

## Denos la más barroca confusión

Flavia V. Garione  
Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS

Fernanda Mugica  
Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS

Asumir la incongruencia del río, la/ desprolijidad  
del cactus, la inoperancia de la/ selva: un acceso  
al polvo, pero al polvo despierto

Reynaldo Jiménez

*El chorreo de las iluminaciones* de Néstor Perlongher fue publicado en Caracas (1992) poco antes de su muerte. En un principio, reunía sólo cuatro poemas: “Strip Tease”, “Chorreo de las iluminaciones en el combate bicolor”, “El Ayahuasquero” y “Alabanza y exaltación del Padre Mario”. Sin embargo, la última edición –que se encuentra dentro de los *Poemas Completos*– incluye un buen número de otros textos que se incorporan a los iniciales. En relación a los “nuevos”, es fácil advertir que “Riff o Rittz”, “El mal de sí”, “Canción de la muerte en bicicleta”, por nombrar sólo algunos, generan un efecto de cierre y conclusión, y refieren explícitamente a escenas de muerte.

*Ahora que me estoy muriendo*

*Ahora que me estoy muriendo*

Como ornamentos o condecoraciones  
las manchas, los zarpullidos del sarcoma  
mueven en soberana oscuridad

manoplas cual tentáculos de espanto (Perlongher 2014: 52).

El poeta sabe que se está muriendo, y retorna en el pedido letánico –“*Oh Padre/ sálvanos*”– o en la respiración entrecortada de un lenguaje literal –“*Ahora que me estoy muriendo/ Ahora que me estoy muriendo*”– a un instante y a un proceso: el de la propia muerte. Momento límite en que el lenguaje habla –irremediamente– de un límite.

Si *Aguas aéreas* invocaba un estado de percepción, una expansión fugaz de la conciencia en sus mutaciones constantes hacia lo que fluye, *Chorreo de las iluminaciones* intensificará, volverá más consistente, ese salirse de cauce, ese desmelenamiento y esos “infinitos entrecruzamientos de la materia”. “En soberana oscuridad”, el poeta ve más de lo que intermitentemente puede captar la conciencia, pero ¿en qué detalles se olvida esa conciencia de ver para detenerse en el mirar?<sup>1</sup>

En la aprehensión microscópica de “una invasión de puntos” (Perlongher 2014: 226) en una pintura de Pablo Amaringo, en el “hilillo de baba” que “cose (raja) la maculada cueva de la sábana” (241), en esas “luces que al desmenuzarse esfúmanse” (242), en los “brillos del lecho”, los “restos del nylon”, en los tejidos y las puntillas de esas “heridas que hilan en el fondo de sí de cada cual las babas de la sierpe” (228). Percepciones minúsculas que parecen reclamar una visión más precisa porque “ser preciso es ser extravagante” (6), dirá Echavarren en el “Prólogo” a los *Poemas completos*. En la “declinación infinitesimal y constitutiva de las cosas” (Cangi: 89) se detiene la mirada de Perlongher en sus últimos poemas, igual que se detuvo en ese “microscópico Brinks” (Perlongher 2005: 9) en su último ensayo, sobre *Mar*

---

<sup>1</sup> Retomamos la pregunta que Reynaldo Jiménez se plantea respecto de *Aguas Aéreas* en su texto “Templar” y la extendemos –ahora– a este poemario.

*paraguayo* del poeta Wilson Bueno. Microscópico Brinks que en su nombre lleva una aglutinación de sufijos que connotan –en guaraní– aquello que sólo puede ser visto a través de un microscopio, “volviendo la cosa diminuta, algo (casi) invisible; en lo sugerido en el texto, lo que no se puede ver o lo que efectivamente, en tal caso, no existe” (62).<sup>2</sup>

Sólo que aquí existe, aunque no se vea, o se vea en ese *cisne de alas manchadas*. Existe aunque se lo quiera desaparecer del mundo sólo por extenderse en la gramática de unos poemas, como si se pudiera “retardar por el lenguaje la muerte”.<sup>3</sup> La enfermedad avanza microscópicamente, pero quizás en el detalle pueda extenderse ese tiempo elástico donde “Isabel pierde el sentido de su coche por contemplar *la fina reverberación de una pizca de rosicler parando brisas quietas*”, “puntos que van extendiendo milimétricamente el espléndido imperio del color” (Perlongher 2014: 232), como las numerosas gotitas de grasa de las luciérnagas que al oxidarse producen fosforescencia y, al mismo tiempo, muestran un mundo que nos había pasado desapercibido. “Esta inflación verbal es al fin una forma de desteñir la gris negrura del dolor”, dirá Perlongher a su amiga Beba, en una carta de 1991 (Perlongher 2016: 153).

Como una capa más de lo real, los *acontecerec definitivos*: “Ahora estoy aterrorizado por unas aftas en la lengua” (Perlongher 2016: 127), dice Perlongher en una carta a Sara

---

<sup>2</sup> La definición corresponde al glosario que acompaña la edición de *Mar paraguayo* (tsé-tsé, 2005).

<sup>3</sup> “Como la mascota inexistente (...) Entidad afectiva que al extenderse en la gramática en sufijos y diminutivos desaparece del mundo... El pensamiento atomista logra mostrar que lo más vasto no existe sin lo más pequeño. El germen de todas las formas es un conjunto de pliegues: lo infinito vive en lo finito y el átomo de la forma es su clinamen, su declinación. Detrás de las ilusiones de la geometría que cree en lo liso, lo pulido como forma sólida, se desvanece ante la multiplicidad de los pliegues. La realidad no cesa de declinar cuando los repliegues infinitos revelan las turbulencias fractales, caóticas y azarosas de la materia, donde el paisaje y las arrugas de la piel se confunden. Tanto más dice del atomismo una extensión gramatical para una entidad inexistente” (Cangi: 89).

Torres del 26 de noviembre de 1989. *Pavores de la época*. Pero, ¿con qué paisaje las arrugas de la piel se confunden? ¿O mejor, las manchas, los sarpullidos del sarcoma? “La cosa sigue y, me temo, avanza”, “Todo entre brumas (...) muy confuso”, “me piden ‘desensillar hasta que aclare’. Las brumas transplatinas son espesas”. “Si no fuera por esas brumas, París sería una fiesta” (133). “Todo es un borrón, sin cuenta nueva” (136). “Algo críptico, imparable” (139) dirá Perlongher para referirse a la enfermedad. Las manchas del sarcoma, modificaciones incontrolables de las células *cual tentáculos de espanto*, reino de lo difuso, también serán, en el poema “La muerte en bicicleta”, “irregular espasmo”, o “hiedra traviesa” que “juguetea en la tierra mojada del pulmón/ urdimbre gusanescas en *lo borroso del retrato*” (Perlongher 2014: 52). “Sobre/ viviente de una guerra interna” (245), en familiaridad con el lodo, sentirá su naturaleza de molusco y pedirá a la muerte que detenga su “infernial chorreado”.

Pero el *Chorreo de las iluminaciones* será también espacio de “invasiones lentas pero incontenibles” de luz. En la pintura de Pablo Amaringo del poema “El ayahuasquero”, por ejemplo, aparecerá “un hilo que se enrosca desenredadamente por los puntos de luz más diminutos y constantes (...) como una circular de fluorescencia” (Perlongher 2014: 226). Y en “Alabanza y exaltación del Padre Mario” la jungla de lianas, en confusión barroca, será sólo un *efecto de la luz*:

Padre

Denos la luz

es que va a dar la luz? o a dejarnos a oscuras tropezando sin saber si la luz es esa luz o aún hay otra luz un luminar de pétalos un chorreo de iluminaciones (Perlongher 2014: 232).

Si, de acuerdo con Ana Khab Ra y ná Kar Elliff, la poesía es en Perlongher órgano no facultativo de conocimiento, la percepción de las vibraciones del color será una forma de discernimiento, olvido de la consciencia para detenerse en el mirar:

Oh Padre

Vea

los colores enséñenos a verlos a no pasar por alto ni un color ni la más microscópica vibración del color ni el color de las cosas de colores ni los collares de color ni cosas de color o sacos de color anaranjado (Perlongher 2005: 232)

órgano de conocimiento sutil que quedará ligado a la protección y a la cura: “sobre todo del blanco de color ampárenos con todo ese color *forme* una irisación que nos envuelva como un chal de lamé” (232).

El poema será, entonces, un espacio que, desde las visiones más sutiles, integrará lo desintegrado. La cura quedará vinculada a la luz, pero no en términos de lo claro y distinto que liga la salud al clasicismo de la forma, sino en la percepción de la más intrincada complejidad barroca

Oh Padre

píntenos

el alma de todos los colores háganos multiformes [...] no deje que nos esclarezcamos o aclaremos denos la más barroca confusión locura casi al borde de la locura confusa confusión de locuras en fusión de la cura del cura en su sotana colomé (Perlongher 2014: 233).

Complejidad que se manifiesta en términos de pura inflexión, en esa “declinación infinitesimal y constitutiva de las cosas” que podría ligarse, también, al matiz (“azul marino (...) que hace dudar si el negro astuta absurdamente ha invadido las ropas de fiesta de la noche pero disipa en el torneo de la vela en repliegues de brin ese temor” (Perlongher 2005: 232).

No resultaría difícil encontrar en la escritura del propio Perlongher usos terminológicos que ligan el neobarroco con la enfermedad y con ciertas potencias que destruyen, al mismo tiempo que generan o producen una regeneración. Por ejemplo, en “Caribe Transplatino”: “lepra creadora” (Perlongher 1997: 93), “es en plano de la forma que el barroco, y ahora el neobarroco, *atacan*” (94). Y más adelante: “La máquina barroca no procede (...) a una pura destrucción. El arrasamiento no desterritorializa en el sentido de tornar liso el territorio que *invade*, sino que lo baliza de arabescos y banderolas clavadas en los cuernos del toro europeo” (97). Arabescos y banderolas que recuerdan los ornamentos y condecoraciones con que Perlongher comparaba en “La muerte en bicicleta” a las manchas, los sarpullidos del sarcoma. Para llegar, a la definición final de barroco como “perla irregular, *nódulo* de barro” (101).

Tampoco resultaría difícil asociar la terminología médica del diagnóstico por imágenes con esa “constante humana” a la que se aproxima Alejo Carpentier en sus ensayos, con un lenguaje “extraordinariamente expansivo en sus formas”, plagado de “células proliferantes” (349). Nódulos de barro: son barrocos los bordes irregulares, las múltiples cavidades, las metástasis de los tumores malignos. Distintos de las imágenes redondeadas, simétricas, bien definidas y delimitadas, con bordes regulares de todo lo que no requiere “descartar atípicas”. Podríamos preguntarnos, con Ana Khab Ra y ná Kar Elliff, si en verdad

no se percibe una carencia de forma, allí donde se produce, en verdad, una resistencia perceptual (297).

Las figuraciones de la muerte en Perlongher son difusas, como la niebla de ciertos diagnósticos por imágenes. Pero, así como los sarpuillos del sarcoma responden a una modificación incontrolable de las células, exceso y no falta, la enfermedad, la muerte y la posibilidad de cura, no son en Perlongher instancias de anulación sino de productividad. En el nivel de lo formal, funcionan por proliferación y exasperación del significante. Y en esa voluptuosidad de la forma, en esa insistencia en la corporeidad del lenguaje, la escritura se erotiza y se politiza.

Voces como lianas, que van demoliendo –también desde lo mínimo– la sintaxis. En la écfrasis de la pintura de Amaringo que es –en verdad– movimiento, es ese movimiento lo que se recupera. Primero, una pareja de indias sin sostén. Luego, todo comienza a multiplicarse: “una bicéfala divinidad de cuatro brazos cunde o extiende el cintilar de sus extremidades en torno a unas pilastras (...) O eran (se ve después) seis esos brazos, tres los pares de tetas...” (Perlongher 2015: 226). Todo se multiplica y sobreabunda. Toma cuerpo en el texto lo que emana en las visiones y no se ajusta a ninguna puntuación, apenas a una linealidad que se bifurca, o abre en múltiples líneas, en construcciones como “en esa noche oscura del fosfeno ver surgir un delfín iridiscente un arco iris de delfines un delfinado aéreo o irisado un arqueado delfín” (229). Colocaciones de palabras que se abren para multiplicarse como en un proceso de división celular, “entre-paréntesis proliferantes”: “la extensión de la blonda (arde el agua de abajo) cabellera”. Todo en una “celebración de la vida sobreabundante” (231).

En ocasiones, es en el sonido donde se produce ese exceso, ese suplemento productivo. Un cuerpo nuevo, en su pura materialidad, es creado a partir de la muerte: surge una voz que canta. Nicolás Rosa hablará de “un descenso hacia las cavidades más profundas del sentido, allí donde nacen los fonemas protoglóticos –formas aberrantes pegadas a la faringe–, allí donde nacen el grito y el lamento” (122). No un “cuerpo de palabras” sino “palabras engastadas en un cuerpo” (127). El lenguaje poético en su materialidad es un cuerpo nuevo, sin bordes, afinado en la extrañeza, que nace de la muerte. “Materia sensorial, sensual, pletóricamente *informal* –aquí citamos a Na Kar Eliff– que desborda, resorte a través de los poros, expulsando partículas de materia ahora sutil, ahora grosera, implicando otra dimensión que la mera *significancia*” (297).

¿De qué modo Perlongher presiona los límites del lenguaje? “Como ornamentos o condecoraciones / las manchas, los zarpullidos del sarcoma” (Perlongher 2014: 246) en el límite entre el interior y el exterior, entre el cuerpo y el afuera. El borde se vuelve irregular: admite lo externo en lo interno y lo interno en lo externo. Ornamentos y condecoraciones en el lugar de una mancha de imposible teleología, que deja ver lo monstruoso. Cuerpo hecho de retazos de muerte, huellas de elementos extraterritoriales que el discurso neobarroco conceptualiza como fetiche: en el límite se hallan los despojos –dice Marcos Wasem– las pieles, las reliquias. “Son restos de objetos artificiales que recubren el cuerpo de aquello que se encuentra en el afuera, la alteridad” (Wasem: 347). Límite que también se hace presente en Perlongher entre aquello que se comprende y lo que sólo se aprehende en las resistencias que todo objeto sin forma opone. Todo lo que se percibe como “otro” sin llegar a ser comprendido. Atipias sonoras, semánticas, visuales, lingüísticas. “Un devenir sin *telos* comprensible” (351): la enfermedad en lo que tiene de incendio, de fuego que en el cuerpo

no siempre se propaga de la misma manera. O en lo que tiene de deseo alucinado que, como el pelo y las uñas, sigue creciendo después de muerto.

En este sentido, “El AYAHUASQUERO Sobre una pintura de Pablo Amaringo” se anuncia, desde su título, como un procedimiento de écfrasis, de descripción poética de una pintura del artista peruano: “IRIDACIONES ESCALDANTES del vestido de cola de hada regia toca manilla a la española enseña un gesto religioso” (Perlongher 2014: 56). Sin embargo, a medida que avanzamos en esta lectura que no posee respiración ni corte, nos encontramos con una especie de ambiente ritual frenético, un espacio de preparación, en el que la ceremonia precede a la experiencia estética de mirar. La pintura de Amaringo no es ya, materia estática en una superficie plana, un lienzo en un museo o un cuadro colgado en un comedor, sino materia tridimensional y móvil que se esparce, prolifera por el espacio del texto, lo hace sonar. La pintura –el color– pierde su soporte original y se expande con sonidos selváticos –plantas y luces que se transforman en lenguaje– hasta formar parte de la experiencia de escritura que las convoca. Es un jardín de las delicias sudamericano alucinado y musical: “hojas y una línea roja (roja de orquídeas)” (Perlongher 2014: 110).

Nos encontramos, en un principio, con una serie de “hilachas luz”, un portal que se va iluminando progresivamente: “En el deshilar esas luciolas (aureolas de luciérnaga) si muerden la suposición de una figura original” (Perlongher 2014: 111). Una vez que el recinto está iluminado, aparece en escena un ojo que participa de la reunión ¿El que había comenzado a mirar la pintura? envuelto en “pupila desmedida”. Es decir, la pintura y el espectador no están separados por la experiencia estética, sino que forman una sola y única conjunción, se aúnan en el texto. El ojo que mira, ahora forma parte de la pintura y de la ceremonia, se funde

en sus “diminutos y constantes” trazos. Las “hilachas de luz” se expanden y se transforman en: “dos mil líneas de sol”. El ritual ha comenzado.

Podría pensarse así que la pintura de Amaringo funciona como estadio introductorio a una experiencia doblemente ritual. Por un lado, las cuatro partes que conforman el poema, establecen un recorrido del ojo, que recorta y sustrae materia plástica y sonora para hacer vívida esa experiencia; por otro, realiza el procedimiento y se introduce en él a partir de la incorporación de su propio sustrato poético –elementos simbólicos que tienden a multiplicarse, materiales con los que ya suele trabajar como la seda, las flores, el cuerpo–. El fosfeno, esa sensación visual producida por la excitación de la retina, funciona como productor de imágenes dentro del texto. Se abre paso como “manchas de un Rorschach” (Perlongher 2014: 226) pero por momentos adquiere formas humanas como las ya mencionadas “pareja de indias sin sostén”. Es decir, a medida que avanza, el ambiente que había comenzado tenue, va definiendo sus contornos y surge la “vibración multicolor” de un canto.

En la cuarta parte, la ceremonia ya se encuentra organizada: “Descubro un sacerdote ataviado de verdes luminiscencias de puntilla de seda” y un “conciábulo borravino” de brujos mestizos (Perlongher 2014: 227). Perlongher los convoca al final del poema, los hace aparecer, aunque también introduce a un “paciente arrodillado” ¿Él mismo? y a un chamán que le aplica: “Todo un arte de manos, y una ollita donde oleaba el licor que le daba el origen (resplandor) de un zumo” (186). En este sentido, es curioso que el tipo de rito que se está llevando a cabo, dentro de la pintura, es el de la Ayahuasca como “cura”. El efecto es inseparable del plano de la expresión. Ya Perlongher había estudiado y experimentado con “las curas” de la Ayahuasca y se había referido a ellas en distintos artículos publicados en

esos años ¿Por qué la cura aparece en la escritura poética? ¿Cuál es la asociación entre experiencia estética y posibilidad de curación? ¿Es la escritura poética un modo de “cura”?

Es interesante revisar el carácter no dogmático e integrador del chamanismo. Ya que, la ingesta de Ayahuasca (también llamada por los incas: vino de los muertos), funciona como un “sistema de perpetua adaptación con la realidad vivida” (Perlongher 2015: 157). En rigor, la religión del Santo Daime (literalmente, San Dadme: el nombre proviene de invocaciones construidas a partir del verbo dar, del tipo dadme –daime– en portugués) asume un culto riguroso y sumamente estético, apolíneo y barroco. Por este motivo, en el rito conviven usos indígenas que se mezclan con un “eclectico catolicismo popular” (Perlongher 1997: 158). Incluso, pueden incorporar a la Virgen María, Buda, Krishna y hasta Mahoma en un “sincretismo que tiene más de simultaneidad que de jerarquía rígida” (157).

De este modo, “El ayahuasquero” y “Alabanza y exaltación del Padre Mario” podrían pensarse como textos que se aúnan en un mismo éxtasis poético; parten de la experiencia de escritura como hecho místico, y encuentran su materia en el rito popular y en los usos medicinales desreglados y revulsivos. En primer lugar, comienza con la exaltación plástica de Amaringo para finalizar con el monótono, repetitivo y mecido canto hipnótico de “Oh padre” al que se accede por vía de la escritura:

Oh padre

Cúrenos

la salud y las escoriaciones del alma y los pozos del trauma y las heridas que hilan en el fondo de sí de cada cual (Perlongher 2014: 186).

En el texto, Perlongher convoca la figura del Padre Mario, sacerdote que realizaba curas milagrosas en González Catán, y lo transforma en un chamán proliferante. Condensa elementos del Daime junto a las supersticiones populares del conurbano bonaerense. Implora energía, medicina, protección y salvación: “No nos obligue a recorrer con Beba en vano distancias siderales de un suburbio anterior desconocido estelas polvorientas que dejaba el periplo de nuestro andar en pos de usted entre ómnibus” (Perlongher 2014: 188). El texto, que comienza siendo una oración, se transforma en un viaje mágico por bordes fabriles abandonados, descampados, y caminos de cintura. Este paisaje urbano y sonoro se condensa, y como parte de un sueño, Perlongher deambula enfermo por: “los gigantescos colectivos del suburbio profundo más allá de Lomas de Almirador” en el que “ni una loma se desloma una mina trabajando en el vidrio durante horas y horas para tener el premio de buscar oh padre su fulgor” (Perlongher 2014: 233). Sin embargo, hacia el final del poema, el conurbano bonaerense del Padre Mario se vuelve tropical, se transfigura en Pringles, en una selva de cemento compuesta por: “cascadas” y “jungla de lianas” ¿Es que la muerte no puede obtener su materia de la belleza, de la alucinación?

Son, entonces, textos que se resisten a, textos que sostienen la vida sobre la muerte. Límite: tejido o membrana, pero también forma represiva, que el barroco tiende a trasgredir. Allí, en la escritura, el éxtasis estético está en la cura, la posibilidad, la detención del tiempo del cuerpo. En Perlongher, es, hasta el final, un perder los bordes, exasperarlos: en su “ve, muerte, a ti”, en la saña de la vida con la vida que constituyen ciertas enfermedades.

No es que falta, es lo que sobre, lo que no duele.

Aquello que excede la austeridad taimada de las cosas

o que desborda desdoblado la mezquindad del alma prisionera (Perlongher 2014: 245).

Deseos fuera de la Ley, incontinentes, teratológicos, en palabras de Nicolás Rosa.

Energías desatadas, sin forma ni meta.

### Referencias bibliográficas

- Bueno, Wilson (2005). *Mar paraguayo*. Buenos Aires: tsé-tsé.
- Cangi, Adrián (2005). “Imprevistos de la vida, torsiones del lenguaje”. En *Mar paraguayo*. Buenos Aires: tsé-tsé.
- Carpentier, Alejo (1987). “El barroco y lo real maravilloso”. En *Tientos y diferencias*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Echavarren, Roberto (2014). “N.P.: Un recorrido” (Prólogo). En *Poemas completos*. Buenos Aires: La Flauta Mágica.
- Jiménez, Reynaldo (2014). “Templar”. En *Poemas completos*. Buenos Aires: La Flauta Mágica.
- Khab Ra y Ná Kar Eliff-Ce, Ana (2014). “Informalescencias con ethos al barroco”. En *Poemas completos*. Buenos Aires: La Flauta Mágica.
- Perlongher, Néstor (1997). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- (2004). *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editora.
- (2014). *Poemas completos*. Buenos Aires: La Flauta Mágica.
- (2016). *Correspondencia*. Palmeiro, Cecilia (ed.). Buenos Aires: Mansalva.
- Rosa, Nicolás (2006). “Baratijas y abalorios. Servidumbre de Perlongher”. En *Relatos críticos*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor. 122-138.
- Wasem, Marcos (2014). “Límite y resistencia”. En *Poemas completos*. Buenos Aires: La Flauta Mágica.