

E N O B R A N E G R A

M V L A T E S T A

U N O



colectivo editorial: enrique flores,
isaac magaña gcantón, martín molina,
josé manuel mateo, edith negrín, andrés mario
ramírez cuevas | diseño e intervención editorial:
cran-obranegra | los mapas de fernand deligny
fueron tomados de *Cartes et lignes d'erre*, y se
reproducen, lo mismo que los textos traducidos
al español, con la autorización de sandra álvarez
de toledo y editions l'arachnéen.

MALATESTA

C U A D E R N O E N O B R A N E G R A

PRESENTACIÓN

El nombre del lúcido, y empecinado, anarquista capuano expresa la tentativa de continuar la antigua resistencia frente a los poderes de quienes, con sólo las armas y herramientas de un pensamiento libre —no sujeto a ningún Dios ni Amo— enarbolan todavía su labor como *obranegra* de las utopías, trabajo de excavación y proliferación subterránea de inacabables revueltas y laberintos. *Malatesta* como acción y carácter que no podría dejar de vincularse, a través de su nombre, con proyectos proletarios como el *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* de José Revueltas, o proyectos gnósticos y materialistas como *Acéphale*, de Georges Bataille y Pierre Klossowski. Más allá de ese otro Malatesta, poeta-mecenas de Ezra Pound, “canonizado en el infierno”, nuestro emblema es el hombre sin cabeza, o con *Malacabeza*.

Malatesta: menos un proyecto que un trayecto surgido de la anomalía, del no-querer resignarse a respetar, cultivar y fijar introspectivamente (como una forma de interiorizar el orden o las órdenes de los modelos de escritura e investigación emanados de la razón capitalista) las barreras levantadas por una voluntad de uniformidad y una creencia fiel y entusiasta en el espíritu de competencia y auto-inversión, de evaluación, vigilancia y control generalizados. Un trayecto, y un espacio de libertad, donde puedan “soltarse las amarras”, sin límites prestablecidos, sin coacciones de forma o contenido que *reducen* la escritura y la investigación como lo hacían las *reducciones* de indios durante la conquista y la colonización, sin compulsiones absurdas instigadas por hábitos y formalismos académicos —trayecto, lo que es decir espacio en acto de emancipación tentativa, no absoluta, utópica; búsqueda investigativa de fondo, poética y del pensamiento, abocada a derivar en aguas superficiales; proceso permanente o interrumpido, errante, de ideas fijas o en flujo perpetuo: *work in progress*, en *obranegra*.

Nuestro número inicial está marcado por esas intenciones, con la participación de dos miembros de nuestro colectivo y un amigo de la Estación Alógena, radicada en Buenos Aires. José Manuel Mateo, investigador, ensayista, poeta y editor de *Malatesta*, ofrece el trabajo: “Espectro social de una escritura: entre *Las flores del mal* y *Los errores*”, en el que continúa su rigurosa, renovadora y polémica relectura de la obra revueltiana, iniciada en el libro *En el umbral de Antígona. Notas sobre la poética y la narrativa de José Revueltas* y los cuatro volúmenes de *Tiempo de Revueltas*. Perfórmata, ensayista y poeta, denaKmar naKh ab Ra envía un atractivo trabajo, imantador, asociado al transbarroco americano y a la fulgurante conexión Artaud-Lezama Lima: “El desconocido ondulante”. Isaac Magaña Gcantón, por fin, crítico y ensayista, especialista en narrativa contemporánea, propone unas “Notas sueltas en torno a *Mi libro enterrado*, de Mauro Libertella”. A lo que hay que añadir las imágenes que acompañarán cada número, bajo la curaduría de Martín Molina Gola, y en este caso derivadas de la experiencia libertaria del “poeta y etólogo” Fernand Deligny, el autor de *Lo arácnido*.

Tres textos que esbozan algunas de las “líneas de errancia” afines a *Malatesta*: la acción poética, las escrituras contemporáneas (Artaud, Baudelaire, Benjamin, Deligny, Lezama, Libertella, Perlongher, Revueltas), la experimentación ensayística y de investigación, la intervención política espectral como aventura del pensamiento. Errancia y error. Riesgo de fracaso y rebelión, pues, como dice Jorge Cuesta en sus “Apuntes sobre André Breton”, aludiendo al sueño y a la muerte:

*En cada tropiezo hay voluntad de tropezar.
Bienaventurados los que fracasan porque su
fracaso es el triunfo de la voluntad que se rebela.*

M

Fernand Deligny : Líneas de errancia

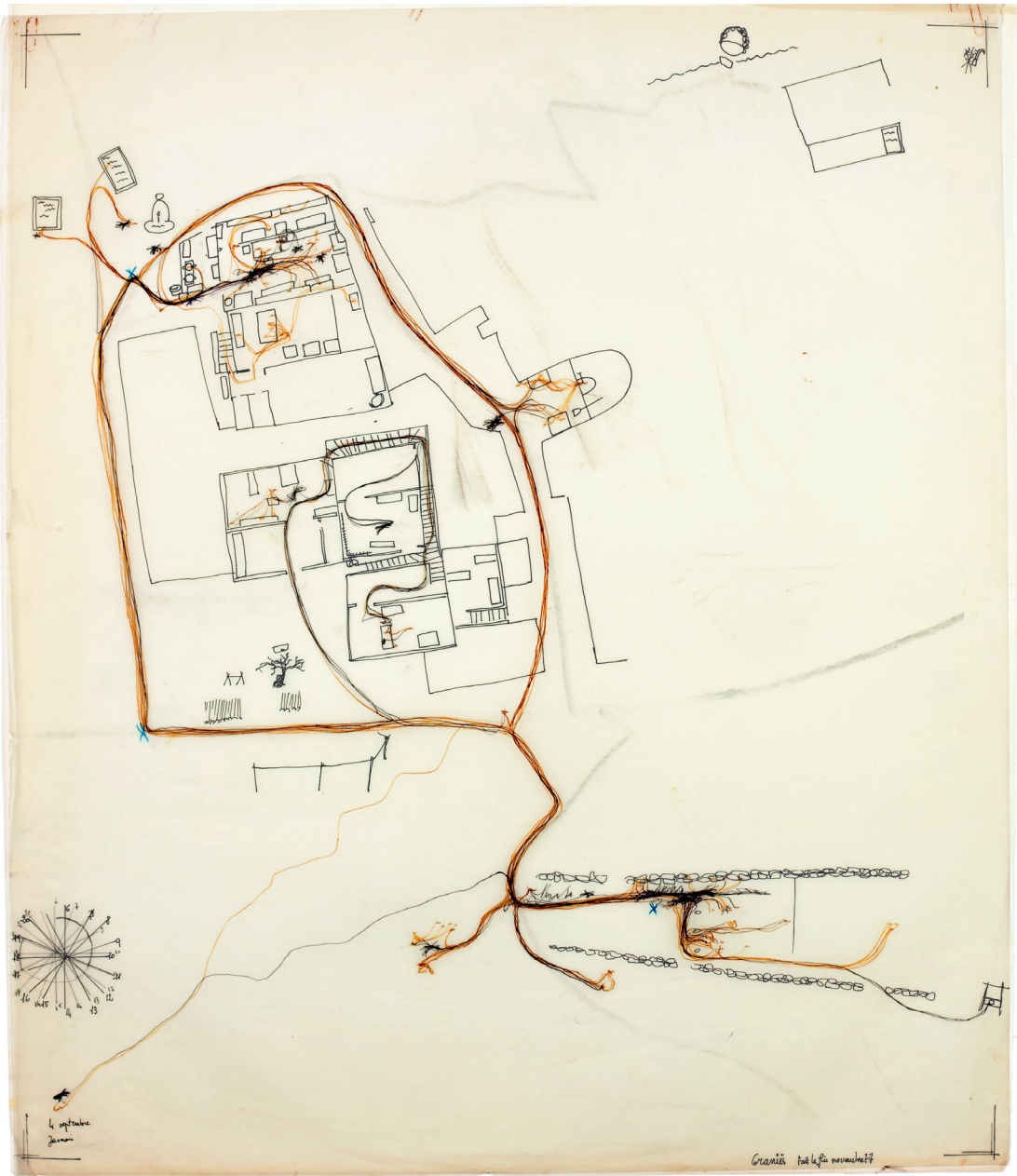
Fernand Deligny (1903-1996), “poeta y étologo”, participó durante la Segunda Guerra Mundial en la Resistencia y trabajó con niños “inadaptados” en diversos hospitales psiquiátricos, primero en Armentières, cerca de Lille, y después de la guerra en La Borde, respondiendo a la invitación de Jean Oury y Félix Guattari. A mediados de los años sesenta decide partir con un puñado de jóvenes voluntarios y niños autistas a una granja del mismo Guattari, en las Cevenas, al sur de Francia. Ahí intentaría construir un territorio al margen de las instituciones oficiales, donde pudieran vivir sin estar sometidos a los imperativos del lenguaje. Para Deligny no se trataba sólo de convivir, sino de vivir cerca del autismo. Esa tentativa, o su “huella”, quedó plasmada en lo que llamó “líneas de errancia” —*lignes d’erre*, del sustantivo *errance*—, mapas topográficos

trazados en su mayoría por Jacques Lin y Gisèle Durand, amigos y cómplices de Deligny en su tentativa. Mapas que registran los desplazamientos cotidianos de las “presencias próximas” —nombre dado por él a los jóvenes que participaban de la experiencia— y de los niños autistas que habitaban el mismo territorio. Los movimientos cotidianos “útiles” de los adultos, como lavar los platos o amasar el pan antes de meterlo al horno, van ritmados por gestos “para nada” que imitan el “ornado” de los gestos del autista: tocarse la cabeza, golpear con un bastón, dar una vuelta. Por momentos, ambos desplazamientos (los del adulto y los del niño) son independientes, y en ciertos puntos se cruzan. Otras veces, los movimientos “para nada” de las presencias próximas son repetidos o completados por los niños autistas, creándose así un vocabulario

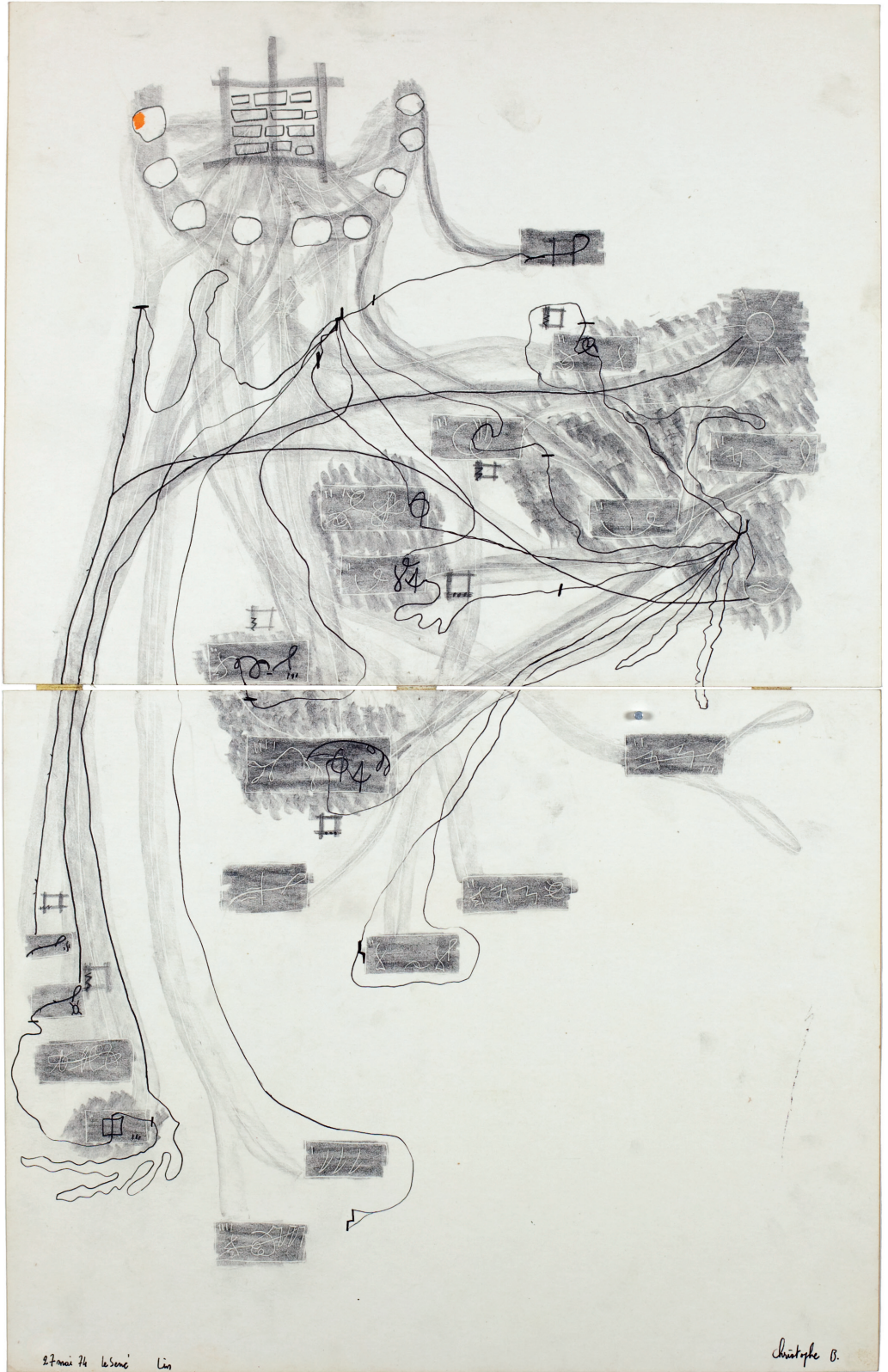
específico: “flores negras” (*fleurs noires*) por las que el autista se siente intensamente atraído y que producen en él un balanceo; “capiteles” (*chevêtres*) en los que el gesto de un adulto es retomado por un niño. Toda esa topografía, esa coreografía constituye una aproximación inédita y una especie de documento poético o de etnografía libertaria del autismo. Esbozo, documento de trabajo, huella y cuadro. Todos estos elementos coexisten en estas imágenes autistas que, por su mutismo y su circularidad, y por su misma definición como “líneas de errancia”, pueden servir de contrapunto a los textos de esta primera entrega de *Malatesta*.

[Véase: *Lo arácnido y otros textos*. Trad. Sebastián Puente. Buenos Aires: Cactus, 2015. *Semilla de crápula*. Trad. Sebastián Puente. Buenos Aires: Cactus / Tinta Limón, 2017.]





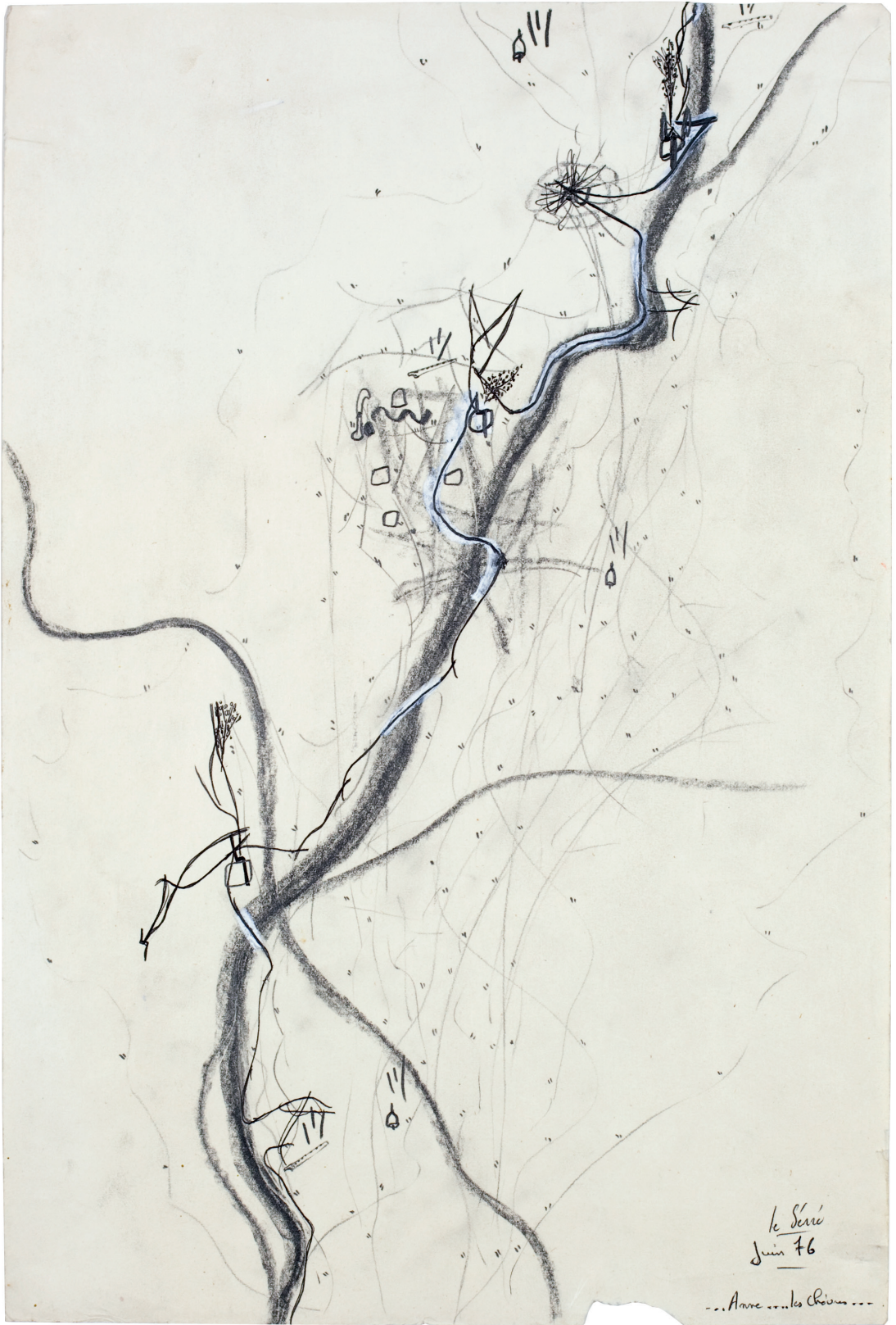
© Editions L'arachnée



© Editions L'arachnéen

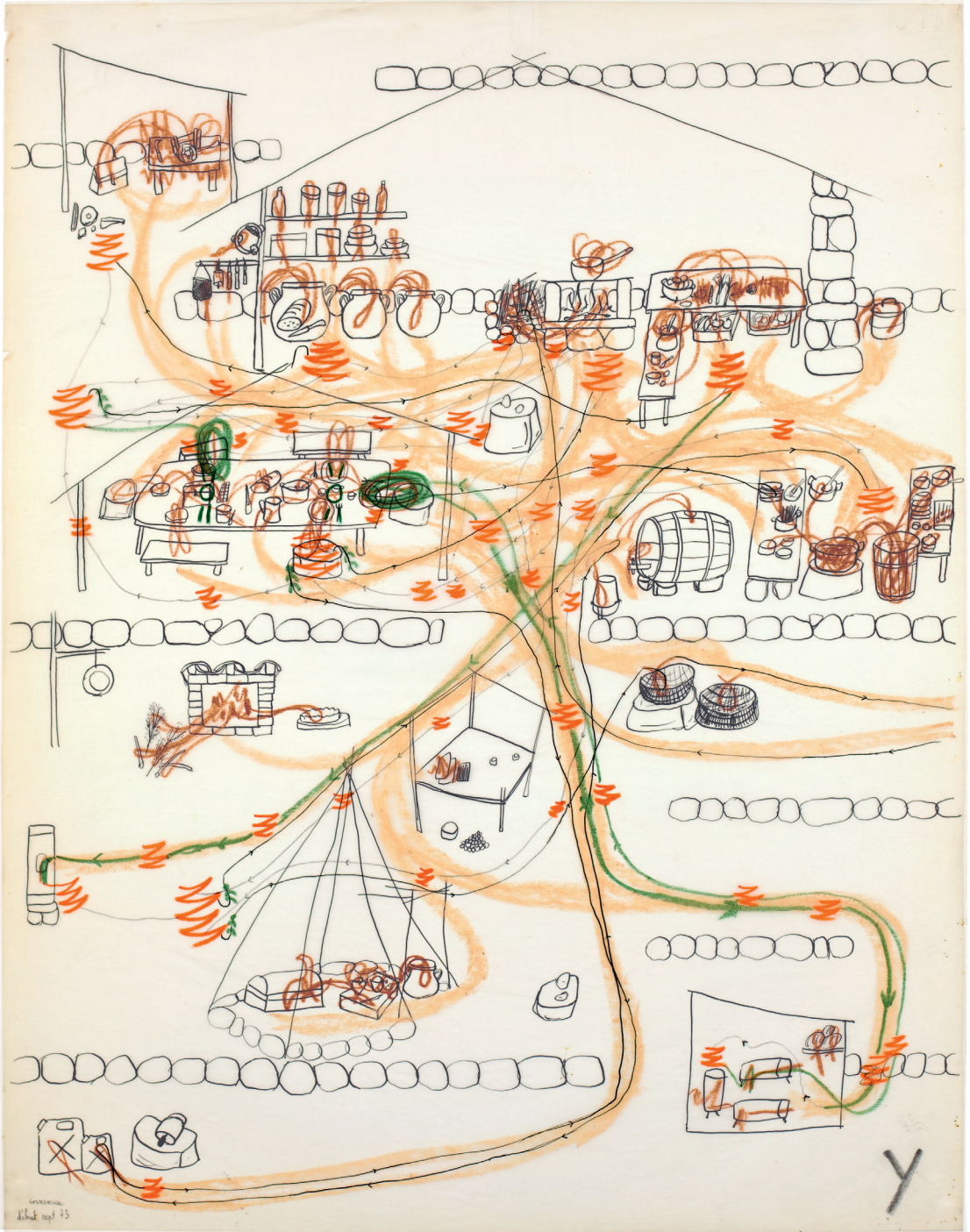
27 mai 74 le Sens Lin

Christophe B.



le Serré
Juin 76

... Anne ... les Champs ...



© Editions L'arachnéen

PÁGINA 5

Graniers, 1975. Mapa trazado por Gisèle Durand. Original perdido. Barrer (la cocina).

Las cifras del tiempo no están inscritas en la periferia sino en torno al *hacer* del adulto. El gesto toma alrededor de treientos segundos, o sea cinco minutos. El *actuar* de Janmari se desarrolla como antes alrededor del *hacer* central, iniciado en el mismo punto. Sus gestos “útiles” —en la segunda órbita— están repasados con mina de plomo y adornados con *desvíos* (o gestos *para nada*) en tinta china, y luego grabados en blanco en el perímetro trazado por una raya larga con mina de plomo. A pesar de las variaciones en la forma del *ornado*, el ritmo del *actuar* (improvisación sobre el tema del *hacer*) está construido y lo mantiene en una forma limitada (la del reloj). La dilatación del tiempo y del espacio garantiza la eficacia de la tarea.

PÁGINA 6

Graniers 1977. Calco. 4 de septiembre de 1977 (de las 5:30 a las 19:00 horas). Superpuesto al calco de Fondo 1. Trazado por Jacques Lin. 69x59 cm.

Día de fabricación del pan: Janmari participa activamente. El pan está hecho en la cocina abovedada; cuando las bolas de pan se inflan, son transportadas sobre planchas y puestas sobre los caballetes a ambos lados del horno; Janmari acompaña estos desplazamientos, pone sobre la pala las bolas de pan que uno de los adultos mete y luego saca del horno. Va al estanque (arriba a la izquierda), saca agua y la trae andando sobre los muros bajos y pasando por el callejón. Sobre las tapias, se libra a todo tipo de tareas. Las líneas ocre (*habituales*) y las líneas negras (*de errancia*) son muy enmarañadas; está muy activo en el refugio-taller, a la izquierda del campamento, y toma igualmente parte en el lavado de los platos. Se va hasta la Isla de abajo (en la esquina inferior izquierda): el signo de un *actuar* figura en la extremidad de la línea ocre, al lado de un *balancearse*; el regreso se transcribe en tinta china negra (*desvío*).

PÁGINA 7

Le Serret, mayo 27 de 1974. Un mapa trazado por Jacques Lin. 63 x 40 cm.

Misma situación que la precedente, nueve días más tarde. Las *líneas de errancia* de Christophe tienen más movimiento, sus participaciones en las tareas son numerosas y a veces más largas (toma parte en la segunda mitad del lavado de platos, por ejemplo, hasta el final). Va varias veces a la parte de abajo a la izquierda del campamento; participa en tres de las tareas inscritas sobre las tablillas. La principal diferencia con el mapa anterior proviene de la presencia de las *balsas* (bajo la forma de signos de cuatro “tablas”) trazadas con lápiz negro. Sobre cinco de ellas se inscribe el signo del *simulacro*, que desencadena en cada ocasión la participación de Christophe en una tarea. Sobre las otras dos *balsas*, están los objetos (puntos negros) que, manejados durante la tarea, han desencadenado un *actuar*. El signo en forma de sol, grabado en blanco arriba a la derecha, indica verosímilmente las direcciones de las excursiones fuera del territorio.

PÁGINA 8

Le Serret, junio de 1976.

Carta trazada por Jean Lin.

45x30 cm.

El mapa describe los recorridos de Jean Lin, de Anne y del rebaño de cabras (la constelación de pequeñas huellas: sus cuernos) en los alrededores del *área de residencia*. El camino recorrido representa algunos centenares de metros. Los trazos gruesos en pastel negro designan los trayectos comúnmente tomados por las *presencias próximas* y las cabras. El trayecto principal está cortado por dos senderos más estrechos. La *línea de errancia* de Anne ha sido trazada con tinta china; está subrayada con pastel blanco cuando coincide con el trayecto del adulto.

El mapa se lee de abajo hacia arriba y en cinco tiempos. El primer tiempo está marcado por dos acontecimientos. Jean Lin se detiene para hacer pastar a las cabras y toca la flauta (el sonido de la flauta y de las sonajas se representa bajo la forma de tres rayitas en abanico). Anne va y viene; en el momento de volver a irse, camina al lado del adulto. El segundo tiempo coincide con el cruce de los dos senderos. Anne se sienta en una piedra; se mueve hacia la izquierda, se sienta de nuevo y luego regresa y vuelve a irse, siguiendo el antiguo sendero: un manojito de arbustos indica que agarra unas ramitas, las rompe y las mastica. Jean Lin vigila al rebaño. Tercer tiempo, retoman su recorrido. Anne camina al lado del adulto, luego su *línea de errancia* atraviesa el sendero.

Las sonajas se hacen oír a la derecha. Anne atraviesa de nuevo el sendero; el pastel blanco se prolonga hasta una zona donde se confunde con la red de huellas de un antiguo campamento: piedras, ramas rotas o pisoteadas. Se detienen: Jean Lin toca la flauta y esculpe (pequeñas olas del *hacer*) un objeto de madera con un pequeño cuchillo. Anne se sienta en una de las piedras, va y viene y rompe de nuevo unas ramitas. Está muy activa. Cuarto tiempo: se van y retoman juntos el trayecto habitual. La *línea de errancia* de Anne marca una corta fuga a la derecha y otra más espectacular a la izquierda; unos cuadritos trazados con lápiz rodean una red de líneas confusas: se trata de un antiguo fuego (prendido en una excursión anterior), cuyas cenizas tritura y hace volar la niña. Quinto tiempo: Anne retoma brevemente su recorrido, atraviesa el sendero, se sienta en una piedra y rompe ramitas de nuevo; un poco aparte, Jean Lin toca la flauta; se escuchan las sonajas de las cabras, esta vez a la izquierda del trayecto habitual.

PÁGINA 9

Graniers, diciembre 13

de 1974. Dos mapas

**trazados por Jacques Lin.
40x60 cm. (díptico).**

Los dos ángulos son los de la cocina abovedada en la casa blanca, en la aldea de Graniers. Los trayectos y los gestos habituales de Jacques Lin están trazados con carboncillo claro; los trazos más marcados indican sus *desvíos* (desplazamientos y gestos, lo *ornado*): por el xilófono (marcado con el signo del *simulacro*), dentro de la cocina; por una piedra, a la derecha, sobre la que deja un balde para Janmari (el muñeco designa al adulto); y por la piedra en forma de *dado* (abajo).

Las *líneas de errancia* (desplazamientos y gestos) de Janmari siguen los trayectos de Jacques Lin o se separan en *desvíos*: antes de pasar por la piedra en forma de *dado* y dos veces durante el desplazamiento hacia la fuente (en la esquina superior izquierda). El *desvío* más maniifiesto coincide con el ir y venir de Jacques Lin hacia el xilófono (*simulacro*): la *línea de errancia* de Janmari se interrumpe brutalemente; va a colocarse en una esquina del cuarto, donde se balancea antes de volver sobre sus pasos.

Espectro social de una escritura Entre «Las flores del mal» y «Los errores»

Y si hemos lanzado una línea para congregarse escritura y militancia hace falta lanzar otra para llevar esa línea hacia una comprensión amplia de *lo proletario*, concepto que Revueltas asocia al pensamiento de Flores Magón y al modo que él mismo tiene de interesarse por el mundo. Con ese propósito no sugiero dar otro rodeo sino practicar un pasaje (entre retrospectivo y pendular) por ciertos autores y ciertas obras no siempre leídas en clave marxista; por supuesto ni el código ni el signo asociado a esa clave habré de proporcionarlos por mi cuenta y más bien sigo un par de lecturas: las de Walter Benjamin y Pierre Bordieu. Entre uno y otro se apersonan Baudelaire y Revueltas como índices de una escritura *proletaria*. Comencemos por decir que en 1838 Bernard Adolphe Granier de Cassagnac publicó su *Historia de las clases obreras y de las clases burguesas*. Esta obra, tal como lo reseña Walter Benjamin, dio a conocer “el origen de los proletarios”, haciendo de ellos “una clase subhumana que ha nacido de un cruce de los ladrones con las prostitutas” (2012: 105). Benjamin se pregunta si la obra escrita por Granier de Cassagnac habría sido conocida por Baudelaire, quien en su letanía “Abel y Caín” hace del hermano asesino el ancestro de los desheredados, esto es, “el fundador de una raza que no puede ser otra que la proletaria” (2012: 104). Marx sí conocía la obra del historiador y político bonapartista que en su juventud se declaraba afecto a la democracia pero que terminó sus días como antirrepublicano. La “teoría racista” (2012: 105) del francés sobre el origen del proletariado obtendría una réplica en *El capital*: los proletarios son, a pesar de su miseria, una “«raza de auténticos propietarios de las mercancías»”; y afirma Benjamin: “exactamente

en tal sentido viene a aparecer en Baudelaire la raza que procede de Caín”; para el poeta, según el filósofo alemán, los proletarios forman “la raza de los que no poseen otra mercancía que no sea su *desnuda* fuerza de trabajo” (2012: 105; las cursivas son mías). Hay que añadir un dato adicional: “Abel y Caín” forma parte de un conjunto de tres poemas titulado “Révolte” palabra que traducida como *rebelión* o *revuelta* —según las ediciones en español— oscila entre la blasfemia, el satanismo y la insurrección política.

Bien visto —o visto bajo otra luz— el autor de *Las flores del mal* no está lejos de haber practicado cierta forma de literatura proletaria, afirmación que desde luego resultará absurda para muchos, pero que se antoja posible cuando se toma en cuenta ya no digamos el complejo trasfondo *social* e ideológico de sus poemas sino, por ejemplo, su proximidad con Pierre Dupont, autor de canciones republicanas y socialistas para quien Baudelaire escribió un prólogo, en el que —temporalmente— juzga que “la ridícula teoría” del arte por el arte “excluía por entero la moral, y a menudo incluso la pasión” (2012: 109). No pretendo, desde luego, conocer a fondo a uno de los máximos poetas de la modernidad y más bien me guío por el sorprendente modo en que nos lo presenta Walter Benjamin en *Charles Baudelaire: un lírico en la época del altocapitalismo*, ensayo que termina con una equivalencia entre el poeta y el conspicuo revolucionario socialista Louis-Auguste Blanqui: ambos —concluye el filósofo— tienen en común “la obstinación y la impaciencia, la fuerza de la indignación y la del odio... La acción de Blanqui era hermana del sueño de Baudelaire” (2012: 203).

Pero no insistiré por ahora en las posibilidades de un Baudelaire cuya poesía “se interesa por los oprimidos”, sea por sus ilusiones, por su causa

o por esa voz popular que “habla desde el redoble del tambor de las ejecuciones” (2012: 110). Interesa volver a la síntesis *genética* de Granier de Cassagnac porque, a pesar de su índole racista, se transparenta cierta conciencia sobre la novedad del proletariado: si al indígena y el campesino se les ve como los poseedores *originales* de la tierra, al proletario sólo se le puede reconocer como el eterno exiliado del campo que habita la ciudad sin más posesión que su cuerpo; un cuerpo, además, signado por *la sustracción de esa mercancía* (la fuerza de trabajo) cuya posesión debería hacerlo dueño de todas las demás. Si el historiador anti-republicano ve a los proletarios como hijos del ladrón y la prostituta es porque reconoce en ellos un efecto combinado de la acción de hurtar o robar (esto es, de tomar lo ajeno sea sin violencia o con ella),¹ y del hecho mismo de dejarse poseer mediante la venta de lo que no debería venderse; eso invendible pero siempre comercializado sería la *desnuda* fuerza de trabajo femenina en su advocación sexual. Desde extremos opuestos, Baudelaire y Granier de Cassagnac configuran así una trinidad proletaria con más infierno que cielo: en un vértice el (hermano) asesino; en los dos restantes el ladrón y la prostituta. Dentro de semejante perímetro el proletariado sería el conjunto de quienes, poniéndose a la venta, terminan siempre robados por un tercero.

Con semejante acta de nacimiento parece que nada hay para reivindicar del lado proletario. Tal vez por eso quien más conciencia consigue de su origen menos dispuesto se encuentra a reconocerlo... salvo excepciones. Tal sería el caso en efecto excepcional de Baudelaire, quien acostumbraba sopesar la situación real del literato comparándolo “—y a sí mismo en primer lugar— con la prostituta” (2012: 120). Así lo propone de nuevo Benjamin cuando considera el soneto

1. Existe cierta diferencia entre hurtar y robar: la primera acción consiste retener bienes ajenos contra la voluntad del dueño, sin intimidación en las personas ni fuerza en las cosas; la segunda consiste en tomar para sí lo ajeno mediante la fuerza o con violencia. Véanse las primeras acepciones de ambos términos en el *Diccionario de la Lengua Española*, edición del tricentenario, consulta en línea: <<http://dle.rae.es/?w=diccionario>>, 27 de agosto de 2016.

sobre la musa venal, esa que se pone en venta para calentarse los pies en invierno y que para ganarse el pan cada noche expone sus encantos como un saltimbanqui que con lágrimas en los labios hacer reír al vulgo. A “La musa venal” el filósofo añade el célebre poema introductorio “Al lector”, donde el poeta queda representado “en la postura poco ventajosa del que acepta monedas por realizar sus confesiones” (2012: 120). La identidad establecida en el prefacio de *Las flores del mal* entre quien vende sus confesiones y quien vende su cuerpo se anticipa en una composición de juventud todavía más explícita, “claramente dirigida a una mujer de la calle” (2012: 120). Esa mujer que permanece innominada por Benjamin es la joven *Louchette*, llamada así por el poeta y quien al parecer tenía por nombre Sara, según informa Eugène Crépet en el estudio biográfico que preparó para la edición de la obra póstuma y la correspondencia inédita de Baudelaire aparecida en 1887.² En la segunda estrofa de aquella composición temprana el primer verso afirma a propósito de la joven: “Para tener zapatos ha vendido su alma”; el poeta, lejos de fingirse a una mayor altura confirma en el cuarto verso que su sitio es similar al ocupado por su amante, pues “yo” —afirma— “vendo mi pensamiento y... quiero ser autor”. La prostituta que ha vendido cuerpo y alma es la contraparte del poeta que comercializa sus confesiones y su pensamiento. Y no sólo en la operación de ofertar una mercancía coinciden los aparentes extremos en que se traduce la fuerza de trabajo: Benjamin reúne las piezas que ha ido desplegado en la primera parte de su ensayo y sugiere que Baudelaire “sí sabía cómo lo pasaba el literato”, pues como el *flâneur*, cada escritor va al mercado (a los pasajes comerciales) “como si pretendiera echarle un vistazo, y en verdad, sin embargo, [va]

2. Charles Baudelaire, *Oeuvres posthumes et correspondances inédites*, estudio biográfico de Eugène Crépet, París, Maison Quantin, 1887, p. xxi (disponible en el sitio de la Biblioteca Nacional de Francia: <<http://gallica.bnf.fr>>). El estudio introductorio reproduce el poema completo, considerado por Eugène Crépet como una obra de transición en la que Baudelaire imita a Petrus Borel (1809-1859), excéntrico autor (por decir lo menos) de cuentos y poemas por quien el poeta sentía una “devoción particular” (1887: xxi).

para encontrar un comprador” (2012: 120). El símil resulta palpable; sin embargo, vale la pena perfiarlo mediante una paráfrasis de los versos baudelerianos: el escritor, cuando se pasea, en realidad hace la calle; el buen Dios se reiría de él si fingiera encontrarse a una altura distinta de esa pobre impura que la diosa Miseria forzó, una tarde de invierno, a levantarse las faldas en público.³

Prostitutas y escritores forman parte de un mismo espacio de sociabilidad al que viene a sumarse en principalísimo sitio un proletario de nuevo tipo surgido gracias a las conjuras políticas y al puro deseo de “derribar sin más al gobierno existente” (Marx citado por Benjamin, 2012: 93). Se trata de los conspiradores, obreros que sin abandonar su empleo habitual “asistían a los congresos y se mantenían preparados para, a la orden del jefe, aparecer en el punto de reunión”; pero por encima de estos conjurados esporádicos estaban los conspiradores profesionales “que se dedicaban a esa actividad en exclusiva y vivían de ella... La posición en la vida de esta clase condiciona ya todo su carácter”; su existencia oscilante “más dependiente del azar que de su acción” los lleva a encontrar en las tabernas las únicas estaciones fijas y a entrar constantemente en “tratos y contactos con toda clase de personas muchas veces dudosas”; es decir, se trata de sujetos que vivían inmersos “en ese círculo vital que en París se llama *la bohème*” (Marx citado por Benjamin, 2012: 91). Del literato al conspirador profesional, todos quienes forman parte de la bohemia, dice Benjamin, encontraban en el “traperero”, ese vendedor ambulante que comercia con los desperdicios, “algo que en sí mismos poseían”: todos se situaban por igual “en una protesta más o menos sorda contra la sociedad, ante un mañana más o menos precario” (2012: 102). Como se ve,

3. Cito las dos estrofas que he glosado hasta aquí: “[...] Pour avoir des souliers elle a vendu son âme. / Mais le bon Dieu rirait si, près de cette infâme, / Je tranchais du tartufe et singeais la hauteur, / Moi qui vends ma pensée et qui veux être auteur. [...] Messieurs, ne crachez pas de jurons ni d’ordure / Au visage fardé de cette pauvre impure / Que déesse Famine a, par un soir d’hiver, / Contrainte à relever ses jupons en plein air” (Baudelaire, 1887: xxi-xxii).

la familia proletaria se amplía mucho más allá de la fábrica y hace de la ciudad, de las calles y de los espacios públicos su espacio principal de relación.

La situación semejante del escritor con el resto de quienes formaban la bohemia parisina es algo más que una licencia, si consideramos que durante la primera mitad del siglo XIX la “enseñanza secundaria... experimentó un acentuado crecimiento en toda Europa”, a tal punto que a pesar de “la multiplicación de las ofertas de trabajo a causa del desarrollo de los negocios, las empresas y la administración pública” el número de titulados no podía ser absorbido por completo (Bordieu, 2002: 88) y las mejores posiciones quedaban de entrada ocupadas por los hijos de “la alta burguesía, que, particularmente sensibilizada por las experiencias revolucionarias, percibe cualquier forma de movilidad ascendente como una amenaza para el orden social” (Prost en Bordieu, 2002: 89); de modo que muchos de quienes poseían un título pero carecían “de los medios financieros y de las protecciones sociales imprescindibles” para hacerlos valer, “se ven desplazados hacia las profesiones literarias”, que si bien gozaban del prestigio acumulado por los románticos, en realidad se trata de ocupaciones que “no requieren cualificación con garantía académica” (Bordieu, 2002: 89-90). Los “jóvenes sin fortuna” pero con estudios, “procedentes de las clases medias o populares de la capital y sobre todo de provincias, que acuden a París con el propósito de probar suerte en las carreras de escritor o de artista, hasta entonces más estrictamente reservadas a la nobleza o la burguesía parisina” (Bordieu, 2002: 88), serán absorbidos en buena medida por la prensa. Para comprender la significación de este cambio de sustrato en las poblaciones dedicadas a la escritura, Pierre Bordieu sugiere pensar en “el paso, repetidas veces analizado, del criado, ligado por vínculos personales a una familia, al trabajador libre... que liberado de los vínculos de dependencia dirigidos a limitar o impedir la venta libre de su fuerza de trabajo, está disponible para enfrentarse al mercado y padecer sus imposiciones y sus sanciones anónimas” (2002: 90). Semejantes al “obrero agrícola de Weber” (que constituye un caso particular del criado liberto), los jóvenes sin fortuna pero que han “mamado humanidades y retórica” (2002: 90

y 89) encuentran la posibilidad de vivir “de todos los modestos oficios vinculados a la literatura industrial y al periodismo”, con estrecheces, sin duda, y bastante a menudo susceptibles de generar nuevas relaciones de dependencia y de padecer las coacciones que impone el mercado de trabajo “más implacables que la violencia suave del paternalismo” (2002: 90). Esta “homología de posición”, anota Pierre Bordieu a pie de página, “contribuye sin duda a explicar la propensión del artista moderno a identificar su destino social con el de la prostituta, «trabajador libre» del mercado de los intercambios sexuales” (2002: 90). No en balde el gran sociólogo de la literatura se ocupara de Baudelaire y echará mano de Walter Benjamin para continuar su deslumbrante trabajo sobre la formación del campo literario.

Puede decirse que del glamour de la bohemia en su primera promoción pasamos hacia 1848 a una “segunda bohemia” gracias a los jóvenes de extracción provinciana y popular que formaron un “auténtico ejército de reserva intelectual, directamente sometido a las leyes del mercado y con frecuencia obligado a ejercer una segunda profesión, a veces sin relación directa con la literatura”; de hecho “ambas bohemias coexisten” pero el peso de cada una —y uno se siente obligado a decir, por supuesto— es diferente “según las épocas” (2002: 93). Los *intelectuales proletarios*, como quedan denominados en la obra de Bordieu quienes viven de escribir para la prensa y la industria de la literatura durante la segunda mitad del siglo XIX, manifiestan solidaridad con los dominados no sólo a causa de que reconozcan sus “raigambres y vínculos provincianos y populares” (entre ellos había hijos de porteros, sastres, empleados, vendedores de instrumentos musicales o curtidores), sino porque, más allá de cierta “fidelidad” o de las “disposiciones heredadas” esa propensión a solidarizarse con los desfavorecidos “procede de las experiencias que conlleva el hecho de ocupar, en el seno del campo literario, una posición dominada”, o de segundo orden en las valoraciones artísticas, marcada además por las “disposiciones y el capital económico y cultural” heredado de su posición de procedencia (Bordieu, 2002: 117).

Los escritores, como trabajadores libres, son, en palabras de Flaubert, obreros de lujo: “Somos obreros de lujo; pero resulta que nadie es lo

bastante rico para pagarnos. Si uno pretende ganar dinero con la pluma, tiene que dedicarse al periodismo, al folletín o al teatro” (en Bordieu: 2002: 128-129). De la declaración se infiere que el escritor, para vivir, debe desvirtuar su oficio o prostituirlo, dicho esto en sentido figurado o bien con el sentido de vender o denigrar el empleo propio, la autoridad y el honor, o todo junto, pues esa sería la acepción actual del verbo prostituir. Y si un escritor es un obrero de lujo esto se deriva de que “la obra de arte digna de este nombre y hecha a conciencia no es valorable, carece de valor comercial, no puede pagarse con dinero. Conclusión, ¡si el artista no tiene rentas, tiene que morir de hambre!” (en Bordieu: 2002: 128). La alternativa planteada por Flaubert en la carta dirigida a George Sand nos envía de nuevo al poema que ilustra el destino de *Louchette*, a quien la diosa Miseria o el hambre (“déesse Famine”) forzó, una tarde de invierno, a levantarse las faldas en público: lo mismo el escritor (obrero de lujo) que la prostituta («trabajador[a] libre» del mercado sexual) tendrían que morir de hambre antes que cobrar por vender su fuerza de trabajo públicamente, a la vista de quienes circulan por la calle, hojean el periódico o se concentran en el teatro.

Precisamente la exposición pública y multitudinaria parece ser lo que constituye un principio para la pérdida de la honorabilidad, la cual, en su tiempo, constituyó un requisito para ostentarse como ciudadano, al menos en una de las urbes que mayor fama ha acumulado como “ciudad de la prostitución”, lo mismo por causas ficticias que reales (Van de Pol, 2005: 2). En el Amsterdam de los siglos XVII y XVIII “sólo las personas honestas podían convertirse en miembros de pleno derecho en la comunidad urbana” y como “el honor de las mujeres dependía en primer lugar de su reputación sexual”, quienes “por definición” carecían de honor eran “las putas” y la prostitución era, “por excelencia, un negocio deshonesto” (Van de Pol, 2005: 45). Como bien advierte Lotte van de Pol en su libro *La puta y el ciudadano*, el honor puede considerarse un concepto universal, pero “el significado exacto de «honor», «deshonesto» o «deshonroso» no siempre ha sido el mismo en cada periodo, cultura ni clase social. Sin embargo —añade—, hay algunas características recurrentes” (2005: 49); por ejemplo, la conducta sexual

es muy importante en todos los sitios, sobre todo para la mujer, quien debe ser casta y sexualmente fiel, de ahí que, “en todas partes, la palabra «puta» [sea] el insulto más utilizado contra las mujeres” (2005: 49). Pero además de la conducta, el cuerpo mismo marca las ocupaciones honorables: “la cabeza es la sede del honor, mientras que la parte inferior del cuerpo, con sus correspondientes funciones, órganos y secreciones, es el lugar de la vergüenza y la ignominia” (2005: 49). En los Países Bajos y —podríamos aventurar que también en muchas otras partes de Occidente— la palabra *sucio* equivalía a deshonoroso y cuando se buscaba ofender a alguien “se le comparaba con un animal, llamándole, por ejemplo, cerdo, que tiene fama de ser un animal sucio, o perro, un animal que da rienda suelta a sus deseos sexuales y copula en público” (2005: 49). En las peleas se solía insultar a las mujeres —y así lo documentan los archivos notariales y judiciales revisados por Van de Pol— llamándolas puta, ladrona, bestia, cerda y perra, por no mencionar combinaciones más ofensivas; los hombres solían recibir el calificativo de bribón, ladrón y perro de presa o perro desterrado (2005: 54 y 55). Ladrones y putas (ese binomio al que Granier de Cassagnac adjudica la paternidad del proletariado) se encuentran, pues, en ese estrato de las consideraciones que desplaza al *no ciudadano* a una condición degradante y envilecida.

Este recorrido, largo tal vez, pero que al mismo tiempo ofrece una apretada síntesis y selección de ideas que forman parte de ensayos medianamente extensos (como el de Benjamin) o definitivamente monumentales (como el de Bordieu), nos parece necesario para proponer una comprensión alterna de ese conjunto de personajes frecuentemente convocado por José Revueltas en sus novelas y relatos, y que de una manera fantasmal asisten o guían la escritura reflexiva de nuestro autor. No han sido pocos los trabajos que se han aproximado a ese universo bajo conceptos y perspectivas que celebran o sancionan los aspectos grotescos, melodramáticos, patéticos, truculentos, crueles, degradantes, carnavalescos, balzaquianos e incluso cinematográficos con una referencia directa al cine mexicano de gánsteres, pachucos y prostitutas producido en los años cuarenta. Sin negar tales aportaciones, lo que me interesa destacar es la densidad de un trasfondo

histórico que Revueltas sabe estructurar en forma narrativa gracias a la selección y disposición de sus personajes para volver presente el sinsentido o si se quiere la paradoja universal de vivir a condición de vender lo invendible, de comerciar con lo que no tiene precio, de prosperar o caer en la bancarrota del alma mediante las serie de negocios del espíritu que siempre quedan traducidos en una transacción efectivamente monetaria, o bien en una inversión o pérdida de capital efectivo, intelectual o simbólico. Recientemente, Francisco Ramírez Santacruz ha propuesto que podemos entender *Los errores* “como una cadena de incesantes transacciones comerciales, donde se trafica el afecto, el sexo, las lealtades políticas, y en última instancia, las palabras” (2014: 47). Señala así las diferentes manifestaciones del “léxico mercantil” que menudea en la novela, y ya se trate de “vocablos, sintagmas o fraseología” (2014: 51), todo el comportamiento lingüístico de los personajes parece dominado por un solo dios: el dinero. Francisco observa que sólo en dos ocasiones queda impreso el término *dios*: la primera es precisamente para hablar del dinero como “ese omnipresente dios sin rostro”; la otra, corresponde a las consideraciones de don Victorino, el prestamista de la Merced que al recibir a Mario Cobian reconoce en el proxeneta disfrazado de agente viajero que planea robarle a un ser “seguro y maligno como un joven dios” (Revueltas en Ramírez Santa Cruz, 2014: 49). Por tanto, concluye Francisco, “la misma obra sugiere que Mario es una metonimia del dinero”; enseguida añade que “de otros personajes podríamos afirmar que también son dinero itinerante” y encuentra que “el caso más atractivo no es el de las prostitutas, sino el del Enano” (Ramírez Santa Cruz, 2014: 49), cómplice de Mario en el robo y quien desde el principio se cotiza a sí mismo en términos financieros: “Valgo, valgo oro”, dice al retomar las expresiones envidiosas de sus colegas en el circo donde representaba un acto bajo los efectos suptos de la hipnosis.

A diferencia de Francisco, en la aproximación presente sí nos interesa considerar la presencia reiterada de las prostitutas en la obra de Revueltas, no como dinero itinerante sino como “«trabajadora[s] libre[s]» del mercado de los intercambios sexuales” (Bordieu, 2002: 90) que con su aparición en el relato vuelven palmaria

la situación de esos obreros de lujo que son los escritores e intelectuales y nos ayuda a observar bajo otra luz el espectro proletario. En más de una ocasión, e incluso en las aproximaciones más recientes, basadas en un trabajo de archivo exhaustivo, se concluye que *Los errores* evidencia una trama doble: la primera “puramente policíaca” desde los primeros bosquejos y sobre la cual se “superpone” una trama política, misma que se “incorpora paulatinamente” en los diferentes esquemas hasta configurar el texto definitivo (Peña, 2014: 262). Aunque yo mismo he asumido esta caracterización en un par de trabajos sobre la sexta novela publicada por José Revueltas, cada vez tiendo a pensar que la trama de *Los errores* es una sola, con dos asuntos si se quiere, pero una sola. Y si bien puede considerarse una novela *policíaca* o *política* (en sentido filosófico y no doctrinario ni puramente referencial) es quizá, primero que nada, porque se trata de una novela sobre el *orden* de los intercambios capaz de mostrar la situación dominada de la fuerza de trabajo y la conciencia (femenina) que de dicha dominación se alcanza cuando la dominación es pensada *desde el cuerpo* de una mujer. Me explico: Revueltas no busca separar en su narración a ladrones, proxenetas, policías y prostitutas del grupo formado por militantes, conspiradores, dirigentes comunistas, obreros, poetas e intelectuales; más bien consigue hacernos ver que todos ellos forman parte de un mismo universo de sociabilidad que, como hemos procurado resumir, tuvo su origen en la formación misma del campo literario durante el siglo XIX, al menos para el caso de Francia, país que, después de todo, fue modelo y sitio de peregrinaje de los escritores de América Latina hasta bien entrado el siglo XX. Incluso desde un punto de vista histórico resultaría erróneo pensar que la redistribución de las fuerzas sociales sólo operó en París y no en México, donde el Porfiriato también produjo una “segunda generación” ilustrada cuyas ambiciones y demandas quedaron insatisfechas (Blanquel, 2008: 35); esta oleada, de mayor volumen que el conjunto de extracción burguesa incorporado a los beneficios de la modernización financiada con la entrega de bienes y territorios al capital extranjero, formó un “grupo definitivamente no premiado”, que arribaba a un mundo *ya hecho* donde “no tenía lugar”; al cobrar conciencia de su situación y sin compromisos a la vista,

porque “ningún favor debía” este grupo iniciará la “crítica de su época” (Blanquel, 2008: 35) y será la expresión de esa “clase sin clase” formada por “profesionales”, “administradores”, “intelectuales” y “periodistas” a los que el régimen de Díaz “negaba toda oportunidad de actuar” (Blanquel, 2008: 36). Es decir, todos estos personajes, tanto los parisinos de la segunda bohemia como los mexicanos “sin clase” que formaron la segunda generación de la modernidad porfiriana son herederos de las posiciones y las disposiciones —como diría Bordieu— de un cosmos proletarizado donde incluso alguien como Flaubert se autodenominaba obrero —de lujo, pero a fin de cuentas obrero— y donde el poeta Baudelaire se sabía igual a la prostituta. Tanto ellos como ella *hacen como que pasean* o se ven obligados a *pasear* porque están desocupados y al menos en un punto de su recorrido vital pretenden que lo propio de su fuerza de trabajo (las confidencias, el pensamiento o el sexo) no tiene precio, pero no les queda más remedio que *deshonrarse* y hacer la calle (ejercer públicamente su oficio) para conseguir un comprador que, de modo invariable, les pagará menos de lo que su trabajo *vale*, puesto que en ninguno de los casos la *mercancía* puesta a la venta se corresponde con su valor en monedas. Y precisamente es en *Los errores* (LE) donde las mujeres dedicadas a la prostitución ocupan una mayor parte del relato (con respecto a otras novelas) y es una de ellas, Lucrecia, la que en el epílogo cierra el nudo ciego formado por la paradoja universal de vivir a condición de vender lo invendible, de comerciar con lo que no tiene precio, sea la fuerza de trabajo asalariada o bien la escritura, la política, el pensamiento, el arte o el cuerpo.

Lucrecia es la mujer con quien Mario Cobián pretende *retirarse* al norte del país para abrir una cantina aprovechando el dinero que planea robar a un prestamista. En ese local habría jóvenes dedicadas a fichar bajo la supervisión de Lucrecia y ante la casi angélica perspectiva bajo la cual formula su negocio, Mario se lamenta porque no puede brindarle ya semejante posición a su propia madre, quien había muerto “demasiado pronto” (LE: 23). El modelo empresarial del proxeneta sigue los patrones puestos en marcha en el Amsterdam de los siglos XVII y XVIII, donde, por lo común los prostíbulos tenían la forma de *casas*

de baile donde por supuesto se podía beber y donde frecuentemente una pareja o matrimonio se encargaba de la administración: la mujer se ocupaba del negocio, mientras que el hombre intervenía para hacer cumplir los pagos del servicio, mantener el orden dentro del local e intimidar a los vecinos con el fin de evitar quejas y vengar delaciones; todas esas funciones se ejercían con *mano dura*, sobre todo cuando las medidas correctivas se destinaban a la esposa, la concubina, las prostitutas o las sirvientas. En aquellos tiempos se consideraba indigno que un hombre ejerciera el trabajo de una mujer, pero ellas bien podían realizar las tareas del hombre. Así, “era cosa de mujeres regentear una casa de putas”; pero cuando los hombres asumían la dirección “parecían compensar este hecho exagerando el elemento «masculino»: la violencia” (Van de Pol, 2005: 23).

Y si por un lado podemos señalar este vínculo geográfico y temporal entre una ciudad de los Países Bajos dieciochesca y los años treinta de la capital mexicana, también es posible advertir un origen histórico al lado de otro casi mitológico en las razones por las cuales Lucrecia comenzó a prostituirse. Por los testimonios que las jóvenes vertían ante los juzgados cuando se les detenía en Amsterdam o Bruselas, Lotte van de Pol observa que “el primer seductor solía ser un noble u otra persona importante” (2005: 21). Con frecuencia, estos personajes masculinos declaraban ante la joven seducida su intención de mantenerla y de disponer para ella una habitación. Con el tiempo, las “mantenidas” eran llevadas por sus amantes a fungir como prostitutas y la habitación se transformaba en una casa de citas. Un caso que ilustra las descripciones de Van de Pol tiene como protagonista a Maria de Somere, hija de un boticario de Gante que fue seducida en Amberes por el hijo de un mercader. Lucrecia no es hija de un farmacéutico pero sí de un dentista y el primer hombre con quien decide tener relaciones sexuales es un gringo desocupado llamado Ralph, cuya importancia o principio diferenciador lo constituye su carácter foráneo, su cortesía y, posiblemente, su adscripción política, pues se dice que Lucrecia y él, ya casados, adoptaron a Mike, “un niño de ocho años... hijo de un viejo *camarada* de Ralph y también de otra prostituta que el chiquillo nunca conoció” (LE: 135). La circunstancia en que la pareja se une está marcada por cierta

violencia *suave*, pues Ralph hiere a Lucrecia en un tobillo mientras se divierte con una resortera, disparando a diferentes blancos humanos, pero sólo con la mujer empleó una piedra en lugar de proyectiles de migajón, como lo había estado haciendo antes, desde las mesas de un bar en Nuevo Laredo. Después de que Ralph la lleva a un puesto de socorro para curar la herida y mientras la acompaña a su casa, con el fin de “excusarse con la familia, desagrararla de algún modo y prometer que se haría cargo de los gastos de curación si se presentara la necesidad de un ulterior cuidado médico”, Lucrecia le demanda: “¡Llévame a donde quieras, a donde tú sepas! ¡Quiero ser tuya!” (LE: 131). La joven de dieciséis años, acota el narrador, “casi ignoraba en absoluto el significado real” de esas palabras “y el alcance concreto, físico, que tenían” (LE: 131), pero se puede inferir que la joven tan sólo deseaba escapar de su padre, un profesionista ruinoso deshecho por el alcohol y quien por encima de todo cultivaba un odio siniestro contra la madre de Lucrecia. La hija nunca llegó a conocer a la madre ni pudo saber nada en concreto sobre su destino. No obstante, entre las incoherencias alcohólicas del dentista de pronto alcanzaban a traslucirse algunas imágenes por las cuales Lucrecia conjeturaba que su madre había sido “una cómica”, sorprendida con un amante, en un camerino de teatro, y al parecer también se le achacaba haberse llevado consigo unas piezas dentales de oro. Cuando, en alguna ocasión, Lucrecia preguntó por el nombre de su madre, “un destello de vengativa y alegre ruindad” se produjo en la mirada del hombre: “¡llámala Lili”, respondió, a sabiendas de que ese era el modo en que habían nombrado a “una sucia y vieja perra que tuvieron en otros tiempos y que siempre estaba embarazada” (LE: 133). Sin duda se vuelve patente en este pasaje uno de los insultos más frecuentes contra las mujeres que ya referimos, pero además de esta condensación ficcional de una violencia ampliamente documentada interesa señalar que Lili necesariamente nos remite al fondo mítico del nombre: Lilith es la mujer primigenia que “en el Zohar (obra principal de la Cábala)” es caracterizada como “la perversa, la falsa, la ramera e, incluso, la negra” (Eetessam Párraga, 2009: 231), quizá porque “lil’ en hebreo significa noche” (Eetessam Párraga, 2009: 230). También dentro de la tradición hebraica Lilith es

una presencia maligna a quien “le gusta mucho el semen del hombre, y anda siempre al acecho a ver dónde ha podido caer” con el fin de apropiárselo; como todo esperma que no acaba en el único lugar consentido, “es decir, dentro de la matriz de la esposa”, es suyo, Lilith “no hace más que parir” (Primo Levi en Eetessam Párraga, 2009: 232). A los elementos históricamente asociados a la prostitución que hemos venido señalando, se suma esta doble condición que marca la posición heredada por Lucrecia: por un lado su madre es una actriz, es decir, una integrante de ese “grupo que en Inglaterra y Francia constituía una reserva de queridas y mantenidas” y aunque la reputación fluctúa siempre en el mercado de los aprecio sociales en el siglo XVIII no resultaba infrecuente que se mencionara “de un tirón” como parte del mismo grupo “a las «actrices y mujeres de la vida alegre» y a las «comediantes y putas»” (Van de Pol, 2005: 20). Por otro lado, la madre de Lucrecia es en las alucinaciones alcohólicas del padre una ladrona efectiva y figurada, pues no sólo se habría hecho con las piezas de oro en forma de dientes, sino que gracias a ese nombre que le asigna, el marido también la coloca en la serie de las mujeres que se apropian del semen en forma compulsiva, ilegítima y deshonrosa.

Y no obstante su origen, Lucrecia es el personaje femenino que mejor sabe observar el mundo de los hombres y sopesar su condición de mujer sometida a sucesivas formas de prisión que terminan por herir su pensamiento y su cuerpo. Mientras vivió con Ralph comenzó a prostituirse y si ambos pudieron alquilar un departamento fue por el dinero que ella obtuvo: Ralph y Lucrecia dormían en las playas de Nueva York; por el día ella vagaba en las proximidades sin otro propósito que esperar la vuelta del hombre con algo de dinero o alimento. En una ocasión en que se había sentado junto a una bomba contra incendios un tipo comenzó a rondarla. Todo lo que entonces tenía la muchacha para ponerse encima era un traje de baño, que llevaba bajo la falda, y una blusa, además de un par de sandalias, “lo que la hacía sentirse mal, sin armas, insegura, perseguida” (LE: 136). El tipo se aproximó a ella paulatinamente, hasta que rozó su falda y dejó caer su cartera junto a la bomba de incendios, “con toda intención, pero con notable torpeza, para tener pretexto de detenerse y mascullar algunas

palabras, que Lucrecia, aturdida, en principio no entendió”; no pensaba que ese hombre quisiera acostarse con ella y más bien lo había tomado por un policía que trataba de arrestarla por vagancia. Al final, después de pasar una hora con ella en un cuarto de hotel, el tipo “tenía el aire de un bienaventurado, de un elegido del Señor”, y con “los ojos húmedos de agradecimiento” le dijo: “—Ahora, querida... me echaré a dormir un rato —levantó el índice con ademán protector, magnánimo, y una idea muy satisfecha y elevada de su propia jerarquía moral—. Tú eres una dama”, continuó, “tú no eres una cualquiera, tú no puedes ser tratada como una prostituta vulgar. Cuando quieras marcharte, toma cincuenta dólares de mi cartera” (LE: 136). La muchacha soltó una exclamación, sorprendida por la cantidad que se le ofrecía. “¿Tanto?”, dijo, y el hombre inflamado de beatitud añadió: “tómalos por ti misma cuando quieras, querida” (ya previamente, al usar este adjetivo, el narrador observa que el hombre le hablaba a Lucrecia como si estuviera dirigiéndose a su esposa). No deseo hacerte la ofensa de ser yo quien te los entregue” (LE: 137). El tipo sacudió entonces la cabeza con un movimiento “cariñoso y desprendido”, le dio la espalda a Lucrecia y comenzó a dormir. Ella esperó hasta que los ronquidos le confirmaron que el tipo no despertaría y de los quinientos dólares que había en la cartera tomó trescientos, “pero ya en la puerta, arrepentida, regresó para retirar cincuenta más” (LE: 137). Dejando a un lado el posible efecto humorístico que puede suscitar en el lector la última acción de Lucrecia, lo que importa comentar es que tanto Ralph como el tipo de la cartera se aproximan a la joven como si participaran en un juego: se acercan con suavidad y hasta con desinterés, pretendiendo además responsabilidad, jerarquía moral, afecto y una suerte de “modestia indulgente” (LE: 137); el hostigamiento del primero y el acoso del segundo terminan en posesión sexual, con toda la apariencia de una operación apacible e incruenta. En el segundo caso, además, la mujer recibe dinero a cambio de ceder su cuerpo, pero para no tratarla como a una prostituta cualquiera se le pide que sea ella quien tome cierta cantidad con sus propias manos, es decir, que consienta en tomar dinero *voluntariamente*, como si no hubiera sido forzada. La primera reacción de la joven es

el asombro ante una cantidad que le parece excesiva, pero que bien considerada no corresponde con lo sucedido: por eso toma una cantidad superior a la dispuesta por el *cliente* y decide volver por cincuenta dólares más. Estamos, me parece, ante la forma de cualquier transacción comercial que se quiere legítima, racional y benéfica a ojos de quien aprovecha la fuerza de trabajo de otra persona; y estamos también ante el instinto de conservación de quien no quiere verse por completo robado: Lucrecia toma más dinero del que le ofrecen porque advierte que su cuerpo ha sido empleado en forma espuria y porque sabe que en ese *uso* se ha fijado el principio de una historia de intercambios monetarios. Si Lucrecia siente en adelante un “asco enloquecedor, con pánico” (LE: 137) ante la sola perspectiva de tener que hacer el amor con Ralph (en una habitación rentada con el dinero que ella había tomado del hombre de la cartera) es porque se sabía llevada en un sentido contrario al que ella desea desde el principio: si se fue con Ralph fue por escapar de su padre, pero eso la llevó casi enseguida al hombre de la cartera, a cometer después una suerte de incesto con Mike, cuando el hijo adoptivo cumplió veinte años, y finalmente a permanecer en el cabaret donde fichaba para Mario, por quien sentía el mismo asco que experimentó primero con Ralph. Ella hubiera deseado no tener que recibir dinero por hacer uso de su cuerpo, pero la forma incruenta y aparentemente natural en que se le incorporó a ese circuito mercantil la convenció de que era una persona que estaba “como presa”, una presa “a la que ni siquiera se le deja hacer nada suyo. Como una presa que va en un tren presa” (LE: 133). La imagen es rotunda: Lucrecia siente asco al tomar conciencia de que la suya es una prisión sucesiva y la alteración orgánica encuentra plena correspondencia con la descripción de su estado propuesta por el narrador: se trataba de un “asco obstinado, como un tren de vagones interminables que no dejaban de pasar nunca y dentro de los que Lucrecia corría enloquecida, sin parar, un tren que no iba a ninguna parte” (LE: 133). Ese tren, sin duda, se corresponde también con la sucesión de figuras masculinas que la incorporan y mantienen en el circuito violento del comercio que hace del cuerpo una mercancía. Violento en sí mismo y violento porque Ralph la había golpeado luego de que ella se había acostado con el

hombre de la cartera. Una golpiza que tendría su réplica definitiva en esa que Mario le propinaría con una manopla de hierro, cuando advirtió que ella pensaba abandonarlo.

Que Baudelaire declare su condición de hombre que ha puesto en venta su pensamiento y hace dinero con sus confesiones y se compare con quien se levanta las faldas para no morir de hambre parece un acto puramente *literario*, producto de la elocuencia y de cierta propensión insana contraria a lo luminoso de la vida. Y tal vez lo sea en algún punto, porque del lado del poeta, del escritor, del intelectual *siempre se esperaría la misma lucidez* que manifiesta Lucrecia cuando, convencida de que no puede huir del circuito donde los hombres la confinan, acepta con amargura que para ella no cabe “sustraerse a una maldición, cuyo origen ignoraba y que había pesado sobre cada minuto de su vida, desde que su madre la parió, sin deseos de que viviera” (LE: 277). Lucrecia piensa así frente a Mario Cobián, desde una cama de la Cruz Roja; él la había dejado inconsciente, convencido de haberla matado luego de la golpiza con la manopla de hierro. No obstante Lucrecia sobrevive y ante los reiterados planes del hombre que la busca para hacer con ella una “vida nueva” (LE: 277), primero como empresario de la prostitución y después como agente de policía, Lucrecia confirma: “Puedes hacer de mí lo que quieras. Pegarme, maltratarme, humillarme. Sé que no puedo escapar de ti... Viviré a tu lado para sufrir todo eso hasta que llegue el momento en que me mates, porque eso es lo que va a suceder. Entonces será el momento en que salga de mis penas. Es mi destino de pinche puta desdichada” (LE: 277-278). La dignidad de Lucrecia reside en su *conciencia del origen y del destino* al que la conduce no haber sabido encontrar hasta ese momento la manera de desatar el nudo ciego de su existencia. Por eso, antes que sugerir que Revueltas sanciona la suerte de toda mujer dominada, el sentido que propongo parte de considerar la situación planteada en el epílogo de la novela: Lucrecia piensa y habla frente a Mario Cobián, quien por su aspecto seductor también es llamado el Muñeco; lejos de sentirse fascinada por él, Lucrecia sólo experimenta una profunda repugnancia por ese sujeto que la mantiene atada; y esto es así no sólo porque Mario sea un personaje masculino, sino porque, como

concluye Francisco Ramírez Santacruz, “la misma obra sugiere que Mario es una metonimia del dinero” (2014: 49). El tropo se confirma doblemente, pues *el Muñeco*, además de ser la denominación del seductor, también corresponde a una manera de nombrar al *fetiché*. En contrapartida, si Lucrecia es la personaje dominada por un circuito donde los hombres comercian con ella y la

usan para su propio goce (erótico y mercantil), bien podemos sugerir que ella es la transnominación de la *desnuda fuerza de trabajo* que habla frente al dinero en un punto donde todavía no ha encontrado la fórmula para anular el ciclo de las mercancías. Su declaración, hecha con una voz “delicada y quebradiza como el más fino cristal”, se une así a la de Baudelaire y la supera.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (2012), *Charles Baudelaire: un lírico en la época del alto capitalismo, en Obras. Libro I, Volumen 2*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada Editores, 2012.
- Baudelaire, Charles (1887), *Oeuvres posthumes et correspondances inédites*, estudio biográfico de Eugène Crépet, París, Maison Quantin, 1887.
- Bordieu, Pierre (2002), *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 2002 (Argumentos, 167).
- Van de Pol, Lotte (2005), *La puta y el ciudadano: la prostitución en Amsterdam en los siglos XVII y XVIII*, traducción de Cathy Ginard Féron, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2005.
- Ramírez Santacruz Francisco (2014), “La última noche de José Revueltas o la crisis del lenguaje”, en *José Revueltas: Los errores y los aciertos*, en Sonia Peña, coordinadora, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 45-64
- Blanquel, Eduardo (2008), *Ricardo Flores Magón y la revolución mexicana, y otros ensayos*, prólogo, selección y edición de Josefina Mac Gregor, México, El Colegio de México, 2008 (Testimonios, 10).
- Eteessam Párraga, Golrokh (2009), “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale”, *Revista Signa*, núm. 18, pp. 229-249.
- Revueltas, José (1979 [1964]), *Los errores* [Obras completas, 6], México, Ediciones Era, 1979 [1964].

«Espectro social de una escritura» corresponde al cuarto capítulo de *Espectros del ensayo: José Revueltas y Ricardo Flores Magón*, trabajo escrito entre junio de 2014 y junio de 2017, inédito hasta ahora.

M

Notas sueltas en torno a *Mi libro enterrado* de Mauro Libertella

Mi viejo murió cuando yo tenía diecisiete años. En una habitación vieja y vacía, lejos de lo que en algún momento llamó con familiaridad hogar. De allá se había ido hacia cuatro inviernos con la vaga promesa de volver cuando el cáncer estuviera superado. Una mañana antes de ir a la escuela lo vi salir con un par de cajas en las que llevaba sus pocas pertenencias. No entendía muy bien lo que pasaba, pero definitivamente yo no estaba de acuerdo. Sospechaba que nuestras conversaciones nocturnas se suspendían indefinidamente.

Lo del cáncer lo comprendí —cabalmente— mucho más tarde. Justo antes de la primera operación, cuando una llamada suya provocó que la esperanza y la desesperación se me revolvieran extrañamente. Fue una sensación en la que intuía que no estaba pasando nada, pero

que al mismo tiempo todo llegaba a su fin. A los quince años yo pensaba que mi viejo era inmortal y ese momento resultó catártico. Me habló por la noche y me pidió que fuera cercano a mis hermanos, que cuidara siempre a madre. Su voz sonaba diferente. No temerosa, pero diferente.

Las imágenes y los recuerdos se van haciendo sin voluntad aparente tras aquellos acontecimientos que algunos llamamos determinantes. Hay cosas que inevitablemente recordamos con particular precisión y sólo hace falta una chispa para que la detonación ocurra con velocidad inusitada. Una sola frase —breve, honesta— basta: “Mi padre murió hace cuatro años, un mediodía de octubre, en su departamento de dos ambientes en el que ahora vivo yo. Me acuerdo de ese

momento con especial nitidez, porque unos segundos antes de que dejara de respirar supe que a la cuenta regresiva le había llegado, literalmente, su último respiro”.

Adiferencia de Mauro Libertella, yo no vi morir a mi padre. No puedo decir que me hubiese gustado, simplemente no lo vi. No es que la muerte le hubiese llegado de repente. Fue un deterioro con cambios de ritmo que acabó con él una tarde de domingo en la que yo estaba ausente. Había prometido llevarle, precisamente ese día, una película de Pedro Infante. Y lo hice, pero cuando llegué él ya no estaba. Seguía ahí, pero ya no estaba. Iba a la mitad del camino cuando sonó mi celular. No se trataba de una llamada, sino de un mensaje. Un mensaje de mi

hermana, escueto y preciso. En la medida de lo posible se puede decir que había trabajado en el eufemismo: “se fue papá”.

Con su equipaje improvisado, papá ya se había ido aquella lejana mañana de dos mil dos. Pero ahora era definitivo y a los diecisiete años ya sabía de qué se trataba. En un semáforo rojo, cuando faltaban cerca de diez o doce cuadras para llegar a mi destino, me bajé apresurado. No podía tolerar la velocidad del autobús. Tan ajeno e indiferente a la noticia era capaz de hacer un alto cuando yo necesitaba llegar a su lado lo más pronto posible. Como si mi prisa pudiese traerlo de vuelta al mundo, me bajé y corrí, corrí muy rápido, quizá lo más rápido que he corrido en toda mi vida, y sin embargo el tramo se me hizo eterno. Al final llegué tarde. Cuando entré a su habitación ya estaba muerto.

Escribe Libertella sobre su padre: “A veces me preguntó si él sabía, meses o años antes, que estaba enfermo. Por supuesto que los médicos no se lo habían dicho, porque ellos no lo sabían, pero es

posible que él supiera que el proceso de muerte sobre el que tanto bromeaba ya se había convertido en algo tangible”.

Dos cosas: 1) a los pocos años de mi nacimiento a mi viejo le salió un extraño lunar en la planta del pie (eso no lo recuerdo, pero lo ha contado mi madre en repetidas ocasiones); 2) mi viejo también bromeaba sobre la muerte. Bromeaba sobre la muerte y sobre su nuevo lunar. Aquella marca celeste fue motivo de jolgorios hasta que se reventó y salió un líquido marrón casi negro. Cuando eso ocurrió no tuvo otra alternativa que acudir al médico, pero para entonces ya era demasiado tarde. Está en el historial clínico que él nos ocultó hasta el día de su muerte: desde el día que el melanoma reventó se trataba de una pura cuenta regresiva, la defunción estaba pactada. El antiguo comentario de que el lunar era una *chivaluna*, una “marca de indio” con la que la vida le recordaba su raza, había dejado de ser divertido. Por lo demás yo siempre le reproché: a mí nunca me gustó esa broma.

Mi viejo era pintor, no escritor como el de Libertella. No puedo hacer un juicio crítico sobre su trabajo. Crecí viéndolo pintar y conviviendo con todos esos cuadros que espesaban el ambiente de la casa. A veces él llegaba con uno y me pedía mi opinión sobre dónde colgarlo, a veces era mi madre la que los pedía para decorar o tapar alguna imperfección en las paredes. Casi toda su ropa —incluso sus mudas de vestir— estaban manchadas de algún color indeleble, sus manos también lo estaban. Mi madre se enojaba siempre que marcaba una camisa nueva. No tenía la disciplina de cambiarse. La vida y el trabajo sucedían de modo indistinto. El taller era un lugar peligroso, y mientras mi padre vivió, mi madre y yo siempre tuvimos ropa pringada de distintos colores.

A Libertella le tocó jugar entre papeles arrugados: “Vos te pasabas la noche escribiendo y corrigiendo, y me preparabas una montaña de hojas hechas un bollo en el piso para que yo me tirara. Los restos de tu literatura, esos materiales descartados y todavía calientes que tirabas al piso y que iban formando una pirámide de la

reescritura, eran mi parque de diversiones privado”. Yo jugué durante muchos años con los pinceles y las pinturas del viejo, pero nunca lo había visto así. Fui demasiado ciego como para notar que todo se trataba de Disneylandia.

Y en la honestidad, también el dolor se comparte: “Yo tendría doce, trece años, cuando empecé a inferir la inclinación de mi papá por el alcohol. Lo veía siempre con un vaso en la mano y una botella cerca, pero entre la inocencia natural de la edad y su propensión a invisibilizar el vicio, la recurrencia no cobró mayor peso”. A diferencia de mi madre, a mí nunca me causó preocupación que él llegara algunas noches etilizado y perdido. Lo disimulaba de un modo maratónico, no obstante el tamaño de sus ojos y la coloración que alcanzaba lo delataba. Se iba a dormir y a la madrugada siguiente (mi padre era, también en lo literal, maratonista) se levantaba para entrenar y correr siete kilómetros diariamente. Cuando yo me paraba para ir a la escuela —a eso de las seisimedia— él

ya me tenía preparado un jugo de naranja con dos huevos crudos. Parecía nuevo y en ese sentido su alcoholismo era irrepachable.

Si bien no admiraba su condición de bohemio tampoco reparaba en ella, tal vez en el fondo lo encontraba también un poco heroico: “A mí esos años terribles me provocaban contradicciones profundas. Todavía sumido en la gramática de la idealización e imantado por el encanto de la influencia beatnik, lo veía como un bohemio de esos que quedan pocos, un sobreviviente de una época contestaria y maravillosa”.

Hay libros que no se leen con objetividad. No se desentrañan las tramas ni se busca el eje narrativo, no se le presta atención al lenguaje ni mucho menos se pondera la calidad de los personajes. En el fondo eso es la banalidad con la que se ha cristalizado la cultura, su cáncer secreto. Leer así, enfrentar la literatura de ese modo, es, al menos para mí, odiar la literatura. Sin embargo, si eso es la literatura entonces he de leer

contra ella. Los libros que valen para uno son aquellos con los que se vibra, cuyas palabras son precisas a nivel personal y no a nivel trascendente. Son ellos y no el canon los que entran en el círculo de nuestras vidas. Seguiremos leyendo y olvidando lo que leemos, pero esos libros se quedarán ahí para siempre.

No puedo escribir sobre *Mi libro enterrado*, puedo conversar con él. Y eso es, de algún modo, lo que esta noche hemos estado haciendo.

Hay un impulso que es pesado y no sé por qué seguimos. Una pulsión tanática nos arrastra a seguir el fantasma del padre. Mauro Libertella vive actualmente en la manzana en la que vivió Héctor, su padre, en el departamento de dos ambientes que habitó los últimos años de su vida. Mi viaje es más lejano, aunque menos preciso. Poco más de cuatro años después de la muerte de mi viejo —que como yo se llamaba Isaac— me fui a vivir a la ciudad de México para estudiar una segunda carrera, la que muy probablemente hubiese estudiado como única si

él no hubiese muerto cuando yo cursaba el último año de preparatoria, y lo primero que intenté fue asentarme en las mismas coordenadas donde él lo hizo cuando mucho más joven que yo llegó a vivir a la capital. Finalmente lo logré: durante dos años viví en la colonia Nápoles. Con la emoción del frío también me llegaba —a veces— el recuerdo de esos pasos que mi viejo dio en distintos días.

La repartición de autos se da de manera natural. Los que vinieron en el propio se van ubicando al final de la caravana, y suman a quienes hayan llegado solos en los asientos de atrás. Adelante va el cajón, en un auto negro de sobria arquitectura. Atrás vamos mi hermana, mi madre y yo, custodiando la marcha del cuerpo. Los primeros cuatro autos de la fila son negros, y cruzan una ciudad vacía y en silencio". Mi padre no tuvo cortejo fúnebre. La caja la velamos unos pocos. Por decisión de mi madre no se mantuvo descubierta. No quería que la gente viera los despojos que quedaban del hombre que fue mi padre. Al fondo de la caja

había algo, los restos de un cuerpo que luchó infatigable contra el cáncer y se resistió hasta el final al suicidio —un pensamiento que lo obsesionaba y que conocí en una carta que dejó dentro de un libro (él sabía que la encontraría)—, pero no el cuerpo de mi padre. Él, como ya dije, era deportista; el hombre de la caja pesaba menos de cuarentaicinco kilos. Al entierro fueron muchos más —los que lo velamos, los que lo visitaron durante la tarde-noche y aquellos que llegaron sólo al cementerio—. Mi viejo tenía muchos amigos y todos querían despedirlo. Al entierro llegué tarde porque aquel lunes tuve un examen de estadística que presenté con desgano. No había podido pegar un ojo en toda la noche y mis compañeros se burlaron por mi apariencia cadavérica. No dije nada.

Al cementerio llegué tarde, pero no demasiado; y aunque los recuerdos allá son menos precisos, esos momentos tienen algo de míticos y es posible restituir el instante con la memoria de alguien más. "El hueco en la tierra está abierto;

es perfecto y terrible. El cajón está adentro, y la parte superior está limpia todavía. Nos congregamos alrededor de ese gran agujero, que parece que irá llevarse a papá hasta el centro de la tierra. Nos abrazamos y lloramos. Algunos miran la escena en silencio, conteniendo las lágrimas. Otros hablan en voz muy baja, como si se repitieran una consigna o un mensaje para sí mismos". Mi mamá es de esas, yo veo como se mueven sus labios, pero no alcanzo a escuchar nada a pesar de estar a su lado. Intempestivamente mi hermano mayor —veinte años mayor— da varios pasos hacia atrás y se refugia detrás de un auto. No sé qué está pasando en realidad, pero lo intuyo. Mi hermano que era de los primeros, de los que no había derramado una sola lágrima, está llorando. Lloro a chorros y, me parece, también ha vomitado. Alguien que no es mi madre avienta un puñado de tierra sobre la caja. Una antigua empleada de mi viejo comienza a entonar un himno de fe. Todos la seguimos. Levantamos la voz al unísono clamando a Dios, ignorando su ateísmo...

M

El desconocido ondulante

**Informalescencias, política negra,
ethos barroco, apetito cognoscente,
frenesí. De Néstor Perlongher a
Lezama Lima y Antonin Artaud**

UNO

Informalescencias con ethos al barroco

¿Lo que más admiro en un escritor? *Que* maneje fuerzas que lo arrebaten, que parezca que van a destruirlo. *Que* se apodere de ese reto y disuelva la resistencia. *Que* destruya el lenguaje y que cree el lenguaje. *Que* durante el día no tenga pasado y que por la noche sea milenario [...] *Que* se acerque a las cosas por apetito y que se aleje por repugnancia.

Interrogando a Lezama Lima

Un barroco informal

Desadiestramientos críticos y perceptivos se hacen lugar a través de la fuerza excedentaria que destila cada texto de Perlongher. Uno de ellos pasa por la desnivelación que abre respecto a un puñado de aproximaciones algo remotas, si bien copresentes, que partieron del neobarroco según el *giro lingüístico* caracterizado por Severo Sarduy en *El Barroco y el neobarroco*, 1972¹. Caracterización que dos años después el

1. Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, en César Fernández Moreno, *América latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1984. La intención declarada de Sarduy en ese texto define el sesgo post-estructuralista / formalista de su ensayo sobre el barroco: “[...] reducirlo a un esquema operatorio preciso, que no dejara intersticios” [...] “que codificara la pertinencia de su aplicación” = “reducir”, “esquema”, “no dejar intersticios”, “codificar”, “aplicación”: sintomatología del esquematismo formalista deudor de la “ciencia de la literatura” del método formal, que caracteriza la vasta operación didáctica de la crítica literaria de entonces. Las secciones del ensayo son igualmente sintomáticas: Artificio + Parodia, y dentro de ellas nociones como las de sustitución, proliferación, intertexto e intratexto, etc.

mismo Sarduy abre a un influjo cosmológico en el libro *Barroco*, del año 1974². Así y todo la crítica académica y sus derivas focalizan el primer texto y se tipifica por calco didáctico una imagen del neobarroco que tras cuarenta años (y tras la muestra de poesía latinoamericana *Medusario*³, que exhibe modos alternos y variables de pasar por el neobarroco), suena ya a *historia literaria*.

Veinte años después, Roberto Echavarren, actuando en la médula de la configuración neobarroca trasplatina, postula una serie de novedades y desvíos respecto a aquella descripción, tanto en sus ensayos y poemas como a través del *Medusario*, donde el arrastre meramente terciario de un neobarroco pegado al *giro lingüístico* queda diluido por la propia muestra y por su *Prólogo*, salpicado de contrapuntos históricos, filosóficos y estéticos, deslizando alguna referencia a lo sublime (Kant) que no será la última vez que Echavarren la refiera para relevar cierta tensión propia del barroco⁴. Mientras tanto el componente estrictamente formal es despachado en unas pocas líneas a partir de la noción de *función poética* caracterizada por Roman Jakobson o según la noción de *isotopía* de Greimas.

Luego, el ensayo de Néstor Perlongher que sigue al *Prólogo* de Echavarren, *Neobarroco y neobarroso*, completa el desmarque, ligando el neobarroco a una irrupción enfáticamente manierista de flujos germinales: “Invasión de pliegues, orlas iridiscentes o drapeados magníficos [...] bajo el rigor maniático del manierismo, la suelta sierpe de una demencia incontenible.”

El desnivelamiento echavarreniano respecto al *cierre lingüístico* que tipifica aquel neobarroco de signo semiótico, se llama *Arte andrógino y performance*⁵, como pragmáticas androginales que comprometen capas vitales intrínsecas a la poesía y a la performance, vitalismo de fondo estético a la manera del Foucault que explora la invención de nuevos estilos de vida. En Perlongher, mientras tanto, esta dilatación se llamará, por un lado, *serie deseante*, y un poco después, estallándola, *poética del éxtasis*.

A la vez sucede que fuimos rumiando lo que insiste a los costados de este neobarroco ligado al largo proyecto formalista del siglo XX: el *barroco informal del pliegue*, desarrollado por Gilles Deleuze en *El Pliegue, Leibniz y el barroco*, 1988, y que habiendo sido absorbido en una instancia ulterior por NP, sin embargo abarca con menos emparejamientos didácticos el *expresable* de su obra y del neobarroco a esta hora⁶.

2. Severo Sarduy, *Obra completa*, ALLCA XX / Editorial Sudamericana, Madrid, 1999.

3. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, Roberto Echavarren, José Kozer, Jacobo Sefamí, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

4. “El arte barroco repudia las formas que sugieren lo inerte o lo permanente, colmo del engaño. Enfatiza el movimiento y el perpetuo juego de las diferencias, dinámica de fuerzas figurada en fenómenos. Es un arte de la abundancia del ánimo y de las emociones [...] la contrafigura del devenir para el barroco no es el ser, sino un límite, y el intento *sublime* por sobrepasarlo”. En esto coincidirá con Hocquenghem y Schérer en su libro *El alma atómica*: “La deformación incesante de la serenidad de los contornos, atrae a la visión moderna hacia lo irrepresentable; le permite llevar más lejos su pasión y su pulsación de contemplar todo”, del capítulo *Sublimes: por qué el espíritu va a los extremos*.

Adrián Cangi, en su prólogo al libro *Papeles Insumisos*, Néstor Perlongher, sigue la huella nestoriana en esta misma dirección y la dispara: “Sublime es lo que pone en peligro y exige la separación de sí mismo. Sublime es el éxtasis”.

5. *Arte Andrógino: estilo versus moda en un siglo corto*, Colihue, Buenos Aires, 1998; y *Performance*, Eudeba, Buenos Aires, 2000.

6. A este libro fundamental de Deleuze habría que agregar otro, ya mencionado en la tercera

Desde el punto de vista de las alianzas y amistades filosóficas que estas dos exploraciones del barroco destilan, sus derivas son divergentes y poco amigables, ya que una acentúa justo donde la otra descarta. Si se empieza a la manera del chisme, cabrá recordar que en *Tel-Quel*, revista que define el círculo de amistades de Severo Sarduy en París, el nombre de Gilles Deleuze era ocasión de súbitas urticarias, en especial para la piel *textual* de Philippe Sollers. Y es que para los textualistas telquelianos el cuerpo pasa a funcionar como texto y viceversa, de donde habrá toda una recuperación post-estructuralista de la Retórica, en tanto el marco será el de un post-racionalismo basado en “las ciencias del lenguaje” más las álgebras gramáticas de guiños lacanianos. Esto, para Deleuze/ Guattari, para Michel Serres, para Hocquenghem/ Schérer y para Perlongher mismo, es una restricción de signo culterano al producir ese tradicional cierre del conocimiento sobre sí, que en el post-estructuralismo de signo telqueliano implicará el *interminable análisis mitográfico del discurso de la Razón: la crítica* (a una buena distancia de la *crítica y clínica* deleuzianas), respecto a la que otro escritor admirado y citado por Perlongher, Néstor Sánchez, se declaraba igualmente hastiado, casi en los mismos términos⁷. Acaso sea la misma clase de hastío de aquel Foucault que deja Francia y su ópera semiótico-culturalista a favor de ese vitalismo que Gilles Deleuze detecta en la parte final de su obra⁸.

El barroco del giro lingüístico adaptado por Sarduy como neobarroco latinoamericano en *El Barroco* y *el neobarroco*, gira alrededor de operaciones textuales tipificadas por los usos del significante en su encadenamiento autocéfalo respecto al plano de la significación y la referencia, lo que implica todas las ventajas de arrasar con los coloquialismos y colores locales latinoamericanos a favor de un español desterritorializado —concederá Nestor—. En contrapunto a esta perspectiva, el barroco del pliegue desarrollado por Gilles Deleuze en *El Pliegue, Leibniz y el barroco*, es exterior a ese *encadenamiento en la lengua* y basará su *función operatoria* en una actividad llevada a cabo *en la materia y en el alma* a través de *desencadenamientos mágicos*⁹. Experiencia

nota, igualmente importante para la aventura de NP, y que va en esta misma línea de exploración informalista del barroco: *El alma atómica*, de Guy Hocquenghem y René Schérer, publicado en 1986 en Francia y en 1987 por Gedisa, dos años antes de *El pliegue*. Basta mencionar tres de sus capítulos: *Lo informe e ilimitado del arte*; *Por qué seguimos siendo barrocos*; *Sublimes: por qué el espíritu va a los extremos*.

7. Ver revista *tsé=tsé* no.5, la entrevista a Néstor Sánchez hecha por el poeta Carlos Riccardo. En cuanto a NP y su admiración de este novelista que sigue tachado, basta su comentario: “Como ejemplo de la recepción negativa a lo distinto se puede mencionar el triste destino de quien tal vez sea uno de nuestros mejores prosistas, Néstor Sánchez”, entrevista hecha por Luis Bravo, *Papeles Insumisos, Néstor Perlongher*, edición de Adrián Cangí y Reynaldo Jiménez, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2004.

En cuanto a NP y su rechazo de la cultura parisina y su decripción de Deleuze como excepción monstruosa en ese medio —vaticinando su salto—, ver su crónica *Nueve meses en París*.

8. Escribe Foucault: “Agradecemos a Deleuze el que no haya repetido el slogan que nos harta: Freud con Marx, Marx con Freud, y ambos, si les parece, con nosotros”, en *Theatrum Philosophicum*, Barcelona, Anagrama, 1972. Hartazgo respecto a lo que parecía no ofrecer más que el responso de la crítica y la metacrítica del saber como síntoma de la infinita interpretación de sí de la cultura.

9. “Una cadena mágica reúne vegetales, trozos de órganos, un pedazo de vestido, una imagen de papá, fórmulas y palabras”. (Deleuze/ Guattari, *El Anti-Edipo*, Paidós, Buenos Aires, 1985).

El presente ensayo es una versión ampliada y corregida de *Informalescencias con ethos al barroco*, incluido en Néstor Perlongher, *Poesías Completas*, Editorial La Flauta Mágica, Montevideo, Uruguay, 2012. Un fragmento del *Desconocido Ondulante* fue traducido y editado para el volumen *Speculation, Heresy and Gnosis in Contemporary Philosophy of Religion: The Enigmatic Absolute*, AAVV, prologado y compilado por los filósofos Joshua Ramey y Mathew Haar Farris, Londres — Nueva York, 2016.

lejana al paradigma de las ciencias sociales del siglo xx ya que nos querrá vincular meteorológicamente a una *física barroca* de los torbellinos (con su correlato en el Lucrecio hidropoético de Michel Serres¹⁰, señalado y citado en *Mil Mesetas*) y a un *apetito cognoscente* que, como veremos, funda allí su *ethos* del frenesí, de la fruición exploratoria (*la curiosidad barroca* —dirá Lezama—), lo que por otro lado nos aproximará mejor al barroco apetitivo del gnóstico cubano, que aquel giro lingüístico *aplicado* al neobarroco y proveniente de propuestas tan distantes —por ejemplo para la poética de un Lezama— como las de Saussure, Lacan o Kristeva.

Por otra parte a través de *El Anti-Edipo* (1973), Deleuze y Guattari detallan su descoronación del Edipo con la descoronación subsiguiente, en *Mil Mesetas* (1980), del significante, de donde deslizan en una entrevista que otro subtítulo para *Mil Mesetas* podría haber sido *El Anti-Significante*¹¹. Y rubrica Deleuze: “La lingüística no tiene para mí nada de esencial” (*Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia, 1996).

Así es como dos operaciones barrocas *curtidas* (singularizadas, horadadas) por NP, y dos círculos de amistades filosóficas y poéticas, se muestran como influjos refractarios respecto a una confluente operación neobarroca en el siglo xx, que había arrancado mucho antes con el modernismo europeo y americano (a través del simbolismo, el art-nouveau, el prerrafaelismo y el decadentismo). Sin embargo esta incompatibilidad no es dedicada ni directamente polémica —por más que indirectamente se disparen— ya que no circunscribe el mismo problema sino que responde a situaciones heterogéneas: Severo Sarduy trabaja con un corpus literario latinoamericano —en particular de prosistas— con ciertos “rasgos específicos”, mientras que Gilles Deleuze, dieciséis años después, trabaja con un corpus filosófico, literario y artístico europeo, con base en la filosofía de Leibniz¹². De manera

10. Michel Serres, *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio. Caudales y turbulencias*, Éditions de Minuit, Paris, 1977. Hay traducción por Pre-Textos, Valencia, 1994.

11. Para seguir esta línea ver el capítulo *Sobre algunos regímenes de signos*, donde proponen una semiótica material *pre-significante, contra-significante y post-significante*.

12. Cabrá agregar que en su libro *Barroco*, Sarduy opera a buena distancia de esa especificidad literaria en lengua española, centrando su investigación en un barroco filosófico, cosmológico y estético europeos. Pero, al contrario del movimiento del pliegue deleuziano (que minimiza al gran Leibniz para plegarlo a una función operatoria delimitada a un barroco físico/metafísico de rasgos *irracionales* —en el sentido del *número irracional*—), Sarduy maximiza el marco de producción simbólico europeo para obtener una gran cultura barroca de los grandes nombres. Hoy, con *Medusario* y *El Pliegue* y tantos avatares infinitesimales, navegamos un neobarroco de nombres tanto más imperceptibles y menores (Leminski o Wilson Bueno), con operaciones cada vez menos retóricas y más gimnásticas, en cuanto *afán de conocimiento físico*.

que el interjuego lo enfocamos nosotros —tarde—, porque esta doble percatación, así como su distinción, radica en la —al menos— doble experiencia perlongheriana del barroco (significancia y pliegue), que es en este sentido excepcional: doble operación lingüístico-material, que sin embargo pone todo el acento en una *materia* que ya no sólo —y ya poco— tiene que ver con la noción formalista de *materialidad lingüística*, sino que apela a una materia sensorial, sensual, pletóricamente *informal* —en tanto que molecular y no subjetivada— que desborda, resorte a través de los poros, expulsando partículas de materia ahora sutil, ahora grosera, implicando otra dimensión que la mera *significancia* y que no le hará asco ni al efluvio espiritual ni al vaho del flato, dándole cauce, o más bien *chorreo*, a una perspectiva *muscular* de la materia¹³. Entonces la operación pasa por relacionar la materia con la vida (= con el *pliegue orgánico*) antes que con la lengua; y sin embargo ésta se vinculará con la materia a través de *cadena mágica*. Por lo tanto, a cambio de subrayar las operaciones textuales ya sea como artefacto o máquina de registro, el neobarroco que leemos enfoca los desencadenamientos informales —típicamente nestorianos —su *florilegio líquido*— que proceden de la *corona de lo informe* lezamiana¹⁴.

Ya en Bataille, a quien NP leía y usaba, la vinculación informalista se titulaba, sencillamente, *Informe*, que era una contundente entrada en su *Diccionario Crítico* compartido con Michel Leiris. En Gilles Deleuze, mientras tanto, se afirma la relevancia de un *arte informal* en diversos párrafos a lo largo de su obra, ya sea refiriendo al *art brut* —arte que le fascinaba— o bien en alguna de sus entrevistas: “El arte informal tiene dos componentes: las texturas y los pliegues” (en *Conversaciones*). De donde el barroco del pliegue y el informalismo van a cantar juntos en amplios sectores de la obra deleuziana.

13. “Asocia el cuerpo a una cosmología, a una neumatología [...] una exigencia filosófica primordial, más que una tradición, se perpetúa en el alma-aliento y en el alma-pedo” (Hocquenghem y Schérer, *El alma atómica*).

14. Ver su ensayo *Corona de lo informe*, incluido en *El reino de la imagen*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1981: “La calidad en el hombre nos viene dada por la dosis sacramental de misterio y de informidad que sea capaz de conllevar. Dosis alta de informe, posible parábola espiritual de riqueza suma [...] pequeña dosis de informe, equivalencia sonrosada del buen gusto [...] Lo informe se presenta como el devenir al ser apresado, al obtener su coronación. Ya la forma no puede ser definida como la etapa última de la materia”. Agregáramos con Deleuze que el devenir, al ser “apresado”, no remite a una forma que lo salva o *dignifica*, sino a una *contracción*: un *corte móvil en la duración*. Contracción que en el dúo antiedípico es equivalente a la *síntesis conectiva* de la máquina esquizofrénica (*producción de producción*: ni producción, ni producto, ni forma).

Dardo Scavino, en su *Nomadología —una lectura de Deleuze—*, Buenos Aires, 1991, comenta en el mismo sentido: “De ahí la desconfianza de Platón ante la *materia amorfa* de lo sensible, aquella dimensión que mezcla los contrarios y hace coexistir el más con el menos”.

Se trata de una de las funciones tan caras al *arte andrógino* de Echavarren (que lo acerca al grotesco informal: a la *criatura*), incluso en cuanto *performance* sociohistórica como *guerra de estilos* (cuando el *estilo* centrifuga las fronteras haciendo coexistir el más con el menos). El estilo, en este sentido, refiere más a la energética errante de una *criatura* que a la especificidad autocentrada y restringida del *modelo* (tal como se plantea el neobarroco del primer Sarduy). Pero el neobarroco roberto-nestoriano bien puede ser esa criatura informal y ciruja que vaga y no rinde cuentas a la crítica ni a la interpretación.

Dicho sea de paso, Michaux es un poeta que emparenta sin titubeos y con ágil minucia, barroco, manierismo, informalismo y pliegues materiales/ espirituales (ver *El infinito turbulento*, cuyo título es la señal de ajuste). Siguiendo este afluente se capta al mínimo contacto que un poema de NP pasa más cerca de un volumen enmarañado de *art brut*, como la mesa-escultura descrita por Michaux —citada al inicio de *El Anti-Edipo*—, antes que por una límpida factura que excluiría las marañas de *la producción en el deseo*, antagónicas a las aritméticas de *la producción en la forma*. ¿Qué valdría en NP un *texto*, una *forma*? Distinto si se colara una noción de forma como *fuerza de atracción* (lo sugieren al pasar Hocquenghem y Schérer) o incluso un *micro-mar de las sílabas*, donde aparece la *inflorescencia material* de la escritura con su ondulación de ola o cobra. Justo: *Cobra*, título de una de las novelas de Sarduy que apunta, entre otras referencias, al movimiento artístico *Cobra*, avatar culminante del arte informal del siglo xx, y señal adicional que es sugestiva para nuestra rumia ya que el neobarroco queda, otra vez, vinculado a un informalismo de cuño compositivo (= no se trata de una regalada viscosidad de lo amorfo sino de un *happening* de las rúbricas y mojonos). Y es en este Sarduy de *Cobra* o *Maitreya* donde se comprueba la conexión a un Afuera ya cosmológico, ya ritual, ya performático, que no se acuerda de la *forma cultural* del gran barroco euroamericano. Lo que implicará, en cambio, su directa conexión a un manierismo germinal e inacabado, del que Néstor (y Deleuze) estaban bien enterados¹⁵.

A su vez en Reynaldo Jiménez este acontecimiento se titula, de nuevo, *Informe*¹⁶, que refuta de plano la asimilación de lo informe a lo amorfo, asimilación tan usual dentro de la doxa de la así llamada (por NP) *marroquinería neoclásica*, o también como sustrato iletrado, en la crítica letrada de hoy.

Bataille lanza al respecto: “Haría falta, en efecto —para que los académicos estén contentos— que el universo cobre forma”. Reynaldo Jiménez, en su propio *Informe*,

15. Néstor Perlongher cita, en su ensayo *Neobarroco/ Neobarroso*, el estudio de Gustav René Hocke, *El mundo como laberinto: el manierismo en el arte*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961, que escora el manierismo histórico en un vínculo transhistórico que llega a la vanguardia europea.

Por otra parte Deleuze plantea la insistencia de un manierismo consustancial al arte y la filosofía contemporánea, comentado en *Optimismo, pesimismo y viaje*, en el libro *Conversaciones*: “Reserva usted el bello nombre de *manierismo* a ese estado de crispación o de convulsión en el que se apoya el cine para volverse contra el sistema que quiere controlarlo o suplantarlo [...] Su concepto de manierismo está extremadamente bien fundado, cuando se comprende hasta qué punto los manierismos son diversos, heterogéneos, referidos únicamente al terreno de un combate en el que el arte y el pensamiento saltan a un nuevo elemento, mientras el poder de control se esfuerza por hurtarles ese elemento”.

Cuando Perlongher comenta en una entrevista: “A partir del momento que *salgo de Argentina*, noto que me voy artificializando, entrando más en un barroco más barroco”, creemos que empalma a este fenómeno *manierístico* que empieza a intensificarse en su poesía desde la sección *Frenesí* de su libro *Alambres*. Por otra parte el *frenesí* aparece como un afecto que dispara la contorsión manierista. “La del barroco es una divinidad *in extremis*: bajo el rigor maniático del *manierismo*, la suelta sierpe de una demencia incontenible”, reiteramos la descripción de Néstor. Y decir *salgo de la Argentina*, junto a un proceso concomitante de *barroco más barroco*, es señal respecto a una más definitiva *subida a la superficie y salida de sí* que plantearemos más adelante.

16. Reynaldo Jiménez, *Informe*, Hekht Libros, Buenos Aires, 2012.

apunta con similar ariete al deshacer la obsoleta equivalencia informe/ amorfo: “Se ve una carencia de forma adonde se produce una resistencia perceptual. Pero no es lo que careciendo de forma, podría llegar a tenerla [...] lo informe es un paria. Pero es la carne la que lo recibe. Diríase que la carne es el percipiente polipolar para lo informe”.

Los omnipresentes —y *polipolares*— ramalazos de poesía *informal* que la obra de NP hace circular, no son tratados como tales ni en ensayos ni en entrevistas (si bien Adrián Cangi menciona un procedimiento de *disolución formal* en el prólogo a *Papeles Insumisos*), y justo por eso es que las notas al pie cedidas por Deleuze, Hocquenghem y Schérer, Lezama Lima, Georges Bataille, Reynaldo Jiménez y el mismo Sarduy (vuelto sobre su *cobra*) obsequian un haz de lentes facetados para *entrar en* perlonghería por un lado que, de tan poco señalado, incandesce¹⁷. Y es que NP no sale a la busca de una *forma* como si su arte fuera apolíneo, o como si se interesara en un método formal-constructivista, o modernista/ estetizante, o barroco-clásico: las formas barrocas / la cultura barroca, aún cuando en ciertas entrevistas del período ayahuasquero hablara de esta búsqueda ulterior de una *forma* respecto al trance del yagé¹⁸. Lo que ahí se adivina es un componente pragmático del Daime antes que un principio vinculado al concreto despliegue de su poética: se trataría de escamotear el hundimiento en la mera alucinación personal y ascender al punto donde el trance sea vivible o respirable lejos de sí: esa *forma* son los himnos del Santo Daime. *Que* también acabarán mostrando, aún cuando colectivos, sus dosis de captura y conversión: una demagogia ecuménica por la forma, como en cualquier *gran familia* (como en *la literatura*).

Nos parece más revelador que NP va a la busca de un *trans* desde el vamos (y el éxtasis es un modo particular del *trans* —éste opera desde Austria-Hungría—), de manera que lo que va encontrando y a lo que da relieve, es a una *fuerza* o a una *cantidad de energía* que descarga, cual martillo neumático o vejiga natatoria, sobre

17. Todos los autores mencionados, vinculados a un neobarroco informal, lo conforman a NP como lector y admirador, lo que habrá hecho su trabajo de zapa durante el proceso de sus prehensiones. A los que habría que sumar, en esta misma frecuencia, a Antonin Artaud (cuya investigación Néstor encara) y Henri Michaux.

18. No pasamos por alto que en Néstor cundía una labor de orfebre co-lindante a un restallar de la belleza “libre”, errante, a veces en el sentido de una *beleza* a lo Caetano, que sin embargo tampoco remite a una orfebrería preciosista en cuanto determinación primaria, ya que “en la belleza aflora, hervor, la sacudida de lo informe” (Jiménez). Esta belleza nestoriana pasa por el sacudimiento o hervor informalescente que Jiménez detecta, en contrapunto con el alambique modernista que sin embargo Néstor desfloró *devocionalmente*.

A su vez Echavarren señala otra parte de esta cuestión cuando en su *Prólogo al Medusario* menciona la frase de Mallarmé: “Je suis un syntaxier”, caracterizando al poeta neobarroco como un *artífice de frases*. Lo que nos deja junto al otro imán que orbita Néstor, que pasa por la “casi desaparición vibratoria” de la palabra vuelta sobre su mera reverberación. Ese *reverb* es vecino de una belleza vaga, de modulaciones anti-clásicas, que es también (y por qué no, si existe todo un reverb-Genet) una reverberancia pornodélica, *en* sintaxis. Deleuze completa: “El estilo es siempre cuestión de sintaxis. Pero la sintaxis es un estado de tensión hacia algo que no es sintáctico, ni siquiera lingüístico (un afuera del lenguaje)”, en *Conversaciones*. Y así se completa, de paso, la noción de *estilo* de Echavarren, según su *Arte andrógino*.

Por fin: “La belleza vaga”, dicen Hocquenghem y Schérer en el capítulo *Por qué seguimos siendo barrocos*.

su propia ondulación ofitogenética y que mantiene, intensificándola en sí misma, toda la ondulación de la materia que toca en tanto materias *no formadas*. Este desflocamiento evidencia el *trans* de la escritura de NP en cuanto *determinación recíproca* entre el poder y la materia (Nietzsche + Deleuze), antes que entre materia y forma, que más bien sería un circunspecto estadio de la clásica *determinación completa*. Al contrario implica una conexión con *materias* cuyo *proceso de individuación* no pasará por la adquisición de un redefinido (solapado) *principium individuationis*, sino por un *agenciamiento transdividual* en una conexión extensiva/ intensiva sin límites, que a este lado del concepto adquiere los perceptos perlongherianos del limo, el lodo, la *canilla que no cierra*: “Infinitos preámbulos líricos en la canilla que no cierra” (así empieza *Hule*, y así, desde *Hule*, *bay chorreos*).

En NP uno se encuentra ante la *coronación de lo informe* trabajando como *función operatoria* positivamente descoordinante, ya que actúa por fuera de la doble coordinada de los principios y fines (aunque conozca tantos medios), y en tal sentido produce un encuentro que lejos del *sujeto de la reflexión* (el de la modernidad del *método* y la *crítica*, que nunca soltó la *forma*), propicia un encuentro aleatorio con la pura *inflexión*, o con los *puntos de inflexión* de la fuerza en la materia.

¿Aullaremos que la noción de “pliegue” subplanta pletórica y divergentemente toda noción de “forma”, “estructura” o “(ficción de) identidad”? “Libera el *florilegio líquido* (siempre fluyente) de los versos”, dice NP en su ensayo *Neobarroco y Neobarroso*. ¿Será el *florilegio líquido* una “forma barroca” estilo “Historia del Arte”, una nueva individuación a la antigua, sea anamórfica o *deformante*? Sugerimos que no, por un motivo de fuerza: el *devenir* es incompatible con la *forma*. Toda la filosofía rizomática de Deleuze, tanto como la poética de NP, apunta a inventar otra noción-experiencia para lo que surge y se transdividua en una embriología poética o filosófica. E implica múltiples nociones alternas, barroco-informales, y por eso biológicas, meteorológicas o textiles, como las de rizoma, pliegue, contracción, textura, objetil, drapeado, orla, voluta —por enumerar un puñado—. Así también se desplaza la noción concomitante de *contorno* que diluye con deliberación la poética barroca, e introduce la noción y acción de la *turbulencia*. Ya que lo claro y lo sólido no cesan de estar inmersos en lo oscuro y acuático, o avanzan sembrados de biones y fotones, donde las fronteras se disipan y queda sólo un recubrimiento o una emisión, sea laca o vaho eléctrico. “Todo es desviación del equilibrio salvo la nada, es decir, salvo la identidad” (Michel Serres).

La percepción y la *concepción*, en este barroco perlongherial, es anímica, hilo-zoísta, como en el Lezama de *La cantidad hechizada* o como en los meteorólogos de *El alma atómica*, que leerán el sublime kantiano (sin sublimaciones: con transformismos maquínicos)¹⁹ junto al barroco de las sobrecargas dinámicas, implicados en una meteorología de los recubrimientos ensortijados (estilo *serpentinata*) engendrados en trans molecular, como elemento genético no carente. Desde ya el sublime kantiano es sacado de inflación *inefable* y puesto a performar, arremangado, en la escala del micromar, que lidia menos con lo irrepresentable colosal que con lo inestable particular. Por esto mismo —y por otros detalles de su inmanentismo maquínico— no será un trans romántico²⁰.

19. “En lo sublime merodea una amenaza, un desbordamiento que busca anularnos en tanto sujetos aislados”, Hocquenghem y Schérer.

20. Romanticismo que deslindamos *en este caso*, no a la manera del fantasmón que la crítica formal o la doxa realista arroja en la cara cual anatema (toda vez que el mal alumno se sale



Hombres
con pirotecnia.
India.

Mientras tanto la poesía de NP, con su letra-espírita, muestra que en cuanto a las formas (*informalescencias*, decíamos), sólo cuenta que crepiten, susurren o jadeen, poseídas por ese *elemento informal* que es el poder en las cosas o el *frenesí* —*des-subjetivante*— en el poeta, y que al alcanzar esa crepitación desfondante o *reviente*, hace que la informalescencia revierta sobre el poder (que por otra parte es la *salud*), antes que sobre la *interpretación* del *trans* (la enfermedad: la salud de la *sana apreciación*, enemiga declarada de la *exaltación* perlongherial que en cambio *cura*, como muestra el poema Alabanza y *exaltación* del Padre Mario—)²¹. Y si el frenesí (= los *desvíos de sí*) revierte sobre la interpretación (como quien revierte, al paso, sobre la *serie histórica* o sobre la madre) es para desgajarla en una auscultación de fugas (una *huida creadora* —según Lezama—) capaz de soltar los brillos de la superficie, estesia saturada de flómulas, micro-emisiones del chorro, al fin liberadas de la circunspección sin ano, ni anillo. “Chorro”: ¿no basta con esa palabra para señalar todas las turbulencias informalescentes que siempre estuvieron ahí en la obra de Néstor, *canilla que no cierra* porque escamotea la grifería neoclásica, realista, neo-racional o académica, punto afectivo propiamente *promiscuo* de la percepción ya que promueve toda clase de penetraciones inter-reinos?

de la *máquina de registro* o del álgebra del artefacto). Para revisar la multiplicidad no generalizable del romanticismo bastaría con hojear el Mario Praz de *La carne, la muerte y el diablo*: ese romanticismo que *ni se entera*, porta un elemento manierista como cadena de transmisión hacia el neobarroco del modernismo francés.

21. “Quizá lo que hace el discurso racional es tratar de exorcizar el miedo a la locura, al éxtasis, a la palabra poética como palabra sagrada. Argentina es un país muy racionalista. Parece que los intelectuales le tienen miedo a esa cosa más mántica”, entrevista de Luis Bravo, *Un diamante de lodo en la garganta*, en el libro *Papeles insumisos*.

Ascenso a la superficie. Política negra.

Si se deja de lado la “sublimación” freudiana, lo sublime recupera su sentido original. Reúne la idea de movimiento hacia lo alto con la de transformación. El movimiento destila los cuerpos, modificando su composición interna [...] transforma, pasando de la ascensión a la transformación. Refuerza lo erótico en lugar de renunciar a él.

Hocquenghem y Schérer, *El alma atómica*.

Más tarde las personas mayores son atrapadas por el fondo, caen y ya no *comprenden*, porque son demasiado *profundas*.

Gilles Deleuze, *La lógica del sentido*.

I

La sección Uno nos sirve de trampolín para captar un hallazgo perlongheriano (venido de Osvaldo Lamborghini) como el de *neobarroso*. Hallazgo que no fue ocasión de militancia barrial sino de *diagnóstico* estricto: un límite rioplatense para soltar la *tos de tango*. Aquí el *neobarroso* dejará de vincularnos a la defensa o detracción de nuevas/ viejas poéticas barriales o militancias pseudo-realistas con sus trabajadores sociales de “lo alto” y “lo bajo”, ya que esto, de una u otra manera, sería un crédito entregado a la sobredeterminación más o menos disimulada por el *color local*, lo que nos dejaría lejos de la operación perlongheriana generada a través de su refucilo de irrisión y erosión, ya que La Historia, por empezar, no es lo que NP llama “la *serie histórica*”, que por la sola presencia de la palabra *serie* deja de ser la máquina de registro macro o micro, para devenir un agenciamiento siempre interceptado (vibrado) por serialismos alternos que la vuelven el ouroboros irreconocible al que nos acostumbró: una fibra informal/ androginal, un serialismo abiertamente perverso o desviante.

El *neobarroso* no necesita de ningún énfasis *a posteriori* justo en la dirección que pretendía desblindar, ya que se corre el riesgo de perder el *súbito* de su chiste para acabar en una nueva seriedad o traje²². Pero NP deambula generoso: “... en el caso del Río de la Plata yo lo llamaría “neobarroso”, porque hay como una especie de ilusión de profundidad, que los escritores rioplatenses siempre estamos como debiéndole a eso, al producto de la “tos del tango” [...] los argentinos tienen una especie de resistencia a la superficie” (*El neobarroco rioplatense*, entrevista de Eduardo Milán en *Papeles Insumisos*).

Curiosamente, segundos antes, NP había diferenciado este efecto rioplatense respecto al barroco de Haroldo de Campos en *Galaxias*, y segundos después respecto al barroco de superficies brillosas, que eriza lo platinado, de Echavarren: “Es

22. “La tradición cultural rioplatense es tremendamente hostil al barroco [...] nunca nos permitimos ser tan lúdicos, tan locos y tan frívolos como el barroco caribeño o cubano, por eso inventé esa *boutade* del “neobarroso”, para instaurar la irrisión en un campo demasiado solemnizado y que corre el riesgo de solemnizarse aún más porque estamos cercados por la crítica”, en *El susurro del poema*, entrevista hecha por Susana Villalba, *Papeles Insumisos*.

como lo de Echavarren, lo trasplatino”. Haroldo de Campos y Roberto Echavarren aparecen como amistades poéticas y firmes admiraciones capaces de las *subidas a la superficie* que la profundidad deudora no logra soltar —salvo otros pocos poetas argentinos también desacreditados: menciona al Arturo Carrera de aquel entonces y en años posteriores mencionará a Reynaldo Jiménez, *entre los jóvenes*—.

Y si bien el *neobarroso* no siempre tendrá un signo negativo en NP —ya que adquiere toda clase de adherencias mixtas y parias que constituyen la medicina homeopática para la patología diagnosticada— importa captar que ese epíteto lleva el signo de una detección que a la manera de un bisturí no quiere confirmar nada ni a nadie, y que más bien plantea una llamada de atención como la que refucila en cualquier *boutade* lúcida. “El barroco del Caribe no tiene problemas en jugar, es un barroco de la luz. En cambio aquí, con tanta tradición realista, el efecto de profundidad queda chapoteando en el barro del río. De ahí el nombre de neobarroso, como si no nos permitiéramos todavía entregarnos al goce de lo lúdico. Necesitaríamos, de alguna manera, socavar el barro” (entrevista de Daniel Molina, *Paseando por los mil sexos*). *Socavar el barro*: elocuente respecto a un trabajo de erosión arremangada, por hacer, antes que adhesión a una herencia.

Volviendo sobre el lecho de los poetas que le llegan como antídoto (Haroldo de Campos y Roberto Echavarren) ambos se le presentan como efervescencias de un neobarroco cuasi mátrico y ultra-rizomático (en el caso del Haroldo de *Galaxias*), y de uno capaz de erizar todo lo laminado o histórico (en el de Echavarren), que se alían a la dirección que sus propias investigaciones empiezan a enfatizar: la intensificación del vector *trasplatino*, contrapunteando cada vez con mayores diferencias tímbricas la percusión barroca de influjo lamborghiniano, con un libro como *Hule* marcando el giro, que sigue doblando en *Parque Lezama*, con *Aguas Aéreas* coronándolo²³. Esto, en una dirección que desearíamos llamar *brasileira*, incluso *pagana* (frente al entorno racional-ateo, expulsivo-católico o trosko-intelectual de un Buenos Aires que caducaba) y que en su subida mercurial —incluso geográfica— implica una creciente manducación de la *serie histórica* (deudora) por la *serie deseante* (del gasto), así como un corrimiento del barro heredado por un neobarroso de las orlas serpentina —incluso su simultánea *inmersión en Lezama*, como la llamara—, con un temple que se muestra cada vez más celebratorio en su letra. “Argentina es un país muy racionalista”, acaba de decirnos, lo que equivale a todo lo que expulsa de cardíacamente relacional, y a la vez subraya: “salgo de la Argentina”, en el fragmento de entrevista citado antes. Bueno: esa salida es tan importante como su *salida de sí* en la ayahuasca, y de alguna manera la prepara, la empieza a invocar.

Así, en toda la primera sección de *Hule* —por lo menos el primer grupo de poemas tras *Preámbulos barrocos*— aparece el mar y el *surf* como pangimnasia de vastas

23. Con todo lo que NP le *debe* a Osvaldo Lamborghini hasta su último poema, y todo lo que hace proceder de su obra (por empezar el epíteto “neobarroso”), habrá que marcar las diferencias que el mismo Néstor se encarga de resaltar respecto a Osvaldo, coincidentes con los años que agilizan su escalada brasileira: “En Osvaldo Lamborghini, en cambio, hay un cierto desdén por las palabras, tal vez un poco la ilusión rioplatense por el sentido, por la profundidad [...] él parece despreciar a las palabras: las insulta, las patea [...] en cambio yo no puedo salir de las cosas poéticas [...] se me pega la musiquita [...] Lamborghini dice: “Si hay algo que odio, eso es la música / las rimas, los juegos de palabras”. Yo no odio eso [...] si hubiera algún cope, algún *mambo*, sería ese: convertirlo todo en joya. Que todo resplandezca, brille”, en *Un uso bélico del barroco áureo*, entrevista de Luis Chitarroni, *Papeles Insumisos*.

inserciones en la ondulación: un ponerse en órbita a través del empuje del aire y las aguas (se verá que ya hay *aguas aéreas*), un col(oc)arse entre el aire y el oleaje hacia una celebración de las *superficies paganas* (título del segundo poema del libro). Incluso el primer poema, *Preámbulos neobarrosos*, muestra hasta qué punto su *neobarroso* es un trans celebratorio a la manera de un informalismo porno-pop (de Genet a Copi), tensado a través de fuerzas ascensivas de escamación y lustre de las superficies: “Se trata fundamentalmente de situarse en el movimiento de una gran ola, de una columna de aire ascendente, de “colocarse entre”, y no ya de ser el origen de un esfuerzo” (Gilles Deleuze hablando del surf y el aladelta en *Conversaciones*).

Columna de aire ascendente, colocarse “entre”, sin más tradición de esfuerzos: allí se configura el *ascendit* por deslizamiento en NP, y se le planta simultáneamente el *ascendit* según Lezama Lima, en el que Néstor empieza a abrevar: encuentra el eco de otros ascensos y descensos en las dinámicas pneumáticas del élan. Es entonces un neobarroso que no añora el *barro de fondo* (aunque lo trate para *socavarlo*): neobarroso de la *canilla que no cierra*: mathesis lírica *en crudo* con base en una grifería que hizo saltar el cuerito. Desvíos y derivas en tabula nueva: “Forúnculos de paja en la gomosa superficie del surf: / deslizamiento”: empieza *Superficies paganas*. Y Néstor sabía bien lo que hacía al plantar en la mesa de los tallarines con Gramsci y mamá, un poco de paganismo, surf y borlazgos: “Argentina es un país muy racionalista. Parece que los intelectuales le tienen miedo al elemento pagano”. Y sin ir más lejos: “A mí me gustan las películas donde aparecen elefantes, sheiks, caimanes, castillos medievales; no las películas al estilo *Los de la mesa diez*, ese tipo de teatro argentino donde siempre se está en torno de una mesa, con un sifón y un plato de tallarines” (*Privilegio las situaciones de deseo*, entrevista de Guillermo Saavedra en *Papeles Insumisos*).

Lo que equivale a decir que en su neobarroso pagano (de elección y erección, no ya de heredad), su barro es un caucho (hule) o fuerza elástica que surca las superficies en neoprene, ahora barrefondos y barrenador, para que el barro mismo —ahora indiscernible de su *vaho*— agitado en su ascenso, copule con el brillo de las superficies gomosas, o espumantes, en el *vanolean* de las playas. Neobarroso por *neoinformalismo negro* del trans.

Así sucede que en la oleada perlongherial el *ano* (signo de las mezclas de profundidad y de las micro-historias de las minorías: *anales* de Austria-Hungría), no deja de subir como *anillo* a las evaporaciones incorporales, allí donde se enoja la mezcla de profundidad a favor del *fetiché* (dirá Echavarren), del proyectil deseógeno, y enseguida enteogénal, que surfeará las aguas del éxtasis al soltar el control de omniciencia terciario que musita: “texto y cultura, o muerte”. Barriofondo que, *en ese plan*, no se atiende más²⁴. Y en esta suerte de *traición* (NP menciona que el par *lealtad/traición* es definitorio en Argentina —en esto coincidiría con Borges—), la subida a la superficie va a coincidir cada vez más con esa otra urbe, con cierto mar (*micromar de las sílabas* + *portuñol* = *mar paraguay*), más la inminencia de una foresta con su tribu y bebida sagrada. Investigaciones y experiencias que refuerzan, como una suerte de efectucción contra-antropológica, cierta cualidad *automática* no-humana en la poesía de NP, que sin remitir al automatismo surrealista —respecto al cual, de todas maneras, no alimentaba ningún escrúpulo (Néstor celebra la poesía surrealista argentina)— remitía en cambio a una puesta en detalle, y en lúcido encabalgue, de la

24. “Contra la valorización de la conciencia y de la cultura, yo insisto en ese trabajo de lo alucinante”, declara NP en *Paseando por los mil sexos*, entrevista de Daniel Molina en *Papeles Insumisos*.

serialización profundidad / superficie, hundimientos / levitaciones, penetraciones / evaporaciones, en cuanto síntesis conectivas de heterogéneos, o *heterogénesis maquina*, a la manera de la síntesis conectiva que Deleuze y Guattari llamaron *máquina esquizofrénica*.

Un neobarroso, entonces, que socava más de lo que admite —con mareaciones de ola pagana—, lleva el signo de una *traición* a la filiación de la que proviene. Y es justo a través de ese vector que se agrega otro “traidor” o un nuevo *atractor extraño* a esta conspiración pneumática: Paulo Leminski a través de su hiper-irisado *Catatau*. La subida vectoriza otra pieza con la cual flirtear e imantarse, constituyéndose de a poco una *súmula de voces en la luz* (al decir de Lezama) que en su cardumen superficial, ahora coorificando cabalmente el precipitado lezamiano, irá llamándose: Haroldo de Campos, Paulo Leminski, Roberto Echavarren y, como ya lo sugerimos, Wilson Bueno, a través de *Mar Paraguayo*. Algo así como una avanzada de la contradeuda, un barro(co) ya casi amazónico y tanto menos rioplatense, o pragmáticamente larvario y desporteñado (ya que abreva en el *portuñol*). Esta avanzada tendrá que ver con el *apetito* y con las *físicas de la materia*, tratando la lengua con *la lengua afuera*, como el perro del Arcano sin número, suelto de las coreografías del sector retentivo. Experiencias que si bien crepitaban desde *Austria-Hungría*, van encontrando una zona de altamar ecoica más vasta, que en su resaca hormigueante llegará a mostrar, en 1996, el arlo del *Medusario*, una conflagración de nuevas visibilidades en pleno *ascendit*.

II

Néstor Perlongher, continuando su *épica* de la *serie histórica* para no dejar de co-roerla en cuanto *deseante*, va a pasar de la *política blanca* a la *política negra*: del trotskismo al candomblé, de la toma de posición a la toma de ayahuasca, de la política organizada o partidaria a las políticas mixtas no organizadas: políticas del éxtasis y del nomadismo urbano y selvático. La política, entonces, podía no ser blanca: podía no ser ideológica (de filiación). La política pasa a ser una acción que ya no sólo es de *minorías*, sino del *menor* sentido posible, que es la minoría no referencial de la vibración inasimilable, pero que todavía se palpa bajo el arrasamiento de toda clase de imperios concretos o significantes (indoamericanos, europeos, globales-terciarios, antropológicos incluso). Y donde la mera noción de *minoría* es todavía demasiado antropológica, o con demasiada *conciencia de sí*, cuando se ha probado (con los deveniristas de toda extracción) que la conciencia es *algo* y no *de algo* (ya que la conciencia *de algo* es ignorante de la Naturaleza, dirá Spinoza): es *alguien*, y su política una afirmación de la mayoría más íntima y afuerígena: las *multiplicidades de muta*. Política que no se confirma en relación a una mayoría exterior consensuada (incluso por las minorías), ya que tiene su propia mayoría intensiva alcanzada *en el poder*. Y que por no hacer referencia a *multiplicidades de masa* sino de *muta*, tampoco se mide burguesemente en términos de éxito o fracaso²⁵.

Estas políticas, en NP, son frescamente *brujas*: prescinden del ágora con sus mayorías y minorías consensuadas y merodean en las lindes de la selva con sus políticas

25. John Cage en su obra *Silence*: “la palabra *experimental* puede convenir, con tal que no sea comprendida como designante de un acto destinado a ser juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como designante de un acto cuya salida es *desconocida*” (citado en *El Anti-Edipo*).

negras, en sentido extra-occidental, pero también exo-oriental y no-*africano*, ya que su *negritud* va en relación con algo más concreto que el color local: una *fuerza negra* (dirá Néstor), que es *la fuerza de los requiebros* (de las inflexiones materiales —¡exudantescas!—) más el conocimiento hiperliteral —por hipertélico— de la *carne*: “... lo informe es un paria. Pero es la carne la que lo recibe. Diríase que la carne es el percipiente polipolar para lo informe” (reiteramos la cita de Jiménez).

Vale decir que esta *política negra* implica un poder de penetración y auscultación del *espacio negro*, de fronda barroca, que toca, envuelve, atraviesa y vuelve permeable, al punto de acceder a unos conatos de indistinción entre medio y organismo propios de esa espacialidad densa, *barrosa*: promiscuidad del trance que habilita el espacio preñado, con disparos capaces de atravesar la carne declinando los requiebros. *Espacio negro*, también, y *política negra* —otra vez—, porque no se está frente a las cosas ni las cosas en el espacio cual formas: estallaron en un *ultraespacio* que barre con la impenetrabilidad y sus frenos. Nueva política que se ejerce sobre las superficies del negral, a distancia de las políticas profundas, blancas o delimitantes (sujeto e institución, lengua e ideología, semiótica y cultura). Hay una adquisición de velocidades que por fricción habilitan tanto el desvío como el ascenso —ascenso no jerarquizante ni verticalista: subida por *deslizamiento* (como en Alicia) o por exudación (como en el Exú)—, que habrá que captar como una anhelada entrada en *panteísmo molecular*, que cual eco recién venido se dirá, en el libro *Nosotros, los brujos*: “Este panteísmo tiene la ventaja de desbordar sus modelos clásicos a través de su molecularización experimental [...] trans perfórmata de una comunión fuera de código”²⁶.

¿Y acaso este barroco peregrino y tan pronto de negral como de ciruja (con algo de feria gitana), no se va acercando a esos barrocos alucinantes del adelantado portugués o español, de sus arquitectos negros o criollos que fascinaban a Lezama Lima —el Aleijadinho, el indio Kondori—, deshaciéndose, tramo a tramo, penosa o extáticamente, de sus resistencias, ya fueran “europeas” o “autóctonas”? ¿No es este el *viaje* que se multifaceta en el *Catatau* de Leminski donde René Descartes, eje europeo de la desincantación, queda deshidratado, con *la lengua afuera*, y que con una orientación ya por completo visionaria se destila en cada verso de *Aguas Aéreas*?

La presencia de un follaje aperceptivo, de un micromar de las sílabas, de unas insideraciones tonales (un *Catatau*, un *Mar Paraguayo* o un *Galaxias*), ¿habría de mantener trosko (si deviene *negro*), homosexual (si deviene mujer) y barriocondo (si deviene *barrosodélico*), a quien explora estas mareaciones en las instancias en las que trasluce su propia subida al follaje (y no deja de *follar*), a las insideraciones de toda índole (que no dejan de inseminar), donde la vieja ecuación *política + estética de profundidad y tajo*, flota ahora en la superficie deslizante que es el *hule* del acontecimiento-surf?

26. naKh ab Ra en *Nosotros, los brujos. Apuntes de arte, poesía y brujería*, AAVV, edición a cargo de Juan Salzano, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires 2008.

DOS

El desconocido ondulante

Antonin Artaud — Lezama Lima — Néstor

Perlongher

Por eso tiene que haber un éxtasis serio, grave, un real desgarramiento. Me parece que un cruce interesante podría ser Lezama Lima — Antonin Artaud.

Contra la valorización de la conciencia y la cultura, yo insisto en ese trabajo de lo alucinante. En ese ese sentido creo que voy a llegar a una conexión entre Lezama Lima y Artaud; creo que es en esa línea que me estoy moviendo.²⁷

Afán de conocimiento físico, gesto, signo.

El barroco y sus *neos* eventuales plantean menos una gran estética euroamericana de las *formas barrocas*, o unos rasgos formales específicos a la medida de la crítica literaria o de arte, que un *apetito cognoscente*, dirá Lezama Lima —o *frenesí*, agregaría Néstor Perlongher—, que desborda tanto la captura analítica como su producción desde esa captura. Lo que también podría denominarse —realizando un cruce veloz entre A.N.Whitehead y Lezama— *frucción prehensiva*.

Así, en dos oraciones anticipatorias, introducimos el *ethos apetitivo* que ocupa a nuestros dos poetas y que en cuanto tal compromete un *functor performato*. Porque al hablar de un *apetito cognoscente* no se pondrán en juego nuestras facultades intelectuales, sino un *afán de conocimiento físico* montado a una *energética total* capaz de abrir el conocimiento a su *desconocido ondulante* (es el *functor performato* mencionado). Donde conocimiento = *aventura del pensamiento*, que empezará siempre *antes* y no terminará *después*. Y donde además *eso* desconocido, por vía de la ondulación inherente a su *extra-ser* (*desconocido* que no es una entelequia separada y pasiva), abre y estimula una posibilidad de conocimiento *en* lo excedentario y *por* los abismos²⁸.

Gabriel Tarde ayuda en el parto: "... preconcepto que consiste en creer que lo desconocido es indistinto, indiferenciado, homogéneo" (en su libro *Monadología y Sociología*), para luego redoblar la apuesta: "[...] el error de creer no inteligente lo desconocido puede ir parejo con el error, del que se hablará más adelante, de considerar lo desconocido como indistinto, indiferenciado, homogéneo".

Retomando la *energética total* mencionada en *rapport* con el *afán de conocimiento físico*, encontramos que su experiencia ya aparecía, por ejemplo, en el Nietzsche revisado

27. Las dos citas pertenecen al libro *Papeles Insumisos*, Néstor Perlongher, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, Argentina, 2004, y corresponden a dos entrevistas hechas a Néstor Perlongher por Luis Bravo y Daniel Molina respectivamente.

28. Referencia al libro de Henri Michaux, *Conocimiento por los abismos*.

por Pierre Klossowski en *Nietzsche y el círculo vicioso*²⁹, en el Wilhelm Reich de *La Función del Orgasmo*, en el Georges Lapassade que ensaya sobre el Reich orgonómico en su libro *La Bioenergía*, o en el Guattari de *Caosmosis*. Esta energética se expresa en todos ellos así: *la energía supera siempre el fin; entonces el fin nunca es otra cosa que la energía misma* (escribe Klossowski en su libro sobre Nietzsche). Donde se detecta el elemento nuclear del *frenesí* que obra y se enuncia en Néstor Perlongher y que apunta a un aspecto determinante de su *ethos*: su *conocer* no tiene otra finalidad que la energética que lo encabalga, fugando con o sin plan de toda fijación, sea cultural o institucional. De hecho NP pasa por la institución sólo para agenciarse un trampolín más, declarando mientras rebota: “la intensidad usa todo lo que encuentra en su camino para producirse”, afirma en una entrevista incluida en el libro *Papeles Insumisos*.

Esta *energética del frenesí*, o *fruición prehensiva*, no es una adhesión sentimental a un pathos subjetivante: encarna un problema —y un misterio, en su libro *Aguas Aéreas*— que es el de la *producción de intensidad*. Responsabilidad que también define el *ethos* barroco ya que no hay “la” intensidad sobre-entendida ni pre-sentida, menos todavía sentimental: “es necesaria la *producción de intensidad*”, nos dice. Ésta asume, por lo tanto, la osadía de ser producida o transparentada autoproduciéndose, operación que es sobre todo diastólica y aural: tiene lugar a través del oído. A lo que otro entrevistador de Perlongher, Enrique Symms, le comenta: “La intensidad, casualmente, es combatida”. “Lógicamente”, le responde NP. Vale decir: no tan *casualmente*: hay toda una *lógica* que rechaza la producción de intensidad ya que ésta es un tipo de producción pre-formal que permanece en la interestesia ambigua del timbre, del rumor, devenir molecular —o *duración*— que irrita toda percepción monocular/ argumentativa.

Ahora: para darle un volumen de aparición a esta *producción de intensidades*, para dotarla de un *rigor apariencial* que escamotee la mera declamación programática, se componen, en la urdimbre del textil barroco, signos *no-lingüísticos* de diversa índole, amasando, de rebote, un barroco hiper-sígnico antes que significante. Este signo sin lengua al que nos acercamos, habilita, en el límite de su frotación, el arco del gesto *anterior* que abre al *ethos*. Sencillamente porque *este signo no pertenece a la escritura*, es un signo siempre *anterior* a ella —no hablamos de una anterioridad cronológica sino *ipso facta*—, que la atraviesa de parte a parte para abrirla a su *virgo potens*. *Potencia*, entonces, cada vez *anterior* a la determinación sígnica en la lengua, generación *en y por* el enigma del signo que no se calcula ni cierra, ni llega a significar aquello que declina. Y sin embargo no deja de hacer señales: intermite entre letras, cardíaco, por entre el *micromar de las sílabas*.

Y si bien la producción de intensidades que asoma en turba sígnica puede, como determinación secundaria, delinear una *criptografía barroca*, será menos en términos de una significancia o de operaciones inter o intratextuales, que como *huella* de una fluctuación rítmica / tímbrica inter-estesis, impulsada *pneumáticamente* por la respiración, por la secreción, por la traspiración, tal como funciona el signo no—lingüístico en el Lezama Lima de *Preludio a las eras imaginarias*³⁰:

“El signo penetra en la escritura, rehusando siempre su mortandad, pues signo es siempre señal [...] el signo rubrica la posibilidad de la aparición. El signo expresa

29. Pierre Klossowski, *Nietzsche y el círculo vicioso*, Editorial Altamira, Buenos Aires, Argentina, 1995.

30. *Preludio a las eras imaginarias*, ensayo incluido en una antología de sus ensayos, *Confluencias*, Editorial Letras Cubanas, 1988, La Habana, Cuba.

pero no se demuda en la expresión. El signo, pasado a la expresión, hace que la letra siempre tenga espíritu [...] En el signo hay siempre un *pneuma* que lo impulsa [...] en el signo queda siempre el conjuro del gesto”.

No flirtearíamos con las intensidades —siempre impasibles— si no aparecieran de *alguna manera* en el fraseo: si no devolviéramos, como percipientes de esa fluctuación, los signos que puedan entregarle los paneos intersticiales hacia el poema. El signo así planteado (asperjado como señal) implica el *ethos* que venimos auscultando, ya que “hace que la letra siempre tenga espíritu”, y más tajante: porque en el signo “queda siempre el conjuro del gesto”. Se le imprime así una acción de relevancia a nuestro *ethos*: instilar espíritu en la letra y brindarle *sustain* al conjuro del gesto.

Pero el gesto *en* poesía es una bisagra compleja de indicar y más difícil todavía de agenciar: podemos leer simples proliferaciones de signos lingüísticos sin la menor señal de signos no-lingüísticos que inciten la *anterioridad* del gesto. Y sin embargo es recién ahí donde se abre la región del *ethos* barroco: por su potencia animista y *poblacional*, obra de un vuelo gestual que apenas si se *apercibe*.

En la poesía de NP esto es un elemento determinante, ya que a diferencia de poéticas neobarrocas de sesgo combinatorio, los signos aquí tratados son aquellos que liberan la palabra y la imagen de su viscosidad asociativa en la imagen, en la lengua o en la significancia. Lo que vibra en esta *acción performativa* no es otra vez la palabra ni la imagen —como si no tuvieran la fuerza ni la fricción suficientes para salirse de sus círculos a medio destilar—, sino un grumo tras otro de sígnicas semovientes (medusario) que intermiten en *sierpes breves* hacia el gesto (que *habrá sido hecho* —diría Maurice Blanchot al asimilar el acontecimiento al *futuro anterior*—). Entonces este gesto permanece (o se va quedando) como *el desconocido que ondula*. Ya que la acción en esa *región del ethos*, se presenta, en palabras de Lezama Lima, como una *vivencia oblicua*: una diagonal entre el gesto y su *espacio de encantamiento* o hechizo, “una vertiginosa causalidad en lo incondicionado”. Que se traza, *sierpe breve*, en y por el *desconocido que ondula*, ya que el poeta devino —utilizando una figura mercurial del hermetismo— el *piloto de la onda viva*. Entonces podrá decir: “El espacio ha sido hechizado, se le ha hecho hablar a una dimensión, a una cantidad de paisaje” (Lezama Lima), y Artaud vendrá a co-responder: “[...] es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticias, es en fin considerar el lenguaje como *forma de encantamiento*”. Ambos accediendo al *cuerpo fluido de la naturaleza* por el que Artaud se mueve como nuestro co-laborador directo: “Tener en sí *la corriente de las cosas*, estar en el nivel de su corriente” (escribe en *El Arte y la Muerte*³¹). Región en la que Lezama y Artaud podrían seguir recruzándose largamente, respecto a la generación *en* poesía de esta *cantidad hechizada*: “Es manejar la palabra como un objeto sólido que perturba las cosas, primero en el aire, y luego en un dominio más secreto e infinitamente más misterioso, pero que admite la extensión”, escribió el Lezama más artaudiano.

Evidentemente Perlongher venía intuyendo y leyendo todos estos infradiálogos franco-cubanos, que es también la lectura selectiva que Lezama hace de los ensayos de Artaud, y a través de él, del surrealismo que lo influye gravitacionalmente, a millas de cualquier adhesión.

Sierpes breves, decíamos, que van y vienen hacia un grumo de gesto surgiendo de “las inauditas tangencias del mundo de los sentidos” (Lezama Lima). Convirtiéndose

31. *El Arte y la Muerte y otros escritos*, Antonin Artaud, Caja Negra Editora, Buenos Aires, Argentina, 2005.

en un instrumento que muestra una delicadeza serpentina, no esperada, creadora de su propia causalidad. *Sierpes breves*, también, ya que son signos-frecuencias que hacen llegar una gestualidad entre radial y orbital, que le permiten al gesto durar (= “en el signo *queda* el conjuro del gesto”). La gestualidad que vibra *en* las frecuencias de ondas invocadas por los signos, es la que mueve la superficie del agua lejos del reflejo y la reflexión: generan un remolino gracias al cual la imagen se libera de sí y de su reflejo, abriendo un tipo de conocimiento del orden del *ethos*: hacen durar el gesto en su torbellino *anterior*.

“Lo propio de las superficies es su hinchazón, su curvatura, su poder intrínseco, no su llaneza” (apuntan Hocquenghem y Schérer en *El Alma Atómica*). Así es como se pasa del caudal laminar al torbellino: de la significancia intralingüística o de la asociación intrainmaginaria a un signo enganchado a un ondulator gestual. Gesto que además no existe, que *habrá sido hecho* —que no cabe capturar en tanto efectuado—, ya que fue vibrado en *buen lugar*: no se detecta en un estado de cosas, subsiste *nonato* en la onda que lo remodula no-nacido de nuevo. Caracterización embriológica del *desconocido ondulante* que nos permite continuar con los tres embriones:

“En el signo, la potencia en la materia se vuelve hилозоísta, cruje, se lamenta [...] el poeta comienza por situar signos de contenido desconocido”, sigue Lezama Lima.

“En el pensamiento hay *signos*”, le sopla Artaud mientras ondulan por el desierto.

En ambos sigue habiendo menos reflexión que una performance *ab initio* que se piensa. La operación, en el poeta heliogábalo, pasa por suscitar la criba nerviosa, fisiológica, que haga pasar y actuar esos *signos* de un pensamiento no reflexivo. O también:

“Ninguna imagen me satisface, salvo que no sea al mismo tiempo *Conocimiento*, que lleve consigo su *sustancia* junto con su lucidez” (frase que indistintamente podría haber sido escrita por Artaud o Lezama en alguno de sus ensayos).

Sustancia de la imagen o del signo, acompañada por su luz o lucidez: el conocimiento así palpitado, lleva algo menos que una imagen interpretable; lleva, más acá, una *sustancia* que gravita o se inyecta, con su lámpara. Esto plantea de la manera más directa el vínculo *apetitivo* (*appetitus* de fondo leibniziano que rige todos los movimientos) de un conocimiento que se palpita, entonces, en cuanto *consumo de cantidades intensivas*, ya que toda mónada —nos dice Leibniz— es ávida: ambiciona un infinito actual. Y es *Conocimiento*, tal cual lo anota Artaud (con esa inesperada mayúscula), porque asume su máximo diferencial respecto al conocimiento según el *saber*, ligándolo en cambio a una bioquímica del pensar tan patente en cualquier fisiología sísmica. Que además apela a la *energética total* mencionada como componente de *ethos* y etología, y desde la que Antonin escribe: “[...] es el conocimiento de lo que llamaré: la *energética* del Universo”.

En Lezama y en Artaud, aquella *sustancia* (no asimilar a su definición filosófica sino asimilarla, unguento, por la piel), habrá que captarla desde su *gravitación* particular: “harto de la razón discursiva, verse llevado en los engranajes de *una nueva, una absoluta gravitación*”, que en Lezama se dice: la *gravitación de la sustancia de lo inexistente*³², a lo que agrega Artaud en *El teatro y su doble*: “el estremecimiento de la carne participa de la alta *sustancia* del espíritu”. Estas *sustancias*, entonces, son las que trazan la *nueva gravitación* “donde triunfa el descubrimiento de un nuevo Sentido” (Artaud).

Aquella *sustancia de lo inexistente* en Lezama, tanto como esta *sustancia del espíritu* en Artaud, son un escamoteo vital de toda lógica atributiva, causalista o categorial, en todos sus niveles posibles (*sustancia / accidente, materia / espíritu, etc.*) para

32. Ya decíamos que este gesto no existe...

dejar pasar aquello que todas las coordenadas humanistas encuadernaron para olvidar: un *ethos* amasado por *sustancias* de la *duración*. Se trata del *conocimiento directo* (por respiratorio o *sustancioso*) en cuanto consumo de cantidades intensivas: *sustancia de lo inexistente* —que gravita— más *sustancia del espíritu* —que participa de la carne y *pesa nervios*—.

¿Será saturar la patencia decir que esta *sustancia*, en uno y otro, comporta una elixación —no un concepto y menos una metáfora— en el pensamiento y en la percepción, que debe ser rotada *in corpore* para que alcance su gravitación: su revelación o *Conocimiento*?

Lezama Lima, a través de una cita de Paul Claudel en *Conocimiento de salvación*³³, explica cómo entiende que ese conocimiento (*connaissance*) resulta ser, en realidad, un *co-naissance*, un *nacer con*: nunca se nace si no es *con* —por una *con-templación*: por un modo de *con.traer*—, mientras en Perlongher ese conocimiento opera, sin grifo, por las contracciones inherentes al *flujo germinal* del trance encarnado, sostenido *en crudo*. Lo que conecta a la noción-experiencia de lo *larvario*, tan presente en la poética de Lezama Lima, larvariedad capaz de disponer el conocimiento poético como un *acto que reobra constantemente sobre el germen*. Y que Gabriel Tarde viene a reafirmar: “yo apunto desde el comienzo al impulso del germen”. Esta continua operación que reobra sobre los gérmenes será caldo de cultivo para la efectuación del *contagio*, operación bruja por excelencia, vinculada a las alianzas bacterianas, germinales, que reverberan y salen a flote por la ondulación. Es por obra de esta flotación que nos hallamos tan cerca del rigor *apetitivo* del protoplasma, sobre el que nadan a la vez Lezama (= lo *protoplasmático* ligado al acto del germen, postulado en amplias zonas de su ensayística) y Gabriel Tarde: “[...] he aquí una masa de protoplasma donde no ha podido ser descubierto ningún índice de organización, ‘gelatina límpida como el blanco del huevo’ [...] esta gelatina, sin embargo, ejecuta movimientos, captura animales, los digiere. Ella posee *apetito*, es evidente, y en consecuencia, una percepción más o menos clara de lo que *apetece*” (en *Monadología y Sociología*).

¿No es acaso lo protoplasmático —esta gelatina límpida o blanco del huevo— el punto afectivo de la morfogénesis placentaria, donde el flujo germinal entra siempre *anteriormente* en boda celeste con el conocimiento apetitivo? ¿No es allí que se inicia el *co-naissance* por obra de contracciones / contemplaciones concretamente protoplasmáticas?

Así es como estas tres éticas del co-nacer (pero son *etologías*³⁴), empiezan a ensamblarse a través de sus intermitencias mútuas en la camisa de noche. ¿Qué otra cosa significará la afirmación nestoriana “es en esa línea que me estoy moviendo”

33. *Conocimiento de salvación*, ensayo de Lezama Lima incluido en la antología de ensayos *Confluencias*, op.cit.

34. Si la ética —según Nietzsche o Deleuze— opera en la inmanencia de los afectos singulares *sobre la marcha*, dirán que en cambio la moral, lo hace por obra de un cánón de valores trascendentes que supervisan toda marcha. Así es que la *etología* viene a asociarse a la ética en tanto le suma el detalle de unos umbrales máximos y mínimos de poder de afección de los cuerpos (al componerse o descomponerse), tal como se da en la relaciones entre la tierra, los animales y sus territorios, ritmocaos que Deleuze desea incorporar, en su pura molecularidad afectiva, a la ética según los hombres, para desestratificarla. Es otro de los préstamos biológicos que Gilles Deleuze contrae al leer la ética spinoziana, y que le abre la posibilidad de ligar el devenir-animal y molecular a una ética que siempre resultó *humana, demasiado humana*, de tal modo que ésta pueda vincularse a los componentes no antropocéntricos de la etología.

(Lezama — Artaud), sino que empieza a tantear con más foco —es decir: en la ondulación— su propio *ethos* de la poesía, singularizado a través de esa sicigia Artaud — Lezama a todas luces vinculable? Néstor subraya y pide este ligue en una instancia en la que se le presenta a él mismo la exigencia de una ética no-antropocéntrica ante sus nuevos/ simultáneos *desvíos de sí* que ligan al trance. Y aquellos dos poetas —sus fuerzas anímicas, sus *edades del cuerpo*— le acercan incomparablemente sus investigaciones en *estética animista*³⁵. Que implica el descubrimiento de sus propios desvíos hacia el gesto, armilado de signos vivos, grillos u hongos del acontecimiento. NP otea su *ethos* desde la ética *apetitiva* del *connaissance* (Lezama + Claudel) y desde el *conocimiento físico* de los signos (Artaud + Deleuze/ Guattari), yunta ético-etológica del frenesí —del *afán de conocimiento físico*—, que lo incluye como el tercero evaporado.

Poetas-médicos: ethos creador del órgano y la fisiología.

En toda señalización de la poesía como *trance* (que cunde en los tres poetas) la suscitación de un *ethos* no—humano adviene sola, ya que surge un tipo de conocimiento que es pasado por el nervio (“todo pensamiento está oculto en la vitalidad nerviosa de las médulas” —Artaud—), e incorporado en términos de *apetición prehensiva* (“escribo cuando tengo apetito” —Lezama—), o bien cribado por la minucia pática del afecto (“arte de la abundancia del ánimo y de las emociones”, dice el poeta Roberto Echavarren respecto a su caracterización del neobarroco³⁶).

En una ética fisioespiritual de este calibre se pone en juego una acción de valor inigualable para el trío: *la creación de un órgano para recibir y tratar esa abundancia*, y por lo tanto la generación de una fisiología concomitante que la rote, que extraiga transdividuidades fisioespirituales de ese *conocimiento*. Este órgano y esa fisiología con.traerán un *conocimiento de salvación* (Lezama Lima) a la escala inestable del acontecimiento, que a la vez comprometerán insalubres procesos de curación (en Artaud y NP). Esto, a la manera del Nietzsche que piensa la salud según una inteligencia

35. Para caracterizar esta estética animista, ofrecemos las siguientes citas no programáticas: “[...] espacio dinamizado que no deja nada fuera del campo de las fuerzas [...] constituye no sólo el trasfondo, sino el principio de la estética anímica: el espacio viviente [...] sembrado de electrones y fotones, que carece de fronteras” (*El Alma Atómica*, Gustav Hockquenghem / René Schérer). A lo que agrega Roger Caillois en *El Mito y el Hombre*: “[...] una especie de inserción en el mundo vegetal [...] ¿o no es esa plasticidad el postulado fundamental de toda teoría transformista? [...] el organismo no está en un “medio”, sino que además es ese “medio” y la energía misma que allí lo define”. Y Lezama: “la creación del mundo respirante, afanoso de transformar lo inorgánico en orgánico, lo más lejano en cercano [...] un mundo que se agita y que aspira a vivir”. Mientras tanto, el poeta cubano Octavio Armand, en su libro de ensayos *Superficies*: “La lógica del espacio presidida por la centralidad impasible de algún animal [...] No figuras, sino prefiguraciones, asomos, indicios. (...) Siempre, en ese espacio, habrá un animal”. A lo que Artaud le responde: “En la profusión inmediata del espíritu hay una inserción multiforme y brillante de animales”. Por lo tanto “la experiencia del lenguaje no se trata por supuesto de una experiencia verbal, sino de una distensión del ser, un crecimiento en que, por instantes, todo se da como porosidad” (Armand).

36. Roberto Echavarren en su *Prólogo* a la muestra de poesía latinoamericana *Medusario*, Roberto Echavarren, José Kozzer y Jacobo Sefamí, Fondo de Cultura Económica, México, DF, 1996.

no cerebral de criterios físicos: salud por amor al sistema nervioso, sistema que no es el referencial ni cierra: es el que se crea desde la vigilia poética y profética en las fuerzas somáticas y anímicas.

Según el Deleuze de *Crítica y clínica*, artistas y poetas son médicos. Y es tan concreto como que el *ethos* barroco de fondo vitalista, es capaz de crear, en su natación protoplasmática, un órgano que reciba y sostenga el *co-naissance* pero que también lo produzca (la *producción de intensidades* que indaga Perlongher, que es también la *producción de indeterminación* en Deleuze), y este órgano que se crea (signos y gesto lo incuban), plantea lo siguiente: “Sentimos que se ha creado un órgano para esa batalla de la causalidad y lo incondicionado [...] Ese órgano para lo desconocido se encuentra en una región conocida, la poesía” (Lezama Lima).

La poesía como *nueva fisiología* (vectorizada por una *nueva causalidad* que depone el determinismo del eje cultura/ naturaleza, p.ej.), es un órgano de conocimiento no facultativo, si bien sígnico-gestual, que liga a las funciones —de respirar, secretar o transpirar—, y que al crear un órgano para ese conocimiento, lo hace —como las parturientas— a través de la respiración, a través de las contracciones, a través de la exudación de una rogativa con capacidad de transmutar la bioquímica del pensamiento: de las células y hasta de la *lectura celular*. No es raro que NP hable de “ese trabajo de lo alucinante” al sentirse vinculado a los otros dos poetas, ya que lejos de la alucinación subjetivante aquí se concibe a ciegas, placentariamente, ya que el trabajo de lo alucinante es trabajo de parto, labor biofísica no subjetivada, por lo tanto en la anteluz de toda conciencia o cultura. Los tres hartos de la razón discursiva y sin firmar en movimiento alguno (es desfiriéndose de ellos que rubrican por toda la meseta sus signos), se desean agujas de la *nueva gravitación*.

Lo más llamativo es que se nos plantea una pregunta jamás formulada de manera explícita por ninguno de ellos, tal vez apercibida desde sus agujas, que pasa por el misterio de *cómo recibir el conocimiento*. Pregunta gnóstica por excelencia, en la que habría que incluir a otros contemporáneos: Bataille, Michaux y Philip Dick, entre otros náufragos del *trans*.

Estamos ante tres poetas de sesgo manierista, (neo)barroco y gnóstico (acaso Artaud menos barroco que manierista, acaso Perlongher menos gnóstico que beatnik), pero en quienes importa maniáticamente la *colocación* ante la eventual recepción nerviosa, fisiológica y espiritual del conocimiento, como una de las anfractuosidades más relevantes del *ethos* de los tres, que es la anfractuosidad misma del co-nacer que viene (o que se va quedando) a través de ese cúmulo de gestos entre cubistas y oraculares.

Ya el Santo Daime dice: “Dáme, dáme”³⁷. Y está Perlongher entre ellos consumiendo la bebida sagrada, recibiendo desde su *dáme* singular, co-creando un órgano para recibir y sostener la donación. *Cómo recibir los himnos*, se plantea la Iglesia del Santo Daime. Y al rozar este evento fisioespiritual se roza el enigma, otra vez, del *virgo potens: cómo recibir el espíritu*, cómo llamarlo. Y en donde la *respiración* (el *soplo*) es la *inteligencia* que hace lugar y fecunda *inmaculadamente* (*máquina célibe* de Duchamp o de Deleuze—Guattari). Se trata, en fin, de una inteligencia que fecunda por el aliento: “la emisión magnética de un aliento, una especie de magia extraña que se instalara entre nosotros” (escribió Artaud y bien podría habérselo dictado Lezama).

No cabría re-citar, ahora, todo lo que ya se trajo a colación, en la secciones

37. Se trata de uno de los estribillos himnicos que se recitan durante la ingesta ritual de la planta.

previas, respecto a la relación de los tres poetas con el *mundo respirante*, que aquí se revela como una *razón seminal* que viene a fecundar y a morar, y “que se instalara entre nosotros”. Es justamente Hellogábalo quien nace en una “cuna de esperma”, amparado por un logos espermático no intelectual ni trascendente, siempre fuera de sí: fuera de frasco.

¿No se preguntan los tres poetas-médicos por la *medicina* o bebedizo que entra en juego para poder abrir este *virgo potens* (tokonoma que es fuerza de atracción, *atractor extraño*)? ¿Cómo crearla, cómo recibirla? ¿Por el ano, por el *inconciente físico*, por el hechizamiento de la cantidad? En todos ellos: por la poesía en cuanto órgano virtual/ actual del correlato respiratorio de la *physis*³⁸.

Tensor de *furor* manierista que tantea un *ethos* radicalmente creador y no una ética sin misterio (sin *oscuridad placentaria*) a la que acostumbra la marroquinería académica: “El acto del *ethos* tiene que ser creador”, escribe Lezama, y éste se dilata o respira si el espacio sucesivo, herido de costado, habla por la herida. Este *acto del ethos* es una modulación del *apetito cognoscente* que destapa la regulación discursiva y muestra una ebullición, una efervescencia: “Mi novela (Paradiso) está dentro de un barroco fervoroso”, decía Lezama, y le guiña al frenesí perlongheriano, ya que ambos poetas ligan a la *voracidad verbal* (= incantatoria). Y ligar allí, por todo lo dicho, es ligar a la voracidad gestual y sígnica que Artaud, desgarrado hasta lo rupestre, les muestra en su desierto.

Que la poesía pueda abrirse a la *recepción de un conocimiento* por apetición o frenesí (que en un aspecto es una devolución fervorosa hacia sus influjos, hacia los *datos de los que procede*), y que la *voluptas* —voluta— que se evapora durante el proceso de ese arrastre devolutivo, haga hablar con la *lengua afuera* a una *cantidad hechizada* que se corusca (allí donde la materia se vuelve *superficie de revelación*), toda esta conjugación, es el *ethos* propiamente manierista-barroco que Perlongher sigue y detecta entre Lezama Lima y Artaud, y el de ambos con él, y a la vez el de los tres con la fase ética/ etológica del neobarroco que leemos³⁹.

En Artaud, a través del manierismo balinés del gesto, cuyo *ethos* de la crueldad no implica más que una máxima fidelidad a la *irrigación* de la carne por el nervio (“mi carne irrigada de nervios”). Lo que NP llamará, inspirado en esa percatación, un éxtasis grave, o real desgarramiento. En Lezama, a través del *apetito cognoscente* del “señor barroco”, con su *gesto anterior* de comensal priápico que no para de *invitar* y *devolver* (la *ingurgitación* misma).

En Lezama Lima, para sostener esa receptividad apetitiva, abunda una caridad desafiante (la devolución incrementada de los dones). En Artaud, se sostienen las revelaciones espirituales en su inmanencia nerviosa, que acechan la producción del *inconciente físico*. En Perlongher, persevera el *reel* tenso (y fluido) hacia la *producción de intensidad*. Todas tareas *médicas* de manutención del *ethos* que al fin fue abierto a su inagotable depósito: a su deposición de toda regulación cerebral para la subida de la desregulación medular, partiendo hacia otros minicerebros.

38. Lezama: “Cuando el *potens* actúa en lo visible, sus derivaciones son el dominio de la *physis*”. De donde: “para mí todo lo que haga un cuerpo es como tocar un misterio”.

39. Diremos, con Hocquenghem/ Schérer, Gustav René Hocke y Gilles Deleuze, que el manierismo de Artaud está entretejido a un manierismo de primer ariete o primer brote, de pura forzosidad expresiva, contorsionado hasta el dolor, sin ulteriores coruscamientos de superficie: el buceo en las profundidades que NP buscaba en Artaud, como contrapunto al oropel de Lezama.

Tal vez subrayemos una obviedad si decimos que este conocimiento no es idílico: se mueve en el campo etológico y fisiológico de la *tentación física*, términos caros, otra vez, a Lezama y Artaud:

“*Tentación*, y no tema, invasiones lentas pero incontenibles” (Lezama);

“[...] y substituir las formas rígidas del arte por formas intimidantes y vivas, en la medida en que ceden a lo que podríamos llamar la *tentación física* (Artaud).

“Se creería que así se ejerce una verdadera *tentación del espacio*” (Roger Caillois).

Esta *tentación física* trabaja en las térmicas del espacio que los tres exploran con sus artes marciales de la *polvareda pensante*, ya que el espacio, para el combo animista, también es un *poder*: el cuerpo llega hasta donde lo hacen sus capacidades: huele, exhala: rubrica a distancia la retina y los poros con un vaporcillo o un sudor. Se trata, en palabras de Lezama, de “un intramundo, una entrevisión, un entreoído que ha ocupado los espacios clasificados”. La *tentación física* y el *entrar en o salir a*, son eventos aliados que rebasan el espacio y que, *al gesto*, geminan el *ultraespacio*: “Lo vivo aparece entonces como un espacio extraño al que da el ser el ultraespacio”.

Roger Caillois, en su ya citado *El mito y el hombre*, llama a esto la *psicastenia legendaria*: “Pues el ser vivo, el organismo, no es más el origen de las coordenadas sino sólo un punto entre muchos [...] el sentimiento de la personalidad no tarda en esas condiciones en verse minado. Entonces entramos en la psicología de la psicastenia y más precisamente de la *psicastenia legendaria*, si conviniéramos en utilizar el término para referirnos a la perturbación de las relaciones de la personalidad y del espacio [...] Se creería que así se ejerce una verdadera *tentación del espacio*”⁴⁰.

¿Por qué tantas *tentaciones* estrictamente físicas y ultraespaciales, ya no morales ni imaginarias? Son las tentaciones según la etología, *espacio negro* que no se distingue del ser vivo, que deviene mundo que se agita, según maneras y mareas hilozoístas, y que por lo tanto crea lo que aparece en él. Es la *creación del mundo respirante* que, como ya apuntamos, preocupa a Lezama y a Artaud por igual, y del que NP se desea colaborador: “Si llegáramos a un planeta desconocido, comprobaríamos el sortilegio de la respiración”, apunta el poeta cubano. Y Artaud, que siempre conversa con Lezama, escribe: “Que se vuelva brevemente a las fuentes respiratorias, plásticas, activas del lenguaje”, o también: “Tiempos en que la lengua [...] se mezclaba al poder orgánico de la respiración”.

Morfoplastia respiratoria en el ultraespacio, se llama el exagerado film de este agenciamiento transformista. Del que Gabriel Tarde ya hacía su reseña: se trata de “las más cautivantes doctrinas dinamistas”. Ya que, en palabras de Artaud, “el verdadero panteísmo no es un sistema filosófico sino un *medio de investigación dinámica del universo*”. Esta dinámica, cuyo correlato griego se dice *dunamis*, es (fue) uno de los nombres del Espíritu Santo en las gnosias copto-alejandrinas. Vale decir que nuestra *energética total* bascula según los vectores del aliento, investigada por una disciplina que cabría llamar *panteísmo molecular*⁴¹. Región por la que inmanece, con todo su poder, el componente *etológico* de la ética barroca, en el que signos y gestos vivifican el hábitat ganado por un *pneuma tentador*, y en el que se alternan, en una suerte de ocupante

40. Roger Caillois, *El mito y el hombre*, Fondo de Cultura Económica, México, DF, 1998.

41. *Panteísmo molecular*: noción propuesta en el ensayo *Breve Diccionario de Brujería Portátil*, de naKh ab Ra, en la sección *Nomadología de lo sagrado — Panteísmo molecular*, dentro del libro *Nosotros, los Brujos*, op.cit.

sin lugar y lugar sin ocupante blanchotianos⁴², los imanes multipolares que hacen del ámbito un juego de umbrales entre lo visible e invisible, entre lo que afecta y es afectado, entre el que ve y lo visto, entre lo que sube y baja: umbrales que son ritmos de contemplación mutua —*ritmos de penetración*— gracias a los cuales se va *co-naciendo*.

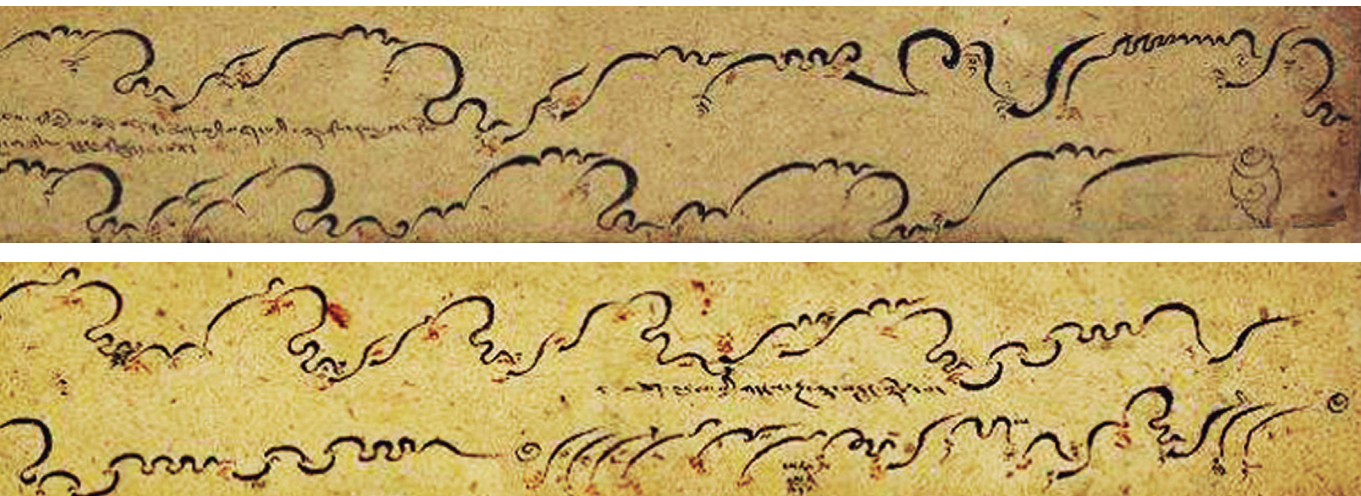
“Entre vidente y visible, entre quien toca y lo tocado, entre un ojo y el otro, se hace una especie de recruzamiento cuando se alumbra la chispa entre el que siente y lo sensible” (Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, Paidós, Buenos Aires, 1977). Y para más recruzamientos, Merleau-Ponty los cruza a Lezama Lima y a Gaston Bachelard: “No se trata de hablar del espacio sino de captarlo en su habla”. Así se nace en el ultraespacio: por una suerte de concentración o contracción de *súmulas en la voz* (= el con-traer inherente a las *luces hímnicas* según el Daime). Este conocimiento es literalmente un *co-nacer* en los coros, coros que cantan el *bágase* corriendo por su hilo incandescente a medida que van *dando de hablar* al ultraespacio.

Entonces el gesto que hechiza la cantidad y extrae su voz, se vuelve inseparable de la visión *en y por* la voz, *en y por* el hálito, *en y por* el oído, ya que la visión no está más enfrente ni adentro (ya no pertenece a la vista —ni siquiera *interiorizada*—) sino que se hace *en medio* de las cosas, tal como el gesto actúa *en medio* de una conflagración de alientos. Si para Artaud el panteísmo es un *medio* (y no un discurso), para Tarde “las mónadas no son elementos sustanciales extrínsecos unos a los otros, sino esferas de acción que se inter-penetran; no son microcosmos, sino *medios universales*”. El gesto actúa en esos medios: gesto de teatro balinés, gesto de pintor de un solo color (como junción universo-cerebro). Así es como se abre un *ethos*, entre signos y gestos —*ethos* performativa—, que coincide con el que abre el visionario que pasa de lo enteramente visible a lo enteramente visionario por obra de lo intermedial/ multipolar en los signos. El visionario musita: nunca frente a las cosas, nunca un hombre en cuanto maniquí cartesiano, siempre *en el medio* de unos árboles, de unos insectos, de unas diagonales (medios entre medios).

Hé nos en el conciliábulo donde Artaud, Lezama y Perlongher, concentran una intensidad gestual tan dilatada —al jeringarla con su energética de los signos, con sus letras-espíritus—, que es capaz de abrirnos al *ethos creador* del órgano y de la fisiología. Como escribe Giorgio Agamben en *Medios sin fin*, “el gesto es la exhibición de una medialidad [...] hace aparecer el *ser-en-un-medio* del hombre”. Vale decir que lo abre a una ética en tanto que co-habitante de unos medios animales / sociales / cosmológicos, que le cabe a cierta poesía y a cierto conocimiento auscultar: su compromiso ético-etológico implica una aventura en el campo de los signos *animados* que a nuestros poetas-etólogos les hará decir: “No es un disfrute de cosas adquiridas, sino un rito, una aventura [...] presenta el aspecto sagrado de la aventura total del hombre”. Lo que nos devuelve a la poesía como *aventura del pensamiento*, que es una de las caracterizaciones de Echavarren del neobarroco.

Y es a través de esta apetición que no cesa de ser experimental (justo porque sale del castillo y del laboratorio), que la ética y estética neobarroca plantea su doble operación: una cosmología de la percepción dondequiera que encarne su *fuerza negra* (asociadora del cuerpo a una neumatología), y una pansemiótica material (no-significante) dondequiera que actualice su *cadena mágica*. Este pasodoble, en NP, se cuenta frescamente así: “Uno dice: “una mujer sube al colectivo” y no “una avalancha de

42. “Sé dónde estoy, pero no me siento en el lugar en que me encuentro” [...] el individuo trasciende la frontera de su piel y habita al otro lado de sus sentidos” (R.Caillois, op.cit.).



Notación
musical
tibetana

banlon lastima el chirrido de las ruedas”, aunque por ahí eso es lo que está pasando. Pero es diciéndolo de la otra manera que las cosas se mantienen en un nivel de abstracción que en vez de dar lugar al plano de los cuerpos, lo asfixia, lo sofoca.”

Manera muy simple y relajada de decir: el Real al que se enfurte el neobarroco pertenece al plano de las micropercepciones (es su *ethos*), y en cuanto tal, es a la vez una perpetua cosmología barroca, galaxema de las apercepciones que no es la vieja cosmología de las grandes masas molares. Lo que también quiere decir: la abstracción idealista que ni se entera es el realismo (si *máquina de registro*), pero el realismo físico (con sus *inconcientes*) contrabandea y se dilata en el *ethos* barroco. Ni siquiera haría falta hablar de surrealismo: basta captar el elemento trascendente del *empirismo trascendental* deleuziano (que es justamente *su Real*) en sus diversas captaciones: la voluntad de poder (Nietzsche), el afecto (Deleuze), la intuición (Bergson), la intensidad (Perlongher), el *potens* (Lezama), el inconciente físico (Artaud o Guattari).

De la misma manera tampoco Leibniz necesitó hablar de una *sobrenaturaleza*, ya que su noción de ésta como *melodía singular* que apetece nuevas melodías cada vez (órgano de vientos que insufla cardúmenes dentro cardúmenes y estanques dentro de peces a través de inúmeros pliegues orgánicos), era y es inherente a su melodía naturante. ¿Acaso no es a ese hervidero serpentino (o *desconocido ondulante*) al que apunta el *apetito cognoscente* del investigador en *medios universales*?

Operar con afilada promiscuidad en el deslizamiento entre *apetito cognoscente* y *afán de conocimiento físico*, no implica un eje cultural de más conocimiento por el que se apresura un saber o una estética —con tal de frenar el peligro o el dolor—, sino el intersticio vital en el que cabe este *pensamiento orante* o *incantante*, una polvareda capaz de *restaurar el aura*⁴³, a través de la cual se alcanza a ver en los repliegues de la materia y a leer en los pliegues del alma, a condición de que esta videncia y esa lectura no sean los medios para una nueva gramática ligada a las *facultades* (del sujeto y sus exámenes), sino que reviertan, incrementadas, sobre las funciones y sus sustancias, a la escala inestable de la contracción.

43. “Es como restaurar el aura, un encantamiento del mundo”, en *Papeles Insumisos*, entrevista de Susana Villalba.

Apéndice*

Desconocido ondulante y enigmático absoluto: una navegación.

El absoluto, en uno de sus usos menos enigmáticos, señala aquello que está separado y jerarquizado, bastándose a sí mismo en su autoidentidad. Convive aquí una noción simultánea por la que el absoluto pasa a ser esa realidad que comprende todas las demás realidades a través de una envoltura relacional máxima. El gran Jean Wahl detecta desde el vamos el problema en su *Tratado de Metafísica*: “[...] tenemos una especie de conflicto con la idea misma de absoluto, un conflicto entre lo absoluto como separado y lo absoluto como incluyente y comprensivo”.

A la hipótesis del absoluto separado se le adhieren nociones concomitantes como las de Bien, Uno e Identidad, en donde se ubica la filosofía platónica deudora de Parménides. Esto se transmite con numerosos desvíos creadores a algunos místicos cristianos, islámicos o judíos, de sesgo neoplatónico. En una u otra versión, como Uno separado o como totalidad de las realidades y de sus vínculos, el absoluto opera dentro de una lógica abstracta que, secundariamente, llega a brindar un vector pragmático a sus desviaciones teúrgicas neoplatónicas, siendo el “neoplatonismo” de las tribus gnósticas el punto de partida para una reinención espectacular del platonismo que acaba, como en Sohrevardi o Ibn Arabi —traducidos y analizados por Henry Corbin—, en una angelosofía y teosofía experimental de las luces aurales (efecto colateral que también atravesaba a Proclo, Jámblico o Dionisio Areopagita).

El neoplatonismo emanacionista de sesgo gnóstico-teúrgico es uno de los primeros movimientos que, en praxis (en liturgia y en versículo), sacan al absoluto de su *edad abstracta* / especulativa: primer aviso de lo que cabría mal llamar un barroco teosófico, filosófico y poético, ya que lo que en el platonismo, y en Plotino mismo, eran todavía Ideas por contemplación intelectual, en las heterogénesis gnósticas y teúrgicas serán Ángeles, Arcángeles, Fravartis, Espíritus, Luces Primordiales, contactadas por vía extática, con sus epifanías y lenguas ignotas (= glosolalias, ecolalias, *lengua de los pájaros*).

El viejo absoluto filosófico, sin embargo, reaparecerá siempre en Occidente con otros atuendos y matices, adherido a las idiosincrasias reflexivas más o menos coyunturales o académicas, donde podrá disfrazarse como Otro, lo Real, el *en-sí* descartado o descartador, aquello de lo que no se puede hablar pero que nos habla, un absoluto de la cultura o del texto, de la interpretación sin fin, etc.

La gnosis entiende, en cambio, que el absoluto al que conectan no viene solo ni yace separado, ni inmóvil o entero es que huye o nos posee, ni tampoco es quien, inefable, incluye la totalidad de las realidades ni el conjunto total de sus relaciones, ni esto se realiza en la sucesión histórica de Occidente ni es el Otro que nos recita de memoria o que recitamos sin saberlo, ni una deuda pendiente con la intuición totalizadora o unicista. El absoluto, en la gnosis visionaria (= pragmática) de las diversas sectas gnósticas, es siempre un *movimiento hacia fuera*. Y no del hombre exclusivamente, ni de la Historia y su Espíritu, ni siquiera de la Imagen o Idea Primera, sino de la naturaleza entera, de cada entidad o sociedad de átomos, del mínimo al máximo umbral, desde la planta hasta la sodalidad de los astros, desde la estrella fugaz hasta la piedra sobre la que el mago realiza su liturgia. Hallamos un absoluto dinamitado que ya empieza a ser intra / inter / trans, por el intersticio sin ojo. Y a través de este *movimiento hacia fuera* —que hasta puede ser paradójicamente implosivo—, es que se abre la posibilidad de un *absoluto particular*, viviente en cada partíclo. Se capta entonces que este absoluto, por obra de *cadena mágica*, sigue siendo, a su manera, una *diagonal de universo*, lo que apuntaría de costado al sentido básico de la primitiva trascendencia no-filosófica (más bien mágica o extática), que no se distinguía de su movimiento centrípeto simultáneo. Es el caso del así llamado Fuego Celeste, que por su *dunamis* copresente en todo cuerpo, espira toda interioridad hacia el exterior e invagina cualquier exterioridad hacia el lado interno (micro-hacedor de moebius). Ese movimiento

* Véase la nota de la página 54.

comunicante, ya no comunicacional, es por eso una *ondulación* descontorneada y contoneante. Y como tal habla, en sordina, del *estilo serpentinata* de este barroco germinal que le obsequiamos al gnosticismo histórico, pero también a las gnosias caldeas o persas —de las que Heliogábalo, de Artaud, es un brillante avatar—, como uno de los primeros expositores *en lenguas* de este proceso, así como arrimadores de esta experiencia *particular*, por contacto directo, del absoluto en cuanto *transeuncia* ilimitada en cada entidad.

Todo esto comprobamos que se corresponde con las connotaciones más bien filológicas que filosóficas del término *absoluto*, que tras un sencillo rastreo por diccionarios etimológicos, nos regala un puñado de vinculaciones prolijamente olvidadas. Se nos muestra que etimológicamente el absoluto refiere a aquello desatado, sin freno, suelto, *disuelto* incluso, ya que es un término que proviene del latín *solvere*, que implica *disolver* y *disolución*, y de allí la *absolución de los pecados* en las liturgias católicas: se libera, se desata, designando incluso lo que “se puede soltar” (*solubilis*). Lo más llamativo —pensando en la *máquina soltera* de Deleuze/ Guattari (por lo tanto en la de Duchamp)—, es que *solvere* también indica aquello *soltero* o *no casado*. Sugestivo encuentro que duerme en la lengua: no se trataría, entonces, de una mera concesión asociativo-filológica decir que el absoluto liga a cierta noción que, reponiendo su *sin freno* (ya que *sin freno* es otra sinonimia consignada), nos habla del *borde transeúnte*, descontorneante, por el que ondula este absoluto como *línea soltera*. ¿Cómo llaman a este *absoluto* los solteros Hocquenghem y Schérer? “Átomo, elemento: irrepresentable de la materia, sutilidad suprema de eso que pasa de lo sensible a una potencia: un *absoluto singular*.” Como siempre, estos *no cazados* acaban de regalar la denominación justa: *absoluto singular*. Donde éste no es otra cosa que el *disuelto* elemento respecto al absoluto Uno, Unus que sin Ambo (o transambular) nos administraba subalternos por degradaciones sucesivas. Aquél es un *enigma*, y por cierto algo desprolijo, con muy poco de esfinge, con mucho de micro-hordas, ya que es, para el dúo maquinico, un *menos Uno*: es, según el diccionario Corominas, el que “se puede soltar”. Tenemos entonces una *solución* obvia: este Absoluto, por *enigmático* (y también por *maquinico*) nunca es Uno, sino *singular* (pero a la vez

este “singular es plural”, como escribe Reynaldo Jiménez en el libro *Enteoramas Paradisiacos*).

Así a veces la lengua, en sus raicillas filológicas, habla de sus mareas de sentidos deslizantes y de lo que pasó de largo respecto a los polos de la significación filosófica. Efectivamente, el “puede” en la frase “se puede soltar”, es una apelación al *poder germinal* o *fuerza nativa* en el *solvere*: reconvierte el absoluto del sólido entronizado, en un absoluto suelto, ondulante, definitivamente líquido, allí donde justamente, en las secciones previas, hablábamos de *ondulación*. Para el alquimista operativo de hace mil o dos mil años esto es idéntico: *solución* (Solve) implica convertir lo fijo en no-fijo, es la conversión del sólido en fluido, en Materia Prima o Mercurio de los Sabios (= *el mercurio fluidico de la naturaleza* —de allí que, como mencionáramos, el alquimista pueda ser el *piloto de la onda viva*—). Un poder habita en este absoluto transfigurador, que se singulariza en *soluciones* antes que en ataduras, en *conversiones* a las corrientes de flujos (¿no era Artaud quien decía: “Tener en sí la corriente de las cosas, estar en el nivel de su corriente”?). ¿Quién puede esto? Según estas derivas se trata del *soltero*. Y este *soltero* es el enigma sin esfinge: no es ni mujer ni hombre ni anda solo. Justo porque *soltero*, marcha poblado de bodas celestes.

¿De qué otra manera sino, Alfred Jarry podría titular uno de sus libros *El Amor Absoluto*, sin que haya jamás una sola apelación al amor humano? Amor soltado a la corriente impersonal del *solvere*, que es decir: “*amor absoluto* porque entregado a la *ondulación soltera*”, sobre todo soltera de hombre-mujer. Hablamos entonces de un *absoluto ondulante*, así como nuestro *desconocido* podrá decirse, a la vez, *enigmático*. En su llaneza lo enigmático se caracteriza como *frase ambigua*. Ya que puesto en enigma, el absoluto frasea, no dicta ni caza, y al frasear *en* la corriente dinámica que Artaud señalaba como vector de investigación panteísta, este fraseo no se desambigua: sostiene la ambigüedad de su *sin freno* (= *frenesí*).

¿Un absoluto *furioso*, también? El *Orlando Furioso* de Ariosto o *degli heroici furori* de Bruno que antes mencionáramos. Este absoluto devuelto a lo gaseoso implica el frenesí de la soltería según las máquinas célibes, que tantean las intensidades somáticas, elementales o divinas, depone las trampas de sexo y edad. Perlongher

encantado: “la poesía se convierte en vehículo de *conocimiento absoluto* [...] penetrar poéticamente toda la realidad que seamos capaces de abarcar”, escribe en su ensayo *Neobarroco y neobarroso*. Y que nada menos Perlongher hable de poesía y *conocimiento absoluto* es bastante, ya que sus críticos se lo saltean olímpicamente. Pero además ese conocimiento queda vinculado a este “penetrar poéticamente” que es un *ritmo de penetración* de la cantidad, a lo Lezama: *absoluto singular* penetrando la realidad a través de gestos y signos.

Cuando Gauguin les sugería a sus alumnos “permanecer siempre a la búsqueda de lo absoluto”, y enseguida: “crear la velada imagen del inexplicable enigma”, ¿estará conversando enigmáticamente con este libro? Siempre que aquél *absoluto* y este *enigma* sean ingurgitados en el *afán de conocimiento físico* de los signos = la *tentación física* que el *consumo de cantidades intensivas* despierta y sostiene, consumo para el que conviene ir creando, como ya vimos, un órgano de recepción.

El Infinito Turbulento, de Henri Michaux, ¿no estará nombrando, desde su título, la misma región que este *desconocido ondulante* y aquél *absoluto enigmático*, cuando dice: “Un superlativo no como los demás. Un superlativo de las virtualidades. Un superlativo de lo *desconocido*, un superlativo *absoluto*”. Superlativo implica *levantar por encima: hacer rebasar*. No es el absoluto del Uno bien contenido, compungido o soberbio en su mismidad, es un rebasamiento alegre y deseante de la atadura. Y rebasa tanto lo desconocido como lo absoluto en cuanto grandes unidades molares-morales: los levanta por encima de su achatamiento laminar / categorial, y es derramándose a lo ancho que el absoluto acaba como energía simbiote de lo singular.

Absoluto singular, entonces, que no tiene rasgos inefables ni es otredad ni totaliza ni deviene históricamente: tiene los rasgos experienciales del *enigma particular* no menos que diagonal, que en tanto *suelto* y *soltero* puede llamarse *absoluto* ya que porta un *movimiento hacia afuera* disolvente de los cabos. Lo que nos habla, barcos, de *ir hacia*, como en las trascendencias físico-metafísicas del *mythos anterior* a su conceptualización idealista: el de los argonautas, el de la navegación (con todos sus naufragios —si lo sabrá Saint-John Perse—). Señala el movimiento que sobrepuja cada frontera —un componente de lo *sublime*, aunque

desmonumentalizado—, y distribuye una *aventura molecular*.

A las teocracias sacerdotales tanto como al humanismo profesoral, habría que exponerles, como una quebradura, esta riqueza largamente aplastada: por empezar aquella trascendencia sin concepto o este *amor absoluto*, no humano, mencionado por Alfred Jarry, que nos señalaba la vinculación física / fisioespiritual de la aventura dinamista. Y también habría que pasarles de nuevo, ya que navegamos, la *ballena blanca* de Melville: caracterización implacable (por pragmática / no programática) del *desconocido ondulante*, ya que es el medio mismo que en ella ondula lo que la torna blanca: irreferencial, soltera (*la parte blanca del huevo*, apuntábamos con Tarde: un protoplasma marino), para que Ahab acabe inventando, en esa contemplación que dura meses, su minuciosa *cetología del absoluto*, capítulo a capítulo. ¿Una *cetología del absoluto* no es un seguimiento empírico de la ondulación respirante? ¿Y acaso al gran diádoco de Moby Dick, que es Joseph Conrad, no se lo percibe atravesando similares *investigaciones solteras* en *El Corazón de las Tinieblas*? ¿No es esta novela una inmersión de buzo en el enigma cardíaco de un desconocido tan pronto fluvial como vegetal o teleplástico?

Desconocido: ya insinuábamos con Tarde que no es algo a reverenciar en el frío ni a conquistar quemándolo (cerebros recalentados), sino ese *algo* a sacudir cual sistro, como aquella serpiente sacudida adentro de un pañuelo en un poema de Lezama Lima (*Serpiente y pañuelo*), para que por una ondulación de sudario acabe soltando las gemas o dátiles, que lo vuelvan consumible por una suerte de exudación signica. Esa serpiente es el desconocido *dinamizado* por el profeta, cuando lo desfijó de su vara para la platea, gesticulando en la conflagración de los signos, hacia el pueblo que no existe, pero que entre ellos se empieza a gestar.

“Eran los hombres sin insistencias humanísticas los que podían captar el asombro, el nuevo unicornio, que no regresaba para morir”, escribe Lezama Lima en *La curiosidad barroca*. Lejos del largo leccionario de las facultades que desde su fundación enseña que el unicornio no existe, el poeta del *conocimiento absoluto* (Perlongher), vale decir: soltero de la cultura en cuanto *voz de saber*, nos brinda, por su *movimiento hacia afuera*,

la poesía-profecía de un *abrupto* que insiste en el hervidero del *potens* —y dándole de hablar—, hasta que emite la frase ambigua que le otorga subsistencia a lo que “no existe”, insistencia al *sin freno de aquí*, con su plaga de absolutos singulares: Ahab —en Melville—, Kurtz —en Conrad—, Heliogábalo —en Artaud—, Aguirre —en Herzog—, Fat —en Philip Dick—: catalizadores de la línea célibe del profeta, curtidor del *absoluto singular*.

Mil Mesetas recupera este *personaje rítmico* del profeta frente a la estatificación del sacerdote o del profesor público. Profecía que no es vaticinio ni porvenir congelado en una postal, que implica un acontecimiento exterior a cualquier predicción, pero interior y contigüo a su *hágase*. Por esta razón el profeta hace coincidir lo que viene (no anunciado ni anunciable) y lo que hay (en su *punta de brote*), por una suerte de *ready made* vorticial, de ipsofactoría milagrosa, en el *ir hacia* y *venir del esto*. Lo que implica la concurrencia del (*g*)*esto súbito* con sus existenciaciones fortuitas, pero en

un mismo cono de *azar concurrente*, siempre que el profeta haya logrado sostenerse en la geodésicas del *potens*. Nada más concreto: en sus chisporroteos de actualización aglutina golpe de azar y *esto* —tomá—.

Capacidad soltera, también: el profeta ya no está ahí, sólo queda su *esto* (toda una *terra incognita* por actualizar) en genuina *solve* bioquímica con su *medio*. El *disoluto* se hizo humo en un acontecimiento que adivinándose a sí mismo se hace a través de él, a condición de disolverlo. Así es como él se vuelve indiscernible de *la producción de producción*, es *plan de naturaleza* en acto, y es por eso que ya no se lo distingue claramente: un Kurtz difundido entre los ríos de Viet-Nam. Cuestión de ir hacia el delta de los gestos para inyectarlos hacia dentro de cada *signica* emisible, instilados por un desconocido activo hasta en su punta más ínfima de axón, lo que equivale a decir: “Haz de mi cerebro según tu *voluntad de inconciencia*, oh serpiente breve de los signos”.

Estación Orbital Alógena, 2014



Este apéndice corresponde a una primera versión de *El Desconocido Ondulante* escrita para el libro *Speculation, Heresy, and Gnosis in Contemporary Philosophy of Religion: The Enigmatic Absolute*. Libro en el que se incluye, como apuntábamos al inicio, un fragmento del presente ensayo. Este capítulo aspira a desovillar las vinculaciones entre una noción como la de *enigmático absoluto*, que propone el filósofo citado y cuyo guante recogemos, y la de *desconocido ondulante* que venimos presentando.

[M A L A T E S T A U N O]

MARTÍN MOLINA GOLA —

FERNAND DELIGNY: LÍNEAS DE ERRANCIA

4

JOSÉ MANUEL MATEO —

ESPECTRO SOCIAL DE UNA ESCRITURA:

ENTRE «LAS FLORES DEL MAL» Y «LOS ERRORES»

12

ISAAC MAGAÑA GCANTÓN —

**NOTAS SUELTAS EN TORNO A «MI LIBRO
ENTERRADO», DE MAURO LIBERTELLA**

22

DENAKMAR NAKH AB RA —

EL DESCONOCIDO ONDULANTE

26

[A B R I L D E 2 0 1 8]