



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE HUMANIDADES

DEVENIRES DEL SUJETO EXSURRECTO EN LA POESÍA NEOBARROCA DE  
NÉSTOR PERLONGHER

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS LITERARIOS**

PRESENTA:

YÉRED OSWALDO COSÍO MARTÍNEZ

**DRA. ÁNGELES MARÍA DEL ROSARIO PÉREZ BERNAL**

DIRECTOR DE TESIS

**DR. ALÍ CALDERÓN FARFÁN**

CO-DIRECTOR DE TESIS

**DRA. MARÍA DEL CARMEN ÁLVAREZ LOBATO**

TUTOR INTERNO DE TESIS



FEBRERO 2024

# ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>VI</b>
<b>Capítulo 1.- Escritura y sujeto.....</b>	<b>1</b>
1.1 Del barroco al neobarroco.....	3
1.1.1 El <i>ethos</i> de lo barroco.....	4
1.1.2 El <i>ethos</i> de lo neobarroco.....	10
1.2 El conflicto del poeta neobarroco en Perlongher.....	11
1.2.1 El estatuto del sujeto lírico en el neobarroco.....	16
1.2.2 El lirismo en Perlongher.....	18
1.3. El sujeto lírico.....	20
1.3.1 El sujeto lírico exsurrecto.....	32
1.3.2 El devenir en el sujeto lírico exsurrecto.....	49
<b>Capítulo 2. Devenires de la poesía neobarroca.....</b>	<b>58</b>
2.1 Néstor Perlongher: lo neobarroso en acción ( <i>Austria-Hungría</i> ).....	64
2.1.1 Una configuración inicial de lo exsurrecto: “Escenas de la guerra” y “Nelson vive”.....	65
2.1.2 La irrupción enunciativa del sujeto lírico exsurrecto: “Canción de amor para los nazis en Baviera”, “El cadáver”, “Herida pierna” y “(Estado y soledad)”.....	74
2.2 El sujeto lírico exsurrecto en <i>Alambres</i> de Néstor Perlongher.....	92
2.2.1 Tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado en “Rivera”.....	94
2.2.2 La situación enunciativa en “Por qué tan imprudente”.....	96
2.2.3 La reformulación estética en “Moreira”.....	101

<b>Capítulo 3. Para una poética del sujeto exsurrecto</b> .....	110
3.1 Lo exsurrecto como devenir.....	112
3.2 La configuración del sujeto lírico exsurrecto.....	124
3.3 La poética del sujeto lírico exsurrecto en Perlongher .....	126
<b>Conclusiones</b> .....	132
<b>Trabajos citados</b> .....	136

## Introducción

La poesía de Néstor Perlongher implica un reto doble en cualquier indagación sobre su escritura. Por un lado establece un punto de encuentro sobre aquella poesía cuyos centros de gravedad se debaten en torno a la realidad latinoamericana, en sus conflictos y agonías, marcados por una historia donde las dictaduras, la periferia y el colonialismo estructuraban tanto el horizonte como la brújula.

Por otro lado, Perlongher establece una referencia singular sobre la poesía neobarroca latinoamericana; su poesía, en ese sentido, se enlaza a una dinámica impulsada por autores como Haroldo de Campos, Severo Sarduy y, especialmente, Lezama Lima. En lo fundamental existen dos líneas principales por las que discurre su discurso poético: el tratamiento de lo histórico y social (o político) aunado a lo propiamente neobarroco. Esta sucinta génesis acaso aclare el panorama a partir del cual está estructurada la presente investigación: tanto las lecturas como las preocupaciones se inclinan a detectar la presencia de elementos propios de la Historia Latinoamericana y su desarrollo dentro de la poesía de Néstor Perlongher.

Néstor Perlongher representa un reto de lectura no sólo por el aparente dificultismo de su lenguaje y sus operaciones retóricas, especialmente en su segundo libro (*Alambres*) donde existe una dificultad creciente respecto a una pregunta aparentemente sencilla: ¿quién habla en el poema? La lectura atenta del poeta argentino implica recurrir a documentos especializados y a sus críticos para dar paso a su escasa obra en prosa. Si bien muchos detalles quedan aclarados, muchos otros cuestionamientos persisten, como en el caso de la presente investigación donde se problematiza al enunciador lírico como una transformación que es parte de una estrategia de enunciación. Si bien esta estrategia no resulta una novedad, la situación genera una pregunta inicial de investigación, es decir, cómo se logra este efecto de extrañamiento dentro de poemas donde incluso la participación de cierto razonamiento histórico es llevado a cabo.

El siguiente salto de la elaboración teórica se da gracias a la lectura de Alberto Moreiras. Sin ser un centro cabal de sus planteamientos, dentro de *Tercer Espacio y otros*

*relatos*, Moreiras se sirve de un concepto muy particular: el sujeto exsurrecto. Este sujeto mantiene marcas que se pueden relacionar con los poetas que abordan el tema histórico, político y social en sus poemas, pero a partir de una doble vertiente: el plano de la enunciación y la reflexión a medio caballo entre lo lírico y lo social.

Los planteamientos metodológicos para ordenar coherentemente esta serie de intuiciones implican pensar un modelo donde la enunciación lírica ya es (en su misma presentación o ejecución) parte de una estrategia discursiva. Con base en lo anterior, se establece una ruta a seguir: revisar lo más exhaustivamente posible los modelos dentro de la lírica que ordenan las instancias del discurso, para después, enlazar estos modelos con una indagación sobre la estrategia enunciativa capaz de dar cuenta del concepto de Moreiras, y, finalmente, aplicar dicho modelo a los poemas de Perlongher donde un movimiento de enunciación represente un cambio sustancial del discurso.

Lo que vertebra la investigación es la hipótesis sobre cómo determinados poemas de Néstor Perlongher, pertenecientes a los poemarios *Austria-Hungría* y *Alambres*, se configura un sujeto lírico exsurrecto, un sujeto en retirada que complejiza la identidad del enunciador dentro del poema.

La orientación se centra, por lo tanto, en la primera fase de la poesía del poeta rioplatense con el fin de articular la argumentación necesaria sobre una configuración de un sujeto lírico exsurrecto.

La dificultad de la primera y la segunda fase consiste en no abandonar nunca el plano inmanente de lo literario, a pesar de que la noción de sujeto abarca una dimensión epistémica que, de una u otra manera, incide en el poema. Para delimitar este marco conceptual se establece y describe una diferencia: lo exsurrecto del concepto teórico de Moreiras se aplica como proceso estratégico de la enunciación. De esta manera la categoría crítica de sujeto lírico exsurrecto pretende marcar una estrategia de enunciación que se ha rastreado a partir de Ezra Pound; esto gracias a la dimensión histórica visiblemente marcada en sus *Cantos*.

El elemento histórico se relaciona, por tanto, con un enfoque revisionista, de reconfiguración y reconstrucción. Es decir, la estrategia de enunciación propia de un sujeto lírico exsurrecto posee una marca distintiva en tanto que pretende ofrecer, como cuerpo del

poema, una reelaboración de algo (pueden ser tanto un objeto cultural o una personalidad histórica atravesados por una mirada hegemónica).

La hipótesis central de esta investigación, que sostiene la configuración de un sujeto lírico exsurrecto en ciertos poemas de Néstor Perlongher, encuentra su fundamento en el marco teórico que se ha establecido. Este concepto, derivado en parte de la noción de sujeto exsurrecto propuesto por Alberto Moreiras, se inscribe en una tradición de estudios literarios y teoría de la enunciación que aborda la complejidad de la voz lírica en la poesía.

El marco teórico proporciona las bases conceptuales para comprender cómo el sujeto lírico se retira y se reformula en la poesía de Perlongher, al tiempo que se enfrenta a cuestiones históricas, políticas y sociales. La vinculación entre el sujeto lírico exsurrecto y la estrategia enunciativa es esencial para este estudio, y se apoya en teóricos como Echeverría y su noción de *ethos* barroco, Deleuze y su aplicación del concepto de devenir, Rueda y su exploración de la errancia, junto a Ezra Pound y su dimensión histórica evidente en los *Cantos*<sup>1</sup>.

Además, la noción de reformulación en el sujeto lírico exsurrecto se relaciona con la intención revisionista y reconstructiva en la enunciación; la cual se conecta con el análisis de objetos culturales, fenómenos históricos y la propia historia personal del enunciador lírico. Este enfoque se nutre de diversas fuentes teóricas presentadas en el marco, incluyendo a críticos como Nicolás Rosa, Pablo de Cuba Soria, Roxana Ybañez y otros, quienes han tocado tangencialmente temas relacionados con la estrategia enunciativa en la poesía de Perlongher.

En consecuencia, la hipótesis de un sujeto lírico exsurrecto se apoya sólidamente en el marco teórico, que aporta los conceptos y enfoques necesarios para explorar y analizar las dimensiones líricas, históricas y políticas de la obra poética de Néstor Perlongher. A través de esta vinculación, se pretende ofrecer una comprensión más profunda y matizada

---

<sup>1</sup> En el primer poema de los *Cantos*, Pound hace decir a su sujeto de la enunciación (delimitado por el marco de la *Ilíada*) un elemento anacrónico como el nombre de Andreas Divus, junto al año 1538. Se identifica entonces como una voz que irrumpe dentro de otra voz; juego que solo es posible gracias a la marco referencial histórico y cultural predeterminado por la epopeya homérica.

de cómo la enunciación poética se despliega en su poesía, y cómo el sujeto lírico exsurrecto emerge como un fenómeno relevante en su producción literaria.

De esta manera, el objetivo principal de la investigación trata de describir las vertientes en que este proceso de estrategia enunciativa era llevado a cabo dentro de un cuerpo determinado de poemas.

El enfoque metodológico de esta investigación se concentra en un análisis minucioso de los poemas de Néstor Perlongher. Para ello, se llevará a cabo un estudio exhaustivo de su obra, con el objetivo de identificar y analizar las instancias en las que se manifieste el fenómeno del sujeto lírico exsurrecto. Este análisis se basará en la interpretación detallada de los textos poéticos y en la aplicación del concepto teórico que se propone en esta investigación.

La elección de este enfoque metodológico se justifica por la necesidad de explorar y comprender de manera profunda cómo opera la noción de sujeto lírico exsurrecto en la poesía de Néstor Perlongher. El análisis directo de los poemas permite una inmersión en el mundo literario del autor y la detección de las estrategias enunciativas que caracterizan a este sujeto en su obra.

Esta metodología se alinea con el propósito de desentrañar el fenómeno del sujeto lírico exsurrecto en la poesía de Néstor Perlongher, aportando una comprensión más profunda de su obra y de la relevancia de esta noción en el contexto de los estudios literarios. A través de este análisis textual, se busca identificar cómo el sujeto lírico se transforma y se reinventa en su poesía, lo que contribuirá a una comprensión más completa de su producción literaria.

Para lograr lo anterior, el primer capítulo parte de los intersticios entre barroco y neobarroco con el fin de perfilar una constante; a partir de dicha constante, relacionada con el concepto trabajado por Echeverría de *ethos barroco*, se comienza por enlazar la finalidad o el propósito de la estrategia enunciativa que es el núcleo de la investigación. Con este punto de partida, se ordena la nomenclatura a utilizar en lo referente a las instancias de discurso dentro del poema.

De esta manera, el final del primer capítulo culmina con la descripción concisa sobre lo que se entiende como sujeto lírico exsurrecto a partir de un ejemplo del propio Perlongher.

En ese punto, se vuelve necesario conceptualizar el procedimiento bajo su dinámica particular: es ahí donde interviene el concepto de devenir que se entrelaza con lo que a nivel estético y temático se plantea como reelaboración.

El segundo capítulo parte del ejemplo del poema de Perlongher para dar paso a la revisión de su primer poemario, *Austria-Hungría* en tanto búsqueda de dicha configuración de un sujeto lírico exsurrecto. En ese sentido, el capítulo tiene dos partes diferenciadas únicamente por la revisión de este poemario y de *Alambres*, el segundo poemario que Perlongher publicó en vida. El análisis de los poemas devela que la estrategia de enunciación buscada configura tres maneras donde el sujeto lírico exsurrecto efectúa este proceso de reelaboración: a partir del discurso histórico (*Rivera*), a partir de un objeto (o fenómeno) cultural (*Moreira*) y a partir de la historia personal del enunciador lírico (*Herida pierna*).

Con estos resultados, aunados a los análisis de otros poemas donde la presencia del sujeto lírico exsurrecto se muestra evidente, el capítulo tres se redacta con el fin de establecer una poética propia del sujeto lírico exsurrecto dentro de la poesía de Néstor Perlongher.

Al tratarse de una propuesta conceptual, el diálogo con la crítica especializada orienta esta última parte de la investigación. En ese sentido, el presente trabajo se suma a la escalada de estudios sobre el poeta argentino con el fin de contribuir en un aspecto poco revisado. Frente a los estudios sobre Perlongher en materia de su trabajo con el lenguaje, o en materia de sus temáticas identitarias, o, incluso, relativos a su revisionismo histórico, son escasos los trabajos que vinculan la estrategia discursiva desde la enunciación o posición lírica. Nicolás Rosa (como el gran crítico de Perlongher) es consciente del papel de la enunciación en este poeta, pero su enfoque y sus objetivos (en *Tratados sobre Néstor Perlongher*, 1997) sólo tocan este tema de manera tangencial. De igual manera, Pablo de Cuba Soria, en el capítulo dedicado a Perlongher dentro de su libro *La poesía neobarroca o el remolino medusario* detecta ya los juegos (perversos) de invasión mutua entre lo poético y lo histórico, pero su objetivo de ahondar en el fenómeno de la poesía neobarroca lo avoca a una terminología ajena a los conceptos propios de la teoría de la enunciación, y finalmente, Roxana Ybañez perfila un cúmulo de consecuencias, tanto en su artículo *El largo pasillo y esas orquídeas* (2014) como en *Escritura, cuerpo y sensualidad* (2020),

dentro del discurso poético de Perlongher que aquí se siguen con el agregado de la discusión sobre la estrategia enunciativa.

En la misma línea, las reflexiones de Sempol (2018), Calderón (2019), Echavarren (2016), Gundermann (2003), Gasparini (2010), Hernández (2015), Palmeiro (2011), Retamoso (2005) y el propio Moreiras (2021), orientan, con las coincidencias y discrepancias respecto de la propia propuesta, las líneas establecidas en el capítulo tres, en tanto poética de un sujeto lírico exsurrecto en Néstor Perlongher. Por supuesto, tales coincidencias y discrepancias son tratadas en el segundo y tercer capítulo en tanto guían la descripción de las operaciones propias de un sujeto lírico exsurrecto. Por ejemplo, cuando Echavarren habla sobre el tránsito entre lo histórico y lo poético, se especifica el proceso (dentro de determinados poemas) de la enunciación para detectar allí al sujeto lírico que propone esta investigación; no es otro el procedimiento de contraste con el resto de críticos.

La presente investigación surge de la imperante necesidad de explorar y comprender la obra de Néstor Perlongher desde una perspectiva innovadora que ilumine la complejidad de su poesía. Si bien la poesía latinoamericana ha sido ampliamente estudiada en términos de su contexto histórico, político y cultural, la introducción del concepto de sujeto lírico exsurrecto en su obra representa un campo inexplorado que promete revelar nuevos aspectos de su producción literaria.

La elección de investigar este concepto se justifica por varias razones fundamentales. En primer lugar, Néstor Perlongher ha sido reconocido como una figura clave en la poesía neobarroca latinoamericana, y su obra ha dejado una huella profunda en la tradición literaria del continente. Su estilo único y su exploración de lo histórico y lo social hacen que su poesía sea un terreno fértil para el análisis desde esta perspectiva.

Además, el concepto de sujeto lírico exsurrecto propuesto en esta investigación presenta un desafío intelectual que se relaciona con cuestiones de enunciación, identidad y la intersección entre lo lírico y lo histórico. Su estudio puede arrojar luz sobre cómo la poesía puede funcionar como un medio para desafiar y subvertir las narrativas hegemónicas, al tiempo que se enfrenta a la historia y la política desde una posición única.

Esta investigación también responde a la necesidad de ampliar y enriquecer los estudios literarios relacionados con Néstor Perlongher. A pesar de su influencia y relevancia

en la poesía latinoamericana, existe una falta de investigaciones que se centren en la estrategia enunciativa y la presencia del sujeto lírico exsurrecto en su obra. Por lo tanto, esta investigación contribuirá al campo de los estudios literarios al abrir nuevas perspectivas de análisis y debate.

En resumen, esta investigación busca llenar un vacío en la comprensión de la poesía de Néstor Perlongher al enfocarse en la presencia y el significado del sujeto lírico exsurrecto. Al hacerlo, se espera proporcionar nuevas perspectivas sobre su poesía, enriqueciendo la tradición literaria latinoamericana y promoviendo una comprensión más profunda de la complejidad de la enunciación poética en su obra.

Por último, la investigación refleja una búsqueda destinada a determinar la vitalidad de cierta poesía latinoamericana capaz de incorporar un enfoque de indagación y razonamiento histórico en sus poemas, proporcionando así una perspectiva renovada sobre los eventos pasados: en ese nivel de la memoria personal y colectiva, siempre en constante disputa con el registro, también personal y colectivo.

## Capítulo 1. Escritura y sujeto

La pregunta sobre quién o qué habla en el poema ha necesitado de múltiples enfoques y disciplinas para poder articular un discurso coherente, y diverso al mismo tiempo, capaz de proporcionar una guía sobre una de las cuestiones fundamentales en torno al poema como fenómeno textual y pragmático: el rasgo o la huella de la subjetividad que construye un aparato textual con unas determinadas características, aunado a diversos funcionamientos en los distintos niveles de comunicación que convoca el poema como tal.

Evidentemente, la manifestación artística que es el texto poético ha sido revisada desde distintos ángulos por los diferentes marcos estéticos de una época y una cultura determinadas. Esto en parte determina la proliferación de miradas y conceptos alrededor del fenómeno de enunciación que acontece dentro de un poema y de sus múltiples alcances. De aquí se desprende que un escritor o un investigador puedan llegar a conclusiones tan variadas y hasta contradictorias entre sí, percibidas desde un punto de vista sincrónico y diacrónico. Así, los conceptos de 'voz', 'sujeto lírico', 'voz lírica', 'Yo lírico', 'emisor', 'autor', 'locutor', 'sujeto del enunciado' o 'sujeto de la enunciación' corren el riesgo de empalmarse y perder su especificidad y/o el marco referencial al cual aluden. A ello debe sumársele la pertinencia de su uso para un objeto de investigación específico (en este caso un determinado grupo de poemas).

La presente investigación mantiene en mente esta dificultad y pretende elucidar una estrategia particular de enunciación presente en los primeros dos poemarios del poeta argentino Néstor Perlongher. Para llevar esto a cabo, la revisión del aparato crítico capaz de dar cuenta de las estrategias de enunciación, en voz de críticos especializados en la materia, es un primer paso obvio y necesario, al cual se le ha agregado una mirada crítica que contempla el marco estético al que pertenecen los poemas. Parecido al trabajo que realiza el crítico Gustavo Osorio de Ita en *Voces del XIX. Estrategias de enunciación en el Romanticismo y el Modernismo hispanoamericanos*, aquí se traza un puente entre el Barroco y el Neobarroco.

A diferencia del texto de Osorio de Ita, aquí no pretendo abordar desde un punto general las estrategias de enunciación de un periodo, sino que me he ceñido a un poeta específico del neobarroco, el ya mencionado Perlongher, y ni siquiera me interesa abordar todas sus estrategias de enunciación, sino una en particular. En última instancia, se trata de dar una respuesta tentativa, sobre las condicionantes compartidas en los poemas seleccionados de Néstor Perlongher, capaz de mostrar la presencia de un sujeto lírico con una característica que he dado en llamar exsurrecta. Si bien se precisará con mayor ahínco la delimitación de este concepto más adelante, un punto de entrada para perfilar el concepto de sujeto lírico exsurrecto implica entenderlo como una estrategia de enunciación capaz de albergar tanto una polifonía enunciativa como un agente capaz de generar una irrupción de los distintos marcos de enunciación. Sumado a esto, la presente investigación busca diferenciar este concepto (el de sujeto lírico exsurrecto) de su antecesor directo presente en el libro de Alberto Moreiras, *Tercer espacio y otros relatos*, es decir, el sujeto exsurrecto.

Mi propuesta se diferencia del concepto de Moreiras en tanto que el término sujeto exsurrecto pertenece a una categoría crítica más del lado de la filosofía que de los estudios que se abocan a la enunciación lírica. En la obra de Moreiras, el concepto de sujeto exsurrecto se propone como una categoría filosófica que aborda la identidad personal y cierta reconstrucción de la subjetividad a través de una huida, una negación de cierto espacio simbólico. En esta investigación, agregar la palabra 'lírico' al concepto me permite hacer una adaptación al campo específico de la lírica. En este contexto, el término se refiere a la irrupción de planos enunciativos (propios del sujeto lírico) en un poema. El sujeto lírico, en tanto inteligencia de construcción, experimenta una reconfiguración a lo largo del texto poético. Este cambio puede estar relacionado con el contenido del poema, las emociones expresadas o la evolución del punto de vista del sujeto lírico. Esto me llevará más adelante a proponer un análisis de los poemas donde el punto de partida sea la nominación de sujeto exsurrecto, desde la cual se desprenda el propio sujeto lírico exsurrecto ya no como el cumplimiento de una subjetividad específica (que es la lectura de Moreiras) sino de una estrategia de enunciación.

El primer paso para realizar esto empieza por determinar el giro que hace del *ethos* barroco el Neobarroco americano, lo cual, si bien no implica como tal una estrategia de

enunciación, sí servirá para orientar las marcas que caracterizan al propio sujeto lírico exsurrecto.

## 1.1 Del barroco al neobarroco

Como gran concepto dentro del mundo del arte, el barroco posee la particularidad casi *sui generis* de haber enmarcado no sólo tiempos distintos sino geografías varias. Al igual que el Romanticismo o el Renacimiento, cuyos puntos de ebullición abarcaron países (ciudades en todo caso) específicos de los que se desprendieron para otras latitudes sus rasgos prominentes, el Barroco posee sus puntos de intensidades muy específicos a lo largo de la historia y la geografía. Sumado a esto, concurre también la distinción entre las disciplinas artísticas: Barroco para la música, la arquitectura, la literatura, la pintura e incluso para la filosofía...

Se trata en todo momento de ver la significación barroca como un concepto histórico, así como se habla de periodo renacentista o romántico es lícito hablar de un Barroco en tanto momento histórico. Aun así, las demarcaciones temporales varían según los autores y el enfoque de sus estudios (junto a cierto sesgo de parte de algunos que buscan una reivindicación nacional en su arte respecto a este periodo). Aquí nos ceñiremos, para empezar, al planteamiento de Hatzfeld, quien ofrece un panorama conciso sobre el tema: “El Barroco es la evolución del Renacimiento hispanizado en el momento en que se celebra el Concilio de Trento [...]. En España, tras lograr con Cervantes un equilibrio de corta duración, lo pierde con el barroquismo de Quevedo y Calderón” (70). Al ser el presente estudio un proyecto dedicado al neobarroco, americano por excelencia, el punto de confluencia que dictamina lo característico propio del barroco, en materia de literatura, pasa particularmente por este periodo de tiempo delimitado por Hatzfeld.

Por ello, esta pequeña demarcación temporal sirve exclusivamente para el enfoque sociocultural que ha valido como fuerza generadora y retroactiva del fenómeno barroco. Con ello, el contexto que se desarrolla a continuación tendrá sus implicaciones para lo

sucedáneo en América Latina, pero también para el núcleo duro de la presente investigación: el sujeto lírico en los primeros poemarios de Perlongher.

Dicho lo anterior, vale empezar apuntando que todos los campos de la cultura a los que se les pueda agregar el adjetivo barroco “coinciden como factores de una situación histórica” (Maravall 28). Si esto es así, lo es a condición del carácter inductivo de las observaciones sobre determinados artistas que miraron de reojo a la forma renacentista que salía de la centralidad europea, obteniendo con ello un impulso cultural capaz de responder a inquietudes vitales comunes.

Lo anterior implica el hecho, nada menor, de instaurar una nueva cultura, un rompimiento con el pasado que no obstante lo incorpora. Ha de mencionarse que será este rompimiento con el pasado el rasgo de entrada del diálogo entre barroco y neobarroco para sus escritores de la segunda mitad del siglo XX. Pero más allá de lo dicho, sería pertinente cuestionar qué esencia del barroco es la que se traslada a América a partir del siglo XV. Y también, sobre la esencia barroca que ya se anidaba en la experiencia americana antes y después de la conquista. Este desarrollo, permitirá, más adelante en la argumentación, proponer una orientación al objeto de estudio.

Para dar respuesta a estas interrogantes se propone seguir la idea del *ethos* barroco propuesto por Bolívar Echeverría, anticipado por unos elementos bases del barroco europeo a partir de Maravall y Hatzfeld<sup>2</sup>.

### 1.1.1 El *ethos* de lo barroco

Si para la poética de Néstor Perlongher es válida una reflexión del sujeto lírico exsurrecto, como aquí se propone, se debe a que su estratificación pasa por un mecanismo de complejidad que altera y suma las estrategias creativas de la poesía del siglo XX<sup>3</sup>. Esto

---

<sup>2</sup> Se hace hincapié en estos tres autores al principio del estudio dado que, desde esta lectura, directa o indirectamente sus trabajos aluden a la noción de *ethos* desde un punto de vista capaz de articularse con el neobarroco.

<sup>3</sup> Evidentemente se contempla el impacto de la reapropiación del Siglo de Oro español para toda la poesía en lengua española.

significa pensar el agente de “sujeto lírico” como un mecanismo de construcción que se prefigura y se vuelve performativo también dadas ciertas coordenadas. Para el caso de Perlongher, estas coordenadas implican la realidad social y las dimensiones literarias de la segunda mitad del siglo XX; la etiqueta de “neobarroco” sirve, en parte, para ubicar estas coordenadas, pero también para relacionar sus características con el Barroco europeo. Con el fin de explicar los detalles alrededor de este estatuto conviene establecer un punto común sobre cómo entenderlo y desde dónde.

Para empezar, el análisis de Hatzfeld eslabona algunas ideas base que luego tendrán su impacto en la relación conjunta entre sujeto lírico (exsurrecto<sup>4</sup>) y poema neobarroco. Partimos, entonces, de la siguiente descripción histórica:

En todas las artes, el periodo barroco, que se extiende aproximadamente de 1550 a 1680, es un intento de sustituir el hedonismo renacentista por unos valores más serios y espirituales, así como una ruptura de los estrechos límites del humanismo antropocéntrico por medio de un trascendentalismo paradójico que tiene que ver con el espacio y con el tiempo (Hatzfeld 106).

Como punto de partida, es insoslayable el papel que juega el sentir religioso durante esta época en el mapa mediterráneo allende las tierras protestantes; de igual manera, no puede disminuirse el papel de eventos bien definidos capaces de marcar programas artísticos, bien o mal seguidos por los propios artistas, hayan sido estos músicos o poetas. Desde el Concilio de Trento hasta los Tratados de paz de Osnabrück y Münster (Paz de Westfalia) mencionados esta vez por Carlos Fuentes (170), dichos eventos signan una época no solo en la sensibilidad artística, sino en todos los niveles de la vida social. Y es lo que también motiva a Hatzfeld a referir *in situ* los motivos barrocos más serios, los cuales:

se refieren a reflexiones sobre la vida, el hombre y el paso del tiempo. La lección que Poussin quiere darnos en su *Diógenes arrojando su cuenco*, que era lo último que

---

<sup>4</sup> Dado su extenso desarrollo, este concepto tendrá su explicación en los siguientes apartados.

poseía, cuando ve a un pastor que bebe agua en el hueco de la mano, es la de que es preciso renunciar a esa vida de seducciones mundanas que nos aparta de Dios (115).

Hecho que, por supuesto, apareja forzosamente una cosmovisión ajena al contexto de Diógenes, en tanto filósofo griego. Pero al apuntalar estos motivos, el autor ofrece el núcleo más íntimo del barroco desde esta vía, pues según su perspectiva, “el verdadero Barroco encierra una auténtica tensión psicológica, a la vez que un anhelo de paz espiritual” (Hatzfeld 57), incluso llegando a afirmar que “donde falta esa tensión hacia un sosiego final, tendremos Manierismo o Barroquismo, pero no un verdadero Barroco” (Hatzfeld 64). Y es que, bajo estos conceptos, el crítico alemán desarraiga todo un espectro de artistas que no cumplen cabalmente con dicha nomenclatura.

Atender estos conceptos que se alejan del núcleo duro del Barroco, bajo el horizonte de la época aquí estudiada, perfila una idea de la copresencia de lo barroco (tema explorado en Perlongher) en América y Europa. Hatzfeld divide la época de la siguiente manera:

El Barroco es la evolución del Renacimiento hispanizado en el momento en que se celebra el Concilio de Trento. Empieza, por tanto, en Italia, después de alcanzar una temprana perfección en Tasso, degenera y se corrompe. En España, tras lograr con Cervantes un equilibrio de corta duración, lo pierde con el “barroquismo” de Quevedo y Calderón. Pasa a Francia, donde entreteje el hilo de oro de la moderación en el Manierismo de Corneille y Rotrou. En un polo de ese hilo está Malherbe; en el otro, Racine, Pascal y Bousset. En este punto, el hilo crece y se confunde con el dibujo del tejido. Yo, personalmente, sostengo que el Barroco triunfa allí donde una dignidad grandiosa parece encubrir las terribles contiendas de la “condición humana”, dejándolas ver, sin embargo, mucho mejor, y en su paradoja (70).

Este largo trecho de más de dos siglos, Hatzfeld lo divide en cuatro periodos: Manierismo (como puente entre el Renacimiento y el Barroco), el propio Barroco, el

Barroquismo y, finalmente, el Rococó<sup>5</sup>. Estas subdivisiones dentro de un momento turbulento y en constante cambio, ejecutan a la perfección la descripción de una crisis<sup>6</sup>.

Lo que se debe destacar aquí es el papel de la toma de conciencia por parte de los actores sociales presentes en este periodo. La síntesis de lo anterior la ofrece Maravall en lo siguiente:

En primer lugar, no se producen ya solo perturbaciones económicas y sociales, sino que el hombre adquiere conciencia comparativa de esas fases de crisis. En segundo lugar, hay un cambio -que podemos apuntar en la herencia del cristianismo medieval y del Renacimiento- en virtud del cual ese hombre con conciencia nos hace ver que ha venido a ser otra su actitud ante el acontecer que presencia, y que frente a la marcha adversa o favorable de las cosas no se reduce a una actitud pasiva, sino que postula una intervención (58).

Dicha conciencia de posibilidades latentes en el quehacer individual y social acarrea una mirada que posee ya el matiz moderno del proyecto, de la empresa en el sentido amplio del término<sup>7</sup>. Ahora bien, la sociedad netamente precapitalista que es la sociedad del siglo XVII mantiene un perfil bien delineado en cuanto a los valores que van cambiando precisamente frente a este movimiento incesante.

Es decir, la crisis social se ve acentuada no sólo en términos de registro económico y político, sino en el aparato de valores que revisten a las instituciones que las detentan. Echeverría lo entiende así cuando afirma cómo el siglo XVII posee dos protagonistas (antagónicos entre sí): “el primero, el que termina, vivido en el registro de la historia político-religiosa, el segundo, el que comienza, en el de la historia económico-política” (*La modernidad de lo barroco* 128). Puede pensarse a la sociedad (española, por ejemplo)

---

<sup>5</sup> Estas categorías, no dejan de contraponerse a las lecturas de un, por ejemplo, Dámaso Alonso respecto a Góngora, o al menos a su *Polifemo*, en tanto poema Barroco.

<sup>6</sup> La delimitación de esta crisis está hecha más adelante de la mano de Bolívar Echeverría, con la ayuda de su concepto: *ethos* barroco.

<sup>7</sup> Rasgo que será palpable en determinados poemas de Perlongher aunque de manera atenuada.

sitiada y situada en un mar de convulsos y frenéticos movimientos antagónicos, primero con la lenta transición de reinos y dinastías hacia el camino que derivará en las monarquías-estado como base para los estados-nación, y luego, atravesándolo todo, las disputas políticas y religiosas en otro lento trance hacia la economía política propiamente dicha.

De lo anterior al salto de la lucha burguesa por trasladar la guerra a la competencia es ya un paso minúsculo. Y lo es en grado sumo de manera que se reorienta hacia una fórmula de libertad económica y comercio libre tan adecuada a nuestros oídos modernos. Este es el punto en común que Echeverría nota en todos aquellos estudios que buscan ver “la cabida que ‘lo barroco’ puede tener dentro de una descripción crítica de la modernidad” (*La modernidad de lo barroco* 12), y es también el razonamiento que lo conduce hacia el concepto nuclear de su exposición:

el ensayo propone un concepto referido a la necesidad en que está el discurso reflexivo de pensar coherentemente la encrucijada de lo que se entiende por “historia económica” y lo que se conoce como “historia cultural”; un concepto mediador, que sería el de *ethos* histórico. Descrito como una estrategia de construcción del “mundo de la vida”, que enfrenta y resuelve en el trabajo y el disfrute cotidianos la contradicción específica de la existencia social en una época determinada, el *ethos* histórico de la época moderna desplegaría varias modalidades de sí mismo, que serían otras tantas perspectivas de realización de la actividad cultural, otros tantos principios de particularización de la cultura moderna. Uno de ellos sería precisamente el llamado “*ethos* barroco”, con su “paradigma” formal específico (*La modernidad de lo barroco* 12-13).

Resulta necesaria esta relación de hechos en tanto pueda aportar elementos a la discusión formal del sujeto lírico. Bajo esta consigna, debe notarse cómo Echeverría se ocupa de argumentar con la base de una crisis de la modernidad, que él rastrea incluso en Calabrese sobre un punto particular muy relevante para nuestro estudio, a saber, un

comportamiento donde reaparece aquel “gusto –y juicio sobre ese gusto- por lo inestable, lo multidimensional y lo mutante” (Calabrese, citado por Echeverría, 14).

En resumidas cuentas, sin ocuparnos por el momento de una constante estilística propiamente en el campo de la poesía, del barroco se desprende una constante de la crisis cuyo rasgo preliminar hace de la inestabilidad, lo complejo<sup>8</sup> y lo mutante elementos formales de su comportamiento. Evidentemente, esto tendrá su repercusión hacia lo neobarroco americano en el terreno de la poesía, la cual, hacia finales del siglo XX tenderá su actividad y sus discursos hacia el campo de lo inestable, lo complejo y lo mutante.

Para no alterar la propuesta metodológica que se ha seguido hasta ahora, baste ilustrar con el ejemplo del *Quijote* de Cervantes (pues es Hatzfeld quien propone a Cervantes como imagen predilecta del barroco español), esta inserción de lo inestable, lo complejo y lo mutante. De entre las variadas posibilidades de exposición sobre este carácter múltiple del Barroco, destaco aquí lo dicho por Blecua en torno a los modelos lingüísticos presentes en el *Quijote*: el autor comienza a destacar la naturalidad del campo yuxtapuesta con la discreción (vocablo muy específico en el marco de la literatura de los siglos XVI y XVII) cortesana; todo esto aunado a la diversidad de estilos, concepciones y representaciones de una “lengua literaria a causa de las distintas fuentes que entran en el libro como un gran juego de espejos: romancero, materia pastoril, narraciones caballerescas o presencia de autores admirados” (Blecua 1117). Es decir, gracias al enfoque novelesco, Cervantes puede tener presentes todo tipo de discursos e ir alterando (por poner otro ejemplo) poemas como herramienta narrativa, y a su vez, narraciones que compaginan la poesía con la lengua coloquial, dentro del marco de un relato cuya complejidad en materia narrativa es bien notoria. La idea de Blecua guía al lector respecto a de qué manera la exuberancia compositiva de la obra alterna estratos narrativos complejos, mutantes o simplemente inestables.

---

<sup>8</sup> Prefiero esta denominación a la multidimensionalidad. La complejidad implica para mí un guiño al concepto de “ajenidad” que el propio Bolívar Echeverría trabaja, siendo éste “El abismo que hay sin duda entre dos mundos vitales construidos por sociedades o por “humanidades” que se hicieron a sí mismas a partir de dos opciones históricas fundamentales no sólo diferentes sino incluso contrapuestas entre sí” (30).

### 1.1.2. El *ethos* de lo neobarroco

A partir de este punto, puede entenderse por qué el *ethos* barroco de Echeverría es traído a la modernidad; éste se erige como la figura conceptual capaz de dar cuenta de aquellas expresiones ya condensadas en la fórmula lezamiana “entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista” (215). Con esto quiero indicar en qué medida hay una sintonía entre el filósofo de origen ecuatoriano y el poeta cubano (Echeverría y Lezama). En ambos, el barroco es una resistencia, pero no una programática de lo político o lo social, sino una capacidad creativa, estética y artística de volver a sentir; en última instancia, de volver a repensar la ideología establecida, en este caso (para el campo general del presente estudio) el impacto del capitalismo en las formas de vida<sup>9</sup>, o como dice el propio Echeverría, de situarse en “el más allá imaginario de un *hic et nunc* insoportable transfigurado por su teatralización” (*La modernidad de lo barroco* 16).

La crisis de la que hemos hablado párrafos atrás es visible en la configuración americana luego de la conquista. No hay *ethos* barroco sin este conflicto que el binomio *mestizaje cultural* aplaca, pues el propio autor insiste en descolocar las metáforas naturalistas del mestizaje hacia una conciencia crítica más rica en análisis y reflexiones<sup>10</sup>. Su primera herramienta es la apropiación del concepto *ethos*, que describe de este modo:

El término *ethos* tiene la ventaja de su ambigüedad o doble sentido; invita a combinar, en la significación básica de “morada o abrigo”, lo que en ella se refiere a “refugio”, a recurso defensivo o pasivo, con lo que en ella se refiere a “arma”, a recurso ofensivo o activo. Conjunta el concepto de “uso, costumbre o comportamiento automático” - una presencia del mundo en nosotros, que nos protege de la necesidad de descifrarlo a cada paso- con el concepto de “carácter, personalidad individual o modo de ser” -

---

<sup>9</sup> Hecho que lleva a Perlongher a llevar esta capacidad de reposicionamiento respecto al yo.

<sup>10</sup> Echeverría es muy concreto al respecto y habla incluso de una crisis profunda, una “crisis civilizatoria” (34)

una presencia de nosotros en el mundo, que lo obliga a tratarnos de una cierta manera- “(*La modernidad de lo barroco* 37).

Aparejado a esto Echeverría nos muestra las diferentes posturas del *ethos* respecto al capitalismo. En tanto tensión (actual o moderna si se quiere) contra este hecho histórico y social, el *ethos* barroco es “la manera de ser moderno que permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo” (*La modernidad de lo barroco* 40). Y es en este punto donde la dimensión de lo barroco (neobarroco) entra en juego para el presente estudio como una aproximación, ni clásica ni romántica, capaz de configurar alguna característica dentro del sujeto lírico del poema. Acaso los poemarios aquí estudiados (sus poemas en todo caso) son una muestra representativa de un sujeto lírico que absorbe este *ethos* descrito por Echeverría<sup>11</sup>.

## 1.2 El conflicto del poeta neobarroco en Perlongher

El poeta que es objeto de estudio dentro del presente trabajo forma parte de la antología de 1991 llamada *Caribe Transplantino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense*; se trata del poeta argentino Néstor Perlongher, miembro crucial de los así llamados poetas neobarrocos. Sin embargo, esta nominación no basta para situarlo en la fotografía del neobarroco más allá de su autoproclamación. La especificidad del *ethos* barroco ya nos puso en alerta de las constantes que obligan (y permiten) a la construcción de un sujeto alejado de las coordenadas clásicas o románticas.

En las primeras páginas del texto que abren el *Medusario*, Roberto Echavarrén afirma que se trata de una tercera entrega de dos antologías (o muestras) anteriores. La primera sería de 1991 (*Caribe Transplantino*) y la otra de 1990. Acaso la piedra angular de

---

<sup>11</sup> Llegados a este punto, entender el *ethos barroco* desde Echeverría se vuelve un punto de inicio sumamente relevante para la posterior comprensión del concepto: sujeto lírico exsurrecto.

la proposición y del impulso de estos textos se anide en la figura de Néstor Perlongher. El propio libro del *Medusario* posee una dedicatoria global a la memoria del poeta rioplatense que otorga el primer giro de la especificidad neobarroca (el neobarroso). Sin embargo, el texto se nombra a sí mismo como una muestra neobarroca cuya cualidad estriba en un espacio de intermedios.

En dicho prólogo, Roberto Echavarren delimita las fronteras que posee la poesía latinoamericana frente y tras de sí: la vanguardia y la poesía coloquial. El diagnóstico del prologuista posee dos eficacias: la síntesis de dos tendencias bien marcadas en la primera mitad del siglo XX y la configuración sociopolítica tan cara a la misma tradición que ve su momento de mayor incandescencia durante el ocaso de las vanguardias latinoamericanas y el caldo cultural de las dictaduras en Latinoamérica.

Echavarren da tres nombres de la avanzada (en latinoamérica) que trabajó con el legado de Mallarmé, a partir de romper “en ocasiones con la ilación de la frase y también, como Joyce, con la integridad del significante, explosión y reflexión de fonemas” (13). La poética que conserva la vanguardia en esta línea representativa de nombres (Huidobro, Girondo y Paz) vertebrada la unidad del discurso (escrito y dicho) con los aspectos semánticos y fónicos a partir de una motivación, muchas veces irónica, capaz de convocar dentro de la materialidad del poema tanto la armonía como la disonancia.

Por otro lado, la poesía coloquial arribaría con el estandarte del prosaísmo y lo coloquial por igual; ésta verá anclar dentro de su contenido y forma el registro de la protesta o el compromiso. En palabras de Echavarren: “Está concernida por ciertos tipos de conflicto político: nacionalismo *versus* imperialismo, la clase campesina o los trabajadores contra los oligarcas” (14-15). En su eficacia y en sus límites, tendría en Ernesto Cardenal a su figura culminante para las primeras décadas del siglo XXI. Aunque estos eventos se suceden con el orden descrito, tanto la vanguardia como el coloquialismo mantienen sus propias vetas revitalizadoras. Aquí, por ejemplo, entendemos el neobarroco (diremos un primer neobarroco) de Lezama Lima, Severo Sarduy y Haroldo de Campos (en tanto poetas) como una aglomeración de ambas tendencias.

Por consiguiente, en el prólogo al *Medusario*, Echavarren resume el mapeo básico de los poetas ahí incluidos. Nos dirá de entrada que la poesía neobarroca “es una reacción

tanto contra la vanguardia como contra el coloquialismo más o menos comprometido” (15), mientras que enseguida hace el programa de las alianzas y detracciones con ambas tendencias. Para detallar esto recurre a un pequeño apartado capaz de definir operativamente el punto de partida: dicho concepto es, por supuesto, el barroco.

Si bien el autor no se constriñe al concepto de posmodernidad (y es más que favorable y coherente que así sea) durante la delimitación entre el barroco y el neobarroco actual, sí lo llega a mencionar. Aquí (de nuevo) tampoco me interesa inscribir dicho concepto como apéndice del neobarroco, sino mostrar parte del marco referencial que ha favorecido tanto su construcción como su reflexión por parte de pensadores de muy variadas ramas del saber. Esto es posible gracias a que Echavarren echa mano de todo un bagaje con el que es posible rastrear a esta estela de poetas: su propia pintura teórica del neobarroco (en el *Medusario*) ya está habitada por los fenómenos epistemológicos, comunicativos, estéticos y literarios que habitan la modernidad (o posmodernidad) a partir de los años ochenta en adelante.

Nuestro sujeto (lírico) exsurrecto no es otro sino aquel capaz de reconocer en su cotidianidad que todo fenómeno alrededor de la información no es sino “una lucha, entre otras, de grupos y minorías, de sujetos divididos no sólo por la barrera de clase sino por estilos de conducta y aspecto” (Echavarren 16), de lo que se desprende que el conocimiento y la verdad se hagan fluidos (inestables, débiles o mutantes) y las ideologías que los sustentan una ficción. Aunado a lo anterior, es también quien entiende las renegociaciones del contrato social como otra “lucha entre grupos de interés” y comprende el cruce ético-estético bajo la figura de lo espontáneo ajeno a todo “objeto de conocimiento, ni empírico-científico ni metafísico-dogmático” (Echavarren 16).

En otras palabras, el sujeto lírico exsurrecto (en esta primera característica) posee un interés cultural con miras a este barroco “neo o posmoderno [...] consistente con esta fase de la cultura que da un nuevo sesgo a la lucha de los particulares y su pretensión libidinal errática” (Echavarren 16). La errancia de claros ecos heideggerianos condensa así un particular fenómeno que el propio prologuista ha demarcado como pauta de los poetas neobarrocos: “Los poetas neobarrocos, al contrario, pasan de un nivel de referencia a otro, sin limitarse a una estrategia específica, o a cierto vocabulario, o a una distancia irónica fija. Puede decirse que no tienen estilo, ya que más bien se deslizan de un estilo a otro sin

volverse los prisioneros de una posición o procedimiento” (Echavarren 16). Este detalle, me parece, es, por el contrario, la estrategia creativa (o firma<sup>12</sup>) del sujeto lírico (exsurrecto) de las operaciones neobarrocas en Perlongher.

El *ethos* barroco hasta aquí descrito explicaría en parte la tendencia de los primeros poemarios de Perlongher de voltear hacia la historia, pero con una mirada que nunca es directa, es decir, con una estrategia de enunciación que otorga complejidad a los ejes constitutivos del poema.

Esta firma, por ejemplo, hace que el ritmo sintáctico en Perlongher devenga mutante y disímil: en *Austria-Hungría*, por poner un caso, este ritmo en tanto firma mantiene un quiebre de unidad a través del uso intercalado de las distintas voces en los poemas, como ocurre en “Canción de amor para los nazis en Baviera”, “Nelson vive” o “El cadáver”; poemas que, por cierto, dejan clara la huella de la oralidad a través del recurso de marcarse en cursivas. Es decir, lo que Echevarren mantiene como gesto errante de la poesía neobarroca, en Perlongher se cumple, especialmente cuando de los saltos en el nivel de las referencias se trata. Se tiene por lo tanto otra característica de lo que conforma el sujeto exsurrecto: la errancia en su procedimiento. Más importante aún, la errancia se vuelve un mecanismo base de lo que aquí llamamos sujeto lírico exsurrecto en tanto posiciona su voz “detrás”, digamos, de entidades líricas con un discurso propio. En *Alambres*, el sujeto lírico habla desde (o en el interior de) personalidades histórica o culturalmente ya construidas, como en el poema “Rivera” que abre el poemario.

Sumado a lo anterior, el gesto de la huida (inseparable de la errancia) lo rastrea Echevarren desde Gracián. Como apoyo de nuestra argumentación, este detalle adquiere todas las connotaciones de crisis que se dieron durante el Barroco, es decir, la huida como una “contrafigura del devenir” (Echavarren 17) en que el ser desaparece de la escena y es suplantado por un límite que ha de ser sobrepasado. Huida y errancia juntas. Menciono de pasada (se ahondará en los análisis de los poemas este apartado) el límite país o el límite de la sexualidad en *Austria-Hungría* y *Alambres* respectivamente.

---

<sup>12</sup> En su sentido más amplio, para el crítico M. Blasing una “firma” poética incluye una prosodia y ritmos individualizantes, una voz diferente, junto a unas marcas textuales visibles o audibles –todo lo que implica una inflexión personal del código- y que sobrescribe la macrorretórica con persuasiones discursivas.

Esto se hará palpable cuando el análisis de los poemas haga evidente esta faceta, a partir de la reformulación de elementos culturales e históricos ya fijos. Lo anterior se debe, en parte, a que los elementos trabajados por este proceso de reformulación, dados su lugar y su tiempo, ofrecen una Latinoamérica inconexa, no unitaria bajo eslogan y, por ende, atravesada por procesos indefinidos (ésta es la apuesta de Perlongher<sup>13</sup>). La dinámica conjunta que reconocen los poetas de esta muestra (la del *Medusario*) adquiere plena consciencia de una secuencia no lineal, múltiple y heterogénea que los convoca, a saber, desde toda la configuración cultural de la que son herederos, hasta las experiencias límite de lo que aún se espera que sea, en este caso concreto, la poesía.

A propósito de lo anterior, a mediados del año 2016, la editorial chilena RIL congregó a Roberto Echevarren, Jacobo Sefamí y Eduardo Espina (todos miembros de la muestra del *Medusario*) para conmemorar los veinticinco años de la antología. En la plática los tres interlocutores coinciden en que la poesía neobarroca hace del trabajo con el lenguaje su eje principal. No obstante, de manera acertada los tres coinciden que todo poema (que se precie de serlo) ya acomete esta tarea. En la misma plática es Eduardo Espina quien ofrece la clave del asunto:

Como telón de fondo destaca una indolencia convertida en índole, en tanto se sistematiza el desprendimiento de ciertas situaciones de lo real que podrían considerarse decisivas, aunque dicha sistematización sufra interposiciones. El neobarroco es la escritura del corte dentro del fragmento y de la interrupción caracterizada como salto al vacío. Al auspiciar la construcción de un ritmo *in nuce*, el poema responde a los requerimientos de lo superlativo, relacionado a sus componentes por exhumar. Es, valga la paradoja, ficción del idioma- a ciencia cierta. Asimismo, una superposición de sustituciones y digresiones, bosque de claves, que por decisión propia han quedado sin resolver, igual que la propia vida ("Elisión y elusión. Una conversación en torno a Medusario (segunda parte) • Periódico de Poesía").

---

<sup>13</sup> De ahí que establezca como desvío conceptual del neobarroco su propuesta particular: el neobarroso.

Es decir, el acontecer<sup>14</sup> todo en el lenguaje<sup>15</sup> que se da en la poesía neobarroca posee un marco de aproximación específico donde posiblemente tenga validez la hipótesis del presente trabajo. Para este caso “la escritura del corte dentro del fragmento” y “la interrupción caracterizada como salto al vacío” se perfilan como configuraciones discursivas recurrentes de los poemas que un sujeto lírico, cuya característica es la exsurrección.

Evidentemente la poesía neobarroca no fue un fenómeno programático ni un manual al uso, lo relevante aquí está en los detalles que se han acumulado hasta ahora como claves de lectura de la poesía neobarroca. A partir de este punto, el detalle está en determinar si estos elementos se vuelven una constante (una operatividad) del sujeto lírico y bajo qué aspectos.

### 1.2.1 El estatuto del sujeto lírico en el neobarroco

El enfoque de esta mirada se ciñe a las coordenadas de una dimensión del sujeto lírico en Perlongher capaz de aportar un *ethos* cuya subversión tienda hacia los estatutos de los que partía el Barroco. Si Hatzfeld menciona que el verdadero Barroco involucra una “auténtica tensión psicológica” junto a “un anhelo de paz espiritual” (57), las coordenadas en las que se mueve el neobarroco ya no tienden a esta estabilidad ni parten de ella. También nos ocupa la relevancia que tienen todas estas instancias hacia fuera y dentro del poema, los rastros, digamos, capaces de comunicar las encrucijadas propias del agente lírico (dada su época) que sean convocadas por el poema. Partimos del hecho de no constreñir nuestro estudio en el puro agente lírico inmanente del poema como portador de un yo unívoco y lineal. Esto se debe a que el sujeto lírico aquí se entiende como un concepto de mayor

---

<sup>14</sup> El acontecimiento será un concepto clave hacia la exposición del presente estudio. Por supuesto, aquí nos basaremos en lo que Alain Badiou explica sobre el tema; como punto de entrada, establecemos el acontecimiento en relación al poema en tanto: “Todo proceso de verdad comienza con un acontecimiento; un acontecimiento es imprevisible, incalculable. Es un suplemento de la situación. Toda verdad y, por ende, todo sujeto depende de un surgimiento acontecimental” (103).

<sup>15</sup> Sentencia de José Kozler que condensa la particularidad neobarroca de los poetas del *Medusario*.

alcance, con otros horizontes que no atienden al perfil unitario que acarrea el espectro mismo de lo lírico ingenuo o no complejizado.

Se hace uso, no obstante, del término lirismo para trazar vasos comunicantes en tanto también delimita una particularidad discursiva no tanto por la vía del género, sino por la estructura en proceso que pone en movimiento. En otras palabras, el sujeto lírico que nos ocupa será quien en la dimensión textual del poema pueda marcar los signos de la potencia, en lo negativo o positivo (que pudo o no pudo ser, que fue de tal forma y no de otra).

Perlongher (que también ofrece un prólogo a la muestra de poetas transplatinos llamado *Barroco y neobarroco*) parte de la figura del pliegue en un tono deleuziano cuya noción se vuelve un acto performativo. Pero mucho más importante, rescata al primer barroco americano con cierta tendencia a lo antioccidental, con alianzas dispares como las del cono sur que conjugan lo hispano, lo prehispánico y lo negroide (como ejemplo predilecto del hecho). Ya con Lezama, nos dice Perlongher (aunque con una jerga deleuziana), se vuelve evidente cierta poesía transcultural capaz de ir y venir entre los límites preconcebidos de la racionalidad europea.

Es allí donde realiza el primer lance que me permite demarcar zonas de vecindad entre el sujeto lírico y el Yo lírico<sup>16</sup>. Y aunque esto no es nuevo, por su obviedad, me he detenido en ello para conectar los puntos de la argumentación con miras a detectar (si la hay) una característica que hemos dado en llamar exsurrecta. Así pues, en dicho prólogo se dice: “No es una poesía del yo lírico” (*Prosa Plebeya* 22) según la sentencia de Perlongher. En el plano teórico, el poeta rioplatense se ataja bajo el concepto de lo transhistórico que modela su perfil en la poesía de Lezama Lima. Poder darle sentido a estas expresiones desde la postura neobarroca es tarea de los siguientes apartados.

### **1.2.2 El lirismo en Perlongher**

---

<sup>16</sup> Dado que Perlongher utiliza el concepto de Yo lírico, aquí se ha preferido únicamente como paso a otro aparato crítico, estableciendo conexiones entre Yo lírico y sujeto enunciador.

Dentro del marco de nuestra argumentación, recurrir al yo como instancia de discurso a pesar de lo dicho por Perlongher se vuelve un acto necesario, y que, a mi parecer, hace justicia a las intenciones del poeta argentino. En primer lugar, porque a partir de aquí se pueden eslabonar los conceptos que hasta este punto se han trabajado, a saber, poder relacionar coherentemente lo barroco, el *ethos*, la errancia, la huida y, condensándolos a todos, lo exsurrecto.

Parto, por lo tanto, de la delimitación de Hatzfeld sobre el Barroco, lo cual ha permitido marcar las distancias que son patentes cuando Perlongher publica sus poemarios aquí estudiados; estos abarcan un periodo que va de 1980 a 1987, no solo en el plano temporal sino dentro del sistema cultural-literario que los abarcan. Si bien la proclamación de lo neobarroco se da con Lezama, Sarduy y Campos, Perlongher implica una actualización, un segundo neobarroco que, digamos, se ampara de lo transhistórico y lo transgeográfico. Las encrucijadas del agente lírico en Perlongher engloban entonces una serie de determinaciones culturales e históricas que se alejan o huyen de las estructuraciones que dieron cuerpo a las tensiones barrocas; a saber, las encrucijadas de las que huye el sujeto lírico en Perlongher no buscan los dos puntos centrales que perfiló Hatzfeld: la búsqueda de sosiego final y el brillo de una dignidad grandiosa capaz de encubrir las paradojas de la condición humana.

Un ejemplo de esto es un tema recurrente en la poesía perlongheriana, específicamente aquel en torno de la homosexualidad, pero no tanto como una reivindicación social, sino desde el desplazamiento de las estructuras de poder que segregan sus manifestaciones. Como se verá a fondo más adelante, Perlongher no recurre al autopoicionamiento del yo lírico que canta o reflexiona o da voz a la homosexualidad; en *Austria-Hungría* este tema atraviesa la deslocalización<sup>17</sup> geográfica que empareja a Argentina con el Imperio Austrohúngaro o con las invocaciones al nazismo, pero especialmente atraviesa la violencia y el poder que están como telón de fondo de muchos de sus poemas. Lo más relevante es cómo el sujeto lírico construye un posicionamiento a

---

<sup>17</sup> El término lo sustraigo de Moreiras y será trabajado a partir de su acepción en tanto “el trabajo de deslocalización es anticomunitario y apunta a una invención contracomunitaria o descomunitaria: relación sin relación” (292). Más tarde, esto tendrá su propia configuración dentro del campo inmanente de las estrategias de enunciación lírica.

partir de una personalidad histórica ya construida, como en el ya mencionado poema “Rivera”, o por lo menos, el posicionamiento de un enunciador en plena transreferencialidad. Hay voces que se posicionan bajo dicho régimen de lo sexual, pero desde lo histórico o en préstamo de voces literarias como en *Alambres*.

En los primeros poemarios de Perlongher, no hay sosiego final en el entramado de la sexualidad, al contrario, hay protesta, aunque también un continuo errar alrededor del tema, como si se tratase de un asunto jamás clausurado (es esto, finalmente, lo que Echevarren refería como salto al vacío del poema neobarroco, inconcluso como la vida misma<sup>18</sup>). Lo que se busca no es la univocidad de los discursos, sino su constante reactualización alejada de toda verticalidad. Este rasgo pone de lleno el concepto de Echeverría, pues el *ethos*, en su doble movimiento (ofensivo y defensivo) vincula movimientos opuestos. Es decir, el lirismo de Perlongher rehúye de los programas establecidos que articulan el tejido literario y social en torno a la sexualidad (siguiendo nuestro ejemplo, aunque hay muchos más temas junto a este), reformulando dicho campo de acción.

En este sentido, el enunciador en los poemas de Perlongher efectivamente se aleja de la poesía coloquial, aunque tampoco puede alinearse al puro trabajo con el lenguaje, en tanto objeto del poema mismo. Parto de la hipótesis de que la poesía de Perlongher, más que ser una expresión del Yo lírico, es un espacio donde el sujeto lírico articula diversos elementos y procedimientos. Estos elementos rompen con la linealidad o unidimensionalidad del lirismo, especialmente desde su posición en el contexto cultural e histórico<sup>19</sup>. Ahora bien, llegado a este punto es necesario recurrir a los conceptos que servirán como punto de partida hacia la noción que engloba todo lo anterior: el sujeto lírico exsurrecto.

### 1.3 El sujeto lírico<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Véase Roberto Echavarren en ‘Prólogo’ a *Poemas Completos, Néstor Perlongher*.

<sup>19</sup> Esto se detalla en los siguientes apartados.

<sup>20</sup> Para una mayor claridad en la exposición de los conceptos, se sugiere recurrir al esquema en la página 31.

Se han de diferenciar entonces las instancias capaces de discurso dentro del poema para poder señalar, asimismo, la operatividad del sujeto lírico exsurrecto que aquí se plantea. La dificultad que se convoca debido a este propósito exige poner dos trazos lineales por las cuales caminar; la primera línea involucra una consabida multiplicidad de conceptos sobre la instancia que habla dentro del poema, una vez solventado (en la manera de lo posible) este problema, faltaría aún determinar las operatividades de estos conceptos.

El primer paso es establecer una definición operatoria de lo lírico, esta vez en manos de Blasing, quien afirma que dicho fenómeno no queda restringido a una época o un movimiento estético particular, sino que: “The lyric makes audible a virtual subjectivity in the shape of a given language, a mother tongue, and the historical permutations of the concept and status of an “individual” are not of help in understanding poetic subjectivity” (4). Blasing aboga aquí por separar el marco del emisor (en tanto poeta empírico) de la esfera textual cuyas marcas inmanentes den cuenta de una subjetividad. Sería posible juntar, entonces, un *ethos* (barroco) al circunscrito reducto de lo lírico gracias a la forma del lenguaje, su uso intratextual en el poema. Acaso esto tiene cabida gracias a que Blasing apunta que “es sujeto de lo lírico (que no el sujeto lírico) aquello que involucre sujetos del lenguaje” (6).

Esto significa, entre otras cosas, que una instancia de discurso, al momento de la escritura del poema, se ajusta a cierto lenguaje. Y ello equivale a señalar que la simple elección de las palabras (dejamos por un momento de lado otras construcciones verticales y horizontales aquí presentes) deja constancia de una subjetividad, un sujeto. Blasing argumenta que una simple palabra como pan (*bread, pain, brot*) puede acarrear un flujo distinto de resonancias literarias y fónicas. El poeta bien puede elegir supeditar su elección a un elemento formal o a uno intertextual entre otras muchas posibilidades<sup>21</sup>. Esa elección, ya empírica en tanto texto, es la huella del sujeto, que, de nuevo, es solo efecto del lenguaje.

A partir de lo dicho por Perlongher, el Yo lírico se vuelve una frontera difusa ya que el poema carga con, por lo menos, dos yo, según Blasing, “The lyric “remembers” both an individuating history and the generic history that draws the boundary of the mind as it draws

---

<sup>21</sup> En el trabajo citado de Blasing su exposición queda muy clara con las resonancias del *pain* en un contexto francés, y de *Brot* en tanto eco de un verso de Hölderlin.

the boundary of the body” (10). Esto por supuesto es la virtualidad básica, a la cual se le suman a partir de ahí estructuraciones de composición a todos los niveles (morfológicos, fonéticos, sintácticos y semánticos). A partir de esta definición base, se ha de recurrir al aparato conceptual de los trabajos de la enunciación comunicativa, especialmente desde Benveniste, quien resultará idóneo para eslabonar la categoría de sujeto lírico exsurrecto. Más adelante la investigación se basará en la síntesis que ofrece Osorio de Ita sobre esta misma nomenclatura. De manera sintética, el fenómeno de la enunciación comunicativa pasa por desdoblarse al enunciador empírico en un locutor, y será este locutor quien “se apropia el aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor mediante indicios específicos” (Benveniste 84). En el momento de la realización individual del habla, dicho locutor adscribe inherentemente un alocutario, es decir, un “otro delante de él, cualquiera sea el grado de presencia que atribuya a este otro” (Benveniste 85); de inmediato, esta relación involucra una relación de mundo que ambos (locutor y alocutario) puedan referir. Ahora bien, lo particular de la enunciación en tanto acto de lenguaje implica la inserción del propio locutor en su enunciación, pues como dice Benveniste:

El acto individual de apropiación de la lengua introduce al que habla en su habla. He aquí un dato constitutivo de la enunciación. La presencia del locutor en su enunciación hace que cada instancia de discurso constituya un centro de referencia interna. Esta situación se manifestará por un juego de formas específicas cuya función es poner al locutor en relación constante y necesaria con su enunciación (85).

La ejecución y el contenido de la enunciación dan como resultado un enunciado; de modo que será objeto del enunciado lo referido de la enunciación, pero, de nuevo, hay un despliegue de lo enunciado, ya que siempre se “designa el objeto al mismo tiempo que es pronunciada la instancia del término” (Benveniste 85), lo cual, más allá de ser una obviedad, permite ver los posicionamientos dentro del campo literario. Esta especificidad la sitúa Benveniste cuando matiza los planos enunciativos:

Hay pues que distinguir las entidades que tienen en la lengua su estatuto pleno y permanente y aquellas que, emanadas de la enunciación, sólo existen en la red de "individuos" que la enunciación crea y en relación con el "aquí-ahora" del locutor. Por ejemplo, el "yo", el "eso", el "mañana" producidos en la enunciación (87).

En el campo de la lírica tenemos un esquema base donde el sujeto de la enunciación (en tanto inscripción del locutor), es decir, el hablante del poema, será quien ejecute el enunciado, aquellos individuos que la enunciación crea (posean voz dentro del poema o no) serán los sujetos del enunciado. Como ya se ha dicho, este esquema permite vislumbrar con mayor eficacia los actos de enunciación que son de vital importancia para la poesía de Perlongher (dado el enfoque del presente trabajo), aunque el propio Perlongher abjure de un yo (como entidad) en el poema.

Para evitar mezclar categorías teóricas, pero logrando establecer un diálogo con lo dicho por el poeta rioplatense, se asimila aquí al sujeto de la enunciación como ejecución de la subjetividad virtual de la que se ha partido conceptualmente con Blasing. Este sujeto de la enunciación será asimilado, en todo caso, al concepto de Yo lírico desde otras construcciones teóricas.

La competencia encargada de su ejecución reside en el sujeto lírico en tanto inteligencia de construcción o estrategia creativa. De esta manera, la enunciación lírica se articula desde un sujeto de la enunciación que, como punto de partida, se estructura a través de una inteligencia de construcción (un sujeto lírico), que por añadidura responde a una poética determinada (en relación con, por ejemplo, el código lingüístico, la tradición literaria y, evidentemente, la referencialidad del autor empírico). Como un despliegue más, está el enunciado y, por ende, los sujetos del enunciado.

A partir del ordenamiento de estos conceptos, la poesía de Perlongher posee, entonces, una especificidad en la construcción de su discurso que implica y abarca, en el apartado específico del sujeto lírico, todo un recorrido sobre las múltiples variantes de la instancia del discurso que opera como agente, las cuales mencionó Echavarren a partir de mecanismos que tienden a cortes dentro del fragmento.

A diferencia del trabajo de Osorio de Ita, aquí sostengo e introduzco la categoría del sujeto lírico como un elemento más que participa de la emisión del texto poético. Mientras el crítico mexicano mantiene sólo las instancias (reformuladas por él a partir de las de Ducrot) de ‘emisor’, ‘locutor’, ‘enunciador’, ‘auditor’, ‘alocutario’ y ‘enunciatorio’<sup>22</sup>, por mi parte me veo en la necesidad de posicionar al sujeto lírico como un mediador entre el emisor y el locutor (en la terminología que vengo usando, entre el autor empírico y su inscripción en tanto sujeto de la enunciación). La razón de esto se debe al fenómeno de lo exsurrecto en el plano de la enunciación, el cual implica la irrupción de una subjetividad otra (ajena en todo caso) al marco general del poema, especialmente en el plano temporal<sup>23</sup>.

La diferencia se sostiene entre lo que implica una estrategia compositiva (sujeto lírico) frente a una estrategia enunciativa (locutor-sujeto de la enunciación) en el aparato final del texto poético. Sostengo así la noción de sujeto lírico como inteligencia creativa que organiza a su vez las interacciones en el plano inmanente de la enunciación. De igual manera, esta sutil diferencia justifica la búsqueda de un armazón teórico (el *ethos*, por ejemplo) que dé cuenta de las marcas textuales diferenciadas entre uno y otro concepto.

Probablemente, el primer punto de referencia para abordar la pertinencia de un sujeto lírico como inteligencia creadora (y por lo tanto, inteligencia que engloba la puesta en escena de la enunciación) pueda rastrearse con Mallarmé. Como lo apunta el poeta Alí Calderón:

En 1895, Stéphane Mallarmé publica un artículo que será fundamental para la poesía del siglo XX: *Crise de vers*. En él traza las preocupaciones de la poesía finisecular y aún de las futuras búsquedas de la vanguardia: la desaparición del yo lírico y la pasión por la materialidad del lenguaje (...). Este movimiento gradual que va de la sensibilidad romántica a la fascinación por la materialidad del lenguaje, se concebía

---

<sup>22</sup> Presentadas a modo de diagramas entre las páginas 56 y 59. Véase Gustavo Osorio de Ita, *Voces del XIX. Estrategias de enunciación en el Romanticismo y el Modernismo hispanoamericanos*. Ediciones del Lirio, BUAP, 2022.

<sup>23</sup> Más adelante explico cómo esto me lleva también a plantear un tiempo de la enunciación y un tiempo del enunciado.

como una violenta perturbación de los valores o, como se le llamaba en la época, como un *bouleversement de la poésie* (*Reinventar el lirismo* 112).

Convertida en fórmula de maquinación repetitiva luego de los grandes poemas y poetas románticos, desde Wordsworth hasta Hölderlin (quien, dicho sea de paso, ya problematiza toda esta discusión en torno al yo en la lírica), cierta poesía ve en la figura de Mallarmé a quien hará palpable esta escisión dentro del seno de las poéticas. Primera distinción entonces, el predominio del Yo lírico frente al poema cuya pasión es la materialidad del lenguaje sin intervención directa de una isotopía, cuya base serían las reiteraciones lexemáticas capaces de encarnar un yo. Dentro del marco de este tipo de enunciación existe, digamos, un sujeto lírico que evita esta inscripción tácita del sujeto de la enunciación, abriendo paso a una estrategia enunciativa cuyo centro de referencia es el propio lenguaje.

Esta primera tendencia antes de la ruptura de Mallarmé, es decir, la del yo en tanto eje de la lírica, Calderón la sitúa en el albor mismo del poema entendido como tal, ajeno a la épica de Homero, con Arquíloco y Catulo. Se puede ilustrar este Yo lírico con el posicionamiento particular de la voz que enuncia, como por ejemplo con los siguientes dos dísticos elegíacos: “El escudo que arrojé a mi pesar en un arbusto, una pieza excelente, ahora lo blande un tracio. Pero salvé el pellejo. ¿Qué me importa ese escudo? Que se pierda. Otro tan bueno me compraré” (Arquíloco, citado por Vallejo, 312). Más allá de la evidente existencia del yo que Arquíloco invoca para comunicar su experiencia, se manifiesta a su vez la presencia de toda una subjetividad, ésta vez desde la negación de la tradición de volver con el escudo o sobre él.

Se está pues en la misma línea que Blasing expone sobre la *firma*, como aquella huella particular de la necesidad de un yo. El hecho de que “the historical crossing that creates the conceptual gap is recrossed by the individuated/socialized “I” created in that process. The fateful crossing is intentionalized in its repetition by an “I,” an emotion, an ethos...” (10), implica la capacidad de describir las operaciones de esta construcción multilateral. Si se sigue a Perlongher respecto que la poesía neobarroca es una poesía de

aniquilamiento del yo, lo hacemos a condición de rastrear un determinado sujeto lírico en performatividad, incluso desde su firma.

Si seguimos esta dinámica del sujeto de la enunciación o sujeto enunciador en retirada para la poesía moderna, es Eduardo Milán quien vuelve a mantener a Mallarmé como figura elemental, de quien escribe lo siguiente:

*Un coup de dés*, poema en donde no sólo naufraga la escritura sino en donde el yo poético se hundirá. *Un coup de dés*, entre otras cosas, es el poema de la identidad perdida: el poeta desaparece y la escritura adquiere su propia identidad, se objetualiza al máximo. En el poema de Mallarmé ya están los cimientos de una escritura despersonalizada, leitmotiv de mucha de la mejor y más radical escritura contemporánea. Al perder persona el poema mallarmeano, la escritura se objetualiza: se vuelve referente de sí misma (49-50).

Es decir, a partir de Mallarmé (seguidos en Latinoamérica por los modernistas y vanguardistas) entre las muchas cosas que serán subvertidas en dicho momento está también el fundamento del lirismo, el yo como tal. Pero esta tentación, sin que sea programática, no implica simplemente la evasión de la posición del yo dentro del poema, no es tan sencillo como eso. Básicamente se problematiza, adquiere sustancia algo que a simple vista se daba por sentado. Dicho en otras palabras, el yo no será plano, no implicará más la cerrada subjetividad que hará de todo poema un acto confesional ni un acceso directo a la persona del poema o al autor del mismo, ni a una sola instancia de discurso en (o por) el poema. La poesía neobarroca en esto sigue el esquema dicho por Echavarren, en cuanto que se aleja del coloquialismo/confesionalismo y del vanguardismo programático.

Situados bajo este aspecto, la poesía antes del rompimiento mallarmeano circunscribe su quehacer sin la conciencia plena de este poema cuyo centro de referencia es el lenguaje en sí mismo; por ello, resulta lógico que, en plena modernidad, el yo como agente privilegiado del mundo comience su retirada; Calderón lo plantea en estos términos:

Tal era el sustento y el juego retórico de la poesía confesional y, desde luego de la poesía lírica toda: identificar al poeta con la voz del poema. Esto, sin duda, abría la posibilidad de generar un equívoco, la ambigüedad respecto a quién habla en el poema para producir, de este modo, un efecto de realidad (115).

Y continúa, citando a Ventura, “el sujeto lírico expresa la voz del poeta en su autenticidad, con lo cual la ficción queda excluida del ámbito de la poesía. De esta manera, el romanticismo presupone una transparencia entre el «yo lírico» y el «yo creador»”(116). Ese efecto de realidad y esa exclusión de la ficción serán piedras de toque para identificar el poema netamente lírico. De modo que puede pensarse esta tendencia como algo ajeno a lo barroco (será la apuesta de este estudio), es decir, una suerte de alienación entre las instancias autorales y enunciativas del poema. En pocas palabras, el locutor del discurso será identificada con el autor del poema sin matices de por medio<sup>24</sup>.

Es en este punto donde se puede trenzar todo este arco de la poesía a través de este somero análisis sobre el estatuto del sujeto lírico; en otras palabras, no se trata de un acto de comunicación como el que se daría entre un enunciador y enunciatario que comparten un tiempo y un espacio común. Gracias a esto no se puede afirmar ingenuamente que quien habla en el poema es el poeta, esta posición sería aquella que da cuenta de cierta poesía ceñida a las fórmulas líricas que, como ya se ha sugerido, alinean los estratos de la enunciación con el autor sin complejización de por medio<sup>25</sup>.

Es por ello que Eduardo Milán puede aseverar sin miramientos que la condición actual de la poesía hispanoamericana está “sumergida en el demonio retroactivo del yo

---

<sup>24</sup> Para una guía sobre las instancias del discurso revisar el esquema de la página 31.

<sup>25</sup> Es la misma línea argumental de Yves Vadé en el libro de Rabaté, *Figures du sujet lyrique*: “Selon les textes, on voit donc le « je » et le « poete » échanger leurs qualités, le second pouvant prendre en charge tout l'intime et toute l'intensité d'une voix personnelle, tandis que le premier peut être élevé, avec toutes ses particularités individuelles, à l'universalité d'un être abstrait. Il s'agit en fait d'un même «sujet lyrique», dont le caractère instable et paradoxal vient précisément de sa double visée, d'un côté vers le plus intime (avec ses adhérences biographiques), de l'autre vers l'universel (le poete s'attribuant la mission d'être la voix de tous, et de tout)” (16).

como medida de todas las cosas, como si el yo, en poesía, fuera realmente quien hablara” (65); ajenos a esta postura, los poemas de Perlongher son casos concretos de cómo los poetas se han dado a la tarea de problematizar la posición y estatuto de este sujeto lírico a través de sus usos de lenguaje.

A manera de recapitulación, se puede decir que existen dos vías sobre la problemática del lirismo, estas dos vías pueden ceñirse a lo propuesta de Jerome Game: “la poétique du sujet et la poétique de l'évènement” (21). De ambas propuestas la primera implica un sujeto cuya actitud “consiste essentiellement à dire la vie: une voix, une âme, parlent, se manifestent : e il m'arrive quelque chose - et ce faisant, manifestent le monde” (Game 21), mientras que la segunda poética “consiste à ce que la vie dise” (Game 21) donde la distinción sumaria entre ambas poéticas pasa por un agregado en la segunda poética que no está en la primera. Ahora bien, este agregado “non seulement y a-t-il, selon elle - comme d'ailleurs selon la poétique du sujet -, inadéquation entre le moi et le monde, le moi et le langage, et au sein même du moi” (Game 21) sino que “cette inadéquation n'est pas soluble ou résoluble en un horizon chiasmatic, fût-il aussi bref que l'instant du poème” (Game 22)<sup>26</sup>. El estatuto del sujeto frente al del acontecimiento se empareja a lo que postuló Mallarmé sobre la preponderancia en el poema, que ahora tiene la materialidad del lenguaje en detrimento del Yo lírico. En resonancia con lo ya expuesto, Labonté lo reafirma mientras vuelve a traer a colación el tema de la modernidad poética, que no es otra sino la modernidad en tanto crítica:

Le poème devient, selon la poétique de l'évènement, un processus – un *en voie de devenir* – qui propage un sens en constante métamorphose. Le corps poétique se déploie alors aux dépens de sa précarité, dans un mouvement par-delà un cadre préexistant. Ces formes de la poésie contemporaine mettent en scène de manière

---

<sup>26</sup> La traducción de los extractos del texto de Game sería la siguiente: La poética del sujeto consiste en hablar la vida: una voz, un alma, hablan, se manifiestan: "algo me está pasando" y al hacerlo, manifiestan el mundo. La poética del acontecimiento es esencialmente que la vida diga, y no sólo exista, según ella -como también según la poética del sujeto- el desajuste entre el yo y el mundo, el yo y el lenguaje, y dentro del propio yo, que esta insuficiencia no es soluble ni resoluble en un horizonte quiasmático, aunque sea tan breve como el momento del poema.

exacerbée l'inadéquation entre le sujet et le monde, entre le sujet et le langage. En choisissant d'explorer, selon une logique de l'aggravation, cette relation indirecte entre le moi et les mots – et, plus largement, le monde –, cette poétique poursuit une réflexion développée par les pionniers de la modernité (Labonté 41)<sup>27</sup>.

La inadecuación entre el sujeto y el mundo, entre el sujeto y el lenguaje, he ahí el primer toque netamente moderno. Sumado a lo anterior, Calderón perfila la idea de un autor modelo que hace efectiva (o no) esta tarea dentro del poema; afirma que “en el marco de los discursos artísticos, una figura más o menos equivalente es la de -Autor modelo-” (120). Ajenos ya a la lógica del *Genius* o del *Daimon*, de la inspiración platónica en todo su recorrido medieval o renacentista<sup>28</sup>, este autor modelo es la inteligencia del poeta, su sensibilidad o su habilidad de estrategia para poner en serie, en contradicción, en oposición o en distintas armonías los mecanismos semióticos, retóricos y hasta materiales del poema (por ejemplo, el poeta como encargado por la demanda intrínseca del poema de elegir un tipo de papel, un color, una textura, etc.).

Una elección formal posible de este autor modelo sería, por ejemplo, el empleo de la primera persona. Cuando Rimbaud, en sus cartas a Georges Izambard, afirma que “Je est un autre”<sup>29</sup> puede pensarse que este sistema operativo del autor modelo ya está puesto en marcha. Pero lo mismo ocurre con el esquivo hablante de los sonetos shakespearanos, “tal vez la voz extraordinaria que escuchamos en los Sonetos es tan ficción como cualquier otra voz en Shakespeare” (Harold Bloom 845) o, incluso, el peregrino de las soledades de Góngora.

Sin embargo, la cuestión estriba en el hecho de que, como Calderón explica:

---

<sup>27</sup> El poema se convierte, según la poética del acontecimiento, en un proceso -en devenir- que propaga un sentido en constante metamorfosis. El cuerpo poético se despliega a expensas de su precariedad, en un movimiento más allá de un marco preexistente. Estas formas de poesía contemporánea exacerbaban el desajuste entre sujeto y mundo, entre sujeto y lenguaje. Al optar por explorar, según una lógica de agravación, esta relación indirecta entre el yo y las palabras -y, más ampliamente, el mundo-, esta poética continúa una reflexión desarrollada por los pioneros de la modernidad.

<sup>28</sup> Volveremos sobre este punto más adelante a propósito de Badiou.

<sup>29</sup> Véase Arthur Rimbaud, *Cartas del vidente*.

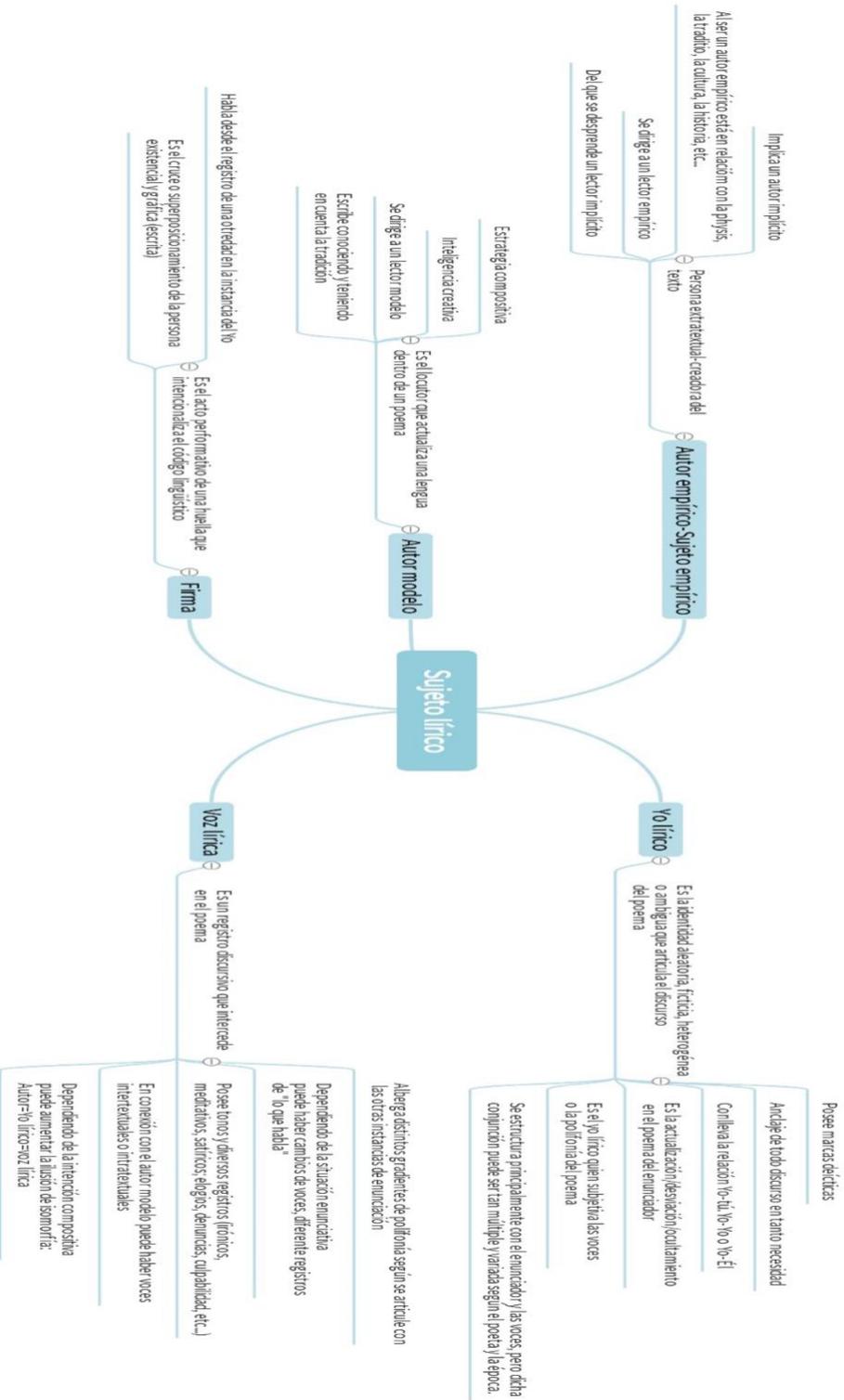
La construcción de todo discurso manifiesta siempre un lirismo implícito, la presencia de una “subjetividad constructora”. Si la realidad es un continuum, esa presencia, según sus particulares criterios de selección, se apropia de algunos elementos de esa realidad y, a manera de un collage, siguiendo tales o cuales principios de combinación, presenta el texto (*Reinventar el lirismo* 121).

Esto será fundamental para poder situar el lirismo de Néstor Perlongher no sólo desde la evolución del estatuto del sujeto lírico en la poesía moderna (y específicamente esta muestra de poesía neobarroca) sino también desde la inmanencia de los poemas mismos (de modo que se explicará lo que sucede con esta subjetividad constructora) sin caer en la ingenuidad de otorgarles la unidad de la enunciación misma. En el capítulo siguiente podrá constatarse en qué medida lo no sabido de la enunciación moviliza ya cierta poética en Perlongher, pues como afirma el autor de *Alambres*:

Así, a diferencia del barroco del Siglo de Oro –que describe audaces piruetas sobre una base clásica– el barroco contemporáneo carece de un suelo literario homogéneo donde montar el entretejido de sus minas. Producto de cierto despedazamiento del realismo, paralelo al desgaste del “realismo mágico” y de lo “real maravilloso”, la eclosión de una variedad de escrituras instrumentales más o menos transparentes dispersa en el desierto los aduares de los estilos cristalinos (*Prosas Plebeyas* 29).

Los aduares como figura de la errancia y la marginación redoblados (desplegados) aún más por la eclosión de escrituras diversas mantiene para este estudio la seña de una poética donde hay sujetos esquivos, en construcción y en materiales, sujetos que devienen en crítica, auto-crítica, parodiadores y autoparodiantes, líricos y antilíricos.

A modo de recapitulación de lo dicho en este apartado, se propone el siguiente esquema a partir de los autores consultados y siguiendo el enfoque del lirismo trabajado hasta el momento (Esquema 1).



Esquema 1.

Este primer esquema pretende dejar en claro las posibles articulaciones y relaciones que pueden traer las diferentes instancias del discurso. Por supuesto, las conexiones serán múltiples y variadas según los recursos e intenciones de cada poeta, es decir, según la puesta en acto del sujeto lírico entendido éste como inteligencia de construcción.

La nomenclatura de este esquema se mantiene apartada de aquella sobre las instancias de enunciación para vincular esta variación teórica conceptual. En otras palabras, dado que Moreiras habla de sujeto, Perlongher de Yo lírico y aquí, dentro de la investigación, lo que se rastrea es una estrategia de enunciación, el planteamiento general implementa un cruce como propuesta. Si Osorio de Ita entiende un locutor como un “constructor de la enunciación, un ser discursivo determinado por su función de ser la fuente de un punto de vista y quien, a su vez, pone en escena otros puntos de vista” (51) lo hace gracias a que él mismo mantiene como entidad virtual o entidad consolidada al sujeto lírico desde la voz, siempre y cuando esta voz esté marcada desde su configuración inherente como un sistema de pliegues.

Dados estos planteamientos, el esquema busca orientar al lector dentro de este cúmulo de aparatos críticos disímiles; si más adelante se describe la anulación del Yo lírico en tanto planteamiento de Perlongher, podrá notarse cómo este agente queda socavado por la voz que lo habita en tanto marca de un otro. La ventaja de usar la nomenclatura de Benveniste y de Ita es que se trata de un aparato sistemático donde tienen una descripción definida aquellos elementos que serán útiles para el fenómeno de lo exsurrecto, tales como la situación enunciativa y el tiempo de la enunciación<sup>30</sup>.

### **1.3.1. El sujeto lírico exsurrecto**

En apartados anteriores se citaron algunos fragmentos de la conversación entre Jacobo Sefamí, Roberto Echavarren y Eduardo Espina a propósito del vigésimo quinto aniversario del *Medusario* en relación a la particularidad del poeta y la poesía neobarroca. Antes de

---

<sup>30</sup> Estos dos conceptos serán revisados en su operación particular en el capítulo II a propósito de los poemas de Perlongher.

ofrecer la delimitación del sujeto exsurrecto en Moreiras y Deleuze, en dicha conversación hay un apunte sobre la idiosincrasia de la poesía neobarroca que tendrá su reverberación para el estatuto de lo exsurrecto; en la siguiente cita Eduardo Espina manifiesta el porqué de la presencia tan abundante de Argentina, Cuba y Uruguay dentro de la muestra, su explicación se desvía de la poesía como protesta, de la exaltación de la localidad, pero destaca en todos los casos una escritura que se manifiesta contraria siempre a algo, y más específicamente, como un:

ejercicio práctico de un sentimiento constante de a-territorialidad, de no pertenencia a un mundo gregario específico; por consiguiente, no resulta raro que poetas de los países mencionados hayan encontrado vasos comunicantes en la forma de expresar la lengua que los une y mancomuna, a la manera de lobos que escapan tanto de la nieve como de la presencia humana, y cuyo destino mayor es seguir escapando ("Elisión y elusión. Una conversación en torno a Medusario (segunda parte) • Periódico de Poesía").

De nuevo la errancia y la huída se manifiestan como un rasgo desde la experiencia del lenguaje sobre las que se funda la formalización de la poética neobarroca. A este respecto, el filósofo español Saez Rueda aprovecha lo que, en su opinión (que aquí suscribimos), es una debilidad del discurso heideggeriano sobre el ser inauténtico y errante. Su argumentación se dirige a la base de la constante entre juegos insertos de la condición humana sobre la pertenencia/radicación/centricidad en oposición y complemento de la marginación/huida/excentricidad. Parto aquí de una sintética muestra que él mismo ofrece de esta condición:

Si tenemos mundo no es exclusivamente porque somos en él. Es, al mismo tiempo, porque podemos distanciarnos excéntricamente de lo inmediato. Para que exista una situación y sea vivida en cuanto abierta, es necesario que podamos, *ya siempre*,

experimentarla con extrañeza[...]. Pero tan cierto es que en este viaje de la vida, una y otra vez recomenzado, *pertenecemos* siempre a un *mundo concreto*, como que en la incesante reapertura del extrañamiento no pertenecemos a *ninguno en particular* (*Ser errático* 54).

Visto desde la perspectiva que aquí se ha construido, esto es una acertada radiografía de la poesía neobarroca entendida como la poesía capaz de un constante extrañamiento. Es decir, el poeta neobarroco es aquel que reconoce de antemano la inexistencia de un lugar determinado para él en tanto sujeto (lo cual más tarde se reconvertirá en el reconocimiento de una ausencia de lugar para el propio sujeto lírico). “Si la apelación *invoca* al hombre a *habitar* en una *estancia*, a radicarse en un mundo, el extrañamiento excéntrico le permite romper todo lo estacionario y exponerse en tierra de nadie” (*Ser errático* 108). Curiosamente esto hace que la apropiación de la tradición por parte del poeta neobarroco se vuelva una experimentación en ambos sentidos, el de la vivencia que articula coyuntura y el de la desviación que busca otra expresión. “La primera lo inserta en la profundidad de la experiencia; el segundo le concede la posibilidad de reírse de sí mismo, de hacer de sí un experimento, una obra de arte” (*Ser errático* 108) nos dice Rueda, no tanto pensando en el poeta neobarroco pero sí otorgando una fórmula desde la cual un rasgo del sujeto exsurrecto puede operar.

Ahora bien, dicha fuerza errática, que en opinión de Rueda no pudieron otorgarle su dimensión virtual o de potencia ni Heidegger ni Gadamer, trata en realidad de un “*distanciamiento pre-discursivo*” (*Ser errático* 110) en tanto toca las fibras inherentes a la existencia (del hombre) ajena a una universalidad de corte racional. Esto acaso justifique la errancia como un componente del sujeto exsurrecto (entendido desde Moreiras). El entrecruzamiento complejo de este litigio y alianza se evidencia ante el panorama de una sacudida del suelo (o *topos*) que transitan los individuos; esta vez hablamos de las décadas a partir de los años ochenta en el siglo XX, años de los que parte la producción poética aquí estudiada. Para decirlo de manera sintética, el sujeto exsurrecto huye de la apelación, y por lo tanto, se realiza a través de un continuo extrañamiento. El detalle está en que este extrañamiento posee sus coordenadas propias; dentro de la discusión en torno a lo lírico,

tenemos que el sujeto lírico ahonda su extrañamiento cuando se posiciona en el interior de un constructo ya fijo, determinado de manera histórica o simbólica.

Por ello la adscripción del término exsurrecto viene de Alberto Moreiras<sup>31</sup>; en todo caso, la pista sobre “el éxodo” o la “renuncia afirmativa”(307) parten de su intuición de hacer del neobarroco una posibilidad de emancipación<sup>32</sup> dentro de su proyecto. Su trabajo, sin ser contrario a la esfera disciplinar de esta investigación, posee un objetivo completamente ajeno a nuestras intenciones.

Huelga decir, no obstante, que Moreiras utiliza el concepto para designar una posición donde se afinan “las condiciones metapolíticas de una práctica de verdad. En cuanto procedimiento de verdad lo barroco es el lugar de una lucha constitutiva de sujeto” (307). Si bien su argumentación nos parece sumamente sugerente, la reflexión ulterior que ofrece como vía de interpelación nos lleva a derroteros ajenos a los objetivos fijados para el presente trabajo. Pero si extraemos el punto nodal de su enfoque, el estudio aquí presente sería una apostilla que toma el derrotero de la poesía. Porque en efecto, si el Barroco es el lugar de una lucha constitutiva del sujeto, el Neobarroco (del *Medusario*) lo es también, pero con unas coordenadas, no solo ajenas a las del siglo XVI o XVII, sino diametralmente opuestas en cuanto a la conservación de una centralidad (principalmente teológica) de la que carece el Neobarroco.

En todo caso, bajo la admonición de Moreiras aparece este primer rasgo:

El sujeto barroco, si es cierto que dicta la apropiación hispánica a o[sic] de la modernidad, marca sus posibilidades de autoinscripción así como sus posibilidades de desinscripción o ex–surrección. Pero el sujeto exsurrecto es un sujeto en éxodo y un sujeto en autodisolución: un sujeto en crisis de fidelidad, el sujeto en retirada de lo barroco[...]. El campo barroco de immanencia constituye un sujeto cuya peculiar forma de presencia es su retirada (308).

---

<sup>31</sup> El autor lo usa en un contexto centrado en los estudios políticos.

<sup>32</sup> La emancipación aquí ha de leerse en clave de lo que el pensamiento latinoamericano puede agenciarse como construcción teórica desde sí y para sí.

Considero válido trasladar este sujeto como una instancia operativa más del sujeto lírico, en otras palabras, me parece que algunos poemas de los primeros dos poemarios de Perlongher (junto con otros muchos ejemplos más en la tradición hispanoamericana) se des-inscriben de los campos de confluencia (culturales y literarios) establecidos a partir de un mecanismo específico: la posición enunciativa se traslada a objetos transreferenciales (o dicho desde Benveniste, a sujetos del enunciado ya determinados). Para Moreiras este sujeto es el sujeto neobarroco por excelencia, en “deconstitución epistémica” (307); la apuesta viable, digamos, capaz de ejercer el pensamiento en oposición a las ideologías. Lo que para Moreiras es un grito por la libertad de pensar y escribir dentro de la academia (junto al duelo por la política y la comunidad), para nuestro estudio es la libertad poética, de decir y enunciar.

Extraemos de Moreiras el concepto para elaborarlo dentro del campo de la teoría literaria en torno al sujeto lírico. Es decir, el sujeto lírico de los poemas aquí trabajados (cifrados bajo la denominación del Neobarroco) tendría una constitución característica en su *ethos* donde el objetivo consistiría en ser “afirmado contra la contención del neobarroco en práctica de pertenencia” (Moreiras 306), es decir, lo neobarroco ha de mantenerse como una resistencia contra la centralidad, ha de ser lo afuera de la centralidad en todos sus posibles aspectos para la práctica política y cultural. De nuevo, lo neobarroco, en el pensamiento del autor, abre (por su condición errante y periférica) la posibilidad de la crítica para su momento contemporáneo.

El mecanismo de Perlongher será recurrir a este mecanismo crítico a través de lo exsurrecto. Ahora bien, desde la lírica, lo exsurrecto representaría una deslocalización desde donde se pretende leer un poema, pero más importante todavía, una deslocalización desde donde se enuncia un poema. Aquí entrarían los rasgos característicos de su operatividad, perfilada ya por Moreiras: la huida y la errancia. El agregado que propongo es que, en tanto sujeto lírico, lo exsurrecto pondría en acto estrategias creativas que tienden o responden al arraigo cultural (tradición, lengua, país, ciudad, etc.), en las cuales, la constante visible a partir de elementos referenciales es el posicionamiento del sujeto de la enunciación (o sujeto enunciadador) dentro (o en torno a) de un objeto (persona, construcción

simbólica o cultural) ya determinado de antemano. O, mejor dicho, el sujeto lírico exsurrecto moviliza una estrategia creativa con un doble mecanismo de inscripción y desinscripción en el plano inmanente de lo enunciativo<sup>33</sup>.

La dificultad de este trasvase consiste en aplicar un concepto que Moreiras trabaja desde y para la epistemología, la deconstrucción y la crítica político-literaria hacia el campo de lo específico literario. Sin embargo, se extrae del concepto su característica, su adjetivación digamos, donde su *ethos* deberá mostrarse a la luz de los poemas a partir de su operatividad con el lenguaje.

El propio Moreiras hace una lectura, desde su posición teórica, del primer poema de Perlongher (en *Austria-Hungría*) llamado *Escenas de la guerra-La murga, los polacos*. Del poema extrae “una práctica intelectual tensada en la relación sin relación con esa murga que no es pero que, no siendo, es en su omisión y en su vacío” (310). Nuestro planteamiento aborda en qué medida el sujeto lírico *qua* inteligencia de construcción estructura el(los) poema(s) sobre esto que se señala a partir de la omisión, en qué medida reaparece “la relación sin relación” (310) de la que habla Moreiras no solo temáticamente sino también de manera formal<sup>34</sup>.

En resumen, se busca establecer la posibilidad de un sujeto capaz de poner en entredicho la condición misma de construcción o de inteligencia constructora palpable en el poema. Un sujeto cuyo ejercicio crítico sea la deslocalización de elementos a partir de los marcos de referencia entre sus enunciadores; en la práctica, si como tal este sujeto se desinscribe de los ejes de la razón unívoca y de la identidad como una localidad fijada, habrá explotado a favor los puntos ciegos que fueron omitidos por Heidegger y Gadamer en torno al ser errante<sup>35</sup>. Este es el sujeto exsurrecto que Moreiras no explora (puesto que tampoco

---

<sup>33</sup> Entendemos aquí la desinscripción como este movimiento excéntrico ya detallado por Rueda. Implica la salida de un campo retroactivo de referencialidad, para el caso del sujeto lírico exsurrecto, establece cómo un sujeto enunciativo (y del enunciado) es capaz de huir de la determinación histórica y cultural a la que se ve sometido. En otras palabras, en qué medida establece vías para un devenir constante.

<sup>34</sup> Se muestra esto en el apartado 2.1.

<sup>35</sup> De nuevo, aquí se sigue a Rueda a este respecto. Cuando dice “si hemos seguido este tortuoso camino no es sólo para intentar esclarecer la elevación del pensar heideggeriano, sino también para poder otear, desde esta altura, la radicalidad con que condena la condición errática del hombre” (*Ser errático* 82) perfila ya el proyecto entero del libro, es decir, ilustrar y describir la dinámica de la situación errática del hombre no sólo desde la condena como en Heidegger, y Gadamer más adelante.

es su objetivo), es decir, el pensador español no revisa las implicaciones de su concepto en el campo de la enunciaci3n. Esto no representaría ning3n problema si el concepto hubiese sido utilizado a la luz de un ejercicio narrativo o de otra naturaleza; pero al tratarse de un ejercicio lírico, Moreiras presupone una alineaci3n de sujetos textuales y extra-textuales. Al mismo tiempo, esto, me parece, es lo que Perlongher refería como una poesía que no es del yo; en otras palabras, no se trata de identidades ni de racionalidades fijas sino de los mecanismos que movilizan estos elementos.

En este punto, un orden argumental lo suficientemente coherente obliga a establecer las siguientes aclaraciones: uno, el sujeto exsurrecto (para Moreiras y para el presente texto) no es otro sino el sujeto barroco, pero cuya particularidad es un *ethos* que reconvierte la insistencia o permanencia en huida y errancia. Los valores que Hatzfeld amarra en torno al núcleo del Barroco pasan aquí por una inversi3n directa, rasgos ya vislumbrados por Severo Sarduy en su ensayo *El barroco y el neobarroco*.

Dos, Moreiras detecta esta operatividad en el neobarroco, lo cual no implica de facto la poesía neobarroca latinoamericana. Sin embargo, su punto de partida, como ejemplo, es Néstor Perlongher. Aquí simplemente se ha hecho este salto con la consciencia de esta diferencia.

Tres, un sujeto exsurrecto no implica inmediatamente un sujeto lírico exsurrecto. Esta obviedad tiene su relevancia cuando, en el siguiente capítulo, existan poemas cuyo análisis fuerce a establecer las líneas operativas de dicho sujeto exsurrecto por un lado y, en poemas distintos, el mismo análisis lleve a establecer la presencia específica de un sujeto lírico exsurrecto, por otro.

Cuatro, lo anterior nos lleva a advertir al lector que la presencia del adjetivo exsurrecto en el presente trabajo está pensada sobre la base de esta diferencia. El sujeto exsurrecto será el sujeto barroco cuyo *ethos* deje marcas de una específica construcci3n y estrategia creativa ya delineadas párrafos arriba (aplicable por ejemplo, a narrativas de diversa índole), mientras que el sujeto lírico exsurrecto, será, por ańadidura, una

construcción lírica de posicionamiento y focalización<sup>36</sup> con la que trabaja la enunciación, que además cumpla con las características generales del *ethos* mencionado.

Para cerrar este apartado, se vuelve necesario establecer una definición operativa de este constructo que he dado en llamar sujeto lírico exsurrecto. Retomo lo dicho unos párrafos arriba sobre cómo un sujeto lírico, con la característica de la exsurrección, es aquel que configura un texto donde la posición enunciativa se traslada a objetos o sujetos ya determinados simbólicamente e históricamente. El detalle está en que semejante planteamiento sirve para subvertir lo esperado y conocido de dicho objeto o sujeto del enunciado. De esta manera, la voz lírica o el hablante del poema (sujeto de la enunciación) hace referencia a elementos o conceptos que no son congruentes con el contexto histórico, personal o el mundo representado en el poema. Esto sugiere una irrupción de elementos anacrónicos o extraños dentro de la voz lírica, lo que es parte de una estrategia compositiva.

Esta inclusión de elementos anacrónicos o extraños dentro de la voz lírica se emplea como una estrategia compositiva que puede resaltar aspectos temáticos, simbólicos o reflexivos en el poema, generando una ruptura en la coherencia temporal y contextual para efectos poéticos. Este fenómeno implica el *ethos* revisado (párrafos arriba) de esta voz, permitiéndole trascender las limitaciones históricas y contextuales de la narrativa original en la que se inscribe. Por último, este sujeto lírico se posiciona en el interior de una construcción (o circunstancia) histórica y/o cultural ya determinada y sólo desde dicha posición enuncia.

A diferencia de la autoficción<sup>37</sup>, no construye un personaje ficcional a la manera de Sindbad (el varado) en Gilberto Owen, el sujeto lírico exsurrecto pretende, digamos, hablar por tal o cual personalidad, constructo simbólico o cultural. En ese sentido es un posicionamiento que complejiza la perspectiva a partir de la cual la enunciación se construye<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> A pesar de las implicaciones narrativas de este concepto, se piensa en su estructura dentro de la lírica, la cual, por cierto, dentro de este campo específico, implica en muchas ocasiones un hablante lírico a modo de personaje.

<sup>37</sup> Se parte de la base de trasvasar este concepto establecido desde la narrativa para el caso del poema.

<sup>38</sup> Esta argumentación será complementada cuando se aborde el tema del monólogo dramático desde Langbaum y Culler.

Anteriormente, se pudo notar en qué medida el concepto de sujeto lírico se construye sobre la base de que el “yo” del poema, o el sujeto enunciador, y el poeta intercambian sus cualidades vinculando así la intimidad y la voz personal (con sus particularidades, biográficas en muchas ocasiones) con lo propio abstracto de lo universal. El sujeto lírico exsurrecto, por tanto, se desinscribe de su posicionamiento personal y se instala en perspectivas, acontecimientos y personas ya fijas para subvertirlos y darles un giro. O mejor dicho, el sujeto lírico exsurrecto, en su desinscripción revela que lo particular, lo íntimo o el yo, son una construcción heterogénea, múltiple y equívoca.

Sindbad el varado (la entidad, no el poemario) es una construcción ficticia a partir del constructo cultural de Simbad el marino, la cual Owen utiliza desde la autoficción dadas sus marcas deícticas<sup>39</sup>. En cierta medida, esta estrategia también tiende a lo transreferencial, pero establece una entidad nueva cuya ambigüedad se funda en las relaciones entre Sindbad y el poeta. El personaje de Simbad queda así como una referencia ulterior, pero el sujeto lírico exsurrecto, a diferencia de este mecanismo autoficcional, no construye una entidad, toma una ya construida, realiza sus operaciones a partir de ella y bajo ese parámetro enuncia desde allí. Este *ethos* involucra, de esta manera, no una insistencia sino una errancia. Con esa tendencia, pero a diferencia de los heterónimos, el sujeto lírico exsurrecto no inventa una biografía y un carácter, abre posibilidades nuevas de extrañamiento y descentra lo fijo de las instancias ya determinadas por el sistema histórico y cultural al que pertenecen.

Cuando, párrafos arriba, se conceptualizó la errancia desde López Rueda, se puntualizó en qué medida implica un “distanciamiento pre-discursivo”. Ahora se puede tematizar con las categorías de la enunciación: el sujeto de la enunciación (sujeto enunciador) articula y ejecuta su acto enunciativo desde un sujeto del enunciado ya dado como entidad (personaje o constructo cultural anteriormente determinado). A partir de Benveniste se vio cómo la inclusión del locutor en su propia enunciación ejecuta un centro de referencia al que se remite, es decir, él mismo se despliega como un sujeto del enunciado tácito. Sin embargo, esta convención se suspende cuando de entrada es un personaje o entidad externa dicho centro de referencia.

---

<sup>39</sup> Véase “La autoficción en *Sindbad el varado* de Gilberto Owen” de María G. Bobadilla Arizmendi. 2017

De manera sintetizada, el sujeto lírico exsurrecto no despliega (por su propia enunciación) una entidad lingüística, sino que toma una ajena como punto de referencia; sobrepone, digamos, un sujeto del enunciado ya construido por la historia y la cultura con un sujeto enunciador, visiblemente diferenciados por un elemento disruptor (en tanto marca textual) presente en el discurso. Este elemento que irrumpe es la deslocalización mencionada arriba. Se trata, en todo caso, de un elemento fuera del alcance subjetivo (cognoscitivo para decirlo de manera específica) del sujeto del enunciado<sup>40</sup>.

Parte de este procedimiento no es otro sino lo que, en tanto subgénero del poema, ha quedado rubricado como monólogo dramático. Aquí ha de recordarse el monólogo dramático como un poema donde el eje principal no queda al amparo de la percepción, sino de, en palabras de Langbaum, de la experiencia. Dice el crítico estadounidense:

If, in other words, the act of knowing analytically requires that we 'murder' the object, treating it as something unalive; the act of knowing organically requires that we imbue the object with life, finding in it the counterpart of our own consciousness (24-25)<sup>41</sup>.

Se trata de una proyección, de la ejecución de un rol, de modo que, más allá de su nombre, quedan evidenciadas las relaciones entre la lírica y el drama. Este personaje (sujeto del enunciado) en el poema es la doble posición del sujeto enunciador. Lo exsurrecto aquí, entonces, es la construcción a manera de des-inscripción del sujeto enunciador de dicho rol. Luego, este enunciador agrega elementos deslocalizantes (según una historia o tradición) en dicho sujeto del enunciado, generando así un efecto de extrañamiento y de reformulación, de sí mismo como personaje, pero también de la situación o contexto que incorpora a dicha entidad. En el poema "Rivera" de Perlongher, al ser un monólogo dramático, el sujeto de la enunciación ejecuta este rol o personaje bajo la persona (histórica en este caso) del presidente Rivera, pero en su enunciación se establece una

---

<sup>40</sup> Es por esto que el hecho de que se trate de un personaje o elemento cultural ya determinado prefigura sus límites y horizontes tanto espaciales como temporales.

<sup>41</sup> En otras palabras, el acto de conocer analíticamente requiere que 'asesinemos' al objeto, tratándolo como algo no vivo; el acto de conocer orgánicamente requiere que imbuyamos al objeto con vida, encontrando en él la contraparte de nuestra propia conciencia.

heterogeneidad, la cual puede entenderse como la presencia de un doble enunciador dentro de la entidad Rivera<sup>42</sup>. Los elementos deslocalizados y de extrañamiento pertenecen a esta voz dentro de la voz, convención que sólo es posible dado un horizonte cultural establecido y compartido.

Ahora bien, todo este mecanismo desplegado a través de las posibilidades enunciativas quedan dispuestas y elaboradas por el sujeto lírico; cuando esto es así, y sólo entonces, se cumple lo aquí se ha dado en llamar sujeto lírico exsurrecto. Se trata, en resumen, de un despliegue particular del sujeto lírico que acarrea todos los elementos desarrollados en este capítulo sobre la capacidad de crear otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo (Echeverría), sobre el paso de un nivel referencial al otro (Echavarren), sobre el punto focal de la a-territorialidad del poeta (Espina), sobre las potenciales virtudes de la excentricidad (Rueda) y sobre la autodisolución del sujeto barroco (Moreiras).

Piénsese en un poema donde el sujeto de la enunciación es Isaac Newton. Tanto la tradición como la Historia han fijado una serie de elementos relativos a esta figura de la ciencia del siglo XVII. El sujeto lírico (exsurrecto) dispondría de una serie de elementos inconexos o encauzados a generar extrañamiento, detonados por la propia enunciación de la voz dentro del poema. Siguiendo nuestro hipotético ejemplo, sería como si Isaac Newton, situado en su contexto específico, refiriera de manera inesperada cuestiones teóricas sobre la teoría de la relatividad o simplemente hiciese referencia a objetos técnicos (aviones, satélites, teléfonos) fuera de su tiempo y contexto<sup>43</sup>. Sin embargo, este mecanismo quedaría incompleto, dado que el resultado de toda esta operación buscaría (en realidad) reformular un elemento fijo y establecido alrededor de la propia figura de Isaac Newton o de algún otro elemento relacionado con él de manera intrínseca. Las posibilidades de esta reformulación estética<sup>44</sup> (o reconfiguración) son vastas: pueden girar alrededor de lo establecido sobre la

---

<sup>42</sup> En términos de Ducrot, se trata de una “doble enunciación” cuya marca específica es la presencia evidente de dos locutores diferentes. Cfr. Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*. Edicial, Buenos Aires, 2001.

<sup>43</sup> En lo término que maneja Osorio de Ita, sería la irrupción de una “instancia enunciativa” (66) en otra, heterogéneas entre sí.

<sup>44</sup> Por reformulación estética se entiende, a partir de Prada Oropeza, un replanteamiento de dos series, donde la serie primaria involucra la lengua y los sentidos adquiridos por una cultura, y donde la serie secundaria abarca la expresión y el contenido. Lo particular de esta reformulación estética es que “se establece *dentro* de una comunidad, pero se la instaura en *cada una de las manifestaciones*” (78) relativas al discurso estético

persona de Isaac Newton a partir de biógrafos, o pueden buscar reformular planteamientos relativos a la Historia de la Ciencia e incluso reelaborar planteamientos sobre el debatido tema del robo de ideas o plagio en sus investigaciones científicas.

Para no ahondar más en el plano de la especulación, establezco dos ejemplos a manera de ilustración de lo planteado: uno donde el sujeto lírico exsurrecto cumple con las especificaciones aquí dichas y otro donde no, o no del todo.

*Ozymandias*, de Percy Bysshe Shelley, sería un ejemplo de este último caso. Si bien no hay señas o marcas directas de elementos biográficos respecto del poeta Shelley, la convención literaria a partir del sujeto lírico vincula un yo personal, con el contenido del poema. Vale recordar que, en el poema, una voz menciona encontrarse con un “traveller from an antique land” (603) y es éste quien dicta la mayor parte del contenido del mismo. Es una simple cesión de voz donde un yo atestigua lo que otra individualidad o entidad reflexiona; y aún más, porque este viajero sólo reflexiona a partir de la inscripción de una estatua. Ahora bien, en el nivel de las sugerencias, *Ozymandias* (transliteración griega de Ramsés) tampoco alude a elementos específicos de la vida de Ramsés II. Bajo el amparo de la sensibilidad romántica, Shelley construye un poema capaz de cuadrar a la perfección la convención del sujeto lírico: el primer yo que habla en el primer verso “I met a traveller from an antique land” (603), escucha solamente lo que este viajero dice. Esta primera exposición elude por completo el constructo de lo exsurrecto. Por mucho que exista cierta transreferencialidad en el contenido del poema (la inevitable caída de todo lo construido, no sólo por los grandes hombres de imperios pasados, sino de todo hombre que construye cualquier imperio por local y pequeño que sea) lo particular de la construcción exsurrecta pasa por un posicionamiento bien delimitado desde de una entidad predeterminada otra<sup>45</sup>, situación que no se cumple en el poema de Shelley.

---

literario. En adelante, se usará la palabra reformulación desde esta óptica, de modo que sea palpable determinar en qué medida el sujeto lírico exsurrecto explora posibles reformulaciones de sujetos u objetos determinados por un mismo horizonte de sentido, en el marco de los discursos estético literarios.

<sup>45</sup> Esta delimitación permite determinad correctamente nuestro objeto de estudio. De esta manera, textos como *La Divina Comedia* quedan fuera de este límite. En el famoso poema de Dante, no existe una otredad transreferencial a la que aluda. Es decir, el Dante dentro del poema es una ficción (sin que, por ello, en mi opinión, se trate de autoficción) que en todo caso, Dante (el poeta) construye sobre las bases de sus particularidades biográficas.

El segundo ejemplo que propongo, me parece cumple cabalmente los planteamientos realizados. Se trata del primer poema en *Alambres*, de Néstor Perlongher, es el poema titulado "Rivera". En dicho poema, una simple palabra ejecuta una construcción que irrumpe distintas esferas referenciales, de modo que tenemos a un sujeto enunciador que se desinscribe de la enunciación que pone en acto un sujeto del enunciado. Para que esto sea evidente, muestro el poema de Perlongher que dice:

En las carpetas donde el té se vuelca, en esos bacarats  
vencías pardejón? O dabas coces en los establos de la República  
-reducida a unas pocas calles céntricas- ¿qué más?  
coces a los manteles? aquellos que las chicas uruguayas se empecinaban en  
bordar? o era la tarde del gobierno con lentos trotes en la plaza  
con el cerro copado por los bárbaros pasos de aya en la oscuridad  
Héroe del Yaguarón una historia que cante a los vencidos  
ellos se arrastran por las ligustrinas ocupadas acaso hay un linde  
para esta feroz profanación?  
Por qué Oribe no tomó Montevideo antes de que este amor fuera imposible?  
Mi muy querida esposa Bernardina:  
he perdido parte de la montura al atravesar el Yaguarón crecido  
te ruego que envíes el chiripá amarillo y unas rastras;  
acá no tenemos ni para cachila, así que si tienes patacones me los mandas  
En qué cogollos encopetados andarás? mi ama, mi vecina  
Te entregarías a él, mi Bernardina? O a los muchachos de la Comisión  
Argentina, que miran con azoro cuando te beso?  
Sé que se urden a costa de mí infames patrañas dales crédito,  
algunas de ellas son exactas

Hemos tenido con los unitarios relaciones muy íntimas

Y si no los conociera tan de cerca, qué me uniría a ellos a mí, un gaucho bruto  
si fuera manso y no me diera corcovos en los rodeos

Estamos sitiados, Bernadotte Adonde iremos

después de esta película tan triste (*Poemas Completos* 45)

Se ha omitido (de momento) el epígrafe del poema ya que, para el caso de determinar el lirismo exsurrecto, no agrega (por ahora) a la argumentación de los planos de enunciación ni de los marcos de referencia en los que se mueven estos. Ahora bien, el poema establece la proyección y ejecución de un rol, en este caso, del primer presidente constitucional de Uruguay, José Fructuoso Rivera y Toscana. Es decir, el sujeto enunciator se posiciona en un sujeto del enunciado dado de antemano (en este caso), principalmente, por la Historia de la región sur de América. Hasta aquí el esquema es de un monólogo dramático al uso, pero una lectura atenta del poema revela cómo una enunciación otra irrumpe en el seno mismo de la enunciación del sujeto del enunciado Rivera. Son dos los momentos de esta irrupción, los cuales rompen con el marco referencial perteneciente a este personaje (a Rivera); el primero se establece con el nombre Bernadotte, y el segundo, a partir de la palabra 'película'. Como dice Nicolás Rosa:

veremos que la renegación es la lógica constante de estos textos- de los ancestros textuales, escarnio de la intertextualidad, el texto de *Alambres* se asume en una prolongación, una extensión y una coextensividad alucinantes. Que el relato – la discursividad ocupe el espacio de la poesía, prosa que se devora la poesía en la ingestión canibalística que diluye las fronteras genéricas-, que la carta simulada ocupe el lugar de la comunicación amorosa, (de Rivera a Bernardina, del género novela epistolar a la carta de amor) (...) en este caso pasamos de nuestras guerras civiles a las guerras napoleónicas (de Bernardina a Bernadotte) y que de allí nos traslademos a la ficción máxima de la película, no son sino los modos de inscripción de una presentación que niega el carácter representativo del texto: no representa

nada de la representación, pero tampoco representa nada de la significación: solo alude y alude catastróficamente: el alud del aludir que reclama el texto. (24)

Para el caso de la presente argumentación, la desinscripción de los marcos de referencia alrededor de la figura de Rivera están en la presencia de las dos palabras ya dichas, Bernadotte alude a Jean-Baptiste Bernadotte, uno de los mariscales del imperio francés durante la época de Napoléon, en un espejeo que el poeta establece a partir de la diada Rivera-Rosas<sup>46</sup> y Bernadotte-Napoléon. Mucho más radical, la palabra 'película' con la connotación propia de un filme en tanto producto narrativo<sup>47</sup> hace estallar el estatuto de representación, o, mejor dicho, establece el marco ficcional o compositivo del poema. Es esto a lo que se refiere cuando se dice que el sujeto lírico exsurrecto establece una serie de elementos divergentes en la composición del texto, de manera tal que un sujeto enunciador (alternativo u otro) irrumpe en la enunciación del sujeto del enunciado presentado como supuesto hablante (sujeto enunciador) del poema.

En términos llanos, Perlongher rompe la convención de que estamos oyendo a Rivera, situación obvia que se agrava cuando también rompe la convención de que estamos oyendo al personaje Rivera, teniendo que aceptar el lector, por lo tanto, una convención donde este supuesto personaje Rivera es capaz de hablar desde dentro y fuera de las circunstancias determinadas de su persona.

Es decir, lo propio del sujeto lírico exsurrecto en este poema es su actitud excéntrica (en el sentido dado por Rueda) capaz de subvertir los acontecimientos alrededor del personaje histórico de Rivera. Aquí el posicionamiento del sujeto enunciador está en la entidad del primer presidente de la República de Uruguay: el poema toma algunos nombres y circunstancias ya fijas y a partir de ello enuncia su poema. No se trata solamente, por lo tanto, de posicionar al sujeto enunciador bajo la máscara de otro personaje (aunque sea histórico), esta operación, repito, se agrupa desde el interior de convenciones culturales y/o simbólicas. En "Rivera" no hay marcas textuales de la biografía de Perlongher, al contrario,

---

<sup>46</sup> Me refiero aquí al general Juan Manuel de Rosas, otro sujeto del enunciado en el poema.

<sup>47</sup> Película también implica una capa, una frontera o un límite. Pero al incluir la construcción "tan triste" se le determina como un elemento de significado y sentido impropio de inicios del siglo XIX.

las marcas deícticas quedan en el registro de un acontecimiento específico (tanto histórica como culturalmente determinado) situado por el monólogo de Rivera y su epístola a su esposa Bernardina.

En lo exsurrecto (como agente lírico) lo que se busca es partir de la alteridad como punto de partida de la enunciación lírica. Esta alteridad se vuelve más radical en tanto posee poco margen en su construcción, dado que han de respetarse convenciones históricas o culturales. Aquí el apellido Rivera no puede ser un equívoco, dadas las referencias que él mismo en tanto sujeto del enunciado establece, y por el referente del nombre de su esposa bien delimitado.

Lo que logra esta deslocalización en los planos enunciativos es un efecto descrito por Nicolás Rosa: la representación no se cumple; pero, más en nuestra línea discursiva, lo que sucede es una huida o un desalojo de una determinada esfera referencial. La irrupción del contexto napoleónico puede interpretarse de múltiples maneras que no incluyan nuestra lectura, pero indudablemente, la presencia del sustantivo 'película' cruza el siglo XVIII (marco referencial de las guerras napoleónicas), los inicios del XIX (las disputas militares que involucran a Rivera), con los últimos años del mismo siglo junto a los primeros años del XX (la consolidación de la cinematografía).

Este empalme de referencialidades descolocadas es ejecución del sujeto lírico (exsurrecto) en tanto estrategia creativa, pues sólo dicha entidad concede al sujeto del enunciado una enunciación fuera del primer marco de referencia (es decir, el marco referencial del sujeto del enunciado). Es esta estrategia de composición la que permite decir a Rivera la palabra 'película' dentro de su enunciación, así como trasladar el nombre de su esposa Bernardina, por el del mariscal Bernadotte.

Lo esencial es entender cómo la entidad lingüística "Rivera" genera una ambigüedad al estar situada, en el poema, dentro de un contexto al que ciertos elementos de su enunciación no pueden responder. Estos elementos (extra-referenciales) solo están fuera de su horizonte comunicativo como sujeto del enunciado, pero no están fuera del horizonte discursivo del sujeto lírico. Se trata de un efecto de ventriloquia que no pretende marcar las convenciones de la representación ni del ente representado, es este de-suscribirse de sí

mismo (esta excentricidad) la que no puede alinearse como mecanismo de collage o de simultaneísmo a la manera de Apollinaire.

El sujeto enunciador se revela como no alienado al sujeto del enunciado del que depende su enunciación, y este corte no es, evidentemente, un error, sino una intención lírica (a cargo de un sujeto lírico exsurrecto) que reformula el marco y los acontecimientos de la entidad lingüística del poema. Es un corte, además, no vislumbrado (o por lo menos mencionado a detalle) por Echavarren.

En “Rivera” la reformulación estética queda en dos niveles: el primero dentro de la persona histórica de Fructuoso Rivera como algo más que el mote dado por Rosas: “pardejón”<sup>48</sup>. Su monólogo (reflexivo, autocrítico, irónico) y la carta que (en la convención del poema) realiza para su esposa van en clara oposición a la reducción que supone el significado de pardejón. El segundo nivel al que me refiero sostiene estructuralmente al primero; es la dimensión del deseo (o Eros) que se mortifica y cuestiona. Perder la batalla o la guerra es también perder la lid sexual.

Como muchos otros críticos de Perlongher (encabezados por Nicolás Rosa) han dicho, se trata de una revaloración de la Historia atravesada por lo sexual (o por el deseo erótico). Es esta la manifestación del sujeto lírico exsurrecto en el primer poema de *Alambres* sustentada por lo que propongo como un *impasse* entre el tiempo de la enunciación y el tiempo del enunciado<sup>49</sup>, es decir, el tiempo que moviliza el sujeto de la enunciación y el tiempo que se realiza por el sujeto del enunciado.

### 1.3.2. El devenir en el sujeto lírico exsurrecto

---

<sup>48</sup> Aquí sí se vuelve necesario transcribir el epígrafe que abre el poema de Perlongher: “Pardejón significa el macho toruno que suele encontrarse en las crías de mulas, tan malo y perverso que muerde y corta el lazo, se viene sobre este y atropella a mordiscos y patadas: que jamás se domestica, y cuyo cuero no sirve, porque los padrillos de las crías lo muerden a menudo; que no tiene grasa y cuya carne tampoco sirve, porque es tan pestífera que ni los indios la comen...; y los paisanos llaman pardejón a un hombre perverso” (Saldías, *Historia de la Confederación Argentina* citado por Perlongher 45).

<sup>49</sup> Para formular estos conceptos he seguido el planteamiento de Rivera Rodas, citado por Osorio de Ita, respecto de la situación enunciativa que puede referir a “espacio enunciado o a un espacio de enunciación” (85).

Para poder explicar las acciones del sujeto exsurrecto es importante abordar el concepto de devenir desde el filósofo francés Gilles Deleuze dentro del marco conceptual de nuestra discusión; a saber, entender este concepto como una afirmación de la diferencia que parte de una concepción no esencialista de la realidad.

Sobre nuestro tema en específico, cuando el filósofo francés hacia el final de su texto *El Pliegue* traza una delimitación en el interior de los mecanismos operativos del barroco (junto al simbolismo medieval y renacentista, la analogía filosófica; o el acorde para consolidar la mónada en la relación armonía-melodía), lo hace para lograr situar correctamente el papel de lo que él llama la *nueva armonía*. Parece todo un entramado que permite eslabonar lo neobarroco hacia sus desarraigos y acuerdos con el Barroco<sup>50</sup>. La "nomadología" (*El Pliegue* 177) de la que habla pone en una palabra el gesto de invertir la restitución no lograda de la unidad en el Barroco<sup>51</sup>, hacia una fuerza derivada de éste que insta series divergentes. Deleuze lo explica en los siguientes términos:

En la medida en que el mundo está ahora constituido por series divergentes (caosmos), o que la tirada de dados sustituye al juego de lo Llano, la mónada ya no puede incluir el mundo entero como en un círculo cerrado modificable por proyección, sino que se abre sobre una trayectoria o una espiral en expansión que se aleja cada vez más de un centro. Ya no se puede distinguir una vertical armónica y una horizontal melódica, como el estado privado de una mónada dominante que produce en sí misma sus propios acordes, y el estado público de las mónadas en multitud que siguen líneas de melodía, sino que las dos entran en fusión en una especie de

---

<sup>50</sup> Estas son, por supuesto, las propias coordenadas del presente estudio, el sujeto lírico exsurrecto en Perlongher posee como telón de fondo estos desacuerdos y acuerdos entre Barroco y Neobarroco.

<sup>51</sup> Diferencia respecto de la Monadología desde la óptica de Leibniz. Es decir, Leibniz desarrolló su teoría de las mónadas, que son sustancias simples e indivisibles que componen el mundo, cada una con su propia percepción y actividad. Si bien esta teoría enfatiza la individualidad y la unicidad de cada mónada, también plantea que todas las mónadas están interconectadas en una armonía preestablecida. La relación entre la "nomadología" de Deleuze y la "Monadología" de Leibniz podría residir en el énfasis respecto de la diversidad y la multiplicidad. Deleuze, específicamente desde el texto *El pliegue*, se distancia de Leibniz y su énfasis en lo unívoco, centrándose, por el contrario, en una filosofía de la diversidad y la multiplicidad.

diagonal, en la que las mónadas se interpenetran, se modifican, inseparables de bloques de prehensión que las arrastran, y constituyen otras tantas capturas transitorias (*El Pliegue* 176).

O dicho de otro modo, lo que a finales del siglo XX tanto la crítica como la poética (de ciertos autores como el aquí expuesto) realizan, es desplazar la identidad (como un concepto unívoco y monolítico) hacia la contigüidad. Y es la contigüidad no otra cosa que la posibilidad crítica de toda identidad, y por lo tanto, su desplazamiento hacia sus posibles devenires.

Esto implica, por lo tanto, plantear que para la existencia de un devenir debe haber un acontecimiento, entendido éste a partir de la siguiente condición, según la explicación de Badiou: “si existe un acontecimiento, su pertenencia a la situación de su sitio es indecible desde el punto de vista de la situación en sí” (*El ser y el acontecimiento* 204). Para nuestro objetivo, responde a qué series divergentes instaura un sujeto lírico hacia el interior del verso, frase poética, poema o poemario incluso<sup>52</sup>; véase, por ejemplo, la lectura que hace Badiou sobre Fernando Pessoa en torno a los heterónimos<sup>53</sup>. Si la hipótesis de trabajo se muestra válida, el sujeto lírico exsurrecto abarcaría un *ethos* sumado a un *pathos*<sup>54</sup> en busca de aquello fuera de la centralidad y la hegemonía de su propio campo inmanente (centralidad literaria y política, y hegemonía discursiva o canónica en torno a la estética, es decir, la concepción de lo que se entiende por poema, por poner solo algún ejemplo). Los elementos textuales de deslocalización vistos en el ejemplo del poema “Rivera” serían las marcas dentro del poema de este acontecimiento.

Por su parte, Saez Rueda justifica esta aproximación cuando afirma lo siguiente: “Entendemos el *gesto caosmótico*<sup>55</sup> como aquel que dispone las diferencias en torno a un

---

<sup>52</sup> Pero se incluyen también elementos performativos además de relaciones intertextuales e incluso hacia el interior (o exterior) de la lengua en tanto código.

<sup>53</sup> Véase *Pequeño Manual de inestética* de Alain Badiou.

<sup>54</sup> Para el presente trabajo se entiende el término *Pathos* desde su acepción general que responde a la emoción o afectación, en tanto conmoción o sufrimiento. Véase el Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales.

<sup>55</sup> Las cursivas son del autor.

infinito despresente que las vincula en un movimiento autopoietico y que abre una nueva normatividad" (*Del cosmos al caosmos...* 66), de modo que en la poesía de Perlongher esta tendencia se vincula a su escritura cuando es capaz de una manifestación particular del sujeto lírico: lo exsurrecto como tal<sup>56</sup>, es decir, cuando ciertos poemas en Perlongher abren la brecha de la diferencia a una lectura fija de cierta entidad histórica y cultural.

Llegados a este punto, cabría preguntarse si la poesía, independientemente del Barroco, no busca constantemente este desalojo de la centralidad, por ejemplo, en el campo estético, para formularse a sí misma como novedad (piénsese en las vanguardias como el futurismo). La clave aquí la da el propio Badiou cuando piensa el poema a partir del siguiente esquema: ser en relación con la ciencia, sujeto en relación con el arte y verdad en relación con la política (*Le Séminaire - Vérité et sujet*). Cuando el filósofo francés tiente la posibilidad virtual de nombrar (es decir, de otorgarle un lugar propicio para pensar) el Acontecimiento, según su terminología<sup>57</sup>, establece la siguiente reflexión en torno a la poesía, la cual, se incrusta en el mismo campo de acción que el fenómeno neobarroco hasta aquí descrito<sup>58</sup>:

La fin de l'âge des poètes c'est la fin du temps où les poètes ont eu à penser le temps au défaut de la philosophie, car celle-ci était alors suturée soit à la science par l'intermédiaire du positivisme, soit à la politique par l'intermédiaire d'un certain marxisme. La fin veut donc dire ici la fin de cette position des poètes qui est celle qui domine de Hölderlin à Celan. J'ai rangé sous le nom d'événement poétique le bord terminal de cette entreprise, à savoir l'œuvre de Paul Celan, en tant qu'elle indique,

---

<sup>56</sup> Podría entenderse también a partir de los términos en que la poesía expresa cuando no dice (silencio), lo cual no representa una novedad ni estilística ni formal. Sería, por el contrario, cuando el discurso poético expresa a partir no de lo no dicho, sino de lo impensado. Un campo de lo supuesto que el sujeto lírico abordará sin pretender darle cierre.

<sup>57</sup> Usamos la mayúscula para distinguir el concepto específico de Badiou.

<sup>58</sup> Badiou, por supuesto, no teoriza ni reflexiona en torno al sujeto lírico del poema, pero eslabona desde el campo filosófico toda una serie de coordenadas que el neobarroco como fenómeno toca. Esta aproximación involucra desde campos epistémicos disímiles la posibilidad de dar un paso más a la encrucijada de cada accionar: a Badiou le interesa pensar lo que está más allá de la dicotomía sofisma/platonismo o si se quiere posmodernidad/modernidad; al neobarroco (en su accionar poético) le interesa dar un paso más allá de las dicotomías estéticas (vanguardia contra coloquialismo o poesía del lenguaje contra poesía del yo), e incluso más allá del paradigma de lo literario.

de l'intérieur d'elle-même, que quelque chose de la puissance du poème doit prendre fin et que le poème doit s'outrepasser dans autre chose que lui-même<sup>59</sup>. (Le Séminaire - Vérité et sujet)

A nuestro entender, dejando de lado (parcialmente) las discusiones políticas y filosóficas, se trata de abrir nuevos caminos para las poéticas individuales (o grupales) de los poetas, o si se prefiere, establecer nuevos paradigmas que busquen desestabilizar la noción misma de poema. Para que esto no sea un gesto repetitivo, realizado (por ejemplo) con el modernismo o las vanguardias, habría que situar este campo de acción en un tiempo (a manera de bisagra) entre dos configuraciones totalmente opuestas (al menos en sus fines). Es aquí donde el trasfondo del Barroco se vuelve un nudo argumental vital. Las tensiones y crisis no solventadas del Barroco serán reorganizadas desde la poesía, como si el neobarroco (esencialmente poético según Haroldo de Campos; es decir, un nuevo barroco americano no nacido ni de la pintura ni de la música) reconfigurase aquellas.

No es sólo que el fundamento teológico del mundo no exista en el neobarroco (a diferencia de su predecesor) sino que incluso tenderá a fragmentar un fundamento mismo del paradigma barroco: la imagen. “De ahí una condición en el modo propio de la renuncia, siempre que la poesía pueda ser no imitación [...]. Sería una poesía sin imágenes, desnaturalizada” (Le Séminaire - Vérité et sujet) dice Badiou. En consecuencia, Badiou plantea que la poesía actual tiene la asignatura de nombrar la posibilidad abierta de este tiempo post-era de los poetas; los postulados de Perlongher en adelante (lo que aquí hemos llamado segundo neobarroco) implicarían una de estas posibilidades.

Relaciono este detalle del régimen de la imagen como elemento subvertido por el sujeto lírico exsurrecto con el ejemplo expuesto del poema de Perlongher: como ya se explicó en el apartado anterior, en “Rivera” la construcción de las imágenes debería remitir

---

<sup>59</sup> La traducción diría: El fin de la era de los poetas es el fin de la época en que los poetas tenían que pensar el tiempo en ausencia de la filosofía, porque la filosofía estaba entonces suturada o bien de la ciencia a través del positivismo, o bien de la política a través de un cierto marxismo. Por tanto, el final significa aquí el final de la posición de los poetas, que es la que domina desde Hölderlin hasta Celan. He llamado acontecimiento poético a la arista terminal de esta empresa, a saber, la obra de Paul Celan, en la medida en que indica, desde dentro de sí misma, que algo del poder del poema debe llegar a su fin y que el poema debe ir más allá de sí mismo hacia algo distinto de sí mismo.

al conflicto de las guerras civiles en el cono sur de América a inicios del siglo XIX, pero algo falla en ese sentido, algo busca fallar en tanto régimen de la imagen. Aquí el sujeto lírico exsurrecto erra hacia referencias externas, bien determinadas, para su materia poética.

Es un texto donde el sujeto enunciador, presumiblemente situado en 1843 (año del sitio de Montevideo por parte de Manuel Oribe), que además presenta una carta hacia su esposa Bernardina, queda referido hacia fronteras más amplias, atrás en el tiempo y adelante, respecto a las guerras napoleónicas y el impulso del cine como medio narrativo. En este sentido, nuestra hipótesis no sólo considera una actitud frente a lo hegemónico por parte del sujeto lírico exsurrecto (hecho que no lo distinguiría de una gran gama de poemas de cualquier época), la particularidad aquí es el mecanismo que pone en acción para des-inscribir al sujeto enunciador (que habla a través de un sujeto del enunciado fijo) de su esfera referencial<sup>60</sup>.

Cuando aquí se ha planteado que el carácter exsurrecto del sujeto lírico en el neobarroco tiende a la huida, referimos lo que Badiou afirma como aquello que “del poder del poema debe llegar a su fin, de modo que el poema deba ir más allá de sí mismo hacia algo distinto de sí mismo”<sup>61</sup>. Es decir, el devenir del sujeto lírico exsurrecto atraviesa siempre un acontecimiento (en términos de Badiou) no sólo en el plano del contenido, sino en el plano de la ejecución textual y enunciativa. Jugando con la definición que da el filósofo francés sobre el Acontecimiento, en la construcción que despliega el sujeto lírico exsurrecto siempre ocurre algo indecidible<sup>62</sup> desde el punto de vista de la situación y la enunciación en sí.

---

<sup>60</sup> Más adelante se ahondará este elemento como correlativo a la semiosfera y frontera semiótica, conceptos trabajados en la obra de Lotman.

<sup>61</sup> La traducción es mía.

<sup>62</sup> Esto indecidible (el Acontecimiento) es lo que distancia mi propuesta del concepto de “encuadre” propuesto por Osorio de Ita, que utiliza para analizar la “Canción del pirata” de José de Espronceda; pues el encuadre opera desde “la realiación, de un mismo discurso, de la materialización de distintas organizaciones jerárquicas a través de las polifonías enunciativas presentes. En el caso concreto de este poema, si bien el locutor inaugura la instancia enunciativa y el acto mismo enunciativo, su presencia se resume a establecer la situación de comunicación, mientras que el contenido semántico y la mayor parte de la experiencia dependen de un acto secundario propuesto por el enunciador construido por el locutor. Éste, a su vez, construido por el emisor” (85). Dicho lo anterior, me gustaría enfatizar que el sujeto lírico exsurrecto que propongo no es un mecanismo del encuadre, no se trata de un sujeto de la enunciación (locutor) que presente un marco referencial a partir del cual un sujeto del enunciado habla; es decir, no hay una primera subjetividad que encuadra a una segunda subjetividad.

Los elementos más anclados a la concepción de poema (y de poesía) acaso se amparen a la noción de poeta-autoral, es decir, del yo<sup>63</sup>, pero también a éste como entidad discursiva susceptible de interpretación. Para el sujeto lírico exsurrecto se trata más bien de una escritura en la que el yo se desinscribe, y más que interpretación, se tiende al poema como entidad susceptible de reformulaciones alrededor de personajes, objetos o situaciones culturales determinadas por la tradición. Ahora bien, hasta este punto se vuelve necesario indicar que no todo poema neobarroco se sirve de un sujeto lírico exsurrecto. Éste me parece más bien la manifestación de una construcción específica que responde a las contradicciones y búsquedas modernas. En Perlongher se tiene, entonces, la confluencia de lo neobarroco más determinados poemas que cumplen este paradigma de lo lírico exsurrecto.

Una posible subversión (o si se prefiere, un probable paso adelante) de este modo de entender el poema es la hipótesis del presente estudio. Pero esta vez, replanteado como respuesta a la interrogante sobre qué tipo de sujeto lírico operaría allí donde el poema busca ser algo distinto de sí mismo: la respuesta nos lleva (entre otras posibilidades) a lo exsurrecto. Es este el primer devenir del sujeto lírico exsurrecto: habitar un poema fuera de la alineación de la representación.

De ser así, en *Alambres*, de Néstor Perlongher, la Historia entra en escena junto a varios motivos neobarrocos en su trabajo del lenguaje, de modo que podría nombrarse allí un sujeto lírico atravesado por lo histórico (esta es la crítica que se propone) que tampoco busca seguir los registros de la Historia si no es desde una política de lo sexual (como si Perlongher quisiera decirnos que *Alambres* es el lirismo perdido de la Historia rioplatense). En el capítulo siguiente podrá verse en qué medida el sujeto lírico no se afirma jerárquicamente de otras voces dentro del poema (característica de lo exsurrecto, por lo tanto), sumando así marcas y huellas de sus operaciones particulares. De esta manera, elementos históricos que por convención quedan cerrados, en la poesía de Perlongher se abren a un devenir constante.

Por otro lado, si junto a Echevarría se ha planteado el *ethos* como un componente doble (pasivo en tanto morada o refugio, y también, activo en tanto modo de ser), ha sido

---

<sup>63</sup> La lucha de Perlongher contra esta noción es bien clara.

para identificar dos tendencias del poema neobarroco en Perlongher: su morada es, digamos, la errancia y su modo de ser, la huida. Su *pathos* mantiene la herencia del Barroco en tanto componente manifiesto de optar por discursos complejos, heterogéneos, o en constante mutación<sup>64</sup>.

Dicha amalgama ya estaba presente en la elaboración dentro de *Mil Mesetas* que marcaba al devenir en tanto afirmación de la diferencia; de manera esquemática Deleuze (y Guattari) compactan dos tendencias sobre la planificación de una obra. La primera como un principio oculto, dado en germen, mientras que en la segunda:

ya no hay en modo alguno formas o desarrollos de formas; ni sujetos y formación de sujetos. No hay ni estructura ni génesis. Tan sólo hay relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud entre elementos no formados, al menos relativamente no formados, moléculas y partículas de todo tipo. Tan sólo hay haecceidades, afectos, individuaciones sin sujeto, que constituyen agenciamientos colectivos. Nada se desarrolla, pero, tarde o temprano, suceden cosas, y forman tal o tal agenciamiento según sus composiciones de velocidad. Nada se subjetiva, pero se forman haecceidades según las composiciones de potencias o de afectos no subjetivados (*Mil Mesetas* 269).

A este segundo le llama también plan de proliferación o de contagio, cuya condición en tanto devenir radica precisamente en la no-evolución hacia una forma (*Mil Mesetas* 270) sino una disolución de sí misma. “Ninguna forma se desarrolla, ningún sujeto se forma, sino que los afectos se desplazan y devenires se catapultan y forman un bloque, como el devenir-mujer de Aquiles y el devenir-perra de Penthesilea” (*Mil Mesetas* 271). Es decir, son otros modos de composición y de pensar el poema (ajenos a la identidad del sujeto enunciador, como ya vimos, o ajenos de los bloques de la metáfora), lo que propone un sujeto lírico exsurrecto. Aunque, principalmente, el devenir en Deleuze se cumple mayoritariamente en el campo de acción del concepto que propongo bajo el juego de

---

<sup>64</sup> Cita de Echeverría en la página 9 del presente trabajo.

irrupción enunciativa; allí más que en otro lado, pienso, es donde se cumple la disolución de una forma (un sujeto) o los desplazamientos de los afectos.

En el siguiente capítulo podrá verse en qué medida los poemas de Perlongher trazan este recorrido. No sin antes, con el fin de condensar lo dicho en este primer capítulo, formular una serie de puntos de partida. En primer lugar, establecer que en la poesía de Néstor Perlongher (en sus primeros dos poemarios) se detectan las marcas de un sujeto lírico que responde a la encrucijada del quehacer poético en la década de los ochentas del siglo XX. Se trata de una búsqueda que, desde el estudio de las instancias del discurso en el poema, se rastrea en dos tendencias: la transparencia del sujeto lírico con el autor empírico y la poesía que apuesta por la materialidad del lenguaje como centro de su proceso de creación. Para el caso de Perlongher, estas tendencias se articulan con la apuesta del (segundo) neobarroco que él mismo impulsa<sup>65</sup>.

En segundo lugar, determinados poemas de Néstor Perlongher articulan una modalidad del sujeto lírico, modalidad que he llamado exsurrecta. El sujeto lírico exsurrecto se formula con la base teórica de que todo lirismo conlleva una huella de subjetividad, pero también una capacidad creativa de construcción; lo específico de lo exsurrecto parte sobre esta capacidad creativa que busca des-inscribirse de los estamentos fijos o establecidos. Dicha desinscripción parte de la base del posicionamiento del sujeto enunciadador en instancias o circunstancias con la marca de la alteridad, es decir, de una instancia determinada por lo histórico, cultural o simbólico.

Por último, el poema deja marcas de esta doble tendencia del sujeto lírico exsurrecto. Ello gracias a dos manifestaciones en su *ethos* y en su *pathos*. Sobre éste último, el sujeto lírico exsurrecto tiende a articular su discurso con procedimientos capaces de establecer relación con lo mutante, disímil y complejo; por ejemplo, en el nivel de la frase su léxico y su sintaxis tenderán a la dislocación; como composición orgánica, el poema tendrá recursos que lo pueblen de distintas voces y registros: collage, pastiche, falsas citas, disrrafismo, etcétera. En cuanto a su *ethos*, el sujeto lírico exsurrecto parte de no construir entidad alguna, sino más bien, posicionarse en el interior de entidades ya dadas de antemano.

---

<sup>65</sup> Referimos como segundo neobarroco a aquellos miembros del *Medusario* por simple convención cronológica respecto de Severo Sarduy, Haroldo de Campos y Lezama Lima.

## Capítulo 2. Devenires de la poesía neobarroca

El objetivo principal del presente capítulo se vincula con los tres puntos que cierran el capítulo anterior, a saber, a partir de la hipótesis de trabajo, mostrar las marcas del sujeto lírico exsurrecto en los poemarios *Austria-Hungría* y *Alambres*, del poeta argentino Néstor Perlongher.

Al establecer esas marcas, el siguiente paso consiste en determinar la preeminencia de los elementos diferenciadores que otorgan la modalidad exsurrecta al sujeto lírico; en otras palabras, leer los poemas a la luz de sus procedimientos y temáticas que den cuenta de la operación descrita. Esto permite vincular poema a poema las relaciones de huida, errancia, marginalidad o crítica con aquellos elementos que los determinan, incluso ya en la estructura del poemario como tal.

De antemano, se puede afirmar que no todos los poemas en los poemarios mencionados poseen la presencia de un sujeto lírico exsurrecto. En este sentido, el análisis propio de cada poema es una prueba que determina la viabilidad del concepto para cierto grupo de construcciones poéticas.

Por esta razón, un punto de entrada necesario ha de vincular aún la especificidad neobarroca de Perlongher respecto del empleo de un sujeto lírico exsurrecto, situación que nos llevará a analizar poemas con y sin sujeto lírico exsurrecto<sup>66</sup>. A este respecto, el poeta Pablo De Cuba Soria comenta (en su trabajo sobre los poetas del neobarroco) que es Haroldo De Campos quien teoriza por primera vez sobre el neobarroco. Afirma que: “Para De Campos el “neo-barroco” vendría a ser lo mismo que “un barroco moderno”, de ahí que el poeta brasileño detectó entonces las confluencias entre el pensamiento poético moderno y la tradición barroca hispana” (Soria 317), de modo que el puente que se traza entre el poeta brasileño y el poeta argentino Néstor Perlongher queda establecido a partir del concepto de poesía transplatina.

Precisamente en el prólogo a la colección *Caribe Transplatino*, el propio Perlongher da cuenta de la línea de actualización que ha seguido: Lezama Lima-Campos-Sarduy y que culmina en su propia intención estética de absorción del fenómeno (más tarde llamado neobarroso). Como se ha mencionado en el apartado anterior, el neobarroco implicaría un determinado *ethos* capaz de acrisolarse en una confluencia de estéticas que va del tránsito de la modernidad poética hasta el inacabamiento propio de la poética en los neobarrocos canónicos (Lima, Sarduy, Campos) con los poetas del segundo neobarroco: Perlongher, Echavarren, Kózer, etcétera. Este segundo neobarroco (el del *Medusario* y sus poetas) tiende a un diálogo crítico incesante, que en los poemas de habla hispana se torna notorio en tanto cruce de caminos al que pertenecen; a saber, el barroco literario del siglo de Oro como primer horizonte fundacional, seguido de las innovaciones líricas del Romanticismo (tanto el inglés como el alemán), de ahí a los simbolistas franceses para retornar a América con el modernismo, las vanguardias y la generación del 27 (con su actualización del

---

<sup>66</sup> Esta distinción se vuelve aún más necesaria cuando el concepto, que se ha extraído de Moreiras, ya la ha utilizado el filósofo español aunque con fines distintos a los aquí expuestos, sin mencionar la naturaleza y aplicación diferente entre los conceptos (sujeto exsurrecto y sujeto lírico exsurrecto).

gongorismo), culminando con el panorama presente de los años setentas y ochentas (las disputas que ya ilustramos en voz de Echavarren junto a la poesía en Norteamérica)<sup>67</sup>.

El propio recorrido teórico del primer capítulo del presente estudio da cuenta, de una forma u otra, de este entramado donde el neobarroco lanza su apuesta poética. En el caso de Perlongher, lo transplatino agrupa tres focos del quehacer poético en América que son eclipsados precisamente por esta genealogía literaria: Cuba-Brasil-Argentina. Con esto no quiero decir que los tres países mencionados no tuviesen su propio impacto hacia el interior de estos momentos o movimientos estéticos, sino que Perlongher busca vertebrar su quehacer poético en lo que, para él, es lo depositario de todos estos elementos. Cuba, por la recepción del barroco a causa del encuentro con la generación del 27, Brasil gracias a la poesía concreta y en específico a la sombra de Haroldo de Campos y Argentina cuya condición descentrada ha permitido a los hermanos Lamborghini trastocar las aristas establecidas en torno a la poesía rioplatense (Leónidas y Osvaldo).

Pero no se trata simplemente de las confluencias de la tradición, es por el contrario un momento donde (Perlongher redacta la intelección, probablemente, como eco de lo dicho por Sarduy sobre las diferencias entre barroco y neobarroco) ya no hay un suelo en el cual pararse, ya que:

a diferencia del barroco del Siglo de Oro -que describe audaces piruetas sobre una base clásica- el barroco contemporáneo carece de un suelo literario homogéneo donde montar el entretejido de sus minas” (*Caribe Transplatino* 20).

Como si de una dispersión multitudinaria se tratase, para las últimas décadas del siglo XX ya no existe un referente unívoco en el cual mirarse; o mejor dicho, ya no va a mirarse en la univocidad del referente sea este epistemológico, literario o político. Por ejemplo, como más adelante se mostrará, en *Alambres* del poeta argentino, la historia y la

---

<sup>67</sup> Cabe resaltar que esto no implica un acabamiento de toda esta tradición de manera rastreable y concreta en los otros poetas del *Medusario*, pues como lo expresan los autores en el prefacio al libro, se trata de una muestra dispar que no sigue ningún programa estético específico; para este caso, Perlongher es solo una propuesta que *a priori* ilustra de manera evidente el alcance de un sujeto lírico exsurrecto.

política serán atravesadas por el deseo erótico, pero son, simplemente, el otro lado de la historia y la política americana, específicamente argentina.

Perlongher, entonces, busca devolverle a esa búsqueda identitaria un mosaico múltiple y plural donde las voces más desterradas (los fangos barrocos del Río de la Plata por ejemplo) lleven la voz del canto. Lo que primero fue ideado como elemento transplatino se torna en lo neobarroso.

Para la discusión en torno al sujeto lírico exsurrecto esto resulta de vital importancia, específicamente cuando pueden confundirse dos elementos cercanos, a saber, lo transreferencial y la deslocalización. El lector recordará que lo transreferencial está situado en Moreiras, a partir de la “relación sin relación” (310) entre dos elementos; es decir, en rastrear conexiones donde (aparentemente) no las hay. Lo transreferencial juega un papel específico en el primer poemario de Perlongher, *Austria-Hungría*, pero se eslabona a partir de una lógica nueva en *Alambres*<sup>68</sup>. Esta característica que la crítica especializada (el propio Roberto Echavarren, Nicolás Rosa o Palmeiro<sup>69</sup>) ha eslabonado es diferente del planteamiento del elemento deslocalizado que se sitúa en plano inmanente de la enunciación. La deslocalización se ha pensado aquí como un agente ajeno al marco de referencia del sujeto de la enunciación (o enunciador) colocado allí por una enunciación otra dispuesta por el sujeto lírico.

Si bien el sujeto lírico exsurrecto (en tanto concepto) puede operar fuera de la instancia neobarroca, en Perlongher esta particularidad se suma a la estrategia del sujeto lírico exsurrecto estableciendo, en ocasiones, lo transreferencial con la deslocalización.

De una manera u otra, Perlongher se posiciona (con lo transplatino y luego lo neobarroso) como un errante que es llevado a escribir algunos poemas donde esta operación queda bien definida: el sujeto enunciador como entidad deslocalizada, y que muchas veces se refugia (momentáneamente) en construcciones culturales o personajes históricos para, desde allí, enunciar su poesía.

---

<sup>68</sup> Se trata de la interacción entre “las dos series de lo erótico y de lo político” (Echavarren 259).

<sup>69</sup> Cfr. Palmeiro, C. (2011). *Locas, milicos y fusiles: Néstor Perlongher y el Frente de Liberación Homosexual. En Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires.

Sobre las disquisiciones alrededor de la imagen planteadas por Badiou, en Perlongher encuentro un gesto exsurrecto dentro de su primer poemario. Como en el ejemplo visto por el poema "Rivera", no se trata de volver hacia lo americano (Uruguay) dada la imagen de las guerras civiles sudamericanas. El sujeto lírico exsurrecto queda sin referencia, sin un refugio final a partir de la estructuración y composición del poema. Lo mismo ocurre entre América y Europa para *Austria*-Hungría, ya no es hallar que hubo un Barroco americano desde lo antiguo y que se rastrea en el presente, sino un sistema de violencias y tachaduras tanto en el imperio Austrohúngaro (metonimia de Europa) como en la región Rioplatense (metonimia de América) que los eslabona a partir de un mismo motivo de huida o excentricidad de una lógica sin reformulación.

Con este procedimiento se complejiza lo propio de un lado como del otro, ambos (el imperio Austrohúngaro y la región del Río de la Plata) ganan en capacidad lírica y en tanto materia de reflexión.

Gracias a esto es posible dar cuenta también de las operatividades propias del neobarroco que suscribe como poética Perlongher. La primera, que a mi juicio, de una u otra forma es una constante estilística, refiere a la intención de la frase poética, dice Perlongher al respecto:

Montado a la condensación de la retórica renacentista, el barroco áureo exige la traducción: se resguarda la posibilidad de decodificar la simbología cifrada y restaurar el texto "normal", a la manera del trabajo realizado por Dámaso Alonso sobre los textos de Góngora. Al contrario, los experimentos neobarrocos no permiten la traducción, la sugieren -estima Nicolás Rosa- pero se ingenian para perturbarla y al fin de cuentas destituirla (*Prosas plebeyas* 20).

Esto es lo que nos llevará a diferenciar el sujeto exsurrecto (ya visto por Moreiras en la poesía de Perlongher) del planteamiento que propongo: el sujeto lírico exsurrecto. Lo transreferencial, la deslocalización y el marco neobarroco constituyen al sujeto exsurrecto según el planteamiento de Moreiras, pero lo transreferencial y la deslocalización en el plano de la estrategia enunciativa es lo que otorga especificidad al sujeto lírico exsurrecto.

Esta estrategia de enunciación será la que otorgue un marco de posibilidad (en tanto devenir) a los referentes determinados que el sujeto lírico ha empalmado dentro de la enunciación. Como bien dice Soria, “justo una de las diferencias entre el Barroco y el Neobarroco radica en el carácter teatral del primero al que se contrapone el carácter de *performance* del segundo” (102). Y esta diferencia es crucial para entender en qué medida Perlongher, si parte de estas premisas, se aleja del imperio de la mimesis como estatuto de (re)presentación, argumento que habíamos planteado a partir de Badiou en el primer capítulo.

Si bien para la poesía la exigencia mimética había dejado de ser su único tamiz de enunciación desde antes del Neobarroco, éste lo rescata a la luz de una potencia nueva capaz de otorgarle desvíos específicos desde la modernidad poética enfocada en la crítica. Perlongher, por ejemplo, recurrirá a la perversión<sup>70</sup> o al travestismo entre concepciones genéricas tales como Poesía e Historia en sus poemarios *Austria Hungría* y *Alambres*<sup>71</sup>. A manera de síntesis, Soria explica que el valor de poema neobarroco:

radica en que resume de manera crítica varias tradiciones artísticas y de pensamiento –el Barroco clásico, la Modernidad artística e histórica, el pensamiento contemporáneo, las vanguardias, la poesía del lenguaje norteamericana, el coloquialismo, la postmodernidad, la llamada Edad teórica–, lo cual consigue que se injerte en el espíritu de su época, aunque siempre con una perspectiva conflictiva (315).

Con esto en mente propone también diez tesis generales de la poesía neobarroca, que aquí no discutiré, ni ahondaré, ni suscribo a pies juntillas<sup>72</sup>, si no es a la luz de la

---

<sup>70</sup> Ha de entenderse este concepto lo más cercano a la discursividad del poeta rioplatense, es decir, la contaminación de discursos (e incluso disciplinas) hacia el interior del poema. Como él mismo dice, el neobarroco: “Se monta, pues, a cualquier estilo: la perversión -diríase- puede florecer en cualquier canto de la letra” (*Caribe Transplatino* 25).

<sup>71</sup> Puede pensarse incluso en ese travestismo conforme a los planos enunciativos como construcciones reiterativas cuando opera el sujeto lírico exsurrecto.

<sup>72</sup> Las tesis (resumidas) son las siguientes: 1° El Neobarroco es una propuesta estética que fue creada en Latinoamérica. 2° El Neobarroco es una estética cuyo origen y fundamentos son poéticos. 3° El Neobarroco

propuesta propia: el sujeto (lírico) exsurrecto. Esto se debe a que, a mi parecer, el poema neobarroco es vertebrado desde una búsqueda al interior del sujeto lírico (la cual proviene, además, genealógicamente de la línea trazada por Soria y comentada por otros críticos ya revisados en el primer apartado).

Como se verá a continuación, dicha búsqueda, en Perlongher, eslabona poemas con un sujeto lírico exsurrecto bien definido, mientras que en otros esta particularidad queda relegada frente a operaciones que privilegian más otro tipo de posicionamientos. Para el siguiente apartado, los poemarios *Austria-Hungría* y *Alambres* serán analizados a la luz de esta perspectiva, no sin antes esclarecer el criterio de selección de los poemas.

Mi criterio se basa en lo que, a mi parecer, permite clarificar la hipótesis de trabajo de manera más evidente, es decir, mostrar la modalidad exsurrecta del sujeto lírico en tanto agente capaz de complejizar el proceso lírico.

De los dos poemarios se han elegido poemas que pertenecen y que no pertenecen al género del monólogo dramático; la razón de ello está en esclarecer y diferenciar el sujeto exsurrecto (como entidad epistémica) de Moreiras, del planteamiento aquí proyectado, el sujeto lírico exsurrecto. Por supuesto, los poemas que no forman parte de este género quedaron excluidos del análisis, salvo en algunos poemas del primer poemario, por la razón ya especificada.

Dentro del grupo que no son monólogos dramáticos, se han excluido aquellos poemas que, según mi lectura, repiten operaciones ya analizadas en los primeros ejemplos. Salvo para marcar temáticas particulares, se ha seguido el orden de presentación dentro de los poemarios. Para ambos poemarios, se han incluido todos los poemas pertenecientes en los que pueda mostrarse la presencia de un sujeto lírico exsurrecto, de modo que serán (bajo esta modalidad) cuatro poemas con un sujeto lírico de estas características en *Austria-Hungría* y tres para el caso de *Alambres*.

---

es una operatoria, no una esencia. 4° El Neobarroco establece una relación crítico-receptiva con el Barroco español del Siglo de Oro. 5° El Neobarroco es continuador (crítico) del pensamiento poético moderno. 6° El Neobarroco provocó una nueva ruptura en la Tradición poética latinoamericana. 7° El Neobarroco no es movimiento literario ni una estética a manera de las vanguardias. 8° El Neobarroco participa de la experiencia y la estética de la Postmodernidad. 9° El Neobarroco comparte puntos estéticos con la poesía del lenguaje norteamericana. 10° El Neobarroco es una estética cuyo eje principal es el trabajo con el lenguaje. (Soria 316-322).

## 2.1 Néstor Perlongher: lo neobarroso en acción (*Austria-Hungría*)

Néstor Osvaldo Perlongher (Buenos Aires, 1949– Sao Paulo, 1992) publica su poemario *Austria-Hungría* en 1980, apenas cuatro años después de que la Junta Militar (formada por Videla, Massera y Agosti) emitiese el Acta para el Proceso de Reorganización Nacional en Argentina. Se trata, por supuesto, de la instauración militar de una dictadura que suplió a otra dictadura (el denominado tercer peronismo de 1973 a 1976).

Perlongher era entonces ya un principal referente del “Frente de Liberación Homosexual”, lo cual le agenció, debido a sus filiaciones políticas e ideológicas, detención y enjuiciamiento en 1976. Su segundo poemario, *Alambres*, aparecería hasta 1987, nueve años antes de la muestra del *Medusario* (1996) que cristaliza la idea del neobarroco (y neobarroso para el caso del argentino) en varias fronteras latinoamericanas. Es bajo este resumido contexto que los poemas de Perlongher trazan su línea temporal, de modo que la crispación política de su país y de toda la región sudamericana se compaginan con la herencia reapropiada de los neobarrocos.

### 2.1.1. Una configuración inicial de lo exsurrecto: “Escenas de la guerra” y “Nelson vive”

El primer poemario de Perlongher destaca por su nombre que compagina de manera muy directa con el primer poema, y de manera indirecta, con el resto de los poemas. En la edición que usamos para este estudio<sup>73</sup> *Austria-Hungría* se compone de veintidós poemas, de los cuales, algunos establecen parcialmente un *locus* de acción transnacional y continental: Europa, Asia y África. Sin embargo, de manera obvia, el referente principal es el imperio

---

<sup>73</sup> *Poemas completos*. La Flauta Mágica, Texas del año 2014.

austro-húngaro cuya caída se estableció a finales de la segunda década del siglo XX. Acaso, la razón de esta elección aparentemente dispar pase por disponer un marco referencial que sólo en apariencia es unívoco. Para entender esto, el primer poema realiza una puesta en escena al empezar de esta manera: “Escenas de la guerra” como título y en una especie de didascalias que fungen también como subtítulos, están los agregados “Llegan los soldados” y “La murga, los polacos”. Con la introducción de estos elementos, Perlongher da paso al poema:

Es una murga, marcha en la noche de Varsovia, hace milagros  
con las máscaras, confunde  
a un público polaco  
Los estudiantes de Cracovia miran desconcertados:  
nunca han visto  
nada igual en sus libros  
No es carnaval, no es sábado  
no es una murga, no se marcha, nadie ve  
no hay niebla, es una murga (*Poemas Completos* 17)

La marcha marcial se vuelve un desfile revestido de elementos contradictorios o aparentemente antitéticos, pero es un desfile, cuyo truco aquí está en entender según sus múltiples tragedias, las cuales van (para Polonia) desde la Gran Guerra, el nazismo hasta el estalinismo, en claro espejo con los distintos desfiles militares (o dictadores) dentro de la historia argentina.

El músico callejero, aprendiz, pero también mediocre, es el militar que entra triunfal a la ocupación de la ciudad, el poema los hace desfilar frente a la confusión del espectador. Éste es el polaco (y el argentino) que no sabe darle nombre a lo que ve, a lo que tiene frente a sí, la confusión se sostiene a partir de versos que van descartando las opciones que están en el panorama cognitivo de estos espectadores: no puede ser un carnaval, tampoco es sábado, en rigor no es una murga, ni es tal cual una marcha; pero indisociada, aparece otra

voz que es capaz de ver lo que (supuestamente) nadie ve porque no hay niebla, a partir de ahí:

son serpentinas, es papel picado, el éter frío  
como la nieve de una calle de una ciudad de una Polonia  
que no es  
que no es  
lo que no es decir que no haya sido, o aún  
que ya no sea, o incluso no esté siendo en este instante  
Varsovia con sus murgas, sus disfraces  
sus arlequines y osos carolina  
con su célebre paz – hablamos de la misma  
la que reina  
recostada en el Vístula (*Poemas completos* 17)

El detalle de la perspectiva es de crucial trascendencia para rastrear al sujeto lírico: lo marginal se cumple desde dos momentos, se está como espectador de una murga inesperada, una murga que operan aquellos en la centralidad del poder. Pero esto se ve redoblado porque el sujeto lírico es capaz de des-inscribirse de la mirada acrítica del espectador ordinario, es este sujeto lírico quien nos entrega las metonimias con las se puede eslabonar la cadena: Austria-Hungría/Argentina.

Por ello, la lucidez de esta voz, segunda mirada, reconoce lo extraño, lo que no debería estar pero que, no obstante, está, precisamente en procesión. Son entonces dos planos de reconocimiento: en Polonia no debería haber serpentina o papel picado, por su calado cultural (de España a América o China como origen remoto); por su parte, en Argentina no debería estar la desgracia de Polonia, su constante ocupación militar. El doble verso dislocado “que no es”, invoca estos planos, pero introduce un elemento creativo capaz de articular (de ver, según la lógica del poema) la nieve, la calle, la ciudad y Polonia; es decir, un primer plano descifra que Polonia no es allí donde esté ocupada militarmente, y en un segundo plano, que Argentina no es allí donde queda emparejada a Polonia.

La caída del imperio Austro-Húngaro encuentra un eco aquí en la virtualidad como un objeto susceptible de reflexión, un reconocimiento anamórfico, pero en relación con lo que el imperio austrohúngaro compartía con el cono sur de América: comunidades heterogéneas con lenguaje y lenguajes distintos (por no mencionar mitologías lejanas y próximas al mismo tiempo). Mi apreciación es que la riqueza de este fondo es la frontera transplatina de la que habló Perlongher al vertebrar el neobarroco suyo (neobarroso) a partir del Río de la Plata, pasando la amazonia hasta el caribe cubano. Hay entonces un tercer plano velado por las propias murgas:

el proceloso río donde cae  
la murga con sus pitos, sus colores, sus chachachás carnosos  
produciendo en las aguas erizadas un ruido a salpicón  
que nadie atiende  
puesto que no hay tal murga, y aunque hubiérala  
no estaría en Varsovia, y eso todos  
los polacos lo saben (*Poemas Completos* 17).

La primera ocupación violenta acaso sea la negación de ese trasfondo, de ese imperio perdido, cuya idea visibiliza la relación de contigüidad: Varsovia/Buenos Aires y Vístula/Río de la Plata.

El poema es la lucidez crítica que no ignora la contradicción (porque, y esto es vital, no se trata de una retórica antitética o antinómica<sup>74</sup>) y es lo que refería Moreiras al hablar de “una murga en inminencia, una mala murga de fiesteos impropios, invisible, inaudible, pero que precisamente por eso se constituye en horizonte transreferencial, en relación sin relación” (Moreiras 310).

---

<sup>74</sup> No puede ser antítesis, de manera evidente, al no conjugar los cuatro elementos que necesita relacionar, como en los versos de Neruda que unen el tan corto amor con el tan largo olvido. Y tampoco puede ser antinómico, porque se trata de un desvelamiento (en este caso ideológico). Es decir, se desvela una falsa antinomia o dicotomía.

Dadas estas coordenadas no cabe sino plantear que el sujeto lírico del poema mantiene una configuración inicial de lo exsurrecto: su *ethos* no responde a la idea mayúscula de nación, de patria, por el contrario, sale para buscar el referente profundo, es errante en ese sentido, un nómada que para encontrar el Río de la Plata ha de ver, con clarividencia, el río Vístula que atraviesa toda Polonia.

La falta de referentes, el vacío desde el que se plantea la discursividad textual atiende a lo que Perlongher dijo respecto a la distancia con el Barroco, aquí el sujeto lírico no posee un suelo, ni una homogeneidad desde la cual partir. El imperio austro-húngaro es solo una virtualidad cuya potencia simbólica le restituye lo perdido (del cono sur americano), pero no para restablecerlo, sino para invocarlo nuevamente en su paso, su devenir transitorio, lo transplatino “que no es/que no es” (*Poemas Completos* 17) aunque tenga una relación que la poesía sí es capaz de articular.

Austria-Hungría se convierte en un crisol de la experiencia del fascismo, es un símbolo del fascismo, el cual desfila por la historia hasta alcanzar las calles de Argentina. Una Argentina (Perlongher seguramente no omite este detalle en sus juegos transreferenciales) que, por cierto, mantuvo, luego de la segunda guerra mundial una serie de tensiones propias con la comunidad judía<sup>75</sup>.

En consonancia con la línea del poema revisado, propondría que se emparejan también los poemas “Canción de amor para los nazis en Baviera”, “Nelson vive”, “El lugar”, “Perdido el”, “La almena, los caballos”, “Eritrea”, “El cadáver”, “República”, “Anales” y “(Estado y soledad)”; es decir, casi la mitad del poemario sigue esta tendencia transreferencial en lo que toca a la inversión de lo transplatino con Austria-Hungría. El otro *corpus* de poemas se ataja bajo los tópicos de la prostitución masculina, la homosexualidad o el cuerpo desclasado; situación que su poemario explora desde otros derroteros (como el sintáctico).

Ahora bien, cuando se busca el sujeto lírico exsurrecto en este primer poema, aunque uno no pueda dejar de ver afinidad con el concepto preliminar de lo exsurrecto de Moreiras, no se le encuentra en su dimensión total. No existen rasgos ni marcas textuales capaces de dar cuenta de una construcción donde el sujeto lírico se sitúe al interior de una

---

<sup>75</sup> Véase *Historia de la Comunidad Judía Argentina*. Enrique Herszkowich, 2006.

construcción cultural determinada, ya sea a manera de personaje o situación histórica. Si bien se alude, como ya dijimos, a la ocupación militar tanto polaca como argentina, su propio juego de ambivalencia no detenta marcas específicas que establezcan nexos bien definidos. En resumen, este primer poema muestra la exposición de Moreiras del sujeto exsurrecto, pero carente de toda estrategia de enunciación con las marcas elaboradas por el presente trabajo.

En ese sentido, Moreiras le adjudica a este poema un sujeto exsurrecto (y con razón) dadas las marcas deslocalizantes del texto, pero es aquí donde lo exsurrecto queda en una fase inicial: la deslocalización está en el referente (la murga en Polonia), no en lo enunciado por parte del hablante del poema. Esta sutil diferencia será la que, en el apartado final de esta investigación, marque los derroteros por donde avanza la poética de un sujeto lírico exsurrecto.

Precisamente lo complejo de este primer poema radica en que todo, menos la articulación de enunciaciones a cargo del sujeto lírico, es exsurrecto. Se trata de una elaboración abstracta, trabajada ya sea desde el recuerdo o la relación entre el imperio austrohúngaro y Argentina, pero que carece de una localización con el sujeto lírico deslocalizado. Aquí el sujeto enunciador es testigo; para que lo exsurrecto se cumpla en tanto sujeto lírico, debe quedar evidente que el sujeto enunciador se instala en un sistema fijo, determinado de manera histórica y social. Cuando el poema dice “Los estudiantes de Cracovia miran desconcertados” (*Poemas Completos* 17) el sujeto de la enunciación está fuera, como si viese un cuadro de personas que presencian otra imagen a su vez.

En este primer poema de Perlongher, el sujeto de la enunciación no está ni se sitúa en el interior de una alteridad (ni siquiera en la circunstancia), simplemente la mira y contempla desde fuera. Dicho de manera tajante, la falta de una entidad que podría equipararse al estatuto de personaje, genera un efecto de perspectiva exógena a la circunstancia. A pesar de que la transreferencialidad en el poema desestabiliza lo estático de la imagen, aún mantiene su configuración como algo fijo, está la inminencia del devenir pero no se mueve, se queda, por así decirlo, estático.

En síntesis, el sujeto lírico exsurrecto no parte, no comienza el poema desde la posición excéntrica, no enuncia desde la des-inscripción, más bien muestra en el propio

poema la des-inscripción misma. Nos muestra, a nosotros como lectores, el proceso, no el resultado<sup>76</sup>. Es por esto que “Escenas de la guerra” cumple con un ejercicio crítico, contra-ideológico como lo quería Moreiras, pero en el terreno de los planteamientos de Badiou, de ese poema en huida de sí mismo, se queda corto.

En *Nelson vive*<sup>77</sup>, el almirante inglés prolonga su presencia dentro de la dinámica que inauguró la murga del primer poema: un paseo o un desfile en los confines nacionales que

---

<sup>76</sup> Esta es la razón por la que el presente trabajo se aleja (en parte) de los argumentos de Jonathan Culler sobre la desviación (u obstáculo) que se tiene al leer un poema ubicando su hablante ficcional y su mundo, también ficticio. Incluso la compenetración de su propuesta con la aquí explicitada puede ser más fecunda. Cuando el crítico norteamericano explica que: “Taking as a starting point or default model this conception of lyric as not as fiction but as epideixis, discourse making claims about the world, one can then explore the characteristic ways in which lyrics can incorporate fictional elements” (126), uno no puede evitar pensar que llega al mismo planteamiento del presente trabajo. La epideixis de la que habla, junto con el estado ritual de las declaraciones sobre el mundo (propias de toda lírica), son la irrupción enunciativa que opera dentro del hablante ficcional (del monólogo dramático) desde un sujeto lírico exsurrecto. La ventaja, entonces, de eslabonar el poema desde el hablante, volviéndolo un punto nodal del argumento, es delimitar el marco donde esta epideixis y estas declaraciones son ejecutadas. Al final, si se dialoga con esta propuesta teórica de Culler, lo que se ha hecho (a partir de un sujeto lírico exsurrecto) es insertar la tensión ficcional/ritual de toda poesía en actores que ya han quedado determinados por una cultura y una historia determinadas.

<sup>77</sup> Cito a continuación el poema completo:

Cadente el nombre, el hombre, aquello que le diera su garbo,  
su ascendiente montadura  
son sólo sus palabras las que, como una sierpe seductora,  
acollaran  
arrastrando un recuerdo, o el desvanecimiento de un recuerdo,  
y a duras penas muerden  
como mordió su estoque, su estocada, su descotado aliento  
con esa sustancia de los días felices y los lechos deshechos  
-muerto él-  
la sordidez de cueros sudorosos que se pegan, quemantes, y  
luego se detienen como al borde de un importante abismo;  
pero no  
Muerto él, muerta esa perra, cuán se alarva la rabia,  
esa irritada furia de los dedos feroces  
que no tuvieron piel, que pareciera  
que no tuvieran piel  
cómo se crispa  
contenida por pólderes y cadenas de médanos y en fin grandes  
tazones de crema acidulada

son el espejo de otros países, otros tiempos y otras dictaduras. Este poema trata del almirante que, en tanto representante del poder y la gloria militar, al estar muerto, más vivo resulta. Como lectores, estamos ante un paseo de una geografía deslocalizada: “las glicinas/ quebradas por el peso de sus pétalos, las exhaustas glorietas donde en más se pasea, indiferente él, con esa rutilancia que deja el abandono, ese vil resplandor” (*Poemas Completos* 21).

En otras palabras, el almirante Nelsón alcanza con sus acciones pasadas a tocar la realidad de distintos países, incluido el del propio poeta. El detalle aquí está en el inflexible punto crítico de la construcción del poema, si el almirante Nelson quedó consagrado en la memoria colectiva a través de la frase “England expects that every man will do his duty”<sup>78</sup>, el poema revierte el carácter acríptico del deber en un contexto militar; de esta manera, el país de inútiles suicidios y exangües maravillas es, acaso, cualquier país con hazañas militares. El sujeto lírico, en este caso, agrega el elemento deslocalizado desde el título del poema. Como sucederá con el poema “El cadáver”, todo el texto está marcado por cursivas,

---

donde ahora las moscas revuelven su sonrisa, en un país  
donde sólo los muertos pueden vivir, acaso, muerto su sexo

espeso      achicharrado

    como caparazones en desuso

y anticuado su modo de estaquear, laxas sus flechas  
amodorrado, heroica su molicie, muerto él, en un país  
de enormes vacas rengas

en un país de inútiles suicidios y exangües maravillas, vivo él  
en ese carraspear y esa ceremoniosa inclinación sobre sus  
    propios restos

ese desempolvarse fatuos alélfes que aspirarán a orlarle,

    las glicinas

quebradas por el peso de sus pétalos, las exhaustas glorietas  
donde en más se pasea, indiferente él, con esa rutilancia  
que deja el abandono, ese vil resplando  
que esparcen las estrellas cuando se caen del cielo y se  
deshacen (21 *Poemas Completos*)

<sup>78</sup> Cfr. *The secret history of the Anglosphere*. Daniel Mandel

gracias a esta disposición tipográfica se ayuda a introducir una cesión de voz; el sujeto de la enunciación sólo cede la voz, sin antes articular enunciación de por medio.

La ejecución de los tiempos marca un horizonte bien delimitado donde se evidencia la no irrupción de una enunciación en otra. En este poema, se trata de un paso evidente del presente del indicativo (en el primer verso), seguido del presente del subjuntivo (en el segundo) hasta las múltiples variantes del pretérito en el resto del poema (perfectos e imperfectos tanto del indicativo como del subjuntivo). El efecto que logra el texto con esto es generar una contigüidad entre dos estados antitéticos a un mismo tiempo: la vida y la muerte.

En este nivel de analogía, el poema refiere cómo Nelson (aún sin debatir la identidad de este nombre) o su influencia se mantiene presente a pesar de la muerte. Esta persistencia podría interpretarse como una forma de insistencia simbólica por parte del sujeto lírico. Es decir, lo que insiste aquí es una ambigüedad; por ejemplo, el poema juega con la geografía y el tiempo, creando una sensación de deslocalización que se relaciona con la idea de que el sujeto lírico irrumpe en un espacio y un tiempo distintos. La ambigüedad en la interpretación de Nelson también refleja una ambigüedad en la identidad del sujeto lírico, ya que no está claro si la voz lírica lo admira o lo critica.

Ahora bien, a través del uso de cursivas en todo el texto, el poema sugiere una cesión de voz o una pluralidad de voces que coexisten en el poema. Bajo esta lectura, ha de relacionarse con la definición operativa de sujeto lírico exsurrecto en tanto que lo vivo de Nelson son sus palabras. El hecho está en que esas palabras apenas y perviven, el poema dice “son solo sus palabras las que, como una sierpe seductora, acollara/ arrastrando un recuerdo”, donde los verbos reflejan lo débil de este proceso como en el verso “y a duras penas muerden”, “cuan se alarva la rabia” y “muerto su sexo/ espeso achicharrado” (*Poemas completos* 21).

En resumen, se tiene una voz que cede ante la admiración y la crítica, que menciona la muerte y decaimiento de la figura del almirante inglés, pero luego cede a darle propiedades vivas como cuando dice “vivo él/ en ese carraspear y esa ceremoniosa inclinación sobre sus propios restos/ ese desmpolvase fatuos alelíos que aspiraran a orlarle”, aquí se tiene algo más que un simple elemento retórico. El que se inclina sobre los

restos y quien aspiró a orlarle bien puede leerse como el latinoamericano en persecución o imitación del modelo inglés. He aquí la configuración inicial del sujeto lírico exsurrecto a falta de un elemento crucial: la irrupción enunciativa. Sin embargo, estos poemas cumplen un *ethos* ya marcado y que, en resumen, puede estipularse como una perspectiva que ve, como en pliegue, el pasado en el presente, Europa en América.

### **2.1.2 La irrupción enunciativa del sujeto lírico exsurrecto: “Canción de amor para los nazis en Baviera”, “El cadáver”, “Herida pierna” y “(Estado y soledad)”**

Como primer ejemplo de un poema que cumple con un sujeto lírico exsurrecto, está el poema “Canción de amor para los nazis en Baviera”. Este texto trabaja a partir de la reconocida canción *Lili Marleen* cantada por Marlene Dietrich; en tanto alusión a este texto el título desentona, aparentemente, con el contenido del poema cuya voz lírica tiene un receptor claro dentro del mismo: la voz se dirige a Nelson<sup>79</sup> en un tiempo que cruza (como ya vimos, en tanto telón de fondo a la Argentina) la Inglaterra del siglo XVIII y la Alemania nazi del siglo XX. De nuevo la transreferencialidad ocupa un espacio predominante donde el sujeto lírico puede formular secuencias y contigüidades imposibles desde el punto de vista histórico y factual, pero no exentas de lógica:

Marlene Dietrich

cantaba en Londres una canción entre la guerra:

*Oh no no no es cierto que me quieras*

*Oh no no no es cierto que me quieras*

Sólo quieres a tu padre, Nelson, que murió en Trafalgar

---

<sup>79</sup> Un Nelson cuyo padre es Horacio Nelson, almirante inglés que batalló en la guerra naval de Trafalgar.

y ese amor es sospechoso, Nelson

porque tu papá

era nazi!

Era el apogeo de la aliadofilia

debajo de las mesas aplastábamos soldados alemanes

pero yo estaba sentada junto a ti, Nelson

que eras un agente nazi

Y me dabas puntapiés

*Oh no no no es cierto que me quieras*

*Ay ay ay me dabas puntapiés (Poemas Completos 19).*

Piénsese, en primer lugar, cómo la autodisolución del sujeto enunciator adquiere su momento de mayor intimidad con la canción de Marlene Dietrich. Las cursivas, por ejemplo, pretenden ser la voz de la canción, sería Marlene o el letrista de la canción<sup>80</sup> aunque trastocadas por el sujeto lírico para invertir su sentido: si la letra original habla del sentido amoroso que sobrevive a la guerra, la inversión habla del sentido de la guerra que pervive en medio de lo erótico.

Así, la guerra, la ideología de la destrucción y de la conquista prevalecen de modo que incluso (el enunciatario) Nelson y su padre (Horatio Nelson, almirante inglés muerto en 1805) también son nazis desde esta perspectiva transhistórica. Por supuesto, esto genera una complejidad para el lector dado que se ve forzado a preguntar por el tiempo de la enunciación y si resulta distinto al tiempo del enunciado. Evidentemente, el gesto puede leerse como una forma figurativa de llamar a alguien como hijo de la herencia inglesa o de

---

<sup>80</sup> Hans Leip.

la herencia de la ideología de la guerra. El detalle está en lo específico de la mención, en que por sí sola, esta mención cambia el campo del texto poético.

A diferencia del poema “ Nelson vive” es como si hubiera una inteligencia por encima de la situación enunciativa que se colara a través de lo dicho por el sujeto del enunciado. A partir del modelo del que se parte en este trabajo (el poema “Rivera”) puede detectarse una situación muy similar, a saber, cómo la apelación a un individuo concreto termina por convocar a la situación enunciativa elementos deslocalizados: Bernadotte por Bernadina cuando claramente no cabe lugar a confusión o alusión alguna y la presencia de la palabra ‘película’.

Bajo el elemento deslocalizado, el Nelson (bajo la estrategia del apóstrofe) al que se dirige el hablante es un individuo cuyo padre es Horatio Nelson, muerto en 1805, pero que a la vez termina situado en un contexto posterior a la segunda guerra mundial. Es lo específico del elemento deslocalizante lo que obliga a postular una irrupción enunciativa, pero especialmente, el efecto que se logra con ello.

Sobre este segundo punto, lo que genera un choque de fuerzas es el atravesamiento de la realidad sexual dentro de este marco: no deja de haber violencia en el poema, pero tampoco deja de haber goce sexual. Cuando Nelson, por así decirlo, crema un ejemplar del libro de Ana Frank y le da de puntapiés al sujeto enunciador, éste realiza su denuncia en esta supuesta canción de amor para los nazis. En cambio, en tanto el texto poético empírico, la estrofa final es un puro reconocimiento del goce que esta violencia le ofrece al sujeto enunciador que canta:

*Oh no no no es cierto que me quieras*

*Ay ay ay me dabas puntapiés*

*Heil heil heil eres un agente nazi*

Más acá o más allá de esta historieta

estaba tu pistola de soldado de Rommel  
ardiendo como arena en el desierto  
un camello extenuado que llegaba al oasis  
de mi orto u ocaso o crepúsculo que me languidecía  
y yo sentía el movimiento de tu svástica en las tripas  
oh oh oh (*Poemas Completos* 19)

El cumplimiento de este agente lírico exsurrecto queda manifiesto por la posición, localización y perspectiva del sujeto enunciador. En la apelación: “Solo quieres a tu padre, Nelson” (*Poemas Completos* 19), esta enunciación queda a cargo, por lo tanto, de un sujeto del enunciado dentro del marco discursivo del poema. La complejidad aquí reside en que la misma presentación del otro sujeto del enunciado (Nelson) es un elemento deslocalizado.

En este sentido, se puede argumentar que el poema no hace otra cosa sino el conocido mecanismo metafórico y analógico: A para decir B. Es decir, plantear que en realidad Nelson es una forma en clave que nombra a cualquier persona factual o simbólica que condensa expresiones de la homosexualidad en la Argentina de la segunda mitad del siglo XX. Siguiendo esa línea argumental, tampoco en el poema queda muy claro en qué momento histórico están situados los acontecimientos, ya que, por ejemplo, el almirante Nelson muere mucho antes de que el nazismo existiese.

Por esto, a diferencia de los primeros poemas de Perlongher aquí analizados, la focalización del sujeto lírico es tan relevante, aunque fuese cierto que Nelson es un mecanismo analógico, lo exsurrecto se cumple como tal: lo errante se presenta, posicionando al sujeto enunciador en un constructo dado (las coordenadas específicas de la alusión al almirante Nelson son bien evidentes, lo mismo que el contexto nazi).

El sujeto lírico aquí cumple a la perfección el *ethos* errante al saltar de un sistema de referencia a otro, estando inserto en todos. O como dice Gasparini al respecto, bajo esta dinámica “era posible hablar del presente argentino al referirse a un pasado europeo” (763).

Esto gracias a que se parte de una alteridad al establecer relación con un agente externo como lo es el almirante inglés. También es lo que se cumple en el poema "Rivera" que se propuso a manera de ejemplo, pero allí el efecto se logra gracias a que el sujeto lírico construye un poema cuyo contenido va (aparentemente) en una dirección distinta a la de su epígrafe. Ese efecto de deslocalización aquí se cumple al emparejar tiempos y circunstancias distintas, algo que rompe con las convenciones verosímiles de la vida factual, que no de la creación artística.

Si bien este proceso ya lo había comentado Echavarren a propósito de cómo el neobarroco pasa de un nivel de referencia a otro, el sujeto lírico exsurrecto vincula este proceso a la reformulación. En la línea de Deleuze hay un devenir del goce, de modo que las relaciones que establece participan de un juego nuevo. Es ahora la sujeción a un poder violento lo que se reformula como capacidad de goce.

*Canción de amor para los nazis en Baviera* se revela así como un poema con la presencia de un sujeto lírico exsurrecto donde la disolución del sujeto corre a cargo de su proceso enunciativo. Las referencias al almirante inglés pronunciadas por el sujeto de la enunciación son toda una disposición a cargo de una inteligencia creativa que plantea la posibilidad de entender lo deslocalizado como la irrupción de una enunciación en otra. Esto implica la presencia de una inteligencia (creadora o estratégica) que a manera de ventriloquia ajusta la supuesta canción de Marlene Dietrich para revertirla en un acto de denuncia y goce a la vez, en lugar de situarlo en el campo inmanente de su contexto en tanto forma de victimización.

La reformulación estética de la que se habló antes, necesariamente pasa aquí por el tema del goce homosexual. Lo imprevisto que se acumula a la mención del Almirante Nelson (junto a Ana Frank en tanto sinécdoque de su diario), cuya especificidad queda evidenciada al decir "sólo quieres a tu padre, Nelson, que murió en Trafalgar" (*Poemas completos* 19), es el campo del juego erótico homosexual, generando así un choque que obliga a replantear los términos que el poema pone en disputa: lo nazi, como algo anterior de su conceptualización, pero también el propio almirante Horatio Nelson, I vizconde de Nelson, en tanto nazi (y padre de un individuo homosexual violento).

De esta manera, lo nazi como concepto se libera de su cerrazón conceptual (con fecha histórica y todo) para ser relanzado hacia el pasado y hacia el presente de la enunciación. A su vez, en tanto campo de discusión posible en el ámbito contemporáneo de esa misma enunciación, lo homosexual genera su propia serie trazada hacia un pasado remoto, para abrir su fecha de proclamación. El deseo homosexual (o si se prefiere, el deseo no heterosexual), por lo tanto, inscribe su presencia en la época del almirante inglés a condición de descincibirse como un fenómeno únicamente contemporáneo<sup>81</sup> del presente enunciativo.

*Canción de amor para los nazis en Baviera* ilustra de manera vívida la presencia de un sujeto lírico exsurrecto según la definición operativa previamente propuesta. Este poema, demuestra cómo la figura de Nelson, aunque anclada en el siglo XVIII, logra atravesar el tiempo y el espacio, estableciendo una conexión inesperada con la Alemania nazi del siglo XX. De esta manera, el texto desafía las convenciones temporales y de referencia, fusionando elementos históricos y contextos dispares. La presencia del almirante Nelson, junto con las alusiones a la Segunda Guerra Mundial y el erotismo homosexual, crea un collage de referencias que desafía las expectativas del lector y permite que el sujeto lírico exsurrecto irrumpa en la narrativa poética desde la irrupción enunciativa en la letra de la canción de Marlene Dietrich.

Con *El lugar*<sup>82</sup>, Perlongher repite el mismo gesto, eslabona poesía en torno a otro personaje dentro del poema, esta vez Eva Perón. El poema, me parece, trata más de la representación simbólica que de la persona, es decir, del lugar casi monárquico en dos momentos (y de ahí al presente histórico del contexto del poemario) de la historia argentina a propósito de Eva Perón; a saber, su mandato casi como reina a lado de Juan Domingo Perón y el secuestro de su cadáver para ocultarlo a la sociedad argentina en 1955.

---

<sup>81</sup> La complejidad de este entramado refuerza la idea de una inteligencia creadora (o Autor Modelo) que más allá de su acto enunciativo, es consciente de los niveles e implicaciones a niveles de discurso que el texto poético acarrea. Si bien esto es una dimensión de la pragmática textual que aquí apenas se esboza, refleja cómo la categoría de sujeto lírico exsurrecto se sirve del entramado de enunciaciones descolocadas.

<sup>82</sup> Si bien el poema no cumple cabalmente con la construcción de un sujeto lírico exsurrecto, lo incorporo al análisis con dos objetivos en mente: mostrar la relación semántica que se va construyendo a lo largo del libro y ejemplificar lo dicho al inicio de la investigación, que son categorías críticas distintas la de Moreiras y la aquí expuesta.

La primera estrofa de *El lugar* establece una condición, una posibilidad de desvelamiento en torno a un mito, la posibilidad de restaurar esta figura histórica en su dimensión alejada de lugares comunes y falsas mistificaciones:

[...]si al menos se la odia  
se pasa por su casa, o por las ruinas de lo que fue su casa,  
y se arrojan monedas, o estampillas rasgadas con la imagen de un héroe  
aborrecido  
y no se la saluda en el mercado, pero sí se comentan los arañazos de los cuervos, y  
se grazna  
y ella escucha el graznido, y ya no lo confunde con un ruego,  
y sin embargo acude, como novia de luto  
a la manera de un museo, tal vez se la restaura (*Poemas Completos* 25)

Hacia el final del poema, la crítica se vuelve tan ácida que su figura se deshace, en una certidumbre de que el lugar (sinécdoque evidente del trono como centro del poder) no existe, a menos que la plebe, los bufones y los bardos se lo concedan. A propósito de esta elección de palabras de tono medieval, es necesario eslabonar lo que propone el sujeto lírico desde el lenguaje. En este último poema, la relación es bien evidente: la monarquía bien establecida de la Edad Media solo aparentemente ha cedido su paso a un nuevo formato de gobierno. Vestido de otra manera, es en realidad un lugar (una abstracción amparada de más sofisticados mecanismos) que no ha cesado de operar su poder, por extranjeros, militares o por una mujer como Eva Perón (en el imaginario colectivo).

Hasta este punto, el contrapunto entre Inglaterra y Argentina no es gratuito, entre la plebe, bufones y bardos se cuele un elemento nada medieval: la écuýere. Como figura de la Amazonia, establece un enlace que permite leer las geografías en espejo a partir de una abstracción, el lugar centralizado del poder. Bajo el contexto de la Guerra de las Malvinas (esta vez hablando del poema como componente del poemario en el momento de su

publicación), todos los actores se amparan bajo un mismo signo, de modo que la crítica emparenta a todos: plebe y monarquía, Argentina e Inglaterra. Como en el primer ejemplo del poemario, aquí no hay marcas suficientes para determinar la presencia de un sujeto exsurrecto lírico.

Por el contrario, en el siguiente poema (*El cadáver*), la voz lírica se plantea cómo habrá de hablar a sus congéneres del encuentro con Eva Perón si ésta (su cadáver) desaparece, es un lamento de no haber impuesto la propia voluntad de entrar a un pasillo donde el cadáver yacía debido a un “él”, en el poema (soldado probablemente), que le impedía el paso; en otras palabras, es una voz lírica cuyo único horizonte de sentido pasa por el desfile monárquico al que ella ha asistido (de nuevo los símiles Monarquía inglesa y argentina, monarquía y junta militar son evidentes). Y de nuevo, es la posición de la voz lírica lo que establece el punto de errancia, se trata de una voz lírica anónima, pero comunal.

Gracias a este simple detalle de construcción, el poema adquiere dos virtuales ganancias: no hay una conciencia crítica que se ampare de una razón o una sensibilidad capaz de develar los mecanismos. Es decir, no hay un yo que pueda decir que es él, gracias a sus reflexiones o sensaciones, quién puede ver detrás de la farsa política. Dicho de manera tajante, aquí sí (a diferencia del poema anterior) hay un sujeto lírico exsurrecto capaz de construir un poema que, desde esta particular voz lírica, en determinados lapsos funciona como su propia crítica. Por supuesto, esto sólo se logra gracias al carácter excéntrico (según los términos de Rueda) que el enunciador adquirió en el proceso mismo de su enunciación.

Debe quedar claro que esto se logra, en primer lugar, ya que el discurso queda inscrito en el marco de un poemario, cuyas relaciones se extienden a los otros poemas en él. En segundo lugar, la agramaticalidad de ciertas frases acaso muestre los límites de un *pathos* en la voz lírica que no se sostiene en su discurso. Considérese como ejemplo este momento:

Y si ella

se empezara a desvanecer, digamos

a deshacerse  
qué diré del pasillo, entonces?  
Por qué no?  
entre cervatillos de ojos pringosos,  
y anhelantes  
agazapados en las chapas, torvos  
dulces en su melosidad de peronistas  
si ese tubo? (*Poemas Completos* 30)

Por supuesto, no se trata de una agramaticalidad que vaya tan en contra de las fórmulas de construcción, pero me parece que sí perfila una especie de elipsis sintáctica que le otorga al discurso un lirismo potente. Lo que resalto de todo esto es cómo el poema pasa de momentos de lucidez a otros de verdadero fanatismo sobre la figura de Eva Perón.

A partir del verso “Y si no nos tomáramos tan a pecho su muerte, digo?” (Perlongher, *Poemas Completos* 30) comienzan momentos de crítica que luego son atemperados por la fuerza emocional de la figura de la expresidenta, específicamente a partir de “Y yo/por temor a un olvido/intrascendente, a un hurto/debo negarme a seguir su cureña por las plazas?” (*Poemas Completos* 31). La estrofa final posee una ambivalencia respecto a esta lectura que queda abierta: uno puede leerlo como el potencial crítico de una sociedad alienada o bien como un fugaz momento de lucidez que no se sostiene. En todo caso, la autodisolución del sujeto (expuesto por Moreiras) se empareja con lo dicho más arriba por Deleuze: “Tan sólo hay haecceidades, afectos, individuaciones sin sujeto, que constituyen agenciamientos colectivos” (269). Del poema no se extrae una subjetividad o subjetivación (en términos de Deleuze), sino un acontecimiento, una irrupción de sentido que quebró por un momento la alienación del colectivo hacia Eva Perón.

Pero es aquí donde el sujeto lírico exsurrecto establece un punto más hondo de reflexión que oblicuamente aborda la dignidad de la muerte, es decir, la dignidad en tiempos de la dictadura:

como en un juego, ya/ es que no quiero entrar a esa sombría/ convalecencia, umbría/  
-en los tobillos carbonizados/ que guarda su hermana en una marmita de cristal-/  
para no perder la honra, ahí/ en ese pasillo/ la dudosa bondad/ en ese entierro”  
(*Poemas Completos* 32).

Por lo tanto, si todo ha quedado en una amalgama donde son sujeto de violencia todos los cuerpos y todos los estratos, el sujeto lírico exsurrecto, y he aquí el detalle relevante, dentro de una voz lírica alineada, comienza su propia des-inscripción ideológica. Este efecto no se lograría en este poema si la focalización fuese externa al marco de los acontecimientos que describe. Hay cumplimiento de lo dicho párrafos más arriba: el proceso de lo excéntrico se realiza en el poema, y no que el poema sea un resultado de la capacidad excéntrica<sup>83</sup>.

A propósito de estos planteamientos, Ybañes comenta lo siguiente sobre este conjunto de poemas:

A lo largo de los versos se ensamblan figuras y episodios históricos del continente europeo: el almirante inglés Lord Nelson, el militar Erwin Johannes Eugen Rommel o bien la batalla de Trafalgar y la guerra de Crimea. También se señalan los lugares de exterminio de la Alemania nazi como Treblinka y el retorno de nombres propios: Ana Frank, Marlene Dietrich y Eva Perón. No obstante, la apropiación de lecturas históricas que se incrusta en *Austria-Hungría* no importa en tanto discurso verdadero o falso, sino como posibilidad de indagar sobre los límites de la palabra al momento de tratar con la muerte (40).

---

<sup>83</sup> Este es un ejemplo idóneo de por qué el rechazo parcial de las tesis generales que expone Jonathan Culler. Situar al hablante (sujeto de la enunciación) aquí no es un elemento distractor de las capacidades declarativas de la lírica, ya que el rodeo del planteamiento (de la forma) del poema es una declaración lírica en sí misma.

Lo histórico se trasvasa hacia un material artístico que hasta este momento cumple dos condiciones de las propias teorizaciones sobre el neobarroso del propio Perlongher: la ausencia de un suelo (cultural) homogéneo y la desaparición del Yo dentro de los estratos evidentes de este grupo de poemas. Cuba Soria agrega a esto dos operaciones neobarrocas en los poemas de *Austria-Hungría* una serie de características que “se sitúan en ese intermedio entre distensión y tensión, entre la tachadura y el agregado barrocos” (176). La tachadura es nominativa y sintáctica: se tacha la apelación directa a la junta militar y al contexto argentino en lo general, pero desde ahí, se tacha también un sistema de identidades. A lo cual, agregaría yo, las tachaduras en ciertas frases o ideas que quedan sueltas dada una emotividad tácita.

Sobre este trabajo a partir del lenguaje, Ybañes explica que:

En el caso de *Austria-Hungría*, el lenguaje poético se hace lenguaje-poético-otro para dar espacio a la palabra que ha sido obturada y censurada, a la palabra íntima que desborda el espacio privado y alcanza la dimensión pública, a la palabra incómoda que pone en juego la mostración de la intimidad de los cuerpos, a la palabra que alcanza sus mayores posibilidades y da cuenta de sus limitaciones al momento de poner “la muerte” en palabras (40).

Como se ha establecido a través de la lectura aquí planteada, este trabajo con el lenguaje incomoda al poner en el mismo plano sintáctico y semántico, realidades de significado y sentido transreferenciales pero también descolocadas.

En *Herida pierna*<sup>84</sup> Perlongher maneja una construcción lírica exsurrecta que se ocupa, de nuevo, del espacio dentro de una presentación en torno a la guerra; es conocido

---

<sup>84</sup> Coser los bordes de la herida? debo? puedo? es debido? he podido? suturarla doliente ya,  
doliéndome rastaramente husmeando como un perro  
oh señor a sus pies oh señor con esa  
pierna atada amputada anestesiada doblada pierna  
En fin, debo cerrar las ventanitas? clavarlas? sujetarlas? para que el viento no las moje no las  
abra  
ni el aire del interior las envejezca las deteriore y rasgue evitar eso?  
O estoy? ando? metiendo los estiletes en el muslo para que arda para que mane  
haciéndole volcar lechoso polvo en la enramada ampliándola estirándola

el fenómeno psíquico del dolor *in absentia* de ciertos soldados al perder alguna extremidad en la guerra. Este dolor fantasma se vuelve una presencia mucho más implacable en tanto la parte faltante no puede ser tratada. Aquí el diálogo con el poema de Lezama Lima *Llamado del deseoso* se injerta a través del escenario del poemario, es decir, en el marco de la guerra, de la ocupación militar y de la dictadura, pero el poema no aborda una herida por bala o explosión, sino la herida por la madre, la cual, es una forma discursiva de plantear la herida sexual, la herida del ser sexuado.

Hay, entonces, un paso entre dos configuraciones de tono distintas que se hace evidente en el cambio a partir de la pregunta “Por ella (de él) debo adorarla?” (*Poemas Completos* 33); antes alguien se cuestiona por la herida de su pierna, pero a partir de este fragmento otra voz se cuestiona por lo dicho en el poema de Lezama Lima. Se tematiza así la cuestión de lo fragmentario, incluso los espacios en blanco (los silencios) formalizan la amputación, lo ausente que se inscribe como una insistencia (lo cual, es el correlato del poema de Lezama respecto a la dinámica entre el deseo y la madre –muerta–). En ese cuestionamiento hay un interlocutor, “No me hagas caso, Morenito, no la hagas así ” (*Poemas Completos* 33) al que se interpela en tres ocasiones<sup>85</sup>, pero esa voz evoca a la de

---

Por ella (de él) debo adorarla? suplicarla? adorarla? cultivar el jardín donde se entierra  
 como liendre una mata Oh, ensartarla!  
 Debo poner la cara, larga, sobre la mesa? puedo?  
 No me hagas  
 caso, Morenito, no la hagas así, tan prominente y espantosa la herida lo que hiende  
 la penetración del verdugo durante el acto del suplicio durante la hora del dolor del calor de la  
 sofocación de los gemidos  
 impotente como potente bajo esa masa de tejidos arbitrarios como bandidos asustados por los  
 chirridos  
 Quiero pues? deseo, pues? después?  
 huyo de la madre de Lezama Lima? la hago pedazos?  
 rajo la chata de bronce de cerámica  
 de la madre nocturna como una polución Mamá,  
 tuve una polución en la que aparecías  
 abriéndome los cofres y diciendo:  
 Pues vé y búscale búscale vé no ves acaso lo que buscas? buscas acaso lo que ves? esa  
 herida  
 ese acto de herir ese empalagamiento  
 Debo chupar? mamar? de ese otro seno herido desangrado con la pierna cortada con la  
 daga en la nalga ah caminar así, rauda cual ráfaga  
 montañas de basuras mágicas y luminosas ser lúcida? ahora, hoy?  
*tumbada* cual yegua borracha cual chancha echada cual vaca animal animal  
 No me hagas caso, Morenito: vé y dile la verdad a tus padres (*Poemas Completos* 33-34)

<sup>85</sup> Gasparri sugiere una lectura donde esta invocación al Morenito tiene su correlato en el imaginario argentino en oposición a lo blanco europeo. Véase Gasparri, J. *Néstor Perlongher. Por una política sexual*.

la Madre que le responde “*Pues vé y búscale búscale vé no ves acaso lo que buscas? buscas acaso lo que ves?*”, se tiene así una voz deseante que estructura toda la tensión sexual como correlato de la herida “Debo chupar? mamar? de ese otro seno herido” (Poemas completos 33).

Pero en su punto más álgido el sujeto lírico exsurrecto agrupa dos voces, el poema tiene en cursiva la palabra “tumbada”, que es, en rigor, una intromisión de la (supuesta) palabra materna en el discurso del agente lírico que allí está en su exposición. Es este un rasgo inequívoco de esta firma que páginas atrás propusimos como ejemplo de la construcción disímil en Perlongher a propósito del concepto de Blasing. En tanto marca textual o audible, existe un elemento que subyace, a saber, su configuración interna que permite a este poema (y a los otros) realicen una apuesta sintáctica y formal específica (los poemas de *Austria-Hungría*, por ejemplo, distan mucho de la formalidad heroica de un alejandrino o de un ritmo base en el español como el de la silva); pero es también una firma que se esfuerza por reactivar otras instancias de discurso (la voz de la “madre” de Lezama Lima, la supuesta voz de Marlene Dietrich, la voz indisociada de la masa que habla de Eva Perón).

Es, así, una configuración cabal de lo exsurrecto, más aún por la carga insistente de la animalización de la relación sexual (repito, en *Herida pierna* y en muchos otros poemas de este conjunto) junto a las transiciones o pasos de la voz lírica masculina a femenina. Con otros mecanismos, en poemas anteriores ha quedado clara la perspectiva con la que el sujeto lírico exsurrecto ejerce una crítica de la razón individual o centralizada. De manera sorprendente, este poema hace pliegue con el mecanismo exsurrecto cuando la voz del sujeto enunciador es hablada por la palabra materna, siendo éste el elemento fuera de referencia que irrumpe en el discurso.

Los ecos de la teoría psicoanalítica resuenan en el planteamiento general del poema<sup>86</sup>, sin embargo, más allá de estas afinidades, en el campo neto de lo lírico, es evidente que el subrayado de esa palabra junto a la apelación no es inintencionada. La

---

<sup>86</sup> Me refiero al planteamiento básico freudiano del conflicto edípico y al sistema de lo inconsciente que lo organiza.

prueba de ello es que el propio sujeto de la enunciación cede la voz y en esa cesión de enunciación el texto se muestra como subrayado:

rajo la chata de bronce de cerámica

De la madre nocturna como una polución Mamá,

tuve una polución en la que aparecías

abriéndome los cofres y diciendo:

*Pues vé y búscale búscale vé no ves acaso lo que*

*buscas? buscas acaso lo que ves? (Poemas completos 33)*

Cuando más adelante irrumpe el “tumbada” como marca de la palabra materna, no existe esta cesión de voz. Se tiene así un tiempo de la enunciación que queda suspendido por un tiempo del enunciado heterogéneo entre sí. El esquema del *lapsus* cumple la enmienda de lo exsurrecto en tanto propicia una reformulación estética que queda dentro de la estrategia compositiva global del poema únicamente a cargo del sujeto lírico (exsurrecto).

Esta actualización del sujeto lírico en el poema *Herida pierna*, está en el límite de la situación narrativa que se ha planteado como rasgo fundamental. Sin embargo, me parece posible establecer que se está frente a un poema a cargo de un sujeto lírico exsurrecto. A final de cuentas, el sujeto de la enunciación sufre un extrañamiento propio, erra y huye hacia la voz materna y, por ende, logra descentrarse como unidad enunciativa. Como ya se ha dicho, no hay una cesión de voz y el detalle está en cómo una voz irrumpe dentro de otra en un momento climático del poema.

Por este último detalle, no es casual que esa voz irrumpa casi al final del texto; si uno se fija con cuidado, puede notarse cómo la irrupción enunciativa figura como un tipo de respuesta a las preguntas del monólogo. Un conflicto cesa en ese momento y el enunciatario puede dirigirse claramente a su enunciatario (que bien puede ser él mismo).

Finalmente, en (*Estado y Soledad*), Perlongher realiza una inversión paródica mientras puntualiza el estado de la nación como prisión. Al ser el poema final, uno no puede evitar pensar en esta relación continuada en todo el poemario. Si bien no existe un subtítulo (como en *Llegan los soldados*) que dé salida a esta ocupación militar de un territorio (real y simbólico), el poema se cumple en una ironía total donde el país/prisión ha quedado sobredeterminado por la violencia, una libertad en simulacro. De nuevo nos topamos con una realidad aparente, la murga del inicio del poemario queda reducida “en el deambular” de “una prisión rodante” (Perlongher 41), pero el sujeto lírico exsurrecto lo actualiza en una burla mientras toda la violencia de la dictadura se mantiene en el fondo de la imagen:

Presa, prendida

mas no en arcaico calabozo

sino en el deambular: una prisión rodante, cascabélica

hecha de enaguas cuarteleras, de

puntillosos corsets

Ah la pifiaba yo en esa prisión!

Derrapada vestal:

Buscaba guardas, llaves, solo yo, sola yo

(Hela a Hera, ruinosa

Paseando su destartalado pelo)

Lavalle, de Alemania

Aquí, por Zeus os digo, Patroclo fue cubierto por Aquiles

(según una inscripción descifrada en los baños de Nouvelle Pompéi)

Aquí, en verdad os digo, yació Liber penetrado por Arce:

en ese tuco

Caminamos Lavallo, por la Alemania espesa

donde se yerguen las escolopendras y

silban, por Laprida, por Pasteur

silban las balas de las pistolas, huele a gas

donde antes olió a lim

vísceras endulzadas por la ker

donde en bolas Patroclo yació (*Poemas Completos* 41)

Se trata de una muestra más de este travestismo del sujeto masculino en femenino y viceversa, aquí un sujeto enunciador relata los sucesos dentro de esta prisión (el Estado) como un equívoco, un yerro dentro de un determinado contexto, que no es otra cosa que la homosexualidad o la des-inscripción de la lógica heterosexual. No es otra la descripción que hace Hernández al respecto:

Cuando Perlongher propone la mezcla de géneros sexuales, invocando la figura del andrógino (que combina lo masculino con lo femenino en el espacio de un solo cuerpo), o la de los travestis (que juegan con la representación invertida de la sexualidad), nos recuerda que en todos los casos se trata de cuerpos que constituyen superficies o espacios donde se cruzan e invierten signos-marcas culturales y sociales de *lo* masculino/femenino (169).

Como en otros poemas, la alternancia del *solo* con el *so/a* pretende instaurar una velocidad que termina por difuminar lo homogéneo en favor de lo heterogéneo en el terreno sexual, es decir, en un mismo cuerpo “se inscriben los sentidos que ha configurado el sistema simbólico de la sexualidad” (Hernández 169), especialmente a partir del lenguaje. Y esta es la razón de por qué Perlongher otorga una “impronta estético-política del devenir como propuesta de una zona de intercambio o transacción entre múltiples estados de autorrealización del yo” (Hernández 169), cuyo resultado es un proceso o progreso constante entre “estados dialógicos de la autoconstitución del sujeto que estarán siempre atravesados por procesos y mecanismos de violencia sexual y política” (Hernández 169).

El sujeto enunciador se torna en una “derrapada vestal” que, prisionera, busca guardas y llaves, es decir, hombres y penes en aquella ruina de país. Es esa la soledad a que lo confina la dictadura, y de nuevo, toda la potencia de la errancia queda manifiesta como un *ethos* que gobierna el poema. Tanto así que incluso hay un marcado ir y venir entre diversas calles de Buenos Aires, desde avenida Pasteur, a la calle Lavalle, Plaza y calle Alemania e incluso calle Laprida. Lo chocante aquí es la invocación a la mitología griega: Zeus, Hera, Aquiles y Patroclo están presentes en la Buenos Aires de finales del siglo XX. Pero están aquí para ser tomado no como referentes de una mitología cultural, sino, de nuevo, para ser sujetos de deseo, entes sexuados. Lo transreferencial aquí está a propósito de una ironía sobre la relación homoerótica entre Aquiles y Patroclo “según una inscripción descifrada en los baños de Nouvelle Pompéi”; en otras palabras, el valor de verdad queda invertido, no por la velada mitología griega, sino por la concreta realidad del arrabal, de las calles en cuyos baños los cuerpos ingresan al deseo y al goce.

Desde esa marginalidad el mito es representado para ese colofón erótico, pero también para sustraerse a una realidad de violencia por parte del Estado; es en este punto donde aparece la mención de Líber y Arce, los cuales, según Marcos Wasem, citado por Ybañez, son en realidad una sola persona, “un estudiante universitario de 28 años militante de la UJC, moría como consecuencia de las heridas recibidas por balas policiales en los alrededores de la Facultad de Veterinaria” (49-50). Si visibilizar un evento tan específico otorga cierta coherencia al poema, se debe precisamente al contraste con el trasfondo mítico. La inversión de lo griego convive con la realidad de los desaparecidos o asesinados

por el estado en un hilo de continuidad que el sujeto lírico vuelve a poner de manifiesto como en los otros poemas de *Austria-Hungría*.

Estos puntos de encuentro tan aparentemente lejanos entre sí, quedan trenzados por una intuición que Omar Calabrese perfiló hacia el inicio de su libro sobre el neobarroco: “Gente que imagina la existencia de curiosas relaciones entre una sofisticada novela de vanguardia y un vulgar tebeo para muchachos” (11). Gracias a este cruce de aparentes disparidades, el poema cierra con el último encuentro que hermana el tiempo mítico de los dioses griegos con la Buenos Aires de las décadas de los setentas y ochentas, a saber, la violencia imperante que se ampara del poder. Las balas silban por todas esas calles ya mencionadas, el aroma del lim es ahora sustituido por el olor del gas, esa palabra que en el contexto técnico-militar evoca las peores pesadillas de la guerra en el siglo XX debido a sus dos guerras mundiales.

Las vísceras de los muertos son endulzadas por el espíritu femenino de la muerte violenta (la ker) hacia un último territorio que acaso señale la violencia (poco visibilizada) contra los homosexuales. Si el deseo (y la desea, en palabras de Perlongher) recorre todos los contextos y establece enlaces lejanos y de campos epistemológicos, culturales y sociopolíticos distantes (lo transreferencial), también y en misma medida, acaso hermanados de manera íntima pero compleja de visualizar, de mencionar, lo hace la violencia. Los fundamentos de la violencia y el deseo están presentes como materia del lirismo en este poemario de Perlongher, los procedimientos que pone en marcha su sujeto lírico tienden, entonces, a una constante de la errancia a pesar de que el marco geográfico del poemario se centre en la región sur de América, esto junto a un *pathos* por la crítica social atravesado por el anhelo sexual.

Cuando en este u otro poemas el discurso lírico establece las marcas subjetivas propias de un yo, siempre queda bien definida una distancia (histórica o gramatical) que desvincula los mecanismos individuales, otorgándole así distintas vías de lectura, pero donde nunca se da pie a la transparencia entre la instancia autoral y su agente lírico de manera directa. Si bien tampoco tenemos una serie de poemas donde el objeto del poema es el mismo lenguaje, el sujeto lírico exsurrecto se las arregla para proponer una serie de mecanismos de proliferación significantes, muy propios de esa tendencia.

El carácter errático de *Austria-Hungría*, su *ethos* específico, atravesado por un *pathos* que conjuga los temas del deseo y la muerte (Eros y Tánatos), puede pensarse como un modo donde lo lejano, lo aparentemente sin conexión traza sus hilos invisibles hacia el interior del cuerpo: cuerpo social o cuerpo deseante, cuerpo mutilado o cuerpo textual. El sujeto lírico exsurrecto, en este sentido, expande el cuerpo, sus sentidos y sus alcances. Me parece que las tres fuerzas que trazan estas líneas, y que fungen como límites significantes del poemario, son la violencia, la muerte y la sexualidad. A diferencia de la murga que abre el poemario, lo que desfila o lo que atraviesa el poemario son potencias, subjetividades con cuerpo en traslado que no se instalan (ni buscan instalarse) en centralidad alguna.

Como veremos a continuación, en *Alambres* lo lejano ya es marcadamente lo marginal, un campo semántico de lo lejano más lo ajeno, sumado a lo olvidado y reprimido. Porque si bien el ejercicio crítico, el desvelamiento, es patente en *Austria-Hungría* (lo que Echevarren comenta como lo geopolítico), en *Alambres* es una articulación contra-ideológica donde lo hegemónico tensa toda la realidad argentina durante la dictadura de la Junta Militar (1976-1982) de Videla. La pasión crítica de Perlongher atraviesa ya no solo el espacio, sino el tiempo, la historia transplatina con el mecanismo prototipo de su primer poemario, aunque esta vez con la mira contestaría hacia aquel cierre soberbio que es el poema *Cadáveres*.

Acaso por esto mismo, resulta curioso que *Alambres* tenga de manera efectiva escasos poemas donde se cumple cabalmente nuestro sujeto lírico exsurrecto. El exceso de pasión crítica lo vuelca a una posición frente a frente, cosa que evade por completo la peculiaridad exsurrecta de mostrar en el interior del poema el propio extrañamiento. Siendo como es, un fantástico poema, *Cadáveres* resulta más predecible en su línea temática, es una contestación, es una afirmación (cargada de ironías y muchas capas de oralidad), un *tête à tête* que ya sabe. El sujeto lírico exsurrecto por el contrario, es la puesta en escena de cómo develar que en efecto había cadáveres por toda Argentina.

## 2.2 El sujeto lírico exsurrecto en *Alambres* de Néstor Perlongher

Publicado en 1987, *Alambres* se caracteriza por una prosa lírica y una estética singular que refleja la influencia de la década de 1980, una época marcada por importantes cambios políticos, sociales y culturales en América Latina y Argentina. El poemario consta de tres secciones: “Alambres”, “Frenesí” y “Cadáveres”. Si bien una de las temáticas recurrentes en el poemario es la marginalidad y la exclusión social, Perlongher aborda estas cuestiones desde diferentes perspectivas, dando voz a personajes marginados y desfavorecidos, y arrojando luz sobre sus luchas y realidades cotidianas.

Desde el punto de vista de la presente investigación, serán tres los poemas revisados desde la categoría crítica propuesta. De antemano, no se han encontrado más poemas que predominantemente ejecuten esta modalidad del sujeto lírico. Dicho sea de paso, los tres poemas revisados pertenecen a la primera sección, dejando de lado las dos secciones ulteriores a estrategias compositivas de otra índole.

Los poemas a revisar son, por lo tanto, el ya mencionado “Rivera”, “Por qué tan imprudente” y “Moreira”. En los tres, el poeta cuestiona las estructuras de poder y, especialmente, reformula los campos de significación alrededor de dicha estructura. Ahora bien, desde el punto de vista del conjunto, *Alambres* comparte con *Austria-Hungría* el hecho de que muy pocos de sus poemas están inscritos bajo la intencionalidad lírica exsurrecta. Como sucede con el primer poemario de Perlongher analizado, la presencia efectiva de un sujeto lírico exsurrecto es escasa. El análisis ha revelado que muchos poemas ejercen técnicas y procedimientos propios del neobarroco que Moreiras marca como deslocalizaciones en el campo inmanente del arte.

Desde un punto de vista formal, lo exsurrecto en Moreiras (para el campo de la lírica) no se diferencia de otras tentativas poéticas cuyo trabajo también consiste en una resistencia contra la homogeneidad y lo hegemónico. Trasladar lo exsurrecto a un accionar dentro de los planos de enunciación ha permitido contrastar y hallar una particularidad, a saber, que el sujeto lírico exsurrecto en los primeros poemarios de Perlongher es escaso, aunque con implicaciones fecundas allí donde es localizable.

Existen otras intenciones líricas, indudablemente, dentro de los poemarios mencionados; esta heterogeneidad de los poemas no hace sino reforzar el campo de acción

neobarroco que agrupa tradiciones y experimentaciones diversas sobre la ejecución del poema. Este detalle queda patente cuando se observa la conformación mixta de *Alambres*, libro que contiene tres secciones: la primera sección (homónima del libro) incluso parece tener sus propias subfases de desarrollo, al respecto, resulta curioso cómo los primeros poemas tienden a este recurso del monólogo dramático (actualizado en algunos casos a partir de lo que aquí hemos llamado sujeto lírico exsurrecto) encarnando personajes de la historia argentina o de la región del Río de la Plata.

Pero a partir del décimo sexto poema (de veintiséis) este género desaparece y se abre a otros formatos de presentación. De estos veintiséis poemas, se han identificado tres que, bajo nuestra categoría trabajada, ofrecen una ejecución lírica exsurrecta.

Dentro de esta primera sección, la utilización de personajes de la historia rioplatense en su mayoría responde a monólogos dramáticos que no ofrecen un efecto deslocalizado. Son poemas donde, para decirlo sucintamente, el contexto discursivo jamás se ve alterado. Esta falta de una esfera referencial que engloba a otra esfera de referencia puesta en acto por el sujeto del enunciado es lo que delimita esta muestra.

La segunda y tercera sección ('Frenesí' y 'Cadáveres') tampoco ofrecen ejemplos de este particular procedimiento. En esta primera etapa de la poesía de Perlongher, el empleo de este sujeto lírico exsurrecto es sólo un procedimiento más entre otros, sin predominancia alguna. Sin embargo, el análisis entre un poema sin la ejecución del sujeto lírico exsurrecto respecto a uno que sí lo pone en acción, ha permitido (en el apartado anterior) llegar a vislumbrar diferencias sutiles, tales como la puesta en acto de una desincrición ideológica e identitaria cuyo proceso es el poema mismo. No debe olvidarse que el concepto original de Moreiras parte mucho de esta consecuencia del neobarroco para el campo de la política y el pensamiento (o estudios del campo) latinoamericano.

Para el rubro específico del género lírico este desarrollo articula fronteras propias de la poesía épica o del género dramático hacia el interior del poema: la necesidad de una situación dramática (propio del monólogo dramático según Langbaum) que es la que refiere el contexto deslocalizado por una enunciación dentro de la enunciación, la necesidad de una entidad lingüística bajo un efecto de ventriloquia o la propuesta de relectura o de reelaboración de una entidad histórica y culturalmente determinada.

### 2.2.1 Tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado en “Rivera”

“Rivera”, el primer ejemplo que este estudio ha dado para determinar el sujeto lírico exsurrecto, es también el primer poema en *Alambres*, el cual manifiesta muy claramente los mecanismos de enunciación que permiten hablar de una inteligencia de construcción con las marcas ya establecidas.

A partir de lo ya dicho en el capítulo anterior, realizo un agregado a partir de una consideración esclarecidas por Calderón dentro de este poema, donde:

Advertimos un Locutor, un autor modelo, que organiza el discurso. Es la inteligencia de construcción, la intencionalidad que, por ejemplo, decide citar La historia de la confederación argentina y utilizar el paratexto como símbolo. Ese Locutor emplea el monólogo dramático, un soliloquio. Decide iniciar con un endecasílabo sáfico. Construye al enunciador Rivera (Fructuoso Rivera) y configura, a través del apóstrofe, a un enunciatario, Rivera mismo, apodado “el pardejón”. Hay entonces un cambio de tono y de forma. Cuando el Locutor decide pasar de la fictio personae al discurso epistolar aparece el enunciatario Bernadotte, Bernardina, la mujer de Rivera. Hacia los últimos versos, este nombre es motivo de un cambio de situación enunciativa. El enunciatario se traviste y se altera la propia identidad de la voz que emite. Ya no habla Rivera sino una especie de voz centrada en la reflexión histórica: “Estamos sitiados, Bernardotte a dónde iremos / después de esta película tan triste”. Bernardotte no me parece aquí el Bernardotte de las Guerras Napoléonicas, futuro rey de Suecia, sino el indicio del travestismo y de cambio de contexto. La película tan triste no es sino la referencia a los escombros de la nación, a la benjaminiana historia no redimida. La descomposición. Está podrida la historia de Argentina, la historia de los países de Latinoamérica, pero hiede también su coyuntura (*Rosa de los vientos*).

A pesar de que, en nuestra lectura, Bernadotte sí responde a los ecos de las guerras napoleónicas, en cualquier caso, se trata de un cambio de situación enunciativa. El carácter travestido de la enunciación se refuerza con el agregado de un sustantivo con un sentido imposible para la entidad lingüística de “Rivera” en tanto personaje situado a inicios del siglo XIX. No es de extrañar que esta ejecución (o procedimiento) al interior del poema se halle tan escasamente en la obra de Perlongher. Básicamente porque localiza y tiende a una revisión, recreación y relectura de los acontecimientos, aspectos cuyos alcances son apenas el inicio de las intenciones poéticas de un Néstor Perlongher en pleno diálogo con la filosofía francesa de finales del siglo XX<sup>87</sup>.

El cambio de contexto del que habla Calderón se entiende aquí como la irrupción de un contexto con la intención específica de posicionar dos tiempos heterogéneos entre sí en un mismo poema. Esto marcaría un tiempo de la enunciación en cortocircuito con el tiempo del enunciado; a saber, el tiempo de la enunciación (siglo XIX) posee registros en sus enunciados de un tiempo posterior al de dicho siglo. Esto no representaría ningún problema si el sujeto de la enunciación a cargo de desplegar estos tiempos no fuese un personaje (o individuo) dentro de un determinado marco referencial específico. Es como si un personaje mostrase (por lo que dice) una fractura que rompiera el pacto lírico<sup>88</sup> del texto.

El detalle está en ver esta fractura no como un error sino como una intención expedita de empalmar contextos y tiempos heterogéneos, en una relación ya no transreferencial sino deslocalizada. Lo que deslocaliza en el poema termina por entregar un personaje nuevo que se sabe construido por una estrategia de composición específica.

### **2.2.2 La situación enunciativa en “Por qué tan imprudente”**

---

<sup>87</sup> Nótese cómo la posterior obra de Perlongher no utiliza más este formato de recurrir a la historia o a sus personajes.

<sup>88</sup> Adaptación de la terminología de Pozuelo Yvancos, de Juan María Calles. Como dice este último: “el producto de la enunciación del discurso poético es también ficción” (116). Y es ese marco de ficción el que queda suspendido en el poema de Perlongher.

El poema “Por qué tan imprudente” posee una clara intención de relegar el plano histórico desde una constitución ajena a su discurso (por lo menos oficial). Es decir, en este poema se busca mostrar a Lavalle y Rosas homoerotizados, a partir de una narrativa cuyo enfoque se centre más en su sexualidad que en sus facetas como militares o políticos. Como estrategia compositiva el poema empieza con un paratexto de *La cautiva* de Echeverría que dice “...inconmensurable, abierto y misterioso a sus pies...”(citado por Perlongher, *Poemas Completos* 46).

Lo abierto en el plano de la sexualidad tendrá aquí su preponderancia como reconversión de la virilidad comúnmente asociada a la figura del militar/héroe histórico. El poema dice así:

Por qué tan imprudente, desafiaba el encono  
del potro, de las lanzas, del rebenque: en el lazo  
en el voleo de la lonja  
en el deseo de caer rendido entre los rudos brazos de Esmeralda  
brazo, embarazoso  
Este deseo no es una trampa que? se tiende acaso? que?: Por nada,  
es una trampa que se arma, como  
el que montó a caballo y ordenó a un oficial que lo siguiera,  
sí, pero a la distancia: y rumbeó al sur  
el que le dijo a un oficial: Me sigues, chico? (en los rodeos, se calentaba el  
mate)  
cuyas partidas lo cercaban

y envuelto por un grupo de soldados de Rozas  
alzando el anca, dijo: Díganle al que los manda  
que se aproxime sin temor, pues estoy solo  
que se echa, acaso, en la catrera? la desolada, la Lavalle?  
uno? dos? el primero? que se echa pierde? el que chorrea? antes  
era distinto: echaré un sueño  
mientras espero al general  
(estoy bastante fatigado  
y tengo el sueño ligero) (*Poemas Completos* 46-47)

En su traslado hacia el posterior encuentro con Rosas, el unitario Lavalle despliega una típica enunciación propia del monólogo dramático. Se pregunta por la imprudencia de ir contra lo común en el campo de batalla: el potro, lanzas y el rebenque. Especialmente, se cuestiona el ansia, la razón de caer en los brazos de Esmeralda, unos brazos ‘rudos’, en tanto asociación común para la época de connotación masculina. En su relato aparece otro sujeto del enunciado, cuya aparición sólo funciona para referir la entrada y el previo del encuentro entre los caudillos.

La trama política y militar queda aquí supeditada a la relación sexual, estableciendo las zonas de vecindad entre ambos códigos. Es decir, el sujeto enunciador se pregunta si el primero en echarse (en abrirse para la relación sexual) es quien pierde en el terreno de la batalla sexual: “uno? dos? el primero? que se echa pierde? el que chorrea? (*Poemas Completos* 47) Evidentemente aquí existe el componente que se ha reclamado para un sujeto lírico exsurrecto.

La situación subvertida, el efecto deslocalizado, recae en la relectura de una figura histórica, o como dice Ybañez (citando a Palmeiro), se trata de “corregir la historia de la

violencia (la 'virilidad' de la historia argentina poblada de héroes y patriotas) con una historia queer" (88). Dicho de otro modo, el planteamiento inicial es el primer contexto ya establecido por la historia: el evento que genera el Pacto de Cañuelas, es decir, cuando, en 1829, Lavalle se dirige solo al cuartel general de Rosas, con el añadido de que, ante la ausencia de Rosas, Lavalle lo espera en su catre de campaña un día completo.

Éste es el contexto que queda incluido dentro de un contexto más amplio dispuesto por el sujeto lírico: lo que resulta deslocalizado no es la ficción del poema, sino precisamente la historia oficial en tanto discurso de 'virilidad'. En todo caso, el enunciador Lavalle transita sobre la reflexión y el recuerdo (o deseo) de ser poseído por Rosas durante su sueño: "encadenada como/ la que dormida sueña un general tendido en ese lecho" (*Poemas Completos* 47).

La parte final del poema marca al enunciador con una voz irónica sobre el registro histórico, como si el sujeto del enunciado manifestase una crítica sobre aquello que logra afincarse en el registro histórico contra aquello que carece de los medios de supervivencia cultural hegemónica. Es, en efecto, el deseo homosexual lo que aquí logra salirse de sí, descentrarse de lo escrito y transitar hacia lo subyacente. Esta es la razón de que el poema concluya con la inserción de una supuesta cita:

Siempre hay un otro que después escribe:

"Nunca pensé que esa alba lúgubre sería la última, ennegrecida por un pardo que me asaltó tras tu partida; sería la mítica, ahora que los azares de la lucha han dado por el traste con aquel, nuestro breve pero eficaz encaje: castas como glorietas, penetradas por la respiración de los vigías (que se hacían la paja –la poética– tras la débil telilla de la carpa; que mordían ellos-sos (sic) nuestras cinturas, palpando los puntos flojos, los pozos ciegos de la desea: desea de ella, de la Diosa) –acabó lo que daba: Renatas y Curzias cabeceamos en las esplendideces de esa guerra, que a nuestra vera opacamos: necias las dos, que no había otra" (*Poemas Completos* 47).

Una lectura donde el sujeto lírico exsurrecto se apoya sobre la base de una desincripción (a partir de una determinada red de relaciones históricas) queda reforzada aún más con el trastocamiento morfosintáctico de “la Lavalle” y “la desea”, en tanto traviste el género morfológico del nombre propio y del sustantivo. Bajo esa lógica, el cuerpo es aquí un motivo que logra emanciparse de los discursos que abstraen la vida de los sujetos históricos como asexuados, o como dice Ybañez: “lo misterioso, que se instala en el poema, es el cuerpo del otro que se extiende y se entrega, se busca y se palpa. El otro puede ser otra. El cuerpo es cuerpo deseado” (*Escritura, cuerpo y sensualidad* 91).

Por lo tanto, la intención lírica de este poema vuelve a instalarse en una construcción que busca reubicar el primer campo de referencia (inmanente) de su composición. El agregado de los soldados que se masturban durante el acto sexual entre Lavalle y Rosas no funge únicamente como un complemento de la fantasía sexual, es un agregado de la fantasía histórica; obliterado, el sujeto lírico plantea la posibilidad de este deseo (o en la lógica de Perlongher de esta desea) por el cuerpo masculino entre los propios soldados. Insisto que este proceso se realiza *in situ*, brota dentro del poema (y por su composición) la intencionalidad exsurrecta; este replanteamiento general de la circunstancia no pasa únicamente por la figura del personaje (del sujeto del enunciado), este sólo es el vehículo que moviliza un planteamiento mayor.

Esta es la razón, puesta en evidencia, del énfasis que aquí se la he dado al sujeto lírico como el eje particular de esta inteligencia de construcción. Solo desde estas elecciones formales y temáticas (ejercidas por éste y no por el enunciadador) puede leerse el poema como una entidad discursiva que prolonga sus intenciones hacia algo mucho más amplio que plantear, simplemente, una supuesta homosexualidad en Lavalle o Rosas.

De la misma manera, el final del poema vuelve a traer a colación el tema del tiempo de la enunciación y del tiempo del enunciado. El tiempo de la enunciación que irrumpe es la parte final del poema: se trata de un futuro texto (una confesión del sujeto enunciadador) que replica lo acontecido a nivel textual del poema entre Lavalle y Rosas, pero omitiendo, esta vez, los nombres. Esta omisión obliga a una lectura doble según el tiempo de la situación enunciativa; el texto entrecomillado sería la disolución del sujeto (viril), su devenir bajo una lógica nueva (que es la desea), es decir, lo que ha acontecido (supuestamente) entre Lavalle y Rosas; pero también podría leerse como una futura confrontación entre

militares bajo el nuevo (para el tiempo del enunciado) paradigma de la desea; militares en todo caso, anónimos.

No se trata únicamente de la homoerotización de los grandes caudillos en la historia sudamericana, lo que Perlongher detona, desde este sujeto lírico exsurrecto, es algo más alarmante, el estatuto de representación (su no devenir, por decirlo llanamente) al que pertenecen; lo exsurrecto diluye la imagen que se tiene del caudillo al desinscribir del campo de la virilidad su situación enunciativa.

### **2.2.3 La reformulación estética en “Moreira”**

En el siguiente poema donde se ha encontrado la operatividad de un sujeto lírico exsurrecto, Perlongher complementa su trabajo hacia el interior de la reformulación histórica. Esta vez en el poema “Moreira”, el sujeto enunciator refiere los acontecimientos (reinterpretados, reformados) del gaucho Juan Moreira, protagonista de la novela decimonónica de Eduardo Gutiérrez. Huelga decir que el personaje de Gutiérrez se debe al personaje histórico (pero también al folclore alrededor de su figura) que nació y murió en el siglo XIX dentro del territorio argentino.

Esta fórmula de retomar figuras históricas dentro de los primeros poemas de *Alambres*, comienza poco a poco a ser desplazada hacia composiciones ajenas a este procedimiento. Sin embargo, aquí se genera un efecto de ambigüedad por el caso singular de tratarse tanto de un personaje real del folclore argentino como del personaje de Gutiérrez, retomado precisamente con un epígrafe de dicha novela que es cuando Juan Moreira muestra su afecto a su amigo Julián dentro de un código gauchesco que Perlongher refigura. El epígrafe dice: “Aquellos dos hombres valientes, con un corazón endurecido al azote de la suerte, se abrazaron estrechamente, [...] y se besaron en la boca como dos amantes” (Poemas Completos 49), haciendo especial énfasis en el código de amistad entre los gauchos, “sellando con aquel beso apasionado la amistad que se habían profesado desde pequeños” (*Poemas Completos* 49).

La reconstrucción de elementos determinados cultural e históricamente, como en el ejemplo anterior, no pasa exclusivamente por manifestar cierta tendencia en la entidad Moreira como no sea sino vehículo para desestabilizar la figura genérica del gaucho. En otras palabras, el texto despliega un mecanismo que fuerza a releer el código entre Moreira y Julián como algo que carecía de nombre propio. En esta ocasión, el enunciador es una voz anónima (que no obstante este detalle, está completamente determinada en un primer contexto o situación referencial, a saber, la novela de Gutiérrez) que se dirige a la supuesta mujer de Moreira para decirle:

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?

Ventruda campanilla!

Restallaba!

Si no

hubieras vestido esa pollera de muselina acampanada con flores tan

barrocas que parecían no engarzarse y flotar muellemente en las dobleces,  
en el bias (y el barbijo!): y estaban enredadas en el clítoris –en los nervios  
musgosos del estribo (*Poemas Completos* 49).

Ha de tenerse en cuenta que, dentro de los acontecimientos de la novela de Gutiérrez, la vida errante de Juan Moreira comienza con una disputa con el juez de su localidad al querer éste detener injustamente a Moreira. El motivo se desata, precisamente, porque el juez pretende a la esposa de Moreira. Es decir, Perlongher invierte la razón de la vida errante del protagonista: no fue el deseo del juez hacia la mujer de Moreira, fue el deseo entre los gauchos el detonante de todo.

Si bien el nombre de la esposa de Juan Moreira dentro de la novela no es el de Delia, la relación de hechos constituye estructuralmente a los acontecimientos de la novela; precisamente los nombres que sí corresponden al pie de la letra con los de la novela son los de los hombres: el propio Moreira, junto a los nombres de Francisco, Giménez y Julián. Este trastocamiento del nombre de la esposa de Moreira es el primero rasgo de un efecto que no pertenece al contexto propio de la novela, como si el poema estableciera desde el inicio un desapego parcial en tanto parodia de la novela, y es esto lo que implica el desplazamiento del nombre Delia-Dalia a partir de una pura vecindad fónica.

El poema continúa entonces con esta relación de hechos mucho más apegada a partir de estos hombres en relación con otros hombres:

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 (*Poemas Completos* 50)

El sujeto enunciador confronta la percepción de Delia, su discurso ahonda en la escena, le otorga un detalle y reforma, de esta manera, el código de amistad en una relación mucho más erótica. Sucintamente, el enunciador pone en la superficie lo no dicho pero que es evidente, “de ese modo, la escritura de Perlongher despliega otros sentidos también inscriptos en el texto de Gutiérrez, aunque transpuestos en una poética donde el erotismo encuentra sus formas máximas de representación” (7) concluye Retamoso.

Sobre el aspecto del gaucho, la descripción que se hace de su imagen queda invertida de maneras, la primera 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.

En el mismo sentido, dicha descripción hace de la úvula «ventruda campanilla» (*Poemas Completos* 32) un elemento que resalta dentro de un contexto muy específico de

homoerotismo: la felación («Restallaba»). El interpretante (Delia-Dalia) funciona a partir de esta posibilidad que articula la reformulación del gaucho Moreira desde esas dos posiciones: la homosexualidad evidente (desde cierta perspectiva) en la relación entre Moreira y los demás gauchos, 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.

El contexto que engloba el primer plano referencial (el hipotexto) es pura construcción a cargo del sujeto lírico, en ese sentido, irrumpe entonces una inteligencia de construcción que se desprende del marco semiótico entre los gauchos e introduce otro elemento con el cual dialogar: nos referimos aquí a las novelas de Onetti.

-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  
hendida; 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” (*Poemas Completos* 50)

El cruce de marco referenciales no es gratuito, el poema deja entrever otro campo de posibilidad, alrededor de otro personaje de ficción. Una vez invertidos los valores estáticos en torno a la figura del gaucho, éste participa en otro encuentro erótico, pero esta vez con el personaje de *El astillero*. Cuando el poema 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 de las amistades relatadas en *El gaucho Martín Fierro*; se está entonces, en otro sistema transreferencial muy al uso del neobarroco. La invocación a Larsen no puede sino participar de una extrañeza más que genera el efecto deslocalizado propio del sujeto lírico exsurrecto<sup>89</sup>.

Sobre la participación de Larsen aquí, Sempol comenta lo siguiente:

La homosexualidad masculina era vista como lo opuesto a la virilidad y su visibilización implicaba enfrentar abusos y humillaciones. En ese sentido, el

---

<sup>89</sup> Este ejemplo clarifica los conceptos de tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado. Pero aquí Perlongher agrega una capa más a la estrategia compositiva: ya no se trata de tiempos futuros o pasados irrumpiendo en el tiempo del enunciado, el tiempo de la enunciación es simplemente una temporalidad alterna a los acontecimientos enunciados.

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” (225).

La irrupción de los contextos insertos unos en los otros, permite a este poema un replanteamiento del modelo hegemónico de masculinidad y sus lazos con el autoritarismo. La exsurrección cumple aquí una función crítica 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. Cuando el sujeto enunciador dice “a vos te dejo –dijo– el pañuelo celeste con que me até las bolas cuando me hirió ese cholo” (*Poemas Completos* 38), refiere la posesión de un pañuelo en tanto símbolo de una prenda que se vuelve 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 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” (*Poemas Completos* 39).

Fruto de este (aparente) contraste el poema prosigue con la cesión de unos tiouvivos 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, el sujeto enunciador 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” (*Poemas Completos* 40). En el contexto específico de la mezcla de horizontes semióticos a los que el lector se ve impelido a participar, ocurre un suceso muy parecido al del poema “El cadáver” en *Austria-Hungría*: la alienación propia de Larsen se ve reconvertida en un momento de lucidez, hay un salirse de sí que reconfigura la oposición homosexual/virilidad impropio de las acciones y actitudes del personaje dentro de la novelas de Onetti.

Larsen, en tanto personaje del novelista uruguayo, ahora es hablado desde un horizonte semiótico nuevo donde los conceptos virilidad frente a pasividad, y hombre frente a homosexual carecen de una franca y (digamos) natural oposición.

Hasta este punto la estrategia de implementar un sujeto lírico exsurrecto le ha servido a Perlongher para (desde dentro de los marcos referenciales propios a cada poema, o circunstancias involucradas en el texto) reformular elementos o entidades establecidas y fijas dentro de la historia del cono sur americano. No obstante lo dicho, se trata de una estrategia de composición que cede paso a otras más. Es decir, si se siguen los rasgos específicos del constructo teórico que aquí se plantea, solo hay marcas de construcción propias del sujeto lírico exsurrecto en estos tres poemas dentro de *Alambres*.

En poemas como “Para Camila O’Gorman” o “MME. S” no es verificable un elemento que irrumpa o mezcle dos enunciaciones (por lo tanto, esto elimina de facto la inserción de dos marcos referenciales). En otros como “La Delfina”, “Amelia”, “Ethel” o “Daisy” es la separación tan clara del sujeto enunciador respecto del sujeto del enunciado del que habla (y no desde el cual habla) lo que marca una distancia que el sujeto lírico exsurrecto no aborda (según los propios criterios ya establecidos).

El último grupo de poemas (desde “Vapores” hasta “El Palacio del Cine”) se centran en una estrategia compositiva más cercana a los desplazamientos fónicos, en un trabajo muy particular del significante. El propio Perlongher establece esta división en *Alambres*: “Quedó un libro extraño, en el sentido que yo veo que coexisten algo así como una ‘serie histórica’ y otra ‘serie deseante’ que se interconectan” (*Papeles insumisos* 351). Es decir, si

bien lo interesante de la 'serie histórica' es que queda atravesada por la 'serie deseante', Perlongher también refiere cómo su estrategia olvida el personaje y la circunstancia histórica en específico y vuelve su eje primordial a la 'serie deseante', liberada, diremos, del marco referencial. Esta ganancia de abstracción en tanto a la referencia histórica o simbólica que depende de un sujeto u objeto, pierde en tanto construcción que huye de sí misma para des-inscribirse de un marco ideológico, identitario o referencial.

En el poema "Cadáveres" lo que se tiene es a un sujeto enunciador posicionado frente a la realidad (y frente a la justificación de Videla al decir que los desaparecidos carecían de entidad) cuyo saber establece que sí hay cadáveres; por ello, el poema parte desde la primera estrofa con el estribillo "Hay cadáveres" y lo cumple hacia el final en un plano irónico ante lo dicho por Videla: "No hay nadie?", pregunta la mujer del Paraguay/ Respuesta: No hay cadáveres" (*Poemas Completos* 89). No existe este *ethos* que en la ejecución de algunos ejemplos vistos obliga a la enunciación a huir de sí misma, a desincribirse de su discurso, o, en otra posibilidad de este sujeto lírico exsurrecto, ofrecer un efecto de ventriloquia en el sujeto enunciador como empalme de marcos referenciales alternos capaces de reformular lo fijo de una sentencia, como la dicha por Videla.

Esto no medra en absoluto el logro estético y contestatario del poema, en realidad, el sujeto lírico exsurrecto lo que hace es abrir un camino hacia posibilidades de lo ya cerrado o establecido por un sistema cultural e histórico. Pero es un trabajo no inmediato, es reflexivo y muchas veces partícipe de un marco narrativo y/o dramático. Es entendible que la estrategia discursiva de Perlongher haya variado ante algo que no merecía más evidencias en terrenos del poema "Cadáveres". La distancia respecto a los profundos constructos de la violencia y la figura masculina en la historia rioplatense son evidentes, en los primeros poemas de *Alambres*; a manera de una arqueología, la estrategia compositiva de la que parte el sujeto lírico exsurrecto se puede tomar el tiempo de deslocalizar elementos, de desarticular el discurso de un personaje dado o de socavar los constructos alrededor de una entidad simbólica. En "Cadáveres", por el contrario, se detecta una urgencia y una inmediatez que, a pesar de ello, articula intertextos varios, múltiples registros orales y tradiciones poéticas diversas.

### Capítulo 3. Para una poética del sujeto lírico exsurrecto

A partir de lo visto en el capítulo anterior, puede afirmarse que solo algunos poemas en *Austria-Hungría* y *Alambres* se estructuran a partir de un sujeto lírico exsurrecto. De hecho, se trata tan solo de una estrategia compositiva más entre muchas otras dentro de los poemarios, quizá en parte a su manufactura neobarroca cuyo principio de composición heterogéneo en sí mismo no busca afincar un solo registro.

De cualquier manera, el sujeto en retirada que complejiza la identidad del enunciador dentro del poema (establecido dentro de la hipótesis) se ve reflejado en la muestra de poemas que han recurrido a semejante articulación. Dicha complejización del enunciador mantuvo las siguientes características:

- a) Estructurada como un monólogo dramático con elementos deslocalizados (o de irrupción enunciativa) como en “Rivera” y “Por qué tan imprudente...” dentro de *Alambres* y como en “Canción de amor para los nazis en Baviera” dentro de *Austria-Hungría*.
- b) Estructurada como un monólogo dramático desde el cual el enunciador logra desinscribirse (es decir, solo en ciertos momentos de su propia enunciación) de su modelo fijo de discurso. Hecho establecido en poemas como “El Cadáver” y “Herida Pierna” en *Austria-Hungría*.
- c) Como una enunciación que socava los lineamientos del contexto específico a partir del cual se sitúa dicha enunciación como en “Moreira”, donde son reelaborados los establecimientos supuestamente fijos del hipotexto (tanto *Juan Moreira* como *El astillero* o *El juntacadáveres*).

En los seis ejemplos vistos se logra, en cualquiera de sus modalidades, reformular un elemento histórico o cultural fijado por una tradición o lógica de pensamiento. En los tres

poemas, a manera de ejemplos, dentro de *Austria-Hungría* se reformulan, primero, las raíces profundas de la violencia, así como la posibilidad de establecer un goce a partir de la violencia sexual (“Canción de amor para los nazis en Baviera”), segundo, la inscripción social de las figuras de poder (en este caso para la política argentina al tratarse el poema sobre la persona de Eva Perón) (“El cadáver”); y tercero, el vínculo de contigüidad (como en serie) existente entre el deseo, su silencio y la palabra.

Son, de un modo u otro, lecturas posibles que mantienen como eje rector el abrir una entidad predeterminada a un devenir, a una lógica donde la representación cede a la presentación autoconsciente (por parte del sujeto enunciador) de su factura ficticia. Es dicha autoconciencia, respecto de su estatuto ficcional, lo que otorga a este grupo de poemas (con las marcas concretas de un sujeto lírico exsurrecto) la capacidad de salvaguardar la coherencia a pesar de sus elementos transreferenciales o deslocalizados dado un horizonte semiótico específico. Por supuesto, al hablar de autoconsciencia nos referimos aquí al mecanismo propio que desarrolla el monólogo dramático trabajado por un sujeto lírico exsurrecto. De manera sintetizada, el sujeto enunciador reconoce que el objeto histórico o cultural (como Eva Perón o la violencia) al que refiere en su discurso está atravesado por un trabajo ficcional que puede ser reformulado.

La escasa presencia de este sujeto lírico en los poemas de Néstor Perlongher es un resultado más de la investigación. Al establecer los límites y las coordenadas de dicha categoría crítica se pudo establecer en qué medida el sujeto lírico exsurrecto presenta solo una especificidad dentro de un subgénero de los poemas. Como puede notarse a partir del trabajo realizado, es un desvío (digamos) del empleo básico del monólogo dramático que se aleja del enfoque especializado en torno al carácter del enunciador; o, en otras palabras, que se desinscribe de las pautas que Langbaum da sobre el monólogo dramático. Es, en resumen, un monólogo ajeno a la búsqueda de la simpatía y el juicio establecidos como núcleos del subgénero por este crítico referente alrededor del género. En cuanto a lo dicho por Culler, es una poema cuya manufactura obliga a posicionar y detectar al hablante (al sujeto de la enunciación según la terminología aquí usada), pero que, en todo caso, no representa un elemento desfavorable para aislar las unidades de declaración lírica según los términos del crítico.

Dicho lo anterior, la diferencia pasa no por el carácter del enunciador sino por el énfasis de la situación enunciativa (y el campo referencial que despliega) a través de elementos deslocalizados. Lo que se ha querido con esto es dar una categoría conceptual a un accionar específico de esta modalidad, que por lo mismo de no presentarse cabalmente a lo largo de los poemarios de Perlongher, ha sido omitida por la crítica especializada.

A nuestro parecer, el valor de dicha categoría se vincula con una intención lírica cercana a los aparatos narrativos y dramáticos, cuya virtual capacidad de albergar elementos heterogéneos permite la complejización del referente enunciator como en el caso del estilo indirecto libre<sup>90</sup>. Este procedimiento propio de la novela moderna incluso fue nombrado por la crítica Dorrit Cohn como *monólogo narrado*, de tal manera que, en resumen, se pliegan las voces entre narrador y personajes<sup>91</sup>. De aquí la insistencia en que el sujeto lírico exsurrecto se auxilie de una entidad (objeto o personaje) ya construido de antemano. Este *ethos*, en la lírica exsurrecta, no se efectúa o tematiza a través del contenido como en el Barroco; un ejemplo de esto es la lectura que hace Moreiras (a partir de Beverly) de las *Soledades* de Góngora, en tanto huida de la corte y la errancia pastoral del sujeto enunciator.

De manera distinta, en Perlongher esta operación genera dos efectos ya descritos. El primero refiere el procedimiento neobarroco de referencias heterogéneas; el segundo marca la vía de la reformulación. A partir de los análisis realizados en el capítulo anterior, se muestra en el siguiente apartado el enfoque múltiple de sentidos a partir del concepto de devenir.

### 3.1 Lo exsurrecto como devenir

---

<sup>90</sup> En palabras de Ricoeur, el estilo indirecto libre es aquel donde “el discurso del narrador toma a su cargo el discurso del personaje prestándole su voz, mientras que el narrador se pliega al tono del personaje” (210). Lo cual es una situación homologable al planteamiento que despliega el sujeto lírico exsurrecto aunque con la variante del efecto de deslocalización.

<sup>91</sup> Véase *Narrated Monologue: Definition of a fictional style* de Dorrit Cohn.

Dentro de *Austria-Hungría* nuestro análisis reveló que el primer poema donde se puede señalar la presencia de un sujeto lírico exsurrecto es “Canción de amor para los nazis en Baviera”. Al final de dicho análisis se manejó la idea de un devenir del goce marcado por la experiencia de la violencia. Ahora bien, ha de situarse este devenir del goce en el marco del poema mismo, a saber, la estrategia de referir con el pasado europeo un presente americano, junto al empleo de un monólogo dramático donde se presenta la desincrición ante un estado de cosas. El estado en cuestión (la violencia) se eslabona no sólo temáticamente sino principalmente por el eslabonamiento entre las unidades del poema: los versos.

En efecto, es en las bifurcaciones de los versos, en sus rupturas y saltos donde, digamos, se trazan trayectorias disímiles alrededor de la violencia. La inversión de sentido de la canción de Marlene Dietrich, por ejemplo, jamás presenta un encabalgamiento con el discurso del sujeto enunciador, está como un correlato, un fondo o escenario donde los acontecimientos referidos quedan resemantizados.

Dicho lo anterior, desde el inicio del poema las relaciones entre los sujetos del enunciado (Nelson y el propio enunciador) reflejan las bifurcaciones propios de los campos referenciales heterogéneos; la primera interpelación a Nelson da las coordenadas del almirante inglés, refiriendo la muerte de su padre en la batalla de Trafalgar, pero socavando a su vez este marco de referencia dada la disposición de los versos:

Solo quieres a tu padre, Nelson, que murió en Trafalgar  
y ese amor es sospechoso, Nelson  
porque tu papá  
era nazi!

*(Poemas completos 19)*

La pausa que supone el verso dentro del sintagma “porque tu papá era naz” predispone a una relación de unidades dispares que genera sorpresa; las siguientes (por ejemplo el libro de Ana Frank yuxtapuesto al almirante Nelson) ya no son trabajadas desde esta operación, salvo la relación de dolor en la canción de Marlene “Oh no no no” (*Poemas completos* 19) reinvertido en una triple interjección que establece una relación de placer al final del poema “oh oh oh” (*Poemas completos* 19).

Evidentemente se trata de un poema donde ha habido un cambio en el estado de la cuestión. Existe un tránsito de la violencia a la violencia sexual que se torna un estallido final en tanto goce sexual. Las rupturas y los elementos deslocalizados generan por sí mismos una constelación de marcos referenciales<sup>92</sup> que reformulan la violencia. A propósito de esta dimensión sexual (relacionada con la libido) dice Deleuze lo siguiente: “La libido no tiene metamorfosis, sino trayectorias histórico-mundiales” (*Crítica y Clínica* 91), con lo cual nos marca el elemento central de un proceso en movimiento.

El sujeto lírico exsurrecto prepara todo un mecanismo para que lo dicho por el sujeto de la enunciación quede descentralizado del núcleo de su discurso. Se trata de un “mapa de intensidad” en términos de Deleuze, es decir, una cartografía que “reparte los afectos, cuyo vínculo y valencia constituyen cada vez la imagen del cuerpo, una imagen siempre retocable o transformable a la medida de las constelaciones afectivas que la determinan” (*Crítica y Clínica* 94).

En resumen, el poema dispara dos centros de acción de los que el enunciador logra separarse (se desinscribe, digamos, de su campo de influencia); dichos campos de acción son: la relación tormentosa con Nelson y la aplicación de una violencia sociopolítica en los cuerpos. El descreimiento del primer centro de acción atraviesa ya todo el poema con el cambio a la letra de Marlene Dietrich dentro del poema, pero se vuelve concreto en el goce sexual al recibir una violencia erótica. En ese primer sentido, es como si Perlongher pusiera en acto la toma de conciencia (del enunciador) de la propia situación amorosa entre los personajes. Para sustentar este argumento ha de notarse cómo los tiempos verbales de la

---

<sup>92</sup> Estos marcos involucran el trasfondo nazi, sumado al del almirante Nelson y el del propio sujeto del enunciado.

mayor parte del poema refieren un copretérito, a diferencia del tiempo presente dentro de la interpelación directa al sujeto del enunciado Nelson.

Sumado a lo anterior, el inicio de la estrofa final marca la distancia irónica ya presente en el sujeto enunciador: “Más acá o más allá de esta historieta” (*Poemas completos* 19). Lo cual abre paso al segundo campo de acción del poema: la violencia sobre los cuerpos queda marcada en distintos momentos a lo largo del texto, como en “debajo de los mesas aplastábamos soldados alemanes”, “Y me dabas puntapiés”, “pero tú descubrías a Ana Frank en los huecos/ y la cremabas, Nelson, oh” junto a la parte final “y yo sentía el movimiento de tu svástica en las tripas” (*Poemas completos* 19). Pero de nuevo, por diferentes mecanismos esto se ve reformulado por la bifurcación de los versos: cuando la parodia de la canción reformula el recibimiento de los puntapiés, uno no puede dejar de considerar la opción de una abierta burla, de modo que el empleo de la violencia aumenta la satisfacción sexual.

Dentro del marco del discurso, en el propio tiempo de la enunciación pues, el sujeto enunciador logra salir de los campos fijos alrededor de la conceptualización de lo erótico, lo sexual, la violencia y el cuerpo. El par de versos sobre Ana Frank, por ejemplo, están dispuestos y rematados por una interjección para marcar el incremento del deseo sexual. En el ulterior plano de la temática trabajada en el poemario, la relación del pasado europeo frente al presente americano marca una trayectoria inconclusa pero carente de cualquier sentido de victimización. El sujeto enunciador realiza un recorrido a través de estas constelaciones afectivas (definidas por Deleuze<sup>93</sup>) de modo que al final es el propio cuerpo quien no solo es afectado sino que es reformulado como un agente capaz de afectar.

Lo particular de este lirismo exsurrecto es la puesta en acto de la desincripción del marco referencial al que está sujeto el enunciador (esto es, así vislumbrado, el *ethos* de errancia y huida descritos páginas atrás), de ahí que la propuesta de la presente investigación vincule de inmediato la capacidad exsurrecta con la figuración de un devenir. Este último aspecto es lo que más arriba se ha llamado reformulación. En Perlongher son rastreables dos tendencias de esta reformulación: una donde un sujeto enunciador anónimo logra desincribirse de una lógica hegemónica dado el contexto histórico y cultural,

---

<sup>93</sup> Véase la página 108 de este documento.

y otra, donde el sujeto enunciador es una entidad ya determinada, un personaje en todo caso, por el mismo contexto, que dado el trabajo del sujeto lírico exsurrecto, queda en sí mismo reformulado. “Canción para los nazis en Baviera” junto a los poemas “El cadáver” y “Herida pierna” pertenecen a este primer grupo, mientras que los otros dos poemas (“Rivera” y “Moreira”) quedan adscritos al segundo grupo.

Puede notarse enseguida que las dos tendencias de este lirismo exsurrecto quedan alienadas a su propio poemario, *Austria-Hungría* y *Alambres*, respecto del primer y segundo grupo. Dicho esto, “El cadáver” presenta un molde análogo al poema apenas revisado, la diferencia aquí está en el carácter más acentuado de la dinámica social y política. Sin embargo, en general el esquema se cumple cabalmente en todas las aristas revisadas. En “El cadáver” se tiene también una constelación de afectos que abren los trayectos posibles del devenir, aunque con un agregado: aquí existen “unos personajes que impiden un trayecto e inhiben unos afectos” (*Crítica y Clínica* 94), para el poema revisado, dicho personaje es Eva Perón.

“El cadáver” queda así expuesto como un poema donde el devenir de la potencia y afectos del sujeto de la enunciación han de sortear este impedimento o inhibición de unos afectos. Esta dinámica se ve reforzada al notar cómo sólo dos versos no están sujetos al margen izquierdo de la página: “Y si ella” (*Poemas Completos* 29) en el verso quince, con el verso octogésimo segundo “Y yo” (*Poemas Completos* 31), contrapunteando de esta forma los centros de gravedad sobre los que gira el poema.

El monólogo del enunciador se vuelve así una constelación de estos afectos. La primera estrofa funge como un lamento por la pérdida de Eva Perón en sí misma y la pérdida de la oportunidad de entrar al pasillo de la exhibición de su cadáver<sup>94</sup>. Ya en la tercera estrofa irrumpe un afecto contiguo al de Eva Perón pero que, en rigor, no está alineado con ella como persona y como símbolo, dice dicha irrupción del afecto: “Acaso pensé en la manicura/ que le aplicó el esmalte Revlon?” (*Poemas Completos* 30). Ybañez comenta sobre esta progresiva acumulación de objetos y situaciones alrededor del cadáver lo siguiente:

---

<sup>94</sup> Evidentemente el pasillo funge como un tropo para marcar una zona umbral, pero para la descripción de la argumentación aquí presente nos ceñimos a la imagen tal cual la presenta el poeta.

la conjunción “y” encabeza cinco estrofas del poema, articulando enumeraciones y el detenimiento provisorio en objetos, situaciones y estados en el funeral y, al mismo tiempo, establece zonas de transición y de ruptura (*El largo pasillo y esas orquídeas* 72).

Ese detenimiento comienza una lenta emancipación respecto de la figura presidencial precisamente a partir de la tercera estrofa, pero ya estaba presente al inicio del poema como un punto de quiebre donde el verso “donde rueda el rodete?” (*Poemas Completos* 29) sirve para una reflexión oblicua, es decir, la reflexión sobre la muerte de Eva Perón poco a poco comienza a albergar la dimensión de la propia muerte (la del sujeto de la enunciación). El verso apenas citado queda inscrito con esta ambivalencia, el adverbio relativo queda deslocalizado con el signo interrogativo al final, considerando la elisión del signo de apertura necesario en la lengua española. Expuesto lo anterior, el verso es una indecisión misma que apunta a dos direcciones (por lo menos).

La constelación de afectos analizados (el rodete y el esmalte) va sumando agregados: el olor a flores viejas (tercera estrofa), el temor a un olvido intrascendente (final de la misma estrofa) y el temor a entrar a una “sombria convalecencia” (32). Se tiene entonces un acumulado de tres objetos y tres negaciones (a manera de no traspasar cierto umbral). Como se analizó en el capítulo anterior, el sujeto lírico exsurrecto permite un instante de desinscripción de la figura alienante de Eva Perón. El monólogo es eso, una reflexión que le sirve al propio enunciador para clarificar la razón detrás de una indecisión, la razón detrás de una desinscripción respecto de un marco referencial. No es otra la conclusión de Ybañez:

En consecuencia, el primer verso traza dos aristas complementarias que se sostienen a lo largo del poema. Por un lado, propulsa una sucesión de imágenes de ese pasillo colmado de tristeza y por otro, conduce una y otra vez a preguntar y

repreguntar, a negar y renegar, tantas veces como sea posible, la decisión de no entrar a ese lugar (*El largo pasillo y esas orquídeas* 73).

En la lectura que aquí se propone a partir de la articulación de un sujeto lírico exsurrecto, el poema se vuelve una lucha que busca recobrar la singularidad de unos afectos abiertos al tránsito, abiertos a la errancia como elemento afirmativo.

En ese sentido, la diferencia del *ethos* barroco<sup>95</sup> presente en las *Soledades* de Góngora es notoria: no es una huida lejos de un espacio dadas sus determinaciones históricas. Fuera de la corte, cualquier actor principal del reino ve menoscabado su poder e influencia y ella misma se desvanece o palidece ante la humildad de una choza, como menciona el sujeto de la enunciación en el famoso poema de Góngora a partir del verso 97 hasta el verso 107<sup>96</sup>. La contraposición de espacios no marca de manera tajante los espacios donde hay vía libre hacia un devenir; en el neobarroco se tiene la conciencia de que lo que obstruye el tránsito de los afectos debe ser reformulado.

Lo exsurrecto marca precisamente la capacidad de lo que dentro de un marco específico alcanza a desinscribirse. Pero, siguiendo la analogía con el ejemplo de Góngora<sup>97</sup>, lo hace con los elementos presentes del marco de referencia, en todo caso se trataría de deslocalizar los elementos del poder imperial. Para lo exsurrecto no hay más un espacio ajeno a la lógica central o a la lógica fijada por la tradición, su única posibilidad de irrupción es dentro del propio referente. Esta es la razón de que lo exsurrecto como devenir quede establecido a partir de ciertos poemas que convoquen todo un sistema de referencias correlativos a una obstrucción de sentidos. La subversión buscada por el sujeto lírico exsurrecto abre entonces las posibilidades de reformulación, no sólo de lo posible sino de lo establecido. Los poemas analizados hasta el momento indagan sobre lo

---

<sup>95</sup> Aquí nos referimos al *ethos* barroco únicamente desde la óptica de su constitución alrededor de esta doble tematización, la huida y la errancia.

<sup>96</sup> "No moderno artificio/ borró designio, bosquejó modelos/ al cóncavo ajustando de los cielos/ el sublime edificio:/ retamas sobre robre/ tu fábrica son pobre,/ do guarda en vez de acero/ la inocencia al cabrero,/ más que el silbo al ganado./ ¡Oh bienaventurado/ albergue, a cualquier hora!" (Góngora 219)

<sup>97</sup> Quien es el punto de inicio de la discusión de Moreiras alrededor de este concepto aquí reformulado para la lírica.

exsurrecto como devenir a partir de lo posible, por esto el sujeto de la enunciación es anónimo, sin un nombre propio.

Toca ahora evaluar cómo Perlongher insta un devenir constante hacia ciertas figuras determinadas por una tradición, y aquí sí, el nombre propio es relevante y coordinado con su sistema de referencias. Esto sucede sólo en escasos textos del poemario *Alambres*, siendo el primero de estos el caso del poema “Rivera”. La premisa es que aquí la reformulación cae sobre la entidad del primer presidente constitucional de Uruguay, pero dicha operación sobre el personaje establece apenas las vías de devenir sobre otros elementos. Al ser el primer poema que abre *Alambres*, “Rivera” prepara al lector para la tarea de reacomodo de lo histórico (en tanto sinécdoque de lo establecido y fijo), es decir, Perlongher abre con un poema cuya principal función sería abrir la Historia a las posibilidades de lectura respecto de lo que ha sido.

Por su parte, Daniel Freidemberg establece que el enfoque general de la poesía argentina de la décadas de los setenta y ochenta “y, en general, el de los neobarrocos, tiende a demoler cualquier reclamo social” (155), de manera que la “actitud de Perlongher no es la de quien cuestiona lo que enseña la historia oficial: se trata de ‘desmontar’ desbaratar, a la historia misma en tanto relato y sugerencia de profundidad en el tiempo” (156). Situación que bajo la perspectiva aquí planteada queda corta, desmontar no implica la refiguración de ningún elemento intrínseco al poema. Como se vio en el capítulo dos, en el campo inmanente del texto, el sujeto del enunciado José Fructuoso Rivera queda opuesto al sentido que ofrece el epígrafe que abre el poema, el cual alude a una mención por parte del general Rosas, haciendo del pardejón un mote asociado a Rivera.

El poema de Perlongher sitúa este reduccionismo en el centro de su poema, para al final liberarlo en tanto reformulación de José F. Rivera. El detalle está en que no es una revalorización de la persona histórica en sí, lo que entra en devenir es el relato histórico frente a la dimensión humana del deseo. Es aquí donde el sujeto lírico exsurrecto se torna una estrategia discursiva eficaz capaz de mostrar un desalojo de la lógica cerrada de lo inscrito y de lo dicho. A través del mote de pardejón que Rosas otorga a Rivera, o mejor dicho, dentro de lo establecido históricamente<sup>98</sup>, irrumpe lo contrario en varios niveles: el

---

<sup>98</sup> La cita del epígrafe está en la página 44 del presente documento.

primero sería un sujeto cuyo discurso salta de la esfera de su propio marco referencial (en el capítulo anterior se analizó el impacto de las palabras 'Bernadotte' y 'película'), el segundo implicaría la articulación de lo anterior (complejización del sujeto enunciador) con su correlato en el campo de un deseo (erótico) mortificado por su esposa, y, finalmente, un tercer nivel que abarcaría una dinámica compleja donde el mapa del deseo desborda el mapa geopolítico e histórico.

En concreto, si la palabra del otro (Rosas) ciñe a la persona de José Fructuoso Rivera, su propio discurso (tan ficcional en Perlongher como lo dicho por Rosas) lo libera, por lo menos de las características de la designación 'pardejón'. La estrategia compositiva de deslocalización aquí cumple una tarea bien asignada: el deseo es un andar que se mantiene siempre en movimiento, una trayectoria que desborda el tiempo cerrado del relato histórico. Es no otra cosa que un devenir que irrumpe dentro de un campo aparentemente cerrado<sup>99</sup>.

No es distinta, desde este punto de análisis, la intención de los otros dos poemas revisados en el capítulo anterior ("Por qué tan imprudente" y "Moreira"). El encuentro homoerótico entre los miembros del ejército de Rosas y Lavalle socava (reformula) la asociación cultural e histórica de la figura del soldado como alguien que detenta conductas y actitudes opuestas al estereotipo homosexual, y ello sin mencionar a los propios Lavalle y Rosas.

Como ya se dijo, el inicio del poema y su final sirven de contrapunto entre lo no escrito por la historia y lo posible. El monólogo dramático que es "Por qué tan imprudente" está pensado para reflexionar sobre la verdadera causa (para el sujeto del enunciado del poema) de la vehemencia en la lucha con Rosas, siendo esta causa verdadera, en realidad, un deseo por el cuerpo masculino.

La reflexión que suscita el monólogo culmina con una nota irónica sobre lo escrito a *posteriori*, desde una perspectiva que nunca se sabe si se ajusta a los acontecimientos factuales; de ahí que el sujeto enunciador diga: "Siempre hay otro, que después escribe."

---

<sup>99</sup> Esto es lo que en el primer capítulo se cifró desde la óptica de Badiou como 'acontecimiento'. La desinscripción del sujeto de la enunciación (sujeto enunciador) es un acontecimiento en tanto que nada de su marco referencial sería capaz de darle causa.

(*Poemas Completos* 47) abriendo paso a una falsa cita que cumple la función, no tanto de la parodia como de la posibilidad de una reformulación (o reescritura) de lo histórico. Lo exsurrecto aquí se desaloja de la relación que mantiene toda inscripción histórica en tanto inamovible, pero como ya se ha insistido, lo hace dentro del mismo campo de acción del marco referencial. El devenir que promulga este poema en su final queda marcado incluso por la oposición de una prosa poética radicalmente opuesta a la escritura histórica que sólo se objetiva en el plano de una prosa unidimensional.

Más allá de su contenido (aparecen *travestis*, se invierte el sustantivo deseo por desea, la noche histórica deviene en noche mítica y en lugar de violencia militar hay violencia erótica) lo que impera es una escritura netamente neobarroca. Vuelvo a transcribir el final del poema (esta falsa cita o registro histórico) para marcar cómo lo exsurrecto marca aquí sus propios trayectos en devenir:

Nunca pensé que esa alba lúgubre sería la última, ennegrecida por un pardo que me asaltó tras tu partida; sería la mítica, ahora que los azares de la lucha han dado por el traste con aquel, nuestro breve pero eficaz encaje: castas como glorietas, penetradas por la respiración de los vigías (que se hacían la paja –la poética– tras la débil telilla de la carpa; que mordían ello-sos nuestras cinturas, palpando los puntos flojos, los pozos ciegos de la desea: desea de ella, de la Diosa) –acabó lo que daba: las Renatas y Curzias cabeceamos en las esplendices de esa guerra, que a nuestra vera opácanos: necias las dos, que no había otra (*Poemas Completos* 47).

Esta nueva historia queda registrada como una escritura llena de influjos poéticos neobarrocos, en los tropos, la sintaxis y el vocabulario mismo. Sin embargo, en cierta medida se desprenden conclusiones repetidas respecto del primer poema del poemario; no extraña que Perlongher abandonara esta operación discursiva con miras a nuevos efectos en el lector. “Moreira” comparte en el fondo el mismo esquema de desinscripción de la lógica histórica sudamericana. En los tres ejemplos, se socava la idea preestablecida

de la virilidad propia de la zona rioplatense. En “Moreira” el agregado es, no obstante, lo suficientemente fuerte al dirigir la reformulación de una figura como la del gaucho.

Dicha reformulación no toca los avatares de la rebeldía, la desobediencia, lo periférico y ese campo fuera del campo reglamentado para un fin de explotación, que son las extensiones sureñas amparadas bajo la etiqueta de ‘La Pampa’. Lo que sí toca es lo que Ludmer llama “el corazón del espacio histórico del género” (23) en tanto sustrato de la división de Sarmiento entre civilización y barbarie. Es decir, Perlongher se mete de lleno con ese espacio histórico del género gauchesco para devolver un género del gaucho donde siempre ha existido la dimensión homoerótica. Aquí la reformulación deviene en relectura: el acento del poema estriba en detectar el homoerotismo como un campo de tensión en todo el género, tocando incluso otras aristas cercanas (de allí la inclusión del personaje de Onetti, Larsen).

El énfasis de que lo homoerótico siempre ha estado allí, se vuelve efectivo por mor de lo exsurrecto: al contexto de la novela de Eduardo Gutiérrez le irrumpe otro contexto (el de las novelas de Onetti) de modo que el desenfoque referencial propicia un campo de visión mucho más abarcador. Que Delia devenga en Dalia es sólo un pequeño guiño de cómo el mayor desplazamiento de la trama novelesca de Gutiérrez, bajo otra (digamos) interpretación, siempre estuvo marcada por el deseo homoerótico. La que siempre ha sido engañada por una única lectura es Delia (sinécdoque de todo un público que ‘lee’ el código de amistad gaucho sin sospecha de algo más). A la falsa representación de que el único modo imperante en el género, alrededor del deseo, es el deseo heterosexual le irrumpe de dentro una escenificación del deseo homoerótico.

No importa aquí si la *verdadera causa*<sup>100</sup> de la conducta entre Moreira y Julián (que Perlongher pone como epígrafe) es en verdad amistad exenta de todo deseo erótico. La intención de Perlongher es poner en crisis la dinámica de las interpretaciones que el registro cultural e histórico remarcen. Se ha encontrado aquí un paralelo a la lectura que realiza Gundermann sobre la poesía de Perlongher aparejado a un aparato crítico lacaniano respecto al deseo. Sobre este punto dice el crítico lo siguiente:

---

<sup>100</sup> Las cursivas son mías.

El papel fundamental del deseo en el sistema lacaniano se aduce aquí como paradigma de una clase de pensamiento que predomina hoy en la academia neoliberal y que forma la base de la contribución a este pensamiento que hicieron los estudios *queer*. Desde una perspectiva marxista, el privilegio otorgado por Lacan al deseo (estructuralizado como metonimia) representa una ofuscación de la historicidad del deseo y de sus usos políticos (Gundermann 137).

La desinscripción que efectúa “Moreira” en cuanto diálogo abierto con el género y sus imágenes se opone a la ofuscación de la que habla Gundermann. Lo que logra la desinscripción es la capacidad de visibilizar una serie de trayectos posibles, dado que “esos trayectos interiorizados no son separables de unos devenires” según Deleuze (*Crítica y Clínica* 97).

En esta clave de un devenir abierto a las posibilidades futuras de formulación, lectura y acción, se inserta también el devenir de una escritura. No es al azar que los poemas que aquí se han marcado bajo la construcción de un sujeto lírico exsurrecto estén al inicio del poemario *Alambres*, sin ningún guiño cercano en el resto de su producción poética. El final de “Por qué tan imprudente” y “Moreira” se asemejan en este impulso por escribir ya desde esta voz liberada, lejos del forcejeo con la tradición hegemónica. En ambos hay una falsa cita o una cesión de voz que se preocupa por una escritura ya instalada en lo neobarroso, esa acumulación de lo adquirido por el neobarroco sumado a lo sucio del barro rioplatense.

Perlongher no sólo disputa una batalla desde la lírica con el pasado sureño, poco a poco su poesía tiende más a instaurar esas series metonímicas propias de trayectos ya definidos en un goce de la palabra poética. Esa definición ya no precisa de más ejercicios emancipatorios, el *ethos* en Perlongher se atempera en cuanto a la huida cediendo su mayor peso a la dimensión de la errancia (afirmativa). Lo anterior puede sugerirse cuando se nota en qué medida los poemas de *Alambres* se alejan de las figuras históricas o de las marcas referenciales del sujeto enunciador. A partir del poema “Música de Cámara”, y en

especial el apartado de “Frenesi”, abundan los poemas cuya construcción ya está bajo el amparo de una dinámica rizomática.

El diálogo con la tradición mira hacia otros horizontes; como dice Gundermann:

A diferencia del paradigma norteamericano *queer* dominante, el modelo de liberación homosexual reclamado por Perlongher no permite que se desvincule la liberación homosexual del proyecto revolucionario basado en las reivindicaciones materiales de las clases trabajadoras (135).

Más allá de esta suposición, es innegable el giro en el régimen de la escritura de Perlongher. En todo caso, el sujeto lírico exsurrecto, presente en los escasos poemas elaborados desde dicha dinámica, ejerce como un trampolín para una escritura que encuentra en un marco cerrado la capacidad de un flujo incesante de cambios, de reformulación y de reestructuraciones.

### **3.2 La configuración del sujeto lírico exsurrecto**

Hecho todo este recorrido, resta mostrar la configuración del sujeto lírico exsurrecto y su dinámica según las instancias de enunciación presentes en el texto poético. Desde un plano inmanente, el concepto que propongo posee dos características reiterativas: el poema estructurado desde un sujeto lírico exsurrecto siempre actualiza un mecanismo de desinscripción, tanto en el nivel del contenido como en el aparato enunciativo del objeto poema. Sumado a lo anterior, el sujeto lírico exsurrecto siempre muestra un momento de indecibilidad en términos de enunciación, es decir, ha de cumplir con la irrupción de una voz dentro de otra voz que ponga en contradicción o en conflicto dos instancias enunciativas heterogéneas entre sí.

Si bien el primer punto se revela como una actualización de la herencia barroca, la manifestación de un sujeto lírico con la configuración exsurrecta debe la eficiencia del

mecanismo de desinscripción al planteamiento enunciativo que pone en acto. Parece incluso una estrategia que busca liberar de las determinantes (sociales, históricas o simbólicas) que encuadran a un sujeto del enunciado.

Al salir del encuadre, la enunciación reformula la condición del sujeto del enunciado (lo abre a un devenir), como en el caso de la entidad Rivera: el sujeto lírico exsurrecto toma a un personaje, digamos, y le inoculara una enunciación fuera del campo inherente de su estatuto referenciado en el poema, el cual juega, a su vez, con la convención del horizonte de expectativas que el lector tiene como conocimiento previo de dicho personaje. Pero dicha inoculación sólo posee la marca de un elemento deslocalizado (la palabra 'película' en "Rivera" o la mención de Larsen en el marco referencial del personaje de la novela de Gutiérrez en "Moreira"), es decir, no ocupa todo la enunciación; precisamente la estrategia compositiva radica en que lo deslocalizado es sólo un detalle de la enunciación o del enunciado.

En este sentido, ambos aspectos quedan entrelazados bajo la figura necesaria de un sujeto. Y esto se debe a que, como se propuso desde un principio, sólo una inteligencia de construcción sería la responsable de contraponer los distintos niveles de enunciación presentes en el poema, o, incluso, sólo un sujeto sería el responsable de yuxtaponer, contraponer o empalmar el tiempo de la enunciación con el tiempo del enunciado.

Como se mostró en el caso del poema "Nelson vive" el sujeto de la enunciación (o locutor) moviliza un tiempo divergente: desde el punto de la vista pragmática del texto, el emisor juega con la convención que (posiblemente) posee el auditor respecto del nombre del almirante inglés, la enunciación choca con lo enunciado en el plano temporal, obligando al auditor a plantearse la pregunta sobre quién habla en el poema: tanto podría ser (en la convención del poema) un hablante del siglo XVIII como un argentino en el siglo XX.

Es esto una operación que cumple cabalmente la noción de pliegue<sup>101</sup>, expuesta por Deleuze, en tanto operación neobarroca. Lo interesante aquí es que la multiplicidad de temporalidades no queda al amparo de una subjetividad que experimenta el paso del

---

<sup>101</sup> En la página 51 del presente texto se ahonda sobre la instauración de las series divergentes en tanto una nueva armonía capaz de encarnar multiplicidades.

tiempo<sup>102</sup>, lo que despliega el sujeto lírico exsurrecto es un salto de temporalidad (o de circunstancia como en “Moreira”) de manera tal que la experiencia de un poema rebase el encuadre de una única vida circunstancia de vida.

A su manera, Perlongher entendía esto al decir que su poesía no era una poesía del Yo lírico (*Prosas plebeyas* 22) y ello se debe a que el lector jamás recibe una imagen unívoca del hablante del poema. Es como si (dejando de lado la especificidad de Perlongher y centrándome en el sujeto lírico exsurrecto) la imagen o la representación comprometiera la capacidad de ver algo más que una subjetividad (tema que se vio que preocupaba a Badiou<sup>103</sup>). Es aquí donde el cariz crítico que Moreiras introduce en el concepto exsurrecto cumple su última enmienda: es una resistencia contra la alienación o fascinación.

Lo que Moreiras planteó para el mecanismo del pensamiento aquí se ha tratado de verterlo hacia una manera de ver, hacia un actitud de la mirada que, valga la expresión, afecta lo que observa y se sabe afectada por lo que observa. Y es bajo esta condición que un devenir se cumple por mor de lo exsurrecto, lo que ocupa a este sujeto lírico específico es la reformulación de las entidades supuestamente acabadas y completas (sea el propio lenguaje, un personaje histórico o una circunstancia, también histórica).

### **3.3 La poética del sujeto lírico exsurrecto en Perlongher**

La recurrente presencia de buscar la alteridad, es decir, aquello que está fuera del marco cerrado de la subjetividad y experiencia concreta del individuo (o del yo) es una constante en todo el entramado que propone el sujeto lírico exsurrecto. Sumado a esto, el proyecto poético de Perlongher en sus primeros dos poemarios pasa por una reelaboración de lo

---

<sup>102</sup> Véase, por ejemplo, los análisis que lleva a cabo Osorio de Ita en el apartado de la temporalidad verbal: en el caso del Romanticismo, un sujeto de la enunciación moviliza temporalidades distintas pero vividas como un paso lineal del tiempo A al tiempo B, e incluso, cuando de una operación de la memoria se trata, de un tiempo B al tiempo A.

<sup>103</sup> Véase la página 53 del presente texto.

socio-histórico a través del deseo erótico, como apuntan todos los teóricos mencionados con anterioridad.

Para lograr esto con una contundencia de mayor alcance, Perlongher recurre al aparato neobarroco con la propuesta de una elaboración artística disímil, fragmentaria y transferencial. Sin embargo, en determinados poemas va aún más lejos al posicionar al sujeto de la enunciación al interior de personajes o figuras históricas propias del cono sur de América. Este punto de partida busca no sólo ironizar o criticar de frente al personaje en cuestión, sino que explora una completa reformulación estética capaz de cambiar las reglas del juego con las que esta entidad es percibida.

De esta manera, en *Austria-Hungría* la tarea poética se aboca a plasmar los mecanismos de la violencia que permea todo el relato social e histórico dentro de las relaciones sutiles que, a manera de líneas paralelas, se espejean: en este caso entre la historia europea y la argentina. A su vez, esta incesante preocupación por identificar, enunciar y reflexionar sobre los momentos ruines de la historia se enlaza con otro interés en Perlongher: socavar la idea de la identidad, del yo y de la representación.

Será esto último el verdadero toque de piedra para la poética exsurrecta que aquí se perfila: el mecanismo ideal no pasa por contar esta desintegración del yo y de su marco referencial que apareja la identidad con lo estático, sino en mostrarlo en el proceso de desintegración misma. Es aquí donde las estrategias de enunciación entran en juego.

Si la poesía de Perlongher (como él mismo refiere) realmente elide la categoría del Yo lírico, esto es a causa de una estrategia enunciativa cuya primera manifestación encuentro yo en el “Canto I” de Ezra Pound<sup>104</sup>. Como en el caso de Pound, Perlongher

---

<sup>104</sup> En el “Canto I” de Pound tenemos una instancia intermedia entre el emisor y el locutor (lo cual es el núcleo de mi propuesta) que designa introducir el conocimiento del emisor (Ezra Pound) dentro del orden cognitivo del locutor (sujeto de la enunciación). De esta manera, el locutor, que puede identificarse como la voz de Odiseo, despliega una situación enunciativa que interpela al auditor: lo enunciado por Odiseo es su propio viaje descrito en *La Odisea*; hasta casi al final del poema, todo lo referido en el nivel de lo enunciado queda en el marco de la obra de Homero. El auditor conoce de antemano dichos elementos e incluso, los propios enunciatarios tienen ese mismo conocimiento de los hechos, pero es ahí donde el poema incorpora una deslocalización: Odiseo suspende su relato y comenta que ese instante ocurre en el apartamento de Andreas Divus, incluso lo interpela como un enunciatario fuera del primer campo de la situación enunciativa: “Quédate quieto, Divus. Me refiero a Andreas Divus/ In officina Wecheli, 1538, basado en Homero” (30). Es como si el conocimiento del emisor irrumpiera en el seno de la situación enunciativa de Odiseo, o a la manera cervantina, como si el personaje (Odiseo) supiese de antemano que es un personaje, específicamente el efecto textual

perfila una inteligencia creadora que dispone elementos disonantes capaz de crear subjetividades disímiles: jamás se puede decir que hay un yo (unívoco) en los poemas de Perlongher, ya que lo que escuchamos como discurso poético está construido por distintos planos. El encargado de la organización del discurso (un sujeto lírico que por su capacidad de desincripción de lo que enuncia he llamado exsurrecto) opera de manera fragmentaria y a través del corte (e incluso con saltos).

Más importante aún, la desincripción de la categoría del yo otorga un campo nuevo de reorganización: la violencia deviene en goce sexual (“Canción de amor para los nazis en Baviera”), el almirante Nelson deviene en homosexual y/o travesti o también, un travesti argentino deviene en almirante Nelson a partir de sus proezas en batalla, es decir, sus proezas sexuales (“Nelson vive”), una comunidad alineada deviene en su propia crítica de la alineación (“El cadáver”), las palabras dirigidas a uno mismo en pleno soliloquio devienen en discurso materno (“Herida pierna”) y, finalmente, la disforia por la persecución homosexual del estado deviene en disforia por la persecución homosexual de una lógica mítica e histórica (“Estado y soledad”).

Una explicación que dé cuenta del porqué del abandono de esta estrategia de enunciación en los posteriores libros de Perlongher, debería justificarse desde los planteamientos poéticos y las exploraciones de un cambio de régimen retórico y comunicacional. En *Alambres*, la utilización del sujeto lírico exsurrecto pierde heterogeneidad en su intención de abrir paso al devenir: en los tres poemas revisados lo que se diluye es un estereotipo de masculinidad y virilidad, donde la única reformulación toma dos vías: la del personaje histórico (Rivera y la dupla Lavalle-Rosas) y la del personaje simbólico (el gaucho).

En todo caso, la potencia de los poemas con un sujeto lírico exsurrecto en *Alambres* es notoria. Allí Perlongher se atreve a colocar una lógica alterna a uno de los elementos menos propensos a la revisión: la historia latinoamericana. Esta estrategia de enunciación coadyuva a plegar la lógica de lo viril con la lógica homosexual: el lector del poema se ve sorprendido al ver que sus conocimientos previos alrededor de estos personajes o

---

de una traducción específica (Andreas Divus fue un erudito renacentista) con la particularidad sorprendente de dirigirse a su propio, por así decirlo, creador.

entidades, sólo necesitan una mirada ajena para ser entendidos desde otra postura. Pero es una mirada que brota del poema mismo; para decirlo en términos llanos: el poema obliga a que los conocimientos previos devengan, no es lo ya conocido, sino en una novedad.

Como ya se ha insistido desde la crítica especializada (Rosas, Ybañez, Echavarren, entre otros) la historia deja su narrativa alrededor del concepto de poder y empieza a girar (desde los poemas de Perlongher) desde el concepto del deseo sexual. Lo que aquí agrego es cómo la disposición del sujeto lírico exsurrecto genera un efecto de extrañeza: así como irrumpen los planos de enunciación, irrumpen los conceptos entre sí. Leer la historia latinoamericana como una historia cuyo centro de gravedad es el deseo sexual, es entender el propio deseo sexual como una dinámica de poder. El efecto conseguido con esto aplica en sentido contrario también, es decir, ya no se puede leer la dinámica del poder sin el añadido del deseo sexual<sup>105</sup>.

La novedad de la que hablo dos párrafos arriba conquista su mayor eficacia cuando el poema despliega un texto donde ningún yo figura ni es figurado; en lugar de eso, el yo queda suplantado por un sujeto cuya única constante es su capacidad de migrar entre distintos referentes (incluso desde su propia enunciación). Esta sería la tan mencionada desincrición de un sujeto que se rastreó desde el Barroco en su *ethos* errante, pero que, a diferencia de éste, no pretende (ni puede) hallar el sosiego.

El único rastro que se mantiene de este Barroco es la dimensión del pliegue desde la descripción de lo divergente hecha por Deleuze: el sujeto lírico exsurrecto es precisamente una serie divergente, una inteligencia de composición que conecta y concreta mundos imposibles<sup>106</sup>. El aporte que he deseado sostener relativo al tiempo de la enunciación y del tiempo del enunciado se apareja con lo dicho por Deleuze a este respecto:

---

<sup>105</sup> Aquí por supuesto se condensa la formación intelectual y artística de Perlongher: poeta y antropólogo.

<sup>106</sup> Se trata de un concepto en Leibniz cuya densidad filosófica involucra los fenómenos de la verdad, la contingencia, la incompatibilidad y las series heterogéneas (entre otros). Para los fines prácticos de mi argumentación, entiendo este concepto desde la reelaboración de Deleuze a partir de su lectura de Borges, es decir, en tanto que cada serie es muchas series puesto que cada momento que la conforma es una compenetración (o si se prefiere, intersección) de otra serie divergente que se pliega a ella. Al final de cuentas, este sistema de pliegues de las series sólo pretende dar coherencia lógica al fenómeno de irrupción violenta en tanto creación de mundos nuevos.

Ya no se puede distinguir una vertical armónica y una horizontal melódica, como el estado privado de una mónada dominante que produce en sí misma sus propios acordes, y el estado público de las mónadas en multitud que siguen líneas de melodía, sino que las dos entran en fusión en una especie de diagonal, en la que las mónadas se interpenetran, se modifican, inseparables de bloques de prehensión que las arrastran, y constituyen otras tantas capturas transitorias (*El pliegue* 176).

En el poema estructurado desde un sujeto lírico exsurrecto hay también dos series que se conectan como por diagonal, en un simultáneo efecto de compenetración. La irrupción enunciativa es precisamente la virtualidad en el campo literario de plegar mundos aparentemente contradictorios (un mundo donde, por ejemplo, la virtualidad de una relación homoerótica entre Lavalle y Rosas redefine el campo de la masculinidad en la historia sudamericana).

De esta forma, el pliegue (en Deleuze) o el Acontecimiento (de Badiou) han sido recursos que me han permitido definir la poética del sujeto lírico exsurrecto: la naturaleza del juego poético que aquí se desata tiene como núcleo la posibilidad de un derrotero nuevo dado un mundo determinado. A pesar de las escasas menciones que hay en los textos de Moreiras, lo exsurrecto posee bordes bien definidos a este respecto; es decir, Perlongher logra configurar, en los poemas aquí estudiados, un lirismo cuya materia poética pueda referir condiciones imprevisibles según el campo de determinaciones que lo ve nacer.

Situados ya en un campo no inmanente, extratextual, la poética del sujeto lírico exsurrecto en Perlongher se ofrece como una alternativa de la lógica que ha desembocado en el estado de los hechos de la Argentina a finales del siglo XX. La poesía de Perlongher combatiría la lógica de la violencia y su duplicación, por la vía de la creación de mundos fictivos a contracorriente de los bloques que generan un estancamiento de los hechos. Dichos bloques pueden ser la disciplina histórica, la estereotipación del deseo y (en un terreno más del campo literario) la percepción irreflexiva de que el aparato formal que conforma un poema alberga un Yo lírico.

Cada una de estas apuestas que Perlongher deroga dentro de este grupo de poemas mantiene, por lo tanto, distintos blancos: complejizar las estancias y estrategias de enunciación, así como pasarlas por un tamiz barroco, es una batalla estética y política a la vez.

La conquista no es como tal la apropiación de un terreno (ideológico) o de un objeto, la ganancia es configurar un sujeto capaz de huir de su conquista, capaz, en última instancia, de desinscribirse de la subjetividad que él mismo figura. E incluso, es la conquista de redefinir la subjetividad moderna con la consciencia del rol que juega el lenguaje, y del papel preponderante de los otros en la construcción de este. El sujeto que explora el poeta rioplatense es, de este modo, una asimilación de la consciencia neobarroca<sup>107</sup> de la compenetración de épocas y de subjetividades disímiles que habita el hombre moderno en América: una compenetración de las herencias culturales (nunca asimiladas, sino en constante conflicto) entre Europa y América, el campo de disidencia de una lógica sexual ajena a la heteronormatividad, la cultura clásica y lo kitsch, el travestismo como una potencia del significante y, acaso, una consciencia de la globalización creciente a finales del siglo XX.

---

<sup>107</sup> Me refiero a la explicitación que ofrece Omar Calabrese y que cité en el segundo capítulo del presente libro (página 87).

## Conclusiones

El recorrido que he planteado en el presente trabajo pretendía responder a un entramado de dificultades en torno a un fenómeno que me parecía poco estudiado dentro de los estudios relativos al poeta argentino, a saber, determinar los mecanismos de una inteligencia creativa que empalmaba distintos niveles de enunciación para un fin muy específico: la reformulación que, de alguna manera, subyace a los modelos hegemónicos de la modernidad.

Al recurrir a la categoría de sujeto lírico se pudieron explorar dos aspectos muchas veces indisociados: las estrategias de enunciación y el estatuto del sujeto que existe como planteamiento inmanente de su ejecución. Es decir, la consciencia de que la pregunta sobre quién habla en el poema es parte de lo que se dice en el mismo.

De esta manera, los vasos comunicantes que trazaba esta inteligencia de construcción mantuvieron una secuencia iterativa que se perfiló a partir del *ethos* barroco: la coherencia de este procedimiento mantuvo la constante de una capacidad, por parte de esta inteligencia o estrategia creativa, de reformulación estética sobre la entidad desde la cual ejecutaba su enunciación. El detalle consistió en que dicha reformulación se anclaba de un elemento detonante: la presencia de una situación enunciativa deslocalizada que creaba un estado divergente de hechos (a Juan Moreira, por ejemplo, que comparte su espacio diegético con el protagonista de *El astillero*).

En el terreno argumental, esto me llevó a entrelazar las reflexiones en torno al neobarroco (y en específico del neobarroco en Néstor Perlongher) con aquellas referentes a las estrategias enunciativas. Desde la perspectiva de las estrategias de enunciación podemos advertir que el concepto de sujeto lírico exsurrecto aquí propuesto se ampara de una estrategia enunciativa bien definida y sólo a esta. Esto derivó en el hecho de analizar parcialmente los primeros dos poemarios del poeta argentino, aunque con la ganancia de volver lo más nítido posible mi objeto de estudio.

El sujeto lírico exsurrecto en Perlongher fue, por lo tanto, una configuración de determinado grupo de poemas que, a la manera del cuento de Borges (*El jardín de*

*senderos que se bifurcan*) detentan una situación redefinida ante una situación o personaje (ya dados de antemano). Por ello, el lector se enfrenta a una dificultad si desea recuperar la dimensión comunicativa del poema, en parte porque, a diferencia de los poemas afines al Romanticismo o Modernismo hispanoamericanos<sup>108</sup>, las instancias enunciativas del poema no sólo pierden estabilidad sino que en el neobarroco de Perlongher se solapan, se pliegan.

Si bien mi propuesta dista de ser totalizadora, tanto en lo referente a la categoría crítica de lo exsurrecto como a lo referente de la poesía perlongheriana, posee la ventaja de especificar la configuración y el accionar de este sujeto lírico a partir de marcas textuales bien definidas (lo cual es el objetivo principal de este trabajo). El concepto que he aparejado a este accionar (que involucra lo dicho de la estrategia enunciativa como su poética particular) ha sido el del devenir, por el hecho de que los poemas analizados comprometieron (siempre) una instancia que termina por quedar abierta.

Los poemas de Perlongher examinados en este trabajo se destacan por su capacidad de transgresión y subversión, lo que contribuye a la configuración de un sujeto lírico exsurrecto que responde a la opresión y a las dinámicas de poder de manera única. Esta configuración no se limita a la mera expresión de la resistencia, sino que se expande para abordar una serie de temas y conceptos que cuestionan la centralidad y la estabilidad.

En consecuencia, los análisis realizados permiten comprender cómo Perlongher logra, a través de su poesía, crear un sujeto lírico que se disuelve en múltiples perspectivas, enunciatarios y contextos históricos, complejizando así el proceso enunciativo. Los poemas se convierten en un espacio donde los límites de lo textual y lo extratextual se borran, y donde la voz lírica se libera de una subjetividad fija y se convierte en un agente crítico y creativo que desafía las normas establecidas.

Los poemas de Perlongher ilustran de manera elocuente cómo la poesía puede funcionar como un espacio de resistencia y subversión en tiempos de opresión, al mismo tiempo que demuestran cómo el sujeto lírico exsurrecto emerge como una estrategia literaria poderosa y desafiante.

---

<sup>108</sup> Véanse los resultados a los que llega Osorio de Ita en su trabajo ya referenciado.

Así, las estrategias que la presente investigación ha recuperado (en el planteamiento mismo de lo lírico y en el nivel de la enunciación) no son exclusivas del grupo de poetas neobarrocos<sup>109</sup> ni de Néstor Perlongher. Un estudio de naturaleza diferente al aquí realizado abordaría cómo estamos (frente al fenómeno de lo exsurrecto) ante una forma de construcción del poema en un momento específico del desarrollo humano que retrata, a su vez, de explorar los alcances de la subjetividad a partir del siglo XX, especialmente como un tipo de reflexión histórica, o mejor dicho, como una forma de repensar y replantear los discursos establecidos.

Esta es la razón de que, en el capítulo primero, haya puesto énfasis al carácter de crisis o malestar como tensión no resuelta. Bajo esta dinámica, el texto poético comienza a dar cuenta (repito) no tanto de la inestabilidad de los géneros (es evidente que hay mucho del carácter narrativo en el planteamiento de lo exsurrecto) sino de su hibridación, situación que había comenzado ya en el siglo XIX de manera contundente y visible para el campo literario occidental.

Acaso la operatividad del concepto aquí estudiado se muestre funcional para estudios posteriores, no sólo relativos a la poesía neobarroca americana, sino como una contribución específica al entramado de la construcción de la subjetividad moderna a cargo de los discursos poéticos que, a lo largo de todo el siglo XX e inicios del XXI, mantiene esta constante de complejización en los estratos de su construcción.

En cuanto a los estudios sobre la figura de Néstor Perlongher, restaría agrupar la incidencia de lo exsurrecto (en tanto forma sujeto y en tanto estrategia enunciativa) dentro de sus últimos poemarios con el suficiente detenimiento para determinar si existe una recurrencia de este recurso y para qué fines específicos. Con ello, podrían sumarse otras categorías críticas para ahondar en la poética del poeta rioplatense. Todo lo anterior será una tarea que, por lo pronto, también se mantiene abierta a su redefinición.

En definitiva, esta investigación no solo arroja luz sobre la poesía neobarroca americana y Perlongher, sino que también contribuye a una comprensión más amplia de la

---

<sup>109</sup> Como enfatiqué en el apartado anterior, el sujeto lírico exsurrecto puede hallarse en el “Canto I” de Ezra Pound.

evolución de la poesía como un medio para repensar y replantear los discursos establecidos en la literatura y la sociedad.

## Trabajos citados

Badiou, Alain. *Verité et sujet*. Fayard, 2017.

Badiou, Alain. *El ser y el acontecimiento*. Manantial, 1999.

Blasing, Mutlu Konuk. *Lyric Poetry: The Pain and the Pleasure of Words*. Princeton University Press, 2007.

Blecuá, José Manuel. "El *Quijote* en la historia de la lengua española". *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV centenario, Alfaguara, 2005, p. 1115-1122.

Bloom, Harold. *Shakespeare. La invención de lo humano*. Anagrama, 2006.

Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Cátedra, 1999.

Calderón Farfán, Alí. "Reinventar el lirismo: poéticas del yo y ruptura de los códigos de género en la poesía contemporánea". *Hallazgos*, 12(24), 2015, p. 109-123, doi: <http://dx.doi.org/10.15332/s1794-3841.2015.0024.06>.

Calderón Farfán, Alí. "Rosa de los vientos. Matrices de escritura en la poesía contemporánea". *Acta literaria*, 58, 2019, p. 77-94, doi:10.4067/s0717-68482019000100077.

Calles, Juan María. "El pacto lírico". *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*, N° 4, 1998, págs. 113-124, <http://hdl.handle.net/10347/5901>. Accedido el 20 de septiembre de 2023.

Colomb-Guillaume, Chantal. "Jean-Michel Maulpoix : un nouveau lyrisme entre modernité et postmodernité". *Poezibao*, <https://poezibao.typepad.com/files/colomb-guillaume-chantal-jean-michel-maulpoix.pdf>. Accedido el 16 de agosto de 2022.

Cohn, Dorrit. "Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style." *Comparative Literature*, vol. 18, no. 2, 1966, pp. 97–112. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1770156>.

Culler, Jonathan. *Theory of the lyric*. Harvard University Press, 2015.

De Cuba Soria, Pablo. *La poesía neobarroca o el remolino medusario*. Casa Vacía, 2021.

Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós, 1989.

----- . *Crítica y Clínica*. Anagrama, 1996.

Deleuze, Gilles. y Guattari, Félix. *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Pretextos, 2002.

Ducrot, Oswaldo. *El decir y lo dicho*. Edicial, 2001.

Echavarren, Roberto. "Prólogo" en *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. RIL® editores, 2016.

Echeverría Andrade, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Ediciones Era, 1998.

----- . *Lo barroco y la historia de la cultura*. 1997. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis doctoral.

Espina, Eduardo. "Elisión y elusión. Una conversación en torno a Medusario (segunda parte)" *Periódico de Poesía*, 21 de marzo de 2022, [periodicodepoesia.unam.mx/texto/elision-y-elusion-una-conversacion-en-torno-a-medusario-segunda-parte](http://periodicodepoesia.unam.mx/texto/elision-y-elusion-una-conversacion-en-torno-a-medusario-segunda-parte). Accedido el 8 de octubre de 2022.

Freidemberg, Daniel. "Poesía argentina de los años 70 y 80. La palabra a prueba". *Cuadernos Hispanoamericanos*. No. 517-519, 1993, p. 139-160.

Fuentes, Carlos. *El espejo enterrado*. De Bolsillo, 2016.

Garrido Gallardo, Felipe. *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*. Union Académique Internationale, 2015.

Gasparini, Pablo. "Néstor Perlongher: una extraterritorialidad en gozoso portuñol". *Revista Iberoamericana*, LXXVI, 232-233, 2010, p. 757-775.

De Góngora, Luis. *Soledades*. Edición de Robert Jammes, Castalia, 1994.

Gundermann, Christian. "Perlongher El Neobarroso y Sus Homosexualidades Anti-Neoliberales." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29, 58, 2003, p. 131–56. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/4531286>.

Jérôme Game, "Actualité du modern". *Magazine littéraire*, 396, 2001, p. 20-23.

Hatzfeld, Helmut. *Estudios sobre el barroco*. Gredos, 1966.

Hernández, Biviana. "El devenir minoritario como clave de lectura en las poéticas neobarrocas de Néstor Perlongher y Antonio Silva". *Revista Chilena de Literatura*, 89, 2015, p. 157- 183, <https://www.scielo.cl/pdf/rchilite/n89/art09.pdf>, Accedido el 2 de septiembre de 2023.

Langbaum, Robert. *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. W.W. Norton & Company, 1957.

Labonté, Melissa. *Poésie hybride de Thomas Braichet: le livre comme hypothèse*. *Québec français*, 171, págs. 40–43, 2014.

Lima, Lezama. "La curiosidad barroca" en *Ensayo cubano del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, p. 214-241, 2002.

Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Libros Perfil, 2000.

Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco*. Ariel, 2012.

Milán, Eduardo. *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. Fondo de Cultura Económica, 2004.

Moreiras, Alberto. *Tercer espacio y otros relatos*. KDP Print US, 2021.

Osorio, Gustavo. *Voces del XIX. Estrategias de enunciación en el Romanticismo y el Modernismo hispanoamericanos*. Ediciones del Lirio BUAP, 2022.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, 1956.

- Palmeiro, Cecilia. "Locas, milicos y fusiles: Néstor Perlongher y el Frente de Liberación Homosexual". *Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher*. Kindle ed, 2013.
- Perlongher, Néstor. *Prosa Plebeya*. Ediciones Colihue S.R.L., 1980.
- . *Poemas completos*. La Flauta Mágica, 2014.
- . *Caribe Transplatino. Poesía Neobarroca Cubana e Rioplatense*. Casa Vacía, 2019.
- Pound, Ezra. *Cantos*. Traducción de Jan de Jager. Sexto Piso, 2018.
- Prada Oropeza, Renato. *Hacia una fenomenología del discurso estético*. Semiosis, Nueva Época, 7, 2000 (74-86).  
<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6656/20017P74.pdf?sequence=2&isAllowed=y>, Accedido el 7 de julio de 2023.
- Retamoso, Roberto. "Reescrituras del Moreira", *La trama de la comunicación*, 10, 2005, p. 92-102. DOI: <https://doi.org/10.35305/lt.v10i0.123>
- Ricoeur, Paul. *Escritos y conferencias 3*. Siglo XXI editores, 2018.
- Rosa, Nicolás. *Tratados sobre Néstor Perlongher*. BPR Publishers, 1997.
- Sáez Rueda, Luis. "Del Cosmos al Caosmos en la reapropiación actual del Barroco. Una nueva normatividad para afrontar la crisis epocal". *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 35, 1, 2018, p. 51-75. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6654409>, Accedido el 4 de junio de 2022.
- . *Ser errático. Una ontología crítica de la sociedad*. Editorial Trotta, 2009.
- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco" en *América Latina en su literatura*. Siglo XXI, p. 167-184, 1972.
- Sempol, Diego. "Homosexual: entre el insulto y el orgullo". *Políticas de la Memoria*, n.º 18, 2018, p. 222-34, doi:10.47195/18.26.

Shelley, Percy. "Ozymandias". *The Norton Anthology of English Literature: The Romantic Period* (9.ª ed.). Editado por Stephen Greenblatt, W.W. Norton & Company, 2012, p. 603.

Vallejo, Irene. *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Siruela, 2019.

Ybañes, Roxana. *Néstor Perlongher. Escritura, cuerpo y sensualidad*. Universidad Nacional de Quilmes, 2020. <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2981>. Accedido el 4 de diciembre de 2022.

-----". "El largo pasillo y esas orquídeas. Sobre los poemas *El cadáver* y *El cadáver de la Nación* de Néstor Perlongher". *Filología*, 46, p. 71-87. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/filologia/article/view/2458>. Accedido el 26 de febrero de 2023.