

Numéro 15, articles

Intersecciones y refiguraciones del neobarroco latinoamericano

Raúl C. Verduzco
Tecnológico de Monterrey
raul.verduzco@tec.mx

Citation recommandée : Verduzco, Raúl C.. "Intersecciones y refiguraciones del neobarroco latinoamericano". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 13-27.

Résumé :

À partir des épisodes spécifiques, cet article retrace quelques routes que le néo-baroque latino-américain a suivi, des Caraïbes au cône Sud, ses conséquences esthétiques et des nouvelles façons qu'a pris pour préserver d'efficacité critique, à une époque où que des productions culturelles sont menacées de devenir un objet de consommation.

Mots-clés : Néo-baroque latino-américain, Neobarroso, Réalisme sale, latino-américain, épistémologies du sud, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Pedro Juan Gutiérrez, Osvaldo Lamborghini

Resumen:

A partir de algunos episodios concretos, este artículo traza algunas de las rutas que ha seguido neobarroco latinoamericano desde el Caribe hasta el Cono Sur, sus consecuencias estéticas, y algunas de las nuevas formas que ha adoptado para preservar su eficacia crítica en un momento en el que las producciones culturales se ven amenazadas con convertirse en objeto de consumo.

Palabras clave: Neobarroco latinoamericano, Neobarroso, realismo sucio, epistemologías del sur, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Pedro Juan Gutiérrez, Osvaldo Lamborghini

Abstract:

Out of several concrete episodes, this article traces some of the pathways that Latin American neobaroque has followed, from the Caribbean to the Southern Cone, its aesthetic consequences, and some of the new forms it has adopted in order to preserve its critical efficacy, in a time when cultural productions are prone to become objects of consumption.

Keywords: Latin American Neobaroque, Neobarroso, dirty realism, epistemologies of the south, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Pedro Juan Gutiérrez, Osvaldo Lamborghini

La etimología más conocida del barroco nos remite al portugués que designa al barrueco: una perla irregular, que, en su proceso de formación

choca contra irregularidades en las paredes musculares de la ostra, [por lo que] su pulsión de circularidad se trastorna. Imperfecta, patológica, esa perla deforme evoca una esfericidad nunca lograda: su cuerpo levemente monstruoso se afirma así en la nostalgia de la totalidad y de la perfección (Moraña 51-52).

La perla barroca, continúa Moraña unas líneas más adelante:

es el producto apropiado—desterritorializado—por la cultura, que la arranca de su medio natural y la transforma en mercancía suntuaria que pasa a integrar, en su doble carácter real y simbólico, los imaginarios y los espacios de intercambio social de las elites (52).

La deformación deja de ser un defecto para convertirse en *rara belleza*, en objeto de interés (para el intercambio y el consumo) de las clases privilegiadas.

La crítica brasileña Irlemar Chiampi observa que las revisiones europeas del barroco en el siglo XX revelan dos estrategias para salvar "una modernidad estética en agonía": por un lado, un "reciclaje del barroco histórico con una perspectiva posmoderna" y de donde se pueden rescatar "lecciones de representación paroxística, de artificio y de teatralización" (44), y por otro lado, siguiendo a Christine Buci-Glucksmann, la concepción del barroco como una modernidad "otra" que, proveniente de una crisis, se presenta como un espacio de duelo y melancolía (Chiampi 44-45). Estas dos estrategias resultan insuficientes para dimensionar las posibilidades estéticas (y cuando digo estéticas digo también políticas) que el barroco latinoamericano ha manifestado como parte del derrotero crítico de la modernidad¹. Especialmente, como observa Mabel Moraña, cuando el barroco, que es introducido en América durante la colonia con una intención propagandística o, si se prefiere, como parte de un "proyecto civilizatorio", es cooptado por la agenda criolla y por los residuos prehispánicos que ocupan los espacios de representación, de modo que "trascienden y refuncionalizan las regulaciones canónicas" (54) prescritas desde la metrópolis.

¹ Agregaría aquí dos visiones europeizantes del neobarroco cuyas problematizaciones dejaré para otro momento: la noción de barroco como "modernidad alternativa" de Monika Kaup (2012) quien coloca en el mismo saco tanto a T. S. Eliot, como a Diamela Eltit y los *lowriders* californianos, y la de William Egginton quien, en su *Theater of Truth* (2010) si bien establece distinciones claras entre las estrategias barrocas predominantes en España y las de América Latina, termina por minimizar esta distinción por parecerle irrelevante.

El acercamiento que propongo, entonces, presupone una diferenciación determinante entre el barroco angloeuropeo y el latinoamericano, no solo por la "tensión y el plutonismo" que ya observó Lezama Lima en su ensayo "La curiosidad barroca", de 1955, cuando se refirió al barroco americano como "arte de contraconquista" (80), sino también por el marco epistemológico que surge ante un desplazamiento de ciertos estatutos de la modernidad, desplazamiento que permite revelar las discrepancias entre el *discurso* de la modernidad emanado desde la metrópolis y la *experiencia* de la modernidad *desde la colonialidad*. Mi propuesta se articula desde tres lecturas del neobarroco en América Latina: por un lado, la de Irlemar Chiampi, quien propone al neobarroco latinoamericano "como un instrumento privilegiado de crítica (latinoamericana) del proyecto (eurocéntrico) del Iluminismo" (10) lo que deviene en la manifestación de una "modernidad disonante" (18); en segundo lugar, la propuesta de Mabel Moraña, quien lee el barroco americano no como producto de una apropiación de la estética imperial, sino como "un proceso de canibalización en el que la mercancía simbólica suntuaria del poder dominante se vuelve anomalía barrueca –perla deforme– en su contacto con el cuerpo social que la recibe"(54)². En tercer lugar, la lectura que Gustavo Guerrero hace desde la noción de "extremosidad" barroca (a partir de las propuestas de José Antonio Maravall en *La cultura del barroco*), y que se funda no ya en la idea de exuberancia y proliferación cuantitativa de elementos, sino de *intensidad* (es decir, sus efectos psicológicos, políticos y sociales) como modo de categorización de lo barroco (Guerrero, "Barrocos, neobarrocos" 20), de manera que no solo la proliferación y el exceso, sino también la sencillez llevada *ad extremis*, es lo que caracteriza lo barroco.

Comencemos por presentar tres escenas que nos permitan trazar algunas de las rutas que ha seguido el barroco americano en el siglo XX, desde el Caribe hasta el Cono Sur:

² A partir de la noción de Barroco como perla irregular, producida por una "anomalía" en el proceso de formación de la perla que "evoca una esfericidad nunca lograda" (52), Moraña sugiere, en la adopción americana del barroco, una reacción de segundo grado sobre el barroco europeo: si el barroco europeo es evocación de la esfera clásica (perfecta y acabada) que nunca llegó a ser, al ser utilizada como dispositivo de transculturación de lo europeo en América, se convierte en una reproducción deforme (por segunda vez) que evoca esa modernidad (esfericidad) nunca lograda, "una deformación nacida de la transgresión de sus límites, que resulta de la defensa ejercida por el cuerpo que recibe el desafío de la heterogeneidad" (52). Si la característica fundamental de la perla berrueca que el barroco adopta es su deformidad, en América Latina esta deformidad se presenta en segundo grado: en contraposición a las formas clásicas y en contraposición a las formas barrocas metropolitanas.

Primera escena: Ti Noel, protagonista de *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, habita las ruinas de la hacienda de su antiguo amo, Lenormand de Mezy, sin techo posible, pero llena de objetos de lujo producto del saqueo del palacio de Sans-Souci luego de la muerte de Henri Cristophe:

Así, poseía una mesa de Boule frente a la chimenea cubierta de paja que le servía de alcoba, cerrándose la vista con un paraván de Coromandel cubierto de personajes borrosos en fondo de oro viejo. Un pez luna embalsamado, regalo de la Real Sociedad Científica de Londres al príncipe Víctor, yacía sobre las últimas losas de un piso roto por hierbas y raíces, junto a una cajita de música y una bombona cuyo espeso vidrio verde apresaba burbujas llenas de los colores del arco iris. También se había llevado una muñeca vestida de pastora, una butaca con su cojín de tapicería y tres tomos de la Gran Enciclopedia, sobre los cuales solía sentarse para comer cañas de azúcar (141-142).

Esta escena sintetiza el resultado del proyecto ilustrado en América Latina. Ti Noel construye su reino sobre las ruinas, ornamentando con despojos y desechos. El programa de la modernidad latinoamericana, representada en la enciclopedia, acaba siendo apenas una butaca desde donde contemplar el resultado de este proyecto mientras consume uno de los productos más representativos del colonialismo en el Caribe: la caña de azúcar.

Esta imagen se corresponde con un punto de inflexión entre dos grandes momentos del proceso de inserción del barroco en la modernidad latinoamericana, los cuales a su vez coinciden con los momentos de ruptura y renovación poética más representativos de la tradición literaria latinoamericana: el primero, de adquisición de una "legibilidad estética", que Chiampi asocia con el modernismo y las vanguardias, y el segundo, de "legitimación histórica", que se corresponde *grosso modo*, con la gestación de la nueva novela latinoamericana y el llamado "post-boom"³ (18). El texto de Carpentier, con su consabido prólogo (titulado *a posteriori* "De lo real maravilloso americano") incorpora perspectivas adquiridas desde sus trabajos antropológicos y etnomusicológicos con las culturas africanas en el Caribe (*Ecué-Yamba-ó*, de 1933, y *La música en Cuba*, de 1946), así como de las vanguardias europeas (especialmente del surrealismo), para producir una narración que pretende ser ontológica y epistemológicamente distinta a la de las representaciones realistas desde la perspectiva europea⁴.

³ Véase: Rodríguez Monegal, Emir. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo nuevo, 1972, y Shaw, Donald L. *The post-boom in Latin American Fiction*. Albany: SUNY press, 1998.

⁴ Sobre el debate respecto al éxito o fracaso de Carpentier en esta tentativa, destaco la lectura que hace Roberto González Echeverría en *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria* (1993) y la que hace Mariano Siskind en

Si bien en este momento Carpentier no ha asumido aún de manera explícita lo barroco como intrínseco a la expresión americana, su formulación de lo real maravilloso americano, como una estética que supone una ontología y una epistemología distinta a la de la modernidad occidental, no solo pone de manifiesto la tan repetida búsqueda latinoamericana de su propia expresión, que deja ver que esa expresión, producto de un *modo de ser* distinto, y de una experiencia histórica distinta, nos permite aprehender elementos que la expresión metropolitana, por el modo en que está configurada, no consigue mostrar.

Segunda escena: Socorro, personaje de *De donde son los cantantes* (1967), de Severo Sarduy, va a la "casa del Ser" a buscar su esencia, pero la criada que lo recibe, le dice que el Ser no está:

La criada abre la puerta, de par en par, como si abriera las piernas, su cajita hialina, al ente por excelencia. Del interior brota una luz: la que refleja la calva de la Gran Pelona. Socorro se engarrota toda, blanquea como pulpo en agua hirviendo.
-¿Ya ve?- profiere, ronca, la acólita-. Brilla por su ausencia. (331)

Este juego, que alude a una conocida frase de Heidegger -"El lenguaje es la casa del ser"⁵-, deja ver la imposibilidad del ser como esencia anterior a su representación. Ante la falta de un Ser que les dé una esencia, Socorro y su dioscúrica compañera, Auxilio, llegan al *self-service*, donde deberán *servirse* su propia esencia (el concepto de *self-service* abarca tanto la idea del restaurante de autoservicio como del *self* entendido como esencia del ser, que Auxilio y Socorro solo podrán servírselo como si fuera parte de un buffet). La prisa que las embarga provoca que Auxilio derrame su bandeja con comida por el suelo, molestando a los comensales. Ante la vergüenza, a Auxilio se le ocurre una idea:

Abre una caja redonda forrada de piel de cocodrilo que trae colgada a la espalda con una cadenita plateada, como una cantimplora, y contándolas, saca cincuenta fotos en colores. Desecha dos, amarillentas, le entrega a Socorro un close-up en blanco y negro, y con las otras cuarenta y siete se va al extremo del comedor. Desde allí, mesa por mesa, las va repartiendo. A cada entrega sonrío, se da un peinado, se presenta al destinatario con una referencia y renueva su asombro con la descripción minuciosa de la foto. Socorro la sigue a unos pasos, añadiendo adverbios a un abanico de plumas de avestruz, rociándolo de

Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2014. 59-100.

⁵ Las alusiones a Heidegger y su relación con la esencia del ser son tratadas más a fondo por Roberto González Echeverría en su edición crítica de la novela (Madrid: Cátedra, 1993).

ungüentos. A una señal de Auxilio, Socorro adjunta medallitas de la Caridad del Cobre y bombones (333).

La única fotografía que no comparten es una foto "de carnet, tamaño seis por ocho, en la cual se ve de frente, mirando ligeramente hacia un lado, apenas seria, tal cual es" (334).

Ante la falta de esencia, la máscara es la única verdad representable, la única, manera de afirmar su existencia frente al otro. Las categorías de identidad y de sujeto se nos presentan no solo vacías, sino imposibles de ser llenadas de sentido, lo que supone un cuestionamiento no ya del proyecto ilustrado, sino el proyecto de la modernidad en su sentido más amplio, y lo hace recuperando tanto planteamientos que problematizaban la modernidad desde el siglo XVI y XVII, como con perspectivas contemporáneas de Sarduy que ponen en evidencia la crisis de la modernidad de finales del XX y comienzos del XXI. El pensamiento postestructuralista y las ideas del barroco histórico atraviesan y desarticulan discursos originados por la modernidad europea que fueron trasplantados al contexto colonial americano como utopía no solo posible, sino deseable.

En el texto de Sarduy, las posibilidades del lenguaje se han reformulado; Auxilio y Socorro, gemelas dioscúricas, se definen en la fluidez que reduce su esencia a un vacío cubierto por su simulacro. De este modo, la propuesta de Sarduy actualiza la mirada, moderna a pesar de barroca, que ensayaron Carpentier, Lezama y algunos de sus antecesores. La publicación de su ensayo "Barroco y neobarroco" en *América Latina y su literatura* (1972) vuelve programática esta nueva dirección, que se afirmará a lo largo de su producción literaria y ensayística. Esta perspectiva apela a la conformación de una "Nueva Inestabilidad" (como tituló a uno de sus ensayos) donde la concreción y el absoluto se vuelven imposibles ante la ausencia inminente de una esencia de las cosas. Una mirada que se confronta con la estructura circular, perfecta, centralizante y proporcional del mundo: la mirada heredada de la visión copernicana del mundo, de la perfección renacentista del *Hombre de Vitruvio*, y del círculo, cuyo centro determina el orden de todos los puntos de la circunferencia. En su lugar, Sarduy propone una visión kepleriana, cuyo signo, la elipse, desplaza el centro, lo imposibilita; la estructura de la elipse se determina a partir de dos focos (como Auxilio y Socorro), de cuya relación depende el ordenamiento de su circunferencia, y que cuestiona el orden centralizante del círculo.

La presencia de dos focos donde antes había un centro único, no anula la noción de Orden, pero sí la de centro; pues en esta aproximación, la representación de un orden demanda la necesidad de mostrar tanto la cara *luminosa* como la cara *oscura* del proyecto moderno: no solo el progreso y el saber, sino

también la colonialidad⁶ como su contraparte inevitable. De allí que Sarduy, para salir de ese callejón sin salida, proponga una epistemología propia que "lo proyecte más allá de la literatura y de las artes, transformándolo en un instrumento de interpretación de la crisis de la cultura moderna", como observa Gustavo Guerrero ("Algunas notas" 90).

Tercera escena: hacia el final de la primera sección de la *Trilogía sucia de La Habana*, Pedro Juan, protagonista y narrador, tiene veinte dólares en el bolsillo, sentado en un banco en el malecón, mira a un hombre que muestra sus genitales a los peatones, un viejo se acerca a hablar con él y se aleja; no necesita preocuparse por conseguir los medios para sobrellevar el día, porque trae veinte dólares en el bolsillo. Reflexiona sobre un cuento que escribió y que desea reescribir:

Rogelio había acabado de morir y yo imaginé muchas cosas de su vida. No es un buen cuento. Lo mejor es la realidad. Al duro. La tomas tal como está en la calle. La agarras con las dos manos y, si tienes fuerza, la levantas y la dejas caer sobre la página en blanco. Y ya. Es fácil. Sin retoques. A veces es tan dura la realidad que la gente no te cree. Leen el cuento y te dicen: 'No, no, Pedro Juan, hay cosas aquí que no funcionan. Se te fue la mano inventando'. Y no. Nada está inventado. Sólo que me alcanzó la fuerza para agarrar todo el masacote de realidad y dejarlo caer de un solo golpe sobre la página en blanco (103-104).

Solo con veinte dólares en el bolsillo es posible disfrutar de un atardecer en el malecón de La Habana, y reflexionar acerca de su escritura, su quehacer en el mundo. Acaso esta escena sintetice el fracaso de un proyecto *alternativo* de modernidad saboteado por el Orden Mundial (con mayúsculas): las condiciones de posibilidad para la reflexionar sobre sí mismo y sobre su entorno están determinadas, en el mundo de la post-Guerra Fría, por el poder adquisitivo.

Es en la transposición de estos escenarios donde me sitúo para indagar acerca de una intersección, entre el barroco y otros realismos, como el llamado realismo sucio⁷. Al cabo de algunos

⁶ La noción de *colonialidad* utilizada aquí no se refiere solo a la conquista y ocupación de territorios nacionales, sino sobre todo a lo que Pablo González Casanova y Rodolfo Stavenhagen denominaron "colonialismo interno" (la reproducción de las prácticas coloniales al interior de los Estados Nacionales) y al "colonialismo cultural" que siguió presente a pesar de los procesos de descolonización territorial. Para profundizar en este tema, véase Mignolo, Walter. "La colonialidad: La cara oculta de la modernidad", en *Historias Locales, diseños globales*. Madrid: Akal, 2003.

⁷ Anke Birkenmaier, en "Mas allá del realismo sucio: *El rey de la Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez", concibe la obra de Gutiérrez y su realismo sucio como una estética que "se inserta en esta genealogía de realismos latinoamericanos, oponiéndose a su vez, no tanto a modelos europeos, sino a sus propios precursores y contemporáneos neobarrocos cubanos. El autor

de los relatos de la *Trilogía sucia de La Habana*, el sexo y la carnalidad se habían convertido en derroche, en excedente que escondía un *horror vacui* tan barroco como el de Auxilio y Socorro en la ya referida novela de Sarduy que enmascaran la ausencia del *ser* mediante la simulación, un horror al vacío pecuniario que impidiera la reflexión sobre el mundo y sobre sí mismo en el mundo. El proyecto de modernidad fallido del estado revolucionario cubano ha devenido apenas las ruinas postapocalípticas de una utopía nunca materializada.

Pedro Juan Gutiérrez continúa su relato diciendo:

Soy un revolcador de mierda. Y no es que busque algo entre la mierda. Generalmente no encuentro nada. No puedo decirles: 'Oh, miren, encontré un brillante entre la mierda, o encontré una buena idea entre la mierda, o encontré algo hermoso'. No es así. Nada busco y nada encuentro. Por tanto, no puedo demostrar que soy un tipo pragmático y socialmente útil. Sólo hago como los niños: cagan y después juegan con su propia mierda, la huelen, se la comen y se divierten hasta que llega mamá, los saca de la mierda, los baña, los perfuma y les advierte que eso no se puede hacer (104-105).

Sobre este pasaje hay que rescatar dos elementos fundamentales. Primero, su exclusión del orden productivo (al decir que no es un tipo pragmático y socialmente útil) y, como consecuencia de este, la materia fecal como suplemento, como residuo inevitable de la vida, así como el derroche y regodeo en dicho suplemento. Respecto al orden de la producción, valga recordar que, para Sarduy:

[s]er barroco hoy [en 1972] significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación (*Barroco*, 1250).

Esta eficacia, que se sustenta en un aprovechamiento de los recursos por parte del sujeto que produce, se vuelve un contrasentido ante las demandas de productividad que convierten al sujeto que aprovecha en objeto de aprovechamiento (es decir, en recurso humano que debe ser optimizado). En ese mismo sentido, continúa Sarduy:

mismo describe su estilo como un 'realismo sucio, sin nada que ver con el realismo mágico o maravilloso'" (Birkenmaier 38). Aquí valdría matizar que, al igual que la obra de Gutiérrez, la de Sarduy se opone también a los realismos mágicos y maravillosos y, en todo caso, se alinea más con los realismos que cuestionan no tanto la realidad factual a partir de una visión, o de una ontología distinta (como sucede en *El reino de este mundo* o *Cien años de soledad*), sino con los que cuestionan el sustrato discursivo que condiciona la manera en que se representa (y se conoce) la realidad.

Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer –y no, como en el uso doméstico, en función de información– es un atentado al buen sentido, moralista y ‘natural’ –como el círculo de Galileo– en que se basa toda la ideología de consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse –ese suplemento de valor– subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo (*Barroco* 1250).

En la sobreproducción simbólica del neobarroco subyace una actitud de desafío a la sociedad industrial, marcada por el pleno aprovechamiento de los recursos para generar valor de uso. Del mismo modo, en la frugalidad y el minimalismo de la poética de Pedro Juan Gutiérrez, es el discurso de austeridad que el estado cubano promovía para la consolidación del *hombre nuevo*, el que es llevado al extremo para poner en evidencia el vacío detrás de los significantes de ese orden sociopolítico que el estado revolucionario promovió por décadas. Esta “extremosidad” a decir de Gustavo Guerrero, es condición del barroco: “definida en términos de intensidad y no de cantidad, la extremosidad se erige aquí en la condición necesaria a la tipificación de lo propiamente barroco y lo identifica, pragmáticamente, a través de sus efectos psicológicos, políticos y sociales” (“Barrocos, neobarrocos” 20).

La representación de lo abyecto en el realismo sucio, por otro lado, parece apelar a lo sublime, como observa Anke Birkenmeier respecto a la *Trilogía sucia*, y pone en evidencia un nuevo tipo de realismo (47), un realismo que intenta acercarnos a lo que César Aira llama “lo real de la realidad”, expresión que aparece en varios de sus textos, y que nos remite a lo que Luz Horne, en *Literaturas reales*, refiere como “nuevos realismos”, a saber, los que manifiestan una preocupación porque “la literatura muestre algo del orden de lo real de su propia época, pero que, para hacerlo, recurra a formas diferentes a las del realismo clásico para lograrlo” (14).

Esta relación entre la obra de Pedro Juan Gutiérrez y la de Aira permite, a modo de una *retombée* neobarroca, vincularla con otra serie de escenas que inicia, acaso, en 1839, cuando el argentino Esteban Echeverría escribe *El matadero*, o quizás después, cuando Roberto Arlt publica *Los siete Locos*, en 1929. Pero, en definitiva, uno de los más importantes puntos de intersección con la tradición neobarroca que hemos perfilado aquí será la publicación, en 1969, en una editorial con nombre falso, para evitar represalias⁸, de *El fiord*, una novela corta del

⁸ Sobre esto da cuenta Ricardo Strafacce: “Tras unos días de cabildeos, se acordó que Marcucci editaría el libro, es decir, financiaría la publicación (aún sin que el autor le firmara los pagarés), pero bajo un sello inexistente, que el propio Lamborghini, entonces, eligió llamar *Ediciones Chinatown*. Tampoco

argentino Osvaldo Lamborghini. He aquí entonces una *cuarta escena*, retrospectiva, de un relato en que se describe el trabajo de parto de Carla Greta Terón (CGT), presenciado por el narrador, su amante, Alcira Fafó, y el entrañable Sebas, mientras el Loco Rodríguez, padre de la criatura, espera su nacimiento, y en su desesperación, viola a la parturienta durante el trabajo de parto y continúa sodomizando a nuestro narrador mientras este se regodeaba con Alcira Fafó, y Sebas observaba extasiado el acto:

Adelante camarada Sebastián, entrañable amigo, perro inundo. [...] Yo estaba preso en la cárcel formada por los brazos del Loco y con la cabeza sumergida en el bajo vientre de mi cajetoidea Alcira. Mi gran amor se desbordaba. Sentí en el centro en el cero de mi ser las vibraciones eyaculatorias del pijón del Loco, mientras el clítoris de Alcira Fafó, enhiesto y rugoso, me hacía sonar la campanilla, a rebato; pero vi, vi sin embargo de reojo cómo el temible, purulento Sebastián, intentaba acariciar las bien plantadas nalgas que sobre mis nalgas galopaban, el culo de nuestro abusivo Dueño y Señor [...] (14).

El desencanto del peronismo como posibilidad de cambio en la Argentina durante los años sesenta, producto del matrimonio imposible entre las cúpulas sindicales y la oligarquía nacional, da como resultado el nacimiento de Atilio Tancredo Vacán, cuyas iniciales remiten a Augusto Timoteo Vandor, líder sindical asesinado por oponerse a las nuevas alianzas, del mismo modo que la parturienta, Carla Greta Terón alude, por sus iniciales a la CGT (Confederación General del Trabajo), órgano que aglomeraba a la mayoría de los sindicatos en la Argentina, pero también, por resonancia fonética, a la figura de Eva Perón, lo que vuelve inevitable asociar al Loco Rodríguez, con el propio Perón.

En esta suerte de orgía post parto, mientras el recién nacido incurría en un acto incestuoso con su madre, el Loco Rodríguez arremetía a golpes contra Sebas (forma de vesre-lunfardo para "bases", refiriéndose las bases del sindicato), a quien no le dieran "de comer ni de cojer" [sic] (14) y maltratan a la primera oportunidad.

Sin embargo, el narrador, después de probar la leche materna que emanaba de los senos de Carla Greta Terón, se transforma, y arremete contra el Loco Rodríguez, el cual, según descubre el narrador, "tenía dientes postizos, nariz de cartón, una oreja ortopédica" (30). Con la puesta en perspectiva del carácter impostado de quien ejerce tan arbitrariamente el poder, la obra de Lamborghini da al traste con la histórica dicotomía

Artes Gráficas *Sapientia*, que aceptó el trabajo, quiso figurar, por lo que se acordó que el libro aparecería como si hubiera sido impreso en los fantasmales talleres de *Chinatown*" (168).

Civilización/Barbarie (formulada desde la fundación de la tradición literaria argentina) para reformularla en términos de "verdugos y verdugueados": "me pregunto si yo figuro en el gran libro de los verdugos y ella en el de las víctimas. O si es al revés. O si los dos estamos inscriptos en ambos libros. Verdugos y Verdugueados" (Lamborghini 23). Si en la *Trilogía Sucia de la Habana* solo se puede pensar con veinte dólares en el bolsillo, ¿cómo pensar cuando, como Sebas, se siente la bota del patrón encima, o peor aún, su amenazante presencia sobre todos los convidados? ¿Cómo llevarse la mano a la boca desdentada si, como Sebas, no se tiene fuerza ni para alzar la mano?

Esta intersección evidencia una trayectoria que corre casi paralela (aunque acaso soterrada) a la que inauguran Carpentier y Lezama, que renueva Sarduy. Es gracias al trabajo de Néstor Perlongher que observa, en los escritores reunidos alrededor de la revista *Literal*, en los años 60 (a saber, Germán García, Luis Gusmán y Osvaldo Lamborghini), un grupo para quien "la onda" en los 60s y la primera mitad de los 70, era "el terrorismo político y la perversión sexual" (Perlongher parafraseando a German García, "Ondas en *El Fiord*", 132). Perlongher le atribuye a Lamborghini ser el iniciador de esta tendencia en el cono sur, que tiene sus orígenes en los movimientos sindicalistas y los estudios sobre Lacan, en boga durante los años 60 en la Argentina, que dieron forma y significado a un desengaño de la política peronista (no olvidemos que el desengaño es acaso uno de los temas más recurrentes en el barroco histórico). Tal como la obra de Pedro Juan Gutiérrez se produce de un desengaño ante la inviabilidad del proyecto revolucionario, esta se manifiesta de manera ya indiscutible durante el período especial. Perlongher le atribuye precisamente a Osvaldo Lamborghini el "detonador de ese flujo escritural que embarroca o embarra las letras transplantinas" (Perlongher, "Introducción" 54), a quien previamente llamara "neobarroso" porque "lo labrado y lo proliferante se acollaran a cierto efecto (diríamos quizá, demanda) de profundidad que, desbordada ya por la abundancia literal, ya por la operación de simulacro, chapotea, como 'El niño proletario', en el barro ensangrentado" ("Ondas en *El Fiord*" 134).

Barroca o barroca, esta estética explota en múltiples puntos de fuga y se observa en diferentes manifestaciones específicas a lo largo del continente, lo que llevó a Haroldo de Campos a hablar de un transbarroco (Mateo 16). Entonces surgen categorías como Barroco de la levedad (Sánchez Robayna), para llamar a ese barroco que ha perdido "gravedad" (Mateo 35); Barrocó (Eduardo Espina), para el barroco en que lo trascendente habla a través de lo contingente (37); Neobarroso (Tamara Kámenszain), para un neobarroso que trata de borrar lo

ya cristalizado de las formas (38-39), Neobarrocho (Soledad Bianchi), barroco atracado en las orillas del río Mapocho (39); y hasta neobarraco (Maurizio Medo), resultante del agotamiento del barroco y de la reducción a una mera pirotecnia verbal (42-43). Todas estas variantes dejan ver múltiples dimensiones del barroco americano, cuyas diferencias obedecen a cuestiones étnicas, geográficas, sociohistóricas, incluso estéticas. Si algo comparten es, por un lado, la tensión con una estructura dominante construida desde un lugar de enunciación privilegiado, y por otro lado, una episteme "otra" que, al permitir a sus receptores acceder a aspectos del mundo que las epistemes dominantes (y sus modos de representación) no logran abarcar o deliberadamente eluden, las manifestaciones de la episteme barroca consiguen socavar dichas estructuras hegemónicas; una estética que oscila entre el tatuaje (herencia de la escritura en filigrana de Sarduy) y el tajo (herencia de Osvaldo Lamborghini). Un barroco que satura para mostrar, no para encubrir. Un barroco que traza y tasajea, que figura primero y muestra después los cortes transversales que evidencian las capas discursivas que esconden lo real, y que nos permite entrever "lo real de la realidad", esto es, la brutalidad que subyace bajo capas y capas de maquillaje retórico, abyecto o artificioso, pero acaso necesario para producir el desencanto, en sus dos acepciones: ya como revelación, ya como desencanto.

Bibliografía

- Barros, César. "Del 'Macrocosmos De La Hamburguesa' a 'Lo Real De La Realidad': Consumo, Sujeto y Acción En La Prueba De César Aira." *Revista Hispánica Moderna*, vol. 65, no. 2, 2012: 135-152.
- Birkenmaier, Anke. "Más allá del realismo sucio: 'El Rey de La Habana' de Pedro Juan Gutiérrez". *Cuban Studies* 32 (2001): 37-54.
- Carpentier, Alejo (1949). *El reino de este mundo*. México: Booklet, 1999.
- Chiampi, Irlemar. "El barroco en el ocaso de la modernidad". *Barroco y modernidad*. México: FCE, 2000. 17-41.
- Egginton, William. *The Theater of Truth: The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*. California: Stanford University Press, 2010.
- Gonzalez, Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*. Ciudad de México: UNAM, 1993.
- Guerrero, Gustavo. "Algunas notas sobre Sarduy y su neobarroco". *América: Cahiers du CRICCAL* 20 (1998) Le néo-baroque cubain. 89-98.
- _____. "Barrocos, neobarrocos y neobarrosos: extremosidad y extremo Occidente". *Revista de crítica literaria Latinoamericana*. Año XXXVIII, 76. 2º semestre (2012): 19-32.
- Gutiérrez, Pedro Juan (1998). *Trilogía Sucia de la Habana*. México: Anagrama, 2004.
- _____. *El Rey de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Horne, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- Kaup, Monika. *Neobaroque in the Americas: Alternative Modernities in Literature, Visual Art, and Film*. Virginia: University of Virginia Press, 2012.
- Lamborghini, Osvaldo (1969). *El Fiord*. Barcelona: Ediciones Sin Fin, 2014.
- Lezama Lima, José (1955). "La curiosidad Barroca". *La expresión Americana*. México: FCE, 1993. 70-106.
- Mateo del Pino, Ángeles (ed.). *Ángeles Maraqueros. Trazos Neobarrocos-ch-os en las poéticas latinoamericanas*. Buenos Aires: Katatay, 2013.
- Moraña, Mabel. "Barroco/neobarroco/ultrabarroco: de la colonización de los imaginarios a la era postaurática". *La escritura del límite*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2010. 51-91.
- Mignolo, Walter. "La colonialidad: La cara oculta de la modernidad". *Historias Locales, diseños globales*. Madrid, Akal, 2003. 39-49.
- Perlongher, Nestor. "Caribe Transplantino. Introducción a la poesía barroca cubana y rioplatense". *Revista chilena de Literatura* 41 (1993): 47-57.
- _____. "Ondas en *El fiord*. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini". *Prosa plebeya. Ensayos 1982-1992*. Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 1996. 131-138.
- Rodriguez Monegal, Emir. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo nuevo, 1972.

- Sarduy, Severo. *De donde son los cantantes. Obras completas, tomo I*. Coords. Gustavo Guerrero y François Wahl. Colección Archivos. Madrid: Ediciones UNESCO/ ALLCA XX, 1999.
- _____. *Barroco (1974)* Coords. Gustavo Guerrero y François Wahl *Obras completas, tomo II*. Colección Archivos. Madrid: Ediciones UNESCO/ ALLCA XX, 1999. 1195-1262.
- _____. *De donde son los cantantes*. Edición de Roberto González Echeverría. Madrid: Cátedra, 1993.
- _____. "Barroco y neobarroco". *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo Veintiuno Editores, 1972. 167-184.
- Shaw, Donald L. *The post-boom in Latin American Fiction*. Albany: SUNY Press, 1998.
- Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston. IL: Northwestern University Press, 2014.
- Strafacce, Ricardo. *Oswaldo Lamborghini. Una autobiografía*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.