NESTOR PERLONGHER: LA PARODIA DILUYENTE

Miguel Angel Zapata: *Tus poemas nos están diciendo una historia: personajes ficticios o reales se mueven como si tuvieran una máscara negra sobre el rostro: metáfora que baja el telón al lector: astucia de poeta, razón de ser de la escritura. El hablante, quien fuere, narra, pero no como una crónica histórica, sino como una crónica poética, donde, al parecer, no importa la existencia del personaje, es decir si existió como San Martín, el general, sino los impulsos poéticos que recibimos leídos atentamente los poemas. Con esto me refiero a* ***Alambres****, ya que no he leído* ***Austria-Hungría****; nos cabe hacer la misma pregunta que tú mismo te haces: ¿la historia es un lenguaje?*

Néstor Perlongher: Si la poesía es un eco de luces, un licor rumoroso, un perfume de sones, sueltos en la molecularidad flotante de su flujo, una de las astucias a la que se puede echar mano, para fijar el poema en su desesperación, es dejar deslizar la mirada o la memoria sobre los textos de la historia, que, en ese sentido, y respondiéndote, es, sí, un lenguaje (y más precisamente un lenguaje mítico). De esa mezcla tensional entre el vago foulard de la poesía, sus flecos empapados, y la picardía de la alusión montada sobre esas prosas que nos escriben desde un pasado siempre reescrito, los textos que yo llamo épicos de *Alambres* (y *Austria-Hungría*, la "arquía bicéfala", es, aún más, una épica), pasan por una simulación, o parodia diluyente, de cierto género de "crónica poética", del que se reconocen otros maestros. Creo que Enrique Molina es uno de los que van más lejos en esa poetización de la historia, en *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, delira, alucina la historia. Por ese lado alucinante, se lo puede cruzar con el Reinaldo Arenas de *La historia alucinante*. La historia, desde la serpentina poética, se alucina. Y la historia oficial, crónica de las

cartas, es una alucinación que *deu certo*, impuso con su dominación cierta ilusión de verdad, que es, al cabo, una ilusión del lenguaje.

MAZ: *En los inéditos que me enviaste, que forman parte de* ***Parque Lezama*** *(libro inédito también), veo que el discurso poético se ha tornado más suelto en relación con las otras publicaciones que conozco. Digo más suelto, donde el ritmo mantiene su mismo* ***paso****, como de caballo alerta, hasta el final del poema. Ejemplo, el poema "La gruta". ¿Cómo trabajas ahora en comparación con tus libros anteriores, te sientes mejor al tratar de expresar algo nuevo: el Parque Lezama, los contornos, un paisaje que es cotidianeidad, que es descubrimiento?*

NP: Yo no sé por qué los encuentras más sueltos (a los poemas de *Parque Lezama*) si para mí están más atados, en el molinillo riguroso del neobarroco, que he invadido porque me ha invadido. Me explico: *Parque Lezama* viene de la revoluciónn (de la perturbación) que fue para mí zambullirme en Lezama Lima, con la excusa de escribir un librillo inexistente. Esa imantación irresistible coincidió con que yo ya estaba en el Brasil. El efecto ha sido, creo, una desterritorialización devastadora, que tomó, gracias a los polvos vaporosos de Lezama Lima, la vía de una artificialización extrema del lenguaje. Esa desterritorialización de la lingüistería (la palabra es de Nicolás Rosa) es casi una marca constitutiva del neobarroco contemporáneo: mezcla de jergas que pueden proceder de cualquier parte (en *Maitreya*, de Sarduy, un *chongo* — chulo o bujarra del argot rioplatense — emerge en una playa caribeña), pasados por la soledad ambulante del exilio, interior o exterior. Y el efluvio de la nostalgia — si es que la hay — endulza o vivifica a la distancia ciertos recortes empedrados. Parque Lezama es, también, un parque de Buenos Aires, donde vaya si anduve... pastoreando, ramoneando... Y es justamente en el sitio hoy ocupado por ese parque donde se fundó la ciudad de Buenos Aires. Así que digo: fundación del lenguaje, fundación de la ciudad.

Escribiendo los poemas de *Parque Lezama*, me siento, si se puede decir así, como "abajo" de la historia, o de su narración. Digamos que hay muchos vericuetos para perderse antes que se pueda llegar a "contar" algo, contar las cuentas en la tasa. Los impulsos de cantar, la propia musicalidad de los sones evocados los deviene sirena en el estrecho. Y si hay un ritmo, es pulsional (cito a Osvaldo Lamborghini: *A golpes de su verga lleva la cuenta de mis sílabas*). Los ritmos pulsionales armando la métrica de la pasión, su fábula. Volviendo al *Parque Lezama*, me resulta muy elogioso que me digas que se mantiene el paso (el paso doble), porque eso me suena a que ese deseo de hacer pasar la cantaridina de la pulsión por las costuras del lenguaje, que tan encorsetado lo insignifican, consiguió crear (o al menos sugerir) su propio plano de consistencia, su anular de imantación o

iridiscencia. Ese es el problema en el *Parque Lezama*: trabajar (como quien, al bordar, lancina o lancetea) la gramilla babosa de la lengua. Por eso que, tal vez, haya ahora menos referencias históricas que en *Alambres*, a lo sumo montajes sobre el folklore urbano o los jergones de la draga. *Parque Lezama* sería, se me ocurre, una especie de ancla portátil que consiente todas las desterritorializaciones, deja pasar todas las ondas, y sólo se aferra, al hundirse, a la rejilla rigurosa del barroco. Y otra cuestión es: cómo producir lo sensual, cómo hacer sensual una escritura.

MAZ: *Volviendo a tus personajes. Estos, ¿responden a una visión del mundo desde tu ojo poético-filosófico, o parten de un yo personal, de la propia experiencia?*

NP: Me hablas de personajes, antes me lo salteé, y nunca se me había ocurrido pensar de ese modo a las leves criaturas que, de vez en cuando, renguean por mis poemas. Son más bien (tomando el título de un libro de Leónidas Lamborghini), "episodios". Se los toma — a Rivera, a Moreira, a Lavalle y Rosas, a Ethel y a tantos otros — como suspendidos en un gesto, o moviéndose suavemente en el burbujeo del café instantáneo. Insignificancias en sí, sólo toman sentido porque hacen mover la manivela del flujo, o del paisaje, desencadenar el chorro de alusiones, asociaciones, paisajes. Algunos "personajes", concedo, tienen más solidez, como la Evita del poema "El Cadáver", de *Austria-Hungría*; pero, en este caso, ese vigor de la presencia es — argucia — un anclaje, para que la perturben, con más tranquila insidia, las cataratas de otros incidentes — en el ejemplo de ese poema, unos chongos de una villa miseria que me invitan a una casilla donde no me animo a entrar. Evita es, en ese sentido, un atajo: tanto un poema "político" (o micropolítico) sobre el atajo — que consistía, en la Argentina del 70, en encaramarse al peronismo para hacer la revolución —, como un atajo literario, un cortar camino para la reverberación de ciertas sensaciones "poéticas".

MAZ: *Cuéntame de tu generación. Tú recién publicaste tu primer libro en 1980, por Ediciones Tierra Baldía). Tenías ya inéditos antes, ¿no querías arriesgarte a publicar anteriormente?*

NP: Mi generación yo creo que casi no la hubo, porque fue cortada al medio por ese festival sanguinolento de la dictadura. Hay, con todo, una figura marcante, que es la de Osvaldo Lamborghini y el grupo de la revista *Literal* (Luis Gusman, Germán García, Luis Thonis...) Pero es con el silenc amiento sepulcral de la dictadura que yo — y creo que muchos otros — empiezo a escribir más seriamente, o serialmente. Claro que escribo desde la adolescencia, innúmeras carpetas, mares de peplos en papeles. A pesar

de los muchos borradores, *Austria-Hungría* es, realmente, mi primer libro. No es que yo no quisiera publicar, sino que era — y es — muy difícil publicar en la Argentina, sin autofinanciarse la edición (y eso a pesar de la enorme cantidad de poetas que por allí proliferan). Hubo un encuentro afortunado, con Rodolfo Fogwill — que inauguraba en aquel momento la breve aventura de la editorial Tierra Baldía —, quien mucho me orientó, pues yo escribo a mares, y nunca sé muy bien qué es lo publicable, mis libros acaban siendo una especie de antología contrahecha. *Austria-Hungría* sale en el 80 — silenciosamente, a no ser por una brillante crítica de Luis Thonis — y en el 81 comencé a partir. Fue un libro que caminó solo. Volviendo a los poetas, ya antes de emigrar conocí a Arturo Carrera, un amigo y un cómplice, en quien me inspiro incesantemente. Después, mis contactos con la Argentina han sido intensos, aunque espaciados. Se escribe mucho allá, florecen revistas que encarnan diversas "tendencias": *Xul*, *Ultimo Reino* — cuyo sello publicó *Alambres*— , *Sitio*, *Innombrable* y, ahora, *Diario de Poesía*. Yo diría que hay un verdadero boom de la producción poética en la Argentina.

MAZ: *¿Cuáles son tus poetas preferidos — vivos, muertos, en Argentina, en el mundo —?*

NP: Exiges una respuesta innumerable. A algunos ya los he mencionado: Lezama Lima, Severo Sarduy, Osvaldo y Leónidas Lamborghini, Arturo Carrera; habría que agregar a Oliverio Girondo. Me sumerjo a menudo en los nacarados laberintos de Góngora. Leí todo Genet, Sade, mucho Bataille, y, ahora, Artaud. Entre los poetas contemporáneos, los neobarrocos: el uruguayo Roberto Echavarren, el cubano José Kozer, el argentino Héctor Píccoli. En el Brasil, Haroldo de Campos (sobre todo *Galaxias*), el Paulo Leminsky de *Catatau*, *Paranoia* de Roberto Piva. Entre los novísimos argentinos, Reynaldo Jiménez y Fernando Aldao.

MAZ: *Los viajes que has realizado, ¿han influ do en tu poesía?, ¿tu actual residencia en el Brasil?*

NP: En realidad no me he movido mucho: nunca salí de Sudamérica. Ahora, el Brasil me ha afectado en demasía. La fuerza negra, esa sensualidad de los requiebros, mil territorialidades en tecnicolor y al mismo tiempo todo el horror — caminas por la calle saltando aire perezoso. Claro que el precio es alto: el portuñol; inútil resistir la aviesa interferencia. Sin embargo, esa tensión entre dos lenguas que son una el error cercano de la otra, es en sí poética: juego de la distorsión. Así que es más liviano entregarse y perpetrar, con el portuñol, la destrucción simultánea de dos lenguas. En algún alto nivel de delirio, el español y el portugués se juntan, se confunden: o recuperan su hermandad siamesa, o

restauran, como quería Benjamin, una "lengua pura". Ahora, hay que estar muy alto para alucinar esa fluxión/fusión. Si, como dice Artaud, el espíritu reside en el hígado, se comprenderá que, la mayoría de las veces, los efectos de esa interferencia sean catastróficos: el español... se *pierde*... Lo exasperante de esa perdición ayuda a entender, quizás, la avidez con que ciertas expresiones son "cazadas" y engarzadas, en el fulgor de la distancia, como una piedra en el anillo.

MAZ: *¿Me podrías nombrar a algunos críticos que merecen tu respeto? ¿Tal vez otros que meten las cuatro patas pero nadie les dice que tienen las orejas bien grandes? El poeta es el creador, maestro de la arquitectura del poema. Aquí y en Marte, la poesía, para mí, tiene su mejor postor, su mejor opinión en un buen poeta, con raras excepciones de algunos críticos que no crean. A propósito, ¿crees que un buen crítico está creando al escribir un ensayo magnífico?, ¿es creador al mismo tiempo?*

NP: Me resulta difícil hablar de la crítica porque no soy crítico. Ricardo Piglia dice que detrás de cada escritura hay una teoría de la escritura. Pero tal vez esa teoría es la que los críticos extraen con sus demandas — otra vez, el problema del lenguaje, la traducción de la literariedad a un lenguaje que no es el suyo, que es el lenguaje de la crítica. Habría que preguntarse, con Barthes, si las escrituras intelectuales no son, al fin, una "paraliteratura". El problema del estilo debería ser trabajado, como lo hace Lezama Lima en sus ensayos, en el interior del propio texto crítico. Fuera de ello — no más que una expresión de deseos —, el aparato de la teoría literaria, en principio una dependencia académica, funciona — ¡y cómo! — en diversos sentidos: por un lado, como producción mítica que retraduce — al tiempo que circunscribe y clasifica las producciones "artísticas"; y, también, como una potente "máquina abstracta de sobrecodificación" (la expresión es de Deleuze) que, tan proliferante en sus garfios de absorción y retroalimentación, puede devenir también una "máquina abstracta de mutación", articulando las voces disidentes en la gran subversión del lenguaje, de los valores, de la vida. El problema de la creación crítica se disputa en el interior de ese campo. Hay obras críticas insustituibles porque montan una genealogía (por ejemplo, la relación entre Girondo y Oswald de Andrade, en *Vanguardia y Cosmopolitismo* de Jorge Schwartz) o porque marcan rumbos de sentido, alzando el vuelo del pensamiento a partir de la materia literaria, inventando otros viajes. Ahora bien, no sé si el poeta es más indicado que el crítico para hablar de poesía, ya que su conexión con las otras escrituras es antropofágica, picnic de elixires nutricios; incorpora a los otros poetas en sus versos, no precisa tanto "pensarlos", que ése es el trabajo del crítico. Sería deseable que el

criterio de valoración último fuese, como demandaba Nietzche, intensivo, estético.

MAZ: *Cuéntame de tus planes para el futuro... ¿más inéditos?, ¿tienes ya editorial?*

NP: Tengo inédito *Parque Lezama*, y estoy escribiendo algo vagamente llamado "Hule", pequeños tratados poéticos sobre la superficie. Espero alguna oportunidad para publicar *Parque Lezama* en Buenos Aires. Hay una propuesta para publicar una plaqueta con poemas en prosa en el Uruguay. Nada firme, por el momento. E infinitas gracias por tu interés.

Ethel

Como en ese zaguán de azulejos leonados
donde ella se ata el pelo con un paño a lunares — y sobresale un pinche
como un punto: en el bretel donde el mendigo gira
las huellas de los hombros embarrados en la gasa desnuda:
eran plateados esos velos, plúmbeos: ella que recogía, al pie de la
escalera, los volados
tropezaba en la huella que embarrada por la sed de un mendigo
huía en espiral: esas farmacias
donde ella se soltaba blandamente una liga y el pinchador pulía la
nalga, con un algodoncito: ese capullo
huele a cerveza, como un bar: ella se arremangaba toscamente y veía
la huella, en el estaño — como un peso de plata
:en medio de un *poema sentimental*, con bultos en los trenes
y una cesta (de paja) con una vieja trusa
renga como el linyera que posaba sus dientes en la manija
y Etheles que baldeaban, casi a ciegas, su cuerpo: vago echado
en las lajas,
coraje y lavandina:
trapos con que una Ethel arma un hatillo, y prende sus orejas, como
aros o fotos de un hipódromo: en círculos, alrededor

del lago artificial
donde se ahoga un lagarto, en torbellinos
oye con la cabeza pesarosa el tintín de la plata en ese vaso
donde ese pordiosero lía las gomas de alambre de sus babas

Dalsy

el titilar de esas monedas en los boleros de estrellita
:en los tajos del corte, las hamacas, y majas que halan, entre tules
"batén" y un follaje de sombras: junto a ese velador,
que apagas,
y dejas caer la cadena de plata en una palangana: la lavand na de esas
velas con que sobas el tajo:
no hay un corte? en esos
(botoncitos) nacarados, no hay una navaja que se lima,
y mondada
se lame? o ese corte, no es el de la "heridilla" (humo de folio)?:
si al follaje ebrio lames, no es ese rouge que dejas pringar
en el pescuezo, como una boa nacarada? no es eso que
drapea lo que a la
almendra dado, tasca en el cuello del que baja, volcando el velador?
no es el
volado el que rasguña su lengua de insignificantes llagas (llamadas
"heridillas" en la foto): la escena del que mama, el cuarto
de esa escena sobre un neón de nomeolvides, y la ebriedad
de la
que baja, y el descangallamiento de esos tacos en las escaleritas
de azulejos, y ese soutien que tironea
hosco el lamé?
hala de ese bretel el hombro erguido el barro de ese hombro?

Miché

El travesti, drapeado entre fantoches de irisable mondura:
monda, monda: ronda, cercena y raspa: la mondura

montada en cardenales, en fetiches: pescuezo de lamé, cuello de gata:
botella atravesada: el irisado almácigo: hortelano:
curva, cencerro y paja:
la travesti
echada en la ballesta, en los cojines
crispa el puño aureolado de becerros: en ese
vencimiento, o esa doblegación:
de lo crispado:
muelle, acrisolando en miasmas mañaneras la vehemencia del potro:
acrisolando:
la carroña del parque, los buracos de luz, lulú,
luzbel: el crispo: la crispación del pinto:
como esa mano homónima se cierne
sobre el florero que florece, o flora: sobre lo que
florea:
el miché, candoroso, arrebolado
de azahar, de azaleas, monta, como mondando, la
prístina ondulación del agua:
crueldad del firmamento
, del fermento:
atareado en molduras microscópicas, filamentosos mambos:
tensas curvas

Pero es acaso la curvación lo que crispa?: lo curvado?
el marqués de Courvel, en la corbeta, atándose el jabot
a una teta de almíbar:
palillo y siliconas
Pero no, no es así?: la curvatura, el glaceado pecíolo
el irisado almíbar de la teta que rancia se desploma
sobre el hombro del marqués que marcado
en esa teta rancio se desploma, cual sobre un pastillero:
es el marqués, la blanca jeta (recta) del marqués, la pulseada:
esos cueros peludos que tan prolijamente depilados dejan ver la cabeza
nudosa de un enano, de un enano gasiento y lujurioso:
prolijas, tersas grasas
— o grasosas
superficies de un crol, de una piscina: en ella,
se zambulle el miché, zampándose la almeja:
en esa cosa
que pudorosa acecha: en esa rosa de un
pecíolo lila: en esa tersa costra del pescuezo:
gillette y afeitadora: en esa barba
que desprendida cae: como babeando: y raya

Anade, caracoles

1

Arpeador, el arquero
avista — catalejo de lana — el avinagrado banlon, o marmóleo,
la sirena de cola de paja que al zambullirse
en esas aguas azuladas o acaso babas de la ristra
imita un zapateo amerinado, o farfulla diamantes, al caer;
porque en esas elipsis, o blasones del que almidonado se recata,
como en un zalameo, lame el anca
o el grito del quién vive, usurpado por una patrulla sorpresiva
en una noche
cálida, cuyas colas, de sirena despellejada, y renga, avistan al
que arquéase.

2

En torno al címbalo de una mujer que teje
un sospechado resplandor, borroso
o borracho de limo,
cuenta una a una las plumas del pato.
Ese despojo sanguinolento, o veteado de espumas
por cuyas alas antes plúmbeas
rodaron como en una escritura caracolillos tiesos
o invertidos.
Ese rodar era el temblor
de paja de la mano
del muchacho que tira los dientes en un sándalo
acollarado, el
de los mismos dientes
y el de la cabeza de cola de paja de la sirena que menstruaba:
esa rojez, era su resplandor.
Su suerte.
cual arúspice sudado.
corroía las orlas de yodo y los talones argentinos
y daba clanco el punto de su fuga.
Un punto, perdido en esas orlas.

Acollarado en esas medianeras.
Címbrase.
En el medio de un círculo de plata, billetes vaquitas de San Antonio,
ese gratuito cisne.
El adivinador no me responde, mira
las peladas sirenas
y deja caer sobre el pellejo del pato su graznido.
Para que arroje las conchas glúteas en la pecera
y dé nombre de pájaro a las fuentes?
Porque en el parpadear de la que teje, como una piel inmóvil,
los obeliscos restallantes, torvos,
hijo del rengo y la mendiga, un colibrí, o un pólipo,
palpean, adheridos a las viscosas, ventosidades, brisas que remedan
el gesto del que echa patos a las chatas.
Ese muchacho, el tufo de sus glúteos
y la mano del ganglio, el bozo
depilado. El carrousel donde prendido a una
sortija se degüella.

3

Pero la mano que ávida lame muestra el juego
de una fabulación:
en el muchacho que se tira, ardido
aires de densos abanicos, plumas que graznan o
"claveles en el pelo", el halo de una olla, donde hierve,
cisnes de entrañas escarbadas y heces
dispersas en un mazo.
Perlas de paño y una colcha
donde se calza el círculo y él danza
abrochado de espejos que dan de sí lo suyo
aspas pastosos ademanes
roba el sello de un gozne, o el chillido
de un pájaro de plata, el acre de sus vahos
y el baño de su pie pringado el cerco, el celo
de los prendedores...
Una mitología de entendidos,
o de sobreentendidos, se desata.
La caca
que de su pecho cae en grandes orlas,
punza el ano del pato.

4

Anade
Jade

El palacio del cine

Hay algo de nupcial en ese olor
o racimo de bolas calcinadas
por una luz que se drapea
entre las dunas de las mejillas
el lechoso cairel de las ojeras
que festonean los volados
rumbo a al olor del baño, al paraíso
del olor, que pringa
las pantallas donde las cintas
indiferentes rielan
guerras marinas y nupciales.

Los escozores de la franela
sobre el zapato de pájaro pinto
dan paso al anelar o pegan toques
de luna creciente o de frialdad
en el torcido respaldar
que disimula el brinco
tras un aro de fumo
y baban carreteles de goma
que dejan resbaloso el rayo
del mirador entretenido en otra cosa.

Aleve como la campanilla del lucero
el iluminador los despabila
y reparte polveras de esmirna
en el salitre de las botamangas
y en el rouge de las gasas
que destrenzan las bocas
esparciendo un cloqueo diminuto
de pez espada atrapado en la pecera
o de manatí vuelto sirena
para reconocerlos.

Pero apenas los prende de plata
se aja el rayon y los sonámbulos
encadenan a verjas de fierro
para recuperar la sombra o el remanso
del cuerpo derramado como yedra
las palanganas de esmerilo, el caucho
que flota en la redoma
donde se peinan, tallarinesco o anguiloso, el pubis
con un cedazo de humedad.

Y el sexo de las perras
arroja tarascones lascivos
a las tibias de los que acezan
hurtarse del lamé que lame el brin
de marinero que fumando
ve mirar la pantalla
donde los ojos pasan otra cinta
y entretendido en otro lado
mezcla las patas a la ojera
carnosa, que acurrucada en el follaje
folla o despoja al pájaro de nombres

en una noche americana.

Convidada...

Convidada a ruir al forastero bicolor el troj de la heridilla, el rastrojo de nylon del cuelga de las limas abrillantadas, barboteantes, por rizar, o retoño, del iris del palacio sororal la espécula de pinza, de piltrafa ataviada, al recoger el meollo de la oruga (campanada de flus) el reventón, contra el murillo cervecero, del pétalo ceniza, el sépalo, la siempreviva de gorgueras, gorgona, la ilustración del brillo por el óleo de orillo metaplásmico, cuyo taladro de metal oía, oye ruinar de los nematelmintos en el cabello cinto de la plata. El rigodón, minuero, al taladrar la mina de jacinto, griselda, insulsa el ruin contrabandea tics de la "banda oriental", si era del bicolor del borda el fuelle. La filigrana filibustera y el ojo de la mano que retoca, cuando disipa el polvo ceniza, cinza de los tocados. La manopla,

al destapar la alegoría de los crímenes y las encapuchadas en camisa, de fieltro, al evocar la guillotina de los peplos y la costura de la mañanita, derriban al reloj que da a la sisa la rigidez — o la consolación — de un ano faldo, en rimas de Limoges, en porcelanas y cristalerías de Limoges, en nuances vítreos. Las tigresas, por esmaltar el brin, encorsetzaban la linotipista, veíasela curtir el afeite polaco de la liendre, alienada, encarpetada en cursos de rimmel solitario y potiche relleno de partidas, o pollos, gallinitas a medio curtir que circuían el bálano militar de la que oye, tras el timbal el pífano de Creso. El maleante, después de atravesar las defensas de tules, los túneles blandos de polietileno, libraba al portador del muelle lastre, lo soltaba al reojo de la incógnita aúrea, o arañar, como si de libélulas tratárase, el alguacil del tufo en el aceite aguado de una mandolina retocada, por rebuscada acaso menos lisa, oh sol de verme luminar.