, 149), donde *"parece que no se puede «hacer*

*hablar» a la fábrica, usufructuar su lengua, encontrar allí un margen de libertad, revivirla"* (Pasolini: 2005, 150).

Aquí es donde el marxismo debe intervenir ayudando a interpretar los hechos sin caer en la irrealidad. Para esto, no se trataría de "volver a las fuentes" como estaría proponiendo el Partido Comunista Italiano sino de retomar la capacidad de análisis crítico que toda interpretación marxista de la realidad supone. De allí que Pier Paolo Pasolini proponga que el escritor italiano no debe *"temer la competencia del lenguaje tecnológico, sino aprenderlo, apropiárselo, convertirse en «científico»"* (Pasolini: 2005, 47).

Si el lenguaje, tanto escrito como oral, no puede dar cuenta ya de las diferencias de clases (ocultas pero no superadas), si ya no existe un público para la poesía, habrá que buscar otro lenguaje capaz de mostrar este genocidio cultural del que Italia fue víctima. Este lenguaje será el cinematográfico, en el cual *"El «signo» cinematográfico, tal como se presenta a nuestra experiencia (...) no ofrece aspectos arbitrarios. Él está en función directa del «significado», y las «máquinas» o las operaciones de «comunicación en cuanto representación», son usadas en función directa de aquel significado"* (Pasolini: 2005, 111).

La particularidad y la posibilidad de denuncia inherente al cine se basa en que *"el cine no evoca la realidad, como la lengua literaria; no copia la realidad, como la pintura; no realiza una mimesis de la realidad, como el*

*teatro. El cine reproduce la realidad: ¡Imagen y sonido! Reproduciendo la realidad, ¿qué hace el cine? El cine expresa la realidad con la realidad"* (Pasolini: 2005, 191). El compromiso estaría justamente en expresar esa realidad, en no permanecer en silencio cómplice ante cambios monstruosos que se estarían produciendo.

Todos estos cambios estilísticos e incluso de preferencias genéricas son intentos por parte de Pier Paolo Pasolini de comprender una situación cambiante y de dar respuestas acordes a esa realidad. Tal como lo propusimos, la intención de propiciar cambios en lo extratextual va a implicar, por parte de los autores que se lo propongan, la elaboración de estrategias coherentes con esta intención. Y la toma de conciencia de la caducidad de las estrategias adoptadas requerirá de una conciencia lúcida que sea capaz de generar nuevas formas de oposición también coherentes con estas nuevas realidades opresivas que van surgiendo.

Para explicar la producción perlongheriana, debemos tener en cuenta la concepción del poder que propone Michel Foucault, poder no sólo represivo, sino productivo: un poder que interpela a los individuos y los convierte en sujetos. En un poder concebido de esta manera, el lenguaje juega un papel muy importante. Es un componente esencial de lo que se denomina *episteme*, la red a través de la cual se ve el mundo, lo que determina qué es concebible y qué no.

Una posibilidad de subvertir el poder sería cuestionar la naturalidad de esta *episteme*, desplazar los sentidos para dar cuenta de un mecanismo arbitrario de producción de lo real. Este mecanismo, que Néstor Perlongher explicita en muchos ensayos y entrevistas, es un mecanismo que el Neobarroco ya había adoptado como parte de una estética renovadora de lo establecido. Severo Sarduy, tomando como modelo una forma de pensamiento oriental, y más precisamente de lo que denomina "el pensamiento asiático de [Octavio] Paz", propone "no predicar, no enseñar, no argumentar", sino "señalar el poder, hasta entonces solapado o invisible, de una ilusión" (Sarduy: 2000, 28).

Así,

*"para que el develamiento de la ilusión alcance su máximo de intensidad, para que resplandezca la aleteia, es necesario que lo ilusorio sea descubierto precisamente en ese lugar conceptual en que las certezas parecían más firmes, en que la simulación parecía lo más natural y las demostraciones parecían provistas de una lógica imperturbable"* (Sarduy: 2000, 28).

El resultado es una

*"doble disolución: de lo que desde el exterior parece lo más «sólido»: la lógica, la doxia (la opinión, como en ortodoxia, heterodoxia), el sentido común; y de lo que, en el interior, nos autoriza a «distribuir» el sentido: la unidad del yo y su inevitable secreción, el pensamiento predicativo, tabicante"* (Sarduy: 2000, 102).

Este mismo propósito es el que guía a Néstor Perlongher en sus elecciones estéticas, en su cuestionamiento a cada mito

establecido, en su ruptura con una concepción burguesa del lenguaje como algo a ser economizado.

En la escritura, se trata justamente de renovar el lenguaje, de ampliar lo decible:

*"Servirse del polilingüismo en nuestra propia lengua, hacer de ésta un uso menor o intensivo, oponer su carácter oprimido a su carácter opresor, encontrar los puntos de no cultura y subdesarrollo, las zonas del tercer mundo lingüísticas por donde una lengua se escapa, un animal se injerta, un dispositivo se conecta"* (Deleuze, Guattari, citados en Surghi, inédito).

La estrategia de Néstor Perlongher de incorporar palabras de la jerga cotidiana implica "Sacar a relucir aquello que las literaturas mayores condenan al silencio", darle jerarquía estética, "tratar de provocar pequeñas mutaciones que afecten directamente en el interior de la lengua" (Perlongher: 2004, 332). Esto se hace siempre dentro de una concepción del lenguaje poético como algo bello, lujoso, no economizado al punto de resultar una sucesión de feísmos. Este objetivo de embellecer la lengua es propia de la estética barroca, de lo que Severo Sarduy describe de la siguiente manera: "la lengua, piel vieja y reseca, revive gracias a los tatuajes, a los dibujos realizados con tinta, a las cruces y a las cobras como los de las fachadas del barroco colonial" (Sarduy: 2000, 175).

Néstor Perlongher se propone dar cauce a la sensualidad, tomando a ésta no como mero referente, sino también como forma (Perlongher: 2004, 342). Su trabajo de

producción sería uno de montaje y reconstrucción en el cual cualquier referente puede participar, no sólo según la sonoridad de la palabra, sino que también la posición que ocupe en el fluir del poema tiene justamente que colaborar con este fluir.

Ese fluir estará también relacionado con una profusión, poco económica, del lenguaje. *"Infinitos preámbulos líricos en la canilla que no cierra, pre-ámbulos, deambulos, bulones en la chata florida de los bulos, golosos cotorreos en el cierre del mimbre que gotea (...)"* ("Preámbulos barrocos", en *Hule*, 135).

Mientras tanto, el portuñol es la *"mala lengua"*, una *"mistura inestable de voces"*, *"la jerga de los exiliados, de los trashumantes, de los tráfugas"* (Perlongher: 2004, 241). Mientras la inteligibilidad no es imposible, las ambigüedades propias de las lenguas hermanas permiten una profusión de isotopías a nivel semántico, recurso éste que Echavarren considera propio de toda estética que se piense como barroca. O, como dice Adrián Cangi, *"desterritorializarse en la lengua extranjera, donde el delirio va royendo los sentidos, «pero no en cualquier nivel sino precisamente allí donde lo permite el éxtasis poético»"* (Cangi, en Cangi, Siganevich: 1996, 90).

Hay, además, una continuidad con el pensamiento de autores neobarrocos que ya habían formulado lo originario de esta estética americana. Severo Sarduy, por ejemplo, había planteado que *"el mestizaje de las lenguas y de*

*las pieles es la «artificialización» de donde nace el barroco sudamericano. La lengua española, en el sentido arquitectónico del término lengua, se mezcló con otras"* (Sarduy: 2001, 93). Mezclar lenguas sería, no hacer patria, pero sí practicar la contraconquista, ya no del colonizador español de los primeros siglos de la conquista, sino el colonizador que es la propia lengua concebida como un poder que produce oprimidos.

El uso del portuñol es también parte de una estrategia mayor de desdibujamiento de los mapas, geopolíticamente hablando, y de denuncia de la arbitrariedad en la constitución de identidades nacionales. *"Poética de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. El desujetar, desubjetiva"* (Perlongher citado en Cangi, Siganevich: 1996, 141).

Con este objetivo cuestionará y desplazará la valoración estatuida de figuras míticas: los gauchos, en poemas de obras anteriores, y fundamentalmente Eva Perón. Al lado del líder político, del Padre del pueblo, Evita es el deseo en su estado puro, y el deseo no tanto del pueblo como del lumpen proletariado. No sólo en su cuento *Evita vive* sino también en "El cadáver de la nación" (poema incluido en *Hule*), encontramos un aspecto factible de ser sometido a las técnicas de tatuaje y del tajo. El embalsamamiento, el tratamiento a nivel superficial (el maquillaje, el arreglo del rodete) luchando contra una putrefacción más profunda.

El cadáver o los cadáveres, presentes o por ausencia, la aparición con vida como pedido siempre postergado, son elementos importantes en *Hule*. No sólo encontramos el cadáver de Eva y, través del poema, la destrucción/reconstrucción del mito peronista, sino que también nos encontramos con "Hule", un poema que sirve como denuncia contra un olvido que pretende imponerse y contra *torturas que son tonturas* (Perlongher: 1997, 163). Es, además, una elegía, la que canta la muerte de un proyecto revolucionario. Los bultos que se apilan en la noche son el cadáver de otra Nación que pudo ser, cuyo proyecto se trocó por una *"incli/nación"*. Los cadáveres no son sólo los cuerpos concretos de militantes políticos, sino el cadáver mismo de una idea de héroe, de una creencia en el cambio.

Como analiza Susana Cella respecto de *Alambres*, pero que podemos tranquilamente trasladar al análisis de este poema:

*"Este modo de ver la historia cuenta a pérdida mezclando géneros y miradas que se entrecruzan sin acabar como una rueda que rueda encima de los agujeros y entre los materiales rasgados de las batallas siempre perdidas, en las marchas y contramarchas que no llegan a ningún lado, en los testamentos y en las cartas sin destino. El no tener destino se lee como la visión de la historia"* (Cella en Cangj, Siganevich: 1996, 158).

En *Hule*, libro de poemas que elegimos analizar, Néstor Perlongher no sólo cuestiona el discurso castrense encarnado en la Junta Militar autoinvestida en gobierno nacional, y sus aplicaciones en el período extendido entre 1976 y 1983, sino que también apunta a la

incapacidad de los sucesivos gobiernos democráticos para proponer un discurso alternativo de mayor tolerancia y para castigar los crímenes cometidos en ese período. Recordemos que, si bien este libro abarca poemas publicados anteriormente ("*Lago Nahuel*", por ejemplo, es de 1987), fue publicado hacia 1992, cuando no sólo se había impuesto el discurso de los dos demonios a través de la sanción en 1987 de las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida, durante el gobierno de Raúl Alfonsín, sino que también se habían decretado los indultos menemistas hacia los pocos responsables que habían sido de alguna manera condenados.

En el poema "El hule", del libro que nos ocupa, es clara la condena hacia esa política estatal mansamente aceptada por la población nacional sobreviviente (excluyendo, obviamente, las agrupaciones de derechos humanos). Néstor Perlongher denuncia un *"efecto humo"*, un discurso oficial que niega la importancia de las desapariciones, de las torturas efectuadas a los secuestrados, de los exilios forzosos; oponiéndole siempre encubierto, el goce de tonturas ("*El hule*", en *Hule*, 163). Es notorio en este poema el irónico rechazo a la banalización ejercida por los gobiernos democráticos sobre un episodio de la historia argentina que debería considerarse traumático:

*"Ahora desean que el olvido caiga como los flecos de una cortina de hule, o de humo, sobre el pozo; que no se diga; ni se*

*pregunte; naides ha de andar rondando  
la comandancia, (...)  
que el olvido  
caiga desean turbios centauros de letrinas  
metálicos"*  
(*"El hule"*, en Hule, 162, 163).

Acontecimiento digno de su atención fue también la Guerra de Malvinas, donde confluyeron *"el deseo de unas islas"*, los cadáveres de los soldados y la declinación de un poder fascistoide que buscaba vanamente mantenerse en el poder. La denuncia de arbitrariedades en certezas que construían y siguen en cierta manera construyendo el imaginario social argentino despertó inquietudes en contra de Néstor Perlongher, quien no sólo mantuvo su línea de denuncia y desmitificación sino que reforzaba de esta forma su figura de individuo nómada, en constante devenir, rehuendo siempre a los intentos sociales de subjetivación, corriéndose un poco más allá de las definiciones sexuales y las identificaciones nacionales.

#### **A modo de conclusión:**

A lo largo de nuestro recorrido, hemos podido analizar la producción de Néstor Perlongher y de Pier Paolo Pasolini teniendo como valor guía aquellos puntos en los cuales se oponían a valores dominantes tanto en el plano de lo estético como de lo político-social.

Por todo lo expuesto en este artículo, podemos insistir en que el papel que les toca jugar como intelectuales y el compromiso ante la propia producción artística es un tema que

marca las elecciones estéticas de ambos autores y que los acerca entre sí, en la medida en que nos resulta de suma utilidad analizar la manera en que esta conciencia de responsabilidad lleva a ambos a establecer respuestas coyunturales y renovaciones continuas acordes a cambios sociales.

El habernos valido del método comparativo nos permitió percibir aspectos que probablemente no habrían sido detectados utilizando otros métodos. Para ello, debimos descartar elementos que, si bien podrían haberse utilizado para el análisis individual de cada autor, resultaban irrelevantes para una comparación que buscara dar cuenta de una explicitación de la función que le compete a todo intelectual frente a la coyuntura en la que se desarrolla

Los cambios operados en las obras de ambos autores fueron pensados dentro de una producción mayor y, además, en diálogo con sus campos artísticos y sus realidades sociales; lo cual fue muy enriquecedor para pensar las estrategias en contexto, como respuestas a situaciones concretas de las cuales daban cuenta y a la cuales se oponían.

Si bien mi trabajo no busca agotar el análisis de las especificidades de los autores analizados (en su particularidad y en sus puntos de vinculación), podemos apreciar los aportes de la comparación de dos escritores en virtud de un punto construido para tal fin. Las limitaciones que este proceder implicaba permitieron además una reflexión acerca del

alcance y la validez del método utilizado. Podemos ahora reconocer los méritos de nuestro trabajo para la reflexión de la dinámica de cambio en una producción poética, que fue lo que motivó en un comienzo la elección del tema del trabajo final.

Respecto de esto, podemos establecer algunas conclusiones que fueron surgiendo a lo largo del análisis:

- cuando hay una intención de cambio de lo social y se aprecia el ámbito de lo artístico como propiciador de ese cambio, se busca dar respuestas a través de estrategias concretas que se opongan a elementos también concretos de esa realidad (Néstor Perlongher valiéndose de un lenguaje procaz para dar cuenta de una sexualidad otra que no debería ser digerida por el heterosexismo característico de una sociedad opresora y conservadora, optando luego por modos más bien místicos de desobjetivación, cuando comprueba que la homosexualidad se estaba convirtiendo en el modelo burgués de relación gay-gay; Pier Paolo Pasolini utilizando los dialectos para oponerse a un intento por parte del poder de aplanar las particularidades regionales, pero fagocitando luego el lenguaje técnico seudonacional e internacionalista para dar cuenta y discutir acerca del genocidio cultural oculto tras el desarrollo económico italiano de los años 70);

- la postulación de una actitud comprometida implica también un análisis profundo de la realidad, que tenga en cuenta

las modificaciones que en ésta se produzcan y que permitan una adaptación de las estrategias a esos cambios registrados;

- el método comparativo fue muy útil para el estudio de estos dos autores; a partir del análisis de puntos en común (temas tratados, recursos y géneros utilizados) se patentizaban los elementos fundamentales de cada producción y posicionamiento en particular, manteniéndose la posibilidad de ser utilizado este método en el futuro para dar cuenta de una característica que sirva de valor heurístico en el análisis de dos o más obras, autores o movimientos.

Por todo lo expuesto, considero que las cuestiones planteadas son un aporte productivo para la reflexión acerca de temas que muchas veces no se abordan en la carrera de letras pero que son importantes a la hora de pensar los movimientos literarios o las literaturas de ciertos autores en particular.

#### Notas:

1. Cuando nos referimos a los contextos de producción hacemos referencia, sobre todo, a la manera en que los autores describen esa realidad social con la cual no están de acuerdo. No se buscó describir exhaustivamente los distintos aspectos de la sociedad y del campo artístico en el cual desarrollaron su actividad sino la manera en que los concibieron y los aspectos contra los cuales se revelaron ambos artistas abordados.

2. El término *hegemonía* es analizado muy claramente por Raymond Williams en su obra *Marxismo y literatura*, donde afirma: "Gramsci planteó una distinción entre dominio» (dominio) y «hegemonía». El «dominio» se expresa en formas directamente políticas y en tiempos de crisis por medio de una coerción directa o efectiva. Sin embargo, la situación más habitual es un complejo entrelazamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales; y la «hegemonía», según las diferentes interpretaciones, es esto o las fuerzas activas sociales y culturales que constituyen sus elementos necesarios" (Williams: 1980, 129). El peso estaría puesto, entonces, en el aspecto consensual de toda sociedad de

clases, en las alianzas antes que en la coerción y represión abiertas.

Respecto del concepto de intelectual orgánico, Hugues Portelli lo explica de la siguiente manera: "El aspecto esencial de la hegemonía de la clase dirigente reside en su monopolio intelectual, es decir, en la atracción que sus propios representantes suscitan entre las otras capas de intelectuales. (...) Esta atracción termina por crear «un bloque ideológico» –o bloque intelectual- que liga las capas intelectuales a los representantes de la clase dirigente" (Portelli: 1973, 70, 71). Decidir convertirse en un intelectual orgánico a las clases dominadas implica desembarazarse de muchos elementos ideológicos de esa hegemonía. Además, si tenemos en cuenta que esta hegemonía se redefine a cada momento, comprenderemos mejor las permanentes denuncias efectuadas por Pier Paolo Pasolini a sus contemporáneos respecto a la necesidad de redefinir todo el tiempo esa organicidad, dejando de lado elementos tradicionalmente burgueses, pero también elementos recientemente incorporados para renovar la hegemonía vigente.

3. Entenderemos el término *episteme* en sentido foucaultiano. Si bien este concepto sufre modificaciones en el trato que Michel Foucault le da a lo largo de su trayectoria intelectual y en el desarrollo filosófico de este autor francés, nos resulta más productivo utilizar este concepto de la manera más amplia, tal como había sido definido en obras como *Las palabras y las cosas*, donde "no es sinónimo de saber sino que es la expresión de un orden o, mejor dicho, del principio de un ordenamiento histórico de los saberes, principio anterior al ordenamiento del discurso efectuado por la ciencia e independiente de él. La *episteme* es el orden específico del saber, la configuración, la disposición que toma el saber en una determinada época y que le confiere una positividad en cuanto saber" (Machado en AA. VV.: 1995, 23). Como podemos observar, el concepto de *episteme* se refiere a lo discursivo exclusivamente, por lo cual dejamos por el momento de lado las consecuencias prácticas que se desprenden de esta categoría en tanto productora de verdad y de prácticas consecuentes con la misma.

4. En este punto, podemos hablar de las consecuencias prácticas que se desprenderían de una cierta concepción de la verdad y lo normal. Para ello resultaría útil el concepto foucaultiano de *dispositivo*, en tanto ampliación del concepto de *episteme* mediante la incorporación del Poder y de lo no discursivo. Es una noción muy ligada a funciones estratégicas de reajuste (Castro: 2004, 98, 99). La censura (secuestro de publicaciones, cierre de medios masivos, incluso la eliminación física de las personas disfuncionales al discurso válido impuesto por la dictadura militar y los sectores por ella representados), y las "instituciones" materiales necesarias para poder aplicarla, serían un ejemplo de un reajuste estratégico en un momento preciso de la historia.

5. En los planteos gramscianos, una parte de los esfuerzos de los intelectuales orgánicos debían dirigirse a la conformación de una lengua nacional. Éste había sido un objetivo válido algunos años antes, cuando toda posibilidad marxista se pensaba desde una base nacional y cuando el fortalecimiento de una cultura nacional era pensado como un requisito necesario para cualquier intento de inserción en una corriente marxista internacional.

6. Se destacan en esta cita dos ejemplos de oxímoron.

### Bibliografía específica:

Perlongher, Néstor. *Hule*, en *Poemas completos* (1997), Bs. As., Seix Barral.

- *Cadáveres*, en *Poemas completos* (1997), Bs. As., Seix Barral.

- *Prosa Plebeya* (1997), Bs. As., Ediciones Colihue.

- *Papeles insumisos* (2004), Bs. As., Santiago Arcos editor.

Pasolini, Pier Paolo (2002a) *Poesía en forma de rosa* [1964], Madrid, Visor libros.

- *Las cenizas de Gramsci* (1985) [1957], Madrid, Visor libros.

- *Del diario (1945-47)* (2002b), Córdoba, Editorial Brujas.

- *El empirismo herético* (2005), Córdoba, Editorial Brujas.

- *Cartas luteranas* (1997), Madrid, Editorial Trotta.

- "Recensión de Pasolini a Pasolini", en *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Tomo II, Meridiani Mondadori, Milano, 1999, consultado en [www.pasolini.net](http://www.pasolini.net) en agosto de 2007.

- "Casi un testamento", en *Saggi sulla política e sulla società*, Meridiani Mondadori, Milano, 1999 consultado en [www.pasolini.net](http://www.pasolini.net) en agosto de 2007.

### **Bibliografía general:**

AA. VV. (1995). Michel Foucault filósofo, Barcelona, Gedisa.

ARVON, Henri (1972). *La estética marxista*, Bs. As., Amorrortu editores.

BERGERO, Adriana J., y REATI, Fernando (compiladores) (1997). *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

CANGI, Adrián y SIGANEVICH, Paula (compiladores) (1996). *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

CANGI, Adrián y SIGANEVICH, Paula (1997). "La última tentación de Eva. Historia nueva de una pasión argentina", en revista *Tramas para leer la literatura argentina*, Vol. II, N.º 6.

CASTRO, Edgardo (2004). *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*, Bs. As., Universidad Nacional de Quilmes.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2000). *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos.

DELEUZE, Gilles (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Ediciones Paidós.

DONDA, Cristina Solange (2003). *Lecciones sobre Michel Foucault*, Universitas, Córdoba.

ECHAVARREN, Roberto (1991). "Transplatinos", prólogo a *Transplatino. Muestra de poesía rioplatense*, México, El tucán de Virginia.

FERNANDEZ RETAMAR, Roberto (2003). *Todo Calibán*, San Juan, Ediciones Callejón.

FOUCAULT, Michel (1992a). *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta.

FOUCAULT, Michel (1992b). *La hermenéutica del sujeto*, México, Fondo de Cultura Económica.

FOUCAULT, Michel (1995). *Discurso, poder y subjetividad* (compilador: Oscar Terán), Bs. As., Ediciones El cielo por asalto.

GAZZERA, Carlos. "De la restauración polémica al mercado de la ficción. La narrativa argentina de los '80 a los '90", en *Revista Faro De sombras y luces*, Rosario, Junio de 2007.

GRAMSCI, Antonio (2006). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Bs. As., Nueva Visión.

LENIN, Vladimir (1941). *¿Qué hacer?*, Bs. As., Editorial Problemas.

LEZAMA LIMA, José (2001). *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica.

MACHADO, Roberto (1995). "Arqueología y epistemología", en AA. VV. *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Ed. Gedisa.

MINELLI, María Alejandra (2006). *Con el aura del margen. (Cultura argentina en los '80/'90)*, Córdoba, Alción Editora.

MODARELLI, Flavio y RAPISARDI, Alejandro (2001). *Fiestas, baños y exilios. Los gays*

porteños en la última dictadura, Bs. As., Editorial sudamericana.

NICOTRA, Esteban (2002). "Pier Paolo Pasolini: exilio, pasión, poesía", introducción a *Del diario (1945-47)*, Córdoba, Editorial Brujas.

NICOTRA, Esteban (2005). *La realidad en la palabra. Escritores italianos del s. XX y nuestros días*, Córdoba, Editorial Brujas.

PACELLA, Cecilia (2003). "Esquirlas de la explosión neobarroca en la poesía de los '90. La duración y el instante en *La banda oscura de Alejandro de Arturo Carrera*", en *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los '90*, Córdoba, Epoké ediciones.

PORTELLI, Hugues (1973). *Gramsci y el bloque histórico*, México, Ed. Siglo XXI.

SARDUY, Severo (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica.

SARDUY, Severo (2000). *Antología*, México, Fondo de cultura económica.

SARTRE, Jean-Paul (1984). *El existencialismo es un humanismo*, Bs. As., Ediciones Orbis.

SARTRE, Jean-Paul (2003). *¿Qué es la literatura?*, Bs. As., Editorial Losada.

SURGHI, Carlos Eugenio. Trabajo final de licenciatura. *Aguas aéreas*, de Néstor Perlongher: el éxtasis intensivo. Inédito.

WILLIAMS, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona, Ed. Península.