

AGUAS ERIZADAS¹

Carlos Surghi

Una fisiología microscópica.

Un cuerpo para experimentar, soportar y potenciar el éxtasis es el que aparece en *Aguas Aéreas*. *Aguas Aéreas* se edita en 1991 bajo el sello Ultimo Reino, es el quinto texto poético de Perlongher y a la vez el último libro que publicará en vida. En él se da esa tensión entre lo aéreo y lo terrestre, entre la pesadez y lo leve; una tensión que organiza toda una estética del dolor. Tensión propia de lo barroco y que en este texto alcanza su mayor despliegue como elisión, menoscabo comunicativo, exceso de preciosismo, apelación desmesurada a un uso y un empleo de la lengua en su nivel sonoro y material, serían por sólo nombrar algunas, las improntas retóricas de un barroco de las formas que en él se vuelven extremas

Aguas Aéreas escribe una experiencia –la de la toma de la ayahuasca en el ritual del Santo Daime y la relación con el sida. Es así que el cuerpo caído de *Aguas Aéreas* es un cuerpo que, desde la experiencia límite del dolor, se propone ese éxtasis de fuerzas encontradas desubjetivizantes por medio de la pérdida erótica de un barroco ascendente y luminoso. Tamara Kamenszain en su artículo “*De noche, Góngora*” resaltarán un elemento de suma importancia en esta veta de la poesía de Perlongher: la luz como punto de tensión, la luz como materialidad evanescente de un proceso. Dentro de lo barroco la luz es ese elemento que diagrama los perfiles del objeto, es el principal artefacto con que el artista cuenta para producir el proceso de artificialización de la materia; sin embargo, en esta tradición la misma luz ha sido situada en un entrecruzamiento por el cual no se distingue ya entre lo artificial y lo natural, entre el barroco de la pátina y el barro de las aguas, ambos

¹ El presente texto retoma de modo fragmentario la primera parte del tercer ensayo comprendido en *Abisinia Exibar (tres ensayos sobre Néstor Perlongher)*, Alción Editora, Córdoba, 2009.

tan naturales como artificiosos. La luz en Góngora, por ejemplo, es, de tan cristalina, intraducible; todo significado que ilumine se torna hermético a su mínimo contacto; a la vez, esa luz es el afuera de un adentro en el adentro de lo que sale. Es desde aquí -desde donde lo barroco no deja de ser artificio, que a la vez también es nódulo geológico- que Tamara Kamenszain, ante la intraducible luminosidad de la poesía de Góngora –que se pregunta *¿Quién ha visto lo que yo?*”-, transcribe la pregunta perlongheriana, y hace así de este modo, de lo barroco, una interrogación que constantemente lleva a la salida de los “ver”, a la salida del lenguaje, a la salida del sujeto:

“Barroco viene de barrueco pero también de barroso, le contestará casi cuatro siglos después la traducción que Perlongher reservó para Góngora. En *Aguas Aéreas* –un título cuyo artificio suena muy natural- queda transcripta la pregunta gongorina a través de otra pregunta gemela ‘¿adónde se sale cuando no se está? / ¿adónde se está cuando se sale?’. Góngora pedía por una interpretación, Perlongher necesita asegurarse una topología.”

Si la luz gongorina es intraducible, si su artificialización no deja de ser un proceso natural de la materia –al volverse compleja, nudosa, barroca/barrosa-, es porque de algún modo la interrogación engendra el movimiento barroco que la luz como proceso acompaña, y en ese proceso, lo que espera, es el afuera dentro del adentro, en un punto en el que, la tensión, se vuelve intensiva. Al paradigma de la visión gongorina, podemos adjuntar el paradigma del movimiento desterritorializante de Perlongher, que Kamenszain enunciará como un “salirse entrando” pues “afuera del cuerpo está su adentro.”

De algún modo el artículo de Kamenszain es claro al presentar una lectura de lo barroco en *Aguas Aéreas* desde lo que llamaremos una interrogación que desplaza significados y sentidos, la cual es funcional a todo el texto si lo pensamos como un espacio de escritura en donde se intenta dar cuenta de un proceso de cambio por medio de una intensificación que interroga la configuración del sujeto. “Mirándose en el barro, Perlongher quedará ‘dado vuelta’ y verá, reflejada en las aguas aéreas, toda la noche gongorina.”² Esa noche gongorina es la de la luz que ciega cuando lo claro implica también

²*Historias de Amor (Y otros ensayos sobre poesía)*, Bs. As., Paidós, 2000, p. 123.

lo oscuro, es la noche en la cual salir de sí implica un cambio de parámetros, un quedar “dado vuelta” en las aguas turbulentas que conducen al éxtasis de un afuera interiorizado.

Pero la luz, en el caso de la experiencia alterna de Perlongher, es un afluyente aéreo de procedencia marginal que se eleva a través de la droga, el chamanismo, el erotismo del Amazonas. Así, el cuerpo para llegar al alma o a la energía del “aura”, a un centro luminoso de detención, “deberá considerar la poesía como un rapto en el que confluyen voluptuosidad y éxtasis místico que significan un ‘salirse de sí’ en el derroche.”³

En el prólogo a *Poemas Completos* de Perlongher, para Roberto Echavarren en este texto “se vuelve ahora un subversivo de la amplitud lumínica.” Lejos del claroscuro o del barroso de bajofondo, lo que impera en el texto como fuerza de un recorrido ascendente es la luz transformada en flujo acuático, flujo imperceptible. Se trata de un movimiento de repliegue que ahora busca intensificar el cuerpo y que prepara el desborde de la potencia, esto es lo que Echavarren llama “un éxtasis desde abajo, que Nietzsche describe como desorden o doblamiento de la persona, la irrupción de una fuerza que rompe con cualquier noción de identidad, que sólo puede ser considerada ajena.”⁴ Y es desde aquí que se lee la experiencia del éxtasis en *Aguas Aéreas*, desde ese descenso que es una fuerza en repliegue, y que es una energía en estado de intensificación tendiente al vuelco o salida de sí. Pero cabe recordar que esta visión dionisiaca resalta ese carácter vitalista de los últimos poemas de Perlongher; en ellos hay un flujo de intensidades que intenta expandirse, hay un ritmo ascendente que no busca un centro sino que más bien hace espiral envolvente y evanescente sobre todos los centros, hay lo que Reynaldo Jimenez en “*Templar*” –epílogo a la primera edición de *Aguas Aéreas*- señala como constante mutación o regeneración, antes que flagelación o negación

En la filigrana barroca de la escritura extasiada se accede a otra forma de cuerpo, un cuerpo sagrado que para nada es negado en su sensualidad iluminada. Más que una mística, para estos autores hay sí una *microscópica fisiología* de los fluidos luminosos, los que contrastan con los flujos del cuerpo político y del cuerpo deseante, pues estos últimos serían flujos en estado terminal y no potencial como lo son el flujo de la voz, el canto y la respiración en el entorno ritual ceremonial del Santo Daime.

³ En Cangi, Adrian-Siganevich, Paula (Compiladores): *Lumpenes Pergrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996, p. 106.

⁴ Perlongher, Néstor: *Poemas Completos*, Bs. As., Seix Barral, pp. 12-13.

En esta última instancia de la poesía, en la atención a una física menor⁵, se está ante una fuerza que atraviesa el alma desde los fondos del cuerpo, y no ante una fuerza que desde el alma subvierte el cuerpo en un abandono trascendente a las alturas del espíritu, el cual corroboraría la centralidad de este sistema de la mística donde sí hay un centro fijo –lo divino- y un fin –la unión con Dios- antes que el margen de las volutas. Si bien la fuerza interioriza la potencia del cuerpo del sujeto para luego desplegarla en su salida de sí, hay que atender a que nada se une en este acto de la danza extasiada sino que todo se disemina y trasciende la idea de cantidad cifrada por medio de la excesiva imperceptibilidad intensiva; en última instancia, la fuerza no deviene en poder (el unir doblegando una pasión), sino que justamente desestructura toda presencia del poder inscripta en el cuerpo extasiado. Si la experiencia mística nos lleva a hablar de epifanías ante una conciencia que también se extasía, en la *experiencia intensiva* de Perlongher preferimos hablar de percepciones físicas que se aceleran o se detienen para llevar adelante lo que Deleuze-Guattari denominaron como “un cuerpo sin órganos”. En *Aguas Aéreas* Perlongher no persigue el fin del éxtasis, sino que más bien prefiere su proceso como una nueva arquitectura de lo barroco en la cual perderse saliendo a *no se sabe dónde* cuando se está realmente afuera de sí.

Salir de sí.

Sobre el final de su vida, para Perlongher la poesía parece presentarse como un saber de la experiencia. Sin embargo, este saber no es en absoluto directo o inmediato. Supone en sí un tránsito, un proceso en el cual no sólo la palabra se pone a disposición del decir, sino que también el mismo cuerpo se compromete con éste. Si ese saber de la poesía manifiesta estos procesos que la distancian de lo inmediato, es porque para Perlongher ese saber tiene un sentido “oracular.” Es este sentido oracular el que envuelve la palabra poética en el hermetismo propio de una experiencia límite, mientras que al mismo tiempo hace que la poesía no sea comunicación, pues el deseo por decir lo visto enviste al lenguaje de una mayor artificialidad que busca emular esa entidad prediscursiva. Sin embargo esta idea de límite en una experiencia no queda relegada a lo estrictamente lingüístico. Cuando nos referimos a que el cuerpo compromete su organización en este proceso oracular, nos estamos refiriendo a cómo éste se transforma en soporte de una palabra que se transgrede a

⁵ Ver Deleuze, Guilles: *La filosofía de Nietzsche*, Barcelona, Anagrama, 1992.

sí misma, pues según Perlongher “algo hay de arcada o de gemido (...) en la insistencia musical de la frase arqueada en contorsión cortés.” Esto hace un proceso hacia “un estado de conciencia cercano al trance”⁶ que parecería requerir de un espacio en el que inscribirse de un modo sensible y afectivo. Así el trance es una salida de sí que en el caso de Perlongher requiere de un repliegue en la potencia del cuerpo, repliegue que se da en lo afectivo y lo sensible para obligar al cuerpo mismo a ser otra cosa al transgredir su límite. Ese trance que Perlongher vincula con el éxtasis es un deseo que busca dejar de ser, suspender la conciencia, perder la identidad por medio de una ruptura con la continuidad. A esa ruptura responde la idea de una “poética del éxtasis” que Perlongher comienza a desarrollar; la cual está fundada sobre la idea de glosolalia, punto superior de la potencia de una lengua. Pero si la creación poética es una forma de trance, esta misma condición es la que la relaciona con “todas las variantes de salida de sí inducidas a través de la ingestión de sustancias psicoactivas, acompañadas de un saber de la experiencia que torna reconocible el viaje sensible o la iluminación”. Así, vemos cómo esta poética del éxtasis tiene dos puntos sobresalientes. Primero, la ruptura causada en la conciencia por una experiencia poética que busca captar la intensidad de un saber denominado oracular; y en segundo plano, la incorporación, para la concreción del trance, de un factor ajeno o extraño al cuerpo, un factor psicoactivo que, por medio de un entorno ritual, es asimilado y empleado para la tan buscada salida de sí. Salida de sí que necesita de todo un proceso de escenificación; experiencia que sólo así se vuelve ceremonia, ceremonia que sólo así se vuelve guía en la experiencia de una potencia divina:

“Suena el tamborileo rítmico de las yemas en la piel de serpiente o de carnero, y se desata la contorsión del cuerpo en el rimar de las voluptuosidades membranosas con el llamado de los dioses que aturden los sentidos individuales y nos los disuelve al tomarnos por caballo la potencia divinal.”⁷

Al analizar las experiencias de trance en Artaud, y al dar cuenta de lo expresado por Lezama Lima sobre este tema, Perlongher, concluye resaltando el carácter de “caída

⁶ Perlongher, Néstor: *Prosa Plebeya, “Poesía y éxtasis”*, Bs. As., Ediciones Colihue, 1997, p. 149.

⁷ Op. Cit., p. 151.

aterciopelada en esos vacíos fabulosos”⁸ a los que la experiencia no-ceremonial conduciría. Luego de esto adjunta a toda esa serie de experiencias alternas llevadas adelante por poetas, las palabras de Lapassade, quien “reconoce que la gran poesía es siempre una liturgia. Pero la liturgia al no ser más consagrada a la celebración de las divinidades, se aboca más bien a celebrar la nada.” Pareciera que la nada y el vacío, sin ningún tipo de adjetivos escatológicos, fuesen el revés o el fondo de la experiencia del éxtasis y como si por un punto de su poética se filtrara cierta divinidad que atemperase el frío del vacío, divinidad que devolvería “lo divino a la forma del éxtasis que es la poética.”

La concepción de la poesía como “forma de éxtasis” es la que de algún modo aclara qué divinidad se instala en su poética: “Pensar la expresión poética como forma del éxtasis supone entender el impulso inductor del trance como una fuerza extática. La fuerza dionisiaca, en el sentido nietzscheano.”⁹ La fuerza dionisiaca hace de lo divino una adquisición vital de la voluntad de poder inscrita en el devenir de todo lo contingente; por esta razón, la divinidad de la cual el poeta se enviste no es ni más ni menos que la divinidad afirmativa que Nietzsche pensó como una danza embriagada, la cual en sus excesos permitía al hombre olvidarse de sí y olvidar el peso que lo divino-sublime había inscripto en él como una carga. La luz que ilumina la salida de sí es la ruptura de la identidad en el deseo de afirmar lo múltiple; lo divino apela a lo a-dicto de lo extasiado en el dispositivo intensivo de la droga.

La divinidad de la luz sería así esa variación intensiva que hace por medio del agenciamiento droga que el orden de la percepción cambie, y experimente un estado que la poética del éxtasis denominaría como sagrado. Sin embargo, a mayor aceleración de los componentes de un cuerpo, mayor predisposición volitiva para afectar sobre lo ajeno y sobre lo propio. En este caso, ese orden de lo sagrado es una extensión o un atributo del cuerpo drogado que se intensifica sobre el emplazamiento que sobre sí hizo del éxtasis. Perlongher encuentra tras el éxtasis una divinidad afirmativa de lo físico como principio de negación del individuo, al contrario de las comunes divinidades negativas, las cuales proceden por renuncia y flagelo del principio múltiple del cuerpo. Este tipo de divinidad de

⁸ Op. Cit., p. 152.

⁹ Op. Cit., p. 153.

la fuerza que Perlongher traduce en términos nietzscheanos, y que integrará su poética del éxtasis, se diagramará sobre la experiencia de las prácticas religiosas menores en el Brasil.

En el ensayo *“La religión de la Ayahuasca”* Perlongher no sólo destaca el origen del culto, sus antecedentes y sus características, sino que también se presenta una visión desde la cual se puede apreciar la envergadura cultural adquirida por dicha práctica. Perlongher presenta entonces los aspectos sobresalientes del Santo Daime, pero a la vez no deja de relacionarlos con lo que podríamos afirmar que es el centro de su poética del éxtasis: la barroquización y la idea de fuerza tomada de Nietzsche. También algunos aspectos que anteriormente se hacían presentes en su pensamiento en esta oportunidad vuelven a encontrar un punto para ser reelaborados; nos referimos al carácter minoritario que en el Santo Daime se observa, y a las masas lumpenes que conforman el número de creyentes o practicantes.

Para Perlongher lo más relevante dentro de esta religión es que sus prácticas, sus rituales, y sus ceremonias, tanto de iniciación como de cura, así como también su escenificación formal y conceptual, transcurren a través del cuerpo. En él se instaura una circulación de sensaciones que conformarían la materialización de la experiencia extasiada, pues el cuerpo se transforma en un medio extensivo de la vivencia intensiva. Toda una serie de registros orgánicos, físicos y perceptivos se dan cita en él con la ceremonia de la ingestión, siendo estos registros los que de algún modo guían el trance de la conciencia desde el dolor hacia el goce:

“La acre regurgitación del líquido sagrado en las vísceras –pesadas, graves, casi grávidas- convierte en un instante el dolor en goce, en éxtasis de goce que se siente como una película de brillo incandescente clavada en la tetilla de los órganos o en el aura del alma, purpurina centelleante unciendo, a la manera de un celofán untuoso, el cuerpo enfebrecido de emoción.”¹⁰

El Santo Daime vendría a conformar un núcleo en el que todas las minorías de una religión mayor, en los aspectos más esotéricos e idólatras que ésta niega, se fusionan y proliferan llevando adelante una “suerte de licuefacción de los códigos religiosos, que

¹⁰ Op. Cit., p. 156.

serían pasados, ya no por agua, por ayahuasca”,¹¹ logrando así llegar a concretizar esa multiplicidad proliferante bajo la forma de un ritual que “toma la forma de una fiesta colectiva, con matices de comunión dionisiaca, pero manteniendo un formalismo riguroso y estético.”¹²

Por esta razón el formalismo estético termina siendo una forma de configurar la experiencia de trance. En este ensayo Perlongher describe una sesión de ingesta y su procedimiento en la escenificación que la acompaña, y muchos de los poemas que componen *Aguas Aéreas* son el resultado de experiencias llevadas adelante en este tipo de rituales; es más, muchos de los elementos que en ellos se encuentran arribarán a la estética barroca generando en ella un marcado cambio; los procesos que aquí apreciamos son en algún punto el contenido innovador que se tensiona sobre una forma de expresión:

Toda la escenificación llevada adelante por medio de un agente alucinógeno, no se puede entender al margen de sus fines ceremoniales. La designación droga tendría un doble sentido, o mejor una doble valencia de uso y significado según el ámbito en el que se la emplee. Perlongher, siguiendo a Guattari -quien reconoce que las drogas han jugado un papel fundamental en las áreas culturales y religiosas de las sociedades al bifurcarse en drogas capitalistas o solitarias, y drogas comunitarias, las del chamanismo-, señala que en la relación entre el Santo Daime y la noción de droga, hay ese uso doble de la valencia que sobre sí reviste la palabra en la actualidad, pues “se trata de una ritualización religiosa moderna de un uso de plantas de poder tenido por primitivo y tradicional”, que sin embargo “al ingresar a las modernas sociedades urbanas, (...) rasgaría, con la firmeza de la fe divina, el sórdido circuito de la droga”, al mismo tiempo que, por esta razón, iluminaría “un elemento extático presente, aunque borrado en la cultura de la droga.”¹³ La droga sería el vector de aceleración que potencia la organización psicosomática del cuerpo, en virtud de que la misma se pierde y produce así la borradura del sujeto que impera como atributo de la cultura.

Pero el formalismo estético no sólo centra la atención de Perlongher en una especie de ética del cuidado, sino que también llama su atención sobre los aspectos más literarios y

¹¹ Op. Cit., p. 161.

¹² Op. Cit., p. 159.

¹³ Perlongher, Néstor: *Prosa Plebeya*, “La religión de la Ayahuasca”, Op. Cit., p. 157.

estilizados de este culto que, sin dejar de apuntalar la importancia de ese cuidado, no pasan desapercibidos para la mirada de un poeta:

“Toda una disposición poética y barroca se monta para ritualizar la toma colectiva de la bebida sagrada. Se trata de dar forma (apolínea, estética, de ahí que pueda ser barroca) a la fuerza extática que se suscita y se despierta, impidiendo que se disipe en vanas fantasmagorías, o, lo que es peor, que –como suele suceder en el uso desritualizado occidental de drogas pesadas- se vuelva contra sí, arrastrando al sujeto en una vorágine de destrucción y autodestrucción.”¹⁴

Dos cosas se destacan de este párrafo. Por un lado, la consideración barroca de una estética apolínea, la cual tensaría el fondo dionisiaco del contenido y produciría así esa vertiginosa sensación de contraste. Pues no todo se limita a la desobjetivación, sino que más bien hay un marcado interés por la materialidad del proceso. Y, por otro lado, la conformación de esa estética en base a los cuidados que el devenir intensivo del trance trae aparejado. Recordando a Deleuze -“la literatura es una salud”-, podemos apreciar cómo Perlongher hará presente en su poesía ese vitalismo propio de los artistas que emprendieron experiencias finales. Por lo cual se podría decir que, si la disposición poética y barroca busca ser ese deseo de salud, es que hay un orden de la pérdida que se ve modificado. Ya no se trata de la lógica según la cual el objeto a cada paso de la lengua se distanciaba y rehuía a su concreción, pues los propios mecanismos de la búsqueda o del anhelo lo predisponían de ese modo. Ahora se trata de un retorno hacia formas de éxtasis en las cuales la pérdida del sujeto implica en su proceder y realización, un goce que se superpone al dolor

Se pone de manifiesto un interés marcado en procura de resaltar los aspectos físicos del trance como puntos materiales de enunciación. De Deleuze-Guattari se tomará la distinción entre un “plano de los cuerpos” y un “plano de la expresión”, en la que al primero le corresponde “todo lo que tiene que ver con los efectos puramente ‘físicos’, corporales, inclusive visuales, de la bebida”, mientras que se destacan “por otro lado, los himnos, los rituales, todo lo que tiene que ver con el plano de la expresión.”¹⁵ En cierto

¹⁴ Perlongher, Néstor: *Prosa Plebeya*, “La religión de la Ayahuasca”, Op. Cit., p. 162.

¹⁵ Op. Cit., p. 163.

sentido lo que está en juego en la experiencia es la fuerza misma que puede desbordarla, ante lo cual la forma -todo el espectro de escenificación ceremonial- se estructura como un formalismo estético que intenta evitar el fin abismal. Todo el trance del Santo Daime para Perlongher se literaturiza al estar tensionado -desde la cartografía nietzscheana que él superpone- entre Diónisos y Apolo como vectores de una fuerza que en el ritual debe desplegarse desde el cuerpo -la danza dionisiaca como el umbral de la salida de sí-, pero que a la vez también debe replegarse sobre el cuerpo en el suplemento de la escritura -la literatura como un contenido corporal que se extasía sin dejar de tensionarse sobre la forma apolínea de la inscripción barroca ascendente-: “Empero, ese fervor dionisiaco, en la medida en que librado a sí mismo es (...) un ‘veneno’ que conduce a la pura destrucción, precisaría de la armonía del elemento apolíneo que le diese una forma, para poder mantener la lucidez en medio del torbellino.”¹⁶

Se podría decir entonces que el formalismo estético en el culto del Santo Daime conforma un espacio en el que las diversas prácticas religiosas, sincretizadas por la ingestión del yagé, conviven procurando no un silenciamiento del cuerpo, sino más bien un emplazamiento potencial de su transformación en el plano del goce, para así llegar al éxtasis en el que ya no hay cuerpo personal, sino más bien, un cuerpo intensificado, susceptible de llevar adelante una experiencia que, al alterar la concepción espacio temporal del sujeto, comienza a socavar la misma noción de sujeto en lo que en ésta hay de “principio de individuación”, principio que ahora se pierde en “él éxtasis colectivo.”¹⁷

El régimen de representaciones en el plano de la alucinación se va lentamente comprimiendo y adelgazando como las mismísimas líneas que lo desbordan, sin dejar de implicar en su trayecto “cierto malestar físico, un dolor que se transforma, si se lo consigue sobrellevar, en éxtasis.”

Todo este proceso imperceptible incumbe a una variación de las percepciones espacio-temporales del cuerpo¹⁸; sin el régimen de la luz y el movimiento -lo que en otra

¹⁶ Op. Cit., p. 165.

¹⁷ Op. Cit., p. 165.

¹⁸ A esas variaciones Huxley atribuye la experiencia de una inteligencia fisiológica en un cuerpo que ya no dependería de la conciencia, el ego o la identidad de un sí mismo, pues la autonomía los escindiría: “Era curioso, desde luego, sentir que ‘Yo’ no era el mismo que estos brazos y piernas de ‘ahí afuera’, que todo ese conjunto objetivo de tronco, cuello y hasta cabeza. Era curioso pero pronto se quedaba acostumbrado a ello. Y, de uno u otro modo, el cuerpo parecía perfectamente capaz de mirar por sí mismo (...) En mi estado presente, la conciencia no se refería a un ego; estaba, por decirlo así, en sí misma. Esto significaba que la

oportunidad definimos como los paradigmas filosóficos de lo barroco- se tornaría imposible configurar la experiencia en una escritura que trasciende a la misma lengua que la soporta - en el caso de Perlongher, la poesía-. Por lo cual la expresión poética -desde el formalismo estético del Santo Daime y a través de los dispositivos de la escritura y de la droga- da cuenta de una desestructuración de la idea de sujeto en medio de este paradigma dinámico-lumínico que percibe el cuerpo al salir hacia el afuera del recogimiento extasiado.

Remontar con un kayak las aguas aéreas

En *Aguas Aéreas* la experiencia poética que se recorta sobre las antropologías del éxtasis es la expresión de un proceso, la materialización de un estado de trance, en definitiva, el punto de inflexión dentro de la obra de Perlongher que barroquiza hasta el extremo la forma misma de su poesía. El trance del éxtasis arrasa los registros superficiales del discurso poético, y si seguimos los cambios físicos del trance, veremos cómo ellos mismos han operado en la forma de expresión una marcada particularidad.

Así los poemas que conforman este libro no se encuentran titulados, lo que permite pensar que se trata de una serie de pasajes o ámbitos microfísicos en los cuales el cuerpo y la escritura por medio de la droga hacen constantemente una resonancia sobre la enunciación. Esos poemas, al ser el resultado de una experiencia extasiada, se desprenden como gajos de la escenificación ceremonial de los rituales del Daime. Pero a la vez, se superponen sobre una superficie de sentido en la que se comienzan a reconocer los principales elementos con los cuales se conformarán. Esta superficie, o laca barroca intertextual, es la cita de Santa Teresa de Jesús con la que Perlongher no sólo abre el texto, sino con la que también presenta las líneas isotópicas generales de un barroco aéreo, dinámico-lumínico: “Es como un agua muy clara que corre sobre cristal (...) parece, en fin, luz natural y estotra cosa artificial”¹⁹ Agua y luz, no se sabe si natural o artificial, pero sí corriendo a través de una película de cristal luciente que tornasola las palabras en atributos por los que un cuerpo cambia y se intensifica, son los elementos con los que el texto se

inteligencia fisiológica que gobierna al organismo también se sentía autónoma.” En *Las puertas de la Percepción. Cielo e Infierno*, Op. Cit., pp. 50-51.

¹⁹ Perlongher, Néstor: *Poemas Completos*, Op. Cit., p. 245.

transformará en esa serie de cantos acuáticos reunidos dentro de una esfera que cristaliza la botánica de un barro que se hace agua clara en ascenso. Este ascenso se presentará seriado en treinta y cuatro poemas –lo que no quiere decir o manifestar ningún tipo de jerarquía-, junto a los dos últimos que se titulan respectivamente “*Paso de la serpiente*” y “*Fuga de la pantera acuática*”; así, todo el trance del éxtasis se vuelve registro en clave de poemas que “se inspiran en la experiencia del Santo Daime”; por lo cual podemos concluir que el texto se presenta como una serie “fluyente” de matices extasiados en la película cristalina del barroco aéreo que es la poesía epigonal de nuestro autor.

Ese fluir –como un kayak que recorre las aguas en forma vertical- se conformará de acuerdo a los diversos afluentes que atraviesa y que se le unen, conformará un ámbito del éxtasis, una fauna del mismo, un espacio-tiempo en el cual se intensifica, y una danza embriagada del cuerpo extasiado, todos presentes en *Aguas Aéreas* como regímenes de intensidad o umbrales indiscernibles por donde atraviesan los devenires del cuerpo. Por ese motivo la renuncia a titular el canto poético, por ello mismo la elección de un flujo de sentido que se intensifica a cada nuevo periodo serial. Se trata de una condición de multiplicidad puesta al servicio de lo diverso y lo desterritorializado, que es la mismísima experiencia de la que da cuenta.

“Quizás el cambio principal es que se trata de un libro unitario, a diferencia de todos mis otros libros. Todo habla más o menos de lo mismo, y hay muchas repeticiones que yo –en *Alambres* sobre todo- evitaba; procedía por un método más antológico, y si tenía varios poemas parecidos el que quedaba era sólo uno. Elegía uno, de una serie, y entonces el trabajo de ejercicio se borraba.”

Las “repeticiones” barrocas de *Aguas Aéreas* conforman los flujos seriales de la multiplicidad plegada en lo que podríamos llamar variaciones. Es factible entonces leer en consonancia con Perlongher el nuevo matiz en su proceso compositivo, apuntando que ahora el “ejercicio” de escritura es ejercicio físico de la ingestión que saca de sí y que, de este modo, luego del trance, lo que “se borraba” al escribir es el sujeto por medio de su intoxicación alucinada o por medio de la escritura que remonta el ascenso de las aguas.

Pero también el trance del éxtasis impone una presentación formal que varía en relación a los anteriores libros; parecería que ya no nos encontramos frente a poemas de un

autor o extensiones lingüísticas de un sujeto textual; ahora nos encontramos ante un cuerpo que escribe su serie de cambios y mutaciones en el abandono del cuerpo. Esos poemas que se desprenden como gajos o láminas de la barroca ceremonia formalizada para ser llevada adelante, marcan no sólo la singularidad temática sino también la particularidad compositiva. Lejos quedará la escritura como método de trabajo, como espaciamento del sujeto asido a una cadena de significantes que a partir de la experiencia se transforman en poesía. Si en este texto existe un espacio de la subjetividad, ese espacio es el ritual como umbral del trance, como proceso pautado y ejercido sobre la configuración del cuerpo que experimenta; y ante esto es importante señalar que la escritura pasa a ser sólo un emplazamiento que resuena dentro de la borradura intensiva de la droga ritualizada, pues la escritura no es origen de la experiencia, sino que más bien es “suplemento” posterior de aquélla.

Así, el método compositivo formaliza y textualiza un después del éxtasis. Por esto nos parece que *Aguas Aéreas* es un texto del retorno al cuerpo en un doble sentido. Primero, no sólo por su instancia final en la cual la obtención del goce le impone un nuevo lugar enunciativo, sino que, y como segundo sentido, por el retorno que la escritura busca elucidar en el camino compositivo hacia la extasiada ascensión de las aguas que en el ritual se erizaron en la luminosidad divina de una fuerza embriagada. Por ello la singularidad de este libro se expresa en la plenitud anterior al “después”: “Aguas Aéreas, es singular porque está inspirado en una experiencia con una religión que es una ritualización del uso de ayahuasca, entonces yo escribía después de la ceremonia, generalmente, o al otro día.” Sin embargo, el momento de escritura no nos parece tan subsidiario de lo experimentado como pleno y anterior, aun cuando esto supone un retorno a una esfera prediscursiva, una esfera que, por tradición, ha sido la condición órfica de la palabra poética. Ocurre que esa escritura montada sobre el *anhelo de aguas en ascenso*, cambia la predisposición de la identidad de autoría, se vuelve extraña “posesión” que eriza:

“(…) yo creo que en el estado de creación poética hay algo parecido a la posesión. Es una especie de no-yo, es otro que escribe, o por lo menos uno se pone en una disposición para que aparezca algo que no sea exactamente una expresión del yo.”²⁰

²⁰ En “*Diario de Poesía*”, s/d.

Ese no-yo a nivel formal despliega toda una maquinaria de la escritura como *flujo de luz y agua ascendente*, se vuelve una enunciación colectiva que se desestructura en la colectividad del ritual, y que a esa pérdida en el anonimato regresa por medio de su escritura. Claramente se trata de una cartografía predispuesta para extraviarse, pero con la predisposición a que la pérdida encuentre una levedad que no es “una expresión del yo”. Para llevarla adelante Perlongher ha perdido la capacidad de titular sus poemas, ha dejado de lado la autoría, y ahora se predispone a *hacer señales en las aguas* con la numeración romana de cada canto ascendente, o con el avance de cada remo con el que impulsa su kayak, lo que concluye en el epílogo de las gracias por la posibilidad o “privilegio” de, en medio de un rito colectivo, tornasolar fluyente su palabra.

Palabra poética tornasolada, tocada por la luz del éxtasis o llamada por ella, palabra poética que ya no es lineal sino más bien curva tensionada por donde se pierde el enunciado comunicativo; en este momento, la obra poética de Perlongher se desterritorializa aún más que en el pasado. Ya no son sólo los enunciados del registro coloquial o plebeyo los que acuden a consolidar la materialidad de la lengua poética, ahora nos encontramos ante un registro expresivo que sigue las pautas de lo que la metáfora escamotea, lo que el agua barrota arrastra y lava en la embriaguez hasta cristalizar en la salida. En la experiencia del éxtasis hay un vacío y una nada que son la totalidad de las fuerzas con las que el cuerpo se vacía; pero para que esto ocurra es necesario que el centro mismo del lenguaje, su aparente carácter denotativo, también se vacíe. Sin embargo, el vaciarse no significa que se renuncia a él, sino que significa seguir la pauta del desplazamiento: vaciar la socialización asignada a la lengua.

En *Aguas Aéreas* la ausencia de linealidad en el enunciado poético, responde a su estructuración en *voluta metafórica* impuesta por la droga en un cuerpo intensificado o extasiado. De este modo la poesía configura su conocimiento oracular por medio de un proceso de expresión que no busca develar sino más bien extrañar, sacar de sí en el después extasiado (la escritura) del antes del éxtasis (la droga intensificando el cuerpo). *Aguas Aéreas* más que una red de enunciados, construye un *volumen de enunciación*, el que se lleva adelante con la puesta en discurso de una poética del éxtasis, donde escritura y droga como agenciamientos, son estratos de la experiencia en el cuerpo. Esos estratos hacen de la

poesía un flujo de sobreabundancia; a cada paso de ésta a través de ellos hay toda una serie de enunciados que emulan las convulsiones del cuerpo extasiado. Por ello la poesía da cuenta de una sobreabundancia, expone un registro barroco de lo que asciende al desbordarse. No hay un sujeto que enuncia lo experimentado sino, más bien, hay una multiplicidad de experiencias que lo sobrepasan como la referencialidad del éxtasis sobrepasa al lenguaje tanto en Artaud como en San Juan de la Cruz, por sólo citar unos ejemplos contradictorios y paradójicamente similares. Si el cuerpo es entonces el emplazamiento de la experiencia, y junto a ésta el fin de la subjetividad en su intensificación, la poesía al estructurarse bajo la forma del barroco ascendente, aparece como la volubilidad de un proceso espacio-temporal que rompe todos los planos de significación establecidos. En este caso el discurso poético no sigue la línea de una significación estrictamente referencial, sino que más bien asciende a través ya no de los “planos” o de las “dimensiones” sino de los volúmenes (escritura-droga) que el sujeto experimenta en su salida de sí.