
AUTO SACRAMENTAL DO SANTO DAIME, DE NÉSTOR PERLONGHER, SEGUIDO DE PARA UNA PUESTA EN ESCENA



DIÁLOGO ENTRE ENRIQUE FLORES Y ADRIÁN CANGI

Enrique Flores* y Adrián Cangi**

Enrique Flores

flowers@unam.mx

Instituto de Investigaciones Filológicas /
Universidad Nacional de México, México

Adrián Cangi

adriancangi@hotmail.com

Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina

Gramma

Universidad del Salvador, Argentina

ISSN: 1850-0153

ISSN-e: 1850-0161

Periodicidad: Bianaual

vol. 32, núm. 66, 2021

revista.gramma@usal.edu.ar

NOTA DE LA EDITORA

Este es un anticipo del libro *Theatrum chemicum. Ayahuasca, conjuro y alegoría*, de próxima publicación, que Enrique Flores ha editado para la Universidad Nacional Autónoma de México. Contiene un poema inconcluso de Perlongher y una suerte de diálogo sobre el auto sacramental entre dos pensadores, desde dos espacios, México y Buenos Aires, y tal vez también desde dos tiempos... Les agradecemos a Enrique Flores y a Adrián Cangi que compartieran este capítulo con *Gramma*.

AUTO SACRAMENTAL DO SANTO DAIME APRESENTAÇÃO - VERSÃO EM ESPANHOL

NÉSTOR PERLONGHER

PERSONAJES:

LA LUZ

LA AYAHUASCA

LA FUERZA

EL VIENTO

LOS INDIOS

EL CORO DE HOMBRES Y MUJERES

OTROS, a determinar

DESCRIPCIÓN DEL PRIMER CARRO ALEGÓRICO:

Trátase de una rampa giratoria cubierta por una profusión de árboles, lianas, helechos y todo tipo de flores. Hay también animales pintados en colores vivos. Al conjunto lo atraviesa dando vueltas por todas partes una gigantesca anaconda multicolor e iridiscente, del tipo de las pintadas por el pintor ayahuasquero Pablo Amaringo. Corre un fingido río, en verdad un espejo de cristal, y en su superficie se recortan marsopas (delfines de río) suspendidas en la gracia de un salto a través de un aro de metal brillante. La escena comienza a oscuras. Hay una pequeña luz que titila y tiembla, como una vela: es una estrella recién nacida. Se va alumbrando y en el centro aparece una mujer rubia vestida de lamé bien brillante que va reflejando rayos de diferentes tonalidades.

FRAGMENTO INICIAL:

Habla LA LUZ:

Soy lo que a todo da vida;
soy la que al alba amanece;
soy la que el mundo obedece
en su fulgor, que ilumina.
Soy, pues, la que determina
el sol y con él la vida.
Discúlpese la insistencia
mas es con mi consistencia
que por doquier todo gira.

Y ahora yo que he iluminado
tan recónditos rincones
en mi lidia con la sombra,
debo reconocer otra gran luz
que de alguna manera se refleja
en mi traje de torero andaluz
y no es apenas el centelleo lunar
que nacara las cosas de la noche,
si bien su imantada patrulla
frecuenta los alborozos que descubro
temblando en mi palpitación de vela
(no velador): ella revela
otro misterio diferente, que es
también el de la luz que soy.

CORO DE HOMBRES Y MUJERES:

(Se siente el canto de una procesión, rítmica, que sostiene trémula una gran cruz de Caravaca, entonado por hombres y mujeres «fardados» —pantalón azul y camisa blanca, los hombres; camisa y pollera de los mismos tonos, las mujeres—, pero donde predomina la voz femenina).

O Daime é o Daime
Professor dos Professores
(canta solo un fragmento del himno).

Emergiendo de la maraña de lianas, sale un ser andrógino, LA AYAHUASCA.

LA AYAHUASCA (frente a LA LUZ, una mujer en túnica de lamé donde se reflejan los reflectores multicolores):

Veme, oh Luz, soy tu hija:
de las profundidades, tu retoño:
ven y veme, venme a ver, ve mi venida
en carros de delfines y de lianas
maravillosas, mucilaginosamente enmarañas,
fuerza soy de la tierra, de allá abajo me nutro
de ti, Luz; y en la densa enredándome
cabellera boscosa en amasijo
de pasión retorcida, yo no sé si tortuosa,
pegajosa, fiel a los claroscuros de la lucha
entre el día y la noche, veme, oh Luz.
Si tú ves, y haces ver, soy la que,
líquida, hace mirar.

LA LUZ (resplandeciendo):
Ven, néctar de la liana, fruto líquido
de mis turbios amores con la tierra,
estrella de la flora, mar espeso
de alucinantes Niágaras.
Ven y cuenta quién eres,
dinos de dónde vienes,
quiénes te descubrieron
y usando tus magníficos poderes
a mis altas alturas se treparon
en una húmeda prosternación.
Ven y háblanos, oh sacra
(ya que tanto
dices cuando *emborrachas*
divinamente a los pastores nobles
que me adoran y adoro iluminar).

LA AYAHUASCA:
Oh farolera 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; absorta oigo (o veo, siendo luz)
tu rutilante narración en letras
de oro cantada dulcemente, sí.

(LA AYAHUASCA cuenta su historia).

LA AYAHUASCA:

Varios son mis nacimientos,
cuán variadas mis virtudes.
No es que nací: eterna estuve
al acecho del que hurgando
en la floresta y probando
las alianzas de las plantas,
entre tapires y antas,
entre cobras y leones,
descubríome.

Cómo fue?

A ciencia cierta, no sé.
Mi recuerdo es tan lejano
que determinar el año
no es posible. Puede ser
que algún indio de una tribu
me recogiese de manos
del Dios de la Tempestad,
o que una anaconda iridiscente
mondando con serpear radiante
esmeraldinas caliginosidades,
pariese en el encuentro de las aguas
mi ágil delicuescencia evanescente
y firme; y fuerte; y sobre todo, fuerte.

LA LUZ:

De do viene tu fuerza?

LA FUERZA:

Y de dónde tu luz?

LA AYAHUASCA:

Oh Fuerza, oh Luz, oh madres
de mi acuática cascada como un peltre
de la cristalería que se raja e
irrumpe en el jardín desmelenado una
vibración descomunal,
que otorga a aquel que aprovecharla sabe
la fuerza y los poderes de la luz.
Encuentro no de aguas más de plantas
(siquier plantas acuáticas: aéreas)
mi origen determina, me da a luz.
Masculino el *jagube*, entrelazándose

en las cimas
más ariscas del bosque,
enrollado en el torso de los troncos,
divisa una femenina arbusta, a simple
vista insignificante,
más que trae la mixtura y la cohesión
a todo y de todo significa:
femenina *chacrona*, oh divina *rainha*,
a la que solo las mujeres tocan
y limpian y desbrozan
con sus desnudas yemas
impregnadas de cantos en el canto.
Los hombres, entretanto, me buscan
en la selva; o, mejor dicho, buscan
la liana divinal:
ella no es fácil de arrancar, se aferra
con toda (que mucha) su fuerza
al corazón terrestre del alma de las cosas
y solo permite que la lleven si una música
impregna con delicados tonos de agreste almíbar
la fantasmagoría de la selva:
un canto de esforzados campesinos,
pastores de la silva.
Hercúleos, desenredan, con una dulzura de Macistes,
la fiera enredadera, cuyas venosas cifras
dibujan si la cortan una suerte
de corazón en cruz, cruz en estrella,
solo los sabios forestales son
capaces de establecer si es ella,
la liana, o una hermana
que no dotada fue de sus potencias.
Una vez retirada, en colchones de flores, de la selva,
a la tenaz enredadera a un
palacio la llevan:
palacio porque todo lo que toca la liana
de una descomunal festividad ornamenta
y trasluce
en la húmeda mirada de rurales atletas
la emoción del momento sacrosanto.
Si el *jagube* impone su mágica presencia
impetuosa, silbando a quienes sabe,
a la *chacrona*, en cambio,
cabe localizarla entre otras hierbas.
Grácil crece en el sitio más sombrío.
Solo atrae la atención de los dotados
de una naciente luz
(naciente, pues el desencadenar de sus virtudes
trasudar los hará grandez madura).

Simula ser, a veces, otra
para desconcertar al que no es bueno
ni digno de su luz.
El tragaluz de la *chacrona*:
ahí la hallan y la siegan
(envuelta en mantas de colores vítreos,
de satén irisado)
al sagrado recinto;
allí la acunan
con su incontenible canto
que se derrama sobre las hojas
como caricia alucinante
e hincha las nervaduras
de una estelar constelación
de yemas empolvadas
de purpurina líquida.
Y después...

EL VIENTO:
Soy el viento en mi ulular
y te vengo a saludar.
Me conoces: si agito
altas palmeras que ornas
con tu rielar de redes embrujadas.
Te conozco: si paso
entre tus venas y les
doy una velocidad impetuosa
de ciclón, claro que de un ciclón mental
más perturbador y trascendental.
Mis hermanos elementos también
te quieren homenajear.

LA TIERRA:
Es por mis venas que corres...

EL VIENTO:
Son mis alturas que rozas...

LA LUZ:
y en mi resplandor que gozas

EL VIENTO:
los prodigios que recorres.

LA AYAHUASCA:
Soy la embajada divina,
soy de la naturaleza
una especie de marquesa

de la marca celestial:
mi poder no tiene igual.

TIERRA, VIENTO Y LUZ:
Tu poder no tiene igual.
Pero tu historia es tan simple
que se nota cierto timbre
del astral.

LA AYAHUASCA:
Claro que está!
Nada sería sin el
denso apoyo celestial.
Ni siquiera florecerían mis elementos
ni los hombres harían la mezcla
con el aditamento
entre diversas tribus de otras
hojas,
hojas sutiles,
peligrosas hojas:
la *datura* el *toe*:
hierba del diablo,
está entre las sustancias
que se agregan
a la potente mezcla
que me conforma y hace.

LOS INDIOS:
Para espantar
a los europeos,
para ahuyentar
a los innobles,
para asustar
a los aventureros,
y para castigar
con una reprimenda de la mente
a los niños rebeldes o a los jóvenes
que creen que pueden transgredir el orden
inmutable que el *yagé* nos da y revela.
Somos nosotros quienes te descubrieron, santa
sustancia vegetal.
Experimentando los ofrecidos como maná
poderes de la selva.
Mezclando, masticando.
Adivinando, divina-mente
intuyendo, y explorando.
Meciendo, cociendo, macerando.
Dando a lo que nos es dado
divina vuelta, por

el lado de los dioses;
ellos son naturales elementos:
está el Dios de las Semillas (*Huichilobo*)
y el Dios de la Floresta, claro niño Dionisio,
la Madre de las Aguas y la Diosa del Viento.

EL VIENTO:

Invocado de nuevo me presento
renovado por mi soplar constante
y digo:

desde las alturas donde aúllo
he visto hormigas inclinadas
o albañiles desnudos entre las hojas
de la obra entregados a la obra
de crear el *yagé*.

Eran hombres bellísimos y oscuros
y mujeres que tenían gemas en los ojos
y claridad en la yema de los dedos.

(FIN DEL FRAGMENTO:
CONTINÚA LA AYAHUASCA).

En el campo de la investigación *Insumisión y subjetividad en la obra poético-ensayística de Néstor Perlongher*, realizada por Adrián Cangí con los archivos de Néstor Perlongher entre San Paulo y Campinas, fue encontrado el original inconcluso de la obra *Auto Sacramental do Santo Daime*, que fue publicado, por primera vez, en la *Revista de poesía Tsé-Tsé*, n.º 9/10, Buenos Aires, otoño 2001, y reproducido en *Papeles Insumisos* (2004), bajo la edición de Adrián Cangí y Reynaldo Jiménez.

PARA UNA PUESTA EN ESCENA

DIÁLOGO ENTRE ENRIQUE FLORES Y ADRIÁN CANGÍ

Un aspecto poco abordado en torno al *Auto Sacramental do Santo Daime* es el de su puesta en escena; el proyecto de Perlongher era ambicioso y es muy posible que la contemplara. Muy poco sabemos, sin embargo, de lo que hubiera sido esa hipotética representación, casi conjetural, sobre todo al no restar de la obra, inacabada, sino un fragmento inicial, aunque iniciático. ¿Y qué nos impediría imaginar los rasgos que revestiría una puesta en escena?

Fue Adrián Cangí, quien realizó la investigación *Insumisión y subjetividad en la obra poético-ensayística de Néstor Perlongher* y fue editor del volumen *Papeles insumisos con Reynaldo Jiménez*, además de cocopilador de los ensayos reunidos en *Lúmpenes peregrinaciones*, quien me habló, en una ocasión, del asunto e incluso propuso trabajar en una puesta en escena futura. Como el proyecto no queda excluido, podría considerarse este diálogo como un preparativo o como un protocolo que explora las líneas de una imaginaria o fantasmagórica puesta en escena.

EF: La única alusión que hace Perlongher a la representación de su Auto es la que alude a Pablo Amaringo, el vegetalista peruano de Pucallpa que, tras dejar su labor de curandero, se convirtió en pintor ayahuasquero. La descripción apela no solo a la obra de Amaringo y a su extraordinario estilo barroco de tipo popular (si recupera-

mos los términos que emplea Perlongher para describir los himnarios del Santo Daime), sino a una amplísima tradición pictórica peruano-amazónica rica en derivas psicodélicas y surrealistas. ¿Crees que sería interesante continuar esa exploración visionaria (uno de los libros que recogen la obra del pintor se titula *Ayahuasca Visions*, justamente) en una puesta en escena alegórica del *Auto*, de Perlongher? ¿Habría que abandonarla por demasiado evidente o ilustrativa? ¿En parte puede retomarse? ¿Piensas que hoy habría que investigar otros lenguajes, muy diferentes, o contrastantes con el de Amaringo? ¿No te parece imprescindible no anular la dimensión de curación, la conexión vegetalista implícita en la alusión al curandero que fue Amaringo?

Trátase de una rampa giratoria cubierta por una profusión de árboles, lianas, helechos y todo tipo de flores. Hay también animales pintados en colores vivos. Al conjunto lo atraviesa dando vueltas por todas partes una gigantesca anaconda multicolor e iridiscente, del tipo de las pintadas por el pintor ayahuasquero Pablo Amaringo. Corre un fingido río, en verdad un espejo de cristal, y en su superficie se recortan marsopas (delfines de río) suspendidas en la gracia de un salto a través de un aro de metal brillante. La escena comienza a oscurecer. Hay una pequeña luz que titila y tiembla, como una vela: es una estrella recién nacida. Se va alumbrando y en el centro aparece una mujer rubia vestida de lamé bien brillante que va reflejando rayos de diferentes tonalidades.

AC: En plan de imaginar una puesta en escena del *Auto Sacramental do Santo Daime* (2001), hay que reconocer que el primer gesto envolvente y sintético lo da la «Descripción del primer carro alegórico», realizado por Perlongher. De la representación conjetural de la obra inacabada, el fragmento inicial presenta una manera de concebir y de ver el tema del *Auto Sacramental*. Lo hace con unas visiones que podrían perfectamente llamarse «ideas para una puesta en escena». Ideas que convocan tanto lo grande como lo pequeño, pero, sobre todo, que abundan en Figuras como signos de transmutaciones entre el organismo y el mecanismo, de transformaciones de la naturaleza en la historia de los artificios y de deformaciones por intensificación de un medio artificial y de unas figuras desmesuradas. Las Figuras evocadas por Perlongher son imágenes atractivas que «una descomunal festividad ornamenta» o el resultado de un montaje de atracciones sincréticas que obran a través de los llamados «tropos impropios» de una percepción visionaria, como lo son las alegorías de la naturaleza artificial y de la personificación de la mujer rubia vestida de lamé, que concentra, en un medio selvático-artificial, las diferentes tonalidades de la luz. Diremos, siguiendo la poética de Perlongher, que «una descomunal festividad ornamenta», «la luz de la luz» o «la fantasmagoría de la selva», portadora de «venenosas cifras» que «emborrachan» con su veneno sutil y con su ficción útil, «pues el desencadenar de sus virtudes / trasudar los hará grande madura». Intuyendo y explorando por la sustancia, el mundo es presa de un «ciclón mental», que obra «divina-mente», porque ante todo «simula ser a veces, otra / para desconcertar al que no es bueno / ni digno de su luz». El efecto escénico responde, sin embargo, a «tropos de sustitución», en los que se intercambia e invierte, en el movimiento inicial, la naturaleza por los efectos del artificio. Así «la fantasmagoría de la selva» se desplaza entre una presencia andrógina y femenina, «bajo reflectores multicolores» y en «la palpación de una vela». El salto anacrónico temporal define la paradoja de la puesta en escena y el artificio bajo dos luces por igual precisas, aunque distantes entre sí: la luz de vela propia del siglo XVII y la luz artificial escénica de los reflectores contemporáneos, para indicar aquello que aparece de entre las lianas desde las profundidades de la tierra. Pero es de atender que la «figura de pensamiento» en la escena procede por una secuencia de montaje que desempeña una función figural, que tiende a la prosopopeya, a la que se conducen todos los tropos poéticos (metáforas, metonimias y sinécdoques, desplegados por el texto poético a través de los parlamentos de los elementos). Creo que la exploración visionaria está dada en esta construcción del montaje, y que Perlongher juega entre la literalidad y la alusión, pero también creo que el comienzo del *Auto* es posible de ser imaginado como el fondo de una escena selvática-artificial registrada en un fuera de campo y que luego toma la escena, sintetizada por una proyección a la manera de *Primero Sueño*, de Juana Inés de la Cruz, y por una mónada que subraya el efecto de encierro, en la que prosigue el diálogo de los elementos, de lo que podría llamarse «una visión en caverna» que concentra la percepción de la voz poética de la prosopopeya inconclusa.

Me concentro en este inicio en la descripción alegórica: la «rampa giratoria» abre la descripción y fija el dispositivo mecánico, presumiblemente de cuerdas y poleas, como el primer motor del autómatas alegórico donde pivotan las distintas formas del decir que comienzan en términos de fábula: «Trátase...». Inicio de

una gran fabulación a la manera de un *threathrum mundi* como en *El gran teatro del mundo*, de Calderón. Se superponen en la «Descripción del primer carro alegórico» tres modos de decir en un mixto de naturaleza sincrética: un «decir de fasto», vegetalista y alucinatorio que prosigue las pinturas de Pablo Amaringo y que busca la «iridiscencia» (intensificación de las fuerzas vegetal y animal en el plano de las formas como gran vector de alusiones eróticas); un «decir en el borde del decir» en una «escena que comienza a oscuras», donde insiste «una pequeña luz que titila y tiembla, como una vela...», que prosigue por otros medios, con precisión anacrónica, la idea de una «pequeña luz», que proviene de la génesis de un mundo (intensificación y modulación de la fuerza lumínica en el campo formal), como si se tratara de un «asilo raro», propio del barroco de Juana Inés Ramírez de Asbaje, inseparable de la idea de un *perpetuum mobile* propio de los dispositivos de luz y de sombra de Athanasius Kircher, a quien conocía bien Juana Inés, donde «jeroglíficos de la luz que en tensa superficie... iban copiando las imágenes todas de las cosas», como una «estrella recién nacida». Y un tercer decir que articula ambos modos descriptos a través del «decir de efectos», que nos enfrenta a una «historia natural», donde el artificio se literaliza en «un fingido río, en verdad un espejo de cristal» y «en su superficie se recortan marsopas (delfines de río) suspendidas en la gracia de un salto a través de un arco de metal brillante» (intensificación del efecto artificial sobre cualquier causa natural). Estos tres modos del decir esperan el ingreso de «una mujer rubia vestida en lamé» que refleja el concentrado de los diversos rayos luminosos. Esa mujer atraviesa la fascinación de la mirada en toda la obra poética de Perlongher y es figura aquí de una alegoría de la naturaleza o, mejor aún, de una «escritura cifrada en la faz de la naturaleza artificial», como diría Lezama Lima en clave de Walter Benjamin, en su evaluación de las retóricas y figuras del *Trauerspiel* como «segunda naturaleza».

Perlongher insiste, en su obra ensayística, en que en la tradición barroca aurea y que en sus apropiaciones neobarrocas en el Cono Sur hay una tensión entre «fuerza y forma» en cualquier situación escénica o vital, porque la forma será siempre el principio de organización de las materias mientras que lo formal del conjunto aparece como el principio de estructuración de las formas, aunque las fuerzas insisten e intensifican el campo escénico dramatizando la relación entre cuerpo de la desmesura y la percepción alucinatoria. Esto implica que las formas se encuentran siempre en transformación más allá de cualquier matriz de género estable que las cobije. En clave de un pensamiento de las fuerzas, nombre que por otra parte le atribuye el poeta a la sustancia, no anularía, en la puesta de Perlongher, la dimensión curativa chamánica de la ayahasca, como flor de las aguas visionaria, porque la fuerza del vegetal fabrica un «bloque-percepción» estable que guía las visiones. Los antropólogos especialistas en el ritual del Santo Daime dicen que este bloque-percepción está constituido de ícaros monocordes y repetitivos acompañados de una cromaticidad iridiscente y sinestésica que fabrica figuras en las que se confunden la profundidad de campo con el primer plano, donde se escapa de cualquier lógica lineal dominante para dar lugar a los llamados «seres de la selva», que aluden directamente a *Beings of the Vegetation*, de Pablo Amaringo. No dejo de percibir, en el comienzo de la descripción, cómo la fuerza de intensificación y de modulación variable de la luz aparece como un dispositivo propio del sueño y del génesis de la palabra luminosa propia de los cantos rituales de los originarios. Sueño y génesis se superponen en el artificio que cruza elementos protocinematográficos del Barroco con rituales cosmogónicos del principio del mundo, llamados por los originarios «palabras luminosas». Esto muestra una síntesis inseparable para la mirada de Perlongher entre la obra *Primero sueño*, de Juana Inés, y la palabra luminosa de los rituales amazónicos del Daime. La fuerza de intensificación de los efectos artificiales propios de una «historia natural» muestra la manera en que el poeta crea las condiciones para el ingreso de la gran diosa blanca y rubia como principio de fabulación de la naturaleza femenina, que hunde sus raíces en la gran historia occidental del «devenir bruja», que tanto le interesa invocar al poeta. En la puesta en escena, se superponen, entonces, las *mirações* o mareaciones con un dispositivo de iluminación y palabra inseparable de efectos artificiales, que producen el gesto del arabesco escénico.

Sabemos bien que el modo no es una existencia, es la manera de hacer existir un ser sobre tal o cual plano de expresión. Es un gesto. Cada existencia procede de un gesto que instauro, de un arabesco que lo determina a ser tal. Ese gesto no emana de un creador cualquiera, sino que es inmanente a la existencia

misma. *Modo* y *manera* se distinguen porque no designan lo mismo. El modo (*modus*) piensa o expresa la existencia a partir de los límites o de la medida de los seres, mientras que la manera (*manus*) piensa o expresa la existencia a partir del gesto, de la forma que toman los seres cuando aparecen, del trazo que articulan para expresar mundos posibles. El *Auto Sacramental*, tal como lo concibe Perlongher, pertenece a una fuerte tradición popular, herética, sincrética y barroca que subvierte la percepción del medio y de las acciones. Importa decir aquí que la tensión escénica podría estar dada entre la sustancia curativa que define bloques estables de percepción visionaria y el gesto poético como modo singular afectivo de la experimentación que inventa el arabesco de los efectos performativos por la manera de su tratamiento, todo expuesto en un dispositivo alegórico-cinemático-mecánico-artificial que espera la entrada de la figura femenina como el retorno de lo reprimido en la historia colonizada, como el fondo político de aquello que Perlongher imaginó como un «devenir bruja» que expone la fuerza femenina como vector de configuración del mundo.

No hay dudas de que la exploración visionaria acompaña las búsquedas de Perlongher, tanto en el orden del «delirio» de germen inconsciente y surreal como en el de un vector de «curación» en el sentido chamánico de los himnarios. Al delirio poético el poeta lo define como lo que se «dispara» o lo que tiende a ser «disparatado» o lo que viene a ser «extravagante» o aquello que logra quebrar lo «convencional». Pero habrá que decir que la «curación» proviene de los himnos de herencia vegetalista, donde el poeta percibe el dominio de una «doctrina», como si se tratara de una religión ecléctica de mezclas de elementos católicos, espirituales, indígenas, africanos, esotéricos, que se transforman en una «liturgia» o «doctrina musical». Tanto en el delirio poético como en la curación de la doctrina musical, Perlongher percibe una zona de contacto, a la que llama «los últimos modos del trance que sobreviven en Occidente». Tanto en el delirio poético como en la curación musical es posible decir «que quien habla es hablado por las fuerzas» en el sentido propio de un *médium* que atraviesa la liturgia escénica.

EF: Ignoramos el curso que hubiera seguido la investigación de Perlongher sobre el Auto Sacramental, pero podemos señalar algunas cosas que no se le hubieran escapado. Son, según Calderón, sermones...

*puestos en verso, en idea
representables cuestiones
de la sacra teología
que no alcanzan mis razones
a explicar ni comprender (Arellano / Duarte).*

Era un género litúrgico que servía de cauce a una experiencia religiosa festiva. Su origen medieval se remonta a la fiesta del Corpus Christi y a la doctrina de la transubstanciación negada por la herejía albigense, con sus figuras grotescas provenientes de los carnavales populares y las saturnalias romanas, fuentes ambas que cautivarían la imaginación de Perlongher; y cuyas tarascas, gigantes y danzas callejeras no dejarían de articularse con los pequeños cuadros o montajes escénicos alzados o representados dentro de las iglesias y sacados después a las calles con ayuda de carros alegóricos. Esos elementos populares y carnavalescos, fantásticos y grotescos, ¿tendrían un lugar en esta puesta en escena imaginaria? Los carros alegóricos, esenciales en la performatividad de los Autos barrocos, ¿articularían con sus maquinarias el Auto, de Perlongher, como parece indicarlo la descripción del «primer carro alegórico»? ¿Imaginaría Perlongher, que vivía en el Brasil del Carnaval, una escenificación callejera? ¿O una escenificación selvática, en Céu de Mapiá, en Acre? ¿La dimensión litúrgica y teológica de los autos sacramentales del Barroco aparecería, desde tu perspectiva, transfigurada (o desconfigurada, desfigurada, desterritorializada), en la puesta en escena del Auto Sacramental do Santo Daime?

*AC: El Auto Sacramental resulta inseparable de la liturgia, de aquello que los latinos llamaron *arcanum imperii* o misterio del poder, de modo tal que la liturgia es a la teología lo que la ontología o la metafísica son a la filosofía: *il theologia prima* es equivalente al *philosophia prima*. En su sentido más antiguo, *liturgia* es una acción pública o una actividad hecha por el pueblo. En el Auto Sacramental, esta acción popular es del orden de la fiesta pública (*corrigia*), que proviene de la antigüedad pagana (de herencia dionisiaca),*

donde los ciudadanos de cierto ingreso estaban obligados a realizar acciones para la ciudad. Posteriormente los rabinos alejandrinos que tradujeron la Biblia al griego le imprimieron el sentido de «actividad cultural en el templo», y este acto convierte una acción política antigua en otra vinculada al culto teológico, uniendo una teología-política sobre la base de la liturgia. Los padres cristianos latinos, como Ambrosio, tradujeron *officium* para designar «liturgia», como práctica cultural del sacerdote. La noción de *liturgia* arrastra, para los teólogos más agudos, los misterios paganos o los rituales de embriaguez poética como una acción que ponía en acto la salvación de aquellos que formaban parte de los misterios, en una continuidad entre la acción griega (*dromena*) y el *officium* de la liturgia cristiana (acción cultural).

Esto es lo que sostiene el teólogo Odo Casel en *Sobre el silencio místico en los filósofos griegos* (1918), desplazando la liturgia cristiana por fuera de la sinagoga judía. De este modo, el cristianismo, sobre la base de los misterios paganos, no es solo una doctrina, sino una praxis, por la participación en las actividades culturales del misterio en la liturgia. Que el cristianismo pueda ser presentado más como un misterio que como una doctrina prepara la presencia del Auto Sacramental como estructura teológico-política del poder monárquico barroco, pensado como una «liturgia ceremonial destinada a maravillar por la escena», menos como el resultado del oficio de un altar sacerdotal que busca convencer por sutilezas teológicas y más como una «procesión cantada», que atravesará la «fiesta cortesana» de la monarquía con la eficacia política de los efectos de la maravilla buscada por agudeza e ingenio. El altar se abre al teatro introduciendo «la era de los milagros del rey mago propio de la monarquía feudal» en «la era de las maravillas del rey maquinista propio de la monarquía absoluta». Se trata de una apertura de la Iglesia al Reino, de una transformación de la devoción al deslumbramiento. Casel sostendrá, en *La presencia mística* (1928), que el misterio litúrgico no es una representación (*representatio*), sino una presentación (*presentatio*). De este modo, el misterio litúrgico traería a la escena una presencia real que se simboliza en este a través de los sacramentos. La primera definición de *liturgia* indica que estamos ante un «acto performativo», que, en el Auto Sacramental, tal como lo pone en escena Calderón en la tradición hispánica, es un «acto de habla», que se sostiene en la deixis corporal del gesto y que proviene de la teoría de los sacramentos, porque, por definición, «los sacramentos realizan lo que significan por medio de signos», que explican la peculiar naturaleza de la acción sacramental.

Así se entiende bien la genealogía del Auto Sacramental según Arellano/Duarte, que le imprimen este sentido teológico a los sermones...

puestos en verso, en idea
representables cuestiones
de la sacra teología
que no alcanzan mis razones
a explicar ni comprender.

La negación de la transubstanciación de la herejía albigense colabora en abrir los rituales paganos en la fiesta del Corpus Christi como una experiencia religiosa festiva y popular. De esta forma, el misterio litúrgico aparece en el Auto Sacramental como un *opus operatum* que nombra la acción sacramental en su efectividad performativa, destinada a producir efectos por la maravilla.

Los más sutiles teólogos de la praxis del sacerdote, al abordar la producción de efectos por maravillas o simulacros, pensaron en la acción del diablo, de quien no aprobaban las obras mediante las cuales ha actuado, pero sí culminan aprobando los efectos de la acción que estas producen. De aquí proviene la importancia de la «eficacia» de los efectos más que de la «realidad efectiva de la acción» y del «sujeto que la lleva a cabo». El *opus operatum* como efectividad de la realización será para el Auto Sacramental más importante que el *opus operantis* como modalidad subjetiva mediante la cual el agente realiza la acción. Si bien el Auto Sacramental expone y juzga acciones de carácter moral, el vínculo ético entre el sujeto y la acción aparece roto, porque las acciones del diablo son realizadas en servicio de Dios, a pesar de que son en sí mismas malas y fatales, siendo, sin embargo, los efectos los que provocan a quienes las experimentan con efectividad y maravilla en la praxis escénica. De este modo, el misterio de fondo trasciende a quien lo pone en práctica, y si bien es convocado, se mantiene en el silencio de aquello que percibimos por la

fabricación de la eficacia y de los efectos escénicos. Esta práctica paradójica atraviesa tanto el oficio del sacerdote como la escena del teatro y será determinante para toda concepción de la praxis que busque coincidir con sus efectos. El paradigma litúrgico de la praxis es entonces inseparable de la esfera política, en la que finalmente obra el Auto Sacramental en la ciudad de los hombres. Sabemos que Perlongher valora en especial la eficacia de los efectos poéticos y escénicos porque parte de la dimensión de una efectividad visionaria propia del delirio iluminado de la poesía y de las visiones iluminadas por la sustancia, y que ha perseguido durante su vida en la eficacia de la praxis política el deslumbramiento del efecto de la maravilla o del acontecimiento.

El género litúrgico que servía a una experiencia festiva tendía a unir lo grande de los carnavales populares con lo pequeño de los cuadros o montajes escénicos alegóricos de proveniencia del templo, las saturnalias y el Corpus Christi encarnado, sin prescindir de visiones tan sublimes como grotescas, de visiones eclesiásticas superpuestas al éxtasis carnavalesco. Sin duda no habría que olvidar que el Auto Sacramental tiene el carácter de «sermones» puestos en verso y a través de una idea escénica en el momento de una conversión del régimen de la efectividad del poder. En el *Auto Sacramental* de Perlongher, la apertura del carro alegórico reúne estos elementos populares y carnavalescos en la iridiscencia del animal convocado, sintetizado por un montaje de atracciones entre la anaconda y la mujer rubia vestida en su lamé. Sin dudas que el autómatas alegórico es imaginable como un ritual callejero y como una maquinaria proyectable en sala, expansivo a la selva y a las calles, y, sin embargo, igualmente retroactivo al espacio monádico de un dispositivo de proyecciones. Creo que la liturgia del sermón sería transfigurada por Perlongher en una prosopopeya que tendría el ritmo del himnario, marcado por el cuerpo poético en la deixis, aunque presentado en un estado paródico de las figuras que lo encarnan en la escena.

La cuestión del Auto Sacramental barroco liga la liturgia como praxis política que, en este caso, celebra el vacío de lo sagrado no representable, y que lleva a la despersonalización del sujeto, tan buscada por Perlongher al decir que la palabra o el fraseo «viene de otro lugar», para enmascarar a la tercera persona enunciativa. Por ello, en el *Auto Sacramental do Santo Daime*, se trata de que los participantes se encuentren en estado de «recibir» una fuerza impersonal o sagrada. Para que esa exaltación de la fuerza sagrada tuviera su acogimiento, sería necesario que la puesta escénica se diera en un medio apropiado a la sustancia: en el medio selvático o en la forma plebeya del carnaval callejero, pero, sobre todo, bajo los efectos de un éxtasis del estar «fuera de sí», fuera de la conciencia intencional en situación. Perlongher buscaría las formas del éxtasis como la expresión de un goce de los elementos, de las palabras y de los gestos encarnados que exceden el control de la conciencia, aunque perfectamente podría desfigurar el medio a través de artificios que conserven sus lejanos indicios. Creo que sería difícil tomar partido para indicar si el Barroco aparecería transfigurado o desconfigurado en la puesta del *Auto Sacramental*, de Perlongher, teniendo en cuenta el momento biográfico de la concepción en su obra poética, que aparece entre *Aguas aéreas* (1990) y *El chorro de las iluminaciones* (1992), poemarios en los que podríamos encontrar ambas estrategias expuestas, tanto la dimensión de la oración litúrgica como de la alusión desconfiguradora. Pienso que una puesta en un medio físico como «selva» o «calle carnavalesca» mostraría un Auto Sacramental contemporáneo, más cercano a la potente tradición del siglo XVII, pero con un carácter performativo actual que pervertiría el Museo o la Sala como las últimas catedrales del capitalismo. Sin embargo, imagino perfectamente una puesta desconfigurada o desterritorializada, como la imaginaría Lezama Lima, concentrada en un espacio «en caverna» a la manera de *Contra natura*, de Huysmans.

Sabemos bien que la experimentación con la flor de las aguas es una exploración visionaria de las fuerzas, mientras que el tema y los elementos escénicos del Daime son gestos de la cultura indígena y negra mezclados con la liturgia cristiana que, en lugar de estar expectantes y a la defensiva, se encuentran en una ofensiva perceptual, porque «la ayahuasca» es una bebida indígena que penetra en las ciudades y en las capas medias urbanas colonizadas por la propia liturgia teológica, que obraría como inversión de las coordenadas de dominación. La mezcla que concibe Perlongher se da entre aquello «dado» y la «lucidez» de la visión, porque el flujo de la experiencia permite el registro visionario, pero no el control del trance. La transferencia escénica es de carácter patético, y la iniciación poética fabrica una imagen del pensamiento

que se produce en el trance y a través del éxtasis. La puesta en escena que imaginamos podría encontrarse desconfigurada del medio, pero solo en parte, con indicios o registros del medio y de la sustancia, concebida como una mónada mítico-poética donde lo poético trabaja con la fábula en formación, mientras que lo mítico funciona por estructuras sensibles de un antiguo panteísmo. Perlongher ha sido crítico de la disciplina del Daime como estructura de poder para la exploración visionaria, no obstante, ha creído que de su práctica provenía una experiencia antioccidental y antimoderna. Desmontando las «modas esotéricas urbanas», tan poco efectivas para una experiencia de lo común-ritual y tan proclives a religiosidades accesorias, Perlongher pensaría tanto en un retorno al medio como en una elaboración en caverna. Tal vez se trataría de una síntesis sincrética entre ambas, pero siempre de una alta provocación a cualquier percepción racional urbana moderna.

Comprendemos entonces que la dimensión de la liturgia es central para experimentar esta puesta en escena, sobre todo porque está implicada en «la liana de los muertos» mezclada con «la hierba del diablo», base del éxtasis de las *mirações* y de la eficacia escénica de los efectos, que fabrica un «frenesí visionario», en una ascesis que el poeta entiende como «forestal». Todo indica que la liturgia requiere de la envolvente selvática, de sus visiones y sonoridades, de sus ritmos sonámbulos o hipnóticos, de sus cantos que guían las mareaciones como vectores sanguíneos de distribución de la sustancia y como modos de respiración que introducen un ritmo primero escénico del cuerpo hipnótico. Cuerpos ritual y litúrgico aparecen como la duda suspendida entre la distinción y la disolución, entre las figuras claras y el tumulto, entre la embriaguez y la visión transformadora del mundo. No vería, en esta práctica escénica, ninguna huida de la praxis política descolonizadora.

EF: Por su estructura y composición, el Auto Sacramental se sirve de medios expresivos y a la vez «poéticos y espectaculares» (Arellano/Duarte), pero, sobre todo, de la alegoría (una «metáfora continuada», de acuerdo con Quintiliano o con Hernando Ruiz de Alarcón): del «mecanismo alegórico», que hace posible la articulación física, mecánica o maquinica, de leyendas e historias mitológicas. Esencial a ese mecanismo es la bifurcación alegórica en un plano llamado historial y otro llamado teológico o propiamente alegórico, un modo apto para formular «verdades incomprensibles», imposibles de expresarse a través del «lenguaje humano». Adentrándose en el complejo universo de los emblemas y «jeroglíficos» del Renacimiento y del Barroco, el mecanismo alegórico distingue dos modalidades: alegoría in verbis o retórica, y alegoría in factis o «interpretación simbólica de los sucesos históricos», en especial del Antiguo Testamento: «lo invisible espiritual se hace visible en escena a través de su encarnación alegórica», corporiza el poema o la poesía, «y el paso de uno a otro plano se produce en el desciframiento de la analogía», admitiendo no solo historias legendarias, sino también argumentos extraídos «de la mitología o la fantasía poética». Bifurcación, en fin, que rompe con la apariencia inmutable de los espacios sacramentales —sub specie æternitatis— y produce una especie de duplicación o de «potenciación proteica», de «transmutación» de los espacios. En el Auto de Perlongher, y ante una diseminación, disolvencia o desaparición del universo analógico que sustenta el sistema metafórico-alegórico, jeroglífico, del Auto Sacramental barroco, ¿subsistiría, de alguna manera, como espectáculo, la máquina o el «mecanismo alegórico», en el exterior o en el afuera de un universo simbólico surcado de mitologías, pleno, si no como apuntala Benjamin en su trabajo sobre el Trauerspiel, como un cuerpo descoyuntado, disjecta membra de la alegoría, o más radicalmente, teatro de la crueldad? ¿Cómo se expresaría, sino, sacramentalmente, esa encarnación, esa «corporización»?

AC: Perlongher oscila, en su obra poética, entre un «decir en exceso» y un «decir sin decir». El *Auto Sacramental* como obra inconclusa puede indicar la superposición de ambos vectores. El primero, portador de la imagería de la «encarnadura» del cuerpo pleno en su literalidad más paródica que simbólica; y el segundo, como generador del «indicio» o elipsis, en sus usos tanto de elipsis faltante como de equívocidad, más cercano a un cuerpo descoyuntado. Se dirá entonces que al poeta le importan por igual la encarnadura y la interpretación de los efectos, el cuerpo pleno y los *disjecta membra* de la alegoría moderna más cercana al surrealismo. Cuerpo y efectos sin causa visible, pero con interpretación indiciaria, formarían

parte de esta maquinación alegórica resuelta de manera paradójica: se trataría simultáneamente de «verlo todo» y de «ver solo en parte». Perlongher se interesaría tanto por ese «ver excesivo» propio de la sinestesia englobante de los símbolos de impronta popular, aunque tal vez desviados o bifurcados, como por ese «ver sugerido» propio de lo cifrado del palimpsesto de la historia natural, como si dijéramos que enfrenta simultáneamente un ver a plena luz y en claroscuro. Lo que resulta evidente hasta aquí es que «decir» y «entre-decir», que «ver» y «entre-ver» son problemas que atraviesan el modo de esta puesta en escena, porque ya lo han sido de la poética y de la ensayística de Perlongher, y porque el poeta no cesa de pensar la praxis política como la invención de un mundo.

Lo visible y lo invisible formarían parte de la escena como retórica déctica e interpretación simbólica de los sucesos históricos con las particularidades propias con las que los abordaría el poeta. La retórica, en el *Auto Sacramental do Santo Daime*, elabora, como hemos dicho, los tropos indirectos, los invertidos y las figuras de pensamiento, mientras que la interpretación simbólica de los sucesos históricos aparecería por indicios de falta o de equivosidad propios de los efectos del artificio paródico, que iría menos hacia la analogía simbólica que hacia los restos elípticos significantes e interpretables. Perlongher nunca abandona, como Baltazar Gracián, la doble serie del deseo y de la historia en su concepción poética, que al fin pertenece a la «doble modalidad alegórica barroca», aunque ampliada al placer del objeto tratado por agudeza e ingenio estilístico. Sin embargo, la captación visionaria de un espacio —*sub specie aeternitatis*— podría atrapar la concentración perceptiva propia del trance en un cuadro ritual en el que la sustancia toma la palabra, al igual que el cuerpo descoyuntado de los indios u originarios, como personajes escénicos, permitiría expresar la alegoría moderna más cercana a un teatro de la crueldad: teatro del gran exterminio colonial que retorna como el veneno sutil bajo la forma del éxtasis como una violencia indirecta y visionaria que anticipa el exterminio y que se cuela en el modelo de dominación. Esta puesta paradójica, en dos sentidos a la vez, podría tal vez expresar, de manera cabal, el carácter corrosivo y ritual de una puesta sincrética como la de los Autos Sacramentales finalmente prohibida en la historia.

EF: Por una parte, un aspecto que fascina y hace soñar a Perlongher: la riquísima escenografía, con esos carros alegóricos que despliegan, de manera cada vez más artificiosa y compleja, escenas, tabladros, tramoyas y «apariencias» (Arellano/Duarte); los vestuarios miméticos y los alegóricos, como las pieles que identifican a los «salvajes»; la música, los «himnos», las danzas y canciones populares, los sonidos de cascabeles que convierten a los Autos Sacramentales en «verdaderos oratorios u óperas sagradas». Y por otra parte, más allá de este «espacio escénico», materializado en el escenario, el «espacio dramático» que ofrece «un admirable despliegue de espacios ideales» creados por medio de «recursos verbales de implicación espacial como la deixis, el decorado verbal y la ticoscopia —descripción de acciones fuera del escenario visible—», produciendo, más allá del espacio «históric», un espacio «místico», de espacios mágicos, fantásticos, visionarios y sobrenaturales a través de una «técnica de visualización conceptual» que proyecta en escena las imágenes concebidas por el personaje, «psíquicas», «taumatúrgicas y oníricas». Todo ello en una proyección que hubiera atraído a Perlongher en su investigación inacabada, vistos los fines místicos, mágicos, visionarios, taumatúrgicos y oníricos del Auto Sacramental do Santo Daime. Y me pregunto: ¿esa dimensión visionaria y alucinatoria asociada al Auto Sacramental barroco, mucho más conceptual y mental que la sola exuberancia que asociamos habitualmente al «barroquismo», y que puede vincularse incluso a las máquinas mágicas barrocas, como las del padre Athanasius Kircher —linterna mágica o cámara oscura, por ejemplo—, no ocuparía un lugar esencial en la maquinaria teatral del Auto, asociándose vegetativamente a las visiones mismas de la ayahuasca, generadas por la planta en una suerte de teatro de teatro onírico, de teatro mental y «jeroglífico» semejante al descrito por Frances Yates en sus investigaciones sobre el teatro isabelino, Shakespeare y el teatro de la memoria?

AC: Creo que Perlongher recupera, en el final de su obra poética, la fuerte línea trazada por Juana Inés de la Cruz, lo que lo llevaría a trabajar en el espacio escénico de modo inseparable entre un espacio visionario y sobrenatural, de fuerte carácter onírico, que se proyectaría hacia un teatro mental que opera entre el jeroglífico y la memoria. Podría pensarse que sus procedimientos no prescindirían de una «ticoscopia

sobrenatural» y de una «taumaturgia onírica», donde se reúnen en la escena no solo figuras corporales, sino de pensamiento conceptual y mental. Sin duda se movería en la tradición escénica entre el teatro isabelino y el teatro shakesperiano, utilizando todos los dispositivos protocinemáticos, como la linterna mágica o la cámara oscura. No hay que olvidar el explícito interés de Perlongher en *Primero Sueño* y en el *Magna arte de la luz y la sombra*. En 1646, es editado en Roma el libro más influyente sobre los dispositivos de luz experimentados en tiempos de Juana Inés. Se trata del *Magna arte de la luz y la sombra*, de Athanasius Kircher. Las páginas del libro están recorridas por minuciosos dibujos de instrumentos y de procedimientos de percepción y de proyección. Desfilan linternas mágicas, espejos irregulares que producen todo tipo de anomalías ópticas, complejos relojes magnéticos y solares, minuciosas descripciones de anamorfosis, autómatas, estatuas parlantes y cámaras oscuras que proyectan figuras sobre paredes y techos. Texto que irrumpe en un mundo en el que la luz es metáfora de la sabiduría divina, al considerar todo «conocimiento como luz» y cualquier experiencia intuitiva, por la capacidad de ver, como una indagación de «la luz en la luz». Para las creencias dogmáticas, Dios es la fuente de luz, que es revelada al mundo de los ángeles como un espejo de luz sin mediaciones, y al hombre, en los dispositivos que este inventa, por el claroscuro de las sombras. El *Auto Sacramental do Santo Daimé* aprovecha, en su escritura poética, esta concepción precisa de la luz y la sombra proveniente de las lecturas que Juana Inés realiza sobre Kircher, aunque la imaginamos de un modo descolonial por el uso de la sustancia andina-amazónica y sus efectos.

El saber de los dispositivos de luz de Kircher es la más compleja indagación de la ciencia jesuítica y de los conceptos de la época porque proponía un campo experimental para la fabricación artificial y mental de imágenes. Los estudios anteriores que convergen en este libro habían servido para la descripción y el funcionamiento de los relojes de sol a través de los reflejos de la luz y de los conocimientos de hermética, medicina y botánica que comprendían una analítica de las partes en el funcionamiento de las criaturas. Kircher reveló la gravitación de las fuerzas invisibles expresadas por el prodigio del magnetismo y sus efectos en las cosas humanas. Por la gestión del editor Ludovico Grignani, la obra de Kircher llega a América, en especial a los monasterios jesuíticos, como el núcleo de una *Summa* conceptista compuesto de retórica y estética. La catóptrica mezclada con el hermetismo que propone Kircher conduce el mundo de Juana Inés a tratar con los misterios de la luz y la sombra, como experiencia finita y material de un conocimiento concreto de las cosas singulares. Sin embargo, este conocimiento resulta inseparable de la variación continua de los fenómenos y la producción infinita de sus efectos tratados por la ciencia natural de la época. Kircher conoce la obra más radical de la filosofía que le antecedió: *Que nada se sabe* (1581), de Francisco Sánchez, donde el médico judío reclama una ética de la vida, que no se prolonga en escritura como en Sócrates, ni en silogismos ni en universales como los reclamaba la Escolástica, sino en experimentaciones. Los prolegómenos de esta ética niegan la sustancia de los universales en favor de la experiencia sensible y concreta del saber de los fenómenos. Sánchez provoca la duda y sospecha de los «estudios humanos» porque desea dismantelar el tomismo aún dominante en ellos, sosteniendo un acceso a las cosas de la Naturaleza por el juicio sin demostración. Este es el epicentro de la justa tesis del poeta uruguayo Roberto Echavarren acerca del escepticismo de Juana Inés en *Primero Sueño*, que proviene de esta atmósfera crítica de su época.

En esta defensa del juicio experimental, la poetisa busca su autonomía en estudiosos como Kircher, que reconocen una tradición hermética bajo cubierta —mixtura de sabidurías egipcia, asiria y persa con las filosofías epicúrea, atomista, estoica y escéptica— que logra expresar, con la mezcla de tradiciones, formas de conocimiento que el poder del Santo Oficio no puede neutralizar. Se trata, para Sánchez y Kircher, de examinar las cosas: los mecanismos orgánicos del cuerpo y los dispositivos de luz. Ambos recuperan la tradición de Lucrecio y, por vías de este, la de los escépticos antiguos como Sexto Empírico, que saben que las cosas son juzgadas en su aparecer por la intuición de los simulacros. Para Juana Inés la luz no es chispa divina, sino un complejo dispositivo de iluminación que presenta imágenes al entendimiento por una potencia o facultad de imaginar que recoge la impresión de los sentidos. Del mismo modo, Perlongher piensa y trata el primer carro alegórico de su *Auto Sacramental*. Juana Inés de la Cruz hace de esta intuición del conocer por sí misma una ciencia poética en la que las palabras son desencajadas de la tradición y aco-

modadas a su placer en la lectura de los fenómenos, para volver la mirada hacia los dispositivos y juicios de observación de la Naturaleza. Los fenómenos ampliados al placer de la experiencia son considerados individuos concretos singulares. Son, para la poetisa, imágenes mentales de criaturas «sublunares» que, en el reverso categorial de las «especies» de Aristóteles, solo permiten una aproximación nominal a las cosas. Es el trayecto de Okham, Sánchez y Kircher en el que se hace posible conocer la Naturaleza de las cosas por sus proyecciones; simulacros, fantasías y fenómenos, para volver inseparables el cuerpo y el alma en el conocer de la experiencia. Creemos que el dispositivo de proyecciones vincularía el siglo XVII con nuestra contemporaneidad y sería inseparable, por estas razones, del *Auto* de Perlongher.

El cuerpo de la experiencia es simultáneamente un mecanismo de recuerdos y un arte del olvido. El alma es una aproximación tentativa hacia las cosas por la intuición de la experiencia del cuerpo. Ni Platón ni Aristóteles podrán ser sostenidos como pilares de la experiencia y el juicio de la ciencia poética de este nuevo saber de la intuición sin demostración. Los dispositivos de luz indagan, entre el corpúsculo y la onda, la luz física. Las imágenes que aparecen en *El sueño* son inseparablemente luz y materia. Mejor aún, son simultáneamente materia-luz y un tratamiento de las cosas por los artificios de luz. Una misma materia-luz recorre tanto el poema de Juana Inés de la Cruz como la obra poética final de Perlongher, dejando atrás la concepción de la luz en Platón y sus efectos posteriores. Por ello, el poema *Primero Sueño* comienza con el dispositivo de la alegoría de la caverna platónica y lo desmantela desde dentro para plantear un nuevo dispositivo propio de la ciencia natural. Para esta nueva ciencia, los humores del cuerpo son inseparables de los simulacros que pertenecen a la materia del mundo. Dice *El sueño*:

tan claros los vapores
de los atemperados cuatro humores,
que con ellos no solo no empañaba
los simulacros que la estimativa
dio a la imaginativa
y aquésta, por custodia más segura,
en forma ya más pura
entregó a la memoria que, oficiosa,
grabó tenaz y guarda cuidadosa,
sino que daban a la fantasía
lugar de que formase
imágenes diversas.

En esta tradición escéptica, la luz es inseparable de la materia y de la intensidad paradójica del aparecer. Lo infinito del mundo y sus detalles abren aún más la paradoja y la conflictividad de las cosas singulares. La angustia muerde el alma y el cuerpo que se disponen ante la vacilación del aparecer. La luz escribe el jeroglífico de «la ebúrnea figura» como la convoca la poetisa. Al misterio de la materia no se accede, pero sí al renovado tornasol de los fenómenos en variación continua, que van del simulacro a la fantasía por el juicio de la imaginación sin demostración ni teleología.

De la ataraxia antigua a la ciencia natural, de Sánchez a Juana Inés, sabemos que no hay contemplación directa de las cosas que no pase por los dispositivos que median las experiencias. Esto restringe cualquier idea del infinito trascendente, aunque no la inmensa proliferación de dispositivos de conocimiento sobre la variación continua sensible del infinito inmanente. Ciertamente es que «del infinito no hay ciencia alguna», como dice Sánchez. Pero del infinito alucinatorio perceptivo habría puesta en escena alegórica como lo plantea el *Auto Sacramental* barroco. Para conjurar el infinito trascendente, es necesario enfrentar por el juicio y la expresión el infinito mundo del *perpetuum mobile* inmanente. Se trata de describir el variado aparecer de los fenómenos sin reducirlo a categorías esenciales y universales. El siglo XVII, como epicentro del mundo clásico, no abandonará el infinito inmanente como experiencia material y espiritual. Este infinito inmanente es abordado por Juana Inés en los dispositivos y procedimientos de materia-luz que proporcionan en la variación de los fenómenos, del mismo modo que el *Auto* de Perlongher volvería sobre los dispositivos de materia-luz entre el cuerpo material de los fenómenos de Juana Inés de la Cruz y el cuerpo místico de San Juan de la Cruz.

Juana Inés sabe, por su rica biblioteca, que la luz se une al magnetismo y que los dispositivos de proyección de imágenes y de espejos permiten acceder al *perpetuum mobile* del aparecer, porque los jesuitas consideran los problemas de la luz y el magnetismo; de la luz y la proyección; de la luz y los reflejos como metáforas del amor y símbolos que explican la autoridad divina: la del emperador y la de la jerarquía eclesiástica. El Museo del Colegio Romano de Kircher es considerado, en Europa y en América, como un gabinete de maravillas de proyección, de obeliscos egipcios y de animales disecados. Conviven en este los autómatas con las máquinas de proyección, las anamorfosis con los espejos deformantes. Este inventor del *theatrum mundi* también lo era de espectáculos visuales que se exponían como una filosofía y ciencia de la Naturaleza artificial. El libro de Kircher *Magna arte de la luz y la sombra* circuló como una pieza esclarecedora para los «estudios humanos», entendidos por el mundo eclesiástico como «sacramentos de la Naturaleza». El centro de su énfasis está en mostrar la transformación que producen los espejos y las proyecciones de imágenes. Esta especulación experimental proviene de la filosofía medieval que no cesó de preguntarse por el tipo de imágenes que estos dispositivos generan, para saber si se trataba de cuerpos, de sustancias o de accidentes, y cómo obraba la luz, la sombra, el color en estos para acoger las formas. El «asilo raro» de «cristalino portento» en el que indaga *El sueño* es la novedosa ciencia de las proyecciones. El libro de Kircher no describe los dispositivos de luz sin exponer una hermética simbólica que había conocido la espectacularidad en el Museo del Colegio Romano y que se constituyó en un espacio de prodigios y de ingenios entre 1647 y 1689, hasta que Leibniz lo visita, después de la muerte de Kircher, cuando ya se encontraba en vías de desaparición.

Los dispositivos de espejos y de proyección se encuentran bajo observancia porque el tipo de imágenes que fabrican ocupan el mismo espacio que el cuerpo del espejo o de las partes del dispositivo de proyección. En clave de una lectura de Aristóteles, la filosofía medieval supo indicar que este tipo de imágenes no son del orden de la sustancia, sino del accidente. Esto quiere decir que no están en el espejo o en la superficie de proyección como si se tratara de un lugar, sino como si se tratara de un sujeto. Para esta tradición, las imágenes son concebidas como insustanciales: como aquello que no existe por sí mismo, sino por alguna otra cosa. Dado que no son sustancia, las imágenes de este tipo son «seres especiales», que no tienen realidad continua, sino que son engendradas a cada instante según el movimiento o presencia de quien las contempla, y de la luz creada siempre de nuevo según la presencia de lo alumbrante. El «ser especial», como imagen de proyección, es una continua generación no de sustancia, sino de artificio, que es en un sujeto no como cosa, sino como una «especie de cosa». Pensamos que este es el centro de la pregunta escénica de Perlongher, porque toda la propuesta del Auto Sacramental es la de producir un «ser especial» como fabricación de los efectos de la sustancia. Para pensar en esta dirección, se requiere —como sostiene Echavarren en el «Prólogo» a *El sueño* (2014), de Juana Inés de la Cruz— de los escépticos antiguos y modernos para entender que «la luz se muestra a sí misma y también a lo que está iluminado, del mismo modo que la fantasía, la facultad humana que presenta imágenes al entendimiento, se muestra a sí misma y también a las imágenes que produce». Solo los experimentos herméticos y de la ciencia natural cuestionan la intuición intelectual pura para dar lugar a la intuición sensible. El más preciso dispositivo de «apercepción» será, sin dudas, el de Kant, al sostener un sentido interno sin esencia que se corresponde con la luz física o la materia-luz. El poema *Primero Sueño* avanza radicalizando este sentido interno hasta poder decir, en una concepción escéptica, que la imagen es simultáneamente la materia-luz y un tratamiento de la materia-luz por el artificio. Del mismo modo, obra el movimiento de la poética de Perlongher hasta la concepción del *Auto Sacramental*. Esta afirmación nos permite pensar que hay identidad entre imagen, materia y movimiento. Esta es la posición más extrema que el escepticismo introduce en el siglo xvii proyectando en «tensa superficie» cosas singulares de materia-luz que recorren las apariencias para la visibilidad, cuya esencia vacía coincide con su darse a ver como potencia. De este modo, el «ser especial» de los espejos y de las proyecciones medievales coincide con el dispositivo que lo hace visible. Este dispositivo finalmente es interiorizado en un sentido interno sin esencia. Pero habrá que considerar que el intervalo entre proyección y percepción es lo que los poetas medievales llamaron «amor». Si el intervalo se dilata entre proyección y percepción, entre percepción y reconocimiento, la imagen sería interiorizada

como fantasma, y el amor caería en la psicología. Juana Inés evita esta caída por una intuición sensible de este sentido interno y una percepción atenta de la variación del mundo. Perlongher valora el sentido de la fuerza impersonal que proviene del mundo material por sobre cualquier experiencia subjetiva imaginaria.

Esta imagen, en la que indaga *Primero Sueño*, vuelve coincidente el ser y el desear en el intervalo en el que se abre el amor, para mostrar, al unísono, el rostro de la humanidad y la maquinaria del mundo sin síntesis teleológica alguna. El poema nada concluye, solo revela la atenta navegación del sueño implicado del mismo modo que el inconcluso *Auto Sacramental do Santo Daime*. La imagen como «ser especial» permite amar a otro como a las cosas del mundo deseando perseverar en su ser. El «ser especial» de la imagen en tiempos de Juana Inés ya se había transformado en espectáculo, con el riesgo de una separación interna del amor por el triunfo de los celos y de los resentimientos. La minuciosa política persecutoria y punitiva del Santo Oficio es la más portentosa lógica de los celos, acentuada por la indagación del mundo como espectáculo de la mostración de la fe, imaginada como una calle de mano única. El dispositivo de luz que Juana Inés utiliza en *El sueño* conjuga espejos y proyecciones de imágenes sin olvidar el poder que los relojes de sol tenían para la ciencia nueva, representados, a menudo, como obeliscos egipcios o como el Faro de Alejandría para mostrar el orden del nuevo tiempo al que alude el poema. Kircher recuerda que los nuevos dispositivos ópticos, como telescopio y microscopio, sacan a la luz lo escondido desde las tinieblas —como ficciones de la visión—, tal como lo sugiere Sánchez, para presentar los fenómenos, que, a su juicio, pertenecen a una secreta armonía inaccesible en la máquina del mundo. No parece posible un Auto Sacramental contemporáneo como el de Perlongher sin una aguda indagación experimental en la puesta en escena del conjunto de estos dispositivos que unen el convulsionado siglo XVII con nuestra perturbadora contemporaneidad. El poeta saca partido de un anacronismo de las imágenes y de los dispositivos en su propia concepción alegórica al igual que de la prosopopeya.

EF: Se plantea una interrogación sobre el significado de una pieza disidente, heterodoxa y herética, en la que una planta demoníaca y alucinógena se revela como avatar del santo Sacramento, más de tres siglos después de que un déspota ilustrado decretara, en 1765, la prohibición «absoluta» de los Autos Sacramentales. Me pregunto qué tan disparatado sería introducir en la puesta en escena una serie de elementos rituales amazónicos, como intenté hacerlo en mi libro Etnobarroco: rituales de alucinación, emprendiendo una deriva a partir del texto fragmentario de Perlongher, surcando los ríos y las selvas de la Amazonía en una búsqueda de ícaros y cantos, de recuentos de experiencias vinculadas no únicamente a las visiones, sino también a los aspectos más físicos del ritual —como sucede en el Sueño, de sor Juana, citado por Perlongher al final del fragmento del Auto, e inspirador de posibles lecturas y representaciones. («El sueño, maestro de representaciones», escribió Góngora). Lo físico y lo fisiológico; el ritual descendente y destructivo y no solo la visión mística; los cantos, los susurros, los soplidos; los rituales de los vegetalistas; el rumor de la selva y de los ríos; el humo y el aroma del tabaco fuerte, y el frotar rítmico y percusivo de la chapada. No como algo expresado en el fragmento remanente del Auto, sino como una conexión o un despliegue, como una continuación o una fuga (en el sentido musical barroco desplegado por Claude Lévi-Strauss en sus combinatorias selváticas-musicales-mitológicas), distinta a la que podríamos «componer» a partir de los ensayos de Perlongher sobre la poética del éxtasis y los rituales del Santo Daime. Otras apariciones, ligadas al «primitivismo», a las etnopoéticas y a las poéticas rituales, pero también a otras «lúmpenes peregrinaciones».

AC: Perlongher podría pensar en una línea de fuga de la puesta en escena teatral que el propio Auto Sacramental barroco poseía. Creo que desplazaría la escena hacia un anacronismo «primitivo» como parte del dispositivo de luz de la ciencia natural barroca, en el que irrumpiría la experimentación vital de corte etnopoético. De esta manera, escaparía al espacio teatral convencional con sus reglas previstas en la modernidad. Se movería entre el sueño y la experiencia «vigilámbula», donde se pondría en juego la dimensión física transformadora propia de la presentificación que atravesaría la representación. Como si dijéramos que la experiencia visionaria pudiera perforar la puesta en escena teatral como ritual vital. En Perlongher, cualquier acto poético es finalmente un acto político, porque opera simultáneamente sobre la precariedad

significante de la forma para hacer aparecer la insistencia de las fuerzas. En el despuntar de la letra poética o ensayística, el pensamiento irrumpe por las llamadas «figuras de pensamiento» y por la práctica de la écfrasis (como relación entre lo decible y lo visible) para producir una escritura insurrecta e indomesticada del lado de las existencias menores y nunca reclamando autenticidad del injerto producido. De cualquier modo, el poeta utiliza el material poético o ensayístico para liberar formas del pensamiento político, a veces cifrado en la faz de la naturaleza histórica, otras veces como anomalía expresiva en la condición de una práctica vital. Perlongher ha seguido una política de los cuerpos tanto como una poética de la vida para perforar la lógica colonial de las vanguardias bien comportadas y de las lenguas nacionales como matrices dominantes sobre la tierra y la figura. Deshizo cualquier sustancia del origen, del destino, del sujeto y del objeto, hasta poner en su límite la tradición de la lengua materna. Hizo propia la frase de Lezama Lima «deseoso es aquel que huye de su madre», haciendo de sus primeros exilios el de la lengua materna y el de la ley del padre. Podrá decirse que el *Auto Sacramental do Santo Daime* es la búsqueda del gran exilio sin herencia en el territorio barroco de nuestras landas bárbaras, un exilio andino-amazónico, y, por ello, un extraordinario artificio sobre la catástrofe colonial sobre la tierra baldía del Cono Sur. El poeta no cree que nombrar sea decir lo verdadero, sino conferir a lo que es nombrado el poder de hacernos sentir y pensar en el modo en el que el nombre llama a la presencia una subversión de la identidad y del poder. Una *fuga* y un *impromptu* atraviesan las figuras de pensamiento del poeta, inseparables del *ritornello* propio de una poética ritual o de una etnopoética.

Ante el *Auto Sacramental* nos preguntamos: ¿se trata de una creolización insular o de un travestismo de las apariencias? El nombre que llama a la presencia ha nacido siempre del vulgo, siempre impuro, marrano, bastardo, impropio, como callejero decir de cualquiera y de todo el mundo. Decir de lo no depurado de los subalternos que nunca limpian los extranjerismos, tanto de las incorporaciones antropofágicas como de los desprendimientos estamentales mezclados con estas. Podrá decirse que Perlongher es la encarnadura contemporánea, intuita por Ángel Octavio Álvarez Solís, de aquel Juan de Valdés que, en su *Diálogo de la lengua* (1535), reclamaba un destino de mezclas bastardas para nuestra América. Perlongher escribe, en su poema *Tuyú* (1981), como parte de un método de composición de las series históricas,

... las lenguas vivas lamiendo lenguas muertas
 [...]

 ese lenguaje de la historia

 cuál historia?

 si no se tiene por historia la larga historia de la lengua.

«En» y «por» la lengua, corre la insubordinación plebeya de los cuerpos contra cualquier forma impuesta por los Estados. El barroco plebeyo y caído, cuerpo a tierra como lo han llamado, heredado en nuestro Cono Sur, no es el rechazo de la ensoñación, sino el enfrentamiento contra la lengua-madre como matriz de estabilización y la ley del padre como patrón de reproducción. No hay en la obra del poeta ninguna metaforización orgánica sin «historia natural» de los artificios propios de la historia. Todo parece prolongarse en la obra de Perlongher más allá de lo orgánico hacia la frágil telaraña del sentido inorgánico propio de los parricidios textuales. Este movimiento no implica decir que sus lúmpenes peregrinaciones dejaron de experimentar etnopoéticas rituales, que podrían unir las formas disidentes del hambre y del sueño americano, entre la serpiente gongorina y la revolución de Glauber Rocha, entre los tristes trópicos de Levi-Strauss y la antropología política de los cantos rituales de la palabra luminosa guaraní de Pierre Clastres.

En la línea de Caliban, el barroco americano es el canto del monstruo donde «Algunos deben velar mientras otros duermen / Así el mundo sigue su marcha», como escribe Shakespeare. Se trata de sueños implicados en anamorfosis que se despliegan conservando su secreto. *Plica ex plica* de espejos y proyecciones en las *Soledades* gongorinas para inventar un autómata hiperbólico en las resistencias infantiles, femeninas, volubles, anómalas... Política escénica que hace aparecer un animal iluminado en las nuevas regiones: un *animalaccio* artificial y estilístico que no olvida la fuerza terrestre de los rituales de alucinación, inseparable de un sustrato fónico impuro, siempre coloquial, siempre popular, que pasa del humor al gozo, en experimentaciones implacables sin programa.

El Barroco (en América) es resistencia y no revolución. No espera el futuro. No se hace ilusiones. No es la acumulación eurocentrada. Es conflictividad y desgarró que se presenta como ficción que engendra la potencia material de la imagen y de la letra. *Impromptu* como fuerza vital que pliega la materia en la figura como condición volcánica. Pliegue como función operatoria de la que surge la materia de un tiempo dislocado e injerto entre materias imposibles entre sí. Imagen/escritura cifrada en la faz de la naturaleza. Clave barroca que encuentra identidades en las diferencias monstruosas y fuera de cuadro. El Auto Sacramental es una de las operaciones extremas que subvierte la economía del deseo, de los signos, del capital, por el procedimiento de la parodia de toda referencia, del *potlatch* de cualquier economía, hasta la caída de los cánones estéticos y de la pretendida organicidad del todo. Solo resta: carnavalización, alegoría, disfraz, donde se extrema la frontera entre alma y cuerpo: alma como cárcel del cuerpo, cuerpo como desmesura de las fuerzas.

La escritura y la *performance* de las potencias artificiales del llamado neobarroco que corroen por el estilo la representación, que despiertan sensibles impensados y posicionan fuerzas impersonales, fabulan y ficcionalizan sin fin el Barroco áureo desde una condición excéntrica. Se trata entonces de una imagen/escritura simultánea que descompone la linealidad del tiempo y abjura del progreso hasta romper con las cartografías monocéntricas y con las geometrías euclidianas. Por ello, en aquellas, los cuerpos funcionan en una continuidad con el resto de los cuerpos, en una común/singularidad que abre pasajes impensados hacia el vegetal, el animal y el mineral. No hay cuerpo humano privilegiado, sino cosmogonía de la intrusión de la tierra como superficie plegada, ni discontinua ni bidimensional que disuelve las diferencias entre orgánico e inorgánico y multiplica las *estesis*, las cualidades sensibles por intensificación. Por ello todo es proliferación inestable de los tropos. Comer lo que se impone desde afuera, con astucia, desde el escondrijo, la transmutación y la antropofagia significante. Travestimiento. Mirada al sesgo. Figuras no de la expansión del sentido, sino del sinsentido. Esto explica porque «[t]odo es una fiesta de comer y beber», como escribe Guimarães Rosa.

El Auto Sacramental contemporáneo que imagina Perlongher pertenece a las llamadas «Comunidades de la contraconquista» que cargan su herida fantasmática: sus descuartizamientos, sus pestes, sus innumerables violaciones, sus sometimientos. Después de haber desaparecidos, desde las comunidades de los originarios hasta las maquinarias del presente, solo nos resta vivir en un «como si» sin fin, fabulando la ausencia imposible, entre anomalías e injertos de compuestos expresivos que unen arcaísmos y artificios. Se trata entonces de un amor de no correspondencia que problematiza el hermafroditismo platónico, el idealismo trascendente, el genocidio ilustrado, el esclavismo de los emancipadores, las revoluciones totalitarias. Por ello se dice: acontecimiento y no representación barroca. Problematización del mundo como teatro y banquete de cara a la pregunta: ¿sumisión o astucia? Modo en que las apariencias hacen un lugar donde no lo hay, porque se desvanecieron los cuerpos. En sentido extremo, Perlongher piensa el movimiento de la teofagia a la antropofagia, porque el Barroco sospecha que el infierno tan temido no es peor que el presente.

El asunto es el alimento en el que reside lo divino para ser paladeado, saboreado y comido por los humanos. La historia de la ayahuasca no sería ajena a esta potente idea. El barroco americano sabe que dios no es cosa ajena a la semilla que lo guarece ni al signo que lo señala, y el dios barroco sabe que sin devoración no hay fe. Para ello se viste la mesa de la liturgia, se eligen los manjares, se dispone el banquete. Pero, antes que los dioses y los hombres, fue la furiosa naturaleza, la que se borra y se disimula en las semillas solares y subterráneas. En sus ritos de primera cercanía, los hombres conocen lo divino por la boca, en lo cóncavo el espíritu, y los signos se susurran, se dibujan los primeros paisajes para la casa, las primeras fábulas orales siembran la común cofradía. ¿Comunión del trigo, el maíz, la papa, el marirí? El trigo es la máscara vacía del maíz, y el maíz, el otro simulado de la papa. La plata y la papa, ambas corrieron alti plano abajo hacia las naves: ambas profundas, ambas terrosas, ambas escondidas en los nuevos templos de arcilla, cobijadas nuevamente por la tierra: ahí las papitas de dios, de ahí la nueva fortuna del mundo, los nuevos dioses, los nuevos templos: la Sierpe de Plata, lo Eterno de la Semilla, lo alucinatorio de la ayahuasca. Luego será la fe verbigracia, los animales el alimento que el dios debe llevarse al libre albedrío de su boca:

en medio de la cena, el cuy: carne y sangre de dios, carne y sangre de cuy: el nuevo pacto: o Jesús come cuy o no puede ser dios. Trasmutación ejemplar por exceso de la carne. La naturaleza impone el nuevo rito, la nueva cena barroca: la transfiguración de lo divino por la carne del animal, el Nuevo Banquete. Del barroco luminoso de Lezama Lima al terroso y cuerpo a tierra de Perlongher, ha insistido en la experiencia americana una insumisión de la gramática a través de una invención de cuerpos y de expresiones que se presentan en exceso y como excedente, en injertos prodigiosos entre la Sierpe de Góngora y la resistencia de Juana Inés Ramírez de Asbaje.

Los grandes poetas barrocos son nuestros profetas plebeyos que trazaron un Puente de Plata al unir la Sierpe gongorina con la Semilla de la revuelta de Juana Inés en injertos prodigiosos para hacerlos convivir con las criaturas que surgen de las nuevas regiones. Atentos a las palabras del vate luminoso, supieron que la serpiente emplumada de mil máscaras del *Popol Vuh* no responde a ninguna «mímesis», sino a una «ficcionalización» empedernida en realizar adecuaciones, interpolaciones y paralelismos hechos por copistas aguerridos, jesuitas irritados y graciosos filólogos españoles del siglo XVIII, que supieron importar lejanías eruditas y mezclarlas con cercanías caprichosas para sembrar complejos terribles en lo americano de paralelismos universales que habrían de vivirse en encarnaduras excesivas de sensibilidades más ricas que las del sujeto escópico eurocentrado.

Notas

*Enrique Flores es doctor en Letras por El Colegio de México e investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas y docente de la Universidad Nacional de México.

**Adrián Cangi es doctor en Sociología y doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires. Director de la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas de la Universidad Nacional de Avellaneda.