



**otros logos**  
 REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
 Universidad Nacional del Comahue  
 ISSN 1853-4457

**Despliegue poscolonial y neobarroco latinoamericano: aportes para una  
 hermenéutica de la contraconquista**

María José Rossi\*

**Resumen:**

De acuerdo con José Lezama Lima, Severo Sarduy y Alejo Carpentier, tres de sus principales referentes, el barroco en América circula en torno de las categorías de “tensión”, “corporalidad” y “mestizaje”. En el (neo)barroco se anudan, en cambio, “juego”, “artificio” y “alteridad” caníbal (Haroldo de Campos), nociones que en la escritura neobarrosa de Néstor Perlongher se radicalizan. Nos proponemos desplegar cómo esas categorías del barroco y neobarroco se articulan entre sí en reflejo deformante para componer un dispositivo lector (una “sencilla hermenéutica”, en palabras de Lezama Lima) que se ofrezca como contraconquista, arte de destronamiento y nueva operación lectora. Sin dejar de lado su pretensión metodológica, y sin abandonar su vocación dialógica, esa hermenéutica asume el litigio y el componente diferencial americano. Material e inmanente, el dispositivo lector hace pie en el cuerpo de los textos nuestromaericanos para hacerlos proliferar y proponer nuevas formas de lectura y reescritura.

---

\* Doctora en Filosofía por la Università degli Studi di Torino (Italia). Profesora Asociada, Cátedra de Filosofía, Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Sociología, Investigadora (Categoría 1) del IEALC. Directora del Proyecto: “Para una hermenéutica latinoamericana y caribeña del siglo XXI. Del barroco al neobarroco y su deriva neobarrosa como práctica estético-política”. Autora y compiladora de: Rossi, MJ., Bertorello A., Relecturas. *Claves hermenéuticas para la comprensión de textos filosóficos*. Buenos Aires, Eudeba, 2013; Rossi, MJ., Bertorello A. (Editores), *Esto no es un injerto. Ensayos sobre Hermenéutica y Barroco en América Latina*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017.

**Palabras clave:**

Neobarroco- hermenéutica - Latinoamérica

**Abstract:**

According to José Lezama Lima, Severo Sarduy and Alejo Carpentier, three of its main references, Baroque in America circulates around the categories of "tension", "corporality" and "mestizaje". The (Neo)Baroque, however, combines "game", "artifice" and "cannibal alterity" (Haroldo de Campos), notions that the texts of Néstor Perlongher radicalizes. We propose to show how those categories of Baroque and (Neo)Baroque are articulated in a deforming reflex to compose a reading device (a "simple hermeneutic", in the words of Lezama Lima) This device is presented as a counter-conquest, dethroning art and a new reading operation. This hermeneutics assumes litigation and the American differential component, without neglecting its methodological pretension, and without abandoning its dialogical vocation. Material and immanent, the reading device makes its way into the body of our nuestroamericanos texts to make them proliferate and propose new ways of reading and rewriting.

**Keywords:**

Neobarroco - hermeneutics - Latin America

\*\*\*

Por su retorcida y desbordante condición, por su propensión a las torsiones y contorsiones, el poeta cubano José Kozler (2013: 1) califica de "sierpe" al lenguaje (neo)barroco hispanoamericano:

El lenguaje de los siglos XVI y XVII se tiene que haber sentido amenazado, existencialmente desesperado...: es un lenguaje sierpe, un lenguaje que se retuerce dentro de sí mismo, se ovilla y se distiende, se lanza en mil direcciones simultáneas para tratar de captar la multidimensionalidad que de pronto le presenta la nueva realidad. Ese retorcimiento, que es búsqueda, no es superficial ornato, como suelen decir los académicos, sino que es auténtica manera: intento de captar la voluta, lo espiral, el estallido, las diversas esquirlas que salen disparadas en todas las direcciones, aparente azar, asombro, desconocimiento. ¿Cómo conocer? Es decir, ¿cómo decir? ¿Cómo reentender la verdad? Es decir, ¿cómo rededir? Y, muy importante, ¿cómo abarcar?

El epíteto es irrefutable: ya sea porque se encarama, tomando forma de enredadera, por retablos y columnas; ya sea porque se dilata, enroscándose, en la prosa de sus poetas, ese lenguaje esquivo y no-convencional se despliega en múltiples direcciones. El despegue del barroco de los cánones del arte clásico ha sido objeto de numerosos análisis (Wölfflin, 2007; Hauser, 1978; Croce, 1976; Weisbach, 1948). No es nuestro cometido invocarlos, sino dar cuenta de la especificidad y disponibilidad del (neo)barroco latinoamericano como matriz de pensamiento y dispositivo lector. Un tipo de pensamiento que se haya a gusto en el ensayo: titubeo, vacilación, alarido o veladura, es ahí donde se libera del canon, del sometimiento a las reglas y de las cortapisas del amo (Grüner, 2014). Algo de ese tono se encontrará aquí, en este ensayo, que busca hallar la manera de deslizarse sibilinamente por los recodos de la Academia no sin antes arriesgar, a la manera de una tesis provisoria, que es en la inmanencia de nuestros textos donde se encuentran las categorías que componen la operatoria (neo)barroca.

\*\*\*

La tematización del barroco como “arte de la contraconquista” emerge por primera vez en América con José Lezama Lima (La Habana, Cuba, 1910-1976). Esa voz singular no es sólo proclama o manifiesto: es la propia escritura de Lezama la que subvierte las buenas maneras, se tuerce y abreva en charcos prohibidos. A esa forma inusitada y rebelde le siguen, en los años 50 y 60, Haroldo de Campos (São Paulo, Brasil, 1929-2003) y Alejo Carpentier (La Habana, 1904 - París, 1980), éste último, de dudosa filiación barroca entre sus críticos<sup>1</sup>. Sin ser barroco ni en la escritura ni en la ficción<sup>2</sup>, Octavio Paz (México, 1914-1998) dedica un libro voluminoso a una barroca extraordinaria, Sor Juana Inés. En los años 70, Severo Sarduy (Camagüey, Cuba, 1937-1993) nomina “neobarroco” al barroco mestizo y caribeño, aunque Haroldo de Campos

---

<sup>1</sup> No hay coincidencia, entre los estudiosos del escritor cubano, respecto de su plena inscripción en el barroco: cuando Sarduy construye el “canon” del barroco, lo deja afuera. Lo cierto es que a una primera etapa afrocubana que combina surrealismo, cubismo y futurismo (años 40), le sigue el despojo de esos recursos, hasta que su producción se convierte en “esa prosa añeja, arcaizante, recargada y barroca que lo distingue desde entonces” (González Echeverría, 2004, p. 151). Sin embargo, ha sido el propio autor, en sus ensayos, quien ha sabido valorar el barroco como el estilo propio de América, considerándose parte de él.

<sup>2</sup> A este respecto, Carlos Gamerro (2010) propone una interesante distinción: la “escritura” barroca tiene lugar en el nivel de la frase, y se refiere al uso de las palabras para la descripción de algo o alguien. La “ficción” barroca atañe en cambio, no a la palabra, sino a la estructura, y se refiere al modo en que los planos estructuran la trama, correspondientes a órdenes de realidad diferentes entre sí (sueño/vigilia; copia/original; ficción/verdad; teatro/mundo; reflejo/modelo). De este modo, un autor puede tener una escritura barroca y ser realista (hay un solo plano de realidad, como en Carpentier), o tener una escritura austera y ser barroco por el planteo de múltiples planos (Borges).

(2000) reclame luego su reconocimiento como precursor de ese nuevo pliegue. En sus Apostillas, Valentín Díaz anota: “La constante con variaciones da forma a una lista que deja ver la fuerza de la noción: primero fue ‘Barroco’, que engendró al ‘Neobarroco’, que engendró al ‘Neobarroso’ (Perlongher), que engendró al ‘Hiperbarroco’, que engendró al ‘Transbarroco’” (Sarduy, 2011: 53). En tiempos recientes, Néstor Perlongher (Avellaneda, Argentina, 1949 - San Pablo, Brasil, 1992) y Roberto Echavarrén (Montevideo, 1944) han vuelto sobre la cuestión: el (neo)barroco es, para estos autores, tanto experimentación inherente a la práctica poético-política como instancia metarreflexiva.

El racconto, de apretada síntesis, nos permite sostener que la propuesta barroca en América descansa o, mejor dicho, oscila, en el vértice de tres categorías: *tensión*, *corporalidad* y *mestizaje*. El (neo)barroco, por su parte —dejamos el paréntesis como indicador de un debate aún no saldado entre “barroquistas” y “neobarroquistas”—, lo hace a través de las nociones de *juego*, *artificio* y *alteridad caníbal*. Los conceptos se equiparan por pares, aunque con matices: si el *juego*, en el (neo)barroco, afloja o distiende la *tensión* propia del barroco, es que el humor y la sátira amortiguan su dramaticidad y agonía; el *artificio*, por su parte, torna leve la densa materialidad de los *cuerpos* barrocos, mientras que la *alteridad caníbal*, esa realidad intraducible del otro que no cuaja, se ofrece en incierta o ambigua pasividad como contrapunto exacto del mestizo y, sobre todo, del *híbrido*. No fusión, no reconciliación de los distintos, no simple amalgama de lo diverso, sino devoramiento: antropofagia.

Nos proponemos fundamentar esa constelación a través de un recorrido por algunas de sus principales fuentes, centrándonos en las categorías que hemos destacado con vistas a la construcción de una hermenéutica (neo)barroca, a cuyas premisas, aún en ciernes, nos referiremos en la conclusión. Y procederemos barrocamente, es decir, construiremos la enredadera que se mete por los resquicios y cose los distintos, los opuestos y aún los contradictorios, demostrando que la síntesis de lo divergente —nunca identificable con la totalidad— en América, aún es posible: por eso es arte y escritura de la contraconquista. O mejor: tajo, desvío, inversión.

### **Barrocos: cuerpo, tensión, mestizaje**

I. En *Conjunciones y disyunciones*, Octavio Paz pone el barroco en conexión con la corporalidad. La relación entre “cuerpo” y “no cuerpo” resulta clave, “siempre y cuando se entienda que no poseen significación alguna, excepto la de expresar una relación contradictoria” (1978: 44). Esa contradicción, que aquí aparece como puramente formal

o relacional, se hace carne en el “estilo jesuítico”. Fúnebre y vital, estética de lujo y arte de la disipación, el barroco contiene la experiencia del cuerpo caído que no sublima el excremento. De ahí que el ensayo recorra el proceso de la encarnación y desencarnación, de la glorificación del cuerpo “en el acto mismo de morir”, y refiera la dispersión del oro que, como la materia fecal, también se extrae de las entrañas de la tierra: “La transmutación del sol primordial —oro que era de todos, todo que era de oro— en el ojo omnisciente del Estado burocrático-policíaco es tan impresionante como la transformación del excremento en billetes de banco. (...) Un estilo al que podría llamarse el ‘barroco excremental’”. (Octavio Paz, 1978:32)

La Contrarreforma, el “estilo jesuítico” y la poesía hispánica del siglo XVII son el reverso de la austeridad protestante, de la condenación y sublimación del excremento. España extrae el oro de las Indias, primero de los “altares del demonio” (los templos precolombinos) y después de las entrañas de la tierra. En ambos casos, se trata de un producto del mundo inferior, dominio de los bárbaros, los cíclopes y el cuerpo. América es así una suerte de letrina fabulosa abocada, ya no más a la retención del oro, sino a su dispersión. El barroco excremental adquiere así “el rango del estilo mestizo en el que el mestizo no es puramente lo dado como trauma de la invención América sino el elemento central” (Naranjo, 2006: 94).

II. “La curiosidad barroca” es el título de una conferencia que el escritor y ensayista cubano José Lezama Lima publica, junto con otras cinco, en el libro *La expresión americana*, de 1969. Dos son las categorías estéticas que animan el barroco americano para Lezama: “tensión” y “plutonismo”:

Nuestra apreciación del barroco estará destinado a precisar: primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica...” (2014: 228).

Y añade, para diferenciarlo de su par europeo:

De las modalidades que pudiéramos señalar en un barroco europeo, acumulación sin tensión y asimetría sin plutonismo, derivadas de una manera de acercarse al barroco sin olvidar al gótico y de aquella definición tajante de Worringer: el barroco es un gótico degenerado (2014: 228).

Los términos de Lezama son los de Wilhelm Worringer (1920): el barroco es un gótico degenerado. La repetición multiplicativa del gótico —en el s. XVII los espejos facilitarán la tarea— se combina con falta de simetría: de ahí la diferencia capital con el arte clásico. El barroco americano añade a esa repetición y asimetría una movilidad en continua exaltación, una tensión y una intensidad que lo separan del barroco continental.

Embriagante, enigmática y laberíntica, es una línea que no tiene principio ni fin, que carece de centro y se enrosca sobre sí misma, lo que hace a la impresión de infinitud. En América, la voluntad de forma del barroco no decanta en síntesis armoniosa, sino que se debate entre una forma vencedora (dominante pero decadente) y una vencida (derrotada pero en emergencia). Aun repeliéndose, esas formas buscan una conciliación absurda e imposible. De ahí la dramaticidad del barroco americano, su apelación a las paradojas, a los enfrentamientos y a la confusión de los planos de representación. El gusto por lo mutante (frente a lo fijo), lo inestable (frente a lo seguro), lo multidimensional (frente a lo unidimensional), los pliegues (frente al alisamiento de la consistencia del mundo), da cuenta de la imposibilidad de cualquier tipo de encasillamiento.

Lezama no se detiene en la búsqueda de una esencia u origen para América: eludiendo la tentación sustancialista, se empeña en la construcción de una “fábula intertextual” que no corresponde a ninguna realidad en sí. Su caracterización del barroco como “era imaginaria” es parte, pues, de esa operación de despegue de todo referente; es en la “era imaginaria” que el mundo es concebido como imagen: “La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como última de las historias posibles” (2014: 53).

III. El despegue de toda referencialidad y de todo intento por encontrar una identidad última, se afirma a su vez en el universo carpentino, en particular en “Problemática de la actual novela latinoamericana” y en “La ciudad de las columnas”, ambos reunidos en el volumen intitulado *Tientos y diferencias*, de 1967. En la primera conferencia, Alejo Carpentier se refiere al barroco como un estilo que nace como desafío de lo considerado de “buen gusto” o perteneciente a la “alta cultura”:

Nuestras ciudades (...) tienen lo que podría ser tercer estilo: el estilo de las cosas que no tienen estilo. (...) No estilos serenos o clásicos por el alargamiento de un clasicismo anterior, sino por una nueva disposición de elementos, de texturas, de fealdades embellecidas por acercamientos fortuitos, de encrespamientos y metáforas, de alusiones de cosas a ‘otras cosas’, que son, en suma, la fuente de todos los barroquismos conocidos (1976: 16-17).

En “La ciudad de las columnas”, que no es otra que La Habana, la cuestión del estilo vuelve a invocarse, pero esta vez para dar cuenta de cómo la insólita proliferación de columnas en esa ciudad caribeña, en que se mezclan los estilos dórico, corintio y jónico sin orden ni concierto, decanta en mestizaje. Lo mismo le cabe a la propia escritura carpentina, en el que las listas y el encadenamiento proliferante de términos semeja las calles de la Habana:

Y como todo mestizaje, por proceso de simbiosis, de adición, de mezcla, engendra un barroquismo, el barroquismo cubano consistió en acumular, coleccionar, multiplicar, columnas y columnatas en tal demasía de dóricos y corintios, de jónicos y de compuestos, que acabó el transeúnte por olvidar que vivía entre columnas, que era acompañado por columnas, era vigilado por columnas que le medían en tranco y lo protegían del sol y de la lluvia, y hasta que era velado por columnas en las noches de sus sueños (1976: 69).

Más allá de los acercamientos entre lo distinto y mutuamente intraducible, la escritura barroca se revela para Carpentier como el único cincel con el que cuenta un escritor para adentrarse en la corporalidad de los objetos: “El objeto vive, se contempla, se deja sopesar. La prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darte relieve y definirlo” (1976, p. 35). La palabra barroca talla su objeto, o mejor: lo rodea. Y en ese rodeo consigue desprenderse de él, lo vuelve *fábula*.

### **Neobarrocos: juego, artificio y alteridad caníbal**

Algo de este orilleo por las zonas bajas y anegadizas persiste en los poetas (neo)barrocos y se afianza en los neobarrocos. Ubicándose en los márgenes, ellos se entregan al goce de la escritura al tiempo que desafían los límites establecidos. Es en la articulación entre políticas de izquierda, prácticas poéticas y actividades libertarias de los grupos minoritarios segregados, donde se produce el efecto más radical e innovador.

I. A principios de los años 70, el ensayo “El Barroco y el neobarroco” de Severo Sarduy hace su aparición en un volumen coordinado por César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura* (1972) que reúne las investigaciones que se iniciaran en “una reunión de expertos” en la ciudad de Lima en 1967, patrocinada por la Unesco. El compendio es sintomático de una toda una época en la que se intenta producir algo así como una “segunda fundación”, un “segundo descubrimiento”, esta vez, de los americanos por los americanos. En la presentación del libro se explica que el objeto de estudio no es la cultura en sí, sino América Latina y el Caribe *en o a través de* sus manifestaciones culturales, de la inmanencia de los textos y de las voces de quienes la expresaron. Desde esa proyección, el término “neobarroco” se torna fecundo y proliferante.

De acuerdo con Sarduy, el neobarroco es “esquema operatorio”, “sistema de desciframiento” y “operación de decodificación”. Rehúye de este modo tanto su calificación como categoría transhistórica —tal como lo conciben Henry Focillon en *La vie des formes* (1934) o Eugenio d’Ors en *Lo barroco* (1936)— como su inscripción en

un momento particular de la historia (el siglo XVII). Remite en cambio a procedimientos y mecanismos formales que permiten leer un conjunto de obras de diversa procedencia: literaria, artística arquitectónica, cinematográfica. De ahí que el (neo)barroco se proponga sobre todo como metodología de lectura. Una serie de dispositivos lo integran: artificio (sustitución, proliferación, condensación), parodia (intertextualidad e intratextualidad), erotismo, espejo y revolución. Inspirados en el posestructuralismo (Barthes, Kristeva, Lacan, Deleuze), estos dispositivos sugieren que no hay significado último, modelo u origen a los que haya que llegar, no hay sentido (último) que se trate de restituir.

La pretensión del (neo)barroco de ofrecerse como dispositivo lector y como paradigma lo convierte en una forma de conocimiento coherente, en un modo de concebir las relaciones entre las cosas. El término utilizado para expresar esas relaciones es *retombeé*: sistema analógico bipolar por el cual elementos análogos y a la vez distantes, sin comunicación o interferencia, sin causalidad o condicionamiento, pueden funcionar como dobles uno de otro. Este privilegio conferido a las estructuras relacionantes lo lleva a su hipótesis más audaz: analizando la ciencia y el arte, Sarduy advierte que la forma subyacente a la teoría de Kepler sobre la elipse es análoga a la que articula los poemas de Góngora, los cuadros de Caravaggio o la arquitectura de Borromini. Llega así a la conclusión (que retomará más tarde Omar Calabrese) de que esta recurrencia entraña una categoría de la forma que se sobrepone a cualquier contenido o significado.

“Arte del destronamiento y la discusión”, el neobarroco de Sarduy enlaza con el arte de la contraconquista de Lezama, pero con un énfasis mayor en el juego y la parodia. En *El barroco y el neobarroco* (1972) adopta el concepto de *parodia* de Bajtín, derivado de lo serio-cómico antiguo y del folklore carnavalesco, en el que tradición, alegría y juego se combinan con una pluralidad de lenguas y de tonos<sup>3</sup>. Al referirse a una obra anterior, a la que deforma o desfigura, la parodia podría considerarse “arte menor”. Sin embargo, para los escritores y ensayistas neobarrocos latinoamericanos, esta lectura “en filigrana” convierte por el contrario a la obra en un género mayor: cuanto más vastas resulten las referencias, cuanto más capas escondidas por develar, mayor será el “juego” que promete, mayor la alegría del descubrimiento. Ya sea como poética o como dispositivo lector (aplicable, por lo demás, a otros registros, como el pictórico o arquitectónico), la

---

<sup>3</sup> De acuerdo con Curtius (2917), no es posible medir la literatura española con criterio clásico o europeo, pues conserva el cruce de estilos, géneros y tradiciones característicos de la edad Media latina. Dado que España se desenvuelve fuera del canon estatuido por el clasicismo francés, en el Siglo de Oro “cabén todos los contrastes: tono popular del Romancero y hermetismo de Góngora; realismo cáustico de las novelas picarescas y alturas de la mística especulativa; equilibrio clásico de un Fray Luis de León y extravagancias del conceptismo; la novela más grande, más sabia, más alegre de la literatura universal moderna y un teatro del mundo con miles de comedias” (Curtius 2017: 377-378).



operatividad barroca del concepto de parodia proporciona una llave para el espectáculo simbólico y sincrético en que, según Sarduy, reina lo “anormal”.

El carnaval es otra de sus expresiones, dado que multiplica las confusiones en una “apoteosis que esconde una irrisión” (Sarduy, 1999: 1394). La carnavalización implica la parodia, señala Sarduy, pues equivale a interacción de distintos estratos, a combinación de diferentes texturas lingüísticas, es decir, a *intertextualidad*. Textos que remiten a otros textos en concierto que se dará a llamar “polifónico”, cuya expresión no es lineal sino volumétrica, espacial y dinámica. Es una operatoria lúdica que desmonta la jerarquía implícita en la distinción original-copia o culto-popular, así como las delimitaciones ficticias entre géneros. Las confusiones, profanaciones, excentricidades y ambivalencias son tipos de juego que desafían las cortapisas del texto normal, carcomen las convenciones e instalan otras reglas.

En la deriva latinoamericana, en particular en el llamado barroco malandro, el desenfadado y la “incorrección” superan la de los precursores. Oswaldo Lamborghini y Néstor Perlongher desplazan a otras territorialidades los recursos y artificios del barroco continental, ya no sólo ensuciándolo y contaminándolo con el habla propia de la orilla (“barroso” rioplatense), sino con jirones, fragmentos y remiendos del habla convencional. En “Pura mierda, putas cochinas”, Lamborghini arremete de entrada: “En literatura me gusta ir directamente al grano. Nada de prólogos, vueltas; nada de nada y nada de chotadas” (2013: 187). El neobarroso recupera la forma modelada por Góngora o Sor Juana Inés y la convierte en el (des)trazo obsceno de Lezama Lima o Lamborghini para travestirla y sodomizarla: “El tacto se juega en el polvo, el tacto se aceniza, mientras el futuro es un fetiche resplandeciente” (Echavarren 2009: 96). De ahí que lo que el juego neobarroco-neobarroso propone sea multiplicar los registros, combinar el habla que va directamente al grano con aquella otra que se empeña en seguir siendo alusiva, que da vueltas. Exceso, parodia y desperdicio distingue pues la propuesta de las poéticas neobarrocas y barrocas. Un juego que en su desparpajo propone una subversión de carácter ético, destinado a retar la superioridad del lenguaje de la funcionalidad, la comunicación y la transparencia:

El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje [...] reducido a su funcionalidad [...], el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del objeto parcial. El “objeto” del barroco puede precisarse: es ése que Freud, pero sobre todo Abraham, llaman el objeto parcial: seno materno, excremento –y su equivalencia metafórica: oro, materia constituyente y soporte simbólico de todo barroco–, mirada, voz, cosa para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar(se) del otro y de sí mismo, residuo que podríamos describir como la (a)lteridad, para

marcar en el concepto el aporte de Lacan, que llama a ese objeto precisamente (a) (Sarduy, 1972: 32).

En el ensayista y poeta cubano, el éxtasis del juego ceremonial se da en el travesti: “El travesti, y todo el que trabaja sobre su cuerpo y lo expone, satura la realidad de lo imaginario y la obliga a, a fuerza de arreglo, de reorganización, de artificio y de maquillaje, a entrar, de modo mimético y efímero, en su juego”. (1999: 1300). El travesti no copia, simula; en esta simulación, hay una pulsión de metamorfosis, de transformación lúdica, que no está destinada a imitar sino que traspasa límites. Deseo de gasto, lujo peligroso, necesidad de desplegar, voluntad de hacerse pasar por otro, de jugar, operaciones todas que en el travesti responden a la ley del puro disfraz: reto a la economía de la suma cero, reto a la ley de las equivalencias, reto y desafío a la ley del Padre. Los simulacros-fantasmas agreden al modelo, lo impugnan, se ríen de él y cambian su carga sacramental. Pasamos, pues, de la tensión y del fuego que aniquila a la risa del bufón que blasfema, a la otra cara de la rebelión y de la resistencia.

La condición lúdica del barroco será especialmente subrayada por el estudioso Affonso Avila (2012), que ve en el *juego* una de las principales categorías de su estructura y lenguaje, junto con el énfasis en la “visualidad” y la “persuasión” retórica (2012: 60). La imagen del *homo ludens*, desarrollada a fondo por Johan Huizinga (1957) en un ensayo clásico de antropología cultural, así como la figura de la plenitud ligada al hombre que juega de Schiller, dan pie a Avila para descompartimentar al barroco y convertirlo en una forma de vida, en un modo de experimentar el mundo. También lo es para Lezama Lima, cuyo “Señor barroco” (en su célebre ensayo *La curiosidad barroca*) trasluce, en costumbres y hábitos de vida, el disfrute y el goce del tabaco y el ron, la dimensión sagrada de la fiesta:

Ese americano señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro, en su granja, canojía o casa de buen regalo, pobreza que dilata los placeres de la inteligencia, aparece cuando ya se han alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del conquistador. Es el hombre que viene al mirador, que separa lentamente la arenisca frente al espejo devorador, que se instala cerca de la cascada lunar que se construye en el sueño de propia pertenencia. El lenguaje, al disfrutarlo, se trenza y multiplica; el saboreo de su vivir se le agolpa y fervoriza. Ese señor americano ha empezado por disfrutar y saborear, pieza bien claveteada, si se le extrae chilla y desentona. [...] Ese señor exige una dimensión: la de su gran sala, por donde entona la fiesta. (Lezama Lima, 2012: 229)

Volviendo a Avila, la propensión lúdica de lo humano, presente en mitos, ritos y diversas prácticas colectivas —lo cual implica que sea considerada una *estructura social*— se convierte en el barroco en instrumento de afirmación creadora y libertad subjetiva,

sirviendo de contrapeso a los aspectos más dogmáticos, rígidos y conservadores del barroco de la contrarreforma. De Cervantes a Rabelais, a los juegos de palabras en los sermones del portugués Antonio Vieira, lo serio y lo lúdico se superponen o alternan. Y así será también en el gran teatro del mundo, en las explosiones carnavalescas en que la fiesta y la agonía se dan juntas:

A vida barroca se exprimirá, assim, em nível a uma só vez de êxtase festivo e agononicidade existencial, através sempre de formas eminentemente artísticas, em cuja tesitura o jogo será tanto o móvel das virtualidades criativas, quanto o veículo liberador de potencialidades sociais reprimidas. (2012: 75)

II. El alejamiento de lo natural implica en barrocos, neobarrocos y neobarrosos la celebración del artificio, movimiento que culmina en el concepto de real maravilloso: estética de la extrañeza capaz de alojar todos los extremos, monstruos, híbridos y otras curiosidades. La exaltación del artificio, además de oponerse a la mimesis aristotélica que sirve de fundamento al arte clásico, tiene efectos epistemológicos: altera la jerarquía implícita entre un paradigma realista-naturalista legitimante de la ciencia como modo privilegiado de acceso al ente, y un paradigma culturalista que hace del artificio el momento fundante del saber: “La démarche lezamesca es, pues, metafórica. Pero la metáfora, el doble devorador de la realidad, desplazador del origen, es siempre y exclusivamente de naturaleza cultural. Como en Góngora, aquí es la cultura la que lee a la naturaleza —la realidad— y no a la inversa; es el saber quien codifica y estructura la sucesión desmesurada de los hechos” (Sarduy, 1999: 1161).

En el neobarroco, el artificio supone máximo, alejamiento de la naturaleza, de todo lo considerado “natural”, normal o necesario. En el ensayo *Barroco y neobarroco*, de 1972, Sarduy contrarresta de esta manera la tesis que Eugenio d’Ors desarrolla en *Lo barroco* (1964) según la cual el barroco sería una vuelta a lo ingenuo y la desnudez originaria, una rememoración del caos primitivo. Sostiene en cambio que “la repetición de volutas, de arabescos y máscaras” (2011: 8) expresan la apoteosis del artificio, un estadio en el que la naturaleza, ya completamente alejada de sí misma, se trastrueca en irrisión y burla carnavalesca.

A diferencia del “horror vacui” propio del barroco continental, el artificio mantiene en Sarduy un compromiso implícito con el vacío, es decir, traza un borde en torno de él, pero no lo evacúa. “El barroco es la tendencia natural del español” —dice en el prólogo a *La playa*. Y continúa: “Vaciar la frase es postular, otra vez, la literatura como artificio” (1999: 1010). El ornamento (tan denostado por Adolf Loos, el arquitecto que publica en la Viena de 1908 la conferencia “Ornamento y delito”) desquicia el sentido del ahorro, descompone la austeridad burguesa y disloca el tiempo concebido como lineal y

progresivo; define en cambio una contemporaneidad cargada de supervivencias. En América, el adorno y la palabra ornamental, siempre proliferante y excesiva, rodean el hueco, no lo llenan, como en el barroco europeo: imposibilidad de reconciliación, de superación de la herida provocada por la conquista. Frente a un vacío que recoge el eco de la súplica y el desasosiego, el sujeto se encuentra literalmente anonadado, suspendido en el borde de la nada. Queda, pues, multiplicar los recursos inútiles. O mejor (antes que verlo como “un efecto de”): acumula ruinas y desperdicios para invocar, en su desmesura, la falta.

En América, el barroco “mestizo” no aproxima, simplemente, los mundos en discordia. No hay, como sugiere Gruzinski (2007), mera yuxtaposición o sustitución. Y ejemplifica: “el mono no surge directamente del pasado prehispánico, ni la centauresa directamente de un grabado italiano” (235), en cuyas líneas predomina la armonía, aún con los desajustes pictóricos que ocasiona el barroco. En cambio, en América, el mestizaje tiene lugar en el seno de una sociedad que se nutre de fragmentos propios e importados, de creencias mutiladas, de cuerpos despedazados, de conceptos desprovistos de su contexto y mal asimilados. Lo “orgánico” ha sido desmembrado, lo “natural”, desajustado. De ahí los montajes y los objetos “raros”, audaces, que desafían la composición natural de los seres y proponen nexos incoherentes entre planos de realidad. Todos recursos estéticos que desafían, a su vez, la lógica del trabajo y de la economía burguesa, que comienzan a operar en América por trasplante. La contraposición, en Sarduy, entre procesos redituables y gasto improductivo sigue de cerca al Bataille de *La parte maldita* (1987), para quien la actividad humana “no es enteramente reducible a procesos de producción y conservación”. Sólo los llamados gastos improductivos (el lujo, los duelos, las guerras, la construcción de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes, la actividad sexual “perversa”, desviada de la actividad genital) “tienen un fin en sí mismas” (Bataille 1987: 28).

La literatura neobarroca y neobarrosa latinoamericanas llevan a límites insospechados el artificio. Es *Cobra* apareciendo “*al fondo del coche, de pie contra la pared de lata, pájaro clavado contra un espejo. Está maquillada con violencia, la boca de ramajes pintada*”. La descripción contempla órbitas negras y plateadas de alúmina, “*estrechas entre las cejas y luego prolongadas por otras volutas, pintura y metal pulverizados, hasta las sienas, hasta la base de la nariz, en anchas orlas y arabescos como de ojos de cisne, pero de colores más ricos y matizados*”. Si la naturaleza está desprovista de objetos cuya íntima cualidad sea la fijeza, en cambio, la artificiosidad es llevada al paroxismo en la imagen de los párpados de los que penden, no cejas, sino “*franjas de ínfimas piedras preciosas*” (Sarduy 1986: 126, en cursiva en el original).

Pletórica de artificios y desvíos inútiles, la lengua metafórica neobarroca conlleva efectos hermenéuticos; además de intraducibles, los textos (neo)barrocos no exigen, para Néstor Perlongher, la restauración del texto “normal” ni demandan bucear en profundidades. Por el contrario, la tarea es mantenerse en la superficie:

En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo de neobarroso para denominar esta nueva emergencia (2008: 101).

El término “neobarroso”, de su creación, además de ubicar al neobarroco geográficamente en estas cuencas, sugiere una cadena que va del “algo huele mal” al significativo hediondo, y que proliferará en secuencias espiraladas: pringoso, baboso. El lenguaje se carga de significantes que sirven para diseminar lo bajo y abyecto, lo que se tapa u oculta, alojando a las minorías y a lo políticamente incorrecto, aquello de lo que no se habla: “...barroco es el “kitsch”, el “camp” y el “gay” (2008: 116). En verdad, cualquier estilo se presta a ser barroquizado para Perlongher, siempre que dé lugar a la parodia, a la carnavalización y a la derrisión; incluso el realismo social rioplatense puede devenir en un barroco gauchesco.

Los ensayos de Perlongher sobre el neobarroco retoman a su modo la noción de pliegue de Deleuze y Guattari. De ahí los rasgos que describen la escritura y el arte neobarrocos: *desterritorialización*, pues no se afinca en un lugar determinado sino que se desplaza, llevando una existencia nomádica en áreas marginales (Italia, España y América Latina); *desrealización*, en la medida en que es artificio: negación de un sustrato ontológico como fundamento de lo real; *designificación*: así como no hay un real que opere de sustrato, tampoco hay un significado último al cual amarrar la cadena de significantes y la exuberancia metonímica. Estos tres rasgos descansan en el abismo entre palabra y ser, lo cual desemboza en ese “lenguaje demente”, lúdico y excesivo propio del neobarroco.

En esa misma senda discurre Roberto Echavarren: el neobarroco consiste en la ruptura de toda alianza “natural” entre cosa y palabra. La impronta kantiana se deja ver: arte de lo sublime, la postulación de un límite es indispensable, pues es en su trasgresión o corrimiento que se gesta el devenir barroco; pasada la línea divisoria, acontece lo espontáneo y la confusión, lo sublime y lo monstruoso: “El arte barroco repudia las formas que sugieren lo inerte o lo permanente, colmo del engaño. Enfatiza el movimiento y el perpetuo juego de las diferencias, dinámica de fuerzas figurada en fenómenos. Es un arte de la abundancia del ánimo y de las emociones, que no son jamás, sin embargo transparentes” (Echavarren et al., 2010: 11).

El barroco no se dirime para Echavarren en el ámbito del ser sino en el de la escritura, por eso prefiere la retórica a la verdad. Su “idiosincrasia” —lo que lo hace estilo de vida antes que expresión artística o poética— es inseparable de la reescritura de poemas de otros, otras: Sor Juana Inés, Góngora, Severo Sarduy. Comprueba en ellos “una dispersión de escrituras. Nada parecido a una escuela, a la manera de Breton y los surrealistas. (...) Nadie se vuelve prisionero de un procedimiento” (2010:11).

Esta dispersión de escrituras es propia del neobarroco, al que se esfuerza de separar de las vanguardias y del romanticismo, pues “a diferencia del ‘compromiso’ de la vieja escuela —coloquialismo y propagandismo de tipo populista— no acepta un nivel medio de comunicación poética. No tiene miedo de volverse oscura o demasiado complicada” (2010:12). Echavarren se aparta así tanto del subjetivismo ilusorio como del utopismo autoritario. El intento por hacer convivir diversos niveles de sentido —operación que remite a las “isotopías” de F. Rastier—, la lucha de los particulares y su pretensión libidinal errática, decanta, en el poema barroco, en largas y complicadas oraciones llenas de paréntesis, cláusulas subordinadas y digresiones interminables en las que las frases serpenteantes, los ritmos incantatorios “llegan a tal nivel de complejidad que el lector duda por momentos y le cuesta decidir acerca de la corrección de la sintaxis”.

El barroco y su hermenéutica no son en Echavarren instancias trascendentales ni metarreflexivas: son una práctica poética y política que se descubre en la singularidad de ensayos y poemas, en los que palpita una reflexión inseparable de un ritmo y una tonalidad, un movimiento acorde con una vida que experimenta y desafía los límites consagrados. Por eso el barroco es “transplantino”: describe una trayectoria transnacional y una peregrinación poética, climática, histórica y lingüística.

III. Finalmente, si —como hemos dicho supra— para Carpentier la prosa barroca ciñe y menudea el cuerpo del objeto (o mejor: es cuerpo), para Haroldo de Campos la escritura barroca mastica, mezcla, tritura y devora voces de otros, cuerpos y palabras ajenas para asimilarlas. Haroldo de Campos lleva a primer plano el vínculo entre concretismo, barroco y antropofagia: de lo que se trata es de deconstruir el logocentrismo occidental a través de un acto de asimilación salvaje, con lo que reivindica la eficacia simbólica del canibalismo. La traducción sería una de sus formas, pues se trata de una “transcreación”, que es a su criterio la manera más fecunda de superar la mimesis aristotélica.

Como antitradición, la antropofagia opera a través de búsquedas marginales y alternativas a la cultura oficial. La perspectiva “sumisa y reconciliada” del “buen salvaje” se invierte: ahora es el “mal salvaje” el que se convierte en un devorador de hombres blancos. Por eso, el neobarroco se plantea como una estética de la alteridad:

Desde el Barroco, o sea, desde siempre, no podemos pensarnos como una identidad cerrada y concluida, y, sí, como diferencia (en la acepción de J. Derrida), como apertura, como movimiento dialógico de la diferencia, contra el telón de fondo de lo universal. Nuestra entrada en el palco literario es, desde el principio, un salto vertiginoso a la escena del Barroco, o sea, una articulación diferencial con un código universal altamente sofisticado (1987: 2).

La incorporación de africanismos e indigenismos, el recurso a la parodia y a la sátira en un juego intertextual carnavalesado, da cuenta de un proceso de antropofagia continuo. De ahí que, “[u]na vez dominadas las reglas del juego, explotan en un sentido personal, e incluso subversivo, las posibilidades combinatorias del código común: un código siempre móvil y cambiante, en sus reconfiguraciones individuales” (1987: 2).

El barroco significa, además, abolición de fronteras entre poesía y prosa, que es lo que de Campos procura en *Galaxias*. E implica ausencia de origen en un sentido genético o embrionario-evolutivo: el barroco para de Campos no tiene infancia, lo cual le impide inscribirlo en una filosofía de la historia evolutiva y lineal: “Nuestras literaturas, al emerger con el barroco, no tuvieron infancia (*infans*: lo que no habla). Nunca fueron afásicas. Nacieron ya adultas (como ciertos héroes mitológicos) y hablando un código universal altamente elaborado: el código retórico barroco” (de Campos, 2000:9).

## Conclusión

Como hemos visto a través de los fragmentos de Carpentier, Paz, de Campos, Avila, Perlongher y Echavarren, en un recorrido que también se presenta como fragmentario, el barroco y neobarroco latinoamericanos remiten a un universo habitado por cuerpos cuyas intensidades los tornan proclives al estallido, la descomposición y la recomposición. Cuerpos en los que una animalidad insensata desbarata los encasillamientos e incita al devoramiento, la metamorfosis y el travestismo. Proliferante, el barroco latinoamericano apuesta a la dimensión vital de la existencia: es incómodo, inasible, barroso. La alusión al cuerpo destaca su superficie de emergencia y los surcos que lo hienden, pues el barroco americano tiene su punto de partida en los procesos de colonización que hicieron nuestra historia. Así como resultaría ingenuo anclar su existencia a un presunto origen descontaminado y auténtico, sería ciego ignorar la marca del colonizador. América nace de la colisión de los mundos, emerge de una herida. Si el barroco europeo remite a la crisis del s. XVII, el barroco latinoamericano se gesta en el encuentro y el desencuentro traumático de las culturas. De ahí que el fenómeno diste de circunscribirse a lo estético o artístico para ser, en razón de disyunciones y antagonismos, político.

Destaca asimismo su lugar como dispositivo lector (Sarduy). Esa hermenéutica se distingue de aquella que la reduce a su estatus metodológico (Schleiermacher, Betti), y de la que la ciñe al modelo dialógico (Gadamer, Habermas). El posestructuralismo, de enorme gravitación, propondrá la noción de un vacío generador, condición de posibilidad del movimiento metonímico. De este modo, la hermenéutica neobarroca renuncia a pensarse desde la simple exterioridad, no es simple comentario que aclare, no se propone como decodificación ni traducción de un sentido oculto o incierto, rehúsa convertirse en garante de un diálogo edificante entre las partes. En una palabra, hace proliferar lúdicamente la materialidad corporal de los significantes, no deslinda lectura y reescritura, se propone como inmanente (devora al Autor), asume el litigio y la controversia. Lo que a ella le compete, pues, es asumir el lugar del tercero, ser el “entre”: entre autor/es, lector/es, texto/s; entre interlocutores, entre diferentes tejidos textuales. Es la enredadera, la guirnalda reptante que circula entre intersticios, el lazo que construye comunidad.

## Referencias

- Avila, Affonso (2012), *O lúdico e as produções do mundo barroco. Uma linguagem a dos cortes. Uma consciencia a dos luces*, São Paulo, Perspectiva.
- Bataille, Georges (1987), *La parte maldita*, Barcelona, Icaria.
- Croce, Benedetto (1967), *Storia dell'età barroca in Italia*, Bari: Laterza.
- Curtius, Ernst Robert (2017), *Literatura europea y Edad Media Latina*, I, México, FCE.
- De campos, Haroldo (1987), “Tradición, traducción, transculturación, historiografía y excentricidad”. Traducción de Néstor Perlongher, en *Filología*, Año XXII, nº 2, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Buenos Aires.
- De campos, Haroldo (2000), *De la razón antropofágica y otros ensayos*, México, S. XXI.
- D'Ors, Eugenio (1964), *Lo barroco*, Madrid, Aguilar.
- Echavarren, Roberto; Kozer, José; Sefamí Jacobo (2010), *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, Buenos Aires, Mansalva.
- Grüner, Eduardo (2014), *Un género culpable*, Buenos Aires, Godot.
- Gruzinski, Serge (2007), *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*, Barcelona, Paidós.
- Hauser, Arnold (1978), *Historia social de la Literatura y el Arte*, Barcelona, Labor.
- Kozer, José (2013), “Sobre el neobarroco”. Fragmento de una entrevista de Josely Vianna Baptista, en *Neobarroco y otras vainas*, disponible en <http://neobarroqueries.blogspot.com/2013/09/sobre-el-neobarroco-jose-kozer.html>
- Lamborghini, Osvaldo (2013), *Novelas y cuentos I*, Buenos Aires, Mondadori.



- Lezama Lima, José (2014), *Ensayos Barrocos*, Buenos Aires, Colihue.
- Naranjo, Rodrigo (2006), "Barroco excremental", en *Aisthesis* N° 39.
- Paz, Octavio (1985), *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México, FCE.
- Paz, Octavio, *Conjunciones y disyunciones*. México, Joaquín Mortiz, 1978.
- Perlongher, Néstor (2008), *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Colihue.
- Sarduy, Severo (2011), *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, El cuenco de Plata.
- Sarduy, Severo (1999), *Obra completa*. Tomos I y II. Edición crítica de Gustavo Guerrero-François Wahl. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación.
- Weisbach, Werner (1948), *Barroco, arte de la contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Wölfflin, Heinrich (2007), *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Worringer, W. (1920), *Form problems of the Gothic*. New York, G.E. Stechert & Co.