

2007

Turbio fondeadero: Política e ideología en la poética neobarrosa de Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher

Karina Elizabeth Vázquez
University of Richmond, kvazquez@richmond.edu

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>

 Part of the [Latin American Literature Commons](#), and the [Latin American Studies Commons](#)

Recommended Citation

Vázquez, Karina Elizabeth. "Turbio fondeadero: Política e ideología en la poética neobarrosa de Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher." *Ciberletras* 17 (2017). <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/vazquez.htm>

This Article is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

Turbio fondeadero: Política e ideología en la poética neobarrosa de Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher

[Karina Elizabeth Vázquez](#)

University of Florida

La forma de poema es una desgracia pasajera.
(Lamborghini, "Die Verneinug", 1977)

En la poética de Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher no son los barcos, como dice el tango, los que van a recalar en el fangoso y turbio Río de la Plata, sino cuerpos que, arrastrados, tapados y penetrados por las corrientes arcillosas, no pueden escapar a las transformaciones que les inflige una marea oscura, desconocida. Esta metáfora podría referirse al destino de las miles de víctimas del terrorismo de estado practicado por la última dictadura militar argentina (1976-1983); podría explicar el uso del lenguaje en la poesía de ambos escritores, o aludir a un modo de entender el sujeto que, de acuerdo a lo señalado por Tamara Kamenszain respecto de la última etapa en la poesía de Oliverio Girondo, "...deviene eso, multiplicación..." (175) (1) De hecho, podría ser las tres metáforas juntas; con lo que se estaría en presencia de una manifestación de lo político y lo ideológico en el lenguaje poético, y de uno de los rasgos principales del *neobarroso*, el neobarroco rioplatense. Este trabajo analiza esta característica en la poesía de Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher y traza la diferencia entre el neobarroco y el *neobarroso*, circunscribiéndose a dos aspectos: la exaltación de los espacios y la exuberancia de los cuerpos (2).

Durante la década del ochenta, el neobarroco fue uno de los lenguajes poéticos que expresó la voluntad de reflexionar sobre los efectos de la última dictadura militar en Argentina (3). Esta poética coexistió con otra tendencia --que ya se había iniciado como resultado de la dictadura--, identificada con el alejamiento de lo referencial, el rechazo y abandono del tono coloquial, la estructura narrativa y la intención comunicativa en el discurso poético.

Después de la transición democrática la poesía tendió a desdibujar los límites entre lo interno y lo externo, a romper con la sintaxis y a profundizar los ritmos y las sonoridades. Jorge Fondebrider describe a esta poesía como "Incertidumbre, desconfianza, abordaje oblicuo del discurso, enmascaramiento, fractura, desplazamiento de los grandes temas a la propia subjetividad, búsqueda de un centro ubicado fuera del entorno social inmediato" (13). El neobarroco surgido en la post dictadura, sin embargo, no propuso ni la descentralización externa ni la búsqueda de un eje interno. Por el contrario, mediante la descentralización constante, producto del rechazo de la búsqueda de un centro, promovió el cuestionamiento de la identidad. En este sentido, el neobarroco post dictatorial de Néstor Perlongher comparte rasgos

con el neobarroco de Osvaldo Lamborghini, previo al golpe militar, y ambos presentan la característica central del *neobarroso*: la presencia de lo político y lo ideológico en el texto.

Perlongher, quien recogió influencias de Deleuze y Guattari, José Lezama Lima y Severo Sarduy, trazó una genealogía neobarroca argentina que se remonta hasta principios de los setenta, con los textos poéticos y en prosa de Osvaldo Lamborghini, y llega hasta él mismo.⁽⁴⁾ Al definir las características del neobarroco rioplatense, propuso el término *neobarroso*, al cual definió como "...El neobarroco [...] que se vuelve festivamente neobarroso en su descenso a las márgenes del Plata [...] no funciona como una estructura unificada, como una escuela o disciplina artística, sino que su juego actual parece dirigido a montar la parodia, la carnavalización, la derisión..." (*Prosa plebeya* 115). En efecto, la exaltación de los espacios y la exuberancia de los cuerpos, resultado de la confluencia de sintaxis barroca, parodia y carnavalización, invita a la lectura política e ideológica del texto poético. En el caso de Lamborghini, lo político y lo ideológico son resultado de la tarea de reconstrucción crítica que el lector debe hacer del "cuerpo social" presente en el texto. Transfiguradas en él, aparecen las contradicciones provocadas por la posibilidad del surgimiento de una izquierda peronista en la década del setenta, y la crítica al sistema cultural propuesto por la izquierda socialista en el caso de Perlongher, la exaltación de los espacios y la exuberancia de los cuerpos abre paso a una lectura política que conduce, más que a la reconstrucción crítica del "cuerpo social", al cuestionamiento de las categorías de construcción del individuo.

Durante las décadas de los setenta y ochenta el barroco se insertó en el debate intelectual sobre la modernidad/postmodernidad en medio de otra polémica que vio en la experiencia latinoamericana la disonancia de la modernidad⁽⁵⁾. Según Irlemar Chiampi, la reaparición del barroco, atestigua "...la crisis/fin de la modernidad y la condición misma de un continente que no pudo incorporar el proyecto del Iluminismo" (17). El texto neobarroco se presenta entonces como la expresión de ese "desorden compuesto" en el que el sentido es devorado por la experiencia de las palabras. El resultado es un sujeto poético conciente del descentramiento que se produce tanto al nivel de la forma como del contenido, y provoca una profunda sensación de "falta de armonía"⁽⁶⁾. Se trata del "...reflejo necesariamente pulverizado de un saber que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión..." (Sarduy 103)⁽⁷⁾, y de la reflexión sobre la imposibilidad de fijar un sentido único. Los significados pierden su referencia habitual y los cuerpos y los espacios aparecen entonces en un "rizoma" unidos a la experiencia de lo innombrable.

La descentralización es una de las principales características del barroco y del neobarroco. Producto de la tensión entre el deseo de fijar el sentido y la imposibilidad de hacerlo, surge una sintaxis trastocada en la que el sujeto poético "es" en tanto que "no es". Este se materializa en las elipsis que discurren en la corriente de significantes del poema, transformado

en un continuo fluir de palabras abandonadas por la denotación y sometidas a lo impredecible de la connotación. Pero mientras que en el barroco (8) antítesis, elipsis, metáfora, parábola e hipérbole son las herramientas retóricas que dan lugar al movimiento y al descentramiento, en el texto neobarroco los mecanismos que operan en el texto son otros: a- la sustitución de un significante por otro alejado en términos semánticos; b- la proliferación de una cadena de significantes alrededor de un significante excluido y c- la condensación, unión de dos términos de una cadena de significantes para producir un tercero, la “insignificación”, mediante juegos fonéticos y neologismos. Estos tres mecanismos generan una ruptura del nivel denotativo de las palabras exaltando el carácter connotativo del lenguaje (9).

El *neobarroco*, por su parte, además de generar el movimiento y descentralización del sujeto a través de la cadena de significantes (barroco), y de proponer la conciencia de la materialidad del lenguaje (neobarroco), agrega la parodia y la carnavalización. (10) Ambas intensifican la experiencia de la materialidad producida por la cadena de significantes, provocando la exaltación de los espacios y la exuberancia de los cuerpos. En la poética lamborghiniana esto constituye el camino para “inferir” lo político, en vez de decirlo. En primer término, se parodia todo un sistema cultural dador de prestigio, el mismo en el que se erigió la representación realista de izquierda de las décadas del veinte y treinta (11). En segundo término, a la generación de las décadas del sesenta y setenta, que vislumbró en la militancia política --y desde dentro del sistema cultural dador de prestigio que continuaba oponiendo cultura vs. peronismo--, la posibilidad de surgimiento de una izquierda peronista. La poética de Lamborghini, tanto en su prosa como en su poesía, rompe con ambas estructuras al mostrar, mediante la cohesión de cuerpo y espacio, que el lenguaje y la representación parten del hecho político. Este último se halla ausente, pero es aludido mediante el uso paródico y la carnavalización de los significantes (a través de la rima, la aliteración, el exceso del hipérbaton, y la sustitución, proliferación y condensación de los significantes).

Una vez lograda la obturación semántica de lo establecido, del sentido generalmente aceptado, sólo permanece en el texto el significante, que puede unirse a otros referentes y producir nuevos significados. En consecuencia, el lenguaje poético exhibe el carácter inestable de la relación entre significante y referente. Por eso, la lectura de la poesía de Lamborghini se torna necesariamente política, porque requiere un continuo reajuste ideológico, político y cultural de los modos de leer; es decir, precisa de un trabajo de inferencia del contenido político. Se observa esto en los primeros versos de “Los Tadeys” (1974): “...Ya no/Esto no/no pensar sino hormigueo vasto/(algo que se extiende por el cuerpo)/grosero/las palabras hasta caen fuera de la matriz extraída la leyenda.../Hormigueo y bullido/que no bulle ni se evapora/y agregado de la postrer desgracia/Menos aún descansa” (*Poemas 1969-1985*, 48).

Sin su significado habitual, las palabras son una progresión espacial sin sentido, una desintegración, metafórica, del cuerpo en tanto unidad de significado. De ahí que éste aparezca como un todo denigrado, sometido a la violencia

externa. En primer lugar, la gramaticalidad que garantiza el mensaje se quiebra en una progresión de significantes que inexorablemente conduce a la exaltación y cohesión de espacio y cuerpo. Al desestabilizar el “fordismo” del discurso -- su lógica--, el relato avanza hasta llegar a exponer los cuerpos y los espacios: “...Cosa de hombres,/la máquina de escribir se traga a los hombres/(rasga el manuscrito)/con evidente perfección/poco menos que fordesca.../Es el encanto,/Todo se entiende tan bien/Tan injusto suena aquello/(ese decir: naides entiende)...” (Poemas 1969-1985, 49). En segundo lugar, el sin sentido de ese avance desnuda al lenguaje y exhibe su materialidad, todo aquello que precede a la conformación del discurso: “...Crece/hasta crecer/hasta creerse en el haber nacido/y en payada cualquiera se raja./Rezuma en su encordado:/Ajá: o el hombre se hace mundo/o zas: el mundo hombre se vuelve'./Tanto la una como la otra, esas dos procosas/imposibles son./Entonces telón./Veintisiete letras” (Poemas 1969-1985, 49). Se llega, de este modo, a una desintegración de la individualidad, por ejemplo: “Yo, que tiene que vivir,/progresar en el relato,/decididamente no puede: el poder.../se invierte en todo lugar, conquista/(a la larga) la superficie de cualquier inversión./Así que: ningún qué...” (Poemas 1969-1985, 50). En efecto, aquí la falta de correspondencia entre sujeto y predicado (yo, que tiene), indica, además de la ‘multiplicidad de sujetos’, la desintegración de lo individual a causa de los condicionamientos externos del cuerpo. La agramaticalidad indica así la convivencia de múltiples sujetos en un mismo cuerpo; por ejemplo, en el mismo poema: “...(Te) Estoy de vuelta,/escarnecido y humillado,/con silbos aun a cuestras del dorso./Pero, no importa./En amor, quién sabe./Nunca se sabe de qué lado./No en amor, nunca se certifica la posesión/y ni siquiera se es/no, quien reconoce abrasa.../Té: una, dos y hasta tres tazas/bebidas en el revés de la pestaña./...” (Poemas 1969-1985, 64). Aquí, el juego con el pronombre (te) y con el sustantivo (té) señala la “cosificación” de la persona y la personificación del objeto y de la acción; ambos son producto de un proceso de inversión cuyo resultado es la exaltación del cuerpo, no ya como unidad sino como espacio en el que ocurren sucesos, en el que se solapa lo público con lo privado (12).

En el constante pasaje de la palabra hacia la materialidad --mediante la denigración e inversión del orden--, se intensifica la percepción de la continua transformación del cuerpo y su integración en el espacio, que en el caso de Lamborghini se trata de un espacio no estrictamente urbano sino más cercano a lo telúrico: “Hoy, Especiado de Contra Tona./Hermético, ridículo poema en cuerda Tikidiki/hoy había un consejo de Regencia/donde la titiritada diosa aparecía/(llaga invernal o la dostoiievskiana eternidad/en el hueco oscuro de una letrina...” (Poemas 1969-1985, 50). La inversión del orden, característica central de la carnavalización, acentúa la experiencia de la materialidad generada por la sucesión de significantes.(13) Según el mismo Perlongher “...hablaría de 'neobarroso' para la cosa rioplatense porque constantemente está trabajando con una ilusión de profundidad, una profundidad que chapotea en el borde de un río...” (Fondebrider 22). Por otro lado, para Nicolás Rosa, "...La extensión producirá una suma infinita de significantes [...] La

extensión de un significante como 'goma' daría la gomosidad, lo graso, la grasitud, lo cebáceo, lo craso y lo untuoso..." (69).

El neobarroso remarcaría así las diferencias entre lo que emerge de la cadena de significantes y aquello que está ausente; por ejemplo --haciéndose eco lamborhiniano de "Die Verneinug" (1977)--, en el poema de Perlongher "Un brillo de fraude y neón" (14), donde: "...Y el azogue circulizado festeja la silueta de una sombra, / no deslumbra por luz sino por ebria oquedad en el plegado / del cimbroneo por montajes de piel/..." (*Poemas completos* 300). En el poema de Lamborghini, la insignificancia revela un sistema de equivalencias transitorias que impone, justamente a causa de su transitoriedad, una lectura política. En "Die Verneinug", aquello identificado con lo bello de la gramática, con la prosa prolija, es equiparado a lo oscuro, a lo que se identifica con los fluidos y los deshechos corporales: "El retrete, en suma. La plegaria, el duque de Ohm./El deslucido y rasgado papel de los gramáticos..." (*Poemas 1969-1985*, 77). La sintaxis representa un orden opuesto al movimiento de los fluidos, "... [los gramáticos]No construyen sistemas: se empernan./Es visible sin embargo que estas orejas ofenden al parque/y perpetuo lo incluyen del otro lado./El tiempo, el condenado a gruta ornamental./Y la cara contra allí golpea, se hiere,/falta de imaginación incluso para la protesta./Pero obtenida, todo en orden./Obtenida, con membrete/con un membrete/la patente de cárcel..." (*Poemas 1969-1985*, 77). El movimiento de descenso que conduce a una progresiva denigración establece equivalencias que provocan la exhuberancia, tales como imaginación=orden; membrete=cárcel; vida=muerte, o masculino=femenino.

En efecto, estas equivalencias exponen la inversión del orden y el carácter provisional de todas las categorías y etiquetas sociales. Por ejemplo, en "Prosa cortada" (1977), "Si hay algo que odio es la música,/Las rimas, los juegos de palabras./Nací en una generación./La muerte y la vida estaban/En un cuaderno a rayas/La muerte y la vida,/Lo masculino y lo femenino..." (*Poemas 1969-1985*, 78). Aparece aquí, con mayor nitidez, el sustrato poético presente en "El fiord", en el que la falta de concordancia entre significante y referente propicia la irrupción de lo público en el espacio textual (15). Ese espacio en el que, transitoriamente, se suceden las equivalencias, puede identificarse en "La madre Hogarth" (1977) del siguiente modo: "El duque de Ohm, fiordizado/vale decir uncido cara a cara/hambrientamente a una muerte/de brillo, de fraude y de neón..." (*Poemas 1969-1985*, 89). Retomando el poema de Perlongher "Un brillo de fraude y neón", aquello que surge de las palabras se encuentra "plegado", pero mientras que en la poética de Lamborghini lo que aparece es el momento posterior al pliegue, la exhuberancia consumada en la cohesión entre cuerpo y espacio --palabra y acto--, en la poética de Perlongher, el pliegue es constante, la exhuberancia, la "fiordización", es continua.

En la poesía de Perlongher los lugares comunes del progresismo democrático son ridiculizados por el humor irrespetuoso, la sonoridad lingüística y la insolencia (16). Lo político surge del texto, pero su intensidad y dirección son

distintas a las de Lamborghini. Al igual que en éste, una cierta violencia resulta del movimiento de los significantes, de la sonoridad lingüística, de la parodia y la carnavalización, que agrede pero al mismo tiempo adora aquello que está presente --el significante nuevo que emerge del texto--, y aquello que está ausente --lo que se alude parodiando su ausencia. La sonoridad de los textos presenta un cuerpo que ya no se identifica con las versiones normalizadas de la "identidad" (17).

Pero a diferencia de Lamborghini, en Perlongher el cuerpo no ingresa a un sistema de equivalencias, sino que es continuamente vencido por la descentralización de la cadena de significantes. Por eso, en su poesía los fluidos que emanan del cuerpo son los que le dan forma y contenido. Este aparece a medida que fluyen sonoramente las palabras. Su exuberancia es resultado de la exageración grotesca de un ellaél o de un ella, parodia de la ausencia o presencia de lo masculino o lo femenino. Se puede observar esto en "El polvo" (*Austria-Hungría*, 1980), donde la exuberancia del cuerpo es resultado de la cadena de significantes: "...esos destrozos recurrentes de un espejo en la cabeza de otro espejo / o esos diálogos: / "Ya no seré la última marica de tu vida", dice él / que dice ella, o dice ella, o él / que hubiera dicho ella, o si él le hubiera dicho: / "Seré tu último chongo" /..." (*Poemas completos* 31). La ausencia de lo masculino/femenino como algo definido se parodia a través del lenguaje, de la rima y aliteración de los significantes: "...espeso como masacre de tulipanes, lácteo / como la leche de él sobre la boca de ella, o de los senos / de ella sobre los vellos de su ano, o de un dedo en la garganta / su concha multicolor hecha pedazos en donde vuelcan los carreros / residuos / de una penetración: la de los penes truncos, puntos, juncos, / la de los penes juntos / en su hondura - oh perdido acabar / albur derrame el de ella, el de él, el de ellaél o élla /..." (*Poemas completos* 31)

En la poesía de Lamborghini, la cohesión entre cuerpo y espacio es provocada por la parodia y la carnavalización de lo telúrico. La voz del campo, de lo rural, de aquello identificado como la antítesis de la ciudad y de lo civilizado, es parodiada para conducir al cuerpo a un encuentro con el lugar de los prejuicios. Por el contrario, en la poesía de Perlongher, en la que el cuerpo es un continuo fluir, no hay coincidencias; por ende, no hay inversión de un sistema de equivalencias sino un escenario, el urbano, que con su vulgaridad predispone a la inversión constante de las etiquetas de la identidad. En "Nostro mundo" (Parque Lezama, 1990), lo urbano es el recorrido que hace el cuerpo al discurrir: "...un plano de tierra plana. / Cómo urdir un territorio / cuyas fronteras fueran tan lábiles que dejasen penetrar / el flujo de los suburbios y la huelga de las panaderías matinales /..." (*Poemas completos* 212). En "Pavón", también de Parque Lezama, el cuerpo es el que hace aparecer a los espacios urbanos a través de su continuo deambular: "Si hubiese cruzado la Pavón cuando él meneándose arisco en una falsa amenaza de fuga o de seguir andando sin parar no hubiese rizado el espacio que corroía la distancia entre la botamanga y la pupila de ojos en compota futuramente huecos si no sino su llaverito con gomas de la confitería del molino o fresas..." (*Poemas completos* 229).

La cadena de significantes ya no muestra una fotografía de lo espacial sino que lo presenta un mapa viviente del cuerpo en tanto éste es múltiples recorridos. Este fluye a través de las palabras y los espacios surgen de esos diversos recorridos. Los barrios son los circuitos por los que el sujeto poético (el cuerpo) sucumbe a continuos procesos de identificación. Para Perlongher, la calle es el lugar de circulación, el lugar en el que "se" deviene deseo, en el que el individuo se convierte en sujeto "deseante", es decir, se transforma. Tal operación se da por lo que se omite, por lo ausente, lo excluido y silenciado, lo que no se es, o lo que se niega ser. En "Chorro de las iluminaciones en combate bicolor", (*El chorro de las iluminaciones*, 1992), se observa del siguiente modo en el encuentro entre dos hombres: "El relajo de los reflectores sobre los poros goteantes / o lamparones que satina el linimento engominado, / las emulsiones de la ilusión recolectaban lo amarillo / del fondo de los ojos inyectadas de una barata / sanguinolencia, o somnolencia, dependiendo de las horas / del gong, del movimiento de los cinturones en la / falsa arena que es Portland pisoteado con polvo /..." (*Poemas completos* 308).

El sujeto es el que se da cuenta de que no es, y el poeta no es más que un "cartógrafo" que ofrece una crónica de los "circuitos deseantes". Pero la captación, como acto, no se produce para fijar el sentido ni para promover una identidad sino para dinamitar toda posible fijación de ésta. Tamara Kamenszain observa del siguiente modo la exaltación de los espacios y los cuerpos en la genealogía neobarroca que ella misma propone:

...Muchacho de Avellaneda, no le alcanzaría el modo girondiano de hacer de las *chicas de Flores* un objeto metafórico. Con empuje dominguero -no muy usual para nuestra poesía de días laborables- Perlongher extrajo del domingo porteño una especie de trópico. Los <saquitos de banlon>, las <ligas>, las <carteras con francés>, los <breteles ácidos>, las <bombachas de nylon>, no cuelgan del cuerpo metafórico de las chicas de Flores, sino que se descuelgan sobre la página para construir, dentro de ella, el emporio de los materiales. Si Lamborghini no podía empezar, Perlongher ya no puede detenerse. Junto con el amontonamiento de materiales irrumpen sus infinitas combinatorias para el verso (118).

La cadena de significantes, entonces, a través de la parodia y la carnavalización, desata un movimiento irrefrenable hacia el interior del mismo poema, y a la vez hacia el afuera, al mundo referencial en el que el discurso poético irrumpe a través de lo vulgar y lo grotesco.

En la propuesta neobarroc/sa de Lamborghini y Perlongher, forma y contenido se hallan unidos en la noción de pliegue o fiord. (18) El pliegue es lo que otorga profundidad a la superficie barroca provocando multiplicidad; simultaneidad; punto de subjetivación sin centro; flujos múltiples; desterritorialización y aniquilamiento del yo; éxtasis a través de la fiesta de la lengua; inflación de significantes; saturación del lenguaje comunicativo y socavamiento de las nociones. Un potlach sensual en el que el cuerpo aparece lleno de inscripciones heterogéneas y conduce a la sexualización de la escritura y la ruptura del contexto exterior (del mundo referencial), un "tajo". (19) La cadena de significantes que es el

poema, desata una "indetenible subversión referencial", y "...se produce una alteración, una disputa: como si una feria gitana irrumpiese en el gris alboroto de la Bolsa" (*Prosa plebeya* 96).

La poesía de Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher ratifica las características del neobarroco. Sin embargo, su poética va más allá y le agrega a esta apuesta estética la invitación a la lectura política e ideológica. En el caso de Lamborghini se trata de percibir la inversión de un orden cultural que se leyó a sí mismo y a la política --sobre todo al peronismo--, por medio de la dicotomía civilización y barbarie, en la que encajan otras como lo culto vs. lo popular, lo democrático vs. lo populista o lo intelectual vs. lo irracional. El resultado de tal lectura es la visualización de la cohesión de cuerpo y espacio que presenta el solapamiento del plano discursivo con el de la acción. En el caso de la poesía de Néstor Perlongher, se trata de la participación en una lectura que cuestiona de manera micropolítica las categorías de construcción de la identidad individual. Por eso, en su poesía la inversión es constante y la desidentificación es un resultado de los recorridos que hace el cuerpo por los espacios urbanos, cuyos elementos vulgares y grotescos amenazan las etiquetas ya adosadas a ese cuerpo. Puede decirse entonces que la poética neobarroca de Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher es una invitación a la lectura política en la que es precisa la simultánea reconstrucción y destrucción de sistemas de equivalencias semánticas. Ambos procesos conforman no sólo una estética *neobarroca* sino también una forma *neobarroca* de leer.

Notas

(1). La transformación de los significantes muestra el devenir del yo en eco, en multiplicación. El pronombre personal "yo", por ejemplo, se transforma en un verbo, "yollar", que indica que la subjetividad es movimiento y sufrimiento (soy yo sin vos/sin voz/aquí yollando).

(2). La limitación a estos rasgos se debe fundamentalmente a dos razones: en primer lugar, y tomando en cuenta lo formulado por Edgardo Dobry, "...el neobarroco abarcó a poetas de tan amplia variedad estilística y temática que en muchas ocasiones se tiene la impresión de que esa denominación se refiere antes a un corte generacional o a la temporalidad en la publicación de los libros..." (51); en segundo lugar, el neobarroco, con su exaltación del los cuerpos y los espacios, fue retomado por gran parte de la poesía argentina de los noventa, que, a pesar de su impronta objetivista, vio en estos dos rasgos una estrategia para su discurso. En el objetivismo "El poema [...] transcribe un orden visual, sin melancolía, sin repugnancia moral ni estética. El poema vuelve a la historia, a la Historia; la subjetividad del poeta se diluye en el paisaje o en la masa [...] una poesía objetivista concebida como una corriente que, nacida con el Romanticismo, recorre la poesía de los últimos siglos [...] No existe valor o sistema de valores con que contrastar la realidad, no existe sistema mítico frente a la mera evolución narrativa [...] en esta poesía no hay nada que venga de fuera, no hay sustento para una lectura moral..." (Dobry 48 - 49). Por su rechazo a los neologismos y al lenguaje coloquial, y por la recuperación del significado directo de las palabras (denotación) y su carácter nacional y de pertenencia a una comunidad, gran parte de la poesía de los noventa se opone al neobarroco. Sin embargo, la exaltación de los espacios urbanos y del cuerpo son dos rasgos que recuperan del neobarroco.

(3). En la década del ochenta surgen diversos grupos poéticos como resultado de la publicación de revistas de poesía, tales como *Ultimo reino*, *Xul*, *La danza del ratón* y *Diario de poesía*, entre otras. Se generan nuevos contactos entre estos distintos grupos y, de acuerdo a Fondebrider "...De algún modo, las poéticas en ciernes entran en contacto con sus precedentes [...] se intenta reconstruir un tejido desgarrado por los años de la dictadura..." (20). Esto da lugar a la formación de un "ambiente" que genera espacios para expresar esa voluntad de reflexión. En este contexto surge el neobarroco en Argentina, como una propuesta en la que "...el neobarroco, más que un género sea una poética que corresponde al misterio de una época [...] una época que está en la búsqueda de nuevas formas y en su valorización..." (Arturo Carrera, Fondbriker 25)

(4). *Rizoma* (1966), de Deleuze y Guattari; *El pliegue* (1988) de Deleuze; *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima, y diversos trabajos de Severo Sarduy, son las influencias que reconoce Néstor Perlongher. En cuanto a los escritores argentinos, se refiere a "El fiord" (1969), de Osvaldo Lamborghini, *Nanina* (1968), de Germán García, y *El frasquito* (1973), de Luis Gusmán; y llega hasta Arturo Carrera hacia fines de los ochenta.

(5). Chiampi distingue tres momentos del barroco en Latinoamérica. Un primer momento se iniciaría con el preciosismo verbal y la presencia del mundo exterior en la poesía de Rubén Darío. Para Chiampi este barroco sería una versión coherente con el 'proyecto modernista', que pretendía alinear la literatura americana con el simbolismo y producir una recreación temática identificada con lo español. La segunda reapropiación la harían los poetas de la vanguardia, como Borges y Huidobro con su Ultraísmo, con el que se pretendía un 'transformismo prismático' de las percepciones. Para estos escritores, la metáfora barroca era un modelo contra cierta referencialidad directa del modernismo. La tercera etapa sería la inaugurada por José Lezama Lima (a partir de los cincuenta), quien propuso una 'patente' del barroco en Hispanoamérica. Esta patente es la oscuridad que proviene de la dificultad de asignar un sentido único, resultado de la experiencia de ruptura en el origen y en la realidad de lo Hispanoamericano. Para Chiampi, en la propuesta de Lezama Lima hay una reivindicación de la identidad cultural. En la especificidad de la estética barroca se encuentra la expresión americana, "...Lezama insiste en la idea de lo americano como un devenir (un ser y uno no ser), en permanente mutación..." (26). Podría decirse entonces que es a partir de esta tercera etapa en la que se puede comenzar a hablar de neobarroco como un barroco que además incluye la expresión de lo americano e imprime un sello particular, su patente, a la estética barroca. Chiampi destaca que el texto neobarroco desplaza dos categorías centrales del modernismo: las categorías de sujeto y de temporalidad. Este desplazamiento es resultado de la agrupación de fragmentos, el constante movimiento, la estructura circular, la 'descomposición en orden y composición en desorden, y la ausencia de avances y retrocesos en el texto.

(6). Así, sujeto y temporalidad se desvanecen en el texto neobarroco. El sujeto del texto neobarroco habita espacios eufóricos e intensos, pero temporarios por su fragmentariedad. Para Sarduy, "...el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad [...] reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, el deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia..." (Sarduy 1973, Chiampi 47).

(7). Por ejemplo, en "El pabellón del vacío" (*Fragmentos de su imán*, 1977), de Lezama Lima, el descentramiento es el vacío de todo significado. Sin embargo, en el vacío, en lo que está del otro lado de las palabras, también hay movimiento; y por eso la voz del sujeto poético reaparece una y otra vez en la superficie del poema: "*Voy con el tornillo* (se mueve) / *preguntando en la pared* (está preguntando en el vacío de las palabras) / *un sonido sin color* (un significante sin significado) / *un color tapado con un manto* (un significado siempre oculto, siempre del otro lado de la pared, en el vacío) / *con las uñas voy abriendo* (con el cuerpo abre un significante nuevo) / *el tokonoma en la pared* / *Necesito un pequeño vacío*, (voluntad de reflexión sobre la imposibilidad de fijar el sentido) / *allí me voy reduciendo/para reaparecer de nuevo*, (nuevo significante, que sale del cuerpo) / *palpame y poner la frente en su lugar*. / *Un pequeño vacío en la pared*" (Ortega 27).

(8). En el barroco, “antítesis” y “metáfora” se combinan para producir un texto que adquiere la forma de una cadena de significantes en continuo movimiento de avance y retroceso del que surgen nuevos significantes a medida que otros son elididos. Para Severo Sarduy, el texto barroco surge de una estética elaborada y minuciosa que se opone a lo puro y equilibrado de la forma clásica precedente. La antítesis es la figura retórica central del barroco, es decir, la contraposición de palabras antónimas (Todorov - Ducrot 318). La retórica barroca adquiere la forma de una cadena de significantes, muchas veces contrapuestos, que indican movimiento de avance y retroceso circular, del cual surge un nuevo significado. La metáfora es la figura que conduce este movimiento, "...la mudada retórica por excelencia, el paso de un significante, inalterable, desde su cadena 'original' hasta otra, mediata, y de cuya inserción surge el nuevo sentido..." (Sarduy 53). La metáfora es "...el empleo de una palabra en un sentido parecido, y sin embargo diferente del sentido habitual..." (Todorov - Ducrot 319). Otras figuras retóricas caracterizan a la sintaxis barroca, tales como la elipsis (supresión de uno de los elementos necesarios para una construcción sintáctica completa), la parábola (una historia corta y simple relacionada con una fábula) y la hipérbole (aumentación cuantitativa de un objeto o el estado de un objeto). Estas figuras hacen que la retórica barroca sea una retórica en movimiento y descentrada. Asociada al concepto de *rizoma*, Sarduy advierte que en la representación del los espacios "...la ciudad barroca [...] se presenta como una trama abierta, no inferible a un significante privilegiado que la imante y le otorgue sentido..." (61). El texto poético, en tanto texto rizomático, no propone la asignación de un sentido único sino una continua cartografía.

(9). En "Oro" (*Oro*, 1975), de Arturo Carrera, se observa cómo a través de la cadena de significantes se produce una exaltación de los espacios y de los cuerpos a los que se refiere de modo alusivo; "...*le reponden pájaros rojos ojos ocelos / celo en tus ojos rojos un instante de / tus ojos bajan a mezclar la luz con el / mescal / las plumillas de plomo soplan / oro siempre soplan viento y son oro / en tus trazos no vuelven al libro / no hay soporte / los objetos zumban / giran en torno mío estrepitosamente / no hay soporte en tu cuerpo / no hay superficie en tu cuerpo /...*" (Ortega 485).

(10). Se entiende el término parodia tal como lo plantean Todorov y Ducrot: "...En el discurso literario, no basta con diferenciar las palabras 'poéticas' (es decir, utilizadas sobre todo por la literatura) de las demás; se identifican ciertas palabras o expresiones con corrientes literarias, épocas, inclusive autores y obras particulares. Cuando se emplea una palabra así marcada por los contextos precedentes en una función análoga, se habla de **estilización**; si la función está invertida, se trata de **parodia**..." (297)

(11). Por ejemplo, en “El niño proletario” (1973), puede hacerse esta lectura sobre los escritores de Boedo.

(12). Tal coincidencia, en efecto, se puede observar en el estudio que John Krasniauskas hace de “El fiord”, en el que analiza la relación alegórica entre Eva Perón y el cuerpo y la nación.

(13). Para Perlongher "...La carnavalización barroca [...] como en el *Theatrum Philosophicum* de Foucault, todo aquello que es supuestamente profundo sube a la superficie: el efecto de profundidad no es sino un repliegue en el drapeado..." (*Prosa plebeya* 96)

(14). Dedicado a Osvaldo Lamborghini, en "Un brillo de fraude y neón" (*El chorreo de las iluminaciones*, 1992), Néstor Perlongher observa del siguiente modo la estética neobarroca "*Agita la morenara la morera castaña de los pelos / El cabello, el capullo: urde el casullo de látex /...*" (*Poemas completos* 300). Cabello, capullo y casullo resuenan en un proceso de sustitución, proliferación y condensación. El cabello, que es parte del cuerpo, con forma de capullo (la redondez del cuerpo, sus partes curvas), en el casullo (concavidad de lo que recubre al cuerpo, el látex, el preservativo). Más adelante el poeta dice "...*Untuosa brida desmelena el vello, público: / orquídea negra que esplandece emancipada de las lianas /...*" (*Poemas completos* 300). Untuoso es el fluido que se condensa y adquiere la fuerza mecánica de una brida, forma del pene erecto que emerge del vello púbico.

(15). Este aspecto ha sido expuesto en detalle en el estudio de Susana Rosano sobre las referencias al peronismo y al "otro" en la representación literaria, y el de Josefina Delgado relativo a la forma de representar la nación en "El fiord".

(16). En la serie que Perlongher dedica al mito argentino de Eva Perón, se observan todos estos rasgos como una 'voluntad manifiesta de blasfemia', de agravio, pero también de adoración.

(17). El cuerpo sucumbe una y otra vez a los procesos de "desidentificación" que le van imponiendo los significantes que surgen de la sonoridad, resultado de la parodia, la ironía, lo vulgar y grotesco de la carnavalización del discurso.

(18). Para Perlongher "...Estado de sensibilidad, estado de espíritu colectivo que marca el clima, 'caracteriza' una época o un foco, el barroco consistiría básicamente en cierta operación de plegado de la materia y la forma [...] Poética de la desterritorialización [...] Al desujetar, desubjetiva [...] No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo..." (*Prosa plebeya* 93 - 94)

(19). Georges Bataille desarrolla en *La parte maldita* (1974) una teoría del Potlach. Es, como el comercio, un medio de circulación de las riquezas, pero excluye el regateo. Es el don de riquezas que un jefe tribal ofrece a su rival con el objeto de humillarlo, retarlo y de dejarlo en una obligación. Quien recibe estas riquezas tiene que corresponder un tiempo más tarde con un nuevo potlach, más generoso que el primero. En esta situación "dar", se convierte en "adquirir" para el otro y pone de manifiesto un poder. Quien consume la riqueza modifica al que da en el acto de la consumación. Esta transformación es lo que constituye el poder del don de las riquezas. Esta relación permite revelar aquello que habitualmente se escapa, a la vez que enseña que se trata de una ambigüedad fundamental.

Bibliografía

Bataille, Georges. La parte maldita (1974). Barcelona: Edhasa, 1974.

Chiampi, Irlemar. Barroco y modernidad. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. Rizoma (1966). México: Ediciones Coyoacán, 1996.

Dobry, Edgardo. "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo". Cuadernos Hispanoamericanos 588 (Junio 1999):

45 - 57.

Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje (1972). Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.

Fondebrider, Jorge. "Treinta años de poesía argentina". Revista de Literatura Hispánica 52 - 53 (Otoño 2000 - Primavera 2001): 5 - 31

Kamenzain, Tamara. "El escudo de la muerte: de Lamborghini a Perlongher". Río de la Plata 7 (1988): 115 - 120
---, Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía). Buenos Aires: Editorial Paidós, 2000.

- Krasniauskas, John. "Porno-Revolution: el fiord and the eva-peronist state". Angelaki Vol.6 No.1 (2001). 145-153
- Lamborghini, Osvaldo. Poemas 1969-1985. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2004.
- Ortega, Julio. Antología de la poesía hispanoamericana actual. México: Siglo XXI, 2001.
- Perlongher, Néstor. Poemas completos (1980 - 1992). Buenos Aires: Espasa Calpe, 1997.
- Perlongher, Néstor. Prosa plebeya. Ensayos 1980 - 1992. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1997.
- Rosa, Nicolás. Tratados sobre Néstor Perlongher. Buenos Aires: Editorial Ars, 1997.
- Rosano, Susana. "El peronismo a la luz de la 'desviación latinoamericana': literatura y sujeto popular". Colorado Review of Hispanic Studies Vol. I, No. I (2003). 7-25
- Sarduy, Severo. Barroco (1974). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.