

// PALABRAS CHORREANTES: ÉXTASIS Y CREACIÓN POÉTICA EN NÉSTOR PERLONGHER¹//

ALEJANDRA LEÓN ARRATIA
UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

///

PALABRAS CLAVE: Poesía y alucinógenos, Éxtasis, Néstor Perlongher, Santo Daime, Poesía neobarroca.

RESUMEN: A través del estudio de diversos poemas del autor argentino Néstor Perlongher (1949-1992), se dilucida una particular relación entre cierta etapa de su poesía y el ejercicio de ingesta de alucinógenos. Aquí la ayahuasca, medicina utilizada en la religión brasileña del Santo Daime, es en su caso el motivo detonante de creación poética. La ingesta de diversos tipos de alucinógenos resulta una herramienta utilizada en poesía, como un medio y fin expresivo de la instancia mística, abordando diversos ejemplos artísticos, visuales y literarios que provocan un acercamiento, siempre individual, del momento extático al que el creador evoca en su obra. En la poesía estudiada de Perlongher, el neobarroco aparece como una opción estilística que otorga una interesante concordancia entre fondo y forma.

KEYWORDS: Poetry and hallucinogens, Ecstasy, Néstor Perlongher, Santo Daime, Neo-baroque poetry.

ABSTRACT: Through the study of diverse poems of the Argentinean writer Néstor Perlongher (1949-1992), it's possible to shed light over a particular relation between

¹ Este artículo forma parte del seminario de tesis del proyecto “La mística en los límites de la poesía contemporánea” (proyecto Fondecyt de Iniciación a la Investigación n° 11080248), cuyo investigador responsable es el profesor Felipe Cussen.

some stage in his poetry and the ingestion of hallucinogens. In this case the ayahuasca, a medicine that is used by the Brazilian religious community of Santo Daime, is the detonate motive of poetic creation. The ingestion of diverse kinds of hallucinogens becomes a tool for poetic creation/manifestation, as an expressive way and aim of mystic instance, which is always individual. The experience embraces diverse artistic, visual, and literary methods, which lead to an ecstatic moment that the creator evokes through his work. In this paper, we will discuss how the Neo-baroque is used in the poetry of Perlongher, as a stylistic choice that gives an interesting concordance between form and substance.

///

No puedo hablar con mi voz sino con mis voces.
Alejandra Pizarnik

Contemplamos alrededor y nada parece demasiado extraño. La casa, unas calles, gente, colores. Tras ojos acostumbrados a un contexto familiar, el aire reconocido se vive cordialmente en una realidad ordinaria que, aunque abrume en inexplicables azares y sorpresas, es una realidad ciertamente tranquila y aceptada. Mas existen circunstancias donde esta realidad se ve alterada, desarmada como un lego cuyas piezas son rearmables en manos y mente de quien desee manipularlas. Acceder a una experiencia de realidad no ordinaria requiere la intención de alcanzar algo que va más allá de nuestros ojos. Pero una cosa es llegar a este “estado diferente”, y otra contarlo; la mixtura de estas experiencias -vivir y contar lo vivido- es, en la poesía, un motor que impulsa a lo desconocido e inalcanzable. Cuando las piezas del Lego son las propias palabras, es el poeta quien arma y desarma una nueva realidad, en un nuevo orden de construcción generando por tanto *otra* realidad.

¿Cómo contar lo incontable, cuando lo sucedido son sensaciones avasalladoras, fosfenos que inundan las pupilas, temores y placeres que colapsan lo imaginable? La experiencia mística, sea provocada o inesperada, se ofrece a quien la vivencia en movimientos que son, como factor común, irregulares y absolutos. Estudiar cómo estas experiencias son recogidas y plasmadas en poesía, cuáles son sus características y si esta escritura posee además ciertas aristas particulares, es la propuesta del presente texto. Este enfoque se desarrollará desde una lectura al escritor argentino Néstor Perlongher (1949–1992), quien en sus dos últimas obras poéticas -*Aguas aéreas* (1990) y *Chorro de las iluminaciones* (1992)-, junto a un auto sacramental póstumo, refiere a experiencias ocurridas en la religión brasileña del Santo Daime, donde los adeptos participan de rituales de ingesta de la bebida alucinógena ayahuasca. Aparecen características que concuerdan, niegan o cuestionan, el estado extático que el poeta experimentó durante los rituales de ingesta de alucinógenos; estas características pueden relacionarse con la manera que Perlongher efectúa su poética, considerando su estilo -neobarroco- y su postura sobre la acción poética, reconocida como acto extático en sí misma. Perlongher menciona en su ensayo “Poesía y éxtasis”:

El poeta hace versos que no se entienden. Ello porque instalan el recurso mágico de su resonancia en otro estado de conciencia, en un estado de conciencia cercano al trance en el que se envuelve el que escribe, en el que él escribe aspira el que lee, en el que se envuelve (de últimas) el que lee. (1997: 149)

¿Qué otro estado de conciencia? Éxtasis. Salir de sí. Ir a otro lado (por lo demás, desconocido). Este otro estado de conciencia puede alcanzarse y dilucidarse precisamente cuando se enfrenta a una realidad distinta, insumisa a lo cotidiano; en el caso de Perlongher, refiriéndonos a su obra poética, avistamos una creación en parentesco con “otras formas de trance”: la ingestión de sustancias psicoactivas.

Expresar lo inefable

Podemos encontrar factores comunes en los estados místicos. Entre ellos, quizás el más relevante, es el de la condición de *instante*. En “¿Por qué y para qué estudiamos la mística?”, Alois Haas define:

[En sus posibilidades], la que se concentra en el *instante* y su potencia de acontecimiento, forma parte del inventario místico y religioso de todos los tiempos, ya que el proceso místico de liberación, que psicológicamente se realiza como desautomatización de los constreñimientos del pensar y el sentir con los que perábimos el mundo, se produce a menudo de un modo eruptivo (2007: 19).

El instante abarca todo sentido, saturando la experiencia y anulando todo factor ajeno a la concentración del momento. Pasado y futuro convergen en el instante, cuya erupción implica “supresión de los límites” (Haas, 2006: 66). Un presente ilimitado cuyas posibilidades y perspectivas, también infinitas, topan con el mero gesto de manifestar dicha experiencia. Aparecen las palabras, vocablos que intentan expresar lo ilimitado cuando son, en sí mismas, una limitación y encasillamiento de significados. La carencia de lindes, contradicha con las palabras, se trastoca a merced de la comunicación adoptando características que, en sus posibilidades, intentarán transmitir lo inefable: un gesto es desbordar el contenido a un exceso de palabras. En este propósito podemos reconocer una saturación de tópicos, vocablos que atiborrados tanto en su significado individual como en conformación de conjunto, forman una amalgama que mixtura y confunde significaciones precisas. Las estrategias lingüísticas del exceso “son determinantes para el lenguaje de la mística” (Haas, 2006: 66). Una característica que, paralela al concepto de *instante*, florece como táctica al momento de traspasar a escritura una experiencia mística.

Deteniéndonos más en características lingüísticas y semánticas de un texto, junto a esta carencia de límites encontramos el planteamiento de Victoria Cirlot, quien en *La explosión de las imágenes: Hildegard von Bingen y Max Ernst* menciona la aparición de

aquellas imágenes en las que no es posible rastrear función mimética alguna con respecto al mundo de lo dado. Son imágenes surgidas en la interioridad... En su diferencia radical con respecto a lo que llamamos “lo real”, se muestran ya como un desafío jocoso, ya como una certeza en la existencia de una realidad “otra” (2006: 93).

Se observa aquí una noción de imágenes “inconexas”, mencionadas a fin de expresar situaciones y estados “inconexos”, carentes de racionalidad: imágenes que no pertenecen a lo que llamamos “real”, sino se relacionan con una facultad visionaria o imaginativa, incidiendo a una apertura del bagaje receptivo e interpretativo del lector. La transposición a las palabras abre también un bando de posibilidades en los significados e intencionalidades que un vocablo carga consigo y que posee como valor individual, entendido desde una infinita variedad receptiva. Con ello la noción de “real” e “irreal” son ya precisiones difusas, donde lo conocido funde lo inhóspito y la posibilidad abarca precisamente a lo improbable.

La realidad “otra” aparece o es buscada, dependiendo de la naturaleza de una experiencia particular. Michel Hulin, en *Mística Salvaje*, alude a distintas vías de conducción ascética, prácticas religiosas de variada índole o trances mentales y físicos; entre estas posibilidades, surge la experiencia inducida a través del uso de alucinógenos. Hulin trata de procesos y manifestaciones místicas salidas de la convención, lejanas quizás a la teología tradicional, refiriendo y validando aquellas alcanzadas a través de sustancias psicoactivas, a las cuales atribuye el contacto con una realidad no ordinaria, percibida desde la carencia de noción de tiempo y espacio. La percepción ordinaria se ve alterada, punto en que Hulin coincide con Gilles Deleuze, quien también se refiere a los efectos y relaciones generadas a través del uso de alucinógenos, cuya percepción se define dentro de la dicotomía angustia/éxtasis, polaridad que converge apareciendo un elemento en necesidad y función del otro:

En realidad, la cosa se explica bastante bien mediante la comparación con la angustia. La relación de ésta con el éxtasis es dialéctica y dramática. Se pasa de la angustia al éxtasis a partir de un cierto consentimiento otorgado a la angustia en lo más fuerte de su expansión. (Deleuze, 2001:35)

Desplazándonos del tema, avistamos que el uso de alucinógenos es un elemento que influye y determina la creación poética de diversos autores. A estas alturas, es necesario diferenciar la intención poética de un escritor, en contraste a la mera descripción o constatación de un estado marcado por la experiencia alucinógena. Octavio Paz ahonda en la relación entre poesía y drogas: “Para los creyentes estas prácticas [la ingesta de alucinógenos] constituyen un rito; para algunos poetas modernos y para muchos investigadores, una experiencia” (1994: 241). Desde este comentario, distinguiré tres niveles en torno a cómo un colectivo o individuo se enfrenta a la experiencia alucinógena.

En primer lugar apreciamos la instancia ritual, primitiva en cuanto a lo inmemorial de su origen y tradición, genuina en su sentido religioso, acto puro fundado en la creencia de una cultura. Aquí ubicamos rituales como la ingesta de Bhang, bebida de cáñamo utilizada en ceremonias hindúes, o el uso de peyote del pueblo Huichol, en México. La acción en este nivel carece de visión crítica en sí misma, exenta de juicios y fines que vayan más allá del ritual y su valor puro.

Ya en otro nivel, aparecen aquellos que se aproximan al rito o a la mera experiencia alucinógena con fines investigativos, como una necesidad experimental. Un registro a través de la cercanía empírica del individuo, con fines sensoriales o científicos; tales características constan, por ejemplo, en la vivencia plasmada en *Las enseñanzas de don*

Juan. Carlos Castaneda, en su capacidad para figurar lo visto, sentido, olido y percibido en sus prácticas con mezcalina -donde más que información antropológica parece ficción literaria-, relata lo más fielmente posible su experiencia

El poeta moderno, en cambio, juega con esta condición, narrando también estados pero con la palabra como herramienta primera, labrando con ella y a través de ella para insinuar más que explicar. Bastante ligado a la segunda categoría mencionada definimos este tercer nivel, donde se hallan quienes utilizan la experiencia como una herramienta creativa para generar poesía. Variados son los autores que adoptan este proceso creativo; entre ellos encontramos al poeta francés Henri Michaux (1899 – 1984), quien en gran parte de su obra refiere a su experiencia con mezcalina. Sobre él Octavio Paz menciona:

¿Pero se trata de decir? Michaux nunca se ha propuesto decir. Todas sus tentativas se dirigen a tocar esa zona, por definición inexpresable e incommunicable, en donde los significados desaparecen, devorados por las evidencias. Centro nulo y henchido, vacío y repleto de sí al mismo tiempo. El signo y lo señalado -la distancia entre el objeto y la conciencia que lo contempla- se evaporan ante la presencia abumadora, que sólo es. (1994: 243)

Esta observación es pertinente para cuestionar la intencionalidad que puede justificar la existencia de un poema. ¿Existe el significado literal de una poesía? Afortunadamente no y justamente por ello existe un diálogo directo entre lo inefable de la experiencia mística y el poema, pues hablan en el lenguaje de lo indecible o al menos carente de interpretación determinada. Estos son versos de Michaux, en *Movimientos / Yantra*:

Fiesta de manchas, gama de brazos
movimientos
se salta en la 'nada'
esfuerzos que giran
estando solo, se es muchedumbre . . .
se es otro, cualquier otro
no se pagan más tributos
una corola se abre, matriz sin fondo². (1994: 21)

Prima la “nada”, el vacío girando desde una percepción alejada de concepciones precisas y en tono indeterminado, “sin fondo”. Paz comenta sobre Michaux:

Llegar: ¿adónde? A ese ninguna parte que es todas partes y aquí . . . Palabras cortantes y tajantes, reducidas a su función más inmediata y agresiva: abrirse paso. Se trata, sin embargo, de una utilidad paradójica, pues ya no están al servicio de la comunicación sino de lo incommunicable. (1994: 244)

Michaux realiza un gesto que alude directamente a la conciencia de la incommunicabilidad de las palabras: deja de escribir y comienza a dibujar. Eludiendo al realismo, el poeta

² Fête des taches, gamme de bras / mouvements / on saute dans le “rien” / efforts tournants / étant seul, on est foule / Quel nombre incalculable s’avance / ajoute, s’étend, s’étend! / Adieu fatigue / adieu bipède économe à la station de culée de pont / le fourreau arraché / on est autrui / n’importe quel autrui / On ne paie plus tribut / une corolle s’ouvre, matrice sans fond. (Michaux, 1994: 20)

genera líneas, trazos sueltos, dibujos inexactos que, según declara él mismo, juegan en exploración constante, ajena a las expectativas de un mensaje determinado y puntual. Es en obras como *Movements* (1950–1951) donde explora el lenguaje visual en permanente búsqueda de captar el instante -eterno pasajero- concretado en la abstracción.

En la obra epistolar *Cartas de la ayahuasca* (1963) encontramos otro ejemplo sobre el tema, donde William Burroughs y Allen Ginsberg narran, en un atropello de imágenes, colores y oscuridades, sus experiencias con alucinógenos. El carácter del texto, crónicas de sus viajes realizados por la selva amazónica, intercala prosa poética que dialoga con el estilo propio que caracteriza a ambos autores. Ginsberg en particular, quien relata como si deseara escribir una frase sobre la otra, atropellado en una urgencia de transmisión: separa breves ideas con guiones, frases sueltas, inconexas, groseras. Los saltos de ánimo y percepción que los alucinógenos pueden producir -la dualidad captada por Deleuze- son plasmados en cartas que apelan a la retórica del exceso definida por Haas, en un urgente intento de transmitir lo sucedido en una ingesta. El mecanismo funciona creando una atmósfera sin describirla; la opción estilística del atropello de ideas consecutivas alude a torrentes sensitivos sin descanso, alucinación vertida en palabras salpicadas de significado y tonos desafinados que recrean lo inefable.

Independiente desde dónde se encuentre el individuo que vivencia una experiencia mística provocada por una ingesta de alucinógeno, el factor común conlleva a la dificultad de expresar lo sucedido. Esta condición se traduce en optar por alguna vía de comunicación dotada de decisiones -sean espontáneas o calculadas- que dirigirán la composición de un texto, dibujo o escultura, entre otras, las cuales decantan en particulares procesos autorales. El acto creativo como intento de expresar lo inefable acompaña estos ámbitos, proceso que estudiaremos en detalle a través de la lectura del poeta argentino Néstor Perlongher.

Reconfiguración del sentido

En la entrevista *Recibir los himnos, pero celebrar el vacío*, concedida en 1992, el poeta menciona: “Poesía como forma del éxtasis. Pensar la expresión poética como forma de éxtasis supone entender el impulso inductor del trance como una fuerza extática” (Perlongher, 2004: 383). ¿Cómo él, entendiendo la poesía misma como forma de éxtasis, imprime en sus letras la evocación a otra forma de éxtasis, ganada a través de la ingesta de alucinógenos? Utilizando la palabra como instrumento de configuración de la realidad, concretando su función activa para conducir al éxtasis, o bien con otra función activa, de evocación, una vuelta a aquella experiencia extática: aparece entonces la poesía.

En Perlongher se perfila como característica de su obra poética el neobarroco, categoría por él denominada *neobarroso*: el barroco latinoamericano -que entre sus referentes acuna a Lezama Lima y Severo Sarduy-, con el tinte propio de su contexto geográfico e histórico, que es Río de la Plata. Este neobarroco también se caracteriza, en el caso de Néstor Perlongher, por gestos como el uso de léxicos del habla popular o la riqueza lingüística dilatada gracias al uso del idioma portugués. A partir de su autoexilio en 1981, es en Brasil donde el poeta mora y crea, escribiendo desde un escenario que otorga amplitud de vocabulario e idiosincrasia, reflejados como herramientas a fin de exploración y uso creativo: el “portuñol” es un referente usual, dinamizando el castellano que prima en el devenir de su obra.

Perlongher se ubica en una marcada atmósfera neobarroca que es ilustrada en la muestra *Medusario* (publicado en 1996), cuyos antologadores –José Kozer, Roberto Echavarrén y Jacobo Sefamí– fijan una perspectiva sobre la realidad poética latinoamericana de fin de siglo. Para ello utilizan, entre otros referentes, trabajos y metodologías previas de Néstor Perlongher.

Acotando el carácter neobarroco, su perfil actúa, en ciertos casos, desde una explosión de vocablos que lindan una extrañeza debida, en primer lugar, a la naturaleza poco usual de ellos: palabras que dinamizan (en mixtura de complejidad y asombro) la comprensión inmediata de los poemas. Él mismo aclara en una entrevista publicada en 1989: “cierto embarrocamiento (no decir nada “como viene”, sino complicarlo hasta la contorsión) amanerado o manierista y, al mismo tiempo, una voluntad de hacer pasar el aullido, la intensidad” (Perlongher, 2004: 15). Y en segundo lugar, esta condensación que caracteriza al neobarroco desemboca montando climas, ritmos de acción entre pululares inciertos, sensaciones cutáneas.

Para ilustrar con otros ejemplos el carácter neobarroco, leamos estos versos de *Galáxias* (1984) del brasileño Haroldo de Campos (1929–2003), presentes en *Medusario*:

escribalbuciendo você converte estes signos sinos num dobre numa
dobra de finados enfim nada de papel estes signos você os ergue
contra tuas ruínas ou tuas ruínas contra estes signos balbucilente
sololetreando a sóbrio neste eldorido feldorado latinoamargo tua
barrouca mortopopéia ibérica na primeira posição do amor (1996: 306)

Aquí vemos que Haroldo de Campos aglomera vocablos jugando con su significado y fonética, consiguiendo una velocidad vertiginosa. Percibimos la transmisión de un ritmo. El pulsar neobarroco varía en una aceleración conseguida ya sea por la cantidad y diversidad de vocablos que utiliza, como por una puntuación particular. Largos versos carentes de pausas, como ocurre en *Galáxias*, párrafos sin respiros o bien segmentación de elementos, tanto en significado como en complejidad suelta; rigurosos juegos sonoros o bien palabras que a primera lectura no tienen mucho que ver las unas con las otras, ya sea en contenido como en disposición espacial.

Esta intensidad, variada y compleja, tiene un estrecho lazo entre fondo y forma. Nicolás Rosa, en el ensayo “De estos lodos, estos polvos...” afirma:

La palabra de Perlongher, más allá de los ejemplos y la lingüística, muerde, es siempre imprudente y en esa imprudencia desata no sólo los paradigmas sino también las connotaciones, asociaciones y configuraciones. Estas, por muy laxas que fuesen intentan desarmar el lenguaje de su potencial significante, el sentido. (2002: 29)

Desajustar el sentido de las palabras implica desajustar el sentido de la realidad: “la poesía no tiene por qué someterse a ninguna verdad que esté más allá de ella misma” (Perlongher, 1997: 302). Una potencia que ensambla con el estado extático de concepción creativa planteada por el poeta, en cuanto la creación

se relaciona con lo extático, con el éxtasis, con “ponerse en estado de”, con aquello que antiguamente se llamaba inspiración o algo por el estilo. Y tiene que ver . . . con un trabajo sobre el lenguaje a trasluz, por eso es que se trabaja a contramano, porque hay

que ocuparse del lenguaje en su carácter de productor de transformaciones indeterminadas y proliferantes. (Perlongher, 1997: 311)

Su actitud frente al acto creativo conforma una especie de “rito” que se cumple través de la mediación entre palabra y concreción poética. El trabajo con el lenguaje se ejerce, en Perlongher, a través de los pliegues y recovecos que otorga el estilo lingüístico del neobarroco, el cual surge ligado al torrente creativo como una forma que engrana qué se quiere decir a cómo se dice lo que se quiere decir.

El impulso neobarroco, desarrollado ya en sus primeros poemarios -desde *Austria Hungría* y potenciado en *Parque Lezuma*- no presenta, por tanto, una diferencia notable en la obra posterior correspondiente a experiencias extáticas de ayahuasca. Trascendiendo el contexto del Santo Daime, su poesía no pretende pregonar cierta moral o religión sino impulsar, desde la creación poética, al éxtasis. Su expresión como delirio poético se ensambla en correspondencia al neobarroco, y esta opción no es casual. Cabe preguntarse entonces ¿qué es lo que “coincide” entre el neobarroco y la expresión del éxtasis?

Poética de *Aguas aéreas*

Indaguemos al fin en la poesía misma de Néstor Perlongher. El libro *Aguas aéreas* (1991) corresponde a un libro unitario en cuanto a la temática abordada, pues en todos sus poemas Perlongher refiere a experiencias por él vividas en Santo Daime. Esta afirmación es declarada por el autor al terminar la obra, momento donde la percepción sobre los poemas recién leídos muta al conocer su explicación:

Estos poemas se inspiran en la experiencia del Santo Daime. Agradezco al Centro Eclético de Fluyente Luz Universal, “Flor de las aguas”, de San Pablo, por el privilegio de haberme permitido acceder a la bebida sagrada. (2003: 301)

En la desnudez inmediata y primera de los poemas, cuando aún no sabemos precisamente “de qué van”, la lectura concentra toda su atención en la composición poética, sin expectativas de significado particular. Al saber que fueron inspirados por su experiencia en el Santo Daime comprendemos la unidad del libro, aclarando además que los poemas no fueron escritos en la experiencia misma sino después. Salta un imaginario que intenta reconstituir la escena vivida, de la cual poseemos una percepción más bien sensorial que esencialmente racional.

Con esta declaración al finalizar el texto, el poeta enmarca la intencionalidad de la obra en cuanto a desear comunicar estados vividos en ceremonia. En otras palabras, describe visiones recibidas de forma paralela al mundo ordinario, que en sí corresponden a una alegoría de la realidad. Percibir una visión es una experiencia individual e irrepetible: al trasmitirla se procura concretar una descripción a través de alegorías sobre la realidad común. Verter este proceso a poesía juega con la credulidad del receptor en cuanto a lidiar con las herramientas de la imaginación, las cuales son activadas en sintonía de la intención comunicativa de visiones: todo bajo el entendimiento que la poesía en sí carece, del mismo modo, de encasillamientos y exactitudes.

Detengámonos en el contexto que atañe a la vivencia alucinógena vivida por Perlongher. El Santo Daime es una religión brasileña originaria del estado de Acre, que mezcla el catolicismo con religiones indígenas. Aquí la ingesta de ayahuasca -término quechua que refiere al extracto de diversas plantas y lianas, que maceradas forman la bebida sagrada-, es considerada como medicina y funciona como medio para sanar y como conexión con Dios. Se ingiere en ceremonias dirigidas, con reglas de comportamiento que mantienen un orden; son rituales que perduran bajo el sentido de ciertas simbologías estéticas, ya sea en el contenido de sus cantos como en danzas, ambos ejecutados a fin de una óptima distribución de la sustancia en el cuerpo. Es aquí donde el poeta Néstor Perlongher se inserta, utilizando el medio de ingesta de medicina como vía para llegar al éxtasis.

Se encuentra una relación con la palabra en la estructura ritual del Santo Daime: los efectos de la ayahuasca se propician al son de himnos cantados por los “iniciados” en la religión. La palabra entonces posee un rol activo, con el propósito de inducir al estado de *mirações* -que podríamos traducir como “miraciones” o “mareaciones”- que, según el poeta su ensayo “Poesía y éxtasis”, “[son] visiones celestes, vibraciones intensas, una especie de alucinación” (1997: 159). Entonces, tanto por la ingesta de ayahuasca como por la función activa de la palabra en el rito, se induce a otros estados físicos y mentales.

La subjetividad poética sostiene la abstracción necesaria que la medicina produce, confluyendo ambas al unísono en esta etapa de Néstor Perlongher. Aludir directamente a la imaginación es un gesto que conduce a *Aguas aéreas* desde un comienzo. Entregarnos a su lectura provoca en seguida una conexión, con el guiño a Santa Teresa de Jesús en el epígrafe que inaugura el libro, a la atmósfera de poesía mística. Desde allí continuamos en la intensidad creciente de un cauce imaginativo absoluto, insinuado desde la apertura de lo visible: “Pero los voladitos / de los encajes del mantel urdían / más que un texto una forma, una figura...” (2003: 255). El mantel, mencionado como referente a la realidad ordinaria, sobresale evocando a lo *que está pero no se ve* y que es “más que un texto”.

Si continuamos divagando entre los poemas, encontramos alusiones a espejismos, espasmos y precipitaciones corpóreas, vocablos que mentan alteraciones psicofísicas. Elementos como cántigas, incienso, cáliz, “patrulla al desternillar del álamo veloz la ceremonia”, crean una atmósfera de rito, el escenario físico propio de la ceremonia del Santo Daime. Sabemos de “Divinidad líquida”, componentes que, aunque directos, carecen de una aclaración sobre su naturaleza. Refiere Ben Bollig, en *Néstor Perlongher and mysticism: towards a critical reappraisal*:

La experiencia de la ceremonia del Santo Daime implica una poética. Tal como un texto, una producción estable de escritura, la ceremonia demanda una “forma”. Este último es un concepto amplio, y la poética de Perlongher, en sí un texto, demuestra a la ceremonia del Daime como una colección de manifestaciones artísticas: el baile (“los resbalosos / voleos del minué”); sensaciones físicas (“espasmo”, “contorsionaba”); canciones (“cantor”, “cántigas”); y escenarios kitsch³. (2004: 80)

Los elementos presentes en los poemarios previos a su experiencia con Santo Daime recurren también al kitsch: nylon, materialidades y sensaciones que ahora, al describir

³ Mi traducción.

estados místicos y extáticos, no cambian sino que se acoplan al tema, tal como antes fueron utilizados en los poemas donde la materia fluctuaba en el travestismo, la contingencia política o el bagaje urbano.

A lo largo de la lectura de *Aguas aéreas* no sospechamos que entre los poemas ocurre una ceremonia precisa: esta aclaración es otorgada únicamente al finalizar el libro. Si el texto se privara de este motivo el carácter de *Aguas aéreas* podría, de todos modos, descifrarse desde una óptica mística, híbrida en su forma y fondo, que entrega sensaciones, no explicaciones. Saber desde dónde emergen los poemas es una pista que en cierta medida juega con la credibilidad del autor, una opción que finalmente el lector decide aceptar o bien ignorar: es la apertura, la amplia gama interpretativa y receptiva, dispuesta en todas sus posibilidades.

Exceso y contradicción

Analicemos en profundidad el poema X de *Aguas aéreas*:

DIAMANTE

Rascacielo almendro y cuyos cimientos
por caños cañerías ventanolas compúsculos y baños
van a dar al gran Lago de los Seres,
los Entes

ENTES FIJOS PREFIJOS

Prefijada su estela, su cascada
si manes a la hiedra
zambullen, una luz
riza las torvas ondas

Erizos
Aguas vivas

Capenuzas cartilaginosas
para los maquilleos de las orlas

Sirenas de celofán
en los agujeros de la red,
medio cuerpo de náyade
en el tecnicolor de las espumas
cuyas salpicaduras esparcían
un arco de partículas de polvos
y burbujas, arco azul
al compás
de tirones de tendón y sincopadas catalepsias
caídas de la presión

vaho azuloso en el rodar al vuelo
en el vaivén febril estos títeres rítmicos
o mixtos
implantan su cabellera en el cristal

de nube, crepúsculo vacío
de temblorosa iridiscencia
volúmenes de brillo
deslizándose sus aspas
por jardines de limo.

ERA EL CRISTAL
LAS MIL FACETAS DEL CRISTAL
LOS BRILLOS RÍTMICOS
LOS HIMNOS
CELEBRATORIOS DE UNA ENUNCIACIÓN
CALEIDOSCOPIO
FRENESÍ ESMALTADO (2003: 268-69)

El referente al ritual del Daime es claro. El contenido del poema alude a imágenes kitsch (sirenas de celofán, caleidoscopio, technicolor de las espumas) que se insertan en la realidad natural de un río, haciendo guiño al lugar donde la ingesta del *yagé* fue efectuada: en plena selva amazónica. La composición de imágenes donde catalepsias asociadas a tendones y caídas de tensión ebulen con partículas de polvo, remite a las danzas que se efectúan en las ceremonias, a fin de que la ingesta del alucinógeno surta un óptimo efecto a nivel corporal. Las “caídas de la presión”, suceso desagradable a nivel corporal, es combinado junto al compás de éxtasis visual, otorgando al poema un carácter de “vaivén febril”, tanto anímico como físico. Este compás alcanza su ritmo gracias al uso de fonemas que marcan el pulso en los versos (la letra “t” en “túteres rítmicos / o mixtos”) y la opción de imágenes que aluden a una saturación de significados, en pleno uso del neobarroco: “cabellera en el cristal / de nube, crepúsculo vacío / de temblorosa iridiscencia”.

Imágenes inciertas que transmiten una imposibilidad: la fantasía aparece para nombrar lo indescriptible, característica de lo místico y su dificultad para transformar un estado extático a palabras. El hablante se posiciona como espectador de detalles que enmarcan una atmósfera en movimiento, “volúmenes de brillo / deslizándose sus aspas / por jardines de limo”: si bien se utiliza el verso libre, existe un encaje en la disposición de versos y vocablos, contruidos a fin de una sonoridad alcanzada a través de la combinación de fonemas (principalmente la letra “t” y “cr”), junto a rimas al final o entre los versos (brillo / limo).

El factor kitsch encontrado en el Poema X está presente en todo este libro, tal como se encuentra en la obra de Perlongher. Celofán, charol, textiles que envuelven ambientes en brillos y lentejuelas, elementos que resultan aptos para la descripción de fosfenos encandilantes. Mucho más que decorar e scenes, esta indumentaria corresponde al grueso que estructura los cuadros, amalgama utilizada en medida de la intención y contenido de la poética de Perlongher, la cual aunque variada en su contenido mantiene una estética consecuente. En *Aguas aéreas* conforma una saturación escenificada en un trópico desbordante: es el turno de panteras, lama, árboles, sol, technicolores que ambientan humedad, calor y sudor, mareos, presión. La selva es invadida por torrentes visuales provocando una atmósfera tensionada desde y para los propios elementos que la componen.

A medida que el poema avanza, las imágenes lumínicas priman en ascenso gradual. El mentado brillo parece incluso aclarar el poema: los últimos versos,

destacados en mayúscula por el poeta, son explícitos y corresponden a una nítida alusión a la ceremonia del Santo Daime: “LOS BRILLOS RÍTMICOS / LOS HIMNOS / CELEBRATORIOS DE UNA ENUNCIACIÓN” que acaban, nuevamente, en imagen de lo indescriptible y en constante mutación: “CALEIDOSCOPIO / FRENESÍ ESMALTADO”. Este último verso consigue una imagen que petrifica un estado anímico, el frenesí, en categoría de objeto estático y perenne. Lo momentáneo de la visión se concreta en lo duradero, efectuando una acción que antagoniza el *instante*, ámbito esencial del carácter místico. El esmaltado sella, depurando el estado de frenesí en un brillo que parece acorde a lo frenético, visibilizando lo invisible.

El factor contradictorio aparece ya desde la imposibilidad del título del libro, *Aguas aéreas*. Este es un gesto permanente y referido como enmarque desde comienzo de la obra, citando a Santa Teresa de Jesús en un epígrafe que aborda el “parecer”, aquello que parece y es pero no es y sigue siendo: la iluminación, desde su oscura luz y su luminosa oscuridad. En la entrevista “Las formas de éxtasis”, publicada en 1991, Perlongher parafrasea al filósofo y sociólogo francés Georges Lapassade: “la poesía moderna es extática porque no remite a una comprensión. No se puede encontrar un código de interpretación y hay que navegar por los flujos que la misma obra poética va indicando” (2004: 346). Estos flujos tienen que ver con el dejarse llevar, “una poesía contra-yo, antes del yo, que busca soltar lo que está antes: el ritual, el chamán de cada poeta” (2004: 307). De ahí la ambivalencia señalada en el poema II, “¿Adónde se sale cuando no se está? / ¿Adónde se está cuando se sale?”.

La experiencia extática a través de la ingesta de alucinógenos es la base temática de *Aguas aéreas*, tópico desmenuzado y ampliado durante todo el poemario. Los flujos de una experiencia ritual vertidos en la composición poética, acción que en sí engloba los limitantes primigenios de la creación escrita: el uso de palabras. Para llegar a ellas Perlongher alude a un proceso de soldadura, un rito en sí ejercido desde lo más hondo del individuo para que brote desde allí el estado más puro a través de los vocablos. En *Aguas aéreas* ese fluir se consigue, entre otros aspectos, a través del uso de verso libre; este gesto, adoptado en toda la poesía que hasta entonces publicó Perlongher, muta en un par de poemas de su último libro, *Chorro de las iluminaciones* (1992), texto póstumo que remata su obra poética.

De cierta forma, esta última obra engloba todo tópico abordado por el autor durante su producción poética. Diversos aspectos -travestismo, deseo, crítica política, el hombre de ciudad, entre otros- vuelven a aparecer, recorridos quizás a modo de recuento que se opaca, ya finalizando el libro y cerrando el conjunto temático, con la inminente muerte que ataca al poeta como una certeza irrevocable. *Chorro de las iluminaciones* posee, en su diversidad, poemas referidos a la experiencia mística, los cuales divergen de aquellos hasta entonces publicados por la ausencia de alusión directa al Daime. Un ejemplo de ello es “Luz oscura”:

LUZ OSCURA

“recio martirio sabroso”

Santa Teresa de Jesús

Si atravesado por la zarza el pecho
arder a lo que ya encendido ardía
hace, el dolor en goce transfigura,
fría la carne mas el alma ardía,

en el blanco del ojo el ojo frío
cual nieve en valle tórrido: el deseo
divino se echa sobre lanzas ígneas
y muerde el ojo en blanco el labio henchido.

Funambulesca beatitud la suya,
de claroscuros, que al soltar el pliegue
de luz inunda el esplendor febeo:

*“No es resplandor que nos deslumbra, sino
una blancura suave y el resplandor difuso
que alto dequite da la vista y no
la cansa, ni la claridad que se repara ver
esta hermosura tan divina”. (2003: 312)*

“Luz oscura” surge relacionada a la veta extática del poeta, condición moldeada esta vez con el uso de métrica. Tres estrofas de versos endecasílabos que componen una especie de soneto inacabado, tergiversando en su última estrofa la forma clásica. En este gesto el poeta genera una renovación del carácter tradicional del soneto al intervenir su naturaleza, fusionando la tradición literaria con la poética que él mismo ha tejido a través de su obra.

A juzgar por la tipografía y el uso de comillas, sospechamos que la última estrofa corresponde a una cita no especificada. ¿A quién pertenecen estos versos? El tono, palabras y contenido, junto a la previa mención a Santa Teresa en el epígrafe, advierten su autoría; y los versos, tal como indica Ben Bollig, efectivamente son de Santa Teresa de Jesús. Perlongher transforma entonces la prosa de la poeta en versos libres, rematando con ello lo que aparece en un principio como soneto clásico. Trabajados junto al epígrafe de la misma y el guiño “Funambulesca beatitud la suya”, el poema conmuta la actitud sobre lo místico que hasta entonces Perlongher muestra. Ben Bollig comenta al respecto un propósito del poeta que instruye la experiencia desde una nueva perspectiva, enfocada básicamente desde y para la corporalidad, tal como se avista en los versos “Si atravesado por la zarza el pecho” o “en el blanco del ojo frío”. En contraposición, el corpus poético se ordena simulando un soneto cortado que conjunta, con los términos y orden presentados, el estilo y contenido de Santa Teresa. Una fusión temática cuya funcionalidad, el propósito místico, converge en objetivo: el poeta alude a Santa Teresa de Jesús evocando una tradición del siglo XVI, donde la poeta cristiana explota las posibilidades expresivas para comunicar su conexión mística con Dios. El éxtasis que perfila Santa Teresa apunta a la necesidad expresiva de Perlongher, entendiendo su mención en complicidad poética y temática.

En otro poema de *Chorreo de las iluminaciones* aparece: “No es mundo, es otro lado, por mínima que sea su distancia. Las adustas arrugas nos separan del rulo eternamente próximo” (2003: 319). Lo circunstancial de esta fisura se aglutina en una visión que, como aparece en el poema “Luz oscura”, continúa flotando en el estado particular, volátil, inasible de lo místico; características que priman en la referida obra poética de Santa Teresa de Jesús. El tono que compone “Luz oscura” fue utilizado ya en *Aguas aéreas*, libro que se inaugura citando a la poeta. En *Chorreo de las iluminaciones*, como las temáticas destacan en su variedad, el poema sobre el estado extático es tratado de forma individual al mentar a Santa Teresa, donde el “recio martirio sabroso” ilustra una poética que alude nuevamente a un conjunto de imposibles caracterizados en “Luz oscura”, a través del uso de antítesis y oxímoron.

El contraste de frío y calor surge paralelo a la luz oscura, el imposible posible del estado místico que se sobrepone a sí mismo, como un fuego que arde sobre otro fuego: “el deseo / divino se echa sobre lanzas ígneas / y muerde el ojo en blanco el labio henchido”. Éxtasis del deseo entendido desde lo divino como primor sobre lo humano, el sol sobre la nieve, el absoluto que no abruma sino que maravilla.

Rito y palabra

Ejecutar la palabra desencadena en el rito del Daime la acción, iniciando y completando el estado al que sus adeptos se entregan. Sin palabra no hay Daime, tan indispensable como la bebida sagrada. Tal como ocurre en otras ceremonias religiosas, sea la eucaristía, el Islam, el judaísmo o la repetición de mantras, el uso de la palabra desencadena diversos ritos religiosos, otorgando a través del verbo lo que engatilla a la acción física y espiritual.

Ya lo que ocurre después del rito, el intento posterior de contar lo sucedido, puede prescindir de la palabra. Artistas como el peruano Juan Quispe Moyopata o el grafitero paulista Daniel Boleta, utilizan como medio expresivo las artes visuales a fin de comunicar sus experiencias con ayahuasca. Detengámonos, entre estos ejemplos, en el pintor peruano Pablo Amaringo (1938–2009). Ayahuasquero y artista, ejecuta pinturas que refieren a sus experiencias con el brebaje. Al contemplarlas captamos en sus pinturas un exceso latente en formas y colores; temáticas entrelazadas, mixturadas, que conforman un todo saturado, abrumador. Bastante similar al exceso neobarroco, donde los elementos son tantos que, a primera vista, conforman un gran todo indefinido pero que, observando más detenidamente, está conformado de minuciosos detalles. Estas descripciones nos suenan precisamente al poeta que nos reúne, Néstor Perlongher; esta semejanza fue considerada por él, refiriendo al pintor en *Auto sacramental do Santo Daime*, texto inconcluso publicado en 2001.

El auto sacramental, montaje escénico que representa un cuadro determinado, es escrito como pequeña pieza teatral y su forma remonta a la Edad Media. La temática, que variaba de lo divino a lo profano, demarca la índole religiosa y moral durante el siglo XVII; Perlongher utiliza esta referencia teológica, rescatando la forma de auto sacramental a fin de personificar alegóricamente los elementos que componen una ceremonia de Daime. La tradición cristiana es moldeada, no desplazada; los cimientos del Daime se encuentran también en un sincretismo cultural que aúna dos tradiciones disímiles: la religión católica conservada desde el fervor popular, y las costumbres

indígenas amazónicas. Adoptar el formato de auto sacramental refleja este sincretismo, acorde a la fusión que conforma los antecedentes del Daime. Aquí los personajes (La Ayahuasca, La Luz, La fuerza, El Viento, Los Indios, El Coro de Hombres y Mujeres) exponen a través de sus diálogos una especie de presentación de cada uno, declamando su naturaleza, función y relación del uno con el otro.

El auto sacramental de Perlongher, ajeno al formato de himno y a toda forma hasta entonces por él aplicada, mantiene la veta kitsch y saturada del poeta. Su usual conglomeración de palabras es aquí traducida en exageración visual, detallada en la descripción escenográfica que, si la imaginamos, dudosamente sospecharíamos que trata de una ceremonia Daime, a juzgar por La Ayahuasca, una rubia vestida de lamé brillante. O los carros alegóricos de estética barroca: “atravesada dando vueltas por todas partes una gigantesca anaconda multicolor e iridiscente, del tipo de las pintadas por el pintor ayahuasquero Pablo Amarigo” (2003: 49). La atmósfera asimila más a un excéntrico carnaval tropical que a una situación religiosa; esta, sin embargo, se evidencia en símbolos utilizados (el atuendo de los hombres y mujeres que confirman el Coro, tal como visten los “fardados” del Daime, o la Cruz de Caravaca) y la inserción de himnos originales del Daime, cantados por el Coro en portugués.

La obra funciona a través de oposiciones. Propone demostrar lo representado como verdadero: “ven a verme, venme a ver, ve mi venida / en carros de delfines y lianas” (2003: 51) y, paralelamente, los personajes sostienen un tono de incertidumbre constante. Emergen de lo inexplicable y por tanto la duda corona toda afirmación. Lo que sí es seguro es una necesidad entre los elementos, una especie de retroalimentación sin fin ni comienzo; La Ayahuasca es aquella que hace mirar y es llamada por la luz: “Ven, néctar de la liana, fruto líquido / de mis turbios amores con la tierra” (2003: 51). Y continúa:

LA AYAHUASCA

Oh faroleta deslumbrante, gracias
te doy, que no son pocas
las que dispongo. Vengo
de lo más hondo del
boscaje montañoso, junto al Ande
y crezco libremente
en la generosidad de la Amazonia,
así ornadas y ubérrimas
son sus pares de tetas desbordantes, el cáliz
derrumba con su olor
a tierra, agua, vegetal y fuego,
y todo dirigido hacia ti, luz.

LA LUZ

Soy, sí, la luz Mas no será que eres,
ayahuasca, mi luz? Luz de la Luz?
No lo sé; absorbo oigo (o veo, siendo luz)
tu rutilante narración en letras
de oro cantada dulcemente, sí. (2003: 52)

Nuevamente, la obra carece de intención moral o predicadora. Fluctúa entre lo verdadero y lo incierto al develar la condición sagrada de los elementos -La Ayahuasca, La Luz, El

Viento-, sosteniendo su naturaleza misteriosa e inexplicable y, por tanto, divina. Avistamos así que la finalidad de este auto sacramental no es meramente poética.

Si bien existe una conciencia de la incertidumbre, plasma elementos concretos del ritual Daime apelando al ritual mismo, en su valoración y procesos genuinos. El autor provoca un juego entre los niveles de relación del texto con la ceremonia: por un lado, una especie de vuelta al rito puro -acercándose al primer nivel, como mencionamos en el capítulo “Expresar lo inefable”-, ya que conforma en sí un rito al momento de su ejecución (entendiendo que el auto sacramental será representado). Más concretamente, el *Auto sacramental do Santo Daime* documenta lapsos de la ceremonia, pretendiendo llevar al lector a una escenificación del rito, jugando con esta condición ya que la puesta en escena no imita la situación sino la amolda. Acerca al receptor creando una alegoría a la ceremonia, aunada desde la percepción individual del poeta.

Conclusiones

Develar la experiencia extática de ayahuasca desde la creación artística es un acercamiento, podríamos decir, profano, porque se aleja del momento mismo, en cuanto a su inefabilidad y, al mismo tiempo, juega con esta condición. Las réplicas de la vivencia original no alcanzan su intensidad, ambición inherente al autor que en conciencia de este imposible, transforma esta particularidad en motivo creador.

El tema de *Aguas aéreas* es el Santo Daime, mas no su objetivo. Reacio a pregonar una religión, el contenido de los poemas se sustenta en sí mismo, en su estética y composición, figurando estos aspectos sobre el tema que los reúne. No es cuestión de obviar el detonante del texto sino comprender que la calidad literaria es independiente, apartada de cómo o por qué fue concebida: la poesía en sí sostiene su validez. El peso de las palabras equivale a una densidad vertida en la capacidad de transmitir un estado; cómo disponer de ellas atañe a la opción formal y estética (el marco neobarroco) que se otorgan a merced de la poesía.

Al momento de analizar es necesario considerar que las nociones y relaciones sobre el arte no pueden ser reductibles. La amplitud artística, en fines explicativos, se inserta en categorizaciones que enmarcan la creatividad humana en lenguajes codificados, validando decisiones que realzan diferencias entre aquello que, en este caso, es considerado o valorado como artístico. El impacto sensible debe perdurar. La posibilidad de juego, el encuentro entre el poema y la persona. Es necesario considerar esta amplitud al acercarnos al éxtasis, de lo contrario se roza una coerción que fija a lo idéntico más que lo diferente, homogeneizando aquello que brilla por su creatividad. La contingencia de este aspecto funciona para Perlongher en la medida que relaciona el acto creativo, individual, con el éxtasis. Leímos al comienzo su consideración: el acto creativo es en sí extático, desde quien crea hasta llegar, a las últimas, a su receptor, es decir al lector. El éxtasis ¿surgió antes, durante o después de escribir? ¿Determina saberlo cuando nosotros, lectores, lo único que tenemos es la poesía que, irreductible a explicaciones, se explica a sí misma?

La situación mística vivida por Santa Teresa, transmitida en su refinada poética, comprende estas órbitas: la vivencia y cuestionamiento extático cuyo fervor primordial no aminora ni exalta sus versos sino los provoca para dar paso a la poesía. Del mismo modo, las obras creadas desde la vivencia con ayahuasca son un motivo más en

Perlongher. En su última entrevista, “Recibir los himnos, pero celebrar el vacío”, otorgada un par de meses antes de fallecer, confesó que en realidad el Daime le parecía hermético, insulso, meramente dogmático: “No abre hacia una mística, por lo menos hacia una mística literaria” (2004: 387). Su afirmación detona, más allá del valor de la experiencia, en cómo esta inquiere en la esencia del oficio de un poeta. La apertura hacia lo inefable se desmorona al momento de evaluar el motivo que, en determinadas circunstancias, implicaron la necesidad de escribir, una necesidad que busca, simultáneamente, solventar esta carencia -haciéndola así, inevitablemente, presente-. Aledaña a la calidad literaria de una obra, esta observación propone que el motivo es, ni más ni menos, la excusa creativa. Esta cambia o perdura mas sostiene, al momento de hacerse cargo de la escritura y a través de ella actuar, el fundamento prístino que permanece, cada vez, en el motivo mismo de crear poesía.

///BIBLIOGRAFÍA///

- BOLLIG, Ben. "Néstor Perlongher and mysticism: towards a critical reappraisal". *The Modern Language Review*. S.L: Modern Humanities Research Association, 2004. Pág. 77-93.
- BURROUGHS, William y Allen Ginsberg. *Las cartas de la ayahuasca* Trad. Roger Wolfe. Barcelona: Anagrama, 2006.
- CASTANEDA, Carlos. *Las enseñanzas de don Juan, una forma yaqui de conocimiento*. Prólogos de Octavio Paz y Walter Goldsmict. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- CIRLOT, Victoria. "La explosión de las imágenes: Hildegard von Bingen y Max Ernst". *Las palabras del silencio: el lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*. Ed. Óscar Pujol y Amador Vega. Madrid: Trotta, 2006. Pág. 93-112.
- DEIEUZE, Gilles. "Dos cuestiones". *Tsé tsé*. Buenos Aires, 2001. Pág. 35-36.
- ECHAVARREN, Roberto. "Néstor Perlongher. Muerte lúbrica y trasposición artística". *Cuadernos de reciénvenido*. São Paulo, 2002. Pág. 16-22.
- ECHAVARREN, Roberto, José Kozzer y Jacobo Sefamí Eds. *Medusario: muestra de poesía latinoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- EVANS SCHULTIES, Richard. *Plantas de los dioses*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- HAAS, Alois "Mística en contexto". *Mística y creación en el siglo XX: Tradición e innovación en la cultura europea*. Ed. Victoria CirLOT, Amador Vega. Barcelona: Herder, 2006. Pág. 63-85.
- . "¿Por qué y para qué estudiamos la mística?". *Philia*. Otoño 2007. Barcelona, 2007. Pág. 11-49.
- HULIN, Michel. *La mística Salvaje*. Trad. María Tabuyo, Agustín López. Madrid: Siruela, 2007.
- KRIPPNER, Stanley et al. *La experiencia mística*. Ed. John White. Barcelona: Kairós, 1992.
- MICHAUX, Henri. *Movimientos Yantra*. Trad. Chiquita Gramajo, Arturo Carrera. Buenos Aires: Biblioteca del erizo, 1994.
- PAZ, Octavio. "Conocimiento, drogas, inspiración". *Obras completas volumen 2: Excursiones/IncurSIONES: dominio extranjero*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994. 238-272.
- PERLONGHER, Néstor. *Poemas completos, (1980 – 1992)*. Ed. Roberto Echavarren. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- . *Prosa plebeya: Ensayos 1980 – 1992*. Comp. Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 1997.
- . *Papeles insumisos*. Ed. Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2004.
- ROSA, Nicolás. "De estos lodos, estos polvos...". *Cuadernos de reciénvenido*. São Paulo, 2002 Págs. 23-47.