



Revista Chilena de Literatura

ISSN: 0048-7651

rchilite@gmail.com

Universidad de Chile

Chile

Surghi, Carlos

Barroco y éxtasis en Néstor Perlongher

Revista Chilena de Literatura, núm. 86, abril, 2014, pp. 215-235

Universidad de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360233429011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](http://www.redalyc.org)

[redalyc.org](http://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

BARROCO Y ÉXTASIS EN NÉSTOR PERLONGHER

*Carlos Surghi**

Universidad Nacional de Córdoba
carlossurghi@yahoo.com.ar

RESUMEN / ABSTRACT

El presente trabajo estudia la poética del éxtasis desarrollada por el poeta argentino Néstor Perlongher. A lo largo de los últimos años ha cobrado gran interés la pregunta crítica sobre aquellas experiencias poéticas que nos plantean otro modo de leer, que nos acercan a terrenos invisibles para la crítica tradicional, pero que conforman un nuevo interés poético al momento de leer la tradición. El caso de Néstor Perlongher es entonces más que significativo, pues a lo largo de su obra poética es posible observar cómo la escritura adopta diversos horizontes en procura de hacer de la experiencia su principal tema. Es por esto que dentro de dicha obra resulta significativo detenerse a estudiar los aspectos conceptuales, especulativos y ensayísticos que giran alrededor de su último libro: *Aguas Aéreas* (1991), ya que en él se puede percibir un desplazamiento de la escritura que va desde el orden retórico hacia el orden de la experiencia, desde lo íntimo hacia lo intenso.

PALABRAS CLAVE: éxtasis, experiencia, intimidad, barroco, antropología, intensidad.

This paper studies the poetic rapture developed by the Argentine poet Néstor Perlongher. Over the past few years has gained great interest the review questions about those poetic experiences that we face another way of reading, which bring us to review invisible to traditional lands, but make a new poetic interest when reading tradition.

The case of Nestor Perlongher is then more significant because throughout his poetry is possible to observe how writing takes different backgrounds in an attempt to make the experience your main theme. That is why in this work is significant stopping to study the conceptual aspects speculative and essays revolving around his latest book: *Aguas Aéreas* (1991) because it can be perceived a shift of writing that goes from the rhetorical order to the order of experience, from the intimate to the intensity.

KEY WORDS: ecstasy, experience, intimacy, baroque, anthropology, intensity.

1. HACIA UNA EXPERIENCIA SIN RETÓRICA

Toda experiencia de la poesía es una experiencia singular que a lo largo de un determinado trayecto sigue diversas orientaciones. Es más, podríamos decir que todo conocimiento poético está basado en un orden íntimo, subjetivo y hasta en cierto punto irracional que comienza en el sujeto que lo enuncia y concluye en el texto adonde ese sujeto ha desaparecido. Pero aun así, todo conocimiento que la poesía otorgue se verá reducido a la suerte del poema, a su composición formal, a su reiteración como tal dentro de una tradición o a su capacidad de hacer transferible toda experiencia que en él se presente.

De este modo, a lo largo de los años ha cobrado gran interés la pregunta crítica sobre aquellas experiencias poéticas que nos plantean otro modo de leer, que nos acercan a terrenos invisibles para la crítica tradicional, pero que conforman un nuevo interés poético al momento de leer la tradición. El caso de Néstor Perlongher, poeta argentino nacido en 1949 y muerto en 1992 en Brasil víctima del HIV, es entonces más que significativo, pues a lo largo de su obra poética es posible observar cómo la escritura adopta diversos horizontes en procura de hacer de la experiencia su principal tema. Es por esto que dentro de dicha obra resulta significativo detenerse a estudiar los diversos aspectos conceptuales, especulativos y ensayísticos que giran alrededor de su último libro de poemas, ya que en él se puede percibir un desplazamiento de la escritura que va desde el orden retórico hacia el orden de la experiencia, desde lo íntimo hacia lo intenso.

2. ACERCAMIENTOS CRÍTICOS: DE LA RETÓRICA BARROCA AL ÉXTASIS DE LA INTENSIDAD

Aguas Aéreas se edita en 1991 bajo el sello Ultimo Reino, es el quinto texto poético de Perlongher y a la vez el último libro que publicara en vida nuestro autor. En él se da esa tensión entre lo aéreo y lo terrestre, entre la pesadez y lo leve, una tensión que organiza lo que podríamos denominar toda una estética del dolor. Pero una tensión que por otro lado es propia de lo barroco¹ y que

¹ El presente trabajo sigue una genealogía de lo barroco que, si bien parte de la noción tradicional de lo barroco como movimiento estético y como características formales de un arte particular –desde los estudios clásicos de Hauser (1976), D'Ors (1993), y Valverde (1981)–,

en este texto alcanza su mayor despliegue: elisión, menoscabo comunicativo, exceso de preciosismo, apelación desmesurada a un uso y un empleo de la lengua en su nivel sonoro y material, serían por solo nombrar algunas, las improntas retóricas de un barroco de la forma que en él se vuelven extremas. De este modo queda más que claro que dicho texto es una puesta en exceso de los postulados barrocos². Desde el nombre podemos apreciarlo, aguas que surcan los aires, transparencias que se elevan, sentido que va a fluir de una a otra representación posible del poema. Pero también, hay que destacar que dicha puesta en exceso no es solo formal, o al menos no concluye exclusivamente en ello, sino que tiene otros aspectos por momentos visitados por la crítica y por momentos ignorados. Y con ello nos referimos a la experiencia que inspira *Aguas Aéreas*.

El tema del éxtasis, con el cual esta obra se singulariza, se encuentra asimismo presente en los diversos modos de lectura que de ella se han llevado adelante. Este éxtasis es el origen mismo de los poemas que conforman el libro; y las observaciones que sobre él se manifiestan nos llevan a ver cómo el texto acerca ámbitos desconocidos para la producción poética precedente del mismo autor. En primer lugar habría que señalar que *Aguas Aéreas* deja entrever la relación existente entre Perlongher y una concepción particular de lo sagrado. Pero, por otro lado, habría que señalar también que *Aguas Aéreas* es un modo de exorcizar el dolor producto de la enfermedad en el cuerpo. Ahora bien, este éxtasis al que Perlongher arriba por sus estudios antropológicos cuando comienza a investigar las formas religiosas vinculadas al Santo Daimé, podemos decir que es el que produce la mayor tensión dentro del dispositivo de lo barroco.

Asimismo a la hora de reconocer *Aguas Aéreas* como un texto que da cuenta de una experiencia del éxtasis, dicha condición es casi pasada por alto o apenas esbozada. Sin embargo, al momento de ver cómo la enfermedad se emplaza sobre el cuerpo enfermo, poco se ha marcado la estrategia que éste emprende para sobrellevar la experiencia de la muerte, pues a nivel de experiencia, lo que la crítica ha marcado como fundamental es la incursión

también ésta se orienta hacia una idea de *lo barroco como pliegue de lo múltiple* –según Deleuze (1989) y Argan (2004).

² Puesta en exceso que es analizada por Héctor Libertella, en relación con la literatura latinoamericana, como una red que se extiende sobre el vacío referencial de la modernidad. Ver el libro *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1990).

dentro de la ecléctica dimensión religiosa del Santo Daime y su consumo de la ayahuasca, y no tanto el modo en que la poesía de Perlongher se ha visto modificada por esta práctica ritual.

La crítica argentina Tamara Kamenszain en su artículo “*De noche, Góngora*” resaltaré un elemento de suma importancia en esta veta de la poesía de Perlongher: la luz como punto de tensión, la luz como materialidad evanescente de un proceso. Dentro de lo barroco, la luz es ese elemento que diagrama los perfiles del objeto, es el principal artefacto con que el artista cuenta para producir el proceso de artificio de la materia. Sin embargo, en esta tradición la misma luz ha sido situada en un entrecruzamiento por el cual no se distingue ya entre lo artificial y lo natural, entre el barroco de la pátina y el barro de las aguas, ambos tan naturales como artificiosos. La luz en Góngora, por ejemplo, es, de tan cristalina, intraducible; todo significado que ilumine se torna hermético a su mínimo contacto; a la vez, esa luz es pura exterioridad de lo íntimo. Es desde aquí entonces que Tamara Kamenszain, ante la intraducible luminosidad de la poesía de Góngora transcribe la postura de Perlongher ante el éxtasis, y hace así de este modo, de lo barroco, una interrogación que constantemente lleva hacia el afuera del lenguaje, hacia el afuera del sujeto³:

Barroco viene de barrueco pero también de barroso, le contestará casi cuatro siglos después la traducción que Perlongher reservó para Góngora. En *Aguas Aéreas* –un título cuyo artificio suena muy natural– queda transcripta la pregunta gongorina a través de otra pregunta gemela ‘¿adónde se sale cuando no se está? / ¿adónde se está cuando se sale?’. Góngora pedía por una interpretación, Perlongher necesita asegurarse una topología (122).

Lo que Kamenszain parece querer señalar en consonancia con las definiciones clásicas del barroco como movimiento –no solo artístico sino también como movimiento material, como desplazamiento de formas en el espacio o como ilusión de ese desplazamiento sobre una topología–, es esa tensión por lo identitario que se instala en el sujeto que se pregunta por el afuera de sí en

³ Para la noción de afuera nos remitimos al texto de Michel Foucault, *El pensamiento del afuera* (2004) sobre Maurice Blanchot y esta especie de lenguaje que traduce una experiencia de los excesos como puede llegar a serlo el vacío que produce el éxtasis, o toda experiencia por fuera del discurso.

un proceso de introspección, pues siguiendo a nuestra autora “no se puede ser barroco sin caer en la espiral de la interrogación” (123).

De este modo, si la luz gongorina es intraducible, si su condición artificial no deja de ser un proceso natural de la materia –al volverse compleja, nudosa, barroca/barrosa–, es porque de algún modo la interrogación engendra el movimiento barroco que la luz como proceso acompaña, y en ese proceso, lo que espera es el afuera en un punto en el cual la tensión se vuelve intensiva. Siguiendo a Kamenszain, podemos detectar que este movimiento de contrastes y paradojas que estallan, llega a Perlongher de la misma forma sorprendente: cuando se quiere saber por uno mismo es necesario dejar de lado lo seguro. Así entonces, al paradigma visual que varía en la concepción barroca de Góngora, podemos adjuntar el paradigma del movimiento desterritorializante que el barroco de Perlongher pone en práctica, y que Kamenszain enuncia como un “salirse entrando”, pues “afuera del cuerpo está su adentro” (120).

De algún modo el artículo de Kamenszain es claro al presentar una lectura de lo barroco en *Aguas Aéreas* desde lo que llamaremos una interrogación que desplaza significados y sentidos, la cual es funcional a todo el texto si lo pensamos como un espacio de escritura en donde se da cuenta de un proceso de cambio por medio de una intensificación que interroga la configuración del sujeto. Al mismo tiempo, lo que Kamenszain lee como topología tiene un doble sentido meritorio, no solo por situar con ello el afuera del adentro en la red textual del mismo texto, sino también por situar el texto en *una red barroca de afluentes barrocos*, los cuales diagraman la tradición en donde estas aguas beben. En este sentido, la autora es directa pues “mirándose en el barro, Perlongher quedará ‘dado vuelta’ y verá, reflejada en las aguas aéreas, toda la noche gongorina” (123). Esa noche gongorina es la de la luz que ciega cuando lo claro implica también lo oscuro, es la noche en la cual *salir de sí* implica un cambio de parámetros, un quedar “dado vuelta” en las aguas turbulentas que conducen al éxtasis en el afuera.

En su texto crítico titulado “*Píntenos el alma, Padre*”, Delfina Muschietti, para abordar el libro póstumo de Perlongher *El chorreo de las iluminaciones*, señala que ciertos poemas del mismo

siguen la estela de una palabra dicha por primera vez en los poemas de Perlongher en *Aguas Aéreas* (...) me refiero a la palabra ‘alma’ y al movimiento de pensar la superficie de contacto que une cuerpo y alma (...) ahora se trata de esa superficie límite que se vuelve canto, respiración o fundamentalmente luz: ‘aura’, energía restituyéndose y

que se resuelve en ardor, exhalación, vibración (Cangi y Siganevich 105).

Sin lugar a dudas lo que une *Aguas Aéreas* y *El chorreo de las iluminaciones* es su condición de ser textos de pasaje. Pero por otro lado existe en ambos textos un *movimiento* oscilante entre la retórica del barroco y la experiencia del éxtasis que vincula términos como “alma” y “aura”, términos propios de la tradición barroca, por medio de acciones como “canto”, “exhalación” y “respiración”, pertenecientes al entorno ritual de una experiencia de éxtasis. Movimientos, alteridades y tensiones desestructurantes, todos estos procesos vistos como partículas de un movimiento microscópico se llevan adelante desde el emplazamiento de la luz como artificio, pero también como lugar de significaciones ontológicas. Para ese cuerpo acceder a la luz es acceder a un centro. Pero la luz, en el caso de la experiencia de Perlongher, es un afluente aéreo de procedencia marginal que se eleva a través de la droga, el chamanismo, el erotismo del Amazonas como más adelante lo veremos. Así, el cuerpo para llegar al alma o a la energía del “aura”, a un centro luminoso, “deberá considerar la poesía como un rapto en el que confluyen voluptuosidad y éxtasis místico que significan un ‘salirse de sí’ en el derroche” (Cangi y Siganevich 106).

Como vemos, nos encontramos ante una poesía que se reviste de las características rituales de un proceso en el que el “rapto” significa un cambio de percepción. Sin embargo, ese cambio de percepción no sigue en absoluto la rígida ortodoxia de una mística. El origen y el fin de esta poesía es el éxtasis que asciende y decae en el frenesí de la sexualidad, o que se potencia en la intensidad de un cuerpo que busca vaciar su subjetividad en el afuera del adentro de un proceso de alteridad.

Entre los trabajos críticos que tratan de caracterizar la experiencia de *Aguas Aéreas*, uno de los que más se destaca es el de Roberto Echavarren en el prólogo a *Poemas Completos* de Perlongher. Para él, en este texto nuestro autor “se vuelve ahora un subversivo de la amplitud lumínica” (Perlongher, *Poemas* 12). Lejos del claroscuro o del barroco, lo que impera en el texto como fuerza de un recorrido ascendente es la luz transformada en flujo acuático, flujo imperceptible en el cual se percibe esa amplitud de la que habla la subversión llevada adelante. Tal luminosidad es entendida a un nivel inmanente que induce al cuerpo a un repliegue sobre su adentro, lo que produce una serie de volutas orgánicas sobre una materia en proceso de disolución, en proceso de muerte. Se trata entonces de un movimiento de

repliegue que ahora busca intensificar el cuerpo y que prepara el desborde de la potencia, esto es lo que Echavarren llama “un éxtasis desde abajo, que Nietzsche describe como desorden o doblamiento de la persona, la irrupción de una fuerza que rompe con cualquier noción de identidad, que solo puede ser considerada ajena” (Perlongher, *Poemas* 13). Y es desde aquí entonces que se lee la experiencia del éxtasis en *Aguas Aéreas*, desde ese descenso que es una fuerza en repliegue, y que es una energía en estado de intensidad.

Sin embargo cabe recordar que esta visión dionisiaca resalta ese carácter vitalista de los últimos poemas de Perlongher. En ellos hay un flujo de intensidades que intenta expandirse, hay un ritmo ascendente que no busca un centro sino que más bien hace espiral envolvente y evanescente sobre todos los centros, hay lo que Reynaldo Jimenez en “*Templar*” –epílogo a la primera edición de *Aguas Aéreas*– señala como constante mutación o regeneración, antes que flagelación o negación:

La momentánea expansión que acepta la conciencia es el reflejo de la continua mutación que la involucra. En ese sentido *Aguas Aéreas* es un título sabroso, porque su gracia es hambre de levedad. Aquello que evoca es un estado de percepción, desde ya. Y su grado de expansión es la intensidad misma de sus recorridos en espiral: cuando los círculos se desatan de ser círculos y se empieza a fluir, se viaja dentro de un circuito mayor, en una circulación más abierta (Perlongher, *Poemas* 362).

Esa *circulación abierta* es la que disuelve el cuerpo en la filigrana barroca de la escritura extasiada; a través de ella se accede a otra forma de cuerpo, un cuerpo sagrado. Cabe entonces dejar en claro que para estos autores, más que una mística hay sí una *microscópica fisiología* de los fluidos luminosos, los cuales se equiparan al flujo de la voz, al canto y la respiración en un entorno ritual como veremos más adelante.

Por otro lado, estos flujos que circulan en el cuerpo, que canta su propia muerte, conforman la experiencia extasiada de un sujeto sin identidad. Esa falta de identidad, esa ausencia, sería producto de lo que el crítico argentino Jorge Panesi llama “el canto”, Aquí justamente el canto “se vuelve «ascensional», sublimatorio, pensable por el aliento de la voz presente y en contacto con imprecisas teologías” (Cangi y Siganevich 46). De este modo, el canto de marcado carácter sublimatorio es resultado de una física menor. Y es que en la lectura de Panesi podemos encontrar una idea de fuerza física como consumo o como ascenso del cuerpo en la salida que todo éxtasis le supone (Deleuze,

Nietzsche 120). De este modo entonces, siguiendo la lectura de Panesi, “puede plantearse la cuestión o la entrada al misticismo en los textos de Perlongher. Pero también convendría subordinar el misticismo a la fuerza”; fuerza que de algún modo es “la agónica fuerza de aquellos que la han perdido o están por perderla” (Cangi y Siganevich 50).

Si la experiencia mística nos lleva a hablar de epifanías ante una conciencia que también se extasía, en la *experiencia intensiva* de Perlongher deberíamos hablar de percepciones físicas que se aceleran o se detienen. Por momentos Panesi olvida el deseo que aún circula en la experiencia de este éxtasis, pues en lugar de posicionarse en él y desplazar la mística, solo llega a invertirla según lo expone en la siguiente cita:

el de Perlongher es un misticismo distanciado, o misticismo al revés que se separa de sí y muestra una materialidad irrisoria: un misticismo no eucarístico. Una religiosidad que no une” (Cangi y Siganevich 51).

Para resumir podríamos decir entonces que la experiencia de Perlongher, más allá de lo religioso invertido o de lo místico no ortodoxo, del desplazamiento entre una retórica del barroco y un éxtasis de lo intenso, es la experiencia de la fuerza del deseo, del deseo como potencia actuando y produciendo realidad en cualquier campo o entorno de la subjetividad; es una experiencia que, al seguir la multiplicidad del deseo, desarticula cada entidad orgánica para así poder desear; y no una experiencia que, al seguir un fin, una causa, algo que sostenga la fuerza o la justifique como creencia, logre la unión subvirtiendo el principio del placer. La experiencia de Perlongher al fundarse, como bien dice Panesi, sobre una fuerza que ya no se tiene o que se está perdiendo, una fuerza que no puede creer más en nada que no sea sí misma, sigue siendo una experiencia que funciona por medio de la lógica de la pérdida antes que por medio de la religación trascendente. En *Aguas Aéreas*, Perlongher no persigue el fin del éxtasis, sino que más bien prefiere su *proceso* como una nueva arquitectura de lo barroco.

3. SALIR DE SÍ

Sobre el final de su vida, para el poeta argentino Néstor Perlongher está claro que la poesía parece presentarse como una forma de conocimiento que excede el orden simplemente discursivo. En todo caso este nuevo conocimiento poético

supone en sí un tránsito, un proceso en el cual no solo la palabra se pone a disposición del decir, sino que también el mismo cuerpo se compromete con éste. Para Perlongher, ese conocimiento tiene un sentido “oracular”, y es este sentido oracular el que envuelve la palabra poética en el hermetismo propio de una experiencia límite, mientras que al mismo tiempo hace que la poesía no sea comunicación, pues el deseo por decir lo visto enviste al lenguaje de una mayor artificialidad que busca emular esa entidad prediscursiva que es toda visión de éxtasis.

Sin embargo, esta idea de límite en una experiencia no queda relegada a lo estrictamente lingüístico. Cuando nos referimos a que el cuerpo compromete su organización en este proceso oracular, nos estamos refiriendo a cómo éste se transforma en soporte de una palabra que se transgrede a sí misma, pues según Perlongher “algo hay de arcada o de gemido (...) en la insistencia musical de la frase arqueada en contorsión cortés”. Esta puesta del cuerpo en función de suplemento de la palabra, es la que hace de este conocimiento un proceso hacia un estado de conciencia diferente, “un estado de conciencia cercano al trance” (Perlongher, *Prosa* 149). Aun así este estado de trance parecería requerir de un espacio en el que inscribirse de un modo sensible, perceptible y afectivo. De este modo, el trance es una *salida de sí* que en el caso de Perlongher requiere de un repliegue en la potencia del cuerpo, repliegue que se da en lo afectivo y lo perceptible, para obligar al cuerpo mismo a ser otra cosa al transgredir su límite.

Ese trance que Perlongher vincula con el éxtasis es un deseo que busca dejar de ser, suspender la conciencia, perder la identidad por medio de una ruptura con la continuidad. A esa ruptura responde la idea de una *poética del éxtasis* que Perlongher comienza a desarrollar, la cual está fundada sobre la idea de glosolalia, punto superior de la potencia de una lengua en la cual lo celestial y lo demoníaco se alternan y se confunden. Pero lo que más nos importa señalar aquí es que, si la creación poética es una forma de trance, esta misma condición es la que la relaciona con “todas la variantes de salida de sí inducidas a través de la ingestión de sustancias psicoactivas, acompañadas de un saber de la experiencia que torna reconocible el viaje sensible o la iluminación” (*Prosa* 150).

Resumiendo un poco los aspectos de la experiencia como éxtasis vemos que esta poética tiene dos puntos sobresalientes. Primero, la ruptura causada en la conciencia por una experiencia poética que busca captar la intensidad de un conocimiento denominado oracular; y en segundo plano, la incorporación, para la concreción del trance, de un factor ajeno o extraño al cuerpo (ayahuasca),

un factor psicoactivo que, por medio de un entorno ritual (Santo Daime), es asimilado y empleado para la tan buscada salida de sí. Salida de sí que necesita de todo un proceso de escenificación; experiencia que solo así se vuelve ceremonia, ceremonia que solo así se vuelve guía en la experiencia de una potencia divina, como Perlongher lo describe en la siguiente cita:

Suena el tamborileo rítmico de las yemas en la piel de serpiente o de carnero, y se desata la contorsión del cuerpo en el rimar de las voluptuosidades membranosas con el llamado de los dioses que aturden los sentidos individuales y nos los disuelve al tomarnos por el cabello la potencia divinal (*Prosa* 151).

4. UNA DIVINIDAD EN EL VACÍO

Pero ahora bien, dentro de todos estos planteos hay un punto en torno al cual es preciso reflexionar. ¿Qué hay por detrás del éxtasis, qué justifica su vértigo, cuál es la causa que lo guía? Perlongher, al analizar las experiencias de trance en Artaud, y al dar cuenta de lo expresado por Lezama Lima sobre este tema, concluye resaltando el carácter de “caída aterciopelada en esos vacíos fabulosos” (*Prosa* 152) a los que la experiencia no ceremonial conduciría. Luego de esto adjunta a toda esa serie de experiencias alternas llevadas adelante por poetas, las palabras de Lapassade, quien “reconoce que la gran poesía es siempre una liturgia. Pero la liturgia al no ser más consagrada a la celebración de las divinidades, se aboca más bien a celebrar la nada”. El éxtasis de Perlongher no tiene dios, es una celebración de lo sagrado en el ámbito contemporáneo del fin de toda metafísica. Pareciera entonces que la nada y el vacío, sin ningún tipo de adjetivos escatológicos, fuesen el revés o el fondo de la experiencia del éxtasis. Sin embargo, Perlongher sobre el final de este ensayo contrapone a la angustia del ateo Artaud, ciertas

maneras religiosas del trance que, lejos de echar las luminosidades fantasmagóricas por la borda del agujero seductor, disponen el agenciamiento de los brillos como una escalera hacia lo celeste de lo astral (*Prosa* 152).

Es como si por un punto de su poética se filtrara cierta divinidad que atemperase el frío del vacío, divinidad que devolvería “lo divino a la forma del éxtasis que es la poética” (*Prosa* 151).

Del centro de esta ambigüedad parece que la conclusión más sobresaliente es aquella según la cual Perlongher concibe la poesía como *forma de éxtasis*. Esta concepción es la que de algún modo aclara qué divinidad se instala en su poética: “Pensar la expresión poética como forma del éxtasis supone entender el impulso inductor del trance como una fuerza extática. La fuerza dionisiaca, en el sentido nietzscheano” (*Prosa* 153). La fuerza dionisiaca hace de lo divino una adquisición vital de la voluntad de poder inscrita en el devenir de todo lo contingente; por esta razón, la divinidad de la cual el poeta se enviste no es ni más ni menos que la divinidad afirmativa que Nietzsche pensó como una danza embriagada, la cual en sus excesos permitía al hombre olvidarse de sí y olvidar el peso que lo divino-sublime había inscripto en él como una carga (Deleuze, *Nietzsche* 134). Perlongher encuentra así en la celebración del Santo Daime no solo un desplazamiento del barroco retórico al éxtasis del cuerpo en los poemas que componen *Aguas Aéreas*, sino también una visión de lo divino por fuera de cualquier teleología en los ensayos que dedica a la relación escritura-droga como si se tratara de una antropología de lo sagrado en la cual dios es la pura ausencia.

La divinidad de la luz sería así esa variación intensiva que hace por medio del dispositivo droga que el orden de la percepción cambie y experimente un estado que la poética del éxtasis denominaría como *sagrado*. Sin embargo, lo que más sorprende es que Perlongher encuentra tras el éxtasis una divinidad afirmativa de lo físico como principio de negación del individuo, al contrario de las comunes divinidades negativas, las cuales proceden por renuncia y flagelo del principio múltiple del cuerpo. Ahora bien, otro aspecto que sorprende, y que debe ser tenido en cuenta, es que este tipo de divinidad de la fuerza que Perlongher traduce en términos nietzscheanos, y que integrará su poética del éxtasis, se diagrama sobre la experiencia de las prácticas religiosas menores en el Brasil, aquellas que desde la antropología el poeta argentino llegó a estudiar y vivenciar como resumiremos a continuación.

5. ANTROPOLOGÍAS DEL ÉXTASIS

En el ensayo “*La religión de la Ayahuasca*”, Perlongher elabora una de las visiones más acabadas sobre el culto de ingestión de la ayahuasca. En este ensayo no solo se destaca el origen de dicho culto, sus antecedentes y sus características, sino que también se presenta una visión desde la cual se puede apreciar la envergadura cultural adquirida por dicha práctica. Perlongher

presenta entonces los aspectos sobresalientes del Santo Daime, pero a la vez no deja de relacionarlos con lo que podríamos afirmar que es el centro de su poética del éxtasis: la barroquización del ceremonial y la idea de fuerza tomada de Nietzsche que en él circula.

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

La acre regurgitación del líquido sagrado en las vísceras –pesadas, graves, casi grávidas– convierte en un instante el dolor en goce, en éxtasis de goce que se siente como una película de brillo incandescente clavada en la tetilla de los órganos o en el aura del alma, purpurina centelleante unciendo, a la manera de un celofán untuoso, el cuerpo enfebrecido de emoción (*Prosa* 156).

El cuerpo que la ayahuasca excita es un cuerpo afirmativo, es decir, un cuerpo imbuido de cierta voluntad de poder que es actividad deseante por excelencia; es un cuerpo que, dentro de esta práctica religiosa, se pierde en una dimensión ceremonial particular. Esa dimensión ceremonial supone la presencia de rituales, tanto de ingestión de la bebida sagrada, como de iniciación por parte de miembros ya integrados. También supone rezos que acompañan estos actos. Todo en su conjunto conforma un ritual rítmico-musical en el que, con la ingestión de esta bebida sagrada que se cree dotada de atributos mágicos, se liberaría al alma del cuerpo.

Perlongher señala que en cierto sentido éstas son prácticas ceremoniales que se remontan a la cultura indígena del Brasil en su frontera con Perú y Bolivia. En este punto geográfico se tienen datos del proceso de preparación de la ayahuasca –también conocida como yagé–, el que consiste en una complicada maceración de cierta liana amazónica en mixtura con otra serie de vegetales. Sin embargo, de este consumo ritual la ayahuasca pasa a ser consumida en áreas rurales y suburbanas de población mestiza, llegando en la actualidad a las grandes ciudades del Brasil por medio de formaciones religiosas como el Santo Daime; estas formaciones, producto de migraciones

y movimientos territoriales en el nordeste brasileño, estarían integradas por *masas deseantes* que persiguen en la afiliación a sus prácticas cierta idea de mesianismo en el que convivirían, por un lado, antiguas prácticas procedentes del chamanismo, y por otro, ciertos resabios del cristianismo asimilado a fuerza de años de predicación misionera. Según el relato de Raimundo Irineu Serra, citado por Perlongher, al beber el yagé o ayahuasca se recibe la anunciación de Nuestra Señora de la Concepción, Reina de la Floresta, quien junto a otras divinidades menores –en un panteón de santos y divinidades africanas que conforman un sincretismo sin rígidas jerarquías–, “le revela la doctrina y le ordena difundirla y realizarla a la manera de un soldado de Dios” (*Prosa* 158).

De este modo, lo que se puede observar es una rotunda superposición de códigos religiosos, una multiplicidad de afluentes que, flexibilizados por una práctica no rígida o no dogmática, permite la convivencia de un mosaico de diversidades:

Los diferentes centros del Santo Daime asumen en su denominación oficial –Centro Eclético de Fluyente Luz Universal– la vocación fusional, el eclecticismo como religión. La doctrina se define como Eclecticismo Evolutivo: ‘varias corrientes religiosas que se interpenetran teniendo como punto de partida el cristianismo’ (*Prosa* 160).

Por lo expuesto, el Santo Daime vendría a conformar un núcleo en el que todas las minorías de una religión mayor, en los aspectos más esotéricos e idólatras que ésta niega, se fusionan y proliferan llevando adelante una “suerte de licuefacción de los códigos religiosos, que serían pasados, ya no por agua, sino por ayahuasca” (1997b: 161), logrando así llegar a concretizar esa multiplicidad proliferante bajo la forma de un ritual que “toma la forma de una fiesta colectiva, con matices de comunión dionisiaca, pero manteniendo un formalismo riguroso y estético” (*Prosa* 159).

El *formalismo riguroso y estético* que oficiaría de factor uniformador o de punto de contención para el individuo se puede resumir en algunos elementos que hacen al entorno ceremonial. La música, que cumple una función de guía y resguardo, es a la vez el elemento material que cristaliza la presencia de informes fuerzas bajo la forma de himnos o de cantos que acompañan todo el proceso de trance. La danza no solo es un modo de expresión que canaliza en figuras y periodos la idolatría, sino que en este caso también ayuda a la distribución del líquido en el cuerpo, irriga los espacios extensivos de los órganos y los intensifica para, en un rítmico movimiento, conducirlo hacia

el éxtasis que es un viaje del alma. Este viaje, al que se accede por medio de toda esta serie de cuidados, es un estado de alteridad en el cual el riesgo que se corre compromete al mismo cuerpo. En él no están ausentes los estados o trances de éxtasis descendente, en los cuales el cuerpo queda preso de visiones y sensaciones psicofísicas que no le permiten acceder (ascender) al orden del goce. Pues, como viaje del alma en el cual ésta se libera de la pesadez del cuerpo, el éxtasis

no es una experiencia frívola, sino algo que arrastra el sujeto hasta las más recónditas profundidades del ser y lo hace sentir en presencia de una fuerza superior y cósmica, cuya acción experimenta corporal y mentalmente, en un estado de trance que conlleva el pasaje a otro nivel de conciencia, segundo, superior o alterado (*Prosa* 166).

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

La ceremonia suele prolongarse la noche entera, hasta las primeras luces del alba o más. Durante todo este tiempo los adeptos cantan, acompañados con música de guitarras escandidas por enérgicas maracas y endulzados por acordeones, flautas, violines, lo más parecido a un coro celestial, himnarios, o sea, poemas rimados de contenido místico ‘recibidos’, gracias a la inspiración divina, por los protagonistas de este raro ritual, que bailan sincronizadamente el ‘bailado’: un vaivén monótono, mecido a cantos hipnóticos, de vaga resonancia indígena, el que parece contribuir a una mejor distribución en el cuerpo del líquido, cuyo poder emético y purgante puede llegar a manifestarse, no es infrecuente, violentamente. También cantar, por el movimiento del aire que implica, es común a todas las tribus que toman ayahuasca. (...) Las miraciones o mareaciones –visiones celestes, vibraciones intensas, una especie de ‘alucinación’ (en gran medida constelaciones combinatorias de fosfenos) que, guiada, no es sin embargo desvarío ni error– producida por el efecto de la ayahuasca en el cuerpo, son,

por decirlo así, escandidas por la música y la danza, configurando una singular experiencia de éxtasis (*Prosa* 159).

Solo cabe destacar que toda esta escenificación llevada adelante por medio de un agente alucinógeno no se puede entender al margen de sus fines ceremoniales. Habría entonces que señalar ciertas particularidades respecto al uso de la droga en la escritura. Octavio Paz, por ejemplo, señala que

no deja de ser turbador que la desaparición de las potencias divinas coincida con la aparición de las drogas como donadoras de la visión poética. El demonio familiar, la musa o el espíritu divino ceden el sitio al láudano, al opio, al hachís y, más recientemente, a dos drogas mexicanas: el peyote (mezcalina) y los hongos alucinógenos. (...) La diferencia es la siguiente: para los creyentes estas prácticas constituyen un rito; para algunos poetas modernos, una experiencia (81).

La designación droga tendría entonces un doble sentido, o mejor, una doble valencia de uso y significado según el ámbito en el que se la emplee. Perlongher, siguiendo a Guattari—quien reconoce que las drogas han jugado un papel fundamental en las áreas culturales y religiosas de las sociedades al bifurcarse en drogas capitalistas o solitarias, y drogas comunitarias, las del chamanismo—, señala que en la relación entre el Santo Daime y la noción de droga hay ese uso doble que sobre sí reviste la palabra en la actualidad; pues “se trata de una ritualización religiosa moderna de un uso de plantas de poder tenido por primitivo y tradicional”, que sin embargo “al ingresar a las modernas sociedades urbanas, (...) rasgaría, con la firmeza de la fe divina, el sórdido circuito de la droga”, al mismo tiempo que, por esta razón, iluminaría “un elemento extático presente, aunque borrado en la cultura de la droga” (*Prosa* 157).

Por este motivo, es posible observar que Perlongher sitúa el dispositivo droga en la tajante distinción naturaleza/cultura, pues solo de este modo se deslinda y se distingue la acción punitiva de la moral sobre todo tipo de práctica que requiera de este dispositivo. Así no solo se refuerza la idea de una religión que tensiona las conformaciones culturales de la creencia, pues parecería estar más cerca del orden de la naturaleza que del orden de la cultura, sino que también se predispone la formulación de un orden en el que las normativas que fundamentan la concepción de sujeto no encuentran asidero frente al proceso de trance. Este orden de la naturaleza en el cual la droga dejaría de ser una designación de sentido moral, no es ni más ni menos que la afirmación de la misma como atributo de esa fuerza superior. En este

orden de la naturaleza la droga sería el vector de aceleración que potencia la organización psicosomática del cuerpo, en virtud de que la misma se pierde y produce así la borradura del sujeto que impera como atributo de la cultura.

Esta distinción de naturaleza y cultura de algún modo se sustenta en la concepción general, de raigambre antropológica, de que el orden de la cultura remite a un dispositivo de economía que impone y regula un principio de escasez, el que impone sobre el sujeto un principio de carencia o necesidad que entra en tensión con su deseo: estratégico punto a ser dominado por la cultura para generar cualquier principio de capitalización. Mientras que el orden de la naturaleza remite, más que a un principio de escasez, a un principio de excedente o sobrante que asegura la satisfacción del sujeto sin la necesidad de instaurar una compleja red de producción, o de llegar a un punto de capitalización. Desde esta diferencia, el dispositivo droga, entendido como un desencadenante de gratuidad en cualquier acto productivo o no, se instaura en la cultura como algo amoral y punitivo que retrotraería al sujeto al orden de la naturaleza, pues como señala Paz:

Un compuesto farmacéutico nos abre las puertas del paraíso. Esta idea no deja de ser escandalosa e irrita a muchos espíritus. A los hombres prácticos les parece nociva y antisocial: el uso de las drogas desvía al hombre de sus actividades productivas, relaja su voluntad y lo transforma en un parásito (...) Tal vez podría decirse lo contrario: el uso de las drogas delata que el hombre no es un ser natural; al lado de la sed, el hambre, el sueño y el placer sexual, padece nostalgia de infinito. Lo sobrenatural forma aparte de su naturaleza (83).

Sin embargo, hay una inmanencia propia de la droga que la aísla de cualquier condicionamiento social. Al respecto, Aldous Huxley señala en sus reflexiones respecto al consumo de mezcal:

Advertí que estaba eludiendo las miradas de quienes estaban conmigo en la habitación, tratando deliberadamente de no darme demasiada cuenta de sus presencias. Una de aquellas personas era mi mujer y otra un hombre al que respetaba y tenía mucha simpatía, pero ambos pertenecían al mundo del que, por el momento, la mezcalina me había liberado, al mundo de los sí mismos, del tiempo, de los juicios morales y las consideraciones utilitarias; al mundo —y era este aspecto de la vida humana el que quería ante todo olvidar— de la afirmación de sí mismo, de la presunción, de las palabras excesivamente valoradas y de las nociones adoradas idolátricamente (35).

Pero el formalismo estético no solo centra la atención de Perlongher en una especie de ética del cuidado, sino que también llama su atención sobre los aspectos más literarios y estilizados de este culto que, sin dejar de apuntalar la importancia de ese cuidado, no pasan desapercibidos para la mirada de un poeta:

Toda una disposición poética y barroca se monta para ritualizar la toma colectiva de la bebida sagrada. Se trata de dar forma (apolínea, estética, de ahí que pueda ser barroca) a la fuerza extática que se suscita y se despierta, impidiendo que se disipe en vanas fantasmagorías, o, lo que es peor, que –como suele suceder en el uso desritualizado occidental de drogas pesadas– se vuelva contra sí, arrastrando al sujeto en una vorágine de destrucción y autodestrucción (*Prosa* 162).

Dos cosas se destacan de este párrafo. Por un lado, la consideración barroca de una estética apolínea, la cual tensaría el fondo dionisiaco del contenido y produciría así esa vertiginosa sensación de contraste. Pues no todo se limita a la aniquilación del sujeto, sino que más bien hay un marcado interés por la materialidad del proceso. Y, por otro lado, la conformación de esa estética en base a los cuidados que el devenir intensivo del trance trae aparejado.

Podemos entonces apreciar cómo a partir de ahora Perlongher hará presente en su poesía ese *vitalismo* propio de los artistas que emprendieron experiencias finales. Por lo cual se podría decir que, si la disposición poética y barroca busca ser ese deseo de vitalidad, es que hay un orden de la pérdida que se ve modificado. Ya no se trata de la lógica según la cual el objeto a cada paso de la lengua se distanciaba y rehuía a su concreción, pues los propios mecanismos de la búsqueda o del anhelo lo predisponían de ese modo. Ahora se trata de un *retorno* hacia formas de éxtasis en las cuales la pérdida del sujeto implica en su proceder y realización, un goce que se superpone al dolor presente de la configuración metafísica que sostiene dicha identidad.

Por lo que *Agua Aéreas*, al ser un texto producido desde ese vitalismo, no está lejos de ser, en tanto que *literatura vitalista*, una verdadera cartografía del éxtasis contrapuesta o superpuesta, por la redención de la palabra, al dolor terminal de la experiencia de la muerte que en los últimos años acompaña al poeta; no se trata entonces de un libro de aullidos o gemidos, sino más bien de un libro de *alabanzas* en las que ese dolor no está ausente; sin embargo, la estructuración del mismo no deja de ser armónica y elemental, como si en él se guardaran una serie de himnos o de rezos. *Agua Aéreas* canta entonces el deseo de la luz siendo el compendio de una de las más eclécticas iluminaciones: la de un éxtasis sin dios.

6. A MODO DE CIERRE: ILUMINACIONES EN SUSPENSO

Pero ahora bien, estas iluminaciones necesitan, para su concreción, de por lo menos un sistema que organice el estado de trance que la poética persigue. En procura de ello Perlongher puntualiza una síntesis entre lo informe y lo formal, entre lo extensivo y lo intensivo, que toma de San Juan de la Cruz como contraposición entre “experiencia/doctrina”:

La experiencia por sí sola permite sentir, pero no comprender; para comprender, hace falta la doctrina. En la medida en que la experiencia remite a una contemplación cósmica, parecería que ella fuese más allá de la doctrina; al mismo tiempo, la doctrina adquiere un cariz nuevo cuando se vislumbra la experiencia sobre la que se basa (*Prosa* 162-163).

A la vez, este par de términos en el sistema poético del éxtasis se podría traducir de un modo contemporáneo si situamos en él al protagonista de esta experiencia: el cuerpo que se desubjetiva ante una experiencia de goce. De este modo, por medio de Deleuze-Guattari, Perlongher se propone transformar el éxtasis en una máquina literaria, es decir, se propone traducir la intensidad del cuerpo a través de una retórica barroca; pero esta retórica es una retórica que no se agota en la pura representación, sino que más bien se transgrede a sí misma al pensarse como una fuerza capaz de volverse inmanente. El código barroco pasa entonces a unir lo disperso, o lo que se encuentra en descomposición; permite el encuentro entre el cuerpo y su expresión, entre el dolor, “todo lo que tiene que ver con los efectos puramente «físicos», corporales, inclusive visuales” y, por otro lado, “los himnos, los rituales, todo lo que tiene que ver con el plano de la expresión” (*Prosa* 163). En cierto sentido, lo que está en juego en la experiencia es la fuerza misma que puede desbordarla, ante lo cual la forma –todo el espectro de escenificación ceremonial– se estructura como un formalismo estético que evita su dispersión.

Podríamos afirmar entonces que para Perlongher todo el trance del Santo Daime se *literaturiza* al evidenciar una tensión entre Dionisos y Apolo, entre dos vectores de una fuerza que en el ritual debe desplegarse desde el cuerpo –la danza dionisiaca que procura la salida de sí–, pero que a la vez, también debe replegarse sobre el cuerpo en el suplemento de la escritura –la literatura como éxtasis de la forma apolínea. Claro está que para Perlongher, tanto una como la otra fuerza son más que necesarias en esta experiencia, pues como señala en la siguiente cita:

ese fervor dionisiaco, en la medida en que librado a sí mismo es (...) un 'veneno' que conduce a la pura destrucción, [y] precisaría de la armonía del elemento apolíneo que le diese una forma, para poder mantener la lucidez en medio del torbellino (*Prosa* 165).

Se podría también entonces decir que el formalismo estético en el culto del Santo Daime conforma un espacio en el que las diversas prácticas religiosas, sincretizadas por la ingestión de la ayahuasca, conviven procurando no un silenciamiento del cuerpo, sino más bien una transformación en el plano del goce para así llegar al éxtasis en el que ya no hay cuerpo personal, sino más bien, un cuerpo intensificado, susceptible de llevar adelante una experiencia que, al alterar la concepción espacio temporal del sujeto, comienza a socavar la misma noción de sujeto en la experiencia de *un éxtasis colectivo*.

Aquello que el trance trae aparejado para el cuerpo es justamente un borramiento de toda idea de cuerpo individual. Perlongher pone bastante énfasis en la descripción de este estado. Por un lado identifica lo que podríamos llamar *bloques generales de alucinación*, que consisten en experimentar "primero una fase que llamaría 'psicoanalítica', con emergencia de recuerdos o, mejor, 'películas' de vida, donde escenas pasadas desfilan vertiginosamente." Luego, en un segundo momento, las variaciones en la percepción se trasladan al campo de referencialidad, que se reduce a un plano de dimensiones geométricas y abstractas, como los aspectos ornamentales de la pintura barroca: "suele sobrevenir una fase de visiones abstractas, líneas de puntos, curvas, campos de flores, extrañas geometrías que denotan la tendencia del fosfo a transformarse en algo más: iridiscencia de los puntos de luz, líneas brillantes de fuerza".

Podemos apreciar como poco a poco el régimen de representaciones en el plano de la alucinación se va lentamente comprimiendo y adelgazando como las mismísimas líneas que lo desbordan, sin dejar de implicar en su trayecto "cierto malestar físico, un dolor que se transforma, si se lo consigue sobrellevar, en éxtasis". Lo que Perlongher denomina tercera fase es de algún modo el fin del principio de individuación ante un cuerpo y una conciencia que son unidos, "son la visión del aura de las demás personas, intensidad extrema de la luz, fenómenos de telepatía, sensaciones de viaje astral y de salida del cuerpo, tan múltiples como inefables" (*Prosa* 164). Una cuarta fase sería la que se compone con las visiones de "diversas divinidades supremas que animan el panteón del Santo Daime." Esta fase, según Perlongher, es la que permitiría hablar de una experiencia vivencial de lo sagrado; sin embargo,

las figuraciones sagradas “parecen constituirse a partir de los puntos y las líneas de luz” (*Prosa* 165) que el cuerpo percibe como fuerzas a lo largo de su viaje de iniciación.

Como puede verse hasta aquí, todo este proceso denota una variación de las percepciones espacio-temporales en las cuales el cuerpo experimenta el éxtasis. Y al mismo tiempo estamos ante un barroco llevado hasta el extremo. En cierto sentido, así como el espacio se descompone en líneas, puntos, focos de luz iridiscente, el mismo cuerpo se desentiende de la conciencia, del yo, de la subjetividad que lo constituye, pues se trata de un abandono ante el rapto del cual se es presa. De este modo, la descripción de Perlongher recuerda bastante a las experiencias con alucinógenos narradas por Huxley. Para el autor de *Un mundo feliz*, esas variaciones en la experiencia son resultado de una inteligencia fisiológica en un cuerpo que ya no dependería de la conciencia, del ego o de la identidad marcada por el súper Yo, pues aquí el cuerpo es un organismo autónomo:

Era curioso, desde luego, sentir que “Yo” no era el mismo que estos brazos y piernas de “ahí afuera”, que todo ese conjunto objetivo de tronco, cuello y hasta cabeza. Era curioso pero pronto se quedaba acostumbrado a ello. Y, de uno u otro modo, el cuerpo parecía perfectamente capaz de mirar por sí mismo (...) En mi estado presente, la conciencia no se refería a un ego; estaba, por decirlo así, en sí misma. Esto significaba que la inteligencia fisiológica que gobierna al organismo también se sentía autónoma (50-51).

A esta altura entonces podemos afirmar que la expresión poética de los últimos libros de Perlongher, en los cuales la crítica vio un retorno a la poética barroca y particularmente a Góngora por la oscuridad de su expresión, encuentra en los rituales del Santo Daime un formalismo estético que lo lleva a plantear un barroco del éxtasis. Un barroco que, como el rapto de los personajes de la pintura del siglo XVII, da cuenta de una desestructuración de la idea de sujeto; pero también un barroco contemporáneo en el cual lo sagrado es al mismo tiempo una dimensión íntima y comunitaria en la cual lo político, se superpone a cualquier idea de mística ortodoxa, pues como el mismo Perlongher lo señala, y en ello desde ya existe un marcado interés de su parte, “esta religión propugna un modelo comunitario de gestión de la vida, superando la propiedad privada; así, el carácter «libertador» no se restringiría al nivel místico, sino que debería concernir, se espera, al plano material” (*Prosa* 162).

7. BIBLIOGRAFÍA

- Argan, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão. Ensaios sobre o Barroco*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- Cangi, Adrian-Siganevich, Paula. Comp. *Lumpenes Pergrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.
- Deleuze, Guilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.
- _____. *La filosofía de Nietzsche*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- D'Ors, Eugenio. *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos, 1993.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- Hauser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Madrid: Guadarrama, 1976.
- Huxley, Aldous. *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*. Buenos Aires, 1979.
- Kamenszain, Tamara. *Historias de Amor (Y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Libertella, Héctor. *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.
- Perlongher, Néstor. *Poemas Completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997a.
- _____. *Prosa Plebeya*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1997b.
- Paz, Octavio. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1986.
- Valverde, José María. *El barroco. Una visión de conjunto*. Barcelona: Montesinos, 1981.