

PRÓLOGO
Roberto Echavarren

Un fervor neobarroco

José Lezama Lima escribió: “como la verdadera naturaleza se ha perdido, hay que inventar una sobrenaturaleza”. Esa invención resulta, en el caso de Néstor Osvaldo Perlongher, la de un mutante que se aventura singular, se sabe desviado con respecto a los roles, ideología y costumbres del contexto en que se crió. El eros se articula a través de un gusto arbitrario, extravagante, al armar, con cómica extrañeza, retazos de los procesos de seducción. En la poesía de Perlongher, y hemos de vivir un tiempo hasta digerirla, la seducción de lo monstruoso (crossdressing, mezcla de modas, motivo vergonzante o fuera de la ley) despliega un fondo pretendidamente inconfesable que no es sino la excusa para una investigación desenfrenada de las posibilidades de gozar en la entretela de la lengua, con una estrategia micropolítica, compatible con el doble o triple sentido, la aliteración y la deformación de las palabras, que abre y exhibe un poder insospechado de decir y un frenesí del estar fuera.

Lo que está en el aire

Trotsko, anarquista, militante del movimiento de liberación homosexual argentino, de otros grupos paulistas, de cultos asociados a una droga, estos compromisos, sucesivos y a veces simultáneos, pudieron resultar contradictorios, pero fueron consecuentes en tanto experiencia (experimento y crítica) de las alternativas radicales de un época.

En los poemas culmina la serie de plataformas de cada “movimiento”, se ejercita una torsión y mezcla de lo separado. No se trata de simple metáfora, sino de metáforas sostenidas por devenires. En cada significante se lee una implicación pragmática, una condición equivalente al modernismo experiencial que subraya la prosopopeya de Delmira Agustini: “Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros, / voy manchando los lagos y remontando el vuelo.” En Perlongher, esa poética del enchastre sobrepasa los disfraces para revelar, no un original, sino una intensidad que transfigura los exponentes de la lengua.

Ridículo, kitsch, humorístico: supera la adustez de la vanguardia y recupera el mal gusto del modernismo. Pero los moldes modernistas (que ya estallaban en Delmira Agustini o Julio Herrera y Reissig) se contaminan y flotan, como los desechos de una inundación, en el barro y las viscosidades de una carne vista a través de muchos encuadres y lentes. No se trata de encontrar la identidad del que escribe, porque el recorrido nómada singulariza devenires transversales a cualquier identidad.

Si un poema deja de atenerse a ciertos referentes, puede adquirir un vértigo musical incantatorio propio, un poder autónomo. El animal vestido se sacude, se empantana, respinga, babea, se hace tobogán o balcón de algo, una pecera estirada. El poema es el acontecimiento, fundido en ventisca, despegado de la impronta. Se rehace o se deshace: una vida, una edad, tierra de nadie, el bric-à-brac que no llega a disciplinar el sentido, pero mantiene el impulso.

El poder de un poema no concierne ni a un grupo ni a un individuo. Siempre hay algo más que un individuo, y menos que un grupo. Contamina una zona de pasaje, un corredor, desterritorializa el afecto en transfiguraciones momentáneas. Ser preciso es ser extravagante. Aquí las palabras destilan retazos de referente, aislaciones y roturas. La imagen y la semejanza son los términos lezamescos puestos en juego por la torsión palatal cuando lo imprecisable encuentra su “definición mejor”.

Transplatino

Un secreto nombre propio rebota en un país ajeno: *El uruguayo*, título de una novela del argentino Copi, o *Austria-Hungría*, el primer libro de Néstor Perlongher. No hay identidad, sí un precario cerco de alambres que son países que son campos cercados: un guiñapo desgarrado, el que huye.

Transplatino: no en el sentido de que queda del lado de allá, sino transiberiano, transatlántico, que atraviesa: Austria-Hungría certifica un recorrido transnacional. Si, según Jacques Lacan, un significante representa el sujeto frente a otro significante, sin que haya que asumir identidad frente a personas, aquí hablas argentinas representan a un sujeto frente a hablas brasileras, que atraviesan la escritura de quien vivió en San Pablo. Es un recorrido transnacional: desde el poema “Los Orientales”, en *Austria-Hungría*, al héroe

oriental Rivera, en *Alambres*, cuando Montevideo es sitiada por Juan Manuel de Rosas. Por un acto de justicia poética, Perlongher reconsidera la geopolítica de esos territorios que hoy son Uruguay, Paraguay, Brasil. Alude a episodios históricos que desbordan el mapa de la “nación” Argentina.

El trayecto de la poesía de Perlongher anota el paradigma de varios momentos de nuestra cultura, aún inmediata. De la revolución de las costumbres de los sesenta y setenta al congelamiento de la restauración militar y a una nueva explosión, esta vez amenazada por la corrupción financiera, la delincuencia urbana y el sida. En el caso de Perlongher, la última etapa culmina en un descubrimiento de droga y rito, la religión del Santo Daime basada en el consumo del yagué o ayahuasca que experimenta y estudia como antropólogo. De eso tratan los poemas de *Aguas aéreas*. Aunque ya antes, en “Abisinia Exibar” (de *Parque Lezama*), había subrayado la conexión entre droga y escritura (aludiendo a la marca de polvos contra el asma que empleaba Lezama Lima).

Entre los muertos históricos que le conciernen hay, por lo menos, una mujer: ¿pero cuál? No la madre, sino Eva Perón, la diosa-prostituta. Un verso de Lezama Lima, “deseoso es aquel que huye de su madre”, sirve de epígrafe a un poema de Perlongher. “¿Huyo de la madre de Lezama Lima?”, se pregunta irónico el yo lírico. Ironía equivale aquí a política de estilo, que ficcionaliza cualquier asunción en apariencia inmovible. Sin embargo a través de la ironía resuena una verdad.

Si el arte, más que retratar lo real, pone a lo real en movimiento, alterando el criterio con que se lo juzga, la política, a través del arte, se revela como estilo. Ya no consiste en el combate por tomar el poder de un gobierno central según la estrategia marxista que definía y guiaba la lucha de clases. Más bien se configura a través de un lente microscópico, que ilumina cualquier conflicto singular. El poema no se ocupa de política. La política, reinventada, emigra al poema.

El yo lírico huye de la madre viva y evoca a la prostituta muerta. Agrega al féretro el rodete, para que ni siquiera cadáver desmerezca la seductora. El último poema de *Hule*, “El cadáver de la nación”, insiste en Evita, en el manoseo, en maquillar y enjoyar a la muerta. Es una bandera efectiva y grotesca que enarbolan las minorías que devienen mujer. Devenir, según lo entienden Deleuze y Guattari en *Mil planicies*, no una hembra real, o biológica, menos aún un

disfraz, sino intensidades-mujer, contaminaciones, pastiches-mujer, no menos reales. Son intensidades corporales de un deseo cultural, inflexiones singulares de una Eva muerta o resurrecta. El estilo aquí decora a la muerta, o a la muerte, como si el silencio fuera cómicamente rebasado no por el aullido sino por una celebración de la vida sobreabundante.

La moda es el régimen más o menos precario que reparte identidades, señala costumbres, relaciones entre grupos, clases. El estilo contraría las definiciones de la moda. El estilo (espontáneo, libre) reúne (según la *Oda a la alegría* de Schiller) lo que la moda había —con violencia— separado. Confunde las ideas claras y distintas y expone, en los bordes, nuevas claridades. Ante las travesuras, no por irónicas menos arrojadas, del estilo, ante la cuestión: ¿es hombre o mujer?, ¿es prosa o poesía?, se puede responder de varias maneras: con irritación (si se pretende eliminar la pregunta), con consternación (si se claudica ante ella), con risa incontrolable (si se aprecia la ironía rebelde, no culposa).

Los personajes de la historia que aparecen en la obra de Perlongher no son ni héroes ni villanos. Son apenas la oportunidad de jugar una broma, un reconocimiento extrañado, de traducirlos al idiolecto de un mutante que milita. De ahí la eficacia política, la cómica originalidad de sus poemas.

Las palabras de Perlongher pierden empaque y definición. Pocos fuera del Río de la Plata sabrán que jopo es el ostentoso “pompadour” inaugurado por Elvis Presley. Los versos evocan una textura de gomalaca, de fijador a la brillantina, de “hule”, o dulce de leche, o mermelada de portuñol. El “té” de su tocayo Osvaldo Lamborghini (“una, dos y hasta tres tazas / bebidas en el revés de la pestaña...; culto antiguo de la sed”) se vuelve “neobarroso”, término que Perlongher prefiere a neobarroco para calificar cierta poesía rioplatense.

Desde *Alambres* (el segundo libro), incorpora elementos del portugués como consecuencia de su estada en San Pablo. El volumen titulado *Mar paraguayo*, de un poeta de Curitiba, Wilson Bueno (San Pablo: editorial Iluminuras, 1992) le maravilla. El último ensayo que escribió Perlongher es el prólogo a este libro, que combina el guaraní, el portugués y el español. El portuñol es una respuesta estilística a la separación tradicional que caracteriza las literaturas hispana y portuguesa de nuestro continente. Quien alude al “Cadáver de la

nación” es un abrasilero, un subversivo transnacional. Paralelo al proyecto (suspendido) del ex presidente Alfonsín, de trasladar la capital argentina a Viedma, en el sur, Perlongher “muda” los edificios de la ciudad a una helada y desconcertante “Riga”.

“Hay algo muerto en este imperio,” diría un motto tragicómico atribuible a Perlongher. No un rey muerto, como en Hamlet, sino una reina. No una madre, sino una prostituta. Lo que en Hamlet acontece al fin (muerte de la reina adúltera) en Perlongher es punto de arranque. Hamlet acusa a la madre (la reina) por desvergonzada. El yo lírico, en Perlongher, lamenta que la suya haya sido honesta. *La flauta mágica* de Mozart/Schikaneder finaliza con la victoria del personaje masculino y solar: Sarastro. Pero el coro de los sacerdotes que celebra el triunfo del rey-sol es interrumpido por los gritos destemplados de la Reina de la Noche, que jura resucitar al fin de cada día.

Las aguas del éxtasis

Hasta *Hule* incluido, Perlongher solía presentar a una dama que “pichuleaba” en los enseres de debajo (“la dama al inclinarse bajo el cinabrio para lamerle el chupagruoso al cirio”). Ahora, en *Aguas aéreas* (el quinto libro, 1991), la dama, que reaparece, se ha quedado perpleja. Ya no mantiene las claveteadas ancas con la furia de un fantoche, fiel e infiel a una imagen de lo masculino o lo femenino. La dama de *Aguas aéreas* se entretiene al borde, se pregunta con un murmullo, entresueña, abandona el suelo en levitación casi acuática, la dinámica luminosa de un rielar.

Ni las “despatarradas” de “¿Por qué seremos tan hermosas?” ni la momia emperifollada de “El cadáver de la nación”: confrontamos aquí a la trasparente y onírica dama del Aduanero Rousseau a punto de levantar la pollera o la barrera frente a un ámbito de bailes voladores. Subversivo de las costumbres, Perlongher se vuelve ahora un subversivo de la amplitud lumínica. Su poesía concierne antes que nada a la retina. Deshace los fosfenos en una murmuración. Es un chamán escriturario que ha llegado a una nueva definición de su ejercicio. ¿Equivalen “las delicias de un Brasil confitado”, según Lezama Lima recoge en Voltaire, a la ayahuasca amazónica?

“Atraía el pez hombre a la dama amazónica que arrojábase rauda a lo más hondo de sí.” Es un éxtasis desde abajo, que Nietzsche

describe como desorden o doblamiento de la persona, la irrupción de una fuerza extraña que rompe con cualquier noción de identidad y solo puede ser considerada ajena. Se elevan las “aguas aéreas” de la respiración profunda, río cuyas esclusas son los esfínteres. Desde el ínfimo chakra, desde el perineo navega un “pino alado” (el “concepto” es del Conde de Villamediana, evocado por Perlongher en un epígrafe del volumen). Emerge desde la base del coxis, bajo los pulmones: “aire volúmenes/ del aire evolucionan desde la altura de las vísceras.” Tortas de chocolate suben desde el fondo y al venir a la luz adquieren brillos de bronce empavonado, filigrana incesante de puntos tornasol, perla irregular.

Queda suspenso y vertical el zafiro de una cápsula, una gruta donde fosforescen prados amenos, atravesados por una versión amazónica de la fuente Aretusa, chorro de agua dentro del agua, surgiendo desde las moradas infernales. Entre bocanada y bocanada, una fe corta del tamaño de sus posibilidades. El éxtasis carece de causa, lava por dentro y salpica cada burbuja pinchada por las abejas de la respiración.

Lo que dice son impresiones, reacomodos, fragmentos alegóricos y rítmicos. Como el “ritual de las budineras” de “La casa inundada” (un cuento de Felisberto Hernández), aquí se instala el baile de las aguas, que en el libro siguiente se volverá un *Chorro de las iluminaciones*. No importa cuáles sean los pensamientos, lo decisivo es asegurarles un agua por donde fluyan, como un perpetuum mobile, una pantalla líquida que los despliega y no cesa de brindar lo que no se sabía que estaba allí.

Navegable, este río perfila el avance, a remo, de los andróginos, en fila, desde el brotar más remoto hasta el pasaje más liviano. La reverberación intoxicante los transfigura en ocelotes, en “circuito de ocelos”, ojales, anillos de luz. Entretanto, estos remeros tienen un aire de familia con los de Góngora en la *Soledad Segunda*.

El agua en sus indefinidos repliegues, en los circuitos entrecruzados motrices y lumínicos, no se deja paralizar por el miedo. Se vuelve fiesta de gestos sueltos, confiada membrana de una fuerza extraña, serpiente indígena, un espíritu caboclo, Dionisos entre los indios y los campesinos criollos del Acre, irreductible en su “expresión americana”, tan singular y específica que resulta, según Lezama, “una desmesura asiática”. El barroco viene del Asia. La serpiente americana es el último dragón.

La víctima

El dios se oculta. La serpiente queda encubierta por el destello de sus escamas; una víctima azteca traslada una pirámide sobre su cabeza, el cuchillo del sacrificio pendiente sobre el cuerpo: baila con el pedernal encima, o como Salomé mientras sostiene sobre el tocado una bandeja con la cabeza cortada del Bautista. La alegoría concretiza los afectos, pero se derrumba en el fluir. Cambia un lente: lo que aparece es el aura, el conjunto hecho cuerpo, entendido con el cuerpo, en la lectura, de su deriva.

Si una ristra de jacintos bajo el sobaco, si brazaletes de hojas en los bíceps, si ajorcas en los tobillos, o hasta el codo, unos cilindros atraviesan el lóbulo y lo tensan, piel estirada por el fuego, membrana de tambor.

La alegoría equivoca la víctima. No, no era esa, se dirá, finalizado el poema. No se sabe qué se llegará a decir, cada golpe de efecto es una sorpresa.

Resuena el mazazo que extermina una res. En algún lugar cae la víctima no descrita, cae y retumba. Las frases se pagan con una libra de carne. Una y otra vez, Perlongher pone en escena la posible muerte de una “dama”, la “loca” golpeada en un mingitorio por mirar con ojos “bizcos” lo que otro exhibía y acariciaba “femeninamente” (“El combate bicolor”). El circo de las “iluminaciones” es la respuesta diferida a ese impacto aturdidor que anticipa el exterminio. El poema levita en el vacío, cuando el dios, o la víctima, se retiran.

La cura

En *Aguas aéreas* se antepone un sacramento a otro —ayahuasca preferida a la hostia— y un culto a otro —Santo Daime preferido a la Iglesia Católica—. En *El chorreo de las iluminaciones*, en cambio, el poema “Alabanza y exaltación del Padre Mario” invoca el poder taumaturgo de un sacerdote católico. Pero el templo donde reside el santón se ubica en un suburbio lejano, casi inencontrable (tal vez no demasiado diferente a donde naciera el poeta) y el sacerdote a quien visita está en dificultades con la jerarquía eclesiástica a causa del desborde de su virtud taumaturga.

El estribillo “Oh Padre” es el resorte de la plegaria: el poema se

autoengendra en saltos repetidos a partir de un punto que se va desplazando. Y purifica, y cura. Rompe un plafón bajo y desata las fuerzas de la luz celestial. El poema hace lo que (se le) pide, abre una infancia de luz, de niños-faros comparados, incidentalmente, con los “chicos de Carrera”.

“El mar no es sordo, la erudición engaña”, equivale, en Perlongher, “al encuentro de acuáticas antenas que captan / la náusea o el aullido”. La endecha del peregrino, el jadeo del agonizante, son escuchados no por una persona, o “Virgen”, que no pasa de imagen deshecha entre “azulejos la estirpe de la estampa,” sino por las antenas de las aguas mismas, recepción, en el fluir, del fluir.

“Roma”, al final de *El chorreo*, es el nombre de las intersecciones de la plegaria. Quien pide, recibe solo “una cinacina de espumas como aura/ y como alma apenas la evaporada pérdida”.

“Uno reza, no yo, sin ser no créese.” Se cree lo que se es mientras se es (devenires). El proceso verbal de atribución no consiste en sumar un accidente a una sustancia. La atribución es un acontecimiento en que el “concepto” barroco, que une extremos imposibles, despliega un equilibrio inestable. Paradoja: no sale de la inmanencia pero ejercita una resistencia trascendental.

La pantalla líquida

Hilachas y dicciones más que identificaciones, la inflexión despliega un temple ético y estético. Incorpora imposibles y sin embargo sale adelante con la trayectoria no solo discreta (palabra a palabra) sino en frases, olas u ondas (“Ondas en El Fiord” es el título de un ensayo de Perlongher sobre a Osvaldo Lamborghini) que derrumban la estolidez de los significados. Un chorro, chorreo, se endurece al final como un escudo. Transcurre, en futuro perfecto, hacia “atrás, hacia el origen de lo sensual”.

Perlongher incorpora las disyunciones, los imposibles; paradójicamente la unidad de impulso del poema sobrevive la amalgama de sentidos excluyentes. La dinámica no opera aquí al nivel de los significados, sino que avanza entre resbalones y deformaciones fonéticas. Suscita un estado de temblor, de vibración. En la etapa media de su carrera, la indecibilidad predomina, efectuando paredones de estratos significantes (“harmalina de

bardos tegumentos”). En la etapa final (*Chorreo*) recupera el vigor apologético del impulso, la urgencia razonante, pariente del poema-ensayo o poema-disertación de Osvaldo Lamborghini.

Lezama Lima considera que el dispositivo engendrador de la poesía de Góngora es el “animal carbunco”; mitad cabra, mitad linterna, ve con una luz oximorónica, en caverna, una luz interior rodeada de un halo de sombra. Cuando no hay luz, emite la luz con que ve. Este dispositivo resurge en Perlongher como “lluvia oreada de la ardilla entre carbuncos de una ofuscante luminosidad”. Es una pantalla líquida. La imagen nace no entre objeto y sujeto, ni entre personas, sino en el encuentro del agua y el aire: un despliegue entre elementos.