

Levantar la "enrarecida atmósfera": la figura del ayahuasca en *Aguas aéreas* (1990) de Néstor Perlongher

Robert Baca Oviedo
Universidad Paris III Sorbonne – Nouvelle
Francia
robert-adrian.baca-oviedo@sorbonne-nouvelle.fr

Resumen:

El ayahuasca, *Banisteriopsis Caapi*, viene ganando terreno en los últimos años como tema de reflexión literaria, estética y filosófica. Néstor Perlongher no fue ajeno a este interés. Atraído al final de su vida por la función ritual de esta liana y por el arte amazónico peruano, el poeta argentino se apropia de la figura de la *Banisteriopsis Caapi* para desarrollar una poética alimentada por las dimensiones físicas y espirituales provenientes la Amazonía. En *Aguas aéreas*, (1990), el poeta cuestiona los límites que separan naturaleza y cultura para adentrarse en el universo imbricado del ayahuasca. En este libro, Perlongher desarrolla una escritura poética integrada al espacio aéreo, acuático y terrenal de los territorios amazónicos como una planta asida al mundo y ahonda, al mismo tiempo, en sus propiedades enteógenas. El trabajo del poeta en estos dos aspectos invita al análisis desde perspectivas actuales como la intermedialidad y las teorías de las plantas. Ambas líneas de investigación ponen en valor la poética de Perlongher, sus correspondencias entre literatura y las artes visuales, y resalta la figura del *Banisteriopsis Caapi* dentro del pensamiento vegetal.

Palabras-clave: estudios amazónicos – intermedialidad - teoría de las plantas - poesía latinoamericana

Lifting the "rarefied atmosphere": the figure of ayahuasca in *Aguas aéreas* (1990) by Néstor Perlongher

Abstract:

Ayahuasca, *Banisteriopsis Caapi*, has been gaining ground in the last few years as a subject of literary, aesthetic and philosophical reflection. Néstor Perlongher was no stranger to this interest. Attracted at the end of his life by the ritual function of this vine and by Peruvian Amazonian art, the Argentine poet appropriates the figure of the *Banisteriopsis Caapi* to develop a poetics enriched by the physical and spiritual dimensions of the Amazon. In *Aguas aéreas*, (1990), the poet questions the limits between Nature and Culture to enter the imbricated universe of ayahuasca. In this book, Perlongher develops a poetic writing integrated into the air, the aquatic and terrestrial space of the Amazonian territories like a plant clinging to the world and delves, at the same time, into its entheogenic properties. The poet's work of these two aspects allows an analysis from current perspectives such as intermediality and plant theories. Both lines of research highlight the value of Perlongher's poetics, his correspondences between literature and the visual arts, and emphasize the figure of the *Banisteriopsis Caapi* in the context of Plant-Thinking.

Keywords: Amazon Studies – intermediality - Plant Theory - Latin American Poetry

Fecha de recepción: 20/ 03/ 2022

Fecha de aceptación: 6/ 06/ 2022



Considerada planta maestra por los pueblos de la Amazonía central, el ayahuasca, *Banisteriopsis Caapi*, viene ganando terreno en la reflexión literaria, estética y filosófica en las últimas décadas. Dentro de esta discusión, artistas y escritores, de la mano de médicos vegetalistas, antropólogos y etnobotanistas, entre otros, contribuyen a desarrollar perspectivas intermediales en la representación del ayahuasca. Néstor Perlongher no fue ajeno a este interés. Atraído al final de su vida por la función ritual de esta liana y el arte amazónico peruano, el escritor argentino se apropia de la figura de la *Banisteriopsis Caapi* para desarrollar una poética alimentada por la dimensión material y espiritual dentro del contexto de los pueblos de la Amazonía occidental.

Con el objetivo de analizar la representación del ayahuasca en la poética de Néstor Perlongher, el artículo se divide en dos partes. Para empezar, tomando en cuenta los aportes de las teorías de las plantas y la reflexión sobre los estudios literarios y sociales ligados a saberes ancestrales de los territorios amazónicos, el texto se centra en estas dos perspectivas para ahondar en la relación entre el mundo vegetal, la espiritualidad amazónica y la poesía. En segundo lugar, el estudio focaliza su atención en la última etapa poética de Néstor Perlongher, específicamente en el poema XXXIV de *Aguas aéreas* (1990). Aquí, el artículo aborda el diálogo entre la palabra (poesía) y la imagen (artes visuales amazónicas), específicamente con la obra plástica del pintor peruano Pablo Amaringo y el cine de la realizadora peruana Nora de Izcue. A manera de conclusión, el texto pone en valor la última etapa en la poética de Perlongher, la cual no solo se reduce a una experiencia mística y/o visionaria, fruto de una práctica individual. Al contrario, se trata de una experiencia poética específica y sus relaciones intermediales con la obra de otros artistas.

En su libro *Plant Theory in Amazonian Literature* (2019), Juan Duchesne propone una confluencia entre la teoría de las plantas¹ y los conocimientos venidos de las naciones amazónicas. Para el investigador puertorriqueño, esta perspectiva ayudaría a enriquecer los estudios sobre el mundo vegetal en el terreno humanista: “La excepcionalmente robusta tradición del pensamiento vegetal en la Amazonía puede servir para llevar la teoría vegetal en las humanidades más allá de la ontología orgánica de la planta, en diálogo con el desarrollo actual de la metafísica como la de Viveiros de Castro, Emanuele Coccia y otras.” (Duchesne 2019: introducción, párrafo 2).

De esta manera, las contribuciones del filósofo italiano sobre el paradigma físico y metafísico de las plantas dentro del humanismo pueden ser la piedra angular en el análisis de las literaturas

¹ La teoría de las plantas emana de las corrientes de filosofía posestructuralista, más precisamente a partir del concepto de biopoder de Michel Foucault, el modelo de rizoma de Félix Guattari y Gilles Deleuze y el término de soberanía de Jacques Derrida. A partir de la lectura de estos tres autores, Jeffrey Nealon propone en su libro *Plant Theory* (2016) una reflexión sobre el lugar de la vida vegetal bajo la perspectiva del biopoder que cuestiona la noción de vida en las teorías humanistas actuales (Nealon 2016: 14). Igualmente, la obra colectiva *The Language of plants* (2017) de M. Gagliano, J. Ryan y P. Vieira se interesa por el mundo vegetal con perspectivas entrecruzadas como la ciencia, la filosofía y la literatura. Existen también otras líneas de investigación como la de Michel Marder en su libro *Plant-Thinking. A Philosophy of vegetal Life* (2013), donde el autor propone un análisis de la dimensión antimetafísica de las plantas.



amazónicas. En su libro *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange* (2016), Coccia concibe a la planta como un objeto de interpretación de las relaciones entre los seres y su entorno: “No se puede separar —ni física ni metafísicamente— la planta del mundo que la alberga. Ella es la forma más intensa, más radical y paradigmática de estar-en-el-mundo” (Coccia 2018: 18). Esta doble interacción entre el medio y los seres redefine la noción misma de lo planetario. No se trata solo de estar en mundo sino de respirarlo, estar atravesado por él, inmerso en esa atmósfera de la que se forma parte: “Más que una parte del mundo, la atmósfera es un lugar metafísico en el cual todo depende de todo el resto, la quintaesencia del mundo comprendida como espacio donde la vida de cada uno está mezclada con la vida de los otros” (Coccia 2018: 67).

Según Duchesne, las plantas en el pensamiento vegetal amazónico cumplen una función similar de poner en valor las interrelaciones entre entorno y seres vivos: “Las plantas han sido las dueñas de la vida y el pensamiento durante milenios para los seres humanos y no humanos que, al unísono con las plantas, han creado la selva amazónica y son, con ellos, la propia Amazonía” (Duchesne, 2019, capítulo 2, párrafo 4). El ayahuasca como “planta maestra” y principal portadora del saber de los pueblos amazónicos “muestra” en sus visiones esas dinámicas entre el complejo universo vegetal y animal, lo humano y su entorno. De un lado, desde su forma física, el ayahuasca representa el paradigma entre el cosmos y lo terráqueo, una entidad que atraviesa las dimensiones acuática, terrenal y aérea. De otro lado, desde su dimensión espiritual, el ayahuasca está relacionado con el aprendizaje ético sobre el equilibrio medioambiental. O como lo explica el maestro Rafael Chanchari Pitzuri, perteneciente a la comunidad chacatán, en Loreto, Perú:

El ayahuasca se concentra sobre los grandes valores humanos, sobre el entorno de tu vida personal en el pasado, en el presente y el futuro, sobre los aspectos más elevados de la vida en comunidad en una nación o en el mundo (...) te permite ver los impactos negativos de las actividades humanas en el medioambiente por falta de cura o por destrucción. (Narby, Pazuri 2021 :72)

Ese doble estatuto del ayahuasca está presente en la poética de Perlongher. En efecto, la fisicalidad y la espiritualidad del mundo amazónico se desbordan a lo largo de *Aguas aéreas*. Y, más precisamente, en el poema XXXIV donde lo material, lo sensible y lo suprasensible se manifiestan de forma más concreta.

En *Aguas aéreas* esa mutua interacción entre lo humano y lo no-humano, la dimensión física de la planta y la interacción con la capacidad alucinatoria, a pesar de su forma fragmentada y aparentemente inconclusa², existen. A lo largo del libro, la planta va entretejiendo en los textos una continuidad entre

² En su artículo “Néstor Perlongher y la poesía visionaria en Latinoamérica” (2012), Cussen da por sentado el carácter ambiguo de *Aguas aéreas* sobre el ayahuasca, su proceso alucinatorio y la relación con el paisaje amazónico: “En la lectura de los más de treinta poemas de *Aguas Aéreas* (casi todos en prosa) no encontramos un registro detallado y ordenado de esta experiencia, aunque sí se pueden encontrar alusiones al viaje en canoa por

lo vegetal, lo animal y lo humano, produciendo así una presencia del universo amazónico en vías de metaforización que, muy a menudo, no termina por definirse: “el ala/ de un camoatí libélulas libando” (Perlongher 2014a: 179), “manatíes sirena, bosque río” (Perlongher 2014a: 180), “perla que se revela en goma o nace caucho” (Perlongher 2014a: 180), “marea abrazando el pantano costanero” (Perlongher 2014a: 181), “¿no habitaba una anguila que superando el foso se transformaba en águila?” (Perlongher 2014a: 181), “en trayectorias de moluscos” (Perlongher 2014a: 184).

No obstante, hacia la segunda mitad del texto la referencialidad al mundo vegetal y animal de los territorios amazónicos cobra mayor nitidez. Por ejemplo, en el poema XVI, la presencia de lo maquínico es absorbido por la dimensión animal subacuática: “las aspas de la hélice lanzando en la interior oscuridad las anclas de un delfín, ese pez mármol” (Perlongher 2014a: 187). En el poema XVII, lo animal se manifiesta como una prolongación de lo vegetal: “serpientes o jaguares adosados a las escuetas sendas de la mata” (Perlongher 2014a: 187). Existe también una tendencia a amalgamar lo animal y lo vegetal con el espacio que los contiene. Prueba de ello son el poema XXI: “Había el peligro de la gran serpiente fluvial, la amenaza sombría de la raya, la sonrisa desconfiada de los yacarés y la raída sombra de una tortuga...” (Perlongher 2014a: 190); y el poema XXV: “ígneos reptiles sacudían el cimbroneo de las colas drapadas en el nimbo de hojarasca acuáticas” (Perlongher 2014a: 192). En estos dos textos citados, los animales se diluyen parcialmente con el paisaje acuático, subacuático, terrenal y aéreo hasta casi asimilarse a él.

Hay momentos también donde una gran parte de los poemas recobran claridad. En esos instantes, Perlongher deja de lado su ambigüedad aparente para centrarse en imágenes mucho más nítidas que iluminan así el sentido de los textos. En el poema XXII, la referencialidad física al universo amazónico se expresa casi en toda su amplitud: “el agua solo como excusa o cauce para el entroncamiento del tronco el ramaje, sutileza fluvial, el fluir de la canoa por el divertimento de las ramas (...) al otro lado del arroyo, envuelto, vegetales que entraban en el agua, un devenir ácueo de palo, navegan en el bosque (Perlongher 2014a: 191).

Aun así, de estas imágenes quedan solo rastros o ciertas fulguraciones producto de ejercicios metonímicos fugaces que luego serán violentamente desplazados o asimilados por la obsesiva omnipresencia de lo aéreo o lo acuático, o de ambas dimensiones entrecruzadas. De esta manera, se concibe el ala de un “camoatí” (Perlongher 2014a: 179), la avispa americana, acentuando su atención sobre la dimensión aérea, o “la tortuga perdiéndose en estelas oscuras” (Perlongher 2014a: 189) al fondo de un río. Igualmente, se puede ver la metamorfosis del “anguila” en “águila” (Perlongher 2014a: 181), donde el mundo acuático se transforma —de un momento a otro— en aéreo. Todos estos

la selva y a la materialidad de la bebida.” (Cussen 2012: 180) Esas “alusiones” a la planta —a sus propiedades y su entorno— de las que habla Cussen no solo están presentes en todos los poemas, sino son los elementos que rigen la autonomía de cada uno y al mismo tiempo los que definen el sentido global del libro.

elementos referenciales se desplazan en el poemario constituyendo una fragmentación aleatoria de imágenes para crear un gran bosque amazónico, dentro del cual las entidades animadas e inanimadas se proyectan unas sobre otras. Ese bosque al cual Perlongher nombrará ya desde el poema III, una “ENRARECIDA ATMÓSFERA” (2014a: 177). Al interior de esta “atmósfera” perlongheriana, los seres vivos y no vivos se interrelacionan unos con otros, respiran, laten, brillan, se deforman, se deslizan hacia metamorfosis incompletas, comparten el aliento de vida al ser uno con ese mundo, en este caso lumínico.

Para E. Coccia la atmósfera no solo es el elemento que envuelve al mundo, es el mundo mismo. En ese sentido, el filósofo italiano asegura que hay que reconsiderar todas las esferas que pueden abarcar lo planetario más allá de la corteza terrestre. Es decir, concebir la totalidad del entorno planetario con su dimensión líquida y gaseosa: “La atmósfera no es algo que se agrega al mundo: es el mundo como realidad de la mezcla en cuyo interior todo respira” (Coccia 2018: 83). Esta aparente contradicción entre esas dos dimensiones físicas (aérea y acuática) —a primera vista opuestas e irreconciliables— condensan la totalidad del universo lírico de Perlongher. Es decir, el universo amazónico compuesto por estas aguas aéreas, conteniendo dentro de sí la continuidad de lo animal, lo vegetal y lo humano.

Esta imagen contradictoria (lo acuático en lo aéreo y lo aéreo en lo acuático) en la poética de Perlongher no remite exclusivamente a la dimensión literaria³, sino que tiene una base en la naturaleza misma. Y más específicamente, estas aguas aéreas encuentran su correlato en la geografía amazónica. En la exposición fotográfica Amazonia (París, 2021), el fotógrafo brasileño Sebastião Salgado dedica toda una serie fotográfica a un fenómeno meteorológico que se origina en los bosques amazónicos, al cual se le denomina “Ríos voladores”:

Una de las curiosidades más extraordinarias y —quizás las menos conocidas— de la selva amazónica es un fenómeno designado comúnmente con el nombre de “ríos voladores”. Tomando su fuente por encima de la jungla amazónica, estos ríos aéreos cargados de vapor de agua recorren una gran parte del continente sudamericano llevando más agua que el mismo río Amazonas. (Salgado, Wanick 2021).

De esta manera, los elementos referenciales a estos ríos voladores propios de los territorios amazónicos se vuelven más comunes a lo largo de *Aguas aéreas*, donde todo elemento o indicio referencial de lo acuático irá entrelazándose a lo aéreo y viceversa: “manatí de una cutícula de nubes” (Perlongher 2014a: 180), “embalse de voces en elevado enjambre” (Perlongher 2014a: 180), “espinas de las almas en las aguas” (Perlongher 2014a: 181), “mariposas imperiales haciendo ondas de agua en el árbol de aire” (Perlongher 2014a: 195), “anguila de aire” (Perlongher 2014a: 194), “poros de níquel

³ En el epígrafe con los versos de Santa Teresa de Jesús, los cuales inician *Aguas aéreas*, se puede observar el entrecruzamiento de las dimensiones aérea, terrenal y acuática. Aquí, la naturaleza es una forma ascendente y medial hacia lo divino: “Es como ver un agua muy clara que corre sobre el cristal y reverbera en ello el sol, a una muy turbia y con gran nublado y corre por encima de la tierra, no porque se representa el sol, ni la luz es como la del sol; parece, en fin, luz natural y es otra cosa artificial” (Perlongher 2014a: 175). Ese ir a lo espiritual partiendo de lo material es una constante en *Aguas aéreas*.



airean al fantasma náutico del viento: en la corriente abierta” (Perlongher 2014a: 186), “el efecto del líquido en el alma” (Perlongher 2014a: 189), entre otros.

El poema XXXIV contiene una lógica similar a los poemas analizados anteriormente. Es decir, el texto poético se compone de una atmósfera en cuyo interior la dimensión aérea-terrenal se entrelaza con la dimensión acuática. Allí los seres vivos (lo humano y lo no-humano) interactúan a través de la continuidad de un lenguaje, en este caso, poético, que vincula a la especie humana con los animales y sus metamorfosis:

Atraía el pez hombre a la dama amazónica que arrojábase rauda a lo más hondo de sí de esos sonidos (olifán mezclado) que envolvían los pliegues de la falda y los tirabuzones de los aros y los brazos desnudos de esos delfines lisos que la halaban acariciadamente distraída por los espiralados torbellinos echada sin pensarlo a las mareas del légamo que contento por devorarla una orla multicolor alzaba a las orillas de la selva. (Perlongher 2014a: 196)

En efecto, esa fisicalidad del mundo amazónico resalta a primera vista de lo particular a lo general, donde los personajes interactúan entre sí hasta dar cabida a la presencia del paisaje amazónico. En primer lugar, el encuentro de esas dos dimensiones representadas por oposiciones femenino/masculino, terrenal-aéreo/acuático. Allí, una dimensión se alimenta de la otra: la dama amazónica es seducida por “el pez hombre” y luego arrastrada al mundo subacuático. A medida que el poema avanza, la fisicalidad del bosque amazónico y sus componentes terrenales y/o acuáticos se explayan hasta mostrar la naturaleza en toda su amplitud a través de la mezcla para regresar finalmente a la dimensión acuática. Por ejemplo, “los espiralados torbellinos” (ambos elementos pertenecientes a lo acuático y aéreo), “las mareas del légamo” (lo líquido mezclado con la tierra) y “las orillas de la selva” (la frontera donde cohabitan lo acuático y el bosque compuesto por lo animal y vegetal) conducen al lector a una condensación donde lo acuático se abalanza sobre lo terrenal/animal/vegetal hasta devorarlos (orillas/selva).

Las figuras del pez hombre y la dama amazónica develan además diversas interrelaciones entre lo vivo y lo no-vivo. De un lado, la presencia de la metamorfosis en el poema. La constante transformación de los seres donde las formas no son ni una ni otra, sino un tránsito entre las dos: el punto medio que fluye entre el pez (lo animal, acuático) y el hombre (lo humano, terrenal). Es decir, la antropomorfización de lo animal, en la cual el delfín posee rasgos físicos humanos (brazos). Esa metamorfosis es para el filósofo italiano “la fuerza que permite a todo ser vivo desplegarse simultáneamente en múltiples formas y la vez el soplo que permite a las formas relacionarse entre ellas, pasar una a través la otra.” (Coccia 2020: 20). En la mayoría de los poemas que componen *Aguas aéreas* se percibe ese poder de la selva amazónica, el de atravesar constantemente lo vivo y lo no vivo como una entidad continua que los penetra, los une y los transforma.

Por otro lado, esta metamorfosis en el poema de Perlongher ilustra también una lógica de disolución de la frontera entre Naturaleza y Cultura. Allí, la humanización de lo animal-vegetal cohabita



con la animalización de lo humano dentro de una lógica predatoria. Son las dinámicas del bosque las que rigen la existencia de los seres vivos a través de relaciones interespecíficas, donde lo animal y lo humano forman parte de la continuidad de un lenguaje —en este caso— poético. Es por ello que los animales (los delfines) seducen o halan a lo humano (la dama amazónica). Asimismo, las emociones expresadas por la dimensión no-humana y no-viva se configuran en el poema como un rasgo recurrente, las cuales llegan a ser incluso contradictorias. Dentro de este universo perlongheriano, los delfines fuerzan con caricias a la dama amazónica o el légamo expresa su alegría al devorarla. La dimensión comunicativa entre lo humano y lo no-humano es muy recurrente en la literatura con referencia al imbricado universo amazónico. A modo de ejemplo, en la poesía del peruano César Calvo la esfera de lo no-humano expresa emociones humanas. En su poemario *Poemas bajo tierra* (1960), las nubes deciden cuándo llover: “cuál es la nube que negó la lluvia” (Calvo 2010a: 48) y los ríos se relacionan con lo humano: “Antes el mismo río/ detenía sus aguas por bebernos” (Calvo 2010a: 51). En su libro *Ausencias y retardos* (1963), el poeta enlaza lo cósmico, a lo aéreo y a lo acuático dotándolos de emociones humanas: “ojerosos los soles demacrados (...)/ El otoño gritando en el bosque/ amarillos quejidos descienden de los árboles” (Calvo 2010b: 90).

En el poema XXXIV existe una asimilación de lo terrenal a lo acuático no solo en el plano de la fisicalidad amazónica, sino dentro de lo intangible. La dama amazónica, entidad humana, es víctima del acecho del pez hombre, una entidad en proceso de metamorfosis —que no es una ni otra— y cuya figura se relaciona a representaciones propias de mitologías amazónicas. En otras palabras, tanto lo tangible (la dama amazónica) como lo intangible (pez hombre) median dentro del poema, a veces tensándose, otras veces en armonía, o una fagocitando a la otra, pero siempre estableciendo un vínculo. Para el investigador y escritor peruano Pedro Favaron, existen dos dimensiones dentro de la Amazonía occidental, lo sensible y lo suprasensible:

Los mundos sensibles son aquellos que los humanos percibimos con nuestros sentidos ordinarios, limitándonos a verlos en su densidad material. Los mundos suprasensibles, en cambio, son dimensiones sutiles, espirituales, de fuerte densidad vital; solo pueden ser vislumbradas mediante el ejercicio trascendente de las capacidades perceptivas. Los mundos suprasensibles no pertenecen a una esfera autónoma de la realidad, sino que están en vinculación con los mundos sensibles. (Favaron 2017: 16)

La presencia de estos dos mundos en constante relación no es un atributo exclusivo del poema XXXIV. A lo largo de *Aguas aéreas*, la dimensión sensible y suprasensible manifiestan su vínculo a través de los poemas con el fin de mostrar esa vasta complejidad del universo amazónico. Es la planta maestra, el ayahuasca, la responsable de mostrar a través de sus visiones —llevadas ahora al terreno de lo poético— el vínculo entre lo ordinario y lo extraordinario. De esta manera puede verse un rodete que “corona sacerdotisas blancas” (Perlongher 2014a: 180), la selva amazónica y “su brujería vegetal” (Perlongher 2014a: 181) o “al gran Lago de los Seres,/ los Entes” (Perlongher 2014a: 182).

En el poema XXXIV, la súbita aparición de los delfines con brazos de hombre, “compañeros del fondo” (Perlongher 2014a: 195), que atacan y seducen al mismo tiempo a la “dama amazónica”, muestra la ambivalente espiritualidad del bosque amazónico. Según Favaron, esa ambigüedad entre bien y mal es un factor común que se moviliza entre los entes del mundo sensible y el suprasensible: “Pero no todo en el bosque sirve para promover la salud humana. El monte es un espacio animado en el que habitan tanto seres positivos y benévolos como entidades agresivas” (Favaron 2017: 45).

La figura del delfín, el pez hombre perlongheriano, conserva esa ambivalencia propia de los relatos orales de las naciones selváticas de la Amazonía central. Por un lado, estos seres subacuáticos son “poseedores de conocimientos y poderes especiales que comparten con los seres humanos cuando estos son requeridos con respeto y para su buen uso” (Bicentenario del Perú, 2021: 2m15s). Sin embargo, la mayoría de los relatos contienen también una carga depredadora. Para Pedro Favaron, el bosque amazónico —visto como oposición al lugar donde reside lo humano— es siempre es percibido desde una perspectiva depredadora, un enorme espacio de peligro:

El hogar es el lugar de la sociabilidad humana, donde los parientes se brindan afecto y se prodigan buenas palabras. Bajo los techos de palmera, los corazones se vinculan entorno al cariño. En el exterior de la casa hay peligro y confusión. El bosque es residencia de fieros depredadores, de “demonios” y de brujería. (Favaron 2017: 66)

En esta dimensión acuática y subacuática, el vector predatorio se manifiesta a través de la encarnación de diversas entidades como las sirenas, los delfines rosados o bufeos (llamados así en el interior de la Amazonía peruana) y los yakurunas o gentes del agua en quechua (Amaringo, Luna 1991: 36-37). Sin embargo, el bufeo es el más conocido por su capacidad seductora. Se le atribuye también a este el secuestro de sus víctimas: “el bufeo colorado o delfín rosado es famoso por sus historias de enamoramientos y raptos a mujeres que caen rendidas ante su elegancia y su atracción sexual” (Bicentenario del Perú, 2021: 5m51s). En el poema XXXIV, es esa atracción implícita que ejerce el delfín sobre la mujer lo que da inicio al poema: “atraía el pez hombre a la dama amazónica” (Perlongher 2014a : 192). Allí, el mundo de lo suprasensible atrae al mundo sensible, lo acuático a lo terrenal, lo no-humano a lo humano. El delfín seduce y rapta a la mujer con facilidad, producto de “su poder encantador”: “los brazos desnudos de esos delfines lisos que la halaban acariciadamente distraída” (Perlongher 2014a : 192), “echada sin pensarlo”(Perlongher 2014a : 192). Sin embargo, esta atracción es solo un aspecto más de la lógica predatoria que cierra el poema con la captura de la dama amazónica siendo devorada por las entidades subacuáticas: “mareas del légamo que contento por devorarla una orla multicolor alzaba a las orillas de la selva” (Perlongher 2014a: 192).

En estos relatos, la figura predatoria y metamorfoseada del delfín suele estar asociada a la presencia recurrente de un otro masculino foráneo relacionadas a actividades extractivistas en los territorios de la Amazonía: desde el auge de la explotación del caucho a finales del siglo XIX y principios del XX (Bicentenario del Perú, 2021: 6m49s) hasta las actividades relacionadas con el turismo hoy en día (Amaringo, Luna 1991: 37). Al desvincularse de estos elementos contextuales o referenciales, el

poema XXXIV de Perlongher condensa paradójicamente la esencia de todos estos relatos orales de la Amazonía donde el delfín y la dama amazónica son las figuras centrales. En otras palabras, el poema se transforma en un emblema de esa dimensión depredadora, una imagen primigenia que puede ser extraída del territorio verbal para reproducirse, dialogar y entrar en tensión con otros medios de expresión artística.

Perlongher concibe también el poema XXXIV como un fenómeno intermedial. En efecto, el texto poético abre la posibilidad de correspondencias y tensiones con estructuras y códigos provenientes de las artes visuales, ya sea de la pintura, la fotografía y el cine. No obstante, este no es un rasgo exclusivo del poema XXXIV ni mucho menos de *Aguas aéreas*. En el poema “El ayahuasquero” de su libro *Chorro de las iluminaciones* (1992), el poeta argentino toma del artista peruano Pablo Amaringo (1938-2009) la figura de este delfín y su dimensión subacuática para llevarlos al terreno de lo verbal. En el arranque de la segunda parte del poema, el color del cetáceo irradia en todo el cuadro: “FOSFORESCENTE DELFINADO” (Perlongher 2014b: 226). Luego el paisaje se abre para dar forma a los demás elementos que configuran la dimensión subacuática saliendo del río para ser observados por el espectador: “miembros de muchachos hienden sobresaliendo roja la cabeza del agua donde nadan o brincan escamados narvales (...) delfín enamorado de lo azul” (Perlongher 2014b: 226).

Los versos de “El ayahuasquero” movilizan referencias a la producción visual del artista amazónico y, más específicamente, a dos de su serie de cuarenta y ocho pinturas tituladas “Visiones”: “Visión 2: La creación del ayahuasca” (Amaringo, Luna 1991: 51) y “Visión 14: Los tres poderes” (Amaringo, Luna 1991: 75). En ambas visiones, el espacio acuático y aéreo se saturan de tonos azules, lilas y negros para dar forma a seres del mundo sensible y suprasensible, los cuales aparecen en medio del bosque amazónico representados a través de finísimos trazos blancos. Sin embargo, la atención del espectador se focaliza sobre estos seres acuáticos coloreados de un rojo vivo en proceso de metamorfosis. En la “Visión 2” aparecen muchachos con cola de pez formando una fila sobresaliendo del río como en el poema “El ayahuasquero” de Perlongher, mientras que en la “Visión 14” delfines rosados con brazos de hombres marchan en fila a las orillas del río, imagen que encuentra su correspondencia con el pez hombre del poema XXXIV del poeta argentino.

Los poemas de Perlongher abarcan también lo fotográfico y audiovisual. Existe una preocupación en el poeta argentino por representar las imágenes del mundo vegetal y animal de los territorios amazónicos con la precisión de la lente de una cámara. Este interés por la materialidad de la imagen como herramienta de acceso a lo real, sin dejar de lado su carga estética, muestra la esencia de su formación como antropólogo. Áreas de conocimiento opuestos e incompatibles (poesía, espiritualidad y conocimiento científico) no son, según Eduardo Ballea, diferenciadas por el poeta argentino en el momento de analizar la figura del ayahuasca en *Aguas aéreas*: “el ‘misticismo’ de Perlongher está estrictamente conectado con una experiencia del éxtasis en tanto ‘estado alterado de consciencia’ en



dondel poeta y el antropólogo pueden encontrarse”. (Balleta 2012: 140). Para Perlongher, el universo amazónico es ante todo materia y espíritu. Allí la ciencia, la poesía y la religión no funcionan como conocimientos autónomos, sino que se complementan, se entrecruzan, se destruyen y vuelven a crearse hasta ser parte de “la condensación final de su pensamiento, de su estética, de su poética: acá se revelan las sutiles hebras (o ¿rizomas?) que entretejen su experiencia vital” (Balleta 2012: 142).

Sin embargo, ¿de qué manera se relaciona la formación de Perlongher como antropólogo con su interés por la materialidad audiovisual del paisaje amazónico? Si bien la herramienta primigenia de trabajo en Perlongher siempre será la palabra, el poeta despliega desde la representación verbal intereses estéticos propios de la técnica que aportan estos dispositivos visuales y audiovisuales. Es decir, el poeta persiste en la búsqueda de una mirada nueva sobre el universo amazónico tal como la proporciona la lente de una cámara. Este interés por lo vegetal en Perlongher establece un diálogo con investigaciones recientes sobre las correspondencias entre naturaleza, antropología y arte como es el caso de Perig Pitru y su reflexión sobre el cine animista:

Me apoyo en la base antropológica constituida por motivaciones estéticas que presiden la movilización de las técnicas de lo vivo para aprehender una nueva mirada sobre la planta —y las teorías de la vida correspondientes— producida por las modernas técnicas de reproducción de la imagen como la fotografía y el cine. (Pitru 2020: 14-15)

En lo que respecta a la fotografía, Perlongher concibe el aura de la imagen fotográfica como un reducto intraducible al terreno de lo verbal. Sin embargo, la belleza radica en esa imposibilidad enunciada desde lo poético. Desde allí, la voz poética revela las tensiones entre imagen y palabra al no poder “capturar” una experiencia específica. En este caso, la experiencia alucinatoria y las emociones producidas por la ingesta del ayahuasca, como lo muestra el poema XIX de *Aguas aéreas*: “el efecto del líquido en el alma (...)/ un iris, esa aural hialinidad, una/ deformación de cristalera en travesías que al costado de la foto/ se revelan hostiles a toda reducción, a todo verso” (Perlongher 2014a: 189).

Por otro lado, la concepción cinematográfica en Perlongher parece manifestarse de forma más vasta. Ello puede verse en el uso del *zoom in* a través de un acercamiento lento a los objetos de la naturaleza hasta reducir la profundidad de campo como en el poema XXV: “su delicada precipitación por valles de hondura pelicular fragante...” (Perlongher 2014a: 192). Igualmente, cabe resaltar que la visión de lo cinematográfico en *Aguas aéreas* de Perlongher está vinculado a la idea de movimiento en estrecha relación con las formas nacidas de las dimensiones gaseosas y líquidas de la naturaleza. Así, se observan en el poema XV “marinas transparentes pintadas sobre un agua inquieta pero al correr de la película un dejo que sostiene un movimiento acampanado, o de espirales” (Perlongher 2014a: 186), y en el poema XXV “una película de gases o de rebuznos fétidos en el estanque de grasas aterciopeladas de su cuerpo” (Perlongher 2014a: 192). No obstante, es necesario resaltar que lo cinematográfico en estos poemas no se manifiesta exclusivamente a través de figuras provenientes del paisaje amazónico. Aquí, la dimensión cinematográfica posee además una consciencia de sí misma al establecer no solo relaciones



intermediales entre cine y poesía, sino que es capaz también de llevar al terreno de lo poético una visión metacinematográfica. Esto se manifiesta específicamente en el poema XV: las imágenes poéticas dentro de la dimensión verbal pueden sufrir un proceso de montaje. Es decir, se las puede intervenir, manipular, quitar, acelerar e incluso ralentizar con el fin de alterar lo percibido, en este caso, las visiones.

Este carácter intermedial de *Aguas aéreas* no solo se percibe como reflexión sobre el fenómeno fotográfico y cinematográfico. Allí, la imagen en movimiento no solo sirve al régimen alucinatorio para escudriñar en las visiones del ayahuasca. Todo lo contrario, estas referencias dialogan con otras formas de cine. Por ejemplo, en el film *El viento del ayahuasca* (1982), Nora de Izcue aborda la metáfora del abuso sexual a través de la historia de una muchacha, Nexy, quien sufre un constante ataque de los yakurunas. En la película, el ayahuasca es el elemento primordial que conecta esos dos mundos: el sensible y el suprasensible.

En una de las tantas escenas donde se recrean ceremonias de toma de ayahuasca, Nexy contempla en sus visiones el abuso que sufrió de niña (De Izcue 2017: 35m41-38m25). El montaje aquí se compone de una lógica de seducción predatoria, que dialoga así con el poema XXXIV de Perlongher. En la primera parte, Nexy se ve a sí misma desde la ribera de un río durante la noche. Los planos y los contraplanos se alternan para diferenciar cómo la Nexy adulta observa —con el cuerpo desnudo en el agua— a la Nexy niña que juega con su vestido blanco en la orilla del río. Desde esa oscuridad del bosque, en la que solo los cuerpos de las protagonistas son reflejados por luces azules y rojas, Nexy mujer desde el agua cual sirena parece seducir a Nexy niña. La primera llama la atención de la segunda, ríen, sus miradas se buscan, mientras la niña de cuclillas juega con el agua desde el otro lado de la orilla (De Izcue 2017: 35m41-37m38). En esta primera parte, el mundo subacuático, el de los yakurunas o Nexy mujer y desnuda en el río, seduce al mundo terrenal, el mundo de Nexy niña vestida de blanco. Nexy niña, al igual que la dama amazónica, es seducida por la dimensión suprasensible.

Súbitamente, la escena cambia. Dentro del bosque de un verde luminoso, el film muestra a Nexy niña escapando de alguien. En el montaje las imágenes se ralentizan y se superponen, mientras el sonido con gritos y tambores aumenta hasta invadir toda la escena. Al mismo tiempo, una cámara en un lento *zoom out* muestra a un hombre que persigue a Nexy y la captura, hasta que los dos caen sobre la tierra (De Izcue 2017: 37m39-38m19). Ese desplazamiento de la oscuridad por la luz, la ausencia de Nexy mujer por la aparición del hombre, la ausencia del mundo acuático (lo suprasensible) por lo terrenal (lo sensible) muestra de forma explícita el abuso sexual como el resultado de una visión revelada. Sin embargo, esta no se deshace del vector predatorio. Es el hombre quien persigue y se abalanza sobre Nexy niña como un animal sobre una presa, tal como el pez hombre del poema XXXIV de Perlongher depreda a la dama amazónica. La metáfora del abuso sexual en ambos dispositivos parece tener el mismo recorrido narrativo y poético, partiendo de la seducción hacia lo predatorio.



Gracias a su capacidad sintética de centrarse exclusivamente en la lógica de la depredación-sedución de lo suprasensible a lo sensible, el poema XXXIV de Perlongher parece actualizarse constantemente. Esta plasticidad de Perlongher en mediar su poética con el terreno de las artes visuales amazónicas abre también la posibilidad de diálogo con artistas amazónicos peruanos ultracontemporáneos. Y, sobre todo, busca nuevos campos de análisis para estudios posteriores. Tal es el caso de Smith-Churay y su cuadro *El bufeo colorado y los boras* (2020), Santiago Yahuarcani y su pintura *El delfín picalón* (2017), David Hewson y su obra *yakurunas* (2008), Christian Bendayán y su *Esplendor de sirena* (2016), entre otros.

A manera de reflexión final, la figura del ayahuasca en *Aguas aéreas* de Néstor Perlongher no se reduce únicamente a su dimensión enteógena y visionaria. En ese sentido, el presente trabajo ha tenido como objetivo principal descentrar la función alucinatoria de la *Banisteriopsis Caapi* dentro de la poética de Perlongher, para así poder concebirla en una dimensión mucho más amplia. Es decir, mostrar la naturaleza de esta liana y su interacción con la dimensión física de los bosques amazónicos (lo acuático, lo terrenal y aéreo), sumándole al mismo tiempo las tensiones y armonías producto del vínculo entre los mundos sensibles y suprasensibles propios de la espiritualidad amazónica. Por otro lado, *Aguas aéreas* como fenómeno intermedial se abre camino hoy en día para contribuir en la reflexión interdisciplinaria sobre la *Banisteriopsis Caapi* y estrechar sus vínculos con los territorios amazónicos. De esta manera, se intenta fortalecer el estudio del ayahuasca como eje medular de algunas obras en la literatura latinoamericana contemporánea, su interacción con las artes visuales amazónicas y finalmente desarrollar desde diferentes perspectivas la búsqueda de un pensamiento amazónico.

Bibliografía

Amaringo, Pablo y Luna, Luis Eduardo (1999) [1991]. *Ayahuasca Visions: The religious iconography of a peruvian shaman*. California, North Atlantic Books.

Balleta, Edoardo (2012). "Paraísos Barrosos: el éxtasis como foco central de a poética de Néstor Perlongher". *Altre Modernità*, n° 7, pp. 139-158. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/2142>.

Bicentenario Perú (5 de febrero de 2021). *AMA/zonas - Cap. 6: La sirena y el bufeo colorado* [Archivo de Video]. Youtube. www.youtube.com/watch?v=_SQc5ZrurH0

Calvo, César (2010a) [1960]. "Poemas bajo tierra". *Pedestal para nadie*. Lima, Grupo Editorial Mesa Redonda.

Calvo, César (2010a) [1963]. "Ausencias y retardos". *Pedestal para nadie*. Lima, Grupo Editorial Mesa Redonda.

Coccia, Emanuele (2018) [2016]. *La vie des plantes : Une métaphysique du mélange*. París, Édition Pavot et Rivages.

Coccia, Emanuele (2020). *Métamorphoses*. París, Bibliothèque Rivage.



- Cussen, Felipe (2012). "Néstor Perlongher y la poesía visionaris en Latinoamérica". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 76, pp. 173-190.
- De Izcue, Nora (30 de junio de 2017) [1982]. *El viento del ayahuasca*. [Archivo de video]. Youtube. www.youtube.com/watch?v=afnink3ewBM
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2005) [1991]. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (2006). *L'animal que donc je suis*. Paris, Éditions Galilée.
- Duchesne-Winter, Juan R. (2019). *Plant theory in Amazonian Literature*. Nueva York, Palgrave Macmillan. DOI 10.1007/978-3-030-18107-9.
- Favaron, Pedro (2017). *Las visiones y los mundos. Sendas Visionarias de la Amazonía Occidental*. Lima, Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAP), Universidad de Ucayali.
- Foucault, Michel (2007) [2004]. *Nacimiento de la Biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Gagliano, Monica, John C. Ryan y Patricia Vieira (eds.) (2017). *The Language of Plants. Science, philosophy, literature*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Marder, Michael (2013). *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*. Nueva York, Columbia University Press.
- Narby, Jeremy; Chanchari Pazuri (2021). *Deux plantes enseignantes : le tabac et l'ayahuasca*. París, Mama Éditions.
- Nealon, Jeffrey T. (2016). *Plant Theory. Biopower and vegetable life*. California, Stanford University Press.
- Perlongher, Néstor 2014a [1990]. *Aguas Aéreas* en Echavarren, Roberto (ed.). *Poemas completos*. Torino, La flauta mágica.
- Perlongher, Néstor 2014b [1992]. "El chorreo de las iluminaciones". Echavarren, Roberto (ed.). *Poemas completos*. Torino, La flauta mágica.
- Pitrou, Perig (2020). "La vitalité du végétal révélée par la technique" en Castro, Teresa y Rebecchi, Marie (eds.), *Puissance du végétal et cinéma animiste*. Paris, Les Presses du Réel.
- Salgado, Sebastião y Leila Wanick Salgado (cur.) (2021). "Les rivières volantes: arroser le continent entier". *Amazonia*. Del 20 de mayo al 31 de octubre de 2021. París, Philharmonie de Paris.

