

# 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*, 1972<sup>1</sup>. 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 1974<sup>2</sup>. 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*<sup>3</sup>, 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 barroco<sup>4</sup>. 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*<sup>5</sup>, 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 hora<sup>6</sup>.

---

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 términos<sup>7</sup>. 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 obra<sup>8</sup>.

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*<sup>9</sup>. 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 Serres<sup>10</sup>, 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*<sup>11</sup>. 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 Leibniz<sup>12</sup>. 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 materia<sup>13</sup>. 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* lezamiana<sup>14</sup>.

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 pneumatología [...] 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 mojones). 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 enterados<sup>15</sup>.

A su vez en Reynaldo Jiménez este acontecimiento se titula, de nuevo, *Informe*<sup>16</sup>, 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, incandesce<sup>17</sup>. 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 yagé<sup>18</sup>. 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)<sup>19</sup> 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 romántico<sup>20</sup>.

---

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—)<sup>21</sup>. 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 traje<sup>22</sup>. 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* coronándolo<sup>23</sup>. 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 enteogenal, 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 más<sup>24</sup>. 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 maquinaica*, a la manera de la síntesis conectiva que Deleuze y Guattari llamaron *maquinaica esquizofrenica*.

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 afuerigera: 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 fracaso<sup>25</sup>.

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”<sup>26</sup>.

¿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.<sup>27</sup>

*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 abismos<sup>28</sup>.

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*<sup>29</sup>, 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 *Agua Aérea*— 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 facto*—, 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*<sup>30</sup>:

“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*<sup>31</sup>). 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*<sup>32</sup>, 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*<sup>33</sup>, 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*<sup>34</sup>), 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*<sup>35</sup>. 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 neobarroco<sup>36</sup>).

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”<sup>37</sup>. 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*<sup>38</sup>.

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 leemos<sup>39</sup>.

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*”<sup>40</sup>.

¿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*<sup>41</sup>. 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 blanchotianos<sup>42</sup>, 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).

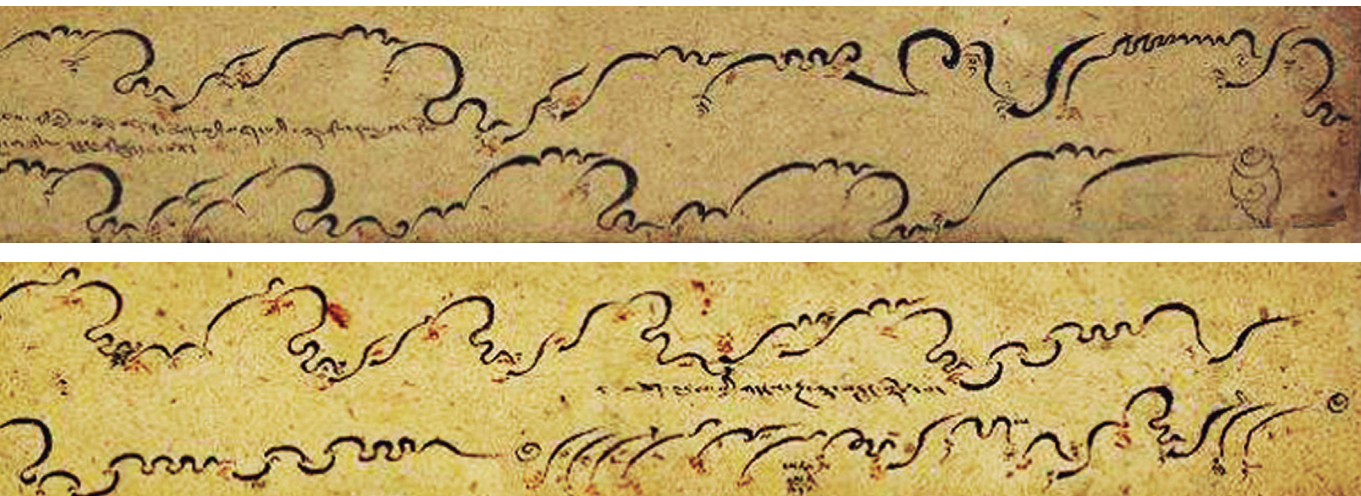
Hé nos en el conciliábulo donde Artaud, Lezama y Perlongher, concentran una intensidad gestual tan dilatada —al jeringarla con su energética de los signos, con sus letras-espíritus—, que es capaz de abrirnos al *ethos creador* del órgano y de la fisiología. Como escribe Giorgio Agamben en *Medios sin 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*<sup>43</sup>, 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 reinversión 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, depeniendo 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.