

Otro ladrillo en el muro

La poesía de Néstor Perlongher

Javier Adúriz

1. ¡Yo, un soldado austrohúngaro!

Hay una frase que tal vez lo explique todo. Una frase, acaso una plegaria, que Perlongher nunca escribió y sin embargo no hizo otra cosa que aludirla, inducirla masivamente en su escritura no menos que hacerla visible a lo largo de su actividad pública, sentencia que da cuenta de su vida como de su obra, que aclara su errancia vital y su introspección intelectual, conduciéndolo a esa forma de devenir en fijeza que lo caracteriza, hecha hasta donde pudo por medio de una insurrección contra el lenguaje.

Esta frase manifiesta una fractura de origen, una sorpresa que se traslada a lo existencial, porque de allí viene, y que debió ser obsesivamente atendida. Un terremoto o disloque que recomienda negar el principio de identidad y reemplazarlo por una ley de contradicción dialéctica, que suspende la categoría sujeto y la pone en entredicho hasta que en definitiva, real o imaginariamente, la soslaya. Un absurdo que pone en cuestión toda la lógica convenida del idioma, al que se somete a cruda revisión, y que aconseja, para encontrar otro lado, olvidar el principio de realidad, en función de una exclusiva asunción del principio del placer; desvío que puede no ser un error sino una modalidad todavía inexpressada, todavía no dicha y que su total biográfico vino a exponer con espectacularidad.

Porque hay mucho de espectáculo en lo que concierne a Néstor Perlongher, algo así como la encarnación de una escena extraordinaria en el doble sentido ominoso de la palabra; una energía preformativa donde decir es hacer y hacer es decir, que pone finalmente incómodos a todos los asistentes de la pieza, los que arrellanados en sus butacas de pana celebran o impugnan, al fin y al cabo desde afuera, las variables de ese acontecer, y cuyo núcleo se desliza en los límites imprecisos de la tragedia y la comedia. Un escorzo semejante al grotesco discepoliano, aunque desde otra perspectiva, donde el punto de fragua es un confín brumoso entre la risa congelada y la dinámica de una lágrima, formateado en variaciones ilusorias de un “movimiento continuo”.

Es que *Yo, Néstor Perlongher, deseo ser deseada* tiene el condimento de lo intolerable, un aforismo que en el decurso de su desciframiento hace del cambio de género un comprender extático que exige ser mirado y que él reconvirtió en las intransigencias de una feroz afirmación.

Y bien, Perlongher dio el paso y anuló con una gramática negra y propia los inconvenientes de esta conflictiva sintaxis, en denuncia perpetua de la imperfección del lenguaje. Se escindió hasta donde pudo y afirmó un costado suyo en donde soplan esos vientos de fuego de los que no se vuelve y construyó desde ahí un discurso demente, que no tiene nada de demente porque se aferró con lo que le quedaba al territorio del registro, de la discusión y tal vez de la historia, vivido como instancia de salvación síquica.

Lo notable, también, es que al mismo tiempo que hizo de su prosa una versión teórica, no pocas veces vecina de la arena, en el orden de lo provocativo y discutible, reservó para su poesía los repetidos firuletes de un texto a la vez utópico y literal, un doble andarivel conducido instintivamente con firmeza hasta los extremos de lo que parece sin sentido o no sentido, casi el trazado de una festiva y brutal curación. Porque

si toda escritura en cierto modo es una metapsíquica, una dimensión simbólica y objetiva de intercambio para la construcción social, él salvaguardó su texto para ir rastreando hasta el légame el abismo de origen de la mera psíquica, ese lecho nativo en el fondo del río que nos comprende a todos, por el que todos nos bañamos setenta veces siete, aunque a continuación lo naveguemos mediante las varias soluciones a un dilema que se aparece tan individual como universal.

Suele inscribirse a Perlongher como una bandera de guerra del neobarroco argentino, en la talla de un ícono o un escritor de culto. Creo efectivamente que es un estandarte belicoso y de destaque en ese curso que fue moda por lo menos durante los 80, aun cuando él excede con mucho los límites cuasi literarios de esa escuela, toda vez que terminó por rebautizarla y sentirse prácticamente ajeno, por esa sistemática reprogramación de cuanto procuró en la vida —siempre indiscernible de su obra, matizada con pertinencia en el pulso de la última línea que escribió: “entre la náusea o el aullido”. Náusea y aullido presentes en su revulsivo neobarroso, tan fisurado como intolerante.

2. Neobarroso

Tal como el barroco clásico instauro dos dispositivos retóricos, sintomáticos de una misma moneda deceptiva, el neobarroco argentino tiene una doble vertiente, un solo origen, aunque dos nacimientos. Uno, el neobarroco de Sarduy que reconvierte el gesto de Lezama, más americanista en una expresión reflexivamente estructural sobre el individuo contemporáneo, a quien “sitúa” conforme a alguien en estado de descentramiento, espejo de una física de la relatividad, dado que el soporte de las cosas carece ahora, consecuencia de ese paradigma, de alguna solidez. Y el neobarroco que proviene de Osvaldo Lamborghini, el autor de *El Fiord*, a quien Perlongher precisamente por esa obra (1969) le otorga precedencia.

En un caso, el pretexto neobarroco, “inexorablemente”, conduce al escritor a resolver el campo entero de su simbolización por los meandros de una estética del maquillaje, en lo que tiene de “pinturero” o publicidad de tatuajes sobre un cuerpo textual, en el que cada escritor se concibe, dicho sea de paso, por los ardores de la figuración, semejante a un átomo galáctico y acaso, como estrella. Correlato distante y acrónico del manierismo de Góngora, el contemporáneo de Kepler y la elipse, cuya obra disfraza mediante una proliferación de agrados visibles, en gozoso ademán de juegos y sublimaciones, el tributo a otro centro invisible, escondido, determinado por una zona opaca donde impera el vacío primigenio o, de última, donde la nada con extraña actividad crea Neobarroco, en suma, que tiende a lo intelectual o lo libresco, y empuja a sus cultores a una poética de diccionario en el que el estilo se vive con soberano amor por las palabras.

En el otro orden, Perlongher reasigna y precisa esta “manera” del neobarroco actual en lo que denomina “barroco de trinchera”, con su implicancia de operatividad insurreccional, o “barroco cuerpo a tierra” que luego ajusta bajo el nombre de “neobarroso”, más atento a un contexto local, rioplatense, y a una ruda especificación de la noche oscura a conjurar: ese origen del lenguaje encontrado merced a un descenso por los signos en tanto significantes vaciados de inmediato referente, por escalas de inversión y renuncia rigurosa a los significados cerrados.

En su ensayo “Caribe transplantino” dice de Lamborghini, “a quien no vacilaría en otorgar los lauros de la invención neobarrosa”, y a propósito de una escena de *El Fiord*, que su radicalidad “se abría en la obscenidad de un parto despótico, para desatar una subversión de la lengua más ambiciosa”. De modo que el neobarroco perlongheriano resultaría una elongación del trazo manierista en dirección a lo *enragé*, una revolución producida en el pozo ciego del lenguaje, más extrema como “tajo” que el tatuaje, más existencial y menos pintoresca y acaso, más interesante por sus consecuencias. Un barroco paradójicamente “loyolista”, tan defensor de una fe, una religión y en sí mismo, un fundamentalismo, porque se pierde en los rituales de la irreductibilidad del goce y de una funcionalidad para la literatura, hecha de estatutos terapéuticos y revolucionarios. Ambición ideológica, resumida en el final del ensayo que se considera su testamento, “La religión de la ayahuasca”: allí, con los ayahuasqueros, “intentando inventar un nuevo sentido de la vida”.

3. Poética

Perlongher parece proceder por un sistema simple de inversiones. Lo que es hombre puede ser mujer; la boca, ano o vulva, la inspiración, excremento, el goce, un horror o un copartípe secreto del terror. Lo notable es que a este mecanismo de desplazamiento binario, donde la noche es tanto mejor que el día y los vivos están muertos, él le agrega una mirada desde afuera o desde adentro del campo de las convenciones, en una suerte de salto o pirueta donde su perorar se vuelve farsa y desmesura, porque se parodia en connivencia con el peso de la ley. No obstante, como la exploración del idioma ya al borde de lo esquizo no puede ser absolutamente asumida, debe ser investigada dividiéndose hasta donde se alcance aunque sin el paso definitivo al apagón sin regreso. De ahí que toda su risa en ese punto parezca ser trágica, y toda su tragedia, risa: una retórica confusión.

Con todo, lo terrible o admirable de este “microterrorismo” sobre el lenguaje, es que con este sistema mantiene hasta el fin la duplicidad del código. Por un lado, la poesía transitada como lugar de la utopía, donde las cosas pasan conforme a los fantasmas del deseo, académicamente eternas según la historia del género, pero al mismo tiempo y, no menos, como la expresión cuasi literal o realista de las cosas tal como las vive el sujeto, en este caso, en condición de desmadre o desafuero organizado. De modo que la vis paródica tan risueña queda siempre derregada en la impresión de que estamos leyendo un decir simple y directo, una suerte de loca confesión. Lo cierto es que este hecho no amengua sino precisa el legado de su obra, su progreso sobre los límites del lenguaje hasta un grado, en efecto, no visto, aunque al cabo igual confinante, la novedad de otro encierro.

Cuando se le preguntó a Perlongher acerca del concepto y finalidad de la escritura poética, contestó siempre con aspereza y lucidez. Y antes que remitir a una actividad puramente estilística, sellada por el alegre ludismo, indicó la experiencia de un goce laborioso, un trabajo que buscaba sobre todo “representar” la intensidad del goce, semejante a una ascesis hacia un punto de iluminación. Ascesis, en sus primeros libros por la inversa, a través de su sistema de contradicción dialéctica, aunque por fin seminal o fluorescente en el curso de sus libros finales.

Cuando se le pidió opinión (1989) sobre los idiomas en que leía, por ejemplo en el cuestionario de 69 preguntas que la revista *Babel* realizaba habitualmente, Perlongher

explicó su preferente inclinación por poesía “casi siempre en español, pues se trata de un trabajo con las intimidades de la lengua”. Estas intimidades de la lengua se refieren a una lingüística oficiosa del placer, en tanto diligencias de felación, y he aquí su plano literal, pero también al territorio meramente idiomático sobre el que operó, concebido antes que otra cosa según una pretendida anulación disfuncional del corte semántico de los signos a favor de una sacralización del área del significante. Como si dijéramos, sacralización de la música del inconsciente a expensas de la profanación del referente.

Labor de vaciado que tuvo la virtud de encontrar un espacio en relieve para los pliegues más escondidos y desquiciados del idioma, en especial el doblefondo escatológico, aparte de construir un significado diferido, por afuera de la mecánica del lenguaje, en una parábola, si se quiere, de vuelta a casa por extramuros. Es decir, lo dijo: “El referente aludido queda al final sepultado bajo esa catarata de fulguraciones, y si su sentido se pierde, ya no importa, actúa en la proliferación de una potencia activa de olvido, olvido o confusión —lo *confusional* en tanto opuesto a lo *confesional*”. Salvo que lo *confusional* en él nunca fue opuesto a lo *confesional*.

Esta es la gran línea insurgente sobre el lenguaje, la dimensión quimérica del perfecto transgresor, su devocionario de foquista. No una destrucción del lenguaje sino un “lenguaje de la destrucción”, según decía, que en los primeros años trazó en el género de las alegorías fracturadas, el que más tarde habría de profundizar hasta el sonido concreto, al que aludió como “vacuola”, y que, ya cerca del final, retrajo a una dicción más afín con su primera época, aunque desde otra óptica.

En esa misma dirección de demolición de los significados lineales se articula y expande el uso radical de la poesía como “conocimiento absoluto (que) puede sustituir a la religión, (y) es una religión”. Un hacer intuitivamente expresado similar a un perderse oracular, abrirse, des-sujetarse en rumbo a esa vitrola del deseo, como si la escansión textual fuera un trasunto de lo dionisiaco, de alguien, un no-yo que baila o reza en las profundidades. Algo, por otra parte cercano a la experiencia alucinógena, una operación que debió ser cuidadosamente calculada, manteniendo un sendero de retorno al mundo de lo cotidiano, lo que llamamos la vereda de la razón, con sus matices de traducción social, o zona de pasiones antes que pulsiones, en suma, el lugar donde el menesteroso sentido habitual impera y la otra cara del dios se percibe claramente tallada con los dientes del principio de realidad.

“Ciertamente, advierte con tino Machado —escribió—, lo puro dionisiaco es un veneno, imposible de ser vivido, pues acarrea el aniquilamiento de la vida. Para mantener la lucidez en medio del torbellino, hace falta la forma. Sabemos que esa forma es poética. Intuimos que puede ser divina”. Entonces, más allá del matiz burlesco que pueda poseer la palabra “divina”, su psíquica además, termina por insinuar una metafísica, afirmación inesperadamente próxima a las de Santa Teresa o San Juan, que acaban por hallar a Alguien que los sostiene en la última de las moradas. Pasos, en el caso de Perlongher, de una mística humana, casi una consolatoria “mástica” del cuerpo, consecuente con el modelo erótico de infierno, purgatorio y paraíso, las tres vías que él reelaboró en uno de sus ensayos, umbrales reflejos de cada uno de sus tiempos de producción poética, igualmente atravesados por esas sorprendentes instancias.

A la pregunta, también de *Babel*, por los motivos de origen de su escritura, Perlongher contestó: “Cierta manía de introspección. Un afán de guarida, no soportar el mundo”. Que muero porque no muero.

4. Deseo y poder

Austria-Hungría (Ediciones Tierra Baldía, 1980) es el primero de sus libros de poemas y se acomoda al contexto de los años 70, por lo que la dicción alegórica debiera ser percibida como un contrabaile retóricamente paródico para sortear la censura, al par que una versión literal del problema.

La alegoría naturalmente está fracturada, porque no es decir una cosa por otra, sino decir una cosa y otra, sin decir ninguna y diciendo algo muy señalado, en los alardes de la ambigüedad o el equívoco. Así, por ejemplo, cualquiera de sus poemas puede ser descifrado según un código tan paladinamente confesional como grotesco, en la tonada de un afrentamiento a aquellas amargas circunstancias de opereta. Por ejemplo, en “Nelson vive” refiriendo la mortalidad general: *en un país / donde sólo los muertos pueden vivir, acaso ,muerto su sexo / espeso achicharrado / como caparazones en desuso*. O en “Por qué seremos tan hermosas”... *tan pizpiretas, charlatanas / tan solteronas / tan dementes...*, que acaba describiendo: *...tan de reaparecer en los estanques donde hubimos de hundirnos / salpicando, chorreando la felonía de la vida / tan nauseabunda, tan errática...*

El procedimiento es de filiación expresionista —tal vez todo su barroco rabioso sea una variante del expresionismo— en el sentido de repulsa contra las autoridades, parentales y sociales, en un camino que no desentona con el gemido o el aullido, que desfonda el idioma y lo enmudece en repudio, asimismo, a la historia de la civilización.

Si el primer libro exhibe un sesgo nítidamente antológico por el criterio de selección de sus piezas, el segundo, *Alambres* (Último Reino, 1987) concierta motivos rumbo a la fijeza. Él habló no pocas veces de “desterritorialización”, que no es otra cosa que fuga para espacializarse. El nomadismo espacial concluye siendo particularización intelectual, un microterritorio, un punto obsesivo: la fellatio, donde los avatares de sexo y política, deseo y represión se empiezan a imbricar desde diversas aristas. En el ocurrente disparate de revisión histórica (“Rivera”, “India muerta”, “La Delfina”, etc.) o en la algarazca de las locas (“Ethel”, “Daisy”, “Mme. S”, et al) hasta culminar frente a frente contra la disyuntiva creadora abierta por los dos extensos textos que cierran el libro. Ambos exhiben las antípodas entre las que se vio obligado a elegir, reverso y anverso de la alegoría en cierto modo, la turbia contigüidad entre placer y realidad: “Frenesí”, en donde ya se encuentra el “alud de aludir”, ciñéndose a la rajatabla del goce y que abriera cauce a lo que iba a ser su segunda modalidad expresiva, antítesis de “Cadáveres”, el poema que definitivamente lo hizo famoso, más incluyente y complejo, que clausura la primera etapa, escrito por el autor durante un viaje en ómnibus que lo sacaba fuera del país.

Es absolutamente coherente que este texto quede como emblema resumidor de Perlongher en el imaginario general, porque alcanza el mérito de haber dado forma a una vivencia incorporada al inconsciente colectivo, en una frase que aún se mantenía de alguna manera impronunciada para todos; nudo que puso en claro y permitió hacer salir de la ataraxia a la condición de embarrocamiento que vivía la sociedad argentina por las atrocidades de los 70, como una puesta en texto extrañamente terapéutica de una marea angustiada que se había mantenido en el más puro silencio. Fenómeno, quizás, sólo verificable en el exiguo club de los poetas, pero que lo transformó en atendible para lectores neutrales. Fenómeno, también, que empieza a aclarar el realineamiento de la poesía argentina de los años 80, cuando objetivismo y neobarroco, semejantes a conceptismo y manierismo de un mismo desengaño, se presentan con flamantes banderas donde reverdecen viejos opuestos, sentidos ahora como insuficientes. Escuelas ambas que Perlongher aprovechó, heredero natural del surrealismo, pero recuperando el

pragmatismo coloquial insurgente en un traspaso general de intenciones al rincón de molienda del lenguaje.

El poema “Cadáveres” se asienta en una repetición perfectamente clara y construida, vale decir comunicada desde el plano semántico y de la historia, que se repite y se repite puntuando el estribo de cada estrofa. *Hay cadáveres*, moribundia que mata y machaca cualquier lugar, cualquier tentativa referida a aquellos años de “Austria-Hungría”, y sobre todo el derecho a la aspiración al placer. Los versos *Estamos hartas de esta reiteración, / y llenas de esta reiteración estamos* transmiten vivamente una sórdida sensación que atravesó a las personas que sobrellevaron esos tiempos. *Se entiende? / Estaba claro? / No era un poco demás para la época? / Las uñas azuladas? / Hay cadáveres...*

Por otra parte, el cuerpo textual, como cualquiera de su primera etapa, está desfigurado, tajeado, casi torturado, y reproduce la silueta de algo que emerge sin vida *Bajo las mantas / En los pajonales / Sobre los puentes...* en cada circunstancia, como un desafortunado carnaval de la muerte, el que, para decir una nimiedad, se reproduce en el vaciado del contenido directo que cada línea insinúa pero jamás termina, mientras se articula por oposiciones: hasta en lo trivial, “hay cadáveres”.

No obstante, el fundamentalismo del placer que profesaba Perlongher conlleva cortocircuitos y téticas inconveniencias. Y este es un punto horroroso y delicado, si cabe esta palabra en su quehacer, porque se desplaza al plano de la ética, dimensión que la literatura suele recusar como ajena. Es que hay una conexión notoria entre deseo y poder. Llevado a sus últimos extremos, a la categoría de móvil irreductible, el placer se descontrola en la posesión de lo autoritario tanto como lo despótico desea su placer, en un contrato sadomasoquista. En estos términos si el “miché” deseable pone en escena una “teatralidad del virilismo”, reflejo aumentado del heterosexual de saco y corbata, cuánto más lo militar, con su profusión de sables, espuelas, pistolones, funciona con idéntico rictus en el magma de la pulsión.

Quiero decir que me parece abominable este párrafo escrito en un ensayo suyo, “El deseo de pie” (1985) que fue postfacio al libro *Manual del Podólatra Amador* de Glauco Mattoso, por su analogía oblicua con agonías ocurridas en nuestro país. “Tal sujeción al déspota no es mero sufrimiento, ni martirologio repleto de gemidos cristianos. Estos gemidos —con su manto de piedad, culpa, autoconmiseración— pueden servir bien como cortina musical y esconder, bajo la cascada de lágrimas doloridas, un secreto (pero vivo) goce. Afirmar ese goce del dolor en su potencia de derecho al placer no contribuirá necesariamente a reforzar las cadenas esclavistas, sino también a una cierta forma de reapropiación deseosa de ese vínculo convencionalmente opresivo”.

Quizá, Perlongher resolvió irse al Brasil en 1981, en parte por el inmediato dolor causado por la golpiza policial que sufriera en Mendoza, pero también, acaso, para sacarle de una vez por todas la “svástica” a “Nelson” y acotar en todo cuanto supiera la relación carcelaria, alambrosa, entre terror y deseo. Una negación más aguda del principio de realidad.

5. El paseo del esquizo

Pero la poesía es literatura, un recinto apto para el autismo o la imaginación compartida. Y Perlongher prefirió el autismo: evaporar todo contexto y fracturar todo

diseño humano en el estilo de una excluyente obsesión. Y lo que fuera actividad insurgente y de montaje o *decoupage* en sus libros del primer período, una fase que él homologó a esas vías que conducen al éxtasis y “que llamaría ‘psicoanalítica’, —dice— con emergencia de recuerdos o, mejor, ‘películas’ de vida” se transforma entonces, en “una fase de visiones abstractas” a lo largo de *Hule* (Último Reino, 1989) y *Parque Lezama* (Sudamericana, 1990). Aquí, lo que antes se inclinaba al vaciado semántico y diferido se exaspera ahora hacia la monolítica fluencia de lo duro irracional. En rigor, se va acercando a un grado donde la palabra es usada en tanto pura materia, conforme a un objeto denso y cosificado que está ahí y sólo exige la pronunciación refractaria al sentido, en un perpetuo delire musical de disparos o buches que se ahogan hasta concentrarse en un aullido de silencio, alquimia de una intensidad desconocida aunque también de horrible retorsión. Como si Perlongher se fuera promoviendo a una producción del objeto textual en bloques de fonación que quedan empalmados aunque mudos y solos, casi en perfecta prescindencia del lector. Un minimalismo de palabras-objeto dejadas ahí, que podrían empezar o terminar antes de su inicio y su término, pero que obsesivamente sajan siempre lo mismo, dueñas de un paradojal maximalismo por aspirar a registrar un “éxtasis sin silicio” personal.

Son los libros tópicamente barrocos, en los que el “alud de aludir” y la proliferación de la palabrería contienen la representación fáctica de un hacer único: las contracturas paradisiacas del sexo, dichas por un contraamaestre arrodillado para “pasajeros en tránsito por las delicias del infierno”. Por ejemplo, cito al azar, “Urol”: *Lamé, decía. Para que le sorbiese en grandes orlas el suspiro de esas marinas encrespadas, batallas navales en las anclas de los topacios, los pecíolos, incrustados en el ano! Ano de chocolate! Gabardinas de fieltro. Ese chupor. Así, al sorber, saciar esa infinita sed de cuerpos, el líquido amarillo...* Y sigue. O, en el poema “Ghetto”, mitad en prosa y en verso, por caso: *Gotea —y es el pedorreo, constante / de la disipación, el pedo fatuo que factura, / obnubilando, la sierpe rociada, / la huella traslúcida / de un deletéreo temblor. / Galones de miasma para ahogar la intensidad...* Ambos indiciales de que la realidad contextual ha desaparecido y sólo queda el yo vacuo de los vocablos como emblema de una labor —para seguir citando: *Kayak despavorido en el horror de aguas empalagosas*— en donde utopía y literalidad ya no guardan apenas distancia y son la absoluta distancia: la imperfección del lenguaje, el abismo entre el decir y el hacer, el nombre y la cosa, en un escenario donde los telones, el público y los otros actores decididamente sobran.

Un libro, *El Anti Edipo* de Deleuze y Guattari, lo proveyó durante su residencia en San Pablo de certidumbres teóricas para completar un trabajo de tesis (“O negocio do miché. Prostituição viril em São Paulo”, por el que obtuviera su Master en Antropología Social) aunque también de un *bonus*, otro crédito para la poesía y la vida. La idea central de *El Anti Edipo* es que “El paseo del esquizofrénico es un modelo mejor que el neurótico acostado en el diván”, una afirmación que sublimiza al individuo en tanto “máquina deseante” a expensas de todo control o sistema de cualquier autoridad, principalmente la escondida en la “estructura” del lenguaje. Libro pleno de consideraciones que frontalmente objetan el psicoanálisis convencional y de rondón explican a Perlongher camino del esquizoanálisis. “¿Cómo nos hemos podido figurar al esquizo —se escribe en *El Anti Edipo*— como este andrajo autista, separado de lo real y de la vida? Peor aún: cómo ha podido la psiquiatría convertirlo en este andrajo, cómo ha podido reducirlo a este estado de un cuerpo sin órganos ya muerto —a ése que se instalaba en ese punto insoportable donde la mente toca la materia y vive sus momentos de intensidad, y la consume?” Este tipo de convicciones que *El Anti Edipo* postula, una suerte de discurso ultramontano de la psíquica, se funda sobre la hipótesis de que en la

“máquina deseante”, el yo del sujeto se reconfigura después de los estados vividos, readaptándose en la serie que le determina cada momento, con la consiguiente anulación del yo tradicional imaginado siempre como previo al acto de habla, y formulador de categorías y valoraciones. Estaríamos frente a dos paradigmas: en una, el esquizo dice cuasi-directamente al Ello, compelido por el núcleo de la máquina deseante, donde todo es simulacro de libertad, salvo en el hecho de la defensa a ultranza del ineludible deseo. Y el modelo, en cambio, de la palabra como un símbolo del yo también móvil, acaso un espíritu, pero incluyente en su parlar de otro plano: el consciente que reorganiza el Ello. En uno, es la puesta en acto del principio del placer, preservado hasta donde se pueda tal una gema en bruto, en el que la masa pulsional se autoconserva conforma a una energía viva de veracidad absoluta, defendida hasta la frontera de lo irreductible en otro, eso mismo, pero con una indistinguible combinatoria con el principio de realidad, a través de la razón que reflexiona, porque considera la dimensión de la muerte, y se abroquelada en el amparo de un único significado: la defensa del derecho a la vida. Y aquí sí, tal vez con más intensidad o completud, cabría hablar de que la forma “puede ser divina”.

6. Santo Daime

Pocos años antes del final, no está claro si antes o después de conocer la índole de la enfermedad que lo llevaría a la muerte, Perlongher participó y creyó en el ritual de Santo Daime, “una religión comunitaria, donde resalta el carácter colectivo de la ingestión de la ayahuasca”, un poderoso bebedizo que permite la visión o miración de cierto pulular primigenio. “En concreto, el ritual —explica en un ensayo— toma la forma de una fiesta colectiva, con matices de comunión dionisiaca, pero manteniendo un formalismo riguroso y estético. La ceremonia suele prolongarse la noche entera, hasta las primeras luces del alba o más. Durante todo ese tiempo los adeptos cantan, acompañados con música de guitarras escandidas por enérgicas maracas y endulzados por acordeones, flautas, violines, lo más parecido a un corocelstial, *hímnarios*, o sea, poemas rimados de contenido místico —recibidos—, gracias a la inspiración divina, por los protagonistas de este raro ritual, que danzan sincronizadamente el —bailado—: un vaivén monótono, mecido a cantos hipnóticos, de vaga resonancia indígena, el que parece contribuir a una mejor distribución en el cuerpo del líquido, cuyo poder emético y purgante puede llegar a manifestarse, no es infrecuente, violentamente”.

Perlongher, por lo visto, encontró en este sincrético culto brasileño un ceremonial farmacológico que no sólo se rehusaba a cualquier solidez dogmática sino que, como una sanadora fe en movimiento, se adaptaba de continuo al devenir de lo vivido. Una doctrina sin doctrina previa, en la que la conciencia después de la experiencia se excrementa “inmediatamente en canto”. Contrahechura a lo moderno del correlato doctrina-experiencia propio de los grandes místicos, que además lo invitaba a percibir por sus solas fuerzas el fundamento primal de la vida. En cierto modo, otra hazaña dialéctica: lo que hiciera el semen de sus primeras épocas en el plano *heavy* de los cuerpos, ahora lo eyacula la ayahuasca, a través de un cuerpo sin órganos o una máquina célibe, a la dimensión de lo sagrado. De ahí que *Aguas aéreas* (Último Reino, 1991) concluya con estas palabras: *Agradezco al Centro Ecléctico de Fluyente Luz Universal, “Flor de las aguas”, de San Pablo, por el privilegio de haberme permitido acceder a la bebida sagrada.*

En este sentido, *Aguas aéreas* es un himnario en el que una dulciforme melodía empieza a predominar y resplandecer en lácteas fluorescencias, acercándose a la música tradicional del endecasílabo, por ejemplo, aun en estos textos redactados en prosa: *No lumina Luzbel sino luz bella* (texto XXVII) o *Harmalina de bardos tegumentos* (XVII) que predicán cierta confortación o plenitud y le sugieren el capricho liberal de iniciar su libro siguiente con un repertorio de sonetos blancos.

En *Aguas aéreas* se lee ya el último peldaño de la vía iluminativa, posterior a la fase de visiones abstractas. “A veces, entre un momento y otro, puede sentirse cierto malestar físico, un dolor que se transforma, si se lo consigue sobrellevar, en éxtasis. El éxtasis, en esta tercera fase, puede manifestarse con la visión del aura de las demás personas, intensidad extrema de la luz, fenómenos de telepatía, sensaciones de viaje astral y de salida del cuerpo, tan múltiples como inefables. Una fase superior estaría dada por visiones figurales, asimiladas a los santos, los dioses, las diversas divinidades supremas que animan el panteón de Santo Daime. Por eso se habla de experiencia vivencial de lo sagrado. Cabe destacar, sin embargo, que esas condensaciones figurales parecen constituirse a partir de los puntos y las líneas de luz...”

En resumen, un estadio final de verdades silvestres en el que las divinidades conceden a la autoayuda y conviven integradas con inefables maracas sobrenaturales.

7. El fin

Ya con el daño en el cuerpo, en lo que le restaba, Néstor Perlongher escribió su libro conmovedor: *El chorreo de las iluminaciones* (Editorial Pequeña Venecia, 1992). En él aparece una cuerda desconocida, el sentimiento hasta ahora abolido en la renegación del corte semántico, postergado por el protagonismo de las sensaciones. Si en la primera época predominaba la alegoría fracturada, después devenida en mudo gemido irracional, ulteriormente alzado a la alucinación hímica, este libro lo presenta en la sensibilidad de un hombre desamparado, próximo a la hora, y vuelto por completo a la vida: una alegoría mucho más legible y convival.

No son extrañas las expresiones directas: *ahora que me estoy muriendo*, por ejemplo, de la “Canción de la muerte en bicicleta” o en “La exaltación y alabanza del Padre Mario”, a través de un decir convincente, a ése que viera semejante a un “Daime” encarnado: *Oh padre / amase(...) la sopa que nos sirve usted con su manera increíble de restaurar el aura rota rescatando su luminosidad de los buracos de la muerte y de la locura y del dolor y de los inexistentes límites del sufrimiento (...) Oh padre / alúmbrenos (...) la permanente de una risa la alegríade una carcajada de alegría y lágrima de risa y risa lacrimal en la alegría y alegría en la risa de llorar (...) Padre / denos la luz...*, plegaría en los bordes, ya no en el *border*, de alguien “sutilmente vencido” pero que se retira ataviado con enorme dignidad.

Frente al gigantesco sueño que involucra al sueño breve que se escapa, le espeta a la que viene a llamar a su puerta: *Detente, muerte: / tu infernal chorreado / escampar hace las estanterías (...)* *Ya no se puede disertar. / Ve, muerte, a ti...* Y así, reintegrando el pensamiento al cuerpo, en un aquí y un ahora, se va perdiendo con una forma enteramente humana: *Con pachuli en los lóbulos* (arrostrando) (...) *Tardía* (vespertina) *la consumación del vuelo a pique. / Caída de hombros, de bretel. / Se hunde, se hunde en el limoso lago / con el fruir de gasas en la profundidad.*

8. Je suis un autre

Perlongher buscó en el nomadismo una solución a aquella sintaxis conflictiva que percibiera en los inicios. Desde este punto de vista, toda su vida exhibe una bella coherencia, acaso el rigorismo de toda coherencia. No pocas veces citó con fruición aquellas palabras de Lezama: “Deseoso es el que huye de su madre”, en donde condensa los varios cortes que su irse implicaba. Desterritorializarse para él fue abandonar el mundo familiar, tanto como rechazar el contexto social, de los que se sentía excluido, lo mismo que rehusarse a la gramática convenida del idioma, zonas todas de las que abjuró con cierto aire de despecho.

Por eso, tal vez, cuando resolvió fijar su residencia distante en San Pablo, creyó seriamente en una salida a través del nomadismo, aunque en lo íntimo sufriera un punto de quiebre. Instancia que tuvo que ver tanto con circunstancias reales como con un deletéreo estado de ánimo. Atmósfera espiritual semejante a la de aquel personaje de Cavafis, que a lo largo de un poema estremecedor constata al fin la realidad de la errancia. (“La ciudad”) *Dijiste: Iré a otra tierra, iré a otro mar; / buscaré una ciudad mejor que ésta; / son un fracaso todos mis esfuerzos, / y está mi corazón sin vida, como un cadáver...* Decisión vinculable a las últimas líneas de “Cadáveres”, cuando la paraguaya, esto es en un recinto ya fuera del país, responde afirmando por la negativa: “no hay cadáveres”, principio del utópico lugar que él suponía sólo asequible en territorio extranjero.

Tal vez Perlongher encontró al mismo tiempo, con el paradigma de *El Anti Edipo*, una esperanza teórica: bregar por un espacio, a través de la libre expresión del esquizo, donde se pudieran abolir categorías, desinstalar la identidad, disolver los controles y desnormalizar el mismo espacio-tiempo. Sin embargo, a la luz de su evolución posterior, quedó atrapado en su propio personaje y en su fundamento. Se fue encaminando decididamente a los bordes de una desaforada hipérbole.

Mientras volvía tajante lo que fuera el tajo rebelde de los primeros tiempos, en una suerte de fanatismo antioximoron, fue construyendo un desierto sin regreso. Por eso su decir se fue convirtiendo en fijeza. Y una vez que optó por el “Frenesí” a expensas de la historia, empezó a clausurar el circuito de las pasiones, arribando al sitio donde la libertad no lo esperaba.

No sólo en el plano ideológico manifiesta esta cerrazón, cuando impugna la pareja gay conyugalizada, declara el Sida como el fin de la homosexualidad o, a la postre, anhela rendijas en el bailoteo de una devoción rudimentaria. Perdió asimismo el humor, relegado paulatinamente, en el progresivo internarse a posiciones inflexibles. Dibujo análogo al de su poesía, que después de *Alambres* reproduce uniforme ese extenso tedio que culmina en la “hinchazón de la lengua”.

Por eso también puede ser considerado un escritor característico de los 80, aunque retro. Como si se leyera en él la última escena de una modernidad, cuando deseo y represión se tensaron hasta la locura, en las manías de un pensamiento fuerte. Anarcopensamiento el suyo, cuyo desarrollo visible se mantuvo en la superficie de los ensayos, pero cuyo centro escondido y neobarroso alentó por los opuestos en su poesía, con la radicalización absoluta del principio del placer.

En suma, creo que Perlongher levantó los muros de una fatalidad, para mayor fatalidad. Apostó a un nuevo sentido existencial mediante el “lenguaje de la destrucción”, al fin y al cabo, módico consuelo. Creyó decir placer, en lo que de verdad

fue tortura; y desterritorialidad, en el ahogo de un exilio: el hablar, vacío de un idioma donde nada ni nadie dialoga, la fonética de una rígida pulsión.

Podríamos decir, con ademán de vanidad literaria, que su vida puso en acto las ideas de las cartas a Paul Demy, en la que un jovencito algo petulante redactaba recomendaciones para ser *un autre*, el minucioso desorden de los sentidos, podríamos relacionar a Perlongher con Artaud, con Fijman, con Pizarnik, ponerlo en la cauda de los vanguardismos, a los que reprogramó tan sólo formalmente, situarlo en la cercanía del rock pesado, en la ambición de la utopía underground, hablar del expresionismo. O justificar con Nicolás Rosa, por ejemplo, en esperpentos de prosa rococó, los méritos de un premio. En definitiva, impugnarlo asimismo con buen o malhumor desde la mera superestructura de las ideologías. Sería otra cárcel y otros hierros. Más blindaje para su guarida.

Perlongher nos dejó una línea, que después acalló raudamente y olvidó de manera tan argentina, enervado por su maciza subjetividad. Una obra que postula sólo un nativismo libidinal, sin matices ni complejidades. Otro ladrillo en el muro.