

CUANDO ROTA LA LENTE ESTALLE EL OJO

Modernismo y neobarroco: erotismo, sacralidad y violencia

Alicia Montes¹

aliciamontes@yahoo.com.ar

Universidad de Buenos Aires

Material original autorizado para su primera publicación en la revista académica Hologramática

RESUMEN

La hipótesis central del trabajo es que en la poética de Néstor Perlongher, que se levanta contra una política de Estado en devenir homicida, se evidencia la exasperación del vocabulario, los temas, las tensiones y la retórica a partir de las cuales el Modernismo sacraliza estéticamente lo erótico en una coyuntura histórica donde este era un mecanismo de lucha contra la alienación de la sociedad burguesa y una reapropiación a través del arte del sentido en un mundo perdido y desmiraculizado. Esta idea supone que la escritura de Perlongher puede entenderse como una operación de lectura de la poesía modernista que es homenaje y parodia al mismo tiempo; ejercicio dialógico, en clave bajtiniana, con la tradición poética finisecular y, en forma paralela, violencia orgiástica, torbellino, desequilibrio que juega a celebrar lo ilusorio de las formas y a despedazar y sumergir en el caos neobarroso, todo lo que era un simulacro de cosmos en la estética-vitral de la lírica de fines de siglo XIX.

¹ Doctorando en Letras. Docente en la cátedra de Teoría literaria II, Filosofía y Letras, UBA, y en el Taller de Expresión I, Facultad de Ciencias Sociales UBA.

Palabras clave

Modernismo, Neobarroso, erotismo, violencia, carnavalización.

ABSTRACT

The main hypothesis on this essay is that in Nestor Perlongher's poetry, that stands up against an homicidal State policy, is clearly shown the vocabulary exasperation, the subjects, the tension and rhetoric from which the Modernism sacralizes erotism in an aesthetical way in an historical conjuncture when this was a fight-mechanism against the alienation of the bourgeoisie and a reappropriation, through art, of sense in a lost and secularized world. This idea supposes, that Perlongher's writings, can be understood like a reading-operation of the modernist poetry, that is both homage and parody at the same time; a dialogic exercise in bajtinian key, with the fin-de-siècle poetical tradition and, in parallel shape, orgiastic violence, whirlwind, an imbalance that leads to the illusory of the forms and to tear up and submerge in the "neobarroso" chaos, everything that used to be a semblance of cosmos in the esthetics-stained-glass window of the 19th century end lyric.

Keywords:

Modernism, Neobarroso, sacrilegious consecration of erotism, violence, carnivalization, homage.

Fin de siglo y decadentismo

El Romanticismo de la primera mitad del siglo XIX puede leerse como la autoconciencia de que la idea clasicista de una belleza universal, inteligible y atemporal ha entrado en crisis. Desde el punto de vista de la Modernidad, se ha producido una fractura entre una tradición de criterios fijos, la creencia en una estética de la permanencia sostenida en el ideal de belleza trascendente e inalterable y la conciencia artística del peso de *lo inmediato y la transitoriedad*. De allí que los valores centrales de las concepciones estéticas que lo seguirán pongan en el centro el cambio y la novedad: *la belleza de lo transitorio*.

De este modo, se abre una paradoja que explicará las complejas relaciones que entrañan categorías como *Decadentismo* y *Vanguardia*. Estos conceptos estéticos, en los que se pueden ver aspectos intercambiables, revelan la deconstrucción de los binarismos con los que se define la Modernidad: lo objetivo vs. lo personal y lo subjetivo; el tiempo cuantificable y sujeto a los vaivenes del mercado, propios del capitalismo vs. la *durée* imaginativa, el tiempo privado creado por el desdoblamiento del yo.

Dicho de otra manera, desde el punto de vista cultural, se ponen de manifiesto las razones del profundo sentido de crisis que la habitan y su alienación de la *otra Modernidad*, que a pesar de su objetividad y racionalidad, ha perdido, tras la muerte de la religión y la desacralización del mundo, toda justificación metafísica. El yo del artista se aleja de la realidad y, en *exilio interior*, se refugia en el espacio sagrado del arte como reacción a la desacralización del mundo y a la patente deshumanización de un tiempo social donde priva lo material y la racionalidad instrumental burguesa. Por esto, las tendencias artísticas de fin de siglo se enfrentan a la *noción historicista* de la historia como *progreso* o reconstruyen la vivencia de un tiempo que no es el del trabajo medido por el reloj sino que tiene más que ver con la circularidad del mito y el ciclo vital. (Calinescu: 1991:15-7). Por estos motivos *Modernidad* y *Decadencia* solo son conceptos excluyentes si se los mira de manera maniquea, más bien expresan una tensión que lejos de ser polar revela una compleja dialéctica en la que hay un punto en que la distancia entre ellas resulta indecible. Baste señalar, al respecto, que si consideramos que la decadencia implica

declive, crepúsculo, otoño, senectud, agotamiento, morbosidad, putrefacción, sus antónimos, amanecer, primavera, juventud, germinación, vitalidad, terminan de completar la circularidad de una metáfora natural que no revela otra cosa el eterno retorno y la lucha de las fuerzas de la vida. (Calinescu: 1991: 153-5).

Es posible ver en esta *estructura del sentimiento* de lo decadente propio de la modernidad, que se manifiesta en el arte, el funcionamiento del mito del progreso como enemigo de la vida, de modo tal que el alto grado de desarrollo tecnológico alcanzado en la llamada *Belle époque* resulta paralelo, y complementario, de una aguda y angustiada sensación de *alienación* y *pérdida*. Ahora bien, este sentimiento de decadencia cultural que culminará en la emergencia de la categoría estética histórica del *Decadentismo*, que se revela como amor por lo decadente, unido a las repercusiones del proceso de secularización del mundo, su *desmiraculización* (Weber: 1993: 64), generará la necesidad de que el arte reponga aquello que se ha perdido, el lugar de lo sagrado, a través de la constitución de un espacio secreto, separado de lo profano y sin función social (*l'art pour l'art*).

Al respecto, señala Rafael Gutiérrez Girardot que *el Modernismo* hispanoamericano, estrechamente ligado al *Decadentismo*, no sólo es “conciencia y expresión de la época de fin de siglo, sino una captación de dicha época” (1988: 89), y en este sentido el concepto de “galicismo mental” que se le enrostra no revela otra cosa que la misma toma de conciencia del cambio histórico y espiritual que se ha producido y cuyas consecuencias son el *desamparo del hombre* y la *sustitución de la religión en ruinas por visiones construidas por la fantasía con los restos de aquélla*. La misión del arte será, a partir de ahora, la de proponer la utopía de una totalidad a través de la reelaboración de los fragmentos que han quedado de ella pero en total separación de un mundo que se ha secularizado rompiendo su conexión con lo sagrado. Los artistas, *torres de Dios*, *pararrayos Celestes*, tomarán en sus manos la tarea de resacralizar lo profano a través de una serie de operaciones que instalan por medio de complejos artificios estéticos una mirada sacra y un lenguaje religioso para cantarle a la patria, a la ciudad y a la experiencia erótica.

En este sentido, como señala Enrique Foffani, el Modernismo, no sólo será el discurso lírico que se mueve entre el Romanticismo y la Vanguardia sino, sobre todo, una *filosofía de la historia* que pone en evidencia los efectos que la Modernidad produjo en la esfera del arte. (1)

Ahora bien, estas tendencias culturales donde se puede leer la crisis de la Modernidad, se visualizan, a su modo, en otro *fin de siglo*, que se ubica entre mediados y finales del siglo XX, en la llamada *Posmodernidad* que puede ser considerada otro de los modos en que se manifiesta la Modernidad (Calinescu: 1991) (2). De modo tal que podemos leer en el *Neobarroco/so*, nombre de una de las estéticas de la *posvanguardia* en Latinoamérica, la expresión de la conciencia escindida de una época, la del *capitalismo tardío*, en que las contradicciones y la ruptura de la totalidad se agudizan. No sólo “Dios ha muerto”, también han desaparecido los *grandes relatos* que daban sentido al devenir histórico y el Yo ya no se retira en un exilio interior para desplegarse en los disfraces que su imaginario le permite, sino que ahora se fractura, se fragmenta, se considera a sí mismo efecto de discursos ideológicos e instituciones y pierde la posición dominante del *Ego* cartesiano para fluir descentrado y en constante devenir.

Debido a esto, en el Neobarroco se expresarán una caótica *carnavalización del mundo*, su sacralización al revés, o si se quiere su *sacrílega sacralización*, porque es expresión de lo heterogéneo, lo heterodoxo extremo, lo indiferenciado fluyente donde se disuelve todo sistema, se dinamita todo sentido impuesto desde arriba, y se destruye toda visión teológica y autoritaria del mundo.

La mascarada neobarroca es consciente del simulacro, la representación, con la que el poeta modernista pretendía sustituir la realidad perdida, y por eso exaspera el juego significativo y la deriva del lenguaje a través de la voluta enloquecida, el maquillaje teatral al borde de la caricatura, el borramiento de los límites entre *eros* y *tánatos*. Su pretensión es exhibir en esta encendida hipérbole los mecanismos del artificio, de la ilusión porque sabe que detrás del simulacro ornamental no hay nada más que vacío y esto se expresa en un desmesurado *horror vacui*.

RIGA

aúllo

au eolo de la forma

disperso cuerpo

cuerpo sin forme curitas dea al que se asoma en el
pescuezo y grita

RIGA

Y dígale al que pasa

que Riga es apenas el nombre que se le puede dar

a esa ilusión

(Perlongher: Hule: 1989:182). (3)

El artista no intenta ya construir vitrales hermosos para ocultar el mundo que está detrás de las ventanas, ni refugiarse en la torre de marfil, para exiliarse y luchar simbólicamente desde ese retiro contra el mundo materialista y calibanesco. Se trata, ahora, de declarar que *todo es representación* y exasperar entonces los mecanismos de construcción de lo real hasta disolver en artificiosa *cinta de Moebius* todo límite, toda frontera, a la manera del gesto *camp* (4) militante propio de las minorías y las nuevas subjetividades.

[...] si vacilan los cirios, en la cacha, es porque su temblorosa respiración lamina, en un refrajo, las napas de la piel, los anguilosos revestimientos del desnudo? El recato, en la arcada del jadeo, penetrado en la escopia, nos des-
la ausencia de un frufnú? Esas enaguas almidonadas, no denuncia la

olorosa fragilidad del alcanfor? Las nupcias, no las derrama despedazándolas en observaciones recreativas, el pedazo de cielo, breve ciclo, en la organiza de brin? En este festoné, cabría, como un arco, la raidez de los ocelos de la muerte, rosa, ronzando el roznar la cabritilla tiesa del bigote? Al retorcerse de dolor, si aullidos, en la delicuescencia, confundíanse con el orgasmo del orlor, ribete. transpirado o translúcido.

(Perlongher: *Hule*: El anular de látex: 145).

De este modo, ciertas tendencias, como la extrema sensualidad, la morbosidad, la idea de disolución, el gusto por el arabesco, lo raro y exótico, el fragmento, el engaño, la sofisticación, lo vago, lo fugaz, la invención de palabras, la exasperación de un erotismo sagrado y sacrílego al mismo tiempo, el gusto por la estilización, la ruptura con el tiempo alienante del trabajo propio del capitalismo que ya estaban en el modernismo hispanoamericano, se vuelven violentas, exasperadas y revolucionarias en el *Neobarroso* militante de Néstor Perlongher (5).

En esta escritura el cuerpo es altar y víctima sacrificial donde se celebra la mutación infinita de la vida y el despedazamiento orgiástico que llega al borde de la muerte. Y este misticismo sacrílego que se expresa metafóricamente como *tatuaje* y *tajo* en el propio cuerpo, ya que se disuelve la separación entre éste y la palabra poética, se vuelve arma de combate contra una realidad que en la Argentina, y a partir de los años 70, se construye desde la retórica de la moralidad, la represión, la exclusión de las minorías, la desaparición de los cuerpos, la tortura y la muerte multiforme. Contrapoética burocrática y asesina que escribe la violencia del Estado en el cuerpo de las víctimas.

Modernismo/Neobarroco: de la estética del vitral al arte de la disolución carnavalesca

La hipótesis central del trabajo es que en la poética de Néstor Perlongher (6), que se levanta contra una política de Estado en devenir homicida, se evidencia la exasperación del vocabulario, los temas, las tensiones y la retórica a partir de las cuales el Modernismo sacraliza estéticamente lo erótico en una coyuntura histórica donde este era un mecanismo de lucha contra la alienación de la sociedad burguesa y una reapropiación a través del arte del sentido en un mundo perdido y desmiraculizado.

Esta idea supone que la escritura de Perlongher puede entenderse como una operación de lectura de la poesía modernista que es homenaje y parodia al mismo tiempo; ejercicio dialógico, en clave bajtiniana, con la tradición poética finisecular y, en forma paralela, violencia orgiástica, torbellino, desequilibrio que juega a celebrar lo ilusorio de las formas y a despedazar y sumergir en el caos neobarroso, todo lo que era un simulacro de cosmos en la estética-vitral de la lírica de fines de siglo XIX.

En efecto, la tendencia hacia la desintegración de la totalidad en una serie de fragmentos recargados, la estilización (7), el borramiento de los límites entre las artes, el entrecruzamiento de formas, la difuminación del mundo representado, la tendencia a la exquisitez y a la sobrevaloración del detalle, el amor por lo morboso o decadente propias del Decadentismo, que se evidencian en la estética modernista, se llevan al límite a través de dos procedimientos característicos de la poesía de Perlongher: la *inmersión microscópica en la materia* y la *disolución de lo formal*. (Cangi: 2004:11).

La poesía modernista y la sacralización de lo erótico

Meos crica lumbos mica,

O castitatis lorica,

Aqua tinctoria seraphica:

Patera gemmis corusca

Panis salsas, mollis esca,

Divinum vinum, Francisca!

Charles Baudelaire

Las operaciones de *sacralización de lo erótico* en la poesía modernista de R. Darío y L. Lugones (8), donde se entretajan la deificación de la mujer amada, la exaltación del goce y el deseo carnal y el discurso de un esteticismo decadente que vela y vuelve ambiguo y disemina en un sin fin de máscaras lo representando, no se limitan al traslado de los conceptos, el vocabulario y el imaginario propios de lo religioso al ámbito de una experiencia individual y profana, (Gutiérrez Girardot: 1986: 93). Por el contrario, en este proceso escriturario donde celebración del amor y celebración del ritual religioso se equiparan, debe leerse también, y al mismo tiempo, la construcción poética de un *ersatz*, es decir, de un sustituto que toma las características de un espacio íntimo, subjetivo, imaginario y alienado del mundo, secreto y sagrado (9), dentro del cual el poeta funda la religión de la poesía para allí celebrar al ritual del amor. De este modo, la experiencia de lo sagrado, tras la *muerte de Dios* y la desmiracularización del mundo, encuentra su compensación en una *mística sacrílega* que repone imaginariamente lo pedido.

Lo erótico, entonces, se convierte en el lugar de la recuperación de la dimensión religiosa, de la relación con la experiencia de *lo otro*, pero de manera inversa a cómo ocurría en el misticismo de los siglos XVI y XVII, donde la metáfora del amor profano, de la fusión entre la *Amada* y el *Amado*, era *alegoría* de la experiencia inenarrable del encuentro con Dios. En la mística de autores como San Juan de la Cruz o Santa Teresa (10), por sólo citar algunos ejemplos, el gesto de “hacer un retiro”, o de “retirarse”, es el gesto de *recortar un lugar* para dejar surgir la posibilidad de una práctica diferente e íntima de la experiencia del contacto con lo divino, alejada de las instituciones religiosas ligadas al Estado, del desgarramiento y el dolor provocados por la corrupción de la Iglesia y de la fractura que significó la Reforma (De Certeau: 1993:33-34). La palabra *se retira* a un espacio de ficción análogo al que establece la escena psicoanalítica: burbuja de sujetos hablantes, retiro de interlocución con *lo otro*. (De Certeau: 1993: 24).

De modo tal que, así como la experiencia mística de comienzos de la modernidad se sostiene en la vivencia desgarradora de *una pérdida* a partir de la cual, como compensación imaginaria, proliferan las figuras del deseo (11); en la poesía modernista, la *pérdida del mundo*, de su soporte metafísico, la experiencia de una realidad alienada, el rechazo de una cotidianeidad donde prima el egoísmo, el materialismo y el triunfo del *animal laborans*, se pretende obliterar mediante la creación de un *cosmos estético* donde pueda volver a surgir *lo sagrado* pero bajo la forma del ritual *erótico* (Gutiérrez Girardot: 1988:82-83).

Amor sacro y sacrilegio en Rubén Darío

Prosas Profanas (12), publicada en 1896, significa el apogeo del Modernismo. En esta obra se despliega de manera contundente el imperio de los cisnes, de la correspondencias, la cita constante a las artes plásticas y las referencias musicales, el amor por lo griego, pero mirado desde la Francia dieciochesca, pagana, versallesca, amante de los placeres refinados, la elegancia sutil y el esplendor dorado. El discurso poético se puebla de imágenes exóticas, *liras eolias*, *cisnes*, *bufones escarlatas*, *princesas*, *pavos reales*, *siringas agrestes*, *ambientes aristocráticos* y *tono cosmopolita*. Sin embargo, tras la aparentemente frivolidad de los mundos imaginarios que se despliegan no solo debe leerse el culto a un arte que se considera superior a la vida sino, también, en la autonomía de ese arte se encuentra una instancia sustitutoria de lo sacro (13).

El poema “Ite missa est” (473) es un claro ejemplo de este desplazamiento de lo sagrado al campo de lo erótico. Sin embargo, en el caso de este poeta lo erótico-sacro no se despliega sólo, como se verá, a través del desarrollo de un imaginario de carácter cristiano-católico, amparado por un mundo separado de lo exterior, cerrado con la estética del vitral tal como el mismo poeta expresa en las “Palabras liminares” de *Prosas Profanas*:

Yo he dicho, en la mida rosa de mi juventud, mis antífonas, mis secuencias mis profanas prosas Tiempo y menos fatigas del alma y corazón me han hecho falta, para, como un buen monje artífice, hacer mis mayúsculas dignas de cada página del breviario. (A través de los fuegos divino, de las vidrieras historiadas me río de los vientos que soplan afuera, del mal que pasa.). Tocad campanas de oro, campanas de plata, tocad todos los días, llamándome a la fiesta en que brillan los ojos de fuego, y las rosas de las bocas sangran delicias únicas. Mi órgano es un viejo clavicordio pompadour, al son del cual danzaron sus gavotas alegres abuelos; y el perfume de tu pecho es mi perfume, eterno incensario de carne, Varona inmortal, flor de mi costilla. (455).

En su diseminación poética y en la evocación de los diversos mundos culturales que la caracterizan, a esta visión religioso-cristiana de lo erótico debe sumarse la manifestación de lo *sagrado dionisiaco-griego*, interpretado en clave francesa, esto es, a partir de la poesía de Leconte de Lisle, las *Fêtes galantes* de Watteau y la estética del Decadentismo: “Amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia, porque en Francia / al eco de las risas y los juegos / su más dulce licor Venus escancia” (“Divagación” :459). En esta segunda inflexión, la naturaleza se transfigura y se vuelve delicioso artificio (14), donde el yo poético deja fluir las máscaras en que se manifiesta su deseo y construye el *locus amoenus* del amor, como expresión vital y orgiástica del poderío sexual (“Recreaciones arqueológicas, I, Friso”) (15) o lo exótico se construye como decorado epifánico a través del cual se exacerban los sentidos y las manifestaciones de lo sagrado: “O con amor hindú que alza sus llamas / en la visión suprema de los mitos, / y hace temblar en misteriosas bramas / la iniciación de los sagrados ritos” (“Divagación”:461). “Ite, missa est” (473), poema que lleva por título un *locus* latino con la cual se indicaba el final de la celebración de la misa y se invitaba a los fieles a volver al mundo, cierra con una fórmula ceremonial el espacio sagrado de lo religioso católico, para abrir el de la

veneración erótica y el de la práctica de un ritual pagano que a través de la palabra poética se vuelve testimonio de adoración sacrílega (16).

El yo poético parodia el discurso sacro con el fin de revelar el vaciamiento de los absolutos religiosos (Rama:79-80), de este modo, lo desacraliza, para, en una operación de inversión semántica, *resacralizarlo* al dotarlo de nuevo sentido en la expresión del ansia vital de un deseo que se vive, en la ilusión del discurso poético, como elemento *religante*: “yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa, / virgen como la nieve y honda como la mar: / su espíritu es la hostia de mi amorosa misa,” (*subrayo yo*).

En los tres primeros versos de este soneto alejandrino es posible advertir, además, la citación de la historia medieval de Abelardo y Eloísa (17), seguramente retomada a partir de la versión de J. J. Rousseau, *Julie ou la nouvelle Heloise* (18). El poema de Darío desata, en torno a la evocación un amor infortunado y transgresor, la cadena significativa de lo sagrado-sacrílego, del sacrificio, del exceso, del castigo, de la plenitud sexual, de la castración, de la vida y de la muerte.

El soneto se inicia con una *blasfemia*, en términos religiosos, “Yo adoro” que enseguida se atenúa y estetiza con la construcción de un objeto amado a través del cual se despliega una serie asociativa ligada al ideario romántico de la mujer-angel: lo inasible, lo puro, lo intangible, lo divino: *sonámbula, alma, Eloisa, virgen, nieve, espíritu, hostia, misa*. Se establece, de este modo, y a partir del lenguaje metafórico, una suerte de oxímoron donde la dialéctica sagrado-sacrílego se reduplica en juego de espejos: el yo poético asume el lugar del sacerdote que sacraliza la hostia en el erótico ritual, pero al mismo tiempo circunscribe la escena al plano de la poesía y cierra la estrofa con repercusiones decadentistas: “su espíritu es la hostia de mi amorosa misa, / y alzo al son de una dulce lira crepuscular.” Al mismo tiempo, la rima A-B-A-B establece un juego de asociaciones entre Eloisa / misa y mar / crepuscular, de modo tal que la idea del tiempo sagrado, circular, juega un contrapunto con la idea de movimiento, de fluir y de final.

En el segundo cuarteto, hay un cambio de referencia cultural y el lenguaje evoca a través de las metáforas el mundo griego oracular (“Ojos de evocadora, gesto de profetisa, / en ella hay la sagrada frecuencia del altar;”) a partir del cual la mujer es al mismo tiempo sacerdotisa y diosa del culto erótico instaurado por la palabra poética. Pero, los versos

que completan este segundo tramo del soneto, producen un corte para avanzar hacia el mundo del Renacimiento y su ideal de belleza lejana y casi hierática. En la referencia pictórica a *La Gioconda* de Leonardo, vuelve a producirse un juego que da cuenta de la tensión deseo/represión que la caracteriza.

Al tiempo *presente* del deseo no concretado en la contemplación de lo que se adora y en la celebración de ese amor, que se puede leer en los dos cuartetos del soneto, se opone el *futuro* imaginario (“he de besarla”, “me mirará asombrada con íntimo pavor”, “quedará estupefacta”, “apagaré la llama de la vestal intacta”, “y la faunesa antigua me rugirá de amor!”) donde se expresan transfigurados estéticamente (Rama: 87) la expresión del apetito de goce, de posesión y consumo propios de la modernidad.

En estos tercetos finales, el ritual de la misa es reemplazado por la fuerza pánica de lo dionisiaco, con lo cual el cuerpo amado se transforma primero en víctima sacrificial de un erotismo cargado de sexualidad para luego pasar del pavor y anonadamiento, propios de tal condición y a través del ceremonial del sacrificio (“apagaré la llama de la vestal intacta”), al trance identificatorio característico de la orgía: “la faunesa antigua me rugirá de amor”.

Si bien, desde el punto de vista estético, no es éste uno de los poemas más logrados de Darío, interesa su análisis porque en él se puede observar de manera paradigmática este juego circular de sacralización-sacrilegio-resacralización que caracteriza la escritura modernista de tema erótico en su inflexión cristiano-pagana.

Estas operaciones poéticas son llevadas a su punto extremo a través de la alegoría en el poema XXIII de *Cantos de vida y esperanza* (39) (19), al señalar la ausencia del sentido religioso en el mundo con el desborde de un lenguaje erótico que al mismo tiempo que subraya esa falta, la oblitera, ya que “la rosa sexual / que al entreabrirse / conmueve todo lo que existe, / con su efluvio carnal”, no hace otra cosa que evocar, “con su enigma espiritual”, la otra rosa, la *mística*, que ya no puede florecer en un mundo regido por la racionalidad burguesa, abandonado por Dios.

Por otro lado, en Darío se evidencia de modo pleno hasta qué punto este erotismo encendido que irrumpe en la escritura, como espacio que se opone al mundo del trabajo, como derroche pero también como instancia consoladora e imaginaria, no puede sino

manifestarse enmascarado a través de alusiones culturales, citas intertextuales, metáforas, desplazamientos, paradojas y, siempre, cercado por la idea de lo fugaz, lo transitorio, lo decadente.

En este sentido subraya Angel Rama (1985: 88) que lo erótico se construye sobre la matriz del mito de Proteo. Es, por tanto, una erótica en movimiento cuyo principio constructivo es la sucesión incesante de máscaras, de disfraces, de recorridos geográficos y culturales. Así, el poeta en “El reino interior” (495-497) construye sus ensoñaciones y la metáfora de su subjetividad cambiante a partir del mundo ideal de Sandro Boticelli, y allí enfrenta la sacralidad intacta de las Siete Virtudes (siete doncellas blancas, semejantes / a siete blancas rosas de gracia y de armonía / que el alba constelara de perlas y diamantes. / ¡Alabastros celestes habitados por astros: / Dios se refleja en esos dulces alabastros!) con la presencia *bellamente infernal* de los Siete Vicios (“...siete mancebos – oro, seda, escarlata, / armas ricas de Oriente –hermosos, parecidos / A los satanes verlenianos de Ecbatana, / vienen también. Sus labios sensuales y encendidos / de efebos criminales, son cual rosas sangrientas; / sus puñales de piedras precisas revestidos”).

“El reino interior” revela la materia de la poesía erótica rubendariana, el cruce de opuestos que lejos de mantenerse en un binarismo excluyente, vuelven indecible toda polaridad, y tejen una escritura donde la virtud se cruza con el pecado, el deseo con la imposibilidad de concretarlo definitivamente, y el amor se vuelve una metáfora a partir de la cual se representa teatralmente la deriva de un juego significante que construye y destruye, con la alegría y la violencia de un dios nietzscheano, la ilusión de un espacio sagrado que es plétora de sentido, desborde dionisiaco, inmersión del cuerpo imaginario en la vida plena pero también religión intangible de pureza, espacio de evasión y ocultamiento de un camino hacia la nada que surgirá con mayor claridad en *Lo Fatal* (20), ya en la madurez del poeta.

Y la carne que tienta con sus frescos racimos,
Y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber dónde vamos ,

ni de dónde venimos ...!

Extásis erótico, rito sacrificial y decadentismo en Lugones

Los crepúsculos del jardín (21), puede leerse como una obra que se construye en la tensión trabajo/ocio; eros/tántatos; deseo/represión; develamiento/ocultamiento. En esa polaridad el mundo del afuera aparece aludido en su ausencia y en su separación de lo que el jardín encierra y atesora. El espacio de la naturaleza (privado, secreto, separado) aparece como el escenario de lo voluptuoso, lo erótico, la laxitud, el deleite y el disfrute de todo aquello que implica decadencia y cierta morbosidad silente. Pero el trabajo del poeta se separa de ese otro mundo que se excluye y que aliena. Si tomamos como punto de partida el “Prefacio” (107-8), escrito en la forma ligera y popular de las redondillas con rima a-b-a-b, características de la literatura española tradicional, se puede observar hasta qué punto el conjunto de poemas que componen esta obra surge de la concepción de la labor poética como una estrategia de *escritura racional* cuya finalidad es, al mismo tiempo que oponerse al ocio y a la experiencia estetizada como fin en sí misma, establecer una mediación que posibilite un acceso, no regido por la violencia del deseo, a lo erótico. Toda vez que lo erótico es manifestación o experiencia sacra y trasgresión violenta de un límite o de una prohibición.

Este carácter ambiguo y transgresor del material que compone el conjunto de poemas es escamoteado y al mismo tiempo sugerido en el “Prefacio” con expresiones que disimulan o ironizan acerca de su contenido: “Lector este ramillete / que mi candor te destina”; “Pasatiempo singular / tal vez aunque hartado inocente / como escupir desde el puente / o hacerse crucificar”; “Perdóneme las cadenas / de amor que me llagan vivo / Nadie disputa al cautivo / la libertad de sus penas”.

Si Lugones relaciona la poesía con el trabajo (“Mas yo sudé mi sudor / En mi parte de labranza”; “Obrero cuya tarea / va sin grimas ni resabios, / mientras a flor de sus labios / un aria vagabundea”), se cuida mucho en marcar la diferencia con el trabajo del burgués que sólo persigue el lucro personal (“Con permiso de tu usina / y perdón de tu bufete”).

Su tarea como poeta e intelectual está más vinculada al ocio, en cuanto espacio donde cesa la actividad productiva en términos del capitalismo y surge la posibilidad del placer y la contemplación estética no destinados a un fin práctico. Pero, al mismo tiempo, agregará que eso no implica que esta práctica de la escritura poética sea solamente un “anárquico juego / o un desordenado apego / por las cosas de la luna”, y hace alusión entonces al tema erótico que desarrolla en los poemas pero desde una presentación de alguna manera mentirosa en términos de literalidad, ya que citan un lugar común de la mística “De amor que me llagan vivo” releído desde la tradición romántica de los amores desdichados. Se oculta el goce, la voluptuosidad, el carácter sacro y sacrílego de la escena erótica que en la mayor parte de los poemas se montará.

En “Los crepúsculos del jardín” se observa hasta qué punto el erotismo de los cuerpos y de los corazones (Bataille: 2005:20 y ss.) es experiencia suprema de lo sagrado en cuanto sustituye el aislamiento del ser individual por un sentido de continuidad donde se busca restituir la unidad perdida. Pero esta búsqueda de la continuidad, desde lo discontinuo, el ser humano en su individualidad, está marcada por la violencia en tanto que supone alcanzar el ser en lo más íntimo de su desfallecimiento. En esa experiencia límite, lo erótico aparece entonces como una experiencia voluptuosa (*fascinans*) y violenta (*tremens*), es decir con las mismas características de lo sagrado.

Hay que leer esta colección de poemas como una suerte de juego significativo en el que se cruzan, se repelen y se atraen constantemente la fascinación por lo erótico, en tanto espacio de la voluptuosidad y de la santidad sacrílega al que hombre y mujer se entregan y, al mismo tiempo, la represión, el límite que el temor hacia su violencia y su tendencia a la disolución y a la transgresión de toda ley moral, suponen.

“Delectación morosa” (121) es uno de los poemas más emblemáticos y exquisitamente logrados de esta primera etapa de Lugones. En su título se abren, por lo menos, tres espacios significativos, uno se inserta en la tradición plástica y religiosa medieval ya que evoca la obra de El Bosco: jardín de las delicias; lugar de los placeres carnales, del pecado, de la lujuria; por su parte, la segunda de estas líneas, implícita en el título del libro, alude al Edén, paraíso perdido definitivamente para el hombre, y al intento siempre renovado de retener esa experiencia efímera de felicidad que sólo tiene cabida en un

presente fugaz y fugitivo; finalmente, en el término *delectación* se expresa la fascinación aristocrática por la voluptuosidad de lo decadente, de lo cercano a la muerte, expresada en lo crepuscular.

El crepúsculo es, además, el momento del día en que acabada la tarea y, en la intimidad cerrada del espacio secreto (“la paz de nuestro asilo”) se instala la experiencia mórbida del reposo, la laxitud y lo erótico, “la delicia inerte”. Espacio de entrega, de disolución, de pequeña muerte, donde los límites entre *eros* y *tánatos* se vuelven difusos en términos estéticos.

Ahora bien, el escenario de esta sacralización de lo erótico es construido por Lugones con una sumatoria de técnicas pictóricas que rompen el límite de las artes y fusionan escritura y plástica: la escena impresionista, la *chinoiserie*, la técnica del vitral se constituyen como estrategias centrales del discurso lírico. El primer cuarteto de este soneto endecasílabo se sumerge en un decorado teatral hecho de luces, de matices y de colores en los que se evidencia la técnica impresionista del juego con la pincelada en coma y la luz para retratar el atardecer: “La tarde, con *ligera pincelada* / que *iluminó* la paz de nuestro asilo, / apuntó en su *matiz crisoberilo* / una *sutil decoración morada*” (121, *subrayo yo*). Los colores, a los que se alude de manera metafórica y con exquisito vocabulario, exhiben los avatares de la descomposición de la luz en su espectro visible: morado, amarillo verde, rojo y de esta manera diseñan a manera de cielo artificial un vitral que sirve de frontera al gris del afuera.

En el segundo cuarteto y los dos primeros versos del primer terceto, el tiempo fluye y el escenario cambia, se impone la técnica de la *chinoiserie* y sus juegos de líneas netas y estilizadas a los que se suma el efecto de las sombras y sus contraluces: “Surgió enorme la luna en la enramada; / las hojas agravaban su sigilo, / y una araña, en la punta de su hilo, / tejía sobre el astro, hipnotizada.// Poblase de murciélagos el combo / cielo, a manera de chinesco biombo” (121).

El poeta y la amada, en el momento posterior al éxtasis amoroso, convierten en obra de arte la contemplación de un universo que duplica el estado de entrega y laxitud en que ellos lentamente se sumergen. La realidad es una obra de arte y ellos, en su aislamiento total, sus contempladores gozosos.

El poema subraya que lo único eterno es el instante, porque el tiempo fluye como un río silente de jacintos hacia la disolución. No obstante, aún esta conciencia de lo transitorio es vivida con *delectación morosa* (sustantivo abstracto poco frecuente y más potente significativamente que deleite o delicia ya que implica el disfrute contemplativo), experiencia sublime de lo decadente: “Tus rodillas exangües sobre el plinto / manifestaban la delicia inerte / y a nuestros pies un río de jacinto / corría sin rumor hacia la muerte” (121).

En “Venus victa” (119), soneto endecasílabo en el que la escritura poética subraya hasta qué punto la entrega erótica es un acto de sacrificio donde la mujer como elemento pasivo de la fusión logra que se destruya la estructura discontinua de lo cerrado para abrirse a la disolución con el otro y el acto de desnudarse o ser despojada de sus ropas se convierte en un simulacro de la muerte (Bataille: 35).

El poema recorre un complejo campo semántico, cuya figura de base es el oxímoron. Allí, indicadores como *muerte, trágica, ensangrentó, agonía, crepúsculo, bloque sepulcral, lecho de difunta, negro jubón*, que provienen de la esfera de lo tanático y de la violencia, se cruzan y resignifican con otras como *Pidiéndome, desprendiste, pompa fluvial, púrpuras solares, bizantinos alamares, gusté infinitamente, jardín tras de los mares, cincelada por mi estro, seno, brotó un clavel*, que exhiben su pertenencia al mundo de la luz, del deseo exacerbado, de lo erótico, de la vida mirada desde una sacralidad artificiosa y exquisita.

Es notable la circularidad vida-muerte, gozo-dolor, violación-entrega, potencia-decadencia que se juega de manera indecible en este texto, uno de los más representativos del erotismo lugoniano (22).

La elaborada metáfora donde el cuerpo de la mujer y su “violación-sacrificial” es aludido a través de los ropajes, y la penetración masculina como una herida de daga que hace florecer desflorando, exhibe de modo claro las operaciones de escritura propias de esta sensibilidad decadente que caracteriza esta poesía de exacerbado componente sexual y, al mismo tiempo, de artificiosa mediación de esa experiencia imaginaria a través del uso del enmascaramiento y el disfraz de la escena erótica.

En otro de sus poemas “Hortus Deliciarum” (116), se repite un imaginario donde el poeta es sacerdote que consume la experiencia erótica siempre en clave sacrificial de lo femenino construido desde la intertextualidad con lo griego-renacentista, que se retoma desde la mirada del Decadentismo: “Algo llora en los árboles espesos / el alma enferma de divinos males / quiere unir en las copas inmortales / a la inquietud ambigua de tus besos / el sabor de las églogas pradiales.” (116).

El yo poético va construyendo con el lenguaje de la alusión literaria (“Llega un triste mensaje: ha muerto Ofelia”) un *carpe diem* faunesco que se refuerza con metáforas donde la naturaleza aparece en un último momento de plenitud exquisita y al borde del ocaso (“Quema en su polen de oro”, “La flor de oro del Sol”). Esta percepción de la cercanía de la muerte justifica líricamente y al mismo tiempo vuelve impostergable el despliegue del deseo que logre fecundar “la integridad estéril de camelia”, de un modelo de mujer-flor, casta y marmórea, que se repite en otros poemas.

El texto señala el tránsito del imaginario poético que parte del *voyerismo* exaltado que vuelve el detalle, el fragmento recortado como expresión de refinamiento estético, un elemento erótico (“Mi deseo perfuma y mi pupila, / al fulgor de la tarde que vacila / complica en sutilezas tentadoras / la breve arruga de tu media lila”), para llegar al momento sacrificial de la virginidad pudorosa como un demiurgo que consume la transmutación y sacraliza el cuerpo del otro a través de la penetración y la posesión. Actos que se difuminan en complicados arabescos retóricos: “Y al ritmo de la sangre de mis venas / trovaré el virelay y de tus pudores / y canonizaré tus azucenas”, y/o “Dame el saludo del cortés desvío, / y verás cuál resbala por el frío / ópalo de tus uñas delicadas / mi alma como una gota de rocío”.

Como Darío, Lugones repite el juego del exilio en los sueños, único espacio donde el goce en su dimensión más exaltada puede realizarse, porque lo erótico siempre se manifiesta como experiencia contradictoria donde prohibición y deseo chocan. Entonces, es necesario enmascarar con la cultura, el refinamiento, la complejidad metafórica, la sinécdoque, la metonimia, la ambigüedad y la reticencia, esa “cosa monstruosa” que estalla en la experiencia erótica (Bataille:35) y está más allá de la palabra: “Sintiendo que el azul nos impelía / algo de Dios, tu boca con la mía / se unieron en la tarde luminosa, //

Bajo el caduco sátiro de yeso, / y como una cinta milagrosa / ascendí suspendido de tu beso.” (“Paradisíaca”, 118).

El cisne violado: la escritura poética de Perlongher

*Yo soy el cisne errante de los sangrientos
rastros
Voy manchando los lagos y remontando
vuelo*

Delmira Agustini

Donde el deseo en, suave irrisión, se hace salpicadura...

Néstor Perlongher

El poema modernista repone lo sacro en el ámbito de lo interior y lo encierra en un círculo sagrado apelando a la imaginería de vitral profano, donde la naturaleza se artificializa para emular con la belleza de sus colores y el arabesco de sus formas lo perdido. Tal vez se trata de imitar el gesto de fe correspondiente a un pasado en el que era posible acceder a través de la luz coloreada de los *vitreaux* en las catedrales góticas a la esfera de lo divino.

En correlación estrecha con esa misma e ilusoria operación de restituir lo perdido a través del artificio del lenguaje, los poetas expresan su deseo oculto en múltiples máscaras y disfraces. Es otra, en cambio, la operación escrituraria a través de la cual en Perlongher se expresa ese horror por el vacío: recupera el discurso modernista, lo rescata del kitsch en el que cierta poesía epigonal lo había cristalizado, y lo transmuta en vital palabra-cuerpo que se contamina y se mezcla con desechos, viscosidades y excrecencias a través de una suerte de *poética del enchastre* (23). Pero al mismo tiempo, el vértigo y la violencia de su escritura restituyen el lujo y las iridiscencias propias del discurso modernista en una

proliferación neobarroca más cercana al calidoscopio que al vitral, porque en ella ninguna forma permanece y todo muta en errático devenir.

Interesa, por esto, demostrar cómo se produce el tránsito que va de la discontinuidad de una estética modernista, donde todavía lo apolíneo contiene el caos informe de lo dionisiaco propio de la experiencia erótica radical, a la poesía *neobarrosa* de Perlongher, que revisita esta tradición literaria para reescribir esa experiencia de lo erótico a través del *tatuaje* y el *tajo* (24) en clave de alucinación y éxtasis. En este pasaje de lo que denominamos *la estética del vitral*, a la *poética del enchastre, el éxtasis y la alucinación*, se revelan los complejos flujos que entrecruzan modernismo y neobarroco. (25)

[...]

Para honrar el rubor del fetiche se importaban
 mancebos en la más tierna flor de edad,
 atizando los guantes en el bronceo
 de los muslos casi adolescentes
 por magmas de gargantillas derretidas
 Joyas eran lanzadas al paso de los efebos, y la más grácil
 Circuía el erguir de las piraguas en el sofoco del solero
 Y escarchaba el escándalo suave de su desnudez
 [...]
 (Perlongher: *Parque Lezama*: Nostro Mundo: 222-3).

Los mecanismos de alusión cultural, sugerencia, insinuación y represión propios de la lírica modernista en su abordaje de lo erótico, se alteran en Perlongher para dar lugar a la configuración de una escritura que “en esa lengua sacudida por los temblores de la hiena, ríe, su resolana el ruiseñor, ruidos, en el enroque de las encías destrozadas” (Hule:158). La poesía de Lugones y Darío, en quienes solamente centraremos el estudio comparativo, es violada y al mismo tiempo homenajeada, tal es el sentido de todo sacrificio ritual, por

la obsidiana de una palabra poética que vuelve indecible el límite entre *eros* y *tánatos*, entre arriba y abajo, entre la sublime belleza de lo decadente y lo sublime-escatológico-sexual.

En definitiva, Perlongher hace des-bordar el lenguaje del erotismo modernista en una parodia-homenaje, en la que una lengua penetra a la otra para sacarla violentamente de su *delectación morosa* de manera que lo erótico ya no será visto ni como afrancesado ritual pagano ni como *río de jacintos que lleva hacia la muerte* sino como la ruptura escandalosa y teatral de un límite sagrado: *una afirmación de la vida en la muerte y de la muerte en la vida* (Bataille: 2005).

Sacralización sacrílega, erotismo disgregación y cuerpo

*Las volutas de los antepasados mineralizan el
desarraigo*

*De los volúmenes voluptuosos, en claroscuros de cim-
breos. Pasa una sombra por la cascada artificial.*

N. Perlongher

Leer la poesía de Perlongher significa estar dispuestos a dejarse llevar por una errática deriva y abandonar todo canon de lectura que no implique la inmersión en el vértigo de una escritura desterritorializada que no solo es voz sino también, y sobre todo, cuerpo. La palabra poética se entrega a una liturgia orgiástica en la que las imágenes como maquinaria erótico-sensorial celebran la nada, rompen la ilusión de lo individual y denuncian el simulacro que se esconde detrás de todo cosmos.

Ese es el lugar que elige, hacia fines del siglo XX, su discurso carnavalesco para exhibir su rebelión contra toda forma cristalizada y muerta, en el plano de la literatura, contra todo sistema represivo o centrado en la acumulación capitalista, en lo social, y contra todo aparato de violencia estatal y muerte en el plano político.

Así en *Mme. S.* (26) se produce una operación metafórica de zapa sobre la tradición de un discurso erótico centrado en la mirada y en la proyección del deseo subjetivo sobre el cuerpo del otro. En esta escritura, se borran las fronteras del género sexual, los estereotipos vinculares y sus imaginarios sagrados, y toda diferenciación que implique un arriba y un abajo. Hombre/mujer, hijo/madre, erotismo de los corazones/erotismo de los cuerpos, caen como categorías organizadas binariamente. De este modo se sobresexualiza el “canto castrado” (149) del poema modernista donde la metáfora era dique de contención de la imaginación deseante.

La experiencia sagrada del amor se profana de un modo violento a través de la parodia. El texto acumula imágenes donde la sordidez y el derroche contaminan todos los órdenes del deseo en su fluir caótico y descentrado, a la manera de las visiones oníricas del surrealismo. La escena poética resulta un aquelarre donde se yuxtaponen y se cruzan: “pencas y gladiolos”, “oseznos acaramelados”, “plumero de plumas”, “muletillas de madre parapléxica”, “bombachotes de esmirna”, “ajorca de sangre”, “sangre púbica”, “bolas como frutas de un elixir enhiesto y denodado”, “pendorchos de un glacé”, “cavernas del orto”(91).

No hay en este discurso de lo erótico, que supone una suerte de ascesis por la abyección en su búsqueda de la unidad perdida, la contención estetizante propia del decadentismo modernista. Aquí se trata de blasfemar y provocar, de *enchastrarlo* todo en un barro indiferenciado que elimina de cuajo toda idea de sujeto individual. Es el universo del deseo sin fronteras, lo incestuoso como borde abismal de la disolución dionisiaca, la imposibilidad de diferenciar deseo-palabra-cuerpo. (27)

[...]

y yo te penetraba?

pude acaso pararme como un macho ebrio de goznes, de tequilas

mustio,

informe, almibararme, penetrar tus blanduras de madre que se ofrece,

como un altar, al hijo – menor y amanerado? adoptar tus alambres de

abanico, tus joyas que al descuido dejabas tintinear sobre la mesa,
entre los vasos de ginebra, indecorosamente pringados de ese rouge
arcaico de tus labias?
cual lobezno lascivo, pude, alzarme,
tras tus enaguas, y lamer tus senos como tú me lamías los pezones
y dejabas babeante en las tetillas – que parecían titilar-
el ronroneo
de tu saliva rumorosa? El bretel de tus dientes?
[...]

En *Hule* (1989), otro de las obras de este período, es posible observar la transformación del discurso modernista a través de un proceso de sustitución y desplazamiento que exaspera el vocabulario, el imaginario erótico y la relación desacralización, sacralización y sacrilegio que en él tiene lugar, como ya se ha estudiado. En efecto, el campo semántico del goce, el deleite y la delectación se reemplazan por el de la alucinación, el éxtasis y la suspensión: “Felonía en el éxodo del éxtasis” (“Viedma”: 169); “cuerpo sine forme curitas dea al que se asoma en el pescuezo y grita” (Riga: 182); “*suspendiendo la suspensión / de una puntilla histérica, nerval:*” (“Formas barrocas”: 139).

El despliegue del refinamiento explícito en los poemas de Darío y Lugones que se expresa en las citas culturales, la evocación de ambientes lujosos y exóticos, las texturas sedosas, ricas y los colores otoñales se desplazan por un mundo de iridiscencias *kitsch*: “brillante látex”, “el banlon calloso de la interioridad”, o se transforma en “aflojado limo”, “ásperas púrpuras iluminas, ciegas / emanaciones sulfurosas”, “pachuli de embestida cenagosa”, “la sordidez de los murciélagos”, “el chorro de ceniza rancia, raso / sobre la losa, rosa pálido” (“Látex”:141).

Desde esta misma perspectiva, en *Dancing Days*, (149) puede leerse un homenaje a la poesía modernista que ya se evidencia en el epígrafe de Ricardo Piglia que sigue al título del poema (*Flotamos suaves y veloces*) ya que allí está implícita la alusión al *aire suave, a la levedad y la vivencia decadente del tiempo*, propios de este movimiento.

En este texto, Perlongher disemina buena parte del imaginario modernista propio de *Prosas Profanas*, *Cantos de Vida y Esperanza* y, especialmente aquí, *Los Crepúsculos del Jardín*, pero de modo paródico ya que el discurso los somete a una serie de acoplamientos y metáforas que dan lugar a una visión extrañada y alucinada de ese mundo: “Duros pasillos donde el ruido / aprisiona veloces los encajes / enganchados a un disco de amianto / por la media de nylon sin corrida / que coagula la várice en el punto / donde la sangre, por licuefacerse, / se vuelve exangüe como el agua chata”.

Los juegos musicales que generan las asonancias y las aliteraciones, desatadas en una suerte de espiral de intensidades, sirven a Perlongher para disolver los *topoi* modernistas y subvertirlos en un torrente artificial de glamour barato e iridiscente, donde también lo que es ritmo y musicalidad, en uno, se transforma en aullido, en el otro.

Mas si en las vueltas fatuas muselinas
desprenden y emplumadas lentejuelas,
el stress al strass su spleen impone,
si dura la pendura del abceso
el péndulo que ritma y aprisiona
las expansiones circuncisas
del voile que, si lamé en la arremetida,
lama en el revoleo machacón. (149)

El discurso modernista funciona acá como *reliquia*, fragmento de un mundo perdido y devenido *cursi* que la palabra irreverente de Perlongher rescata a partir de la mezcla del vulgarismo y la delicadeza. Así, el lujo se vuelve sordidez barata; la melodía, aullido; el bordado, la puntilla, la muselina que vela y desvela, banlón; el mármol, jade que jadea, látex.

El cuerpo de la mujer amada, convertida en diosa, que la mirada del poeta de fines del siglo XIX construía como metáfora donde se proyectaba su deseo narcisista, convertido

en detalle a partir del cual se evocaba una totalidad cargada de erotismo, en Perlongher se tajea y se vuelve sostén de un tatuaje que traza un dibujo donde el amor por lo decadente se transforma en enfermedad lacerante, corrosiva. De modo tal que la experiencia erótica con la materialidad del cuerpo se vuelve profanación abyecta, irrisión de lo sagrado, blasfemia atea:

[...]

Ciclo

de opilaciones y velámenes

pues desplegando el nervio herido, hendido

aullaba el cocoliche los fastos de una regia

victoria en el canal, cisco tortuoso

reducido al vidráceo por la faca

de dos filos, legumbre sanguinolenta lentejuela tuesta

a su rispidez el estertor de un chancro religioso

Fifa con Dios?

Con el velado

esputo divino

con la baba

celeste, y el mordisco

en gomas deletéreas?

Dale a la dignidad?

Alas despliega en Dallas, en galas rediviva

la sangrosa

piEDAD?

del cuerpo, de sus

padecimientos?

[...] (Dolly: 156).

Sin embargo, aparecerá en el cuerpo de su poesía la necesidad de un retiro, de un apartarse del mundo, que transformará la torre de marfil modernista, el *locus amoenus* pagano, el jardín deleitoso, en una visión alucinatoria y mística de la selva amazónica como espacio de experiencia de lo sagrado. Este movimiento se produce en *Aguas Aéreas* (1991), texto que se inicia con un epígrafe de Santa Teresa en el cual se intenta expresar con un lenguaje metafórico la experiencia mística. Allí la figura del agua y de la luz, de lo oscuro y de lo claro, de lo natural y de lo artificial, construyen un sentido paradójico que Perlongher retomará y volverá principio constructivo de sus poemas.

En ellos, el poeta no asume el lugar de la *torre de Dios*, de lo que está cerca de la altura divina y habla desde allí para diferenciarse del mundo calibanesco que lo rodea, sino que toma el lugar del *chamán*. Y en ese lenguaje oscuro y oracular, que le es propio en su carácter de poseso, inscribe lo poético en lo iniciático, lo hace revelador de una *nada* que se manifiesta en el artificio, lo ilusorio y el simulacro neobarroco: “¿Adónde se sale cuando no se está? / ¿Adónde se está cuando se sale?” (II: 257).

La escritura se disuelve en estallido de volutas, paradojas, arabescos y metáforas sensuales. La naturaleza es cuerpo de intensidades femeninas en el que se funde la voz lírica. El ritual erótico alcanza la dimensión de una entrega total al devenir, *resacraliza el mundo*, entendido no ya como la realidad o el afuera del sujeto que se dice YO, sino como éxtasis celebratorio que se desplaza “de lo más bajo pulsional a la ascensión como soberanía interior.” (Cangi: 18):

Al lado, o de repente, la musiquilla se aproxima
y avisa que las huellas se hacen barro en la disolución del filafil,
entonces de un tirón se restablece la rigidez de la rodilla (trémula)
y el pico de la flor abre en el tímpano la cicatriz de un pámpano
rajado

los valles de la misa, los alvéolos
de eso que por ser misa hubo de echarle azogue al ánade,
una mano de espejo a la destreza (II:258).

De cierres abiertos

En este incompleto recorrido, en el que hemos obviado por razones metodológicas el paso importante entre Modernismo y Posvanguardia, que supuso para Perlongher la lectura de la poesía vanguardista de Oliverio Girondo, se ha visto de qué manera la desacralización del mundo que se produjo en la Modernidad dio a la poesía el lugar de restitución de lo sagrado de manera diversa en los dos “fines de siglo” estudiados.

En el Modernismo, la escritura se volvió espejo narcisista en el que el poeta daba vida ilusoria a sus posibles imaginarios. Así, frente a lo erótico que constituye como espacio sagrado donde se unen la devoción y el goce, la posición del yo lírico es similar a la del burgués frente a la obra de arte: contempla en ella esa *irrepetible lejanía* que se confunde con lo cultural. El goce está en la mirada, aún en la experiencia erótica hay un yo contemplador que se escribe como sacerdote de un ritual sagrado y sacrílego al mismo tiempo, donde siempre el cuerpo femenino es lo penetrado, lo sacrificado, el espacio de la proyección narcisista que completa lo perdido. Pero no hay vivencia radical, no hay cuerpo poético atravesado por el caos o la nada todavía, las figuras retóricas están para construir la ilusión de un cosmos que se contempla estéticamente aún en sus aspectos decadentes. La pasión encuentra siempre el límite de lo decible. Y lo decible siempre está envuelto en velos porque la experiencia se escribe en términos individuales, aún cuando sea encuentro con el otro.

La de Perlongher, por el contrario, es una poesía donde se sobreodifica y lleva al límite del trance la experiencia de lo erótico: no hay yo que contemple, no hay contemplador ni contemplado, no hay cuerpos diferenciados, hay carne lacerada, hay organismos mutantes fusionados (cuerpo sin órgano, diría Deleuze); no hay música, hay aullidos, no hay desdoblamiento ni reflejo, hay cuerpo poético que escribe sobre sí mismo o se desgarrar:

tatuaje, tajo, flujo, proliferación, orgía, alucinación, experiencia sagrada del amor en la nada...

ERA EL CRISTAL

LAS MIL FACETAS DEL CRISTAL

LOS BRILLOS RITMICOS

LOS HIMNOS

CELEBRATORIOS DE UNA

ANUNCIACION

CALEIDOSCOPIO

FRENESI ESMALTADO

(X Diamante: 269).

BIBLIOGRAFÍA

BATAILLE, George, (2005), *El erotismo*, Buenos Aires, Tusquets Editores.

BENJAMÍN, Walter (1973), *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta-Agostini.

CALÍBRESE, Omar, (1987), *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.

CALINESCU, Matei, (1991), *Cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos.

CANGI, Adrián, (2004), "Prólogo" en: Néstor Perlongher, *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

DE CERTEAU, Michel (1993), *La fábula mística*, México, Universidad Iberoamericana.

GUTIERREZ Girardot (1988), *Modernismo, supuestos históricos y culturales*, México, F.C.E.

_____ (1986), "El modernismo incógnito". En: *Aproximaciones*, Bogotá, Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura.

HAUSER, Arnold, (1971), *Historia Social de la literatura y el arte*, tomo II, Madrid, Guadarrama.

RAMA, Angel, (1985), *Las máscaras democráticas del modernismo*, Fundación Angel Rama, Montevideo.

REAL DE AZÚA, *Modernismo e ideología*, separata de *Punto de vista*. [Sin más datos].

SARDUY, Severo, (1974), *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana.

SONTANG, Susan, (1966). *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara.

WEBER, Max, (1993): *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Ediciones península.

NOTAS

1 Fundamentos del seminario de doctorado, *Nuevas configuraciones de la lírica hispanoamericana en el proceso secularizador de la Modernidad en el período 1880-1920*, UBA, Facultad de Filosofía y letras, 2007, pág. 3.

2 Este crítico sostiene que la Modernidad se manifiesta a través de “cinco caras”: modernismo, vanguardia, posmodernismo [posmodernidad], kitsch y decadentismo (1991).

3 *Poemas Completos*, Buenos Aires, Planeta-Seix Barral, 2003.

4 Susan Sontang (1966) veía en el *camp* un gusto, una cierta manifestación de esteticismo, que revela otra manera de mirar el mundo, en la que se observa una sobrecarga deliberada en el estilo, por encima de la construcción de un contenido molar, que expresa su gusto por lo decorativo, lo teatral y el artificio. Lejos de todo equilibrio clásico, su estética pone el goce en cierta exageración antinatural que lleva a la búsqueda, o al gusto, de lo marginal y lo ambiguo. Esta tendencia consciente se observa en la exageración y el amaneramiento que, sin embargo, son puestos *entre comillas* para subrayar, con mirada irónica y humorística, que la vida es puro teatro.

5 Resulta interesante señalar hasta qué punto lo que la crítica ha leído en el modernismo, “el eclecticismo artístico de la época suma indiscriminadamente los trajes de los más variados tiempos, apela a todos los estilos pasados (renacentista, gótico, helénico, oriental) y concluye en un abigarrado ‘bal masqué’” (Ram: 83), es parte del imaginario perlongheano

aunque con otros componentes: “Deliremos. En la Francia de los Años Locos, ser chamán en el apogeo de los reinos africanos del *candomblé*. En el furor del caucho amazónico, como Fitzcarraldo. Más lejos, participar en los rituales dionisiacos de los griegos. Como dice Lezama, la escritura, entre los vapores de los polvos para el asma, induce una suerte de desterritorialización fabulosa: ‘Con solo cerrar los ojos [...] puedo revivir la corte de Luis XV y sentarme al lado del Rey Sol, oír misa de domingo en la catedral de Zamora junto a Colón, ver a Catalina la Grande paseando por las márgenes del Volga [...]’, *Papeles insumisos, 69 preguntas a Néstor Perlongher*, p. 17.

6 Este poeta que ha designado su estilo como un *barroco de trinchera*, ha transitado por el trotskismo estudiantil, y luego ha militado en los movimientos alternativos de minorías para finalmente, ya enfermo, abrazar la religión del *Santo Daie* que sacraliza la experimentación con la ayahuasca para producir visiones de acceso a la experiencia divina. “69 preguntas a Néstor Perlongher” en *Prosa Plebeya*, Buenos Aires, Colihue, 1997.

7 El estilo *Art Nouveau* se reconoce por la fuerte presencia de su decoración, expresada en el motivo de la línea curva sinuosa, con un papel protagónico dentro de ésta, a la vez suelta y libre, que actúa como un marco o contenedor, o que serpentea sobre la superficie, ya sea de una viñeta, un cartel, un elemento decorativo, de un mueble o del propio edificio. En muchas ocasiones los elementos asumen formas caprichosas, ajenas a las tradicionales, que incluyen como base de la decoración a la propia figura humana, los motivos naturales: florales o vegetales y los animales. Ese carácter otorgado por la soltura de la línea hizo que también se le llegara a denominar como “*estilo latigazo*” o de “*anguila*”.

8 El *corpus* a partir del cual se desarrollará es: *Prosas Profanas* (1896), de Rubén Darío (en *Poesías completas*, Buenos Aires, Claridad, 2005) y *Lunario Sentimental* (1905), de Leopoldo Lugones (en *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1952), ya que un estudio más exhaustivo de la obra de estos dos grandes poetas modernistas excedería los objetivos que este trabajo académico tiene. Queda abierto para otra oportunidad un estudio del tema a lo largo de sus obras. No obstante, cuando el trabajo lo necesite, se recurrirá a la cita de poemas correspondientes a otros textos de R. Darío cercanos temporalmente, como *Azul* o *Cantos de vida y esperanza*.

9 Según el diccionario etimológico de J. Corominas (1976), “secreto” deriva del latín *secretus* que significa separado, aislado, remoto; mientras que “sagrado” proviene de *sacratus* (consagrado) y este a su vez de *sacer, sacra, sacrum* que significa santo, augusto.

10 Cf. Poemas tales como “Llama de amor vivo” o “Noche oscura del alma”.

11 “La ambición de una radicalidad cristiana se dibuja sobre un fondo de decadencia [...] en el interior de un universo que se deshace y que es necesario reparar. La mística repite en la experiencia biográfica todo el vocabulario de la Reforma eclesial: la división, las heridas, la enfermedad, la mentira, la desolación.” (De Certeau: 1993: 24).

12 En: *Poesía completas, I*, Buenos Aires, Claridad, tercera edición, 2005.

13 El *aura* es para W. Benjamin “la manifestación irreplicable de una lejanía”, y está estrechamente ligada a la *unicidad* y valor *cultural* de la obra artística. Frente a la obra de arte se produce un efecto de recepción en el que el receptor queda en una actitud contemplativa y pasiva: mira desde afuera el objeto de culto. Por tanto, para Benjamin el modo aurático que caracteriza la existencia de la obra de arte proviene de su función ritual, por eso autenticidad es sinónimo de adjudicación de origen. Pero esta adjudicación de origen se ha desplazado en la modernidad, según el filósofo, hacia el artista o su actividad. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936).

14 Rama: 1985: 81.

15 Rubén Darío: *Prosas Profanas*.

16 “Sacrílego” del latín *Sacrilegus*, literalmente quiere decir ladrón de objetos sagrados, porque la palabra se forma con *legere*, “recoger” y *sacrum*, sagrado. (Corominas: 1976).

17 Cf. biografía de Abelardo: *Historia calamitatum*.

18 Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

19 *Poesías Completas*, citado.

20 *Poesías completas II: Cantos de vida y esperanza*, p. 50.

21 *Obras completas: Lunario Sentimental*, 1905.

22 Pidiéndome la muerte, tus collares

Desprendiste con trágica alegría

Y en su pompa fluvial la pedrería

Se ensangrentó de púrpuras solares

Sobre tus bizantinos alamares
Gusté infinitamente tu agonía,
A la hora en que le crepúsculo surgía
Como un vago jardín tras de los mares.

Cincelada por mi estro, fuiste bloque
Sepulcral, en tu lecho de difunta;
Y cuando por tu seno entró el estoque

Con argucia feroz su hilo de hielo,
Brotó un clavel bajo su fina punta
En tu negro jubón de terciopelo.

23 Echavarren: Prólogo a Néstor Perlongher, *Poemas completos*.

24 Sarduy, Lamborghini.

25 Néstor Perlongher prefiere la expresión neobarroso, en lugar de neobarroco, para referirse a la poesía de la zona del Río de la Plata y al mismo tiempo diferenciarla de la caribeña: “aquí con tanta tradición realista, el efecto de profundidad queda chapoteando en el barro del río.” *Papeles insumisos*, p.316.

26 *Alambres*: 1989: 91-2.

27 Cabe aclarar que se excluye del estudio de este corpus el análisis de los materiales poéticos correspondientes a *Chorreo de las iluminaciones*, poemas de la experiencia sagrada del Santo Daime que son el resultado de una escritura “mística” en la cual Perlongher expresa sus vivencias del éxtasis luego de ingerir la *bebida sagrada* iniciática.

Para citar este artículo:

Montes, Alicia (30-08-2007). CUANDO ROTA LA LENTE ESTALLE EL OJO. Modernismo y neobarroco: erotismo, sacralidad y violencia.

HOLOGRAMÁTICA - Facultad de Ciencias Sociales UNLZ

Año VI, Número 7, V4, pp.3-35

ISSN 1668-5024

URL del Documento : <http://www.cienciared.com.ar/ra/doc.php?n=760>