

La escritura de Néstor Perlongher: un dispositivo de abolición del lenguaje por el lenguaje

Clelia Moure

Sucede que el deseo tiende a instaurar un campo de inmanencia, de pura intensidad, un grado máximo de desterritorialización, donde el sentido va a ser dado por los estallidos del inconsciente, y la impulsión del que teclea no tiene por misión sino dejar pasar –cortándolos- los flujos de un eco de arroyuelo tenaz, que obsede en cierta forma vaporosa del éxtasis.

Néstor Perlongher, en: Sobre alambres

Es este modo "fugado" del decir el que domina en la escritura de Perlongher. Cuando el enunciado alcanza un grado importante de precisión teórica, filosófica, o llamémosla simplemente reflexiva, es atravesado por una línea que lo desterritorializa, lo disloca, lo pervierte. En el epígrafe de estas palabras, dicho procedimiento es muy visible: luego de la y que conecta los dos bloques del párrafo, somos testigos de esa fuga, de la desterritorialización del discurso teórico que deviene poesía lírica. Un ensayo crítico breve sobre su propia poesía[1] le permite dar cuenta de ella efectuando un devenir, el cual, como sabemos, no es un proceso ni una evolución, sino un tránsito que no se detiene. Es un "estar siendo" o un "estar yendo" que no cesa ni culmina en un término: no hay equilibrio final, sólo líneas de fuga en desequilibrio maquínico.

El poeta es aquí el que teclea y su misión es dejar pasar –cortándolos- los flujos de un eco de arroyuelo tenaz. El sujeto de la escritura es un sujeto caído si lo observamos desde una perspectiva cartesiana (que es decir una perspectiva occidental, a pesar del fin de milenio y del relativismo posmoderno) y lejos de considerarse productor de sentido, es un espacio de tránsito que corta los flujos que no pueden ser remitidos a ninguna fuente; su condición es pasar: son los flujos de un eco de arroyuelo. Triple determinación para el texto poético al que se alude con una metáfora líquida y aérea (resulta inevitable pensar en el título de uno de sus libros: Aguas aéreas); en ella los sustantivos no están sumados ni sobrepuestos, sino en línea de proliferación: flujos de un eco de arroyuelo... en sintonía con la noción problemática que bordean.

Esa dinámica de proliferación marca el enunciado, despliega sus puntos singulares y teje una inmensa red, red en perpetuo movimiento, cuyos hilos avanzan, plegándose o desplegándose, infinitamente.

La producción como proceso desborda todas las categorías ideales y forma un ciclo que remite al deseo en tanto que principio inmanente.[2] Repito con Deleuze y Guattari: la producción como proceso, no como finalidad. No se trata aquí ni de principio ni de fin, no considero legítimo "organizar" el proceso en los términos que caracterizarían a una evolución o a un desarrollo; estos están anclados en las relaciones de identidad. En el proceso, tal como estamos entendiéndolo aquí, las relaciones de identidad (aun en el caso de que fueran negadas) no podrían operar. El proceso está marcado por puntos intensivos que se cruzan con otros y producen nuevas líneas que hacen ramificar la red. Su régimen intensivo lo distingue de toda forma de desarrollo evolutivo. En el proceso de producción deseante las identidades no pueden

ser "reconocidas" (asumo el riesgo de la tautología: no hay identidad sin reconocimiento) porque el régimen intensivo marca y acopla, (lejos de lograr un "término devenido", como producto final), produce y reinyecta el resultado de la producción en su propio proceso: he aquí lo que los autores citados llaman síntesis productiva, la cual responde a la dinámica de la proliferación y su resultado, lejos de constituirse en equilibrio final, es un exceso genético, una línea de fuga, una nueva serie en perpetuo desequilibrio consigo misma.

Este perpetuo desequilibrio se produce en la escritura de Néstor Perlongher de múltiples maneras, en diversidad de operaciones con las infinitas posibilidades y variaciones del discurso poético. Observo este trabajo textual en un largo poema que da título al libro que lo incluye: Chorro de las iluminaciones en el combate bicolor[3].

Remito, porque lo considero indispensable, a la lectura completa del poema en el que se observan algunos puntos que constituyen verdaderos pasajes, los cuales permiten abrir el texto a otra escena que él oculta y en la que se sostiene a la vez.

He dicho que este poema deja entrever otra escena distinta de la que puede observarse "a simple vista", a saber: el combate. Algunos fragmentos de discurso abren la superficie textual, o mejor dicho, muestran su fisura, su desgarradura, y nos permiten atisbar el doble fondo que esta "pantalla" nombra/oculta; por ejemplo:

...la exudación
del poro por el sendero manifiesto del alma, pus del alma
doblada de ventanuelas donde se asoman a otra escena
mientras el árbitro suspende...

En el cuarto fragmento, que es una detención y una reflexión sobre el combate, la otra escena aparece en el enunciado más explícitamente, vinculada desde la primera línea con el canto. Uno de sus versos habla de este juego:

En el sueño el asalto del otro en la tiniebla.

Se produce aquí la emergencia de la escena que había permanecido oculta (aunque no por completo, aunque mostrándose a espacios regulares, dando señales de su operatividad desde su "segundo plano"). Podemos afirmar que a la pregunta que se formulará explícitamente al final del poema:

Y hay
sin embargo otra escena?
está respondiendo este juego de oscilación desde las primeras líneas. Dicho juego tiene más de una inscripción: oscilación escénica; oscilación discursiva y oscilación física/microfísica. Las tres estrategias que imprimen al texto su vacilación, su principio móvil y des-concertante, operan juntas, desplegándose una en la otra, refractándose una en la otra, en un dispositivo que las imbrica y las potencia.

Volvamos al primer fragmento: Reflectores y focos iluminan la primera estrofa:

...luces
que filtran en su desmesura el vello más diminuto
del blanco mientras el negro en su altivez descomunal
los bucles irisa bajo los focos.

La escena está descrita desde el comienzo en su dimensión microfísica: las luces (en su desmesura) colocan en el lugar más visible de la escena, aquello que permanecía oculto o disimulado. Dicha puesta en escena de lo escondido, lo invisible, lo que está debajo, había sido anticipada en el primer verso: los reflectores sobre los poros goteantes; el poro es el objeto iluminado y, me atrevería a decir, relevado dramáticamente. Primer plano, entonces, para lo micro, para lo menor: poros goteantes y vellos diminutos, o lo amarillo del fondo de los ojos.

Otro objeto privilegiado por la clave microfísica de la escena es la falsa arena que es portland pisoteado con polvo de estrellas marinas ahogadas bajo las sandalias de los luchadores...

También aquí lo menor, pero además, lo bajo, lo invisible, lo que falta a su lugar: la falsa arena (primera alusión al circo romano y sus gladiadores) que es portland pisoteado: la devaluación de aquel espectáculo imperial y magnífico. De la arena al portland, del circo magno al cuadrilátero de barrio. Este carácter caído del escenario es reforzado inmediatamente: pisoteado con polvo de estrellas marinas ahogadas bajo las sandalias de los luchadores.

En la segunda estrofa del cuarto fragmento, la voz poética asume un tono reflexivo y establece la distinción entre hueco y vacío, lo cual llevará a la afirmación que considero la clave lírica y filosófica del texto (destacada en negrita):

En el vacío está lo trágico, nos guiña la hendidura sanguinosa.
Tenemos vestes desgarradas, a nadie conocemos en el mundo.

No es mundo, es otro lado, por mínima que sea su distancia.
Las adustas arrugas nos separan del rulo eternamente próximo.

Nada podemos afirmar, pues esa vecindad nos paraliza.

El otro lado tan cercano, lo eternamente próximo, la vecindad que paraliza, es aquello que la triple oscilación de este discurso no deja de efectuar. Ahora bien: es innombrable, porque es aquello que el discurso, la razón y sus normas —la identidad, el yo— expulsan. El discurso es el territorio de la razón, del yo y de la identidad. En el poema de Perlongher se atisba lo impropio, lo abyecto[4], lo negado. Una extrañeza no obstante presente y familiar; un "contenido" excluido pero que no cesa de desafiar los límites que lo confinan, que lo expulsan más allá, al otro lado del sentido, del discurso y de la identidad. El discurso de lo innombrable: parece una contradicción. Pero creo que es algo más —o menos— que un desajuste lógico. Se trata de una política de invasión de aquello que ha sido confinado, y que no deja de desafiar y de resistir, desde el borde de su confinamiento, produciendo marcas y señales en el territorio que había sido expurgado. Pero es que ese territorio sólo se configura si aquel residuo permanece excluido. Es la exclusión el principio que lo funda y lo sostiene. No hay advenimiento del lenguaje sin represión primaria, dicho en términos de Jacques Lacan; no hay, pues, discurso, sin exclusión, sin prohibición, sin confinamiento. Por lo tanto, un territorio es en su proceso de desterritorialización. Creo que este dinamismo puede explicar, al menos desde esta perspectiva epistemológica, un fenómeno tan ambivalente y múltiple, tan imprevisible y violento como la práctica poética. Un territorio que no se configura sino en su desconfiguración. Una zona que no es sino en su permeabilidad y su posición dudosa. Una práctica que no se produce sino en deuda con su propia violación, con su propio desconocimiento, con su modo de desnaturalizar los hábitos que la configuran y la identifican. No hay poesía sin vacilación, sin desequilibrio, sin travesía: a esto he denominado una política de invasión; lo que en términos kristevianos, podemos llamar una existencia desposeída de la lengua en la lengua.

Ahora bien: ¿cómo explica el propio Néstor Perlongher, con todas las salvedades y precauciones que es saludable tomar en estos casos, su práctica poética?:

...La poesía –pienso ahora- es un ramo del éxtasis. Vale reconocer que para producirlo o inducirlo empleé diversas técnicas: o perder la mirada sobre textos de una historia en polvorosa – los poemas épicos de Alambres: sobre todo Saldías- o dejarme pringar por la emoción del devenir mujer ("Daisy", "Ethel", "Mme. S") o simplemente reinventar escenas tratando de captar lo que había por abajo o por dentro, o sea, no contentarse con describir lo que "pasaba", sino pescar la intensidad, los fuegos de palabras, siempre desfiguradas, mezcladas, trastornadas, que consiguieran socavar la cárcel del sentido ya dado de antemano –el orden del discurso, intuyendo deliberadamente que lo que nos sofoca, en la cadena de icebergs de los días, es un orden de sílabas. Se trata, al fin y al cabo, de una lucha, solitaria y atroz: deformar todo, desconfiar siempre de los sentidos dados, y, simultáneamente, dejarse... dejarse arrastrar por lo que llega, por lo que nos sacude o nos tremola.[5]

Varios elementos de este párrafo reclaman atención:

la poesía como ramo del éxtasis. Ambos sustantivos se potencian: el término ramo remite de inmediato a un orden de "ramificación" que se opone, o al menos resiste al de la concatenación organizada o plana del orden lógico, ascensional y jerarquizante de la producción literaria como "proyecto poético". Vemos en esta breve definición de la poesía (que no se postula como tal), todo un anti-programa: ramo, y además, del éxtasis. Es obvia la intertextualidad con la frase hecha: "Rama de...", atravesando la concepción arbórea de los "saberes" occidentales y establecidos; la poesía no es una "rama de" un saber mayor, del que podría desprenderse, sino un ramo, y de una materia tan indefinible e impensable en términos unívocos como el éxtasis. la sutil y eficaz desconstrucción del sustantivo técnicas. Pensemos un momento en la enorme carga que esta palabra tiene hoy –y ha tenido, por lo menos, en los últimos treinta o cuarenta años- cuando se habla o se escribe acerca de la poesía. Pues bien: Perlongher, sutilmente, pulveriza su "prestigio" ligado a su vínculo con la seguridad y la solidez del trabajo metódico. Las técnicas enunciadas son tres. Primera: perder la mirada sobre textos de una historia en polvorosa... Hace falta leer esta frase varias veces para captar el nivel de ironía que destila. En principio, se habla del doble carácter fugado de esta –por fuerza entre comillas- "técnica": perder la mirada sobre los textos de una historia en polvorosa, es decir, la mirada perdida sobre una historia que está huyendo (desde luego efecto vehiculizado por la intertextualidad con el dicho popular: "poner pies en polvorosa" = huir). Pero también doble mediación entre la mirada y la historia: sobre los textos y de una historia, esto es: no es posible perder la mirada sobre la historia, porque no existe la historia sino una historia, y porque no tenemos historia sino textos de una historia. Segunda: dejarme pringar por la emoción del devenir mujer... El verbo "pringar" es muy usado por Perlongher; el contacto del pringue con el cuerpo pringado es pertinaz, y me atrevería a interpretar: involuntario. Por eso la "técnica" se enuncia con la primera persona en función de objeto: dejarme pringar. Nuevamente, no es el yo el que domestica lo pingüe[6]; el cuerpo es pringado, es territorializado por una sustancia-otra que pasa por contacto a ser parte de él: sujeto/objeto pringado. Tercera: reinventar escenas tratando de captar lo que había por abajo o por adentro, o sea, no contentarse con describir lo que "pasaba", sino pescar la intensidad, los fuegos de palabras (desvío de "juegos de palabras"),... y lo que sigue hasta el final del párrafo citado. Este comportamiento del discurso poético que el propio autor describe aquí, lo he descrito a propósito del poema analizado antes: El chorreo de las iluminaciones en el combate bicolor, pero lo que me interesa destacar en este caso es cómo Perlongher "olvida" que está hablando de la tercera "técnica" y, de manera muy visible, expone lo que yo considero es su comprensión y concepción de la escritura poética, la cual, desde luego, desmiente por completo el seguimiento de una, de tres o de n número de técnicas:

pescar la intensidad, los fuegos de palabras, siempre desfiguradas, mezcladas, trastornadas, que consiguieran socavar la cárcel del sentido ya dado[7] de antemano –el orden del discurso, intuyendo deliberadamente que lo que nos sofoca, en la cadena de icebergs de los días, es un orden de sílabas. Se trata, al fin y al cabo, de una lucha, solitaria y atroz: deformar todo, desconfiar siempre de los sentidos dados, y, simultáneamente, dejarse... dejarse arrastrar por lo que llega, por lo que nos sacude o nos tremola. pescar la intensidad, los fuegos de palabras, siempre desfiguradas, mezcladas, trastornadas, que consiguieran socavar la cárcel del sentido ya dado[7] de antemano –el orden del discurso, intuyendo deliberadamente que lo que nos sofoca, en la cadena de icebergs de los días, es un orden de sílabas. Se trata, al fin y al cabo, de una lucha, solitaria y atroz: deformar todo, desconfiar siempre de los sentidos dados, y, simultáneamente, dejarse... dejarse arrastrar por lo que llega, por lo que nos sacude o nos tremola.

Notas

[1] Véase: Sobre alambres, en: Perlongher, Néstor. Prosa plebeya, Buenos Aires, Colihue, 1997. Pp. 139-140.

[2] Deleuze, Gilles y Félix Guattari, El Anti-Edipo, Op. cit. Pág. 14.

[3] Perlongher, Néstor. Chorreo de las iluminaciones, en: Poemas completos, Bs. As., Seix-Barral, 1997, págs. 295-374. Todas las citas de textos poéticos están tomadas de esta edición. Éste es su último libro publicado en vida, originalmente en Caracas, por la editorial Pequeña Venecia, 1992. Una lectura muy productiva de este texto y del libro completo es la de Delfina Muschietti en su artículo: Píntenos el alma, Padre. En: Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996. Págs. 105-111.

[4] La categoría de lo abyecto en la escritura de Néstor Perlongher será elucidada de inmediato, siguiendo las reflexiones de Julia Kristeva en su ensayo Poderes de la perversión, Bs.As., Catálogos Ed., 1988.

[5] En: Sobre alambres, ensayo citado.

[6] Señalo aquí algo como hipótesis interpretativa, por cierto provisional, que justificaría un tratamiento crítico específico: la calidad de lo pingüe se presenta como algo muy propio del neobarroco latinoamericano. Es decir, sumado al ineludible movimiento rizomático que juega en el texto (o al que juega el texto) se acopla, potenciándolo, lo pringoso, que, en línea con la "categoría" de neobarroso, le otorga al texto una marca o sesgo diferencial propiamente latinoamericano: una dinámica rizomática que pringa y embarra.

[7] Leo aquí: sentido-ya-dado como equivalente a: "lógica que deviene azar", fuerza genética que se apodera de una estructura previa. Resulta inevitable en este punto la vinculación con la poesía de Stéphane Mallarmé. El célebre poema Un golpe de dados, constituye –sea cual fuere nuestro recorrido de lectura- una apuesta absoluta al orden infinito e indetenible del sentido. El texto de Perlongher se sitúa en esta línea de concepción del discurso poético, y su juego con el sentido-ya-dado (y con los sentidos-dados que veremos enseguida) constituye un muy visible guiño intertextual.

Actas 1º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura

Mar del Plata, 6 al 8 de diciembre del año 2001 / ISBN 987-544-053-1

Centro de Letras Hispanoamericanas - Facultad de Humanidades - UNMDP