El peregrino inmóvil

The still pilgrim

DOI: 10.12957/ek.2016.25051

Dr. Adrián Cangi
adriancangi@hotmail.com
Universidad Nacional de Avellaneda - ARG

El texto aborda un movimiento problemático de la escritura que traza el linaje de la agudeza y el ingenio entre el barroco histórico del siglo XVII y las escrituras contemporáneas llamadas "neobarrocas". Se propone interrogar desde El Criticón de Baltasar Gracián hasta Galaxias de Haroldo de Campos siguiendo una saga de escritores entre los que se encuentran Lezama Lima, Severo Sarduy, Roberto Echavarren, Paulo Leminski, Wilson Bueno, Néstor Perlongher. Estas escrituras han contribuido a una crítica moral de las costumbres ampliando el placer del texto con implicaciones estético-políticas en un nuevo reparto de lo sensible en la escena contemporánea latinoamericana. La figura del "peregrino inmóvil" permite percibir el movimiento de desterritorialización de la escritura latinoamericana que se produjo sin moverse de su sitio en una antropofagia simbólica que generó restos singulares de estilo.

PALABRAS-CLAVE Estética Política. Agudeza. Ingenio. Estilo

The text deals with a problematic movement of writing which traces the lineage of sharpness and wit between seventeenth-century historical baroque and "neo-baroques" contemporary writings. It intends to question from Baltasar Gracian´s El Criticón to Haroldo de Campos´s Galaxias, following a saga of writers which includes Lezama Lima, Severo Sarduy, Roberto Echavarren, Paulo Lemiski, Wilson Bueno and Néstor Perlongher. These writings have contributed to a moral critique of customs, spreading the pleasure of the text with aesthetic and political implications in a new share of the sensitive in the latinamerican contemporary scene. The shape of the "still pilgrim" allows to perceive the movement of deterritorialization of the latinamerican writing which was produced without leaving its site in a symbolic anthropophagy which generated unique remains of style.

KEY-WORDS Aesthetic. Politic. Sharpness. Wit. Style

Dr. Adrián Cangi
[UNA - ARG]

"No podremos sin el menstruo de esos monstruos
(…) sin la bosta de esas bestias"
Paulo Leminski

El maestro del estilo conceptista escribe "¡No quieras comenzar el camino de la virtud hoy, si has de volver al vicio mañana!", sobre todo si comprendes que por fuera todas las cosas son maravillas y por dentro monstruosidades. El gran predicador jesuita acusado de profano por sus escritos provoca a sus contemporáneos. Gracián devolvió a la circulación y uso de los hombres problemas considerados sagrados por el privilegio de la predicación eclesiástica, que le acarrearon no pocas amarguras en los últimos años de su vida. En la segunda parte de su obra alegórico-filosófica *El Criticón,* publicada en 1653, se ven en escena todas y cada una de las proposiciones de *Agudeza y arte de ingenio* (1648). Bajo el título "Juiciosa cortesana filosofía en el otoño de la varonil edad", sus personajes Critilo y Andrenio, que representan respectivamente el hombre civilizado y el hombre de la naturaleza, enfrentan en el periplo de sus viajes y aventuras en el otoño de sus vidas, una cantidad de temas antes de parar "En el invierno de la vejez", en la isla de la inmortalidad. El pasaje de sus aventuras que nos interroga es el "Anfiteatro de monstruosidades". Abordemos la fábula conceptista que desarrolla Gracián.

En el ambiente de hambrientas fieras descansaba un hombre necio pues pudiendo estar a salvo se arriesgaba en la naturaleza en el tiempo extraordinario de la aventura. Elegía una banda del río donde su cuerpo estaba expuesto: "¡tanta y tan solemne demencia!", subraya el autor. Se lo insta a dejar los riesgos del vicio de la pasión corporal y a acoger la banda de la virtud moderada de la moral. He aquí un problema central del siglo XVII: ajustarse a la razón para prescribir el arrebatado torrente de las pasiones. Todo parece perdido para la senda trabajosa de la virtud en un tiempo en el que el engaño, la adulación, la mentira, el robo están a la orden del día y se exponen como máscara vital y artificio del cuerpo y de la lengua concurriendo a la corriente del mal. Incluso el juez se lava las manos porque nunca sabe por dónde comenzar. Todos aguardan a que amaine el torrente de los vicios para pasarse a la banda de la virtud. Pero este excedente de la corriente vital que impulsa hacia el mal es la reacción corporal que se confronta con un tiempo de constricciones morales férreas en el que el cuerpo ha sido considerado la tenebrosa cárcel del alma. Los escándalos en el mundo se han desatado por el cuerpo de los gozos. Los hombres parecen no querer desear la seguridad dichosa de la banda moral del río.

La vida humana se unge en la milicia de la malicia y en el medio de este paisaje se levanta un hermosísimo palacio que hace debatir a nuestros héroes acerca de la perfección y la monstruosidad, la austeridad y las delicias. Con una pluma en la que abrevaron en nuestra literatura Borges y Perlongher, uno para el arte del concepto y el otro para el ingenio de la experiencia corporal, Gracián dio lugar a todos los excesos de la lengua proliferante. Lengua que marcó al continente americano y a nuestras lenguas díscolas desde *Paradiso* (1966) de Lezama Lima a las metamorfosis del estilo de *Galaxias* (1963/1978) de Haroldo de Campos *y Maitreya* (1978) de Severo Sarduy. *El Criticón* muestra el anfiteatro de la monstruosidad adornado por el artificio. Nada estable de la virtud parece vivir sin el reverso del mal olor de la inmundicia de los cuerpos animales y humanos. "¿Qué es esto?", pregunta Critilo. Parecen personas aunque están perdidas en un vil lugar. Un Sátiro que pasaba dio una respuesta tan liviana como certera: "Por su gusto", dijo. Los hombres eligen antes vivir en la hedionda pocilga de sus bestiales apetitos corporales. Malas voces y bramidos de fieras escanden todo a su alrededor. Andrenio exclama "¡Oh casa engañosa!". Por fuera todas son maravillas y por dentro monstruosidades. Con claridad el Sátiro dice: "Sabed que este hermoso palacio se fabricó para la virtud; más el vicio se ha levantado con él, y al fin lo ha tiranizado". El cuerpo más lindo y agraciado, criado para la más bella estancia de la virtud, lo topareis lleno de torpeza; la mayor nobleza, la encontrareis llena de infamias; la riqueza, plena de ruindades. El naufragio del cuerpo y de la lengua toma el despeño de los monstruos que se rehúsan a empeñarse, da lugar a las anomalías que pueblan el mundo para que la deshonra gane por el goce. En la fábula de Gracián, mientras la lengua declina en el goce, el cuerpo adquiere sus flexiones en el lugar.

Las figuras pueblan el anfiteatro: la doncellita, el asesino, el ladrón, el tahúr…, son algunos de los monstruos que aparecen soberanos en el lugar. Por grande que sea el despeño de sus caídas, algunos creen que será fácil el salto; por intrincado que sea el laberinto, algunos piensan que hallarán el orillo de oro; y a pesar de cualquier dificultad, todos reflexionan que encontrarán una solución. Con aguda ironía, Gracián dispone a su héroe Critilo en el punto de vista que percibe a los monstruos con cualidades humanas: orejas de abogado, lengua de procurador, manos de escribano, pies de alguacil… Ni la cortesía ni la honra alcanzan en este teatro porque uno o el otro perdieron sus lares y hacienda con ésta o aquella loquilla. En el anfiteatro cada gesto tiene su reverso: la necedad, el billete; la grosería, el disimulo; el poder, la injusticia; la cortesía, la lujuria…, mostración de figuras de la pasión que concluyen que "la culebra nace del basilisco". "¡Terrible cosa!", dijo Critilo. "Como déstas se ven en el

mundo cada día", respondió el Sátiro. De palmo en palmo todo se convierte en portentosas fealdades y en bocados endiablados. "¡Qué fiereza es tan inhumana!", ponderó Andrenio.

Los monstruos no carecen de humor desproporcionado, mezcla de necedad y locura, tan civil como criminal, habitan entre gentes ladinas y desfilan bajo el aspecto de todas las figuras: el Sagaz, el Farsante, el Holgazán, el Catedrático, el Infame, el Bebedor…, todos ellos capaces de albergar plegados sobre sí los recursos más humillantes. Algunos vicios, aunque destruyan la honra, dejan la hacienda. Consumen otros la hacienda y perdonan la salud. Pero al fin, el de la torpeza acaba con honra, salud y vida. En la clasificación de los monstruos, dice Gracián que los hay "de mal ojo" y "de buena vista", pero en ambos casos los anómalos campean el extremo del cuerpo y de la lengua ahondando en lo profano, la sagacidad, el prodigio y el artificio… Las virtudes de la conciencia obligada que buscan el justo medio de la razón encuentran la afición de los antojos del cuerpo en el mundo. Al recato se opone la desvergüenza, a la alabanza el vituperio, a la reverencia la picardía, a la bonanza la humillación, a la reverencia la vanidad…de suerte, que al fin podemos decir con Gracián, ¡cuántas monstruosidades produce el cuerpo en el mundo!

Al fin todos los vicios dan tregua: el glotón se ahíta, el deshonesto se enfada, el bebedor duerme, el cruel se cansa; pero la vanidad del cuerpo en el mundo nunca dice basta; siempre locura y más locura… "¡Válgate mil diablos!", escribe el profano. En el cuerpo y en la lengua, en los banquetes y en los goces, triunfan los lascivos deleites una y otra vez. Con magia inesperada *El Criticón* culmina la experiencia de sus héroes en el "Anfiteatro de monstruosidades" diciendo:

> Tú, oh Carne, llevarás tras ti todos los flacos, ociosos, regalones y destemplados; reinarás sobre la hermosura, el ocio y el vino; serás señora de la voluntad. Y tú, oh Mundo, arrastrarás todos los soberbios, ambiciosos, ricos y potentados; reinarás en la fantasía. Más tú, Demonio, serás el rey de los mentirosos, de los que se pisen de entendidos; todo el distrito del ingenio será tuyo" (Gracián, 2010: 374)

La fábula conceptista de Gracián resuena en las palabras anticipatorias del médico español/portugués Francisco Sánchez, en su libro *Que nada se sabe* (1581), en el que se aborda la sospecha sobre las cosas humanas pensando por

uno mismo en el epicentro de la experiencia escéptica de finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Si juzgamos las cosas por sus simulacros sólo podremos conocerlas inmediatamente en su singularidad por el camino de la experiencia. Sánchez nos introduce al pensamiento de Gracián, porque ambos creen que somos muy corruptibles y violables en nuestros argumentos en el tiempo. Lo eterno e inviolable de la pretensión de los métodos y demostraciones del conocimiento desemboca una y otra vez en una paradoja insalvable: hay infinitos necios que hoy afirman y mañana niegan dando forma a la figura de la pasión humana, moldeada con simultaneidad por la estupidez y la agudeza, porque al fin las cosas se mantienen con amplias zonas inexploradas.

Las condiciones de la vida y los modos de la ciencia propias de los siglos XVI y XVII son fábulas en las que se avanza o retrocede por errores enmendados por errores, en observaciones paradójicas transformadas por observaciones paradójicas, en la que no es posible separar una cualidad de las cosas de una pasión humana. Se dirá por ejemplo del calor que engendra y destruye una misma cosa, que ablanda y endurece, que atrae y rechaza, que mueve y cohíbe, y por fin, que alegra y entristece. Vale decir que todos los conceptos son nociones inscriptas en el tiempo y experimentadas por la pasión del cuerpo en el mundo. No se trata de reconocimientos abstractos sino de experiencias singulares en un proceso de formación variado y en variación sin identidad fija, sin definición última ni suficiente. Recupero la precisa descripción del amor y de los juegos de la pasión realizada por Shakespeare en *Como gustéis* (*As you like it*, 1599), en el diálogo entre los personajes Orlando y Rosalinda:

> Orlando.- ¿Habéis curado así a alguien?
> Rosalinda.- Sí, a uno. Convinimos en que se imaginaría que yo era su amante, su Dulcinea, y le puse a hacerme la corte cada día; en cuya ocasión, yo, que era un chiquillo caprichoso, aparecía triste, afeminado, antojadizo, soberbio, fantástico, de mal humor, frívolo, inconstante, ya lleno de sonrisas, ya de lágrimas; dando algo para cada pasión, y verdaderamente todo para la carencia de pasión, como que muchachos y mujeres son a este respecto ganado de la misma pinta; tan pronto gustaba de él como le aborrecía; ya buscaba su conversación, ya huía de su compañía; ora lloraba por él, ora le ultrajaba; de manera que lo hice pasar de su furiosa

> locura de enamorado, a una locura mansa, cual fue la de alejarse del torrente mundano para refugiarse en el arroyuelo monástico, Así lo curé; y así me comprometo a curaros, dejando vuestro corazón más limpio que el de un borrego sano, sin que quede en él ni la más pequeña mancha de amor. (Shakespeare, 1999: 79-80)

El parlamento de Rosalinda es comentado por el poeta uruguayo Roberto Echavarren en "El sueño: una lectura" de Juana Inés de la Cruz, como la experiencia del amor que lleva a pasar de un concepto abstracto a una noción concreta y contradictoria hecha de contrapuntos, de alternancias de estados contrastantes que revelan el movimiento de la pasión en el siglo XVII.

Del llamado "barroco histórico" nos llega hasta la contemporaneidad la figura de la paradoja como modo del conocimiento, que a partir de Shakespeare y Gracián, creará líneas diversas como los efectos de un barroco del concepto y de un barroco del cuerpo, por momentos distinguibles entre sí y por otros fundidos e indistinguibles. El poseso de amor es la figura que cruza los mundos de la imagen entre los siglos XVII y XIX. Figura que ha sido ligada a las aventuras del movimiento de las imágenes que se producen sin moverse del sitio. El teatro (*theatrum mundi*) de los siglos XVI y XVII se abría a la experiencia cinemática. Los predecesores de los hermanos Lumière son los grandes inventores de linternas mágicas y fantascopios entre los que se encontraban el jesuita alemán Athanasius Kircher (1601-1682) –quien con su obra *Ars magna lucis et umbrae* (1671) llegó a producir un espacio cinemático en Roma a partir del año 1635– o el inventor belga Etienne Gaspar Robertson (1763-1837) –quien inventó un proyector móvil de objetivo auto-ajustable con el que proyectó en 1799 en París figuras de diablos pintadas en placas de vidrio acompañadas con efectos sonoros de sala–. El peregrino inmóvil que va de la poética barroca de Juana Inés de la Cruz a Lezama Lima y Haroldo de Campos está ligado a la persistencia de la visión sin que la velocidad de la animación de las imágenes dependa de un movimiento físico del cuerpo en el espacio sino de un ritmo perceptivo mental y de una intensificación corporal en el tiempo de la duración vivida. Es el que mejor comprende que el tiempo es la auto-afección de la experiencia del cuerpo y que la visión se mueve en el tiempo de las imágenes. Cuando el belga Joseph Plateau utiliza el fenakistiscopio (1834) y luego Emile Reynaud el praxinoscopio (1887), el *theatrum mundi* barroco –como teatro óptico– se transforma de modo definitivo en el dominio cinemático del cronofotógrafo (1882) de Etiénne-Jules

Marey. De las sombras mágicas a la ciencia óptica, de la fantasmagoría a la física, el misterio y el terror de las sombras avanzan con fantasmas de momias y esqueletos o con animaciones de la Comedia del Arte a través de su figura predilecta, la Colombina. Habrá que recordar que el anfiteatro de monstruosidades como experiencia alegórica del mundo del siglo XVII se transforma en el horror sobrenatural cinemático de las poéticas del peregrino inmóvil del siglo XX, como alude Lezama Lima en *El reino de la imagen* (1981).

Cómo olvidar "los seis minutos más bellos de la historia del cine", como los llama Giorgio Agamben, a aquellos que corresponden a una escena de *Don Quixote* (1992) de Orson Welles. Escena filmada por el propio Welles y separada del montaje después de su muerte. Sancho Panza entra en un cine de provincia buscando a Don Quijote y lo encuentra sentado y mirando fijamente la pantalla. La sala está llena y el piso de la galería está ocupado por niños ruidosos. Después de algunos intentos por alcanzar a Don Quijote, Sancho fatigado se sienta en la platea junto a una niña que le ofrece una golosina. Es una proyección de un film de época en la que hay caballeros armados y de pronto aparece en el relato una mujer en peligro. Don Quijote reacciona, saca su espada y se precipita a sablazos contra la pantalla, rasgando la tela que se abre cada vez más por la acción. Las imágenes siguen danzando más allá de la pantalla destruida sobre el bastidor de madera mientras los niños vivan frenéticamente a Don Quijote. Los adultos indignados abandonan la sala y la niña sentada al lado de Sancho Panza mira a Don Quijote con desaprobación. La persistencia de la visión de la animación de las imágenes se muestra vacía en ese instante, devolviéndonos al teatro del mundo. Pagamos el precio por entender que la virtud de la acción que salva a Dulcinea en el relato destruye el efecto de la linterna mágica, conjurando la propia acción. Ahora sabemos que hemos perdido a Dulcinea y ella no nos amará jamás. Entre Athanasius Kircher y Baltasar Gracián, el arte de la luz y de la sombra modula la aparición de las paradojas sobre el cuerpo y el concepto que mecen al peregrino inmóvil. Como coreógrafo ritual, en el linaje de Gracián y Cervantes, Sarduy escribió en *Cobra* (1986) que "la escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden" (…) "La escritura es el arte del remiendo sin determinismos ortopédicos". En el anfiteatro percibimos por la imagen y el texto la aparición en la escena de todas las monstruosidades que motivan al deseo en la elección de su objeto.

Dr. Adrián Cangi
[UNA - ARG]

El escriba de monstruos

"um umbigodolivromundo um livro onde a viagem seja
o livro/ o ser do livro é a viagem por isso começo
pois a viagem."
Haroldo de Campos

Del barroco histórico del siglo XVII a los procesos poéticos de la experiencia neo-barroca del siglo XX, de la fábula de los viajes de un mundo al otro hay continuidades estilísticas y cambios en los modos para pensar las agudezas y el ingenio del concepto y del cuerpo. Del "Anfiteatro de monstruosidades" (*El Criticón*) de Baltasar Gracián al "umbigodolivromundo" (*Galaxias*) de Haroldo de Campos, se produce el viaje de un tiempo a otro y de una biblioteca a otra, de un modo de la escritura a otra y de un mundo de la experiencia a otro. A pesar de esta migración se conserva la potencia del estilo, el ingenio y la agudeza. El "umbigodolivromundo" es una palabra compuesta que se extiende para alcanzar el tamaño del mundo desde un punto situado, desde una mónada doméstica, desde un sillón almohadonado y mullido, desde donde emprender el desprendimiento hacia la galaxia. Esta palabra extensa, que domina la linealidad del significante, aspira desde el intersticio microscópico —el "umbligo"— a alcanzar una lógica de la cantidad y la intensidad. Cantidad acumulativa de partes que funcionan como una palabra-tema o una palabra-valija, que evoca una constelación de sentidos intensos. Escribe Haroldo de Campos en *Galaxias*:

> y comienzo aquí y peso aquí este comienzo y recomienzo y sopeso y arremeto y aquí me meto cuando se vive bajo la especie del viaje lo que importa no es el viaje sino el comienzo por eso pienso por eso comienzo a escribir mil páginas escribir miliunapáginas para acabar con la escritura para comenzar con la escritura para acabarcomenzar con la escritura por eso recomienzo por eso arremeto por eso tejo escribir sobre escribir es el futuro del escribir sobrescribo sobresclavo en miliunanoches miliunapáginas o una página en una noche que es lo mismo noches y páginas enciman ensimisman donde el fin es el comienzo donde escribir sobre escribir es no es escribir sobre no escribir y por eso comienzo descomienzo por el des-

> comienzo desconozco y cotejo un libro donde todo sea fortuito y forzoso un libro donde todo sea no esté ya sea un ombligodelmundolibro un ombligodelibromundo un libro de viaje donde el viaje sea el libro el ser del libro es el viaje" (de Campos, 2010: 21)

Galaxias fabrica palabras totalizadoras, hipogramas que dispersan un conjunto textual para alcanzar su máximo resplandor intensivo. El poeta brasileño Haroldo de Campos –traductor de la tradición literaria universal, ávido lector de Borges y amigo e impulsor de Perlongher– da forma al mundo, lo conforma para emprender en su interior un viaje textual. Una vuelta al mundo en "milumanoites", ¿tal vez en ochenta días, residan "milumanoites"? Ochenta extensos días para unas "milumanoites" de intensidad. Ésta es la lógica del viaje. El poeta construye una mónada doméstica del tamaño del mundo donde rige un tiempo extraordinario de la aventura. Tiempo sólo experimentable desde un acto de creación y de videncia hacia un mundo de maravillas. El "umbigodolivromundo" es un libro que no tiene comienzo ni fin. Es un laberinto áureo donde una palabra anterior, la que imprime el impulso, erudita en el orden de la escritura, no quiere comenzar, y sin embargo prolifera bajo la lógica del oxímoron. Si lo hace es por la fuerza arrebatadora del viaje. Comienza por una fuerza que viene de la biografía y balbuceando dice "e começo aquí e meço aquí este começo e recomeço e arremeso/ e aquí me meço..." ("y comienzo aquí y peso aquí este comienzo y recomienzo y sopeso y arremeto/ y aquí me meto…").

Galaxias avanza con la fuerza del balbuceo y con la incerteza de "acabar com a escritura para começar com a escritura". La "sobreescritura" y la "retroescritura" como las llama el poeta, son modalidades que presentan las cosas y los climas con el propósito de gestar mundo en la textura de un palimpsesto. El poema trae a la presencia las cosas, los cuerpos, los climas, para invocar un mundo sensorio haciendo que el habla, jugando y aparentando una descripción de acciones, viaje en el tiempo de la escritura, llamando a las cosas a la palabra como si del *Génesis* se tratara y rodeando por fin las cosas nombradas de palabras. El poema hace advenir el mundo y las cosas. Un murmullo, una palabra anterior se encadena, prosigue la frase, hace pasar "una voz sin nombre", que desde hace mucho tiempo insiste, borroneando escritos sobre escritos, cavando la superficie hasta abrir un ombligo en el texto poético. Ese acto fortuito, el de comenzar tratando de introducirse sin ser advertido en los intersticios, en un "arremesso", pone a funcionar la escritura para burlar el inicio y alcanzar plenamente el viaje. A las formas ritualizadas del comienzo, el deseo del poeta

responde, con un "aquí me meço quando se vive sob a espécie da viagem", en una cierta condición apacible, "fortuita", indefinidamente abierta, en un dejarse arrastrar "flotante y dichoso". Escribir no es sólo una gracia festiva, es también un "forçoso" viaje que se inflama con la colección de miniaturas y se despliega con el ocio de lo infantil y el goce de las maravillas. En Haroldo de Campos el poema funciona como narración, en Lezama Lima la narración se vuelve porosa por el mundo poético que la habita. Dos modos del conformar el mundo del concepto y del cuerpo de la experiencia desde el advenimiento de la palabra poética en la experiencia del viaje sin moverse del propio sitio.

En el hablar del poema "el viaje es maravilla de tornarse tornasol". En ese abrir y cerrar de ojos, en el parpadeo, vive un mundo de figuras en tránsito que el poeta traduce en gestos con ritmo de letanía, donde filosa irrumpe la "polivozbárbara" en himnos que estremecen a la mónada. El libro de viajes, el "umbigodolivromundo" absorbe todo a su paso. En su avanzar "el blanco es un lenguaje que se estructura como el lenguaje sus signos". Este avanzar sin exterior, en un espacio del tamaño del mundo, donde convive lo diminuto y lo kilométrico, recuerda a las fabulaciones de Borges, en las que el lenguaje y el tema abordados se despliegan en una mónada y sus pliegues. Resulta absurdo preguntarse por el límite en la proliferación de la galaxia. El límite sólo puede ser trazado en el lenguaje y lo que se encuentra más allá del límite será absorbido y procesado por éste. No hay sinsentido en este avanzar. Toda partícula forma parte de una necesidad atómica de *Galaxias*. El movimiento poético es fluido y continuo, las "palabras conviven en el mismo mar de la memoria es decir que el lenguaje es un fluido". Los caudales y flujos de fragancias, de voces que vuelan por el viento y el rocío bajo el fondo sonoro del mar, configuran un espacio lleno de ondas sin interrupción. Entrelazamiento de canales, intersección de recorridos, donde un tráfico se desarrolla en el interior del lenguaje. *Galaxias* desconoce diques, se extiende en un continuo "temps-durée", evitando los signos de puntuación que ahogan al sonido. Lo fluido es sonido, es fluencia respiratoria del ritmo vital.

El "umbigodolivromundo" es un libro de tránsito translinguístico, donde la heterogeneidad irrumpe y el ritmo fabrica su escansión. Marcas de etnias, de clase, de género, de sexualidad están embarcadas en una migración, en un deseo que corrige, amplía, corre y corroe en su avanzar la lengua oficial y su moral de la costumbre. Si G*alaxias* trae las cosas a la presencia, por ínfimas o extensas que estás sean, es porque el poeta traza itinerarios sobre un mundo al que funda en su aprehensión caprichosa. Haroldo de Campos en *Galaxias* y Lezama Lima en *Paradiso,* construyen la secreta gravitación del peregrino inmóvil en

el espacio de los signos fluidos de la escritura poética. Haroldo de Campos nos hace sentir que los signos doblan por este texto que subsume los contextos y los produce como figuras de escritura a través de una "polipalabra" que contiene todo el rumor del mar. Se trata de una palabra-caracol que Homero sopló y que se deja "transoplar" a través de sucesivos escarceos de traducciones encadenadas, de vocales bogando contra el encrespo móvil de las consonantes en un microviaje por un libro de viajes. Como en Melville, Stevenson, Lawrence o Conrad, que producen trayectorias en unos medios que experimentan, Haroldo de Campos vuelve su experiencia trashumante de la "transducción creativa" un "micro-viaje" por un libro de viajes que es el de un viajero inmóvil o el de un "peregrino inmóvil", como llama Lezama Lima a su personaje en *Oppiano Licario* (1977), aquel que ha aprendido desde el sedentarismo absoluto de su pluma la sobreadaptación para vencer la dispersión. *Galaxias* precisa que quienes realizan este viaje tenían que regresar para vencer la dispersión, cuando sentían que un brazo les pesaba con exceso, como queriendo seguir una individual aventura, sentían la necesidad de regresar para "umbilicarse" de nuevo, para encontrar la totalidad de la salud.

Umbilicarse para alcanzar el máximo de pasión conceptual y corporal como salud, como el máximo efecto en la potencia de obrar. Lezama Lima amante de los viajes imaginarios en el "insilio" cubano, logra vivir en la imagen aquello que en el viaje físico implicaba una catástrofe, una verdadera prefiguración del fin del mundo, la turbadora destrucción del umbilicarse. Se pregunta el poeta y ensayista Néstor Perlongher en "Caribe transplatino" (1991):

> ¿De dónde procede esta disposición excéntrica del barroco europeo y, también hispanoamericano? Se trata de una verdadera desterritorialización fabulosa. Lezama Lima decía que no precisaba salir de su cuarto para `revivir la corte de Luis XIV y situarme al lado del Rey Sol, oír misa de domingo en la catedral de Zamora junto a Colón, ver a Catalina la Grande paseando por los márgenes del Volga congelado y asistir al parto de un esquimal que después se comerá la placenta (Perlongher, 1997: 94)

Una afinidad acechante une a las palabras casa y universo, donde todo oscila entre la colección de maravillas y la muerte. La escritura del libro es la posibilidad de una pasión del concepto y del cuerpo como causa de una metamorfosis, tal como lo proponía el ensayista y poeta brasileño Paulo Leminski. Harol-

do de Campos ha viajado en el territorio del "umbigodolivromundo" creando "polipalabras". Éstas recuerdan las búsquedas de Leibniz, quien en 1716, para encontrar un equivalente exacto o abarcador para el término confuciano chino "Li", ensaya veinte equivalencias para que finalmente un solo término condense a toda la serie considerada, donde la movilidad y las visiones se reducen a la óptica de la creación sintética. En la casa-universo reina la pulsión del término justo y totalizador, donde la inmensidad se ajusta íntimamente y las miniaturas amenazan con expandirse hasta su visibilidad. Las sombras y los objetos cotidianos cobran vida propia como en el arte de pensar los espacios, los lugares y los tránsitos de *El Horlá* (1887) de Maupassant.

Galaxias es un paraíso artificial donde la imagen no funciona sólo como descripción, resulta inspiradora de la creación de un mundo paradojal con reglas propias. El "umbigodolivromundo" es una morada dominada por las estaciones que no son ascencionales, sino por formas de pasaje como la intertextualidad, el flujo indiferenciando, las parejas fónicas y las transiciones súbitas e indiscernibles en la vecindad entre lenguas que producen los sobresaltos de este viaje. Escribe Perlongher en "El portuñol en la poesía" (2000):

> …enmarañados párrafos sin signos de puntuación (legado de Sousândrade común a las vanguardias cosmopolitas estudiadas por Jorge Schwartz) interfiriendo (o infiltrando) al portugués con jirones de otras lenguas: sobre todo italiano (como en `Amorini un poema sexual´) y español, pero también francés, inglés y alemán (...) Haroldo de Campos procede engarzando palabras o restos de frases en español y portugués en un flujo casi indiferenciado. Consigue que esas palabras hagan parejas fónicas entre sí: `a cal calla e o branco trabalha´ (...) Nótese como las transiciones de una lengua a la otra son súbitas e indiscernibles (...) Retengamos (...) esa imagen que condensa la poética de Haroldo Campos: `linguas de ouro o luxo de olho. (Perlongher, 2004: 249-251)

¿No ha sido la temprana reflexión sobre la poética de Haroldo de Campos y más tarde la traducción de una de las partes de *Galaxias* el espejo del translingüismo de Perlongher? ¿No ha sido el intervalo que se mueve entre *Paradiso* de Lezama Lima y las vecindades entre lenguas lo que afecta a esta poética de los restos? Cuando Haroldo de Campos escribe en *Galaxias* que: "el lenguaje

es lavaje es residuo es drenaje es resaca y es cloaca", logra sintetizar aquello que se propuso Perlongher entre dos lenguas, al dejar registro de los climas sórdidos, de las sustancias en tránsito y de los restos del subsuelo. Una poética del residuo y de los restos que no es esplendor altisonante del oro sino exposición pulsional del desperdicio, movimiento que va del concepto al cuerpo o que mezcla el cuerpo y el concepto, aunque siempre en un éxtasis descendente o en una pulsión destructiva de las materias. En Haroldo de Campos, el gesto de la deglución de sustancias se realiza por las "vampirogolosas gárgolas bambinas husmeadoras de carne cruda". El procesamiento de las sustancias, de la digestión y la expulsión se produce en el umbral, en los límites del "laberinto áureo". *Galaxias* hace pensar en el esplendor de la lengua áurea de la gran tradición literaria, mientras la poética de Perlongher desenvuelve otras volutas y pone en funcionamiento otro salivario de la oralidad popular mezclada de cuerpos lúmpenes y de páginas de gozosas bibliotecas.

De Haroldo de Campos a Perlongher se enlazan las lenguas mayores y las menores y se producen las metamorfosis del cuerpo ilustrado y del cuerpo lumpen, como los de los poetas Roberto Piva y Wilson Bueno, que flexionan el cuerpo de la experiencia para hacer declinar el lenguaje poético o el de las aventuras conceptuales de Lezama Lima y Paulo Leminski, capaces de una erudición gozosa plena de humor corrosivo. Los poetas del barroco contemporáneo americano son coleccionistas minuciosos de bibliotecas y experimentaciones vitales. "Umbigodolivromundo" es una palabra extensa que pone en escena la tarea de un coleccionista minucioso de pasajes e intersticios de bibliotecas y conceptos. Perlongher también lo es, pero una marca escatológica irrumpe en su poética del cuerpo, como la pervivencia pegajosa de un habla callejera –la de las "marchas nômades através da vida noturna"– alquímicamente procesadas en el poema, como si un cronista después de haber recogido la madeja se dedicara a conformar un encaje reverberante de follaje filigrana. Perlongher comparte con el poeta del éxtasis paulista Roberto Piva la mirada alucinada y antropófaga que se detiene en los "estranhos visionários da Beleza" (*Paranoia*, 1963) en el fondo del arrabal. También comparte el "Brinks'michimirá'itotekemi", figura de la lengua y personaje narrativo de *Mar paraguayo* (1992) de Wilson Bueno, que expone una palabra extensa que nos enfrenta a una inmensidad de la miniatura, a una aglutinación de sufijos diminutivos acoplados al nombre propio, que sólo es posible imaginar como la condición infinitesimal de la cosa, visible a través de un microscopio, disminuida de tal forma por el afecto en el arrastre lingüístico de las marcas del guaraní. Lo imprevisible en el poeta paranaense Wilson Bueno es el uso perturbador, siempre poético, de un quilométrico cachorrito

que la diva del relato mece en la microscopía de su grandeza. *Mar paraguayo* se dirige a fundar un universo o a definir aquello que escapa a la visión, tanto como a dar cuerpo a los climas afectivos entre los seres que comparten sus extrañezas. Leminski había irrumpido en *Catatau* (1975) con los placeres gozosos del balbuceo y la erudición diciendo: "De aquí a lo infinitamente grande o/ a lo infinitamente chico la distancia es la misma, tanto da, poco/ importa".

Sólo a fuerza de parodiar a las formas geométricas frente a las quimeras de los cronistas, *Catatau* lograba en un mismo mapa la unión de humor y descripciones excéntricas. Los "toupinambaoults" (cronistas franceses), dejaron registros fantásticos de indios y orografías, donde resulta imposible la extensión cartesiana sin la escoria, "sin el menstruo de esos monstruos", "sin la bosta de esas bestias", sin "las metamorfosis de esos bichos camaleones", "sin las cifras embarazadas de mutaciones". "Para el geómetra el ser se reduce a la mínima nada" (...) "no vacila, no duda, no erra. Organiza/ el vacío por delante". La geometría en su extensión se ha alejado del poema. Leminski logra enfrentar y fundir la *res factae* y la *res fictae*. Logra indagar en la historiografía fantástica de los cronistas, quienes inventan y al hacerlo subvierten la historiografía de las servidumbres en favor de la poesía de la liberación de los cuerpos. El poeta recrea la historia a voluntad siguiendo los impulsos de la *Poética* de Aristóteles, como en la geografía fantástica inspirada en cronistas de su tiempo que Kant concibió sin salir de Köenigsberg o las reflexiones de Lessing que presentan al poeta como el señor de la historia para transformar las geometrías del mundo. Sólo volviendo al libro de Lucrecio *De rerum natura* sería posible unir la física con la lógica del poema o, tal vez, como lo ha hecho Bachelard, buscando en la poética de los materiales, un fondo sobre el que descanse el teorema. Haroldo de Campos, Wilson Bueno o Paulo Leminski han intentado de diferentes formas, reinstalar la poética y la turbulencia de los elementos frente a la geometría extensa del mundo para pensar la creación americana del peregrino inmóvil escriba de monstruos.

Leminski opone la fuerza de la escritura y la lectura a la embestida de "los filos invisibles" de la geometría, en un viaje por los "jeroglíficos, palimpsestos, incunables, laberintos, bestiarios y fenómenos". Escribe: "Me incliné sobre libros a ver pasar ríos de palabras". La inclinación sobre el libro ha unido a estos viajeros inmóviles por la vertiente de los caudales translingüistas donde se formula la pregunta capital: "¿detrás del lenguaje y enfrente de qué?" El lenguaje en su artificio presenta las cosas, las trae a la palabra, las hace visibles y audibles. Resulta preciso que el lenguaje se desbarranque, que sea atravesado por el delirio en su constitución para que las palabras que rozan la onomatopeya y el balbuceo irrumpan, y nos coloquen enfrente a la creación de palabras

al borde del sinsentido como "¡xiquexiquematemictes!" Juego con la lengua dice Perlongher, inventando y reinventando la sintaxis ampliada al placer de las pasiones y de las pulsiones. Porque las maravillas o las sorpresas deben ser renombradas. No es posible decir con las mismas palabras el estertor interior o apenas una onda del mar exterior. Si agudizamos la lupa, tal vez podamos ver al "Brinks" de Wilson Bueno, de la misma forma que la concavidad de las lentes de Leminski permitirá percibir la naturaleza artificial para que aparezcan el "paparangaio" y el "leroreco". Dudamos de la certeza del poeta David Huerta cuando en su poema "No hay ´lenguaje de la mirada´" dice:

> "No hay 'lenguaje de la mirada': un balbuceo es
> Nada se suma al nombre en el mirar, nada al objeto"
> (Huerta, 1996: 109)

Cuando la extrañeza irrumpe como una herida en el texto, como una señal de sentidos latentes y oscilantes, podemos sostener lo contrario: que hay un exceso en el mirar que desborda el nombre tanto en el concepto como en el cuerpo. Roberto Piva escribe: "há uma floresta de cobras verdes nos olhos do meu amigo". Perlongher afirma que en el viaje extático la pupila busca captar los "espejismos de piel viva" y la "plástica porosidad de la materia espesa". Una mirada en transe alcanza a captar el residuo entre la experiencia y la elaboración. El arrobamiento perfora el nombre y descompone el objeto.

El lenguaje de los poemarios *Galaxias*, *Catatau* y *Mar Paraguayo* en nuestro cono sur, crea máquinas de visión y de audición que al dar nombre al objeto esbozan un contorno ausente de las cosas en el mundo. Ese perfil estalla con humor. Dice Perlongher en "Sopa Paraguaya"*,* prólogo a *Mar paraguayo:*

> "La comicidad desenfrenada, no buscada, sino hija `natural´ de la propia amalgama lingual es, por añadidura, otra de las marcas de este inquietante texto"
> (Perlongher, 2005: 9)

El viaje en los deslices entre idiomas, al borde provocante del error, en la impostura en tránsito entre lenguas, agudiza una majestuosidad impostada, ensayada por Lezama Lima e intensificada en gozosas irrupciones bastardas, anacronismos o ucronías, que desgastan la erudición a fuerza de agudeza en Haroldo de Campos, Paulo Leminski y Wilson Bueno. El humor y el goce, como ha escrito el poeta Roberto Echavarren, son la marca de estas escrituras.

Dr. Adrián Cangi
[UNA - ARG]

Cuanto más cuerpo más alma

"al levantar la tapa de la olla no salta la lujuria;
saltan los cadáveres"
Néstor Perlongher

El peregrino inmóvil se desplaza por las expresiones proposicionales de la lengua y las declinaciones del cuerpo. Para describir sus tránsitos hay que utilizar operadores gramaticales de flexiones o declinaciones que designan menos los lugares en sí que las relaciones de vecindad, de proximidad, de alejamiento, de adherencia o de acumulación, es decir las posiciones en el espacio y la topografía de los planos de escritura. La herencia barroca que escande las poéticas del gesto en las escrituras contemporáneas no avanza por zonas semánticas estables de sustantivos y verbos que comulgan con identidades definidas, sino que opera por variedades espacio-temporales que indican las declinaciones de la lengua y las flexiones del cuerpo. En estas escrituras no se escribe el "sobre" de las trascendencias, sino que se indaga en el "bajo" de las sustancias y los sujetos y en el "dentro" del mundo y su inmanencia, para liberarlos de la metafísica de las sustancias, del sujeto y del espacio pre-definido. Pero en el viaje entre el concepto y el cuerpo escuchamos más el adverbio que el verbo, escuchamos el "a través de" de la traducción, el "entre" de las interferencias o el "fuera de" del desapego. Escuchamos en la lectura los movimientos de la lengua que incorporan las peripecias del cuerpo y que al fin desbordan al sujeto lógico para poblarlo de un conjunto innumerable de otros, bajo la forma fluida de las expresiones proposicionales del cuerpo mezclado y de la exhortación que se deriva de la misma paradoja en el concepto. Se trata más de un teatro de las descripciones de las fuerzas en el tránsito entre-lugares que de las interpretaciones estables sobre conceptos asignados.

Oscar Wilde decía que Henry James escribía novelas como si fuera un penoso deber. Henry James decía que Oscar Wilde era un tonto engreído. Nunca estamos seguros de las razones de una querella, aunque intuimos que la pasión toca la cosa literaria. Creemos que las querellas revelan algo: tal vez, un umbral por donde pasa la literatura. Sobre todo si tensan el deber, digamos "intelectual", con el inexorable "automatismo contagio" de la escritura. Pero hay una cosa taimada en el decir de las querellas: las oposiciones que le son propias no se llevan bien con las transformaciones que proponen. Sobre todo cuando se trata de literatura. En la escritura todo está abierto: un doble sentido se abre en la palabra "ahí": umbral y pasaje. Umbral en la corriente de respiración,

pasaje entre estados de cosas a contrapelo de la lengua. El poeta de Avellaneda, Néstor Perlongher, hace del "ahí" su lugar: puede ver en la luz misma como ocultamiento y escuchar un residuo corpóreo en la corriente de respiración del mundo. Sólo escribe para transformar y transformarse. Sus oposiciones son posiciones en los estados de cosas. Cuando escribe emite cuerpos reales, cosas visuales y sonoras, y no cesa de transfigurarlas en la corriente de respiración que escande la lengua. Ve tocando y escucha mirando para contraer cierta intensidad informe en las modulaciones que siente y vibra.

Decía que las querellas revelan algo. Tal vez, aquellas tramadas por la distancia entre escrituras pueden hacer visible una transformación de la lengua: algo tan insistente como una fuerza bruta y como una producción de existencia. Se dirá que se trata de una transformación como una huella de ingenio. Conocemos la fórmula de Jorge Luis Borges: "ante todo me considero lector". En su reverso anida aquella otra de Néstor Perlongher: "sobre todo, no tener demasiadas cosas que leer". Una parece minar a la otra, aunque con cierta impostura. Lo que insiste en la escritura es lo leído: el poeta de Avellaneda sabe que sólo se escribe lo que se lee deformándolo y delirándolo. Esa es la trama que nos antecede. El poeta también insiste en que se escribe como iluminado aún más en la ausencia de lectura. "Ahí", en el umbral: se escribe en la corriente de respiración a contrapelo. Pero la tensión en la querella está dicha: es sólo ocasional y sirve para incrustar una transformación en la corriente de respiración de la lengua. Se trata de una querella tramada en la distancia de la escritura. Perlongher huye de Borges, el automatismo contagio de la escritura escapa del deber intelectual de la lectura. Digo bien, creo: automatismo contagio, donde el oído se abre a la escucha en la oquedad de la lengua y el ojo se multiplica en aquello mirado de cerca. Nada de deber o de placer por la lectura sino un ser tomado en la continuidad de la corriente de respiración a contrapelo del ritmo de la lengua mayor. Si se quiere, tomado en la extrema concentración y consistencia de una historia del lenguaje a trasluz.

No podemos negar que Borges y Perlongher cultivan una pasión haragana aunque distinta: una pasión criolla, escriben algunos no sin malicia. Una pasión: una común haragana artillería hacia lo invisible plena de intuiciones, aunque traten por escritura cosa bien distinta. El uno avanza por descripción y definición; el otro, por tropezón y desliz. El estilo: eso que distingue –y que Osvaldo Lamborghini con tono alusivo revela como un chiste suyo al hacer rimar "desliz" con "vuelo de perdiz"– no los pone en común. Nada en común en el mismo idioma. Y no por falta de precisión. Uno tanto más delicado que el otro, aunque las cosas bajas en las lenguas reales le pasan a uno más cerca que

al otro. La nobleza para uno es concepto e ingenio imaginario y para el otro, agudeza y tropezón sin intención en lo real. Ambos aspiran a lo lejano: uno pondera las nobles perfecciones incomposibles; el otro, el contagio del ritmo misterioso de las mezclas. Aún hoy algunos procuran definir en la escritura "la luna" como Borges; otros, sólo distinguen "culón" de "nalgudo" y señalan el oprobio de que "culo" y "ojete" sean sinónimos. Destilan cierta precisión y contorsión en las lenguas bajas como Osvaldo Lamborghini. O bien a las palabras se las patea como Lamborghini, o bien se las rima como Perlongher. Es un problema de enfoque en el umbral: el uno labra para desgarrar cuerpos; el otro, rima para reunir restos en un cuerpo alucinante. Por uno y otro camino avanza el automatismo contagio para oír las voces bien a fondo en el fondo.

A esta jerigonza poética del automatismo contagio pertenece la escritura de Perlongher. Abierta a entrecruzamientos de ecos, alusiones y voces en torbellino en la oquedad de la lengua. El idioma argentino ya no podrá ser practicado como experiencia literaria sin éste límite de insensatez que recuerda a algunos en el pasado y prevé a otros en el porvenir, pero que sin embargo insiste como extremo singular en Perlongher. Bien a fondo en el fondo, el poeta sólo persigue sacar el lenguaje de la trampa que le tiende la descripción y la definición. Una vez más, leo y releo sus poemas y ensayos, y en la hendidura del vocabulario no hay nada misérrimo. Nada angosto en el idioma aunque sí vicioso hasta el hartazgo. El que así escribe pleno de viveza y habituado a la furca, se sustrae de las palabras de intención general. Me gustaría poder decir simplemente: fue una fuerza en el anfiteatro de las monstruosidades. Escribe el poeta que en la lengua como una corriente sensitiva, no hay nada que describir o definir. Sólo se distingue entre modos de emitir cuerpos. Sobre todo si algunos son imaginarios y otros reales. En aquel que emite cuerpos reales sólo queda observar una descarada farolería apta para gallear o delirar lo imaginario como principio de la escritura. Nada de un vocabulario gremial o de una tecnología especializada en la infamia, sólo palabras por desliz y tropezón sin intención general que no cesan de hacer su trabajo de zapa. Quizás, aquello que lo mueve a escribir pueda enunciarse como una pregunta: cómo romper nuestro amor para devenir por fin capaces de amar, cómo romper nuestro amor por la lengua para ser capaces de decir sin descifrar.

De aquella tajante oposición trazada por Borges entre habla arrabalera y habla castiza tal vez poco sacaremos para la literatura. Perlongher recorrió los huecos barrios obreros y llegó por el paredón hasta el final vital sin rencor. Sabía que la unidad limita y que la variedad dilata. Y eso no se aprende con el concepto, se intuye `por el cuerpo. Se intuye con el cuerpo o no se sabe. Las diabluras de la lengua criolla tramadas a cuerpo vivo no tienen ni la medida

del lunfardo ni la inmovilidad del castizo, sino una viciosa turbamulta entre--lenguas o una borrosa verba a veces cruel incluso en la mayor claridad, que harán trastabillar en el tiempo cualquier literatura de descripción y de concepto. El poeta supo decir que se escribe sin aspirar a identidad alguna, porque este gesto de aspiración no pasa de una falacia etnológica. No se puede disertar sin los riesgos de abandonar la literatura. Sólo queda aquella vieja confianza en la literalidad del decir. La literalidad no describe, ritma y excede la austeridad taimada de las cosas. Para el poeta, arrabal es un estado del espíritu y del cuerpo. Arrabal es una atmósfera antes que un carácter geográfico, una variedad que dilata los cuerpos antes que una premisa económica. Se trata de un gesto de asimilación de los restos. El resto, siempre asimilado, evita cortar el ritmo de la corriente sensitiva. La fijeza de su mirada en el movimiento de los restos y mezclas parece su morada: contrae y percibe el arrabal como el espíritu de las cosas por el cuerpo. Contrae una amalgama de materias en la oscuridad de los huecos barrios y percibe en la amalgama un "relumbrón". No conforma escritura alguna sin entregarse a la precaria duración sin pretensiones a las espaldas del sentido. Casi, como si se tratara de una luz mala, secreta e intensa aunque perecedera, la escritura es el resto de los restos: trata de conservar toda la luminancia de las mezclas. En ellas se requiere modular lo informe que viene hacia nosotros y urge vivo para transformarse dentro del tiempo histórico.

El vate Borges rodea al pueblo de Buenos Aires de remilgos de casticismo y por ello incapaz de versificar en arrabal. El espíritu del arrabal trasueña como simulador; el sermón hispánico, sólo insiste como tierra de fantasmas. Sabemos que el que simula vence al fantasma: es un problema de método, sobre todo de potencia en las flexiones del cuerpo y en las declinaciones de la lengua. La gran literatura será la perfección y la promesa del idioma: "el gran pasado mañana argentino". Conocemos la fórmula de Borges: "el pueblo no precisa añadirse color local". El idioma argentino no necesita indigencia alguna sino austeridad. También conocemos el decir de Perlongher: "el pueblo está fundido en ciertas cosas del habla popular". El idioma argentino no necesita austeridad, sino intimidad sonora con el ritmo de las mezclas. La austeridad va hacia el concepto, el ritmo de las mezclas hacia los cuerpos que exceden cualquier moldeado. Y a pesar de la distinción: ambos aman el barroco a su modo. El uno, el barroco del concepto; el otro, el barroco del cuerpo. Ambos leen a Gracián.

A su modo Borges en *Historia Universal de la Infamia* (1935) escribe:

> Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con la caricatura (…) Yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios (Borges, 1935: 343)

Para Borges se trata de no agotar la escritura observando sus posibilidades por la austeridad del concepto con la intención de evitar la caricatura y el exceso en el ingenio de las bibliotecas que alcanza la elegancia distanciada de los cuerpos. Para Perlongher es en el exceso de la escritura donde vive el ritmo del automatismo contagio: de cuerpo a diestra y siniestra se trata para producir una poética con el ritmo de las mezclas. Por doquier se trata en el umbral del poema de hacer un cuerpo. Escribe Perlongher en "El paisaje de los cuerpos" (1992):

> Cuerpos, cuerpos, todos son cuerpos. Cuerpos enmarañados en el éxtasis erótico de la humareda jabonosa, a la manera de enredaderas furiosamente incrustadas en el infierno vegetal de la selva húmeda, en el humo del humus apisonado por el apodrecerse perfumado de las hojas, extendiendo una alfombra de peluche por donde se desliza el silencio de sus patas la onza manchada de herrumbre, de su vientre viscoso la sierpe bicolor. Cuerpos otras veces marinos, náufragos en la inmensidad envolvente de la ola, resecados en la playa desnuda donde se atisba apenas el sesgar del albatros, devenido rapaz, que vendrá a desgarrar, pico en aguja, los harapos todavía empapados. Cuerpos abandonados cruentamente en la ruinosa soledad de las oficinas, en los macizos archivos de hierro forjado, en la música metálica de las máquinas dicharacheras, a la sombra amenazante de la multitud que orina furiosamente contra el paisaje. Y luego, al salir, en pos del emparedado vespertino, el chillido de las gomas de las máquinas de fuego que en un desliz revientan las vísceras de la víctima. ¡Oh, desdichados cuerpos! Siempre pudriéndose, siempre derrumbándose, siembra inconstante de frágiles proyectos de piltrafa. (Perlongher, 2004: 262)

Se trata en el poema de hacer un cuerpo que no preexiste a la "experiencia de la experiencia" de la escritura, de hacer cuerpo y envolvente con atención a lo minúsculo que trama las superficies. La "experiencia de la experiencia" de la escritura poética es contacto entre lo orgánico y lo inhumano, entre el yo lírico y su afuera, entre violencia y anestesia. Ante todo, para el poeta de Avellaneda, el poema es purgación del odio y de la enfermedad para abrir una resonancia en la corriente viva del mundo. Si el universo es "un animal enloquecido mordiéndose la cola": el poema es el vector de las transformaciones y de las transfiguraciones de la materia viva. Tarea que no prospera sin humor como el arte de los resbalones, de los revuelcos y de las caídas. El poema como un "fosfeno fenomenal" sirve para zanjar. Si hay algún saber en esta escritura, no está hecho para comprender, está hecho para zanjar.

El que hace rima sabemos que juega con el recalque, con lo iterativo e intensivo que no es inmediatez de la presencia sino lugar común. Lo hace para exponer el lugar común del que se distancia por autonomía, similitud y presencia real. La escritura avanza con un componente paradojal: el mundo configurado por iteración intensiva supone para toda presencia la irreductible ausencia. Del otro lado, el poeta se dispone en el lugar de la ausencia en lo colectivo. El poema se escribe para zanjar: excede a la identidad de la idea como fundamento de lo mismo y a la identidad del sí mismo como fundamento del "yo pienso". No encontraremos, por alusiva que parezca la escritura, otra cosa que cuerpecitos impensados. Un pasaje por la materia en todas sus variaciones como un problema político que afecta a la materia en sí y a los enunciados en todas sus dimensiones. Política, para Perlongher, es hacer el movimiento de las cualidades liberadas en la lengua que crean modos de vida y mundos posibles siempre al borde de la catástrofe de los cuerpos. Barracas al sur es una locación precisa para el poeta: barrio o trinchera en el que aparecen incontados cuerpos imprecisos para la telaraña de la costumbre en el plano del lenguaje. Nunca abandonó las frases políticas de su orientación en el mundo, ambas de Osvaldo Lamborghini: "¡Jamás seremos vandoristas!" y "¡Paciencia, culo y terror nunca me faltaron!". Las hizo propias en la trama política de su estilete. Y también siempre supo que en la escritura, como algunos otros intuyeron, la política es como un disparo de pistola en mitad de un concierto. Ni la evocación de Evita ni la del militante Nahuel Moreno dejan de reponer unas cualidades en la ausencia de unos cuerpos impensados que insistirán en un nuevo reparto político del mundo.

Entre las siglas y la isla Nevsky, el poeta juega con la historia coloquial en su poema "Lago Nahuel" (1987) dedicado a Nahuel Moreno, dirigente histórico de la militancia trotskista:

> "palacetes/ en la chapa torcida, tundras cálidas, tundas/ esparciendo al burgués, al poder/ oso alucinar estuario en la isla Nevsky?" (…) "Caben siglas, más siglas: FRIP, Palabra Obrera, La Verdad, PRT: perros de Troya, vigilan el despojo a un costado". (Perlongher, 1997: 219-221)

De despojos se trata, donde se abaten las protecciones ilusorias y se deshace la unidad del yo. Las cualidades liberadas dicen más en el decir sin descifrar que en las tramas transparentes del lenguaje. Sólo se empeñan por disociar y destruir en la violencia instintiva aquello inmóvil en lo común. Se trata en la historia de la lengua de borrar veneraciones y de cortar raíces a cuchillo. Lo que vuelve se transforma: las veneraciones lo hacen en parodia, la continuidad lo hace en disociación y las injusticias lo hacen en destrucción del sujeto de conocimiento. Se trata de la justicia de la intuición del cuerpo y sus crueldades frente a la injusticia propia de la voluntad de saber y sus miserias, la que nos recuerda que "al levantar la tapa de la olla no salta la lujuria; saltan los cadáveres"

> Quería poder decir sin descifrar
> poder decir, fue una fuerza en la fijeza, pero además en movimiento
> a las espaldas del sentido, perecedera y persistente,
> una fuerza que no está hecha para comprender sino para zanjar.
> Quería poder decir sin descifrar
> la escritura sólo vale por su proximidad con el desastre
> no hay "relumbrón" sin "apodrecerse".

No habría podido ser mejor

> "Con mi encadenamiento a la tierra pago
> la libertad de mis ojos"
> **Antonio Porchia**

La tierra arrabal y la mirada orfebre, a medias entre Florida y Boedo, se compone como un acto de fasto. Le hacía falta a nuestra literatura la exaltación de un expósito. Aquel expuesto al borde y excéntrico a los modos, dueño de

una sofisticada artimaña. De joven supo que el hombre es la obra efímera de su propia obra eterna, aunque sintió y pensó sin Dios y sin Estado. Entre los *Tratados sobre Néstor Perlongher* (1997) de Nicolás Rosa y *Un barroco de trinchera* (2006), correspondencia de Néstor Perlongher a Osvaldo Baigorria (1978-1986) –entre el falso tratado y la correspondencia como crónica–, la mirada se yergue háptica sobre la tierra y se desfonda anular en el arrabal, buscando un suelo para el pensamiento y una visión para la libertad. La letra del poeta de Avellaneda se satura hasta sustraerse, se sustrae hasta excederse. Letra que gira sobre sí doblando un latido y pulsando una respiración. Hace pasar una vibración y una atmósfera, un casillero vacío en el sentido y una purgación del cuerpo en la sensación. Fulgor y escoria, pozos de sentido y crispación de la materia, corren hacia la abundancia. El despojo es como un precursor sombrío que nos permite asir el fulgor antes que el relámpago. Nunca es sólo un cuerpo sino una vida lo que se goza en el estilo. Los "juegos retóricos" esconden una vida de resistencia política en el espíritu de la letra. Resistencia que sólo se alcanza cuando la letra perfora la crónica para volverse poesía.

La sustancia política expresa el deseo de marcharse y el imperativo de quedarse en la relación desdichada. Aunque no desea el buen sentido ni de la "patriótica junta" ni de la "moral militante", juega con el nombre de la identidad y se resiste a elegir el propio bando, porque no quiere determinarse por propiedades calculables. Dice las nominaciones reales pero sabe que la verdad no pasa de un pájaro que un gato desgarra. Al ritmo del éxtasis en caverna, en el encierro represivo de una ciudad paranoica y asesina, vive sus prácticas con terror y libera su pluma de fértil delirio, buscando el afuera de otros mundos en el tejido de la historia. Para quien padece de "soledad, melancolía y paranoia" en los años de hierro y su reino se reduce a la escritura como una "pavada retórica" –así llama el poeta a su escritura– cada oración de barricada encuentra su doble poético, para sacarle el cuerpo al enemigo. Una "lengua bajo fuego" se inflama de fervor y tensa la verba del peregrino inmóvil en el teatro del mundo.

Al compromiso de la letra opone la precariedad del deseo; al oprobio de la moral que esclaviza, el jeroglífico de la diferencia; al silencio de la censura, la expresión de los cadáveres. Ante "una ciudad apagada como una lamparita quemada", escandida de rostros cabizbajos y amedrentados, el sueño tropical corta la penumbra. Apaleado por sus preferencias sexuales, perseguido por el callejeo y delatado por sus vecinos, busca en Brasil una tierra de nuevos conchabos. Y cuando la embriaguez patriótica del sacrificio "devuelve soldados de pies amputados por el deseo de unas islas", mira la pampa y la tundra desde climas

más cálidos y proclives a otras tropelías sin dejar de despedirse con acidez por el deseo de esas islas. Un horizonte más permisivo se abre a la penumbra de los fantasmas de la noche azul. A distancia ve nuestra política como una "revolución retórica" e indica que los subsuelos bárbaros insisten en su permanencia de cadáveres. Sabe que el paraíso no existe: de la paranoia argentina al océano de mendigos brasileños, asiste a una definitiva fragmentación de los lazos vitales, a una desaparición de las identidades estables y a una confirmación definitiva del modelado de los cuerpos del deseo.

La sustancia poética expresa dos sentidos a la vez que pulsan en el colorinche mientras la abyección pulveriza al sujeto. La disolución de las sustancias abre el abismo superficial que escapa al sentido único. Quiasmos que esquivan el presente, deformaciones que afirman entidades resbaladizas y paradojas que valoran dos sentidos simultáneos a la vez. La atmósfera política y el placer de la letra modelan el oxímoron que se escabulle de la contradicción para hacer imposible la identificación. Verbos en infinitivo, declinaciones preposicionales y artículos indefinidos conducen a lo inasignable en la persona de la enunciación y en el género. Como un lejano Pitecántropo no siente horror por los retruécanos y transmuta la profundidad y la altura en superficie. Las oscilaciones entre "ella", "él" y "lo" le sientan bien. Si algo venera la escritura de Perlongher es un simulacro sin modelo, jerarquía, orden, ni teleología. Extranjero a las voces esperables pues no ama familia, patria, belleza y oro sino la propia experiencia del tránsito. Se dona en composiciones precarias en el entre-lugar de los cuerpos. Esas que quedan entre los restos, brillos y estertores como efectos del semen, sudor y lágrimas antes que como actos perdurables. Se dice de su escritura: restos de un naufragio y arte del olvido como espíritu de la letra. Se escribe de su biografía: cuerpo inenarrable que se escurre de soslayo. Barrosa al fin es la atmósfera de nuestras landas bárbaras, monstruoso el anfiteatro que habitamos.

Nicolás Rosa ha sido el maestro-amigo que me introdujo en los tránsitos hacia la letra del poeta. Roberto Echavarren es el poeta-amigo que me acompaña en los tránsitos entre las declinaciones de la lengua y las flexiones del cuerpo. Néstor Perlongher, el que cursó el impulso hacia tierras y lecturas inesperadas. Entre ellos, una traslación de intensidades y una declinación entre las cosas fue abriendo mi contorno hacia una poética del concepto y del cuerpo, de las prácticas vitales y de la escritura. Se pregunta el poeta de las voces abandonadas Antonio Porchia "Mi suerte, ¿habría podido ser mejor?". Responde con una creencia que comparto: "No se sabe de ninguna suerte que haya podido ser mejor" (Porchia, 1992: 36).

Recebido em: 12.05.2016 Aprovado em: 30.07.2016

Referência Bibliográfica

BORGES, Jorge Luis. *Historia Universal de la Infamia*. Buenos Aires: Emecé, 1935.

DE CAMPOS, Haroldo. "Barroco, neobarroco, transbarroco" (prefacio) a *Jardim de Camaleões, a poesia neobarroca na America Latina*, de Claudio Daniel. SP: Iluminuras, 2004.

_____. *Brasil transamericano*. Buenos Aires: Cuenco de Plata*,* 2004.

_____. *Galaxias*, Traducción y notas de Reynaldo Jiménez. Prólogo de Roberto Echavarren. Montevideo: La flauta mágica*., 2010.*

DE LA CRUZ, Juana Inés *El sueño* Edición y prólogo de Roberto Echavarren. Montevideo: La flauta mágica, 2014.

GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*. Buenos Aires: Losada, 2010.

HUERTA, David. "Cuaderno de noviembre", en: *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana,* Selección y notas de Roberto Echavarren, José Kozer y Jacobo Sefamí. Mexico: FCE, 1996.

LEIBNIZ, Gottfried. *Discurso sobre la teología natural de los chinos*, Buenos Aires: Biblioteca Internacional Martin Heidegger, 2000.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. SP: Iluminuras, 2011.

_____. *Metaformose*, SP: Iluminuras, 1998.

LEZAMA LIMA, José. *Paradiso.* México: Ediciones Era, 1968.

_____. *Oppiano Licario*, México: Ediciones Era, 1977.

PERLONGHER, Néstor. *Prosa Plebeya*, Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 1997.

_____. *Papeles Insumisos*, Edición de Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez. Prólogo de Adrián Cangi. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

_____. "Sopa paraguaya" (prólogo), en: *Mar Paraguayo*, Edición a cargo de Reynaldo Jiménez. Buenos Aires: Tsé-Tsé, 2005.

_____. *Un barroco de trinchera, cartas a Baigorria (1978-1986),*. Prólogo de Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Mansalva, 2007.

_____. *Poemas Completos*. Edición y prólogo de Roberto Echavarren. Montevideo: La flauta mágica , 2012.

PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

PORCHIA, Antonio. *Voces abandonadas*. Valencia: Pretextos, 1992.

ROSA, Nicolas. *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Ars, 1997.

SÁNCHEZ, Francisco. *Que nada se sabe*, Madrid, Espasa Calpe, 1972.

SARDUY, Severo. *Maitreya*. Barcelona: Seix Barral, 1978.

_____. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: FCE, 1987.

_____. *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2011.

SHAKESPEARE, William. *Como gusteis*. Buenos Aires: El Aleph, 1999.