

Entre el periodismo y la poesía. La crítica del sujeto de Néstor Perlongher

Ignacio Iriarte

Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET

Resumen

En Argentina, la obra de Néstor Perlongher constituye uno de los aportes estéticos y críticos centrales al cuestionamiento del sujeto, tema fundamental en la literatura y la filosofía del siglo XX. Sin embargo, durante su trayectoria concede también un importante número de entrevistas al periodismo cultural, espacio en el que además publica varios artículos. En esos diálogos, casi de manera contradictoria con la búsqueda de su poesía, construye una imagen como escritor. En este trabajo me propongo dar cuenta de este hecho, ubicándolo como el conflicto central de su literatura.

Palabras clave

Poesía - Periodismo - Sujeto.

Abstract

In Argentina, Néstor Perlongher's work is one of the most important contributions to the critic analysis of the subject, principal theme in literature and philosophy of the XXth century. However, during his trajectory he conceded a lot of interviews in cultural journalism, where he published many articles as well. In those dialogs, almost in contradiction with his poetry, he composes a writer's picture of himself. In this work, I will try to describe this aspect, placing it as the central conflict of his literature.

Keywords

Poetry - Journalism - Subject.

Para nuestra cultura, la figura del escritor es estéticamente tan relevante como los libros que publica. La prueba más clara está en lo escandaloso que resultan los escritores anónimos o la pasión por crear leyendas alrededor de aquellos que, con una vida poco convencional, dejan cierta libertad para la imaginación. No sabemos quién escribió el *Lazarillo de Tormes*, pero las investigaciones se esfuerzan en reponer ese vacío, formulando hipótesis sobre cómo era el autor, qué leía, contra quién estaba, incluso por qué decidió esconderse en el anonimato. En cambio, de Sade tenemos la certeza de que escribió determinadas obras, que estuvo preso tanto tiempo en La Bastilla y que luego fue encerrado en Charenton; cruzada con estos datos biográficos, la obra literaria llevó a crear la leyenda de que el Marqués hizo realidad la perversa aventura de sus novelas, a pesar de que nada comprueba semejante suposición. Legítima o errónea, la figura del escritor resulta fundamental. Podemos no haber leído ninguno de sus libros, pero con un poco de información sabemos que un autor enérgicamente viril como Hemingway está en las antípodas de la enferma declinación aristocrática de Proust. Lo mismo sucede con los latinoamericanos. La ciega reflexión de Borges en la biblioteca, la inamovible estancia habanera de Lezama Lima, la trágica muerte de Vallejo y la caída de Martí en la guerra son todos rasgos inseparables de los relatos, ensayos y poemas, seamos concientes o no de que los usamos como marcos de interpretación.

Este hecho, que casi nos parece natural, no lo es, como cualquier otro aspecto de nuestra cultura. Desde hace décadas se reconoce que la imagen del escritor hizo su aparición histórica no más allá de los siglos XVI y XVII. En su clásico *Origen de la literatura y el arte modernos* (1974), Hauser ubica su emergencia, para el terreno del arte en general, en una frase inolvidable de Miguel Ángel: “pinto con

la mente y no con la mano” (83). Orgullosamente despectivo, con estas palabras se separa del artesano, cuyos logros dependen de sus capacidades manuales, y reorienta la atención estética hacia su propia persona. “Ahora se cumple—dice Hauser— la última etapa en el camino del artista hacia la cúspide; no el arte o su obra, sino el artista mismo se convierte en objeto de veneración” (84). Puede que la cronología no sea del todo precisa; puede que Hauser generalice a la época las características de un artista excepcional. Pero lo cierto es que más tarde o más temprano, con el genio romántico o el dandy, aparece en la historia esta figura vigente todavía en nuestra contemporaneidad.

En este terreno son tan importantes los lectores como la acción de los propios escritores. Aunque el género crucial en este sentido es la autobiografía, los autores también pueden hablar de sí mismos en ensayos, novelas, poemas, narraciones, prólogos y entrevistas. De caótica plasticidad genérica, es posible sin embargo hacer algunas generalizaciones. En el gran artículo “La construcción de la imagen” (1992), Gramuglio demuestra que con el recurso el escritor persigue dos propósitos concretos. Por una parte, con su figura se inserta en el campo literario al componer filiaciones, modelos y epígonos y al entablar algún tipo de relación con las instituciones y el mercado. Paralelamente, se ubica en el medio social, tomando partido en las luchas políticas y culturales. Con su imagen el escritor explicita así el lugar que según juzga ocupa en la historia literaria, la cultura y la sociedad.

Una de las grandes novedades en este campo se produjo gracias al ingreso paulatino de los autores al periódico y luego a la radio y la televisión. Sin duda ya desde fines del siglo XIX el diario había sido un importante medio de sustento (recordemos la actividad de Darío y Martí en *La Nación*); pero luego se volvió también un espacio de pro-

moción dentro del mercado del libro. En América Latina esto se advierte ya con toda claridad en los años '60, década en la cual, a través de notas, reseñas y entrevistas, las figuras de los escritores llegaron a ocupar espacios importantes en medios gráficos como el semanario argentino *Primera Plana*. Para resumir un arco de tiempo del que no puedo dar cuenta en esta oportunidad, tomemos como ejemplo reciente *La filosofía y el barro de la historia* (2008) de José Pablo Feinmann. Originariamente un curso de filosofía, los capítulos aparecieron en *Página/12* y constituyen la base del programa que emite el canal *Encuentro*, aparte de que el autor suele participar en paneles televisivos, en donde lo que dice es tan importante como su vistosa gestualidad reconcentrada, de anteojos caídos, cara ancha y pelo desordenado, que recuerda lejanamente la cabeza de algún Balzac de Rodin.

No es necesario ratificar la importancia que tienen el periodismo y la imagen del escritor. Sí es interesante llamar la atención sobre ambas cuestiones porque, entre otras cosas, ayudan a poner en claro el lugar en el que se instalan las propuestas teóricas y literarias que, durante el siglo XX, hicieron de la subversión del sujeto su meta principal. ¿En qué medida este cuestionamiento es justo, si hay detrás de los textos una imagen, una biografía selectivamente recortada? Pero a la vez, esta exigencia de que el escritor tenga una figura, ¿no es una confirmación de que siempre hay un resto de la persona que queda fuera del discurso, zona oscura e irreductible al lenguaje? Estas dos preguntas ponen en primer plano dos cosas. En primer lugar, que en nuestra cultura no sólo existen oscuridades, sino que éstas resultan centrales. En *Las palabras y las cosas* Foucault descubre que el hombre se encuentra limitado por la muerte, el deseo y las leyes lingüísticas, económicas y sociales, todos aspectos que, a la vez que dominan su vida, establecen las condicio-

nes de posibilidad de las ciencias humanas, en tanto éstas se basan justamente en el reconocimiento de que el hombre es un ser anclado en la finitud. Pero hay también una segunda cuestión. Esta crítica del sujeto no puede hacer a un lado el hecho de que el trabajo intelectual se asienta en la figura del autor. Siempre es alguien el que escribe, hay un nombre en el libro que crea cierta disposición para su lectura. De nuevo es Foucault quien lo comprueba. En la famosa conferencia “¿Qué es un autor?”, observa que entre los discursos posibles existen algunos que están dotados de “la función de autor”. Un texto así señalado es diferente del resto de las palabras que circulan, porque la marca del autor obliga a que lo leamos de otro modo. No se trata, por supuesto, de la totalidad de la persona; como lo demuestra su participación en los medios de comunicación, el autor es una imagen que se basa en la correspondencia que existe entre el modo en el que se muestra y el lugar que los autores representan en nuestra cultura. De su biografía, hay sólo una serie de rasgos pertinentes (por ejemplo, para ser filósofo usualmente se requiere una formación académica); debe conocer, debe reconocer, como señala Gramuglio, antecedentes y tener visiones sobre lo político y lo social; y al mismo tiempo, como observa Foucault, el autor tiene que ser un centro de expresión que se manifiesta de manera coherente en cuanto al estilo y los temas. Extrapolando esto al resto de las actividades, se puede decir que la crítica del sujeto, incluso el discurso que la soporta, se coloca entre dos extremos: entre la verdad impensable del hombre y las funciones, los roles, las imágenes establecidas por la sociedad.

En Argentina, Néstor Perlongher es uno de los escritores que más claramente se ubica en esta tensión. Leyó a los teóricos franceses y fue uno de los primeros argentinos en hablar con notable acierto de la obra de Deleuze. Asimismo, entroncó literariamente en el barroco contem-

poráneo latinoamericano. Ya en *Escrito sobre un cuerpo* (1968) Sarduy había unido una relectura de Góngora con una lectura de Lacan, combo con el que proponía que esa retórica desbordante apuntaba directamente a la subversión del sujeto. Esta interpretación, que Perlongher retomó y radicalizó, es razonable menos por lo que efectivamente sucedió en el siglo XVII que por la suerte que corrió esa literatura luego de que fuera severamente olvidada. Como es sabido, el primer gran rechazo se lo debemos a Ignacio de Luzán (1702-1754). Defensor de un arte gobernado por el intelecto, en la *Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (1737) el preceptista condena la exacerbada literatura de Góngora, Lope y Quevedo, obra de una fantasía desbocada, estado propio de los enfermos, los locos y los dormidos. Cuando se comienza a rescatar el barroco, sobre todo desde la Francia del XIX, se lo hace valorando también ese lugar maldito al que Luzán y otros lo habían arrojado. Primero en Sarduy y luego en Perlongher, este conflicto entre irracionalidad lingüística y claridad de la comunicación corrió en paralelo con el planteo de que el hombre carga consigo una zona oscura que lo cuestiona de manera radical.

Los vínculos entre una línea y otra son variados. En Lacan, por ejemplo, el estilo manierista se explica por la imposibilidad de hablar del inconsciente.¹ En Perlongher el nexos es diferente. En su caso, la reactualización del barroco y la crítica a la subjetividad se encastran en la tensión interna que su obra mantiene entre una búsqueda disolvente de la poesía y una participación fuerte en el periodismo, campo en el que intervino con algunos artículos y sobre todo con las numerosas entrevistas que concedió desde mediados de los años '80 en los suplementos y secciones culturales de

¹ Cf. Sobre todo la clase del 8 de mayo de 1973, dictada en el seminario *Aun*.

varios medios de alcance general. En efecto, si en poesía dirige sus cañones a la identidad, en las diecisiete entrevistas que recopilaron Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez en *Papeles insumisos*, aparecidas en revistas especializadas como *El ojo mocho*, pero también en *El porteño*, *Cerdos y Peces* y *Página/12*, el autor construye una imagen fuerte tanto porque es sociólogo, antropólogo y poeta como así también porque tiene una opinión formada sobre temas un tanto escandalosos todavía para esos años, como la homosexualidad, la droga y la prostitución.² Por esta razón, el sujeto de su obra puede pensarse de manera piramidal. En el vértice superior se sitúa el dispositivo de subjetividad. Es el entramado institucional, la familia, la escuela, la academia, pero también las entrevistas periodísticas en las que participa. Diálogo entre dos o más personas, regulado por el mercado y basado en el trinomio yo/vos/él (entrevistador, poeta y poesía), en el periodismo Perlongher construye una imagen a partir de la cual se incluye en el ámbito cultural. En cambio, la base de la pirámide está abierta: es el espacio donde la tierra se mezcla con los flujos y reaparecen los ruidos y los ritos; es el lugar en donde Perlongher coloca la poesía. “Palabra plena”, dice en varias oportunidades, espacio molecular, nomadismo de la escritura. Consecuentemente, su trabajo puede comprenderse como un movimiento de doble dirección. En poesía se desplaza hacia abajo, pérdida de la instrumentalidad de la lengua y búsqueda de los deseos clandestinos; en la entrevista el movimiento es ascendente: retorna a la comunicabilidad periodística, donde la lengua se vuelve expresión subjetiva y subjetivación de la expresión.

Para Perlongher, la poesía es una experiencia de tipo religioso. En una entrevista que le realiza Luis Bravo para el

² En lo que sigue, cito las entrevistas de esta antología.

Semanario Brecha de Montevideo en 1989, ratifica esto al entenderla en función de lo dionisiaco. Según señala, se trata de “suscitar una fuerza dionisiaca, de desestructuración, de éxtasis y turbulencia” (302). En el suplemento cultural de *El Cronista* afirma ante las preguntas de Vecchio del '91:

Como el salir de sí es negativizado [...] nosotros, pobres sujetos, tenemos que salir por abajo. Y salir para abajo significa reventarse, que es una preciosa palabra ya que define lo que se hace con el éxtasis. El éxtasis es la autodestrucción, destruir el yo a costa de destruirse a sí mismo (344).

Pero a pesar del reviente, Perlongher no se muestra conciente de que, al dar cuenta en las entrevistas de cómo entiende su trabajo, compone una imagen de escritor, con la cual, para decirlo con el esquema de Gramuglio, explicita el lugar que según juzga ocupa tanto en la literatura como en la sociedad. A nivel literario se inscribe en el barroco latinoamericano y establece un sistema de filiaciones: entre otros, reconoce como influencias a Lezama Lima, Sarduy, Osvaldo Lamborghini, Enrique Molina, Girondo, Deleuze, Guattari y Foucault. Se coloca, pues, en una estética particular y se presenta como un individuo dentro de un grupo. A nivel político su imagen depende del tratamiento que hace de la cuestión gay a partir de los años '80. En una entrevista que le realiza Osvaldo Baigorria para *El Porteño* en 1985, aparece una presentación en la que se le informa al lector sobre su militancia antes de la dictadura. En resumidas cuentas, participó del Frente de Liberación Homosexual hasta su disolución en 1976. Junto con el movimiento pensó la identidad gay como una forma de resistencia y un posicionamiento para la liberación colectiva. Pero en 1985 usa la entrevista para criticar esa vieja militancia y situarse en otro lado. Sostiene así que “Antes, los anormales estaban afuera de la fiesta, afuera de la familia y afuera del consul-

torio; ahora no; que entren: aquí tienen su número, esperen turno a tal hora, etc. Y ahora que son normales, que se sometan a los mecanismos de disciplina corporal” (277). En otras palabras, “la homosexualidad era un punto de fuga, ahora el punto se tapona. Y deja de ser tal. Entonces el sujeto ya no está saliendo de la familia y el sedentarismo, sino que está reenganchándose y reciclándose en nuevo circuito” (276). Para Perlongher, los nuevos puntos de fuga son la promiscuidad y la orgía, experiencias en las que el deseo atenta contra la estructura familiar.

Esta imagen de escritor admite dos lecturas. Por una parte, tanto a nivel literario como en lo que respecta a la política, Perlongher se resiste a que se lo identifique con nitidez. En una entrevista con Dreizik, publicada en el diario *Tiempo Argentino*, comenta que “Sería un peligro tomar eso [el barroco] como una escuela o siquiera como un estilo” (292). Lo mismo podemos decir de su reivindicación de lo minoritario. Perlongher se coloca en un lugar evanescente porque no instala su política en un espacio concreto, sino que busca siempre el punto de fuga del sistema, por definición cambiante de acuerdo con las épocas y las sociedades. A pesar de esto, en las entrevistas periodísticas recoloca esas subversiones bajo su imagen de autor. Son *sus* temas, *sus* intereses, *sus* obsesiones, hechos referidos, experiencias disolventes a partir de las cuales cristaliza paradójicamente una subjetividad.

En poesía, el movimiento global es el contrario. No va de la base a la imagen, condensando desde su experiencia una figura de escritor; por el contrario, sale por abajo, rompiendo el dispositivo de subjetividad. El ejemplo más nítido aparece en su vínculo con el mundo de la antropología. En 1986 presenta en Campinas su tesis de maestría en antropología social (*O negocio do michê. Prostituição viril em São Paulo*). Luego, en 1990, se interesa en la sec-

ta brasileña del Santo Daime. Viaja entonces a París para empezar estudios doctorales sobre ese culto. Asiste también a algunos rituales en los que prueba la ayahuasca, nombre inca que, según comenta en un artículo, quiere decir “vino de las almas” o “vino de los muertos” (1997b: 156). Pero el narcótico sagrado, una maceración de algunos vegetales del Amazonas, “capaz de producir visiones celestes y desplazamientos cósmicos” (1997b: 156), se vuelve un punto de fuga. Abandona los estudios de posgrado y reemplaza el hipotético trabajo etnográfico por el libro de poemas *Agua Aéreas* (1991). Frente al lenguaje realista, instrumental, comunicativo, frente al sujeto disciplinar de la antropología, pone en cuestión lo subjetivo e intenta dar cuenta del éxtasis religioso a través de la poesía.

Esta oposición entre lengua poética e informativa, o bien entre poesía y entrevistas, es estricta y tiene una gran nitidez. Veámoslo a través de “El cadáver”, uno de sus poemas más famosos, publicado en *Austria-Hungría* (1981). Comienza así:

*Por qué no entré por el pasillo?
Qué tenía que hacer en esa noche
a las 20:25, hora en que ella entró,
por Casanova
donde rueda el rodete?* (1997a: 42)

De todas las incógnitas que puede generar este comienzo, la central es quién es la mujer. La respuesta aparece unos versos después: es Eva Perón. Deudor de Mallarmé, Perlongher trabaja con sugerencias (el rodete, la hora exacta de su muerte y luego las manchitas del cáncer), que le permiten al lector ir adivinando poco a poco lo que dice, verdadero goce del poema, según esa tradición. Pero en este caso hay también una razón concretamente argentina. Con este escamoteo, Perlongher retoma la cuestión del nombre,

de una importancia sin igual para Eva Perón. Dice en “Evita”, uno de los capítulos de *La razón de mi vida*: “Cuando elegí ser “Evita” sé que elegí el camino de mi pueblo (...) Nadie sino el pueblo me llama “Evita”. Solamente aprendieron a llamarme así los “descamisados”” (90). Enseguida confiesa que cuando un pibe o un obrero le dicen Evita, se siente la madre y la compañera de todos los chicos y todos los trabajadores. Perlongher parece reescribir este pasaje de la autobiografía, de una importancia decisiva también para el resto de sus trabajos sobre Eva Perón. En el caso de “El cadáver”, al no nombrarla desde el principio, logra hacer emerger su nombre de la atmósfera marcada y provocativamente plebeya del poema.

La incógnita de Eva, fácilmente salvable, deja lugar a otra. Perlongher mezcla los datos biográficos con una ambigua primera persona que mira hacia un pasillo mientras alguien le habla de las camisas sin planchar. La mezcla es violenta y casi diríamos que no encaja. El pasaje que cito a continuación es una buena muestra de eso:

*Una actriz –así dicen–
que se fue de los Toldos con un cantor de tangos
conoce en un temblor al General, y lo seduce
ella con sus maneras de princesa ordinaria
por un largo pasillo
muerta ya.*

Y yo

*por temor a un olvido
intrascendente, a un hurto
debo negarme a seguir su cureña por las plazas?
a empalagarme con la transparencia de su cuerpo?
a entrar, vamos por ese pasillo donde muere
en su féretro?*

Si él no me hubiera dicho que está solo,

*que un amigo mayor le plancha las camisas
y que precisaría, vamos, una ayuda (44).*

Los tres fragmentos carecen de conexión explícita. Primero el fogonazo de la biografía (los Toldos, el espectáculo, el encuentro con Perón); en el medio la duda sobre si seguir el cadáver; finalmente, la escena doméstica de alguien que le dice que un amigo mayor le plancha las camisas. Biografía, cementerio y charla cotidiana. Fragmentos recolectados uno tras otro, con nombres y escenas de una intensidad descomunal para la memoria argentina, lo que emerge y a la vez sostiene el poema es una atmósfera, una connotación, como si estos versos estallados estuvieran puestos para hacernos pensar que eso es el peronismo, el sentimiento peronista, la mística, la historia que avanza y el barrio pobre que la ha visto nacer.

Pasemos ahora a las entrevistas en las que se refiere al poema. En esas ocasiones repone una anécdota mediante la cual conecta la biografía de Evita y la escena del hombre con las camisas sin planchar. En *Clarín*, en 1991, dice por ejemplo lo que sigue:

Yo trabajaba haciendo encuestas [...] Un día, entro en una villa miseria y veo un pasillito estrecho y unos tipos en una escena extraña, con una onda terrible. Uno de los tipos me dice "Vení, vení... entrá". Yo me moría de ganas, pero dije que no. Entonces uno de los tipos me dijo que tenía un amigo que le planchaba las camisas... que no tenían con quién estar... Yo me fui totalmente perturbado. Llegué a casa y me puse a leer una hermosa biografía de Eva Perón [...]. Sigo leyendo y espiando y lo que leo se empieza a mezclar con esa escena de seducción fallida que acaba de pasar. Y sale el poema. Claro, yo siempre había pensado que el peronismo era un pasillo, un atajo, una manera rápida de llegar pero con consecuencias horribles. El peronismo y el pasillo, como una invitación en la que no había que en-

trar, no había que hacerse peronista. (348).

Puestas en paralelo, la lengua poética y la lengua de las entrevistas revelan sus diferencias con claridad. Como observa Belvedere para el barroco contemporáneo, la operación poética de Perlongher consiste en tomar una anécdota y eliminar elementos que son esenciales para su correcta comprensión. Incluso una de las claves de su literatura se encuentra en que extrae los versos de la charla cotidiana, quitándoles algún elemento para pulir un hallazgo, como ése que dice “conoce en un temblor al General”, en el cual la ausencia de San Juan hace que se concentren connotaciones eróticas alrededor del terremoto. Desde el punto de vista global, las eliminaciones que van de la anécdota al poema son de dos tipos. La primera tiene que ver con cuestiones biográficas (concretamente, suprime la anécdota). Lo segundo que elimina es la interpretación del suceso, la idea de que el peronismo es un pasillo, un atajo, o bien que lo fue para la izquierda de los ’70, unida al movimiento para cortar camino hacia la revolución.

Vista la cuestión desde el lado opuesto, la entrevista es un ascenso desde la lengua poética a la informativa. Dos son las operaciones con las que salta de una a la otra. La primera, bien visible para “El cadáver”, es que llena los huecos con un recuerdo personal. Dice qué estaba haciendo cuando escribió el poema, en qué se inspiró, qué leía, por qué cruzó tal o cual expresión. La segunda operación es complementaria. Una palabra es transparente si, como quiere Benveniste, la relación entre el significante y el significado es del orden de la necesidad. En poesía Perlongher destruye este automatismo de diversas maneras. Toma fragmentos de discursos y los corta en algún lado, como el verso sobre el temblor; elimina elementos esenciales de una anécdota, como el conjunto de “El cadáver”; o bien redobla

otros textos, como el acto mediante el cual hace surgir a Evita del ambiente plebeyo, del mismo modo que ella dice haber obtenido su nombre de los descamisados. Violenta la relación entre significante y significado para crear una nueva significación. Esto desvanece el mundo: ante la desautomatización del poema, el lector dirige su atención al lenguaje, porque es el lenguaje el que reclama una exégesis. Por el contrario, en la entrevista Perlongher convierte el poema en una experiencia referida, en un mundo de nuevo nombrado por la comunicación.

Esta distribución de los discursos, esta diferencia entre las lenguas de la poesía y las entrevistas, este emplazamiento de la locura, la droga, el misticismo y el deseo contra la reinscripción periodística en el mercado del libro, constituye involuntariamente la gran contribución de Perlongher a la cuestión sociológica o antropológica de la subjetividad. Paradójicamente para un poeta, ésta se revela con notable claridad menos en su obra que en su participación en el periodismo cultural. Es ahí, en el paso de la lengua poética a la informativa, que su experiencia hace resplandecer el descentramiento del sujeto, movimiento circular entre la función de autor y la zona oscura e intratable de los deseos. Éste es un camino que puede compararse con el que media entre el molde y el vaciado para forjar un rostro de metal fundido. Si en el poema destruye el sujeto y evapora las cosas, en la entrevista vuelve a asumir un yo y una serie de objetos en los lugares exactos en donde el poema ha quedado vacío. Repone anécdotas y recuerdos, reinstala un mundo para explicar lo incomprensible de sus textos. Si la obra es, como *Aguas Aéreas*, una huida de la institución, el diálogo periodístico es en cambio la composición de una figura de escritor sobre la superficie intratable, incomunicable de la poesía. Es una imagen precaria que se anuncia para desaparecer, una cristalización que se ajusta a las exigencias

institucionales de la literatura al mismo tiempo que muestra el trasfondo oscuro de donde proviene y a donde promete volver.

Esta tensión brilla sobre todo en los temas de los que Perlongher habla en las entrevistas y en los artículos periodísticos que publica en *El porteño*, *Cerdos y Peces* y *Folha do São Paulo*: habla y escribe sobre la poesía, las sectas, la prostitución, la droga y la orgía. Si bien ninguno de estos temas es ajeno a los medios de comunicación, los reconvierte al señalar como positivo el carácter a-social que estos hechos tienen. Claro representante de la antítesis barroca, asume la tranquila imagen del escritor y hace a la vez una mueca anárquica con la que repudia la sociedad. Es un maldito, con toda la ambigüedad que esta palabra tiene desde hace décadas: figura corrosiva y quintaesencia de lo que se espera de un escritor. Su imagen en el periodismo encarna así el conflicto entre lo social y lo asocial, lo decible y lo indecible, lo habitual y lo ominoso; es su imagen la que pone de manifiesto su doble dirección, instantánea que captura en un momento puntual la tensión entre la fuerza disolvente de la poesía y la tranquila transparencia de la comunicación. Consecuentemente, la entrevista es el espectáculo en el cual Perlongher asume la división del hombre entre lo impensable que lo limita y la función social que asume a instancias de los dispositivos institucionales de subjetividad.

Curiosa experiencia la de Perlongher. Buscó enérgicamente un cuestionamiento del sujeto. Reafirmó lo que ya antes había sido dicho de diversas maneras en nuestra modernidad y erigió una poesía extraordinariamente coherente con esa tradición. Paradójicamente, su obra descubre lo contrario: la consistencia inquebrantable de la figura de autor. No sólo ésta no desaparece (su obra poética es tan desubjetivante que se torna inconfundiblemente personal); asumida en su imagen en el periódico, la función de autor

es también lo que muestra el choque de fuerzas en el que se unen el barroco, la subjetividad y el conflicto generador de su poesía. Discurso de la luz y la oscuridad, Perlongher asume la antítesis del siglo XVII y la reinstala en el péndulo de la ausencia y la presencia, la aparición y la desaparición, la entrada y la salida del sujeto, del hombre, del escritor.

Bibliografía

- Belvedere, Carlos (2000). *Los Lamborghini*. Buenos Aires: COLIHUE.
- Benveniste, Emile (1971). "Naturaleza del signo lingüístico". *Problemas de lingüística general*. Tomo II. México: Siglo XXI. 49-55.
- De Luzán, Ignacio (1974) [1737]. *Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Barcelona: Labor.
- Gramuglio, María Teresa (1992). "La construcción de la imagen". En AAVV. *La escritura argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. 35-64.
- Foucault, Michel (1999). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1990). *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Hauser, Arnold (1974). *Origen de la literatura y el arte modernos*. Tomo I. Madrid: Guadarrama.
- Lacan, Jacques (2001). *Seminario 20. Aun*. Buenos Aires: Paidós.
- Perlongher, Néstor (1997a). *Poemas completos*. Buenos Aires: Seix-Barral.
- (1997b). "La religión de la yahwasca". *Prosas plebeyas*. Buenos Aires: Colihue. 155-176.
- (2004). *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Perón, Eva (1951). *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser.
- Sarduy, Severo (1999). *Escrito sobre un cuerpo. Obra Completa*. Tomo II. Madrid: Archivos-Sudamericana. 1121-1194.