Signos Literarios, vol. xx, no. 40, July-December, 2024, 146-178

GONGORA, BAROQUE MACHINE IN THE ARCHIVE OF NESTOR PERLONGHER

JOSÉ DE JESÚS PALACIOS SERRATO
ORCID.ORG/0000-0002-4519-6786
El Colegio de México
jjpalacios@colmex.mx

Abstract: *In this article I analyze the way in which Néstor Perlongher (1949-1992), an Argentine writer and anthropologist, reads Luis de Góngora. The inquiry uses texts selected from a wide archive that includes, in addition to his published poetry, unpublished texts, interviews, correspondence, academic articles and literary essays. During this article, I argue that Góngora was read by Perlongher with a creative direction, far from philological pretensions, which allowed him to encrypt some concepts within his aesthetic proposal. The conformation of the Neo-Baroque has created a critical vulgate that assumes the confluence of postmodern philosophy, the works of Lezama Lima and Severo Sarduy, and a rereading of the Golden Baroque, however the latter has not been quite observed or is taken for granted without investigating the nooks and the scope of its presence. This article contributes to gauge the role and influence that the reading of a baroque poet of the* XVIIth *century had within a poet linked to a literary movement of the* XXth *century.*

Keywords: *NEO-BAROQUE; POETRY; GONGORISM;* NEOBARROSO*; AIDS*

Reception: 21/11/2023 Acceptance: 11/07/2024

GÓNGORA, MÁQUINA BARROCA EN EL ARCHIVO DE NÉSTOR PERLONGHER

JOSÉ DE JESÚS PALACIOS SERRATO
ORCID.ORG/0000-0002-4519-6786
El Colegio de México
jjpalacios@colmex.mx

Resumen: En este artículo analizo la manera en la que Néstor Perlongher (1949-1992), escritor y antropólogo argentino, lee a Luis de Góngora. La indagación se vale de textos seleccionados de entre un archivo amplio que abarca, además de su poesía publicada, la inédita, las entrevistas, su correspondencia, sus artículos académicos y ensayos literarios. En el transcurso del texto, argumento que Góngora fue leído por Perlongher con una dirección creativa, alejada de la pretensión filológica, que le permitió cifrar algunos conceptos dentro de su propuesta estética. En la conformación del neobarroco se ha perfilado una vulgata crítica que asume la confluencia de la filosofía posmoderna, de la obra de Lezama Lima y Severo Sarduy, y de una relectura del barroco áureo; sin embargo, esta última se ha observado relativamente poco o se da por supuesta, sin indagar en los recovecos y alcances de su presencia. Este artículo contribuye a dimensionar el papel y el lugar que tuvo la lectura de un poeta barroco del siglo xvii dentro de la poesía de un escritor vinculado a un movimiento literario del siglo xx.

Palabras clave: neobarroco; poesía; gongorismo; neobarroso; sida

Recepción: 21/11/2023 Aceptación: 11/07/2024

Descaminado, enfermo, peregrino
Luis de Góngora

…consigo arrastrarme hasta la máquina de escribir por primera vez en los últimos 15 días para responder a tu carta y a tu llamado y mandarte un débil pedido de auxilio en medio de esta tempestad fatal de los naufragios.
Carta a Beba Eguía, Néstor Perlongher

INTRODUCCIÓN

En 1988, el poeta peruano Miguel Ángel Zapata entrevista a Néstor Perlongher. Ante la pregunta, "¿Cuáles son tus poetas preferidos —vivos, muertos, en Argentina, en el mundo—?" Perlongher contesta:

> Exiges una respuesta innumerable. A algunos ya los he mencionado: Lezama Lima, Severo Sarduy, Osvaldo y Leónidas Lamborghini, Arturo Carrera; habría que agregar a Oliverio Girondo. Me sumerjo a menudo en los nacarados laberintos de Góngora. Leí todo Genet, Sade, mucho Bataille, y, ahora, Artaud. Entre los poetas contemporáneos, los neobarrocos: el uruguayo Roberto Echavarren, el cubano José Kozer, el argentino Héctor Píccoli. En el Brasil, Haroldo de Campos (sobre todo *Galáxias*), el Paulo Leminsky de *Catatau*, *Paranóia* de Roberto Piva. Entre los novísimos argentinos, Reynaldo Jiménez y Fernando Aldao. (Zapata, 1987: 288)

A diferencia de los otros poetas mencionados, a Luis de Góngora lo describe como una experiencia de lectura: un *sumergirse en sus nacarados laberintos*. En esta declaración elocuente se puede fundar la sospecha de que la experiencia lectora perlongheriana de la poesía de Góngora se traduce en una inmersión difícil y ornamentada hacia alguna salida o, de otro modo, una posibilidad de extravío o de errancia. Es notable, además, la manera gongorina en la que enlista al poeta: no sólo por su nombre, sino por una frase conceptuosa que condensa su experiencia.

En este artículo, sigo las anotaciones que Perlongher fue dejando sobre Luis de Góngora en los textos de su archivo. Mi intención es dimensionar el lugar

y la manera en que se asimila un poeta del siglo XVII en el armado conceptual del poeta argentino que impulsa el neobarroso en la década de 1980 —una deriva rioplatense del neobarroco— y caracterizar su experiencia de lectura. Esta investigación también pone en perspectiva el lugar que tuvo Góngora o la idea del gongorismo en la conformación del programa neobarroco en Latinoamérica y en su recepción contemporánea. Adicionalmente, la aportación de este análisis será la de ofrecer un matiz en la común caracterización de Néstor Perlongher como el poeta-antropólogo del éxtasis, el del discurso homosexual o el del discurso político para perfilar la faceta de un lector creativo y solvente de poetas antiguos.

El cuerpo de este texto lo he dividido en cinco apartados: el primero es un panorama general del estado de la cuestión sobre las lecturas barrocas de Perlongher; el segundo corresponde a la localización dentro de la biblioteca y el archivo perlongheriano de los libros de o sobre Góngora; para el tercer capítulo me detengo en las valoraciones sobre el estilo gongorino que ha efectuado el poeta argentino y las asimilaciones en su propio archivo poético; en el cuarto apartado me concentro en la presencia de Góngora como un intertexto de múltiples relaciones y trazo un mapa de las alusiones y citas en el archivo poético de Perlongher;[1] finalmente, en el quinto apartado analizo la recepción y relectura que se hilvanan desde el concepto de *peregrino* en la obra gongorina hasta los conceptos de *errancia* y *nomadismo* en Perlongher, por medio del análisis de algunos de sus últimos poemas.

[1] A lo largo de este artículo haré referencia constantemente a su archivo material, es decir, a los acervos de manuscritos, mecanuscritos y libros resguardados en el Fondo Néstor Perlongher de la Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) y en la biblioteca Florestan Fernandes de la Universidade de São Paulo (USP). Sin embargo, se puede considerar la producción de Perlongher como un archivo en lugar de una obra, porque resulta más congruente con un acercamiento complejo, ya que aquél nunca es cerrado, sino susceptible de replantear sus límites e interpretaciones. En el caso de Perlongher, esta vía de acercamiento es productiva por el hecho de que la obra publicada sólo es una parte del fenómeno escritural, colmado de borradores, proyectos pendientes, anotaciones e inéditos. Además, el concepto de *archivo* permite salirse de los márgenes de la literatura vista como *obra final* y *acabada* para integrar otros tipos de discursos que enriquecen el análisis de los fenómenos literarios.

LOS POETAS ÁUREOS EN PERLONGHER, ANTECEDENTES CRÍTICOS

Se ha popularizado la idea de que el siglo xx "rescata" o "saca de las cenizas" a Luis de Góngora, y, aunque es verdad que durante buena parte de los siglos xviii y xix existió una enfática tendencia antigongorina en la literatura hispanoamericana (la cual ha permanecido a lo largo de la historia desde que el cordobés publicó sus primeros poemas), Góngora no dejó de leerse y estudiarse creativamente, tal como hicieron los poetas considerados dentro del neobarroco.

Si bien se cuenta con varios estudios acerca de las lecturas barrocas y gongorinas de José Lezama Lima y Severo Sarduy, los dedicados a Perlongher, aunque tienen sólidas aportaciones, aún no podemos calificarlos de abundantes. Entre las primeras anotaciones sobre la presencia de Góngora en el poeta argentino se encuentran las de Tamara Kamenszain. En "De noche, Góngora" (1996: 101-104), acentúa la importancia de la luz y la iluminación como un asunto barroco y gongorino que Perlongher actualiza en *Aguas aéreas*, su último poemario publicado en vida.

La tesis de maestría de María Elena Fonsalido, *"Escrito está en mi alma vuestro gesto". Reescritura del soneto español del Siglo de Oro en la poesía argentina del siglo xx*, presentada en 2011 en la Universidad de Buenos Aires (Fonsalido, 2011), incluye un análisis de tres sonetos de Perlongher con reminiscencias gongorinas. Aunque Fonsalido es pionera en la indagación de estos tópicos, su concepción del gongorismo la lleva a explorar fenómenos que no son privativos de la poesía de Góngora: el uso del verso bimembre, el ritmo, la aliteración y la elección de temática cultista.

En 2013, Ignacio Iriarte publica un artículo, "La biblioteca de Néstor Perlongher", en el que reconstruye arqueológicamente las lecturas del poeta argentino y observa como nodo sus lecturas del barroco del siglo xvii (Iriarte, 2013). Su reconstrucción atina en contrastar la lectura gongorina de Perlongher con las de Severo Sarduy y Dámaso Alonso, y observa que aquél ve en Góngora la metonimia del barroco, pero concluye que es complaciente con los argumentos de Sarduy y Alonso, a quienes nunca objeta.

Con el fin de investigar el gesto de las malas escrituras, Julio Prieto repasa algunas conexiones que posee Perlongher con la literatura áurea, renacentista y barroca, en el capítulo "Cercanía del escarpe o de la bajura en Néstor Perlongher", de su libro *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, publicado en 2016. En el análisis de los dos últimos libros

de poesía, *Aguas aéreas* y *Chorreo de las iluminaciones*, colige que el barroco aunado a los poetas místicos renacentistas experimenta en estos libros una subida, un remontar que contrasta con la operación de bajura que pone en marcha en otros pasajes de su obra. Según Prieto, la estrategia de dicción perlongheriana, el rayado,[2] también repercute en su lectura de los místicos áureos, es una "rayadura hacia lo bajo" (Prieto, 2016: 287), y *Aguas aéreas* no dialoga tanto con Lezama o Góngora, sino con Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz (287-288). Estas conclusiones de Prieto pueden matizarse con el presente estudio, ya que los intereses de Perlongher se inclinan efectivamente a temas místicos en su última etapa productiva, pero se vale de alusiones definitivamente gongorinas.

Por último, cabe señalar que los estudios a los cuales me he referido antes toman como base de su corpus sólo las obras publicadas. La recuperación de algunos textos inéditos de Néstor Perlongher ha suscitado —aunque lentamente— nuevas reflexiones acerca de su relación con el barroco; en particular, el fragmento del *Auto Sacramental do Santo Daime*, escrito a imitación de Sor Juana, descubierto por Adrián Cangi entre los archivos de Perlongher, y publicado en 2001 en la revista bonaerense *Tsé-Tsé* (Perlongher, 2001).[3] Al respecto, en una entrevista de 2023 con Antón Castro Míguez, Adrián Cangi opina que el "vehículo del *Auto Sacramental* permite hacer uso del teatro sagrado para convocar el juicio experimental y la metamorfosis de los cuerpos"

[2] Perlongher observaba en Severo Sarduy y en Osvaldo Lamborghini el tatuaje y el tajo, respectivamente, como operaciones de construcción escritural. Julio Prieto, de manera análoga, identifica la operación de rayado en Perlongher: "El rayar es, con el escarpe, la otra operación nuclear de esta escritura. El neobarroso perlongheriano se escribe rayando: arañando, tachando, derrapando, 'enloqueciendo' —en el sentido de un devenir 'loca', un devenir camp—, desentonando (en el sentido en que decimos que un disco se raya o una voz destemplada desafina, así como en el sentido de una 'imposible' yuxtaposición de tonos y estilos)" (2016: 286).

[3] Tiempo después, el fragmento se da a conocer en *Papeles insumisos* (Perlongher, 2004: 49-57), pero no genera comentarios entre los estudiosos de la obra perlongheriana. En la revista *Gramma*, veinte años después de su aparición, se publicó un texto crítico y un diálogo entre Enrique Flores y Adrián Cangi (Flores y Cangi, 2021); este texto constituyó un extracto del libro *Theatrum chemicum. Ayahuasca, conjuro y alegoría*, publicado por Enrique Flores en la Universidad Nacional Autónoma de México (Flores y Perlongher, 2020). Adrián Cangi y Enrique Flores trazan relaciones entre la poeta novohispana y el argentino; descubren, por ejemplo, coincidencias en el tratamiento de temas como las drogas y la religiosidad.

(Castro Míguez, 2023: 642). El mecanismo del auto sacramental se aprovecha como una máquina de analogías formales para tratar asuntos paganos en un clima de celebración religiosa.

El piso en común de todas las anteriores aproximaciones puede resumirse en ciertas ideas que funcionan a modo de punto de partida: Perlongher es un lector *creativo* de los poetas áureos, incluido Góngora, a quien concibe como centro; la intención de leer a los poetas antiguos es la de actualizar estrategias para una práctica creativa contemporánea en oposición a una lectura de filigrana filológica. La conclusión general a la que se ha llegado en estos estudios seminales es que su gongorismo es más evidente en su producción final, y, dicho sea de paso, en algunas aproximaciones ha mediado una comprensión limitada del gongorismo. De manera adicional, es necesario notar que no se han trabajado poemas inéditos de Perlongher, lo que da un panorama de la cuestión, si no menos certero, sí susceptible de incremento. Este artículo encuentra ahí su objeto y justificación: la de enriquecer estos estudios con una documentación algo más amplia.

GÓNGORA EN LA BIBLIOTECA DE PERLONGHER

Perlongher no pretende una lectura académica, sino la búsqueda arqueológica que actualice a un "poeta del lenguaje" del siglo xvii. Diversas dimensiones de la poesía de Luis de Góngora, su estilo y algunos motivos se imbrican y coinciden con búsquedas creativas de Perlongher, como su trabajo en el tratamiento de la homosexualidad, su oposición a las poéticas de la comunicación y la elaboración de una poética de la errancia. Así, en su conocido ensayo "Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense", vemos que la mención de Góngora (junto con la de José Lezama Lima y Osvaldo Lamborghini) es significativa para su concepción ética y política del estilo literario: "la 'lepra creadora' lezamesca mina o corroe minoritaria mas eficazmente los estilos oficiales del bien decir" (1992: 47). Pero la lectura de Góngora en Perlongher va más allá de la exploración del estilo de un poeta barroco, ya que es también un núcleo en el cual se ata y se desata una reflexión estética no expresada en argumentos teóricos, sino en realizaciones poéticas.

Dentro de la plantilla de lecturas de Néstor Perlongher se hallan explícitos otros poetas renacentistas y barrocos, además de Luis de Góngora: Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Juan de Tarsis y Peralta (el Conde de

Villamediana), Miguel de Cervantes, Sor Juana Inés de la Cruz. Góngora, sin embargo, es quizás uno de los que reciben más horas de lectura y en el que se anclan motivos axiales de su poética. En su acervo bibliográfico personal de la USP se encuentran algunos libros importantes que delinean las lecturas gongorinas de Perlongher. En primer lugar, *Tres estudios sobre Góngora*, de Andrés Sánchez Robayna, publicado por Editions del Mall, en Barcelona, 1983. En esta obra, Perlongher subrayó un parágrafo que avisa su valoración y su íntima vinculación brasileña con el barroco gongorino: "El enfoque textual común a dos de los estudios aquí ofrecidos intenta secundar la opinión, que hago mía, del poeta y ensayista brasileño Haroldo de Campos según la cual 'Góngora es, tal vez, el más moderno de los poetas de lengua española'" (1983: 11). Este indicio no es menor, pues, como veremos más adelante, Perlongher comparte la opinión de Sánchez Robayna, en la que a su vez resuenan las reflexiones de Haroldo de Campos.

Otros libros que se hallan en el acervo bibliográfico son *El* Polifemo *sin lágrimas. La Fábula de Polifemo y Galatea*, de Alfonso Reyes, publicado por el Fondo de Cultura Económica (Reyes, 1986); *Introducción a Góngora*, de Emilio Orozco, por la editorial Crítica de Barcelona (Orozco Díaz, 1984); la reedición de las *Soledades*, de Dámaso Alonso, publicada por Alianza (Góngora y Argote, 1982) y, por último, un libro compilatorio de textos críticos contemporáneos a Góngora y de autores del siglo XX: *En torno a Góngora*, editado por Ángel Pariente e impreso en Madrid (Pariente, 1987). Pese a todo, éstos son sólo indicios y salta a la vista la dificultad de rastrear los intereses gongorinos de Perlongher en la materialidad de los libros.[4] Su escasa utilidad como reveladores de una experiencia lectora hace precisa una indagación de indicios más certeros.

Ignacio Iriarte observa que se puede concebir al neobarroso no sólo como una "forma de escritura, sino también como una serie de actos de lectura" (2013: 2). La mediación de Orozco, Reyes, Robayna y, fundamentalmente, Dámaso Alonso con Góngora, tal como sucede con Severo Sarduy, es importante para la recepción de Perlongher, tanto por contraste como por

[4] Para este artículo no se considera sino una sección limitada del archivo bibliográfico personal de Néstor Perlongher. Mi estancia de investigación en la Universidade de São Paulo coincidió con una larga reclasificación e inventario institucional de los archivos personales.

su función de catalizadora para la asimilación contemporánea; es decir, eran necesarias esas lecturas de comentaristas académicos para acercarse al espíritu vigente de la poética gongorina, que era lo que a Perlongher le interesaba.

Aunque Iriarte concluye —no sin razón— que, "[e]n su biblioteca, el siglo xvii ocupa un espacio muy reducido, porque el pasado sólo tiene interés como término de referencia para anclar una producción literaria nueva en una larga y ya por entonces prestigiosa tradición" o, respecto a las resonancias de los comentaristas enunciados anteriormente que,

> […] la poesía de Góngora funciona como metonimia del período. No contento con esto, desplaza la obra del poeta (prácticamente no la analiza) por una serie de conclusiones ajenas. Ante todo, afianza la idea de Sarduy de que, al violentar las metáforas del petrarquismo, Góngora aleja la palabra del mundo real, elaborando "un lenguaje demente". En igual sentido, afirma que, con esta retórica exacerbada, el lenguaje pierde "su función de comunicación, para desplegarse como pura superficie, espesa e irisada, que "brilla en sí": "literatura del lenguaje" que traiciona la función puramente instrumental, utilitaria de la lengua para regodearse en los meandros de los juegos de sones y sentidos". Perlongher toma a Góngora por el todo, dejando de lado otros escritores y, a su vez, desplaza al propio Góngora por una serie de ideas críticas, abandono del plano de la comunicación, ruptura de la función referencial y desborde hacia la locura, que transforman el Barroco en una suerte de irrupción dionisíaca en la estructura del lenguaje. (Iriarte, 2013)

Me parece necesario hacer algunas observaciones complementarias sobre las funciones de Góngora en el Archivo-biblioteca de Perlongher. En primer lugar, la afirmación de que, en Perlongher, Góngora es metonimia del barroco hay que matizarla, sobre todo en ciertas etapas de lectura, formación y creación, pues no se puede decir lo mismo en la época de escritura previa a la publicación de su libro *Austria-Hungría*, en el cual las menciones del poeta cordobés están ausentes. Tampoco puede decirse esto del periodo de escritura de *Aguas aéreas* o de *Chorreo de las iluminaciones*, en el que Perlongher se concentra en Santa Teresa de Jesús o en San Juan de la Cruz (Prieto, 2016; Kamenszain, 1996), ya que su búsqueda toma a los renacentistas místicos como norte pese a la afluencia de alusiones a Luis de Góngora, a quien sí considera, por otra parte, metonimia de una de las operaciones barrocas: el

peregrinaje actualizado como errancia o nomadismo, tal como veremos en el último apartado de este artículo.

En segundo lugar, si bien es cierto que Perlongher asume muchas de las conclusiones ajenas sobre Góngora, experimenta su propia lectura: una de actualización y reescritura que integra sus referentes deleuzianos. Sus interpretaciones de las *Soledades* y de la *Fábula del Polifemo y Galatea* sí están mediadas por las prosificaciones y estudios de los autores antes enlistados, pero su manejo de Góngora no busca fijar una interpretación; en cambio, lo que hace con las lecturas comentadas del poeta cordobés es darlas por buenas y, a partir de ahí, trazar puentes con sus propios intereses. Para acentuar esta perspectiva, y antes de pasar a la persecución de las pistas de lectura gongorina en Perlongher, quiero recordar, por medio del pasaje de una entrevista, la manera en la que deslinda su lectura de Góngora de la de los comentaristas. En la entrevista con Luis Chitarroni explica:

> Porque hay dos maneras de recorrer el gongorismo. Una manera es codificarlo. Y eso hace, magníficamente, Dámaso Alonso. Pero es una manera escolar y no tiene nada que ver con todo ese maremágnum de resonancias del barroco, ni con el modo en que ese maremágnum puede encajar, se puede mezclar con otra cosa. La otra manera es dejarse llevar, dejarse arrastrar por esos flujos, que es lo que hice con Lezama: me zambullí en él. Entonces lo que aparece es una especie de máquina, un uso bélico del barroco áureo. (Chitarroni, 2004: 311)

El "uso bélico del barroco áureo" constituye ese modo peculiar de leer a Góngora no para fines académicos (que Perlongher entiende como la codificación-interpretación), sino para propósitos creativos: una indagación de las *resonancias* y de sus *encajes*, de los *flujos* del gongorismo entre las corrientes literarias contemporáneas. Para Perlongher, los conceptos de *máquina* o de *usos bélicos* se entrelazan con la manera en la que acciona la literatura de Góngora como un componente dotado de novedad y vigencia.

El concepto de *máquina* tiene notorias reverberaciones del pensamiento de Deluze y Guattari, quienes lo emplean en diversos textos, conocidos por

Perlongher,[5] especialmente, *El Anti-Edipo*, en el que Deleuze se vale de éste para reflexionar sobre la producción del deseo en el capitalismo (2017: 12). La idea de *máquina* no equivale a la de máquina técnica o material, sino que se puede concebir como "máquina abstracta" (Deleuze y Guattari, 2002: 511), dotada de diagramas, flujos, secuencias lógicas, componentes y disposición humana que posibilita la existencia de conformaciones maquínicas, entre ellas, las máquinas técnicas. Perlongher emplea un sentido similar al de máquina abstracta para referirse a Góngora, como un componente lógico-estético de su industria poética.

El uso bélico recuerda también a un tipo de máquina que conceptualizan Deluze y Guattari en *Mil mesetas*: la "máquina de guerra" (2002: 360), consistente en una reactivación del barroco histórico como una estrategia lingüística y retórica para minar las reglas estatuidas de la producción poética. En esa entrevista con Chitarroni, Perlongher habla brevemente de esos usos bélicos del barroco áureo en dos de sus libros, *Austria-Hungría* y *Parque Lezama*:

> [E]n *Austria-Hungría* lo que se estaba haciendo era contar con dos fuerzas, una de ellas que tendía a la poesía épica. Y a partir de eso *se estaba socavando, desplazando, resignificando lo estatuido*. En *Parque Lezama* ya los referentes están perdidos, borrados, y sin embargo es esa fuerza, *son esos flujos los que entablan y montan una especie de aparato bélico*. En ese sentido el trabajo bélico del neobarroco se cumple, aunque se trata de un discurso que puede montarse a cualquier estilo. (Chitarroni, 2004: 312; énfasis mío)

El uso bélico de la máquina barroca permite montar y desmontar estrategias instituidas. Por un lado, en un libro que apela a hechos históricos, como hace en *Austria-Hungría*, a través del tono épico, socava y resignifica el discurso poético. En *Parque Lezama*, por otro lado, no hay un discurso histórico de

[5] Es imposible detenerse en este aspecto para los fines de este artículo, pero anoto la importancia que Perlongher le otorgó al pensamiento de Deleuze y Guattari. Por ejemplo, en los cursos de antropología que impartió en la Unicamp, Perlongher constantemente incluyó títulos como *El Anti-Edipo* o *Mil mesetas*. En sus ensayos, además de las referencias a ambos autores, el uso de conceptos como *pliegue*, *flujo*, *máquina*, *acontecimiento*, *simulacro*, *desubjetivación*, *nomadismo*, *deseo*, *desterritorialización*, *territorialidad*, *producción*, etc. tienen una evidente filiación deleuziana. Deleuze y Guattari, en virtud de su interiorización, también tienen la función de máquina en la producción poética de Perlongher.

fondo, hay una intención bélica que carga contra otros estilos. Esos usos bélicos de Góngora como máquina también se despliegan para trabajar de manera minuciosa en los poemas o en otros poemarios. Nuestra tarea, de algún modo, es ésa: indagar en sus poemas, en busca de productos de la puesta en marcha de la maquinaria gongorina.

SUPERFICIE DE MÁSCARAS BARROCAS: EL ESTILO GONGORINO Y EL ESTILO PERLONGHERIANO

Cuando se lee un par de versos de Perlongher como éstos: "…y en la densa enredándome / cabellera boscosa en amasijo" (2004: 51), se observa la transposición de palabras en el orden sintáctico típico, es decir, una sínquisis o *mixtura verborum*. Este fenómeno retórico aparece en este fragmento de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: "De este, pues, formidable de la tierra / bostezo" (Góngora y Argote, 1986: 169). Góngora fue precisamente conocido y reconocido por el uso de figuras de alteración en la posición de las palabras, especialmente en una de ellas: el hipérbaton.

María Elena Fonsalido estudia algunos recursos de Góngora que reescribe Perlongher: la bimembración, la elección cultista, la aliteración y el ritmo (Fonsalido, 2011: 131). Entre todos éstos, curiosamente, no menciona al hipérbaton u otra figura de permutación. Martha Lilia Tenorio advierte que en la Nueva España se había identificado al hipérbaton como el sello distintivo del estilo gongorino y se conoció como tal al uso (y abuso) de las complicaciones formales: "Bajo este único rubro [el gongorismo] se han agrupado dos fenómenos distintos: lo 'culterano' (pero entendido de una manera bastante simplista como cualquier complicación o rebuscamiento formal) y lo propiamente gongorino" (Tenorio, 2013: 14). Aunque el uso de complicaciones formales como la tmesis, los anacolutos, el hipérbaton (explicable por su manierismo y su traslado de la sintaxis latina a la hispánica) no fue la búsqueda estética principal de Góngora,[6] ni mucho menos de Perlongher, sí son un vehículo de enrarecimiento del discurso que el

[6] Martha Lilia Tenorio resume el verdadero fin del gongorismo como la "absoluta libertad y flexibilidad en el empleo de recursos (ya usados) como el hipérbaton, los neologismos, y otros algo menos comunes como el acusativo griego o el ablativo absoluto, con el propósito de otorgar a la lengua

poeta argentino emplea en algunas ocasiones, como una máquina barroca desplegada contra el discurso del *bien decir* o, en otras palabras, contra la estética que concebía a la poesía como expresión o comunicación. Hay que hacer la prevención, sin embargo, de que el gongorismo de Góngora o el de Perlongher no se agotan en el despliegue formal o en las complicaciones de oscuridad estilística, sino que se manifiestan en una intención compleja y expresiva. No daré cuenta de cada uno de los recursos gongorinos[7] que emplea y transforma Perlongher y de sus intenciones estéticas, pero revisaré unos cuantos ejemplos ilustrativos.

En el poema "Con pachulí en los lóbulos", de *Chorreo de las iluminaciones*, se advierte un ligero recurso a la transposición: "El perfume, al ceñirle, si no la salva de la vorágine empinada, / en humos traza la voluptuosidad de la voluta" (Perlongher, 2014: 248). El fragmento se vale, en primer lugar, de la transposición de palabras para generar una envolvente dificultad de su comprensión y se acompaña, además, de otro rasgo: Perlongher emula una fórmula típicamente gongorina con la condicional *si*. Otro fenómeno aledaño es la aliteración, puesta en la "voluptuosidad de la voluta", y, así, el efecto conjunto es una *envolvente* sensación mediante la perífrasis de la sensualidad.

En cuanto a los juegos de palabras que Fonsalido juzga gongorinos, como la paronomasia o la aliteración, es necesario tener presente que no son precisamente de origen gongorino, sino emulación acentuada del poeta vanguardista Oliverio Girondo. Las alusiones a Girondo son también frecuentes y, a decir verdad, el procedimiento de la aliteración y la paronomasia en Góngora es más bien uno de los componentes eventuales de su poesía, con una intención distinta y lejana a la de Perlongher. Si en Góngora se presenta una aliteración que acompaña el sentido del verso como en "infame turba de nocturnas aves", que replica el canto de búhos o lechuzas: tur-tur, en Perlongher, las aliteraciones son, más bien, productos secundarios de otras intenciones semánticas, que —a decir de Florencia Garramuño— "suelen funcionar como incitación y

la máxima capacidad expresiva, al mismo tiempo que dotarla de máxima musicalidad y economía" (2013: 24).

7 Algunos de los recursos gongorinos que se han destacado desde los estudios de Dámaso Alonso son los hipérbatos, los cultismos, las construcciones distributivas, las frases con *si*, los quiasmos y los oxímoros, por citar algunos.

transformación fonética, nunca como eco o repetición cerrada" (2021: 261) y que, si se observa detenidamente, son producto, en algunos momentos —como en "su estoque, su estocada, su descotado aliento" (Perlongher, 2014: 24)—, de paronomasias que acentúan la transformación, la cercanía de la alteridad, y son elenco de la metamorfosis.

La cercanía fonética y semántica de las palabras en Perlongher se suceden como aproximaciones sensuales, como ensayos de aproximación erótica y léxica, estrategia diferente a la gongorina. En la poesía de Oliverio Girondo es un procedimiento habitual: "Más zafio tranco diario / llagánima / masturbio / sino orate / más seca sed de móviles carnívoros / y mago rapto enlabio de alba albatros / más sacra carne carmen de hipermelosas púberes vibrátiles de sexotumba góndola / en las fauces del cauce fuera de fértil madre del / diosemen" (Girondo, 1998: 301). La opción por las aliteraciones representa el desvío de una poética de la comunicación y de la expresión unívoca, la búsqueda de una revulsión sonora más cercana con la de Perlongher.

Respecto a la elección cultista que Fonsalido ejemplifica con la del tema del cisne en dos sonetos de *Chorreo de las iluminaciones*, son precisas algunas anotaciones. Fonsalido concibe como tal la elección del mito culto, que ella juzga de filiación dariana, pero hay que estar atentos a dicha formulación, ya que podemos entender el cultismo en, al menos, tres formas: el cultismo léxico, el cultismo sintáctico (por ejemplo, el ablativo absoluto o las fórmulas de *sum* + dativo empleadas por Góngora) y éste que presenta Fonsalido, como el cultismo mitológico.

En cuanto a la elección del mito, Tamara Kamenszain lo filia con Darío. En su artículo "El canto del cisne" (1997), sólo se remite al nicaragüense como hilo conductor de la interpretación de los poemas iniciales de *Chorreo de las iluminaciones* que se refieren al mito. Sin embargo, el tema del cisne es más vetusto: se halla en las *Metamorfosis* de Ovidio y en las *Mitologías* de Fabio Fulgencio, recorre la Edad Media, el Renacimiento y llega multiplicado y reescrito entre los poetas barrocos y, desde luego, en Góngora. Los cisnes aparecen en varios pasajes de las *Soledades* relacionados con los mitos de la transformación de Cicnos en cisne y la metamorfosis de Zeus en el cisne de Leda. En el poema "Tema del cisne hundido (1)", Perlongher tematiza el motivo del cisne que canta y luego muere, cuyo hipotexto es el pasaje de la *Soledad II*, en el que Micón dialoga con Lícidas (vv. 542-548), en particular,

los versos: "que cisne te conduzgo a esta ribera? / A cantar dulce, y a morirme luego", alusión al mito de Cicnos.

En el pasaje de la *Soledad I* (835-843), se alude al mito del cisne de Leda como prevención frente a los engaños de amor.[8] En el poema "Tema del cisne hundido (2)", de Perlongher, el mito se rodea de otros fenómenos, como la imagen del cisne que emula una interrogación,[9] y que proviene probablemente de Darío ("¿Qué signo haces, Oh Cisne, con tu encorvado cuello?"), como sugiere Tamara Kamenszain (1997: 368). Sin embargo, el léxico que se entreteje y resalta en este par de poemas nos permite pensar que otra fuente de su reescritura está en Luis de Góngora y, en particular, en las *Soledades*: undoso, inestable, pie, quilla, pluma, carbunclo, raudos torbellinos.[10] Si bien puede hallarse una conexión con Darío —tal como anotan Kamenszain y Fonsalido—, la elección temática de Perlongher sobre el cisne —a mi parecer— consuena con una alusión a la mitología griega desde una elección léxica y estilística gongorina.

Si bien algunas huellas patentes del estilo de Luis de Góngora se hallan transformadas y actualizadas en el archivo de Perlongher, el fenómeno de la escritura cerrada —la de formas normativas como el soneto— hace sospechar que el barroco tuvo, además, una realización emparentada con Góngora. En la antología *Medusario*, preparada por Roberto Echevarren, José Kozer y Jacobo Sefamí, se lee: "Hemos preferido no incluir ejemplos de verso métrico tradicional como los llevados a cabo por Martín Adán, Carlos Germán Belli

[8] Los cisnes en la *Soledad I* aparecen frecuentemente aludiendo al mito de Cicnos, v. 668; al mito del cisne de Leda, vv. 843; a su color v. 939; en la *Soledad II*: como aves comestibles, v. 252, v. 393; como el cisne que canta y luego muere, v. 544, y como alusión a la constelación del Cisne, v. 805.

[9] La imagen se repite en el poema "Para el mal de sí": "Cisne de alas manchadas, interroga a la estela" (Perlongher, 2014: 240).

[10] En su material ensayístico también se despliega un aparato de menciones y citas del poeta cordobés. Así sucede en su reproducido ensayo "Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense". En éste se lee a propósito del barroco: "Los torbellinos de la fuerza, el pliegue, esplendor claroscuro de la forma. Es en el plano de la forma que el barroco, y ahora el neobarroco, atacan" (Perlongher, 1992: 48); más adelante, en ese mismo ensayo, se lee: "Metáforas al cuadrado: así, unas serenas islas en un río se transforman en 'paréntesis frondosos' en la corriente de las aguas" (1992: 49-50). Los *torbellinos*, y los *paréntesis frondosos* provienen de las *Soledades*. En el poema "Tema del cisne hundido (2)", de *Chorreo de las iluminaciones*, se lee el verso: "impulsado por raudos torbellinos", que citan y reescriben el sintagma: "los raudos torbellinos de Noruega" del verso 973 de la *Soledad II*.

o Severo Sarduy" (Echavarren, Kozer y Sefamí, 1996: 9). La exclusión de esos poetas se cifra en la intención de canonizar al neobarroco como una estética que privilegiaba al versículo.

Con todo, entre los poetas vinculados al neobarroco hubo ejemplos de escrituras de formas cerradas. Lezama Lima, poeta generativo, escribió sonetos y décimas, y en muchos de sus poemas se ha observado también el uso frecuente de versos endecasílabos y alejandrinos; Sarduy muestra una inclinación notoria a los sonetos y otros poemas con una dirección métrica; algunos otros poetas considerados cercanos a este universo neobarroco también lo hicieron: David Huerta, José Carlos Becerra, Coral Bracho, Martín Adán. En Perlongher ocurre un intento similar, y al final de su vida escribe algunos poemas con marcadas regularidades métricas. En *Aguas aéreas*, el poema "Strip tease" abre con endecasílabos: "Yertez ilíaca la yacencia falsa / esconde entre drapeados la eminencia / de la emulsión, su devenir dorado: / martas, marsopas desde sus banquetas", y continúa con la recurrencia al verso libre, pero que no abandona su tendencia al heptasílabo camuflado. Es en *Chorreo de las iluminaciones*, volumen póstumo, donde aparecen más poemas con versificaciones regulares como "Luz oscura", "Albañiles desnudos", "Tema del cisne hundido (1)", "Tema del cisne hundido (2)" o "Azul nublado".

La inclinación a la métrica y al ritmo de Perlongher tiene, además, una intención dentro de la conformación de la estética que lo vincula con Góngora. En la entrevista concedida a Luis Chitarroni, en 1988, Perlongher declara frente a la pregunta "¿Hay alguna incidencia o influencia de los poemas de Osvaldo Lamborghini en *Alambres*?":

> Sí, pero no es formal. Es más bien una cuestión de enfoque de los problemas poéticos. Como decía, en los poemas de Osvaldo Lamborghini no hay despreocupación, pero él parece despreciar a las palabras: las insulta, las patea. Tal vez en *Sobregondi retrocede*, en los textos más herméticos, por decirlo de algún modo, esa tensión, ese flujo violento está más disimulado. En cambio, yo tengo un problema con la escansión: no puedo salir de las cosas poéticas, de la cosa tipo endecasílabo… la necesito. Se me pega la musiquita. Por eso, a veces, cuando escribo antropología, no puedo hacer nada con esa música que anda dando vueltas. Y Lamborghini dice: "Si hay algo que odio, eso es la música/ las rimas, los juegos de palabras…" Yo no odio eso. (Chitarroni, 2004: 313)

Las rimas, los juegos de palabras y la música son elementos que Perlongher derrocha en sus poemas y que no encuentra en Lamborghini, uno de los antecedentes que ha construido para su propia tradición. El cauce para esa necesidad musical la encuentra en los poetas áureos. Cuando se vale de versos cerrados, con esa connotación métrica, como en "Tema del Cisne Hundido (1)", compuesto mayoritariamente de endecasílabos, los referentes de intertextualidad son Santa Teresa y Luis de Góngora. En *Chorreo de las iluminaciones*, en el soneto "Luz oscura", tema eminentemente barroco, ninguno de los versos tiene más de tres acentos y el poema combina endecasílabos sáficos con los tradicionales acentuados en sexta sílaba. Si bien Julio Prieto ha expresado sobre la poesía de Perlongher que es "notoriamente reacia a lo que Sarduy llama 'formas estructuradas'"(2016: 293), también es adecuado precisar, contra su desmedro, la solvencia —y peculiaridades— en la escritura métrica en *Chorreo de las iluminaciones*:

Tema del cisne hundido (1)[11]

Un**do**so[12] el que avan**za**ra por los **ri**zos
del es**pe**jo la**que**ado, su pez**cue**llo
dócil al **man**do del cen**dal** de**cli**na
ra**ya**do el ruti**lar** de su plu**ma**je.

Quien por interro**gar**[13] las ines**ta**bles
co**rrien**tes donde a**ne**ja su pe**lle**jo
a**rru**ga de ner**vio**sas denti**cio**nes
la **qui**lla que tras**lú**cida co**rrí**a

[11] Transcribo a partir de la edición de Roberto Echevarría. En negritas resalto las sílabas acentuales de cada verso.

[12] El vocablo —como bien señala Fonsalido (2011: 138) y la mayoría de estudiosos pasan por alto— es de raigambre gongorina. Lezama no lo usa, en Darío es muy raro; en cambio, tan sólo en las *Soledades* aparece tres veces y entre éstas hay una imagen muy próxima a la de Perlongher: "cristal undoso", del verso 578 de la *Soledad I*.

[13] Aquí está evidentemente Darío: "y el cuello del gran cisne blanco que me interroga", alejandrino final de su soneto "Yo persigo una forma".

por **par**ques de re**fle**jos azu**la**dos,
im**pá**vido el a**zor**, la crista al**ti**va,
a**rries**ga el hundi**mien**to en ese an**cla**je.

Porque, por **más** que **mí**rese a los **ha**dos,
no se re**tar**da la fa**tal** ca**rre**ra
si tempes**tuo**so **pie** pisa la **plu**ma.

En el soneto se observa un manejo aceptable de la métrica. Todos los versos son endecasílabos y poseen acento axial en sexta sílaba, a excepción de un par de versos con acentuación sáfica (4-8-10). Las combinaciones de versos y de acentos revelan su preocupación formal en el periodo de escritura de sus poemarios de madurez, que denotan una inclinación —inevitable, según el propio Perlongher— al ritmo.[14] La inevitabilidad del ritmo, de la rima, está presente desde antes, en su poema más conocido, "Cadáveres": "Bajo las matas / en los pajonales/ sobre los puentes / en los canales / hay Cadáveres", pero se desarrolla en una particular preocupación por la forma en los poemarios de madurez.

Luis de Góngora está presente en Perlongher como una máquina barroca que permite actualizar las figuras de transposición, las figuras fonéticas, la bimembración, la elección de los mitos, la elección del léxico y los aprendizajes rítmicos y métricos. Ahora, para complementar este muestrario de herramientas gongorinas, me detengo en una de las operaciones barrocas más complejas: el uso de palabras con dos o más sentidos simultáneos.

En el anterior poema de Perlongher la palara *cendal* calza con varias acepciones: tanto la parte final de las barbas de un cisne, la embarcación así llamada o la tela fina; de la misma manera, *quilla* posee tres sentidos en los mismos planos: uno marítimo: el travesaño inferior de una embarcación; otro anatómico aviar: la prolongación del esternón en las aves, y un tercero, relacionado con las telas: una fila de puntos que se saca de las medias. El término también aparece en la *Soledad II*, específicamente en el verso 547: "Tumba te bese el mar, vuelta la quilla", y pertenece al pasaje donde explica Lícidas la

[14] Uno de sus últimos proyectos fue el *Auto sacramental do Santo Daime*, quizás el proyecto más barroquizante en cuanto a estructura se refiere.

muerte del cisne después de su canto. Llama la atención que, en ese pasaje gongorino, *quilla* puede leerse también como una dilogía, "vuelta la quilla" se refiere a la pieza inferior de madera de la barquilla que, vuelta tumba, en la orilla del mar, éste la besa; y de la prolongación del esternón del cisne, que muerto ya, también volteará la quilla. La segunda interpretación es menos sólida y, quizás, al leerla en conjunto con el resto del poema se deseche, pero para Perlongher significó, probablemente, el disparador de esta realización dilógica en su poema. Lo mismo sucede con el término *crista*, que en el poema de Perlongher dispara acepciones a la cresta del cisne, a la de la ola marina y al conjunto de rocas que sobresalen del agua. Por último, tanto *pie* como *pluma* son dilogías al estilo gongorino y se usan tanto en su sentido literal como en uno metafórico o metonímico: pie = verso; pluma = escritura.

¿Entonces, en dónde está el uso bélico del decir gongorino?, ¿en la actualización de su intención no comunicativa?, ¿en la intención de embellecer, de reacondicionar la palabra no sólo para el comunicar?, ¿en la de observar fenómenos dignos de emularse? A diferencia de Sarduy, que llena de temáticas contemporáneas sonetos a la manera de los barrocos de los Siglos de Oro y cuya poesía, a decir de Julio Prieto, "camaleoniza la dicción del místico español [San Juan de la Cruz] y reproduce diestramente el molde retórico y métrico clásico —la lira, el andamiaje metafórico— para verter en él un deseo otro" (2016: 293), Perlongher, cuando se vale de los metros, lo hace sin rima, con una cuidadosa elección de los mecanismos de actualización barroca, procurando no *sonar* a Góngora o a San Juan de la Cruz, sino dejar que sus flujos se imbriquen con otros estilos: una constante proliferación de confrontaciones y mezclas de registros de habla, aliteraciones y paronomasias, intrusiones de otras lenguas y temáticas lumpen. Como máquina barroca, el gongorismo perlongheriano desmonta también al gongorismo de Sarduy y al modernista, que imitan y no recrean con otros elementos. Esos giros del barroco áureo, que, entremezclados con la poesía de Perlongher, constituyen "jirones de dicción" (Prieto, 2016: 293) y lindan con el ejercicio de las alusiones gongorinas en el que también se despliega una operación bélica, son el objeto de estudio en el siguiente apartado.

EL ALUD DEL ALUDIR: LA PALABRA DE GÓNGORA ENTRE EL DISCURSO DE PERLONGHER

En el poema "el rompehielos" (*sic*), de *Alambres*, Néstor Perlongher abre con una derivación elocuente: "Alud del aludir: el repostar, reposteril membrana, en el calambre, nítido o n[í]veo, la renda en la gárgola, la gárgara de rendas, el gorgotear del pelandrún en la marisca de sofocos" (Perlongher, 2014: 74). La derivación, además de la evidente aliteración, es una fórmula metarreferencial para describir un aspecto de la poética de Perlongher: un alud del aludir, un derrumbe masivo de las alusiones. Con todo, las alusiones y las citas de Góngora aparecen de distinto modo y con diversa función.

En un cuaderno resguardado en el Fondo Néstor Perlongher se halla una elocuente sección titulada: "Citas de Góngora y Lezama". Las gongorinas las transcribo tal como las anota Perlongher:

> "jaspes líquidos" *Soledades* p. 92.;
>
> "el fresco de los céfiros rüido, / el denso de los árboles celaje" p. 99;
>
> "Músicas hojas viste el menor ramo / del álamo que peina verdes canas";
>
> "Ruiseñor en los bosques no más blando / el verde robre, que es barquillo ahora, / saludar vio la Aurora", p. 111, *Soledad II*.

Las citas forman parte de los versos 210; 536-537; 590-591 de la *Soledad I*, y 37-39, de la *Soledad II*. Más allá de esta explícita concurrencia de citas de las *Soledades*, los fragmentos fundan sospechas acerca de los versos que a Perlongher le deslumbraron o que los pretendía usar como epígrafes o alusiones en sus poemas.

Otro tema aparte son los epígrafes traídos desde la obra de Góngora. En el poema "La gruta", Perlongher se vale de un epígrafe de la *Fábula de Polifemo*: "mordaza es a una gruta de su boca". Fonsalido, a propósito de los epígrafes de poetas del Siglo de Oro presentes en la poesía de Perlongher, se interesa especialmente por el poema XXI de *Aguas aéreas*, que usa como epígrafe el primer verso del soneto 66 del Conde de Villamediana, "Este en selva inconstante pino alado":

> Ahora bien, el soneto del conde español, que celebra la hazaña de Magallanes y de Elcano, es utilizado por Perlongher para subrayar la metáfora sexual. El texto xxii de *Aguas aéreas* es un texto en prosa, que destaca en mayúsculas las palabras ascesis forestal. Los textos áureos, tanto el de Góngora[15] como el de Villamediana, alaban a la embarcación desde su origen forestal. El breve texto de Perlongher se detiene en la representación de la embarcación como metáfora del coito: "el entroncamiento del tronco en el ramaje", "el encuentro amoroso del codo de la piragua con el nudo del árbol adamado". A esta temática tan propia de sus intereses estéticos, Perlongher suma un cultismo: "devenir ácueo del palo". (Fonsalido, 2011: 133)

Sin embargo, Fonsalido, que no se detiene en analizar el poema "La gruta", deja de lado que en realidad ese verso de Góngora (v. 32) describe la vivienda de Polifemo: "Allí una alta roca / mordaza es a una gruta de su boca" (Góngora y Argote, 1986: 171). El juicio rápido de Fonsalido no es preciso; es necesario anotar que Perlongher reutiliza el verso —descontextualizado— para delinear un marco homoerótico y violento: la gruta es continuamente usada en Perlongher como metáfora de los orificios corporales, "vello y pelo, patroclo y vellocino / confúndese en el hombro, / la pierna de uno sobre el brazo de otro" (Perlongher, 2014: 145), en una atmósfera homoerótica. Sin embargo, haremos poca justicia si sólo nos quedamos con ese poema ("La gruta"), único entre los publicados que se vale de un epígrafe gongorino, para dar cuenta de los usos alusivos e intertextuales del poeta áureo.

Para observar el fenómeno de reescritura en otra realización, ofrezco otros dos ejemplos tomados del archivo. El primero, un poema del Fondo Néstor Perlongher, inédito, identificado con la signatura NP04.01.00498, que lleva como título "En campos de cristal, carros de plata", en el que resuenan versos gongorinos tanto por las elecciones léxicas como por la bimembración característica: "En campos de zafiro pace estrellas" o "a batallas de amor campo de pluma", e, incluso, por la cercanía semántica: "surcó, labrador fiero, / el campo undoso en mal nacido pino". Si en el poema transcrito en la sección anterior, "El tema del cisne hundido (1)", se aprecia la elección de léxico gongorino, en éste resalta aún más esa elección no sólo de manera aislada, sino alusiva.

[15] Se refiere al epígrafe gongorino antes mencionado: "mordaza es a una gruta de su boca".

El segundo ejemplo es un interesante poema sin título, inédito y resguardado en el Fondo Néstor Perlongher bajo la signatura NP04.01.00055. El poeta escribe como epígrafe los famosos versos de la *Fábula del Polifemo y Galatea*: "cama de campo y campo de batalla / fingiendo sueño al cauto garzón halla":

fingiendo la tramoya del arrullo
mientras que, agazapado, estalactitas
hurta del ganso riel para dar dello
oscuro nácar a la concha en celo.
"qué esfuerzo del caballo por ser perro"
y qué marsupia viendo ser sirena
cuando en la estela de su yertez ara
como marmóreas cuentas, que desdeñan
el drapeado del hilo que la enhebra.

qué canguro deseando ser marrano
acecha los floreros de la fauna
cuando fornido yace efebo que se deja
plateado el cono y áspera la ceja[16]

pero el lagarto apelmazado
da viperinamente vuelta el torno
y vuelca sobre los floreros
un resplandor de espuma de salitre
que engomina las ancas y las peina
para que titilen en el crótalo
plúmbeas gotas de vidrio, o lluvia congelada
cuya cristalería hace de escama
para que el pez se nombre por su cola
que pincha las miradas vidriosas
con un estilete de crepé
"la serpentina / nerviosa y fina".

16 Perlongher corrige por: "hundir el cono y desfilar las cejas" en el original.

En el poema concurren tres referencias: Góngora, Lorca y la letra de un tango. El orden de las citas no es cronológico, sino de otro ámbito: el nivel en la configuración cultural, como bajando escalones en las valoraciones estéticas desde lo considerado más culto, un par de endecasílabos de la *Fábula del Polifemo* de Góngora, pasando por un verso (endecasílabo, además) del poema "Muerte" de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, hasta la bajura de "Siga el corso", una letra de tango escrita por Francisco García Jiménez. Ese ejercicio de descender o de la *cercanía del escarpe* —para usar las palabras de Perlongher vueltas concepto por Julio Prieto (2016)— halla quizá su lugar en la formulación del *alud*, un derrumbamiento de lo literario que lleva consigo alusiones, citas, rasgos de estilo y métrica. Hay, en el nivel más "culto", palabras o figuras retóricas como el oxímoron que recuerdan la literatura áurea: *fingiendo*, *dello*; *oscuro nácar*. En el otro extremo, en la letra de tango, se cifra una de las trayectorias de sentido del poema entero de Perlongher: "Aquella marquesa / de la risa loca / se pintó la boca / por besar a un clown". Gardel y otros intérpretes, al cantar este tango, fingen la voz de la mujer —la Colombina— cuando dialoga con el *clown* y, además, en la letra hay un guiño al fingimiento: "no finjas más la voz". Así, en este poema presenciamos un ósculo nunca descabellado y triple entre Góngora, García Lorca y García Jiménez. Cada una de las referencias confluye en el acto del fingimiento: Góngora, el del sueño de Acis; García Lorca, el de la identidad; el tango de García Jiménez, el carnavalesco de la voz y del querer.

Por último, es necesario hacer foco sobre dos fenómenos del poema: un fingimiento del metro que se desbarranca en el alud desde el registro culto del endecasílabo, hasta el registro coloquial del verso libre. La primera sección está constituida exclusivamente por endecasílabos; la segunda combina tres endecasílabos y un alejandrino, y la tercera es irregular, pues mezcla versos eneasílabos, decasílabos, endecasílabos y alejandrinos, con acentuación atropellada, como si se fuera perdiendo la regularidad del imponente endecasílabo gongorino a medida que se avanza o se baja hacia el tango, hacia los márgenes rioplatenses. Un alud del aludir, un alud desde el endecasílabo al decasílabo tanguero, atravesados por los fingimientos amorosos desde lo mítico hasta lo carnavalesco. El uso maquínico de Góngora se aprecia con total intensidad en la operación de derrumbe o del *alud del aludir*, que, en palabras de Julio Prieto, consiste en un *devenir lumpen* (2016: 284), el cual parte de Luis de

Góngora hasta el barro del Plata, y cuya realización modélica puede verse en este último poema inédito de Perlongher.

LA NAVEGACIÓN ACCIDENTADA: EL PEREGRINAJE DE GÓNGORA Y LA ERRANCIA DE PERLONGHER[17]

Llama la atención, entre los escritos del Fondo Néstor Perlongher, un ensayo dedicado a la relación entre Rousseau y Góngora. Dicho texto sólo lo conozco por medio de un mecanuscrito, el NP04.02.00742, el cual lleva por título "Rousseau y *Las Soledades*" y posee una inscripción a mano que dice "P/Babel".[18] En el breve ensayo, Perlongher examina la figura del peregrino de las *Soledades* de Góngora como el epítome catastrófico de la *navegación barroca* frente a la pulsión del *yo* entre los románticos:

> Cada época tiene sus paseos, sus deambuleos, sus periplos. Retrocedamos más de un siglo atrás: a la deriva barroca. Lo propio del barroco es la navegación; y el náufrago de la *Soledades* gongorinas realiza admirablemente esa propiedad, la realiza catastróficamente, "las glorias deletrea / entre los caracteres del estrago", condensa sor Juana Inés de la Cruz. Ahora, diferentemente del jacobo ginebrino, que lleva atado de una cuerda al ánade y al yo del ánade va atado, el peregrino errante de Góngora sucumbe (se extravía) en el vertiginoso follaje de la *silva* (derivado de selva: el caos del mundo "hecho" (no representado) en la confusión de las palabras). El andante barroco se enfrenta directamente a la potencia del cosmos proliferante. El culteranismo, vese, es dado a las catástrofes: catástrofe y sepultamiento del yo, por una tonelada de florilegios, giros, torcazas, hipérboles, alegorías, mitologemas, y no apenas un pato, ánsares, ánades, ocas, gallinas… (digo mal, ya que el barroco —por qué será— prohíbe y elide las gallinas, considerando —Sarduy afirma— su mención indecorosa).[19] El yo como una gallina aniquilada. Poética de la des-

[17] "Navegación accidentada": poema "Kayak" de *Parque Lezama.*

[18] *Babel. Revista de Libros* cierra en marzo de 1991, y quizá por eso no pudo publicarse.

[19] Se refiere a un pasaje del libro *Ensayos generales sobre el barroco* (México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987). En este libro, Sarduy, al comentar los versos: "Cuál dellos las pendientes sumas / graves de negras baja, de crestadas aves, /cuyo lascivo esposo vigilante / doméstico del Sol nuncio canoro / y —de coral barbado— no de oro ciñe, / sino de púrpura, turbante", dice que

> territorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. Al desujetar, desubjetiva. Es el de deshacimiento o desasimiento de los místicos. A diferencia del romanticismo, no es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo. La "subjetivación pasional" como régimen de signos de que hablan Deleuze y Guattari, versus la desubjetivación barroca.

El texto de Perlongher, después de delinear esa aproximación contrastativa entre el romanticismo y el barroco, se dirige a hacer una crítica al individualismo que aquél ha fortalecido. Ese individualismo choca, paradójicamente, con la desterritorialización subjetiva que promueve el capitalismo, pero calza con el solipsismo sexual relacionado con una proclama feminista de entonces, "¡por una autonomía sexual!" y con los dispositivos de control recrudecidos tras la pandemia de sida que condenan a la sexualidad a una "cárcel del cuerpo personal". Perlongher comparte dos inquietudes (que hace explícitas al final del texto). Se pregunta si la individualidad solitaria es un último avatar del romanticismo y si la época neobarroca, además de significar una transformación en la percepción estética, también será una transformación de las subjetividades. En este fragmento, el nombre de Góngora se vincula no a las soledades en el sentido áureo (el ámbito campestre), sino a la soledad personal y a una actualización de la errancia (y del naufragio al que derivan) vinculada con la desubjetivación, o a la pérdida de límites en el sujeto y el devenir otro, el salirse de sí y transitar a un entrelugar de alteridades.

El peregrino literario en el periodo barroco gozó de gran popularidad y puede entenderse como un concepto que aglutina distintas realizaciones: el peregrino "como personaje, como núcleo de la estructura del relato, como metáfora, como alegoría o como correlato del poeta que crea la obra literaria" (Encarnación Sandoval, 2022: 762).[20] Luis de Góngora es uno de los autores áureos que trabaja con este concepto, el cual es recurrente en sus poemas

Góngora ha elidido "el nombre grosero y el horrendo pormenor", es decir, los nombres del gallo y las gallinas.

[20] Los rasgos convencionales de los peregrinos literarios los resume Paola Encarnación Sandoval (2022: 765) en los siguientes puntos: 1) se trata de personajes con plena convicción en su camino, cuyo desarraigo de la patria es voluntario; 2) su travesía tiene un destino específico, que puede ser un lugar, una persona o un ideal; 3) de la mano del desplazamiento físico, en el camino, los individuos experimentan una evolución interna; 4) la peregrinación implica a menudo giros identitarios

breves y pieza clave en *Las Soledades*. Sin embargo, la noción de *peregrino* en Góngora representa un matiz dentro del conjunto barroco que se "integra con tres facetas: la equivalencia peregrino-poeta, la configuración del peregrino como personaje, y la idea del poema como travesía" (Encarnación Sandoval, 2019: 165). De esta manera, cuando Perlongher lee a Góngora, lleva a cabo una operación de metonimia errante, pues toma al peregrino de Góngora por el todo o, en otras palabras, observa en la navegación el acto fundamental del barroco y, además, cifra todo ese acto en el deambular del peregrino gongorino. El *peregrino* en Góngora es una deriva del concepto tradicional, éste no es un personaje plenamente épico ni amoroso, no resalta su virtud religiosa más que su posibilidad de observación ni el relato se presta a una descripción detallada de los trabajos que debe atravesar o de una búsqueda interior que padece en su encierro personal.

Perlongher, a través de la figura del peregrino de las *Soledades* de Góngora, traza la operación del neobarroco: una navegación por el cosmos proliferante en oposición al andar atado-sujeto del camino individual de Rousseau. El peregrino para Perlongher se desubjetiva andando el mundo, y se resuelve como el epítome de la aniquilación del *yo*. Así, en el neobarroco será la operación de la errancia la que cobre un papel productivo de su armado estético.

En el uso bélico del barroco o de la máquina gongorina se percibe, además, una concepción agonista, el papel de confrontación que le concede al peregrino frente al mundo proliferante y que se traduce en la concepción del Barroco —y, por extensión, al Neobarroco— como una desubjetivación. Una huella fina de Góngora en Perlongher —puedo arriesgar— es la desaparición del *yo* entre la proliferación. Esa huella es también una afrenta estilística que no puede dejar de ser política, basta revisar que el motivo de la navegación barroca se intercala entre las fibras de algunos poemas en oposición o afrenta con la proliferación mundanal, por ejemplo, en "Kayak" de *Parque Lezama*, en "Lúmpenes peregrinaciones" y, especialmente, en "Roma", de *Chorreo de las iluminaciones.*[21] Me detengo en este último:

importantes; 5) en el camino atraviesan por trabajos que ponen a prueba su determinación y su virtud.

[21] Transcribo a partir de la edición de Roberto Echavarren. Este poema cuenta con mecanuscritos anteriores en el archivo del poeta, pero no poseen variantes significativas.

Roma

El extravío de los peregrinos entre los pliegues de cornalina
mantra de mármol que se invoca por descifrar el iriseo
de campánulas en los entretechos de donde emerge una Madona
de la Giralda compuesta de azulejos la estirpe
de la estampa en el desfiladero de pasillos
cuyo espejearse mutuo revuelo les suscita
a lo ancho de napas de furor congelado
en jabonosa piedra de importados jadeos
bajo cuyas arcadas desfilan los pidientes
no ganando sino una cinacina de espumas como aura
y como alma apenas la evaporada pérdida
al encuentro de acuáticas antenas que captan
la náusea o el aullido. (Perlongher: 2014, 249)

Este poema conjunta la visión gongorina del peregrino errante y uno de los conceptos guía de la filosofía de Deluze: el *pliegue*. Una desubjetivación que se representa como pérdida entre los pliegues ornamentados. Es una errancia de la ubicación. Cuando Perlonger se refiere a La Giralda reconstruye simultáneamente el monumento histórico religioso español y la cafetería de Buenos Aires que se fundó en 1930, ubicada en la calle Corrientes 1453. Cuando Perlonger se refiere a los pliegues de cornalina, a los mármoles, a las campánulas de los entretechos, al "espejearse mutuo", está haciendo referencias tanto a la arquitectura interna del café como a la fabulación del monumento religioso. Es un entrelugar en virtud de la imaginación y, análogamente a la técnica de la contrafacta barroca, Perlongher emprende una entrefacta neobarrosa, un peregrinaje divino traslapado al peregrinaje vital y cotidiano. El final estremece: así como los peregrinos históricos que llegan a una iglesia a pedir milagro, los errantes que llegan a una cafetería piden en un café algo de salvación; la náusea y el aullido son una gemelidad del gesto, pero en direcciones opuestas, abajo y arriba. José Javier Villarreal, al observar los rasgos estilísticos de este poema —en especial el de la bimembración—, señala su vínculo (en el sentido forense) con Góngora (2005: 234-235). Tamara Kamenszain dice de esa vorágine: "De González Catán al Vaticano, conforman esa masa silenciosa, en la que se pierde anónimo el poeta para

poder depositar, también él, su pedido o, mejor, su aullido extraterrestre" (Cangi y Siganevich, 1996: 204). Por último, Roxana Ybañes, aunque no se detiene en comentar los sentidos del poema, acierta en valorar que "el poema reserva zonas de pasaje y experimentación que se traman en la interioridad" (Ybañes, 2020: 260), que observo como las superposiciones de ubicación y de enunciación. Esos petimetres —entre los que se podría contar el poeta—, que, o bien piden su chocolate caliente y vaporoso en la cafetería o el perdón de sus pecados, reciben una taza de espuma humeante a modo de cinacina.

No quiero dejar pasar una conjetura sobre el nombre del poema, pues, si bien resulta sencillo vincular al peregrino del barroco histórico con Roma, la vinculación del peregrino neobarroso resulta obliterada. Sólo cuando nos detenemos en la función especular del poema, dada por la bimembración y el ir y venir de La Giralda sevillana a La Giralda argentina, se da con la clave: Roma es amor. Y así como el peregrino va a Roma y a veces naufraga, el errante también se extravía por el ejercicio amoroso. Todos estos elementos dibujan, si no evidencian, que el poema "Roma" es legatario del estilo gongorino sin dispensar que la elección temático-filosófica —la de problematizar la desubjetivación— resulta en un pensar profundo de la peregrinación errante como máquina barroca puesta en marcha.

Julio Prieto ha señalado la "propuesta nomádica del neobarroso perlongehriano: un uso táctico del barroco como técnica de dis/pensar el lugar" (Prieto, 2016: 283). Y no sólo podemos relacionar esa propuesta nomádica en la sistemática realización del flujo errático de la subjetividad, en el nomadismo de los cuerpos que se mueven en territorios lumpéricos, en el flujo de semas derivados del estilo que se resbala, sino también en el mecanismo de este poema sobre el peregrinaje en el que las fabulaciones de un lugar se sobreponen y se mezclan con otro. La errancia es en Perlongher un navegar a un entredestino y a una entresubjetividad, a ese canto último de un cisne/poeta que lo mismo se eleva al cielo como se pierde entre las cloacas.

Por último, anoto una (in)feliz coincidencia entre la errancia y la enfermedad a propósito de este poema. El periodo de escritura de *Chorreo de las iluminaciones*, en el que se incluye "Roma", se enmarca en el agravamiento de la enfermedad de sida en Perlongher. En una carta a su amiga Beba Eguía, del 29 de noviembre de 1990, escribe:

> No sé por qué milagros de la fuerza consigo incorporarme en medio de la noche tropical después de más de una semana de yertez doliente, en medio de vértigos febriles, no sé, insomnio, y consigo arrastrarme hasta la máquina de escribir por primera vez en los últimos 15 días para responder a tu carta y a tu llamado y mandarte un débil pedido de auxilio en medio de esta tempestad fatal de los naufragios. (Perlongher y Palmeiro, 2016: 147)

Tamara Kamenszain, como amiga cercana, lamenta que "[d]ueño del 'mal de sí' el poeta sabe que se está muriendo. Escribir, entonces, será ensordecer la lírica con un aullido de fin de fiesta. Lo llamamos el canto del cisne" (1997: 370). Pero en ese poemario póstumo, a diferencia de lo que anota Kamenszain, no sólo está el aullido, sino también, como decíamos, la náusea, el alud del canto; y así como están Rubén Dario, los poetas rioplatenses a quienes dedica múltiples poemas, los referentes al rito de la ayahuasca, los barrocos místicos, también está Góngora con su perfil más propositivo y ambicioso en el ámbito poético, el del peregrino errante de las *Soledades*. El naufragio y la errancia como motivos conjuntos y limítrofes se imbrican en la etapa última de la vida de Perlongher y es en Góngora, y sobre todo en su concepto de *peregrino*, en donde halla la máquina no sólo para escribir y renovar su propuesta barroca, sino para combatir la pesadez de ese extravío signado por la enfermedad, que finalmente lo lleva a la muerte en 1992.

CONCLUSIONES

En este artículo he trazado la manera en la que, en el archivo de Perlongher, se encuentra un entramado de distintas maneras en las que se integra Góngora a su producción poética. El recorrido va de menor a mayor intensidad: comienza repasando su lugar en la biblioteca personal, sigue por el análisis de usos estilísticos, integraciones de la dicción y el léxico, emulación y reescritura de mitos y alusiones, el desarrollo de dobles y triples sentidos, hasta llegar a la exploración del concepto del *peregrino* barroco actualizado en la errancia de la subjetividad neobarroca. Luis de Góngora se constituye como una máquina barroca, en el sentido que le dan Deleuze y Guattari a este término, como una máquina abstracta que posibilita la producción de una propuesta lírica novedosa, que no lo actualiza anacrónicamente sino que lo reescribe en diálogo con otras corrientes literarias. El uso bélico de Góngora, como *máquina de*

guerra por parte de Perlongher, también implica una afrenta a posturas estéticas que conciben a la poesía como comunicación o como expresión y a la poesía social de corte realista. Finalmente, la compleja integración de Góngora en el aparato de producción literaria de Perlongher no sólo se pone en marcha en el plano estético, sino en el personal, permitiendo al poeta aprovechar su peculiar lectura del poeta áureo para pensar en sí, en el "mal de sí", en el naufragio vital en el que lo colocaba el sida.

La búsqueda de esta indagación apuntaba a la puesta en marcha de Luis de Góngora como máquina bélica en la poesía de Néstor Perlongher. Si se buscan indicios de las lecturas gongorinas en la producción ensayística de Perlongher, habrá escasas alusiones y análisis. En cambio, si se lee atentamente su poesía, más allá de los poemas publicados, se apreciarán dimensiones de despliegue y asimilación, de curiosidad y punto de partida para lograr audacias poéticas complejas, tal como he mostrado en este artículo.

Góngora es para la poética de Perlongher un componente lógico-estilístico de su industria poética, pero después de este recorrido argumentativo es necesario señalar que lo es también de su industria conceptual, en la cual se incluye la reflexión sobre su experiencia de vida. Ese componente es congruente con el uso de Góngora como máquina bélica, pues constituye un despliegue de recursos estilísticos que se oponen a una perspectiva poética del "bien decir", que complejizan la mirada de las cosas y de las personas o que se solaza en la sonoridad significativa de las palabras. Ahí, Néstor Perlongher observa la vigencia de Luis de Góngora, un poeta que renace no sólo con el estudio fecundo y cercano al texto, sino en la posibilidad de retomarlo como máquina, como impulso para la creatividad literaria con algunos siglos de distancia.

BIBLIOGRAFÍA

Cangi, Adrián y Paula Siganevich (eds.) (1996), *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Castro Míguez, Antón (2023), "Devenir Perlongher: cinco miradas a la obra y al pensamiento de Néstor Perlongher. Entrevista con Adrián Cangi, Pablo Gasparini, Helder Thiago Maia, Richard Miskolci y Jorge Schwartz", *Caracol*, núm. 25, pp. 629-703.

Chitarroni, Luis (2004), "Un uso bélico del barroco áureo. Entrevista con Néstor Perlongher", en Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez (eds.), *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, pp. 308-315.

Deleuze, Gilles (2017), *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2002), *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.

Echavarren, Roberto, José Kozer y Jacobo Sefamí (eds.) (1996), *Medusario: muestra de poesía latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica.

Encarnación Sandoval, Paola (2022), "El concepto de peregrino en el Persiles: itinerancias alternas de la narrativa cervantina", *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, vol. LXX, núm. 2, pp. 759-784.

Encarnación Sandoval, Paola (2019), *El peregrino como concepto en las 'Soledades' de Góngora*, Biblioteca Ensayo, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones-Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes-Universidad de Alcalá.

Flores, Enrique y Adrián Cangi (2021), "Auto Sacramental do Santo Daime, de Néstor Perlongher, seguido de 'Para una puesta en escena'. Diálogo entre Enrique Flores y Adrián Cangi", *Gramma*, vol. XXXII, núm. 66, enero-junio,, disponible en [https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/5977/8345], consultado: 23 de agosto de 2024.

Flores, Enrique y Néstor Perlongher (2020), *Theatrum chemicum: ayahuasca, conjuro, alegoría: (seguido de un diálogo con Adrián Cangi): incluye el borrador inacabado del Auto sacramental do Santo Daime de Néstor Perlongher*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Literarios-Universidad Nacional Autónoma de México.

Fonsalido, María Elena (2011), *"Escrito está en mi alma vuestro gesto". Reescrituras del soneto español del Siglo de Oro en la poesía argentina del siglo XX*, tesis de maestría en Literatura, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

Garramuño, Florencia (2021), *La experiencia opaca: literatura y desencanto*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Girondo, Oliverio (1998), *Obras: poesía*, edición de Enrique Molina, Buenos Aires, Losada.

Góngora y Argote, Luis de (1986), *Antología poética*, edición de Antonio Carreira, Madrid, Castalia.

Góngora y Argote, Luis de (1982), *Soledades*, edición de Dámaso Alonso, Madrid, Alianza Editorial.

Iriarte, Ignacio (2013), "La biblioteca de Néstor Perlongher", *La Habana Elegante*, vol. I, núm. 53, pp. 1-9.

Kamenszain, Tamara (1997), "El canto del cisne", en *Néstor Perlongher. Poesía completa*, Buenos Aires, Seix Barral, pp. 367-370.

Kamenszain, Tamara (1996), "De noche: Góngora", en Adrián Cangi y Paula Siganevich (eds.), *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 101-104.

Orozco Díaz, Emilio (1984), *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica.

Pariente, Ángel (ed.) (1987), *En torno a Góngora*, Madrid, Ediciones Júcar.

Perlongher, Néstor (2014), *Poemas completos*, edición de Roberto Echavarren, Buenos Aires, La Flauta Mágica.

Perlongher, Néstor (2004), *Papeles insumisos*, edición de Reynaldo Jiménez y Adrián Cangi, Buenos Aires, Santiago Arcos.

Perlongher, Néstor (2001), "Auto Sacramental del Santo Daime. Apresentação-versão em espanhol", en *Tsé-Tsé*, núms. 9/10, pp. 30-34.

Perlongher, Néstor (1992), "Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense", *Revista Chilena de Literatura*, vol. I, núm. 41, pp. 47-57.

Perlongher, Néstor y Cecilia Palmeiro (2016), *Correspondencia*, Buenos Aires, Mansalva.

Prieto, Julio (2016), *La escritura errante. ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlagsgesellschaft.

Reyes, Alfonso (1986), *El* Polifemo *sin lágrimas. La "Fábula de Polifemo y Galatea": libre interpretación del texto de Góngora*, México, Fondo de Cultura Económica.

Sánchez Robayna, Andrés (1983), *Tres estudios sobre Góngora*, Barcelona, Edicions del Mall.

Sarduy, Severo (1987), *Ensayos generales sobre el barroco*, México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Tenorio, Martha Lilia (2013), *El gongorismo en Nueva España: ensayo de restitución*, México, El Colegio de México.

Villarreal, José Javier (2005), *La latitud más alta (El Polifemo, de Luis de Góngora, una lectura de tradiciones)*, tesis de doctorado en Literatura, Zamora, El Colegio de Michoacán.

Ybañes, Roxana (2020), *Néstor Perlongher. Escritura, cuerpo y sensualidad*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

Zapata, Miguel Ángel (1987), "Néstor Perlongher: la parodia diluyente", *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, vol. I, núm. 26: *Coloquios del oficio mayor*, pp. 285-297.

JOSÉ DE JESÚS PALACIOS SERRATO: Es licenciado en Derecho por la Facultad de Derecho, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Así como licenciado en Creación Literaria por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), plantel San Lorenzo Tezonco. De igual manera, es maestro en Filología Medieval, Áurea e Hispanoamericana de los Siglos XVI a XVIII por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (UAM-I) y egresado del doctorado en Literatura Hispánica de El Colegio de México. Es autor de los libros: *Olla de enigmas. Los enigmas gastronómicos de Cristóbal Pérez de Herrera* (El Colegio de México, 2024); *Pulso herido en el museo de la natural historia* (Sombra del Aire, 2024) y *Diseño de interiores* (2024, UACM). Sus líneas generales de investigación son las relaciones entre Literatura, Política y Derecho, la poesía de los Siglos de Oro y la poesía hispanoamericana contemporánea.

D. R. © José de Jesús Palacios Serrato, Ciudad de México, julio-diciembre, 2024.