

Camp neobarroco: homenaje, artificio y violencia

Alicia Montes

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

ABSTRACT

The aim of this paper is to examine some distinctive characteristics of post-vanguard, as shown in the works of Copi and Perlongher, as it is my intention to demonstrate that in the texts of these authors, the constructive principle that organizes the writing is related to a *neo-baroque* aesthetic and a *camp view*, as this carnival-like perspective allows them to work with the literary tradition, the different genres and the culture of masses from a parodic distance, that is violence and homage at the same time. This is why the world is represented as chaos, illusion, pure change, a carnival party where costume and transvestism proliferate.

Keywords: post-vanguards, violence, homage, literature, culture of masses.

El objetivo de este trabajo es analizar algunos rasgos distintivos de las posvanguardias, tal como se manifiestan en la obra de Copi y Perlongher ya que pretendo demostrar que en los textos de estos autores, el principio constructivo que organiza la escritura tiene que ver con una estética neobarroca o *neobarrososa*, y con una *mirada camp*, ya que esta perspectiva carnavalesca les permite trabajar con la tradición literaria, los géneros y la cultura de masas desde una distancia paródica que es violencia y homenaje al mismo tiempo. Por esto, el mundo es representado como caos, ilusión, puro devenir, fiesta carnavalesca donde prolifera el disfraz y los travestimientos.

Palabras clave: posvanguardias, violencia, homenaje, literatura, cultura de masas.

En *Las aventuras del Sr. Maíz*, Washington Cucurto (2005) escribe:

[...] Nace una estética del choreo! Me doy cuenta de que el plagio, la reinención es fundamental para una literatura del futuro. Entiendo que la diversión, el absurdo son las claves del éxito.[...]. Yo le quito toda la seriedad a la cuestión y decido mandar cualquiera.[...]. Pero es difícil, ya lo dije en el posfacio de *La Máquina de hacer paraguayitos*. Para afanar hay que tener clase. El que afana es doblemente diestro que el que inventa. Ser creador es fácil, lo difícil es agarrar un molde y rediseñarlo. Tenés que tener la habilidad del que lo hizo y la habilidad de transformarlo. Copiar no es para cualquiera, es mil veces más difícil que inventar... (subrayado mío, pp. 44-45).

Este escritor argentino contemporáneo, en los márgenes de la academia y su canon, pone de manifiesto de un modo desfachatado, una de las características más notorias de las neovanguardias, o posvanguardias, la relación inevitable y paradójica que mantienen con la tradición, tanto literaria como de la cultura de masas, ya que sus estéticas fuertemente marcadas por el reciclaje de materiales anteriores, revisitan la serie literaria y los géneros masivos en señal de reconocimiento, pero sin ingenuidad ya que su gesto es siempre iconoclasta, irónico y violento. Sus procedimientos caracterizan tanto por el homenaje que revaloriza aquello que cita, recicla y usa, convirtiéndolo muchas veces en objeto de culto, como por la irrisión paródica de sus géneros, tendencias, estrategias y obras más significativas que lleva a cabo.

Al operar así, las neovanguardias entrecomillan su relación con la tradición literaria y la cruzan con los monstruos *kitsch* de la cultura de masas. Construyen, de esta forma, en el lugar híbrido y separado que delimitan, un espacio propio donde todas las perversiones, a través de las cuales manifiestan una pasión y un amor desmedidos por lo que es, tienen cabida. De modo tal que, aquello que sacralizan en el acto mismo de la elección, del recorte y de la separación, es convertido, al mismo tiempo, en objeto de escarnio, violación y sacrilegio. Estos procedimientos son la marca inexcusable de que han desaparecido las fronteras entre continuación de la tradición y tracción y entre arte e industria cultural (Burger, 1990, pp. 11-12): "¿qué ha sucedido? Ha desaparecido una frontera que últimamente – hasta Adorno – tenía el incuestionable estatus de un principio metafísico que garantizaba la posibilidad del arte: la frontera entre el arte y la industria de la cultura, y, simultáneamente entre el arte y el no arte."

En efecto, las denominadas posvanguardias o neovanguardias¹, cuya emergencia la crítica coincide en colocar en los años '60, están constituidas por

¹ Burger señala en "Aporías de la estética moderna" que las principales características de la posvanguardia son: la relectura y cita irónica del arte anterior; la idea de muerte del arte; la restauración de la categoría de obra pero extendida y ampliada; el uso de los procedimientos de la vanguardia pensados para acabar con la institución arte pero en operaciones artísticas; el kitsch del kitsch (camp): el borramiento de la frontera arte/industria cultural. Por su parte Matei Calinescu, incluye entre esta segunda vanguardia son: Grupo 63 (Edoardo Sanguinetti, Umberto Eco, Nani Balestrini, etc.); el *nouveau roman* de novelistas franceses como Robbe-Grillet, Claude Simon, etc.; el grupo parisino *Tel Quel*, integrado entre otros por Roland Barthes, Julia Kristeva, Phillipe Sollers, Jacques Derrida; el grupo de Stuttgart de poetas concretos dirigidos por el científico Maz Bense, el movimiento Beat de los años '50 (Jack Kerouac, Allen Ginsbert); el grupo de Liverpool de poesía pop (Brian Patten, etc.), la música de John Cage. A ellas se puede agregar el neobarroco latinoamericano (Perlongher) y el Pop Art norteamericano (Danto), por mencionar las tendencias más relevantes.

una serie de tendencias que marcan la caída de la “gran división” (Huysen, 2002), es decir, la diferencia alto/bajo que organizó el relato sobre el arte moderno² y por la porosidad de fronteras entre la alta cultura y lo masivo. A este respecto, subraya Matei Calinescu (1991) que en estos movimientos cuestionan la actitud destructiva de las vanguardias frente al pasado y el culto por lo nuevo de la modernidad. Por eso, una de sus características centrales es la “revisita” a la tradición pero con distancia irónica, en un gesto de reapropiación que delata tanto la parodia propia del *camp*, como el homenaje y la nostalgia característicos del pastiche posmoderno. En ellas, el crítico rumano observa tendencias anarquistas y antiteleológicas que se concretizan en un éstasis estético en el que tienen cabida todas las tendencias simultáneamente, siendo imposible sostener la idea de un arte progresivo, ya que la visión del tiempo histórico propio de las vanguardias ha desaparecido (Danto, 1999).

Así definida, la idea de posvanguardia permite incluir en ella al sistema *camp* de las *estéticas neobarrocas* concebido como una red subterránea de flujos, que establece parentescos y puentes entre las producciones de los artistas latinoamericanos a partir de 1960, y no como un estilo o un movimiento al que sus obras “pretenecerían” (Perlongher, 2004, p. 225). Este dispositivo escriturario emerge en los textos de autores como Copi, Perlongher, Lamborghini, Lemebel, entre otros, como un *contradiscurso beligerante* que, contra todo mimetismo y uso instrumental, pone el foco en el lenguaje, la proliferación de sentidos y el juego significativo, al mismo tiempo que subvierte el orden “natural” de las cosas y exalta el artificio. Por otra parte, las producciones neobarrocas suponen la desintegración del yo, la desarticulación del cuerpo (literario y subjetivo), la transgenericidad (sexual y textual) y una exacerbación generalizada de lo erótico.

De este modo constituyen una maquinaria violenta de escritura que *en y a través de esa violencia* funda, y conserva, su derecho estético a hacer con los materiales culturales lo que quiera: fragmentarlos, tajarlos, disfrazarlos, profanarlos y llevarlos hasta sus límites extremos. De modo tal que este juego no acabe hasta hacer de ellos algo casi irreconocible. Por esta razón solo el guiño elíptico o la puesta en abismo, más explícita, se constituyen en claves de lectura a través de las cuales este procedimiento de escamoteo de *citas* se exhibe a los iniciados.

El objetivo de este trabajo es, entonces, analizar algunas de las operaciones de escritura posvanguardistas tal como se manifiestan en las obra narrativa de Copi y en la poesía de Néstor Perlongher, ya que el principio constructivo que organiza sus textos está dado por una acción escrituraria violenta que sacraliza, desacraliza y enmascara los elementos de la serie literaria y del kitsch de los que estos escritores se apropian desde una distancia paródica regida por la lógica del simulacro, revelando la tendencia artísticas al estiramiento exacerbado de todo límite, la fragmentación, lo inestable, lo excesivo, lo caótico, lo mutante, la fuga, los flujos rizomáticos y las variaciones

² Establece Huysen que la insistencia del modernismo en la autonomía de la obra de arte y su repudio de la cultura de masas, su radical separación entre arte y vida cotidiana fueron puestos en cuestión desde su origen por una serie de movimientos que se proponían eliminar la diferencia alto/bajo. Si bien el primer ataque a esta separación fue el de la vanguardia histórica, el segundo corresponde a las tendencias que comienzan a desarrollarse a partir de los años '60.

fractales que Osvaldo Calabrese (1994) considera rasgos propios de la era neobarroca.

Ahora bien, en esta intervención perversa sobre el campo cultural que la posvanguardia opera a través de los procedimientos antes mencionados está justamente la clave del juego que explica la producción literaria de N. Perlongher y Copi, ya que si todo es teatro, ilusión, no hay que tomarse nada demasiado en serio. De manera tal que en este complejo acto de apropiación, no solo se legaliza la “estética del chorreo”, a la que hace referencia Cucurto y que me permito robarle, sino que también se postula una concepción del mundo en la que todo es mascarada, ficción y por lo tanto escribir no es otra cosa que transfigurar (Danto, 1999) la cultura de masas y travestir jocosamente la tradición literaria de la alta cultura, apropiándose de ella de manera carnavalesca.

El violado cisne: Perlongher y la tradición modernista

En su poesía, Néstor Perlongher se apropia del discurso poético modernista, rescatándolo del efecto *kitsch* en el que los usos epigonales lo habían cristalizado, para transformarlo de *palabra y mirada estetizantes* en *palabra y cuerpo despedazados*, a través de un discurso poético alucinado en el que ninguna forma permanece y todo muta en errático devenir.

Interesa, por esto, analizar cómo se produce el tránsito que lleva desde la discontinuidad de la estética modernista, donde todavía la forma apolínea actúa como principio organizador, a la poesía *neobarrosa* de Perlongher regida por la poética del encastré³, que revisita esta tradición literaria en clave de alucinación, carnaval y éxtasis dionisiaco. En efecto, los mecanismos de alusión cultural, sugerencia, insinuación y contención expresiva propios de la lírica modernista en su intento sacralizador de lo erótico y el arte, se alteran en Perlongher para dar lugar a la configuración de una escritura *camp* “sacudida por los temblores de la hiena” (Perlongher, 2003, p. 158).

El discurso poético modernista es violado, y al mismo tiempo homenajeado, tal es el sentido de todo sacrificio ritual, por la obsidiana de una palabra poética que vuelve indecible el límite entre *eros* y *tánatos*, y se ubica entre la sublime belleza de lo decadente y lo sublime-escatológico-sexual. La poesía de Néstor Perlongher produce la *carnavalización* del lenguaje modernista y sus motivos centrales, y así los vuelve expresión de lo heterogéneo, lo heterodoxo y lo indiferenciado, espacio escriturario donde se disuelve todo sistema estético.

Su palabra hace des-bordar el discurso modernista, exasperándolo de manera extrema en una suerte de parodia-homenaje, en la que una lengua penetra a la otra para sacarla violentamente de su *delectación morosa* de manera que lo erótico y la experiencia estética ya no sean vistos ni como afrancesado ritual pagano ni como *río de jacintos que lleva hacia la muerte* sino como la ruptura escandalosa y teatral de todo límite: *una afirmación de la vida en la muerte y de la muerte en la vida* (Bataille, 2005).

³ Néstor Perlongher prefiere la expresión *neobarroso*, en lugar de neobarroco, para referirse a la poesía de la zona del Río de la Plata, y al mismo tiempo diferenciarla de la caribeña. “...aquí con tanta tradición realista, el efecto de profundidad queda chapoteando en el barro del río” (Perlongher, 2004, p. 316).

Por esta razón, leer la poesía de Perlongher significa estar dispuestos a dejarse llevar por una errática deriva y abandonar todo canon de lectura que no implique la inmersión en el vértigo de una escritura proteica e inestable que no solo es voz sino también, y sobre todo, cuerpo lacerado, herido.

La palabra poética se entrega a una liturgia orgiástica en la que las imágenes celebran la nada, rompen la ilusión de lo individual y denuncian el simulacro que se esconde detrás de todo cosmos. Ese es el lugar que elige, hacia fines del siglo XX, su discurso carnavalesco para exhibir la rebelión contra toda forma cristalizada y muerta, en el plano de la literatura, y contra todo aparato represivo de violencia estatal y muerte en el plano político.

En *Mme. S.* (Perlongher, 2003, pp. 91-92), por ejemplo, se puede observar la operación metafórica de zapa que realiza sobre la tradición del discurso erótico modernista de fin del siglo XIX, centrado en la mirada y en la proyección del deseo subjetivo sobre el cuerpo del otro. Perlongher, borra las fronteras del género sexual como así también los estereotipos vinculares y sus imaginarios sagrados. Hombre/mujer, hijo/madre, erotismo de los corazones/erotismo de los cuerpos, caen como categorías organizadas binariamente. De este modo se lleva hacia el límite extremo de lo erótico el "canto castrado" (Perlongher, 2003, p. 149) del poema modernista, en el que la metáfora era dique de contención de la imaginación deseante, y la experiencia sagrada del amor se profana de un modo violento y paródico. El texto acumula imágenes donde la sordidez y el derroche contaminan todos los órdenes del deseo en su fluir caótico y descentrado, a la manera del imaginario onírico del surrealismo. El poema se convierte en un espacio donde se yuxtaponen y cruzan: "pencas y gladiolos", "oseznos acaramelados", "plumero de plumas", "muletillas de madre parapléxica", "bombachotes de esmirna", "ajorca de sangre", "sangre púbica", "bolas como frutas de un elixir enhiesto y denodado", "pendorchos de glacé", "cavernas del orto" (Perlongher, 2003, p. 91).

El discurso destruye la contención estetizante propia del decadentismo modernista y la convierte en blasfemia y provocación. Se trata de *enchastrarlo* todo y sumergirlo en un barro indiferenciado que elimina de cuajo toda idea de sujeto individual y autocentrado. Es el universo del deseo sin fronteras, lo incestuoso como borde abismal que marca la imposibilidad de diferenciar deseo-palabra-cuerpo.⁴

[...]
y yo te penetraba?
 pude acaso pararme como un macho ebrio de goznes, de tequilas
 mustio,
 informe, almibararme, penetrar tus blanduras de madre que se ofrece,
 como un altar, al hijo – menor y amanerado? adoptar tus alambres de
 abanico, tus joyas que al descuido dejabas tintinear sobre la mesa,
 entre los vasos de ginebra, indecorosamente pringados de ese rouge
 arcaico de tus labias?
 cual lobezno lascivo, pude, alzarme,
 tras tus enaguas, y lamer tus senos como tú me lamías los pezones

⁴ Cabe aclarar que se excluye del estudio de este corpus en análisis de los materiales poéticos correspondientes a *Chorro de las iluminaciones*, poemas de la experiencia sagrada del Santo Daime que son el resultado de una escritura "mística" en la cual Perlongher expresa sus vivencias del éxtasis luego de ingerir la *bebida sagrada* iniciática.

y dejabas babeante en las tetillas – que parecían titilar –
[...]

En *Hule* (Perlongher, 1989), otra de las obras de este período, es posible observar la transformación del discurso modernista a través de un proceso de sustitución y desplazamiento que exaspera su vocabulario y su imaginario. El campo semántico del placer y del deleite que encontramos en los poemas de *Prosas profanas* de Darío o en *Los crepúsculos del jardín* de Lugones, es reemplazado por el de la alucinación, el éxtasis y la suspensión “Felonía en el éxodo del éxtasis” (Perlongher, 2003, “Viedma”, p. 169); “cuerpo sine forme curitas dea al que se asoma en el pescuezo y grita” (Perlongher, 2003, “Riga”: p.182); “suspendiendo la suspensión/ de una puntilla histérica, nerval:” (Perlongher, 2003, “Formas barrocas”, p. 139).

El despliegue explícito del refinamiento característico de los poemas de Darío y Lugones que se expresaba en las citas culturales, la evocación de ambientes lujosos y exóticos, las texturas sedosas, ricas y los colores otoñales, violáceos, se desplaza a un mundo de iridiscencias *kitsch*: “brillante látex”, “el banlon calloso de la interioridad”, o se transforma en “aflojado limo”, “ásperas púrpuras” “ciegas/emanaciones sulfurosas”, “pachuli de embestida cenagosa”, “sordidez de los murciélagos”, “chorro de ceniza rancia, raso/sobre la losa, rosa pálido” (Perlongher, 2003, “Látex”, p. 141)

Desde esta misma perspectiva, en *Dancing Days*⁵, (Perlongher, 2003, p. 149) puede leerse un homenaje a la poesía modernista que ya se evidencia en el epígrafe que sigue al título del poema (*Flotamos suaves y veloces*) ya que allí está implícita la alusión al *aire suave, a la levedad y la vivencia decadente del tiempo* propios de este movimiento. En este poema, disemina buena parte del imaginario y el vocabulario modernista pero en clave neobarroca *camp*, ya que el discurso los somete a una serie de acoplamientos, neologismos y metáforas que dan lugar a una visión extrañada y alucinada de ese mundo:

Duros pasillos donde el ruido
aprimona veloces los encajes
enganchados a un disco de amianto
por la media de nylon sin corrida
que coagula la vérice en el punto
donde la sangre, por licuefacerse,
se vuelve exangüe como el agua chata.

Los juegos musicales que generaban las asonancias y las aliteraciones modernistas, se desatan ahora en una suerte de espiral de intensidades que sirven para disolver esos *topoi* decadentes y subvertirlos en un torrente artificial de glamour barato y chillón, donde lo que era ritmo y la musicalidad, se transforma en aullido, y lo que era placer deleitoso, en goce desgarrador.

El discurso modernista funciona de este modo como *reliquia*, fragmento de un mundo perdido y devenido *cursi* que la palabra irreverente de Perlongher rescata a partir de la mezcla del vulgarismo y la delicadeza. En él, el lujo se vuelve sordidez barata; la melodía, aullido; el bordado, la puntilla, la muselina que vela y desvela, banlón; el mármol, jade que jadea o látex.

⁵ Título de una famosa telenovela brasileña de los años 80.

Por otro lado, el cuerpo amado que los poetas modernistas habían convertido en detalle, sinécdoque a partir de la cual se evocaba de modo velado una totalidad cargada de erotismo, y que al mismo tiempo era la metáfora en la que se proyectaba el despliegue del deseo narcisista o el amor decadente por lo morboso; en Perlongher se tajea y se vuelve superficie de un tatuaje donde se escribe la enfermedad lacerante y corrosiva. De modo tal que la experiencia erótica y el contacto con la materialidad del cuerpo se convierte en profanación, irrisión de lo sagrado, blasfemia:

[...]
Ciclo
de opilaciones y velámenes
pues desplegando el nervio herido, hendido
aullaba el cocoliche los fastos de una regia
victoria en el canal, cisco tortuoso
reducido al vidráceo por la faca
de dos filis, legumbre sanguinolenta lentejuela tuesta
a su rispidez el estertor de un chancro religioso

Fifa con Dios?
Con el velado
esputo divino
con la baba
celeste, y el mordisco
en gomas deletéreas?
Dale a la dignidad?
Alas despliega en Dallas, en galas rediviva
la sangrosa
piedad?
del cuerpo, de sus
padecimientos?
[...]. (Perlongher, 2003, "Dolly", p. 156)

Pero el discurso poético de Perlongher no se agota en la escritura de la experiencia erótica y estética como sacrilegio y blasfemia. En otro de los registros de su poesía, se escribe también, y en alusión a la retirada del mundo calibanesco propio del modernismo, la necesidad del retiro. Si embargo este apartarse del mundo transforma la torre de marfil, el *locus amoenus* pagano y el jardín deleitoso, en una visión alucinatoria y mística de la selva amazónica que se vuelve espacio de encuentro con lo sagrado. Este movimiento se produce en *Aguas Aéreas* (2003), texto que se inicia con un epígrafe de Santa Teresa en el cual se expresa con lenguaje metafórico la experiencia mística. En ese epígrafe, la figura del agua y de la luz, de lo oscuro y de lo claro, de lo natural y de lo artificial construyen un sentido paradójico, propio del barroco, que Perlongher retomará y volverá principio constructivo de estos poemas.

En ellos, el poeta no asume el lugar de la *torre de Dios*, de lo que está cerca de la altura divina y habla desde allí para diferenciarse del mundo materialista que lo rodea, sino que toma el lugar del *chamán*. Y en ese lenguaje oscuro y oracular, que le es propio por su condición de poseso, inscribe lo poético en lo iniciático, lo hace revelador de una *nada* que se manifiesta en el artificio, lo ilusorio y el simulacro : "¿Adónde se sale cuando no se está?/¿Adónde se está cuando se sale?" (Perlongher, 2003, "II", p. 257)

La escritura se resuelve, entonces, en estallido de volutas, paradojas, arabescos, hipérbolos y metáforas sensuales. La naturaleza es cuerpo de intensidades femeninas en el que se funde la voz lírica. El ritual erótico alcanza la dimensión de una entrega total al devenir, *resacraliza el mundo*, entendido no ya como la realidad o el afuera del sujeto que se dice YO, sino como expresión de l éxtasis celebratorio que se desplaza “de lo más bajo pulsional a la ascensión como soberanía interior.” (Perlongher, 2004, Prólogo de A. Cangini, p. 18):

Al lado, o de repente, la musiquilla se aproxima
y avisa que las huellas se hacen barro en la disolución del filafil,
entonces de un tirón se restablece la rigidez de la rodilla (trémula)
y el pico de la flor abre en el tímpano la cicatriz de un pámpano

rajado

los valles de la misa, los alvéolos
de eso que por ser misa hubo de echarle azogue al ánade,
una mano de espejo a la destreza
(II, p. 258)

En el Modernismo, la escritura se había vuelto espejo en el que el poeta, inmerso en un mundo desmiraculizado, daba vida ilusoria a sus posibles imaginarios para resacralizarlo a través de la celebración del rito erótico o la contemplación de la belleza. En ese espacio, la posición del *yo lírico* replicaba la del burgués frente a la obra de arte. En la experiencia erótica y estética modernista hay un *yo* contemplador que se escribe como sacerdote de un ritual sagrado y sacrílego al mismo tiempo, donde siempre el otro, sea el cuerpo de la mujer, la naturaleza, es lo contemplado, lo penetrado, lo sacrificado, el espacio de la proyección narcisista que completa la unidad perdida.

Por el contrario, en la poesía de Perlongher se exaspera violentamente y se lleva al límite del trance la experiencia estética y erótica: no hay *yo* que contemple, no hay contemplador ni contemplado, no hay cuerpos diferenciados, hay carne lacerada, hay organismos mutantes fusionados, cuerpos sin órganos; no hay música, hay gritos desgarrados, no hay desdoblamiento ni reflejo, hay voz poética que escribe sobre su propio cuerpo y se lacera, desgarrando la tradición de la que se alimenta, riéndose de ella al volverla sacra en la orgía del lenguaje que descuartiza y alucina.

Una escritura de y en los confines: Copi

El sistema literario de Copi, es inestable y caótico. Sus relatos siguen el modelo del laberinto manierista, siendo finito genera el efecto de lo infinito por su desbordada proliferación. Las secuencias narrativas y los personajes contruidos con una lógica fractal juegan a la variación, la fuga y la autosimilitud con la perversidad del que goza velando y desvelando el cuerpo textual en rápido movimiento de mago. Ahora bien, estos complejos dispositivos de veladura, esta incesante ambigüedad que caracteriza a los personajes y a las situaciones narrativas de sus novelas, *nouvelles* y cuentos, no atentan, sin embargo, contra la legibilidad de sus textos. Su sentido sobrevive en el uso de matrices de escritura reconocibles que reciclan el *gag* visual, las escenas humorísticas con *efecto dominó*, el dibujo animado y su mundo

hiperbólico, los virajes bruscos, los efectismos, las *anagnórisis* y las amnesias del melodrama y, en general, la mayoría de las peculiaridades discursivas de los proliferantes géneros de la cultura de masas. De ahí el placer y la enorme diversión que proporcionan textos como *El uruguayo*, *El baile de las locas*, *La guerra de los putos*, *La internacional argentina*, *La vida es un tango*, etc., en los que también se advierten relaciones intertextuales con el humor payasesco del teatro del absurdo, el uso del espejo deformante característico del grotesco expresionista y de una perspectiva narrativa de alta hibridez genérica: la *autoficción* (Colonna, 2004). Dispositivo escriturario y horizonte de expectativas que juega con la exhibición y el escamoteo de un *yo autoral* tráfuga y descentrado, y se caracteriza por ser una nebulosa de prácticas emparentadas cuya emergencia Vincent Colonna ubica en la obra de Luciano de Samosata, escritor de origen sirio perteneciente al Imperio Romano (siglos I y II, Marco Aurelio).

Ahora bien, estas formas narrativas híbridas, donde alto y bajo, tradición, vanguardia y cultura de masas, se mezclan, no resultan herméticas como en otras obras neobarrocas, por el contrario establecen una complicidad clara con el lector, siempre y cuando éste adopte los modos de lectura de un niño, y esté dispuesto a olvidar, a aceptarlo todo sin prejuicios y a disfrutar el juego del eterno presente que se le propone, *sabiendo sin saber* que el “corte en busca del significado, siempre inapropiado; en Copi es letal” (Aira, 1991, p. 30). Había olvidado que mi editor es izquierdista. Intento tranquilizarlo diciendo que le he enviado su último manuscrito por intermedio de un taxista[...] Le pido disculpas de nuevo. No tienes remedio me dice, y se pasea como si estuviera en Fresnes. Empiezo a sentir bullir en mi pecho el odio como ayer con la vidente. Levanto mi pierna de metal y lo golpeo. El pobre no esperaba algo así, pensaba que, aunque asesino, seguía siendo uno de sus escritores, y nunca me atrevería, La sangre le corre por las gafas, y me dice: ¿También yo, Copi? Me saco el cinturón de la bata y lo estrangulo (Copi, 1983, p. 110-111).

Pero, la narrativa de Copi se ubica también en la tradición de los “biblioclastas”, escritores que quiebran la estructura de las obras, perturban sus contratos lineales, enunciativos, intertextuales, paratextuales o tipográficos (Colonna, 2004, pp. 133-4). Sus obras se aproximan, de este modo, a la condición de la texto *moderno* (Barthes, 1973, p. 74), abierto, que coquetea perversamente con la ilegibilidad sin instalarla definitivamente. En este sentido, el *Trip* de ácido es en buena medida uno de sus modelos narrativos y como tal se explicita en esta *puesta en abismo* de *La vida es un tango* (Copi, 1979).

Silvano había tomado ácido una sola vez con Arlette hacía tres años en una época de amor perfecto que pasaran en Ibiza; su único recuerdo era el de una alienación interminable durante la cual uno se sentía un personaje después de otro a una velocidad vertiginosa pero sin poder volver a ser uno mismo. (*ibidem*, p. 106)

El quiebre abrupto de la lógica que se da en la articulación de las secuencias narrativas de sus relatos, muchas veces de carácter onírico o cercanas al trance alucinatorio, pone en estado de pérdida la relación del discurso con sus referentes intertextuales, estableciendo un desequilibrio por riqueza excedentarias. Este efecto de inestabilidad se acentúa debido a la

ambigüedad del lugar de enunciación que se establece en ellos: un yo huidizo que dice llamarse Copi, atraviesa todas las sexualidades, es escritor, dibujante y a veces poeta, se olvida de lo que escribe, no está seguro de haberlo escrito, y solo sigue la ley perversa de su deseo en la que se hiperbolizan todas las tendencias narrativas del folletín el melodrama y las series televisivas, en las que abundan resucitaciones, cambios de identidad, reconocimientos de filiaciones, cambios bruscos en la peripecia y todo tipo de variaciones fractales tanto a nivel narrativo, temático, como en la construcción de sus personajes. .

Estas operaciones y procedimientos de escritura sobre los materiales literarios y narrativos propios de la posvanguardia se caracterizan por el rechazo de cierto convencionalismo comunicacional y por la implosión proliferante de sentidos y de formas, las metamorfosis del yo, la desarticulación del cuerpo (tajo, detalle, fragmento), la violencia, la exacerbación de un erotismo lúdico; y la insolencia del gesto *camp* (cf. *El baile de las locas*, *La guerra de los putos*)

En esta textualidad, no hay sujeción a ningún sistema cerrado ya que la escritura actúa como un operador de flujos rizomáticos y, por tanto, está abierta a la pluralidad de los devenires. En ella todo es pertinente, posible, azaroso. Si un personaje, como Vinicia da Luna, se presenta como mujer, y madre de Concenção do Mundo, en las primeras paginas de *La guerra de los putos* (Copi, 1983), novela en la que se exacerbaban todos los procedimientos del serial televisivo y el folletín, no existe obstáculo para que, avanzado el relato, manifieste mutaciones que resultan incoherentes con el concepto clásico de personaje. Así, puede devenir una criminal peligrosa ex miembro de las Brigadas de la muerte (*ibidem*, p. 35); más tarde el padre de Conceição y, en consecuencia, hombre (*ibidem*, p. 41,) para ser presentado apenas un poco después como un hechicero-amazona y luego, sucesivamente, como un Demonio asesino que planea sacrificar a su propia hija (*ibidem*, p. 44) y un sujeto de identidad sexual indefinida, “Vinicio ou Vincia da Luna”, que se revela como tratante de menores transexuales en el Tercer Mundo y sin ningún parentesco carnal con aquella (*ibidem*, p. 46). En este sentido, es interesante señalar, de paso, de qué manera lo transgenérico, afecta tanto a la escritura como a la sexualidad. Esto se refuerza además por el vínculo *texto-sexo* que, en muchos pasajes de su obra, se subraya. (Copi, 1989, p. 102-3)

En *La guerra de los putos* se hacen patentes, también, de modo claro la relación entre neobarroco y *autoficción fantástica*, espacio en el que la narrativa liberada a sus pulsiones primitivas se vuelve exploración chamánica de lo mítico, de la misma manera que se verifica en la poesía de Perlongher. Por efecto del fluir pesadillesco del relato, el sujeto se dispersa en un nomadismo creciente a través del cual se borra la diferencia entre cuerpo y texto. De este modo, la figura autoral adquiere un modo de ser suplementario, fabuloso e infinito. Colonna observa en este rasgo un vínculo claro con el registro de los mitos y los sueños, donde impera la fuerza narrativa del soñante y de la imaginación. *Arte de hacer*, por otro lado, subversivo y característico de ciertos relatos populares donde lo maravilloso o lo milagroso atraviesan pasajes y rompen fronteras con lo dado, ya que en ellos se estructura un discurso que propone un mundo posible diferente al del orden burgués dominante (De Certeau, 1999).

Ahora bien, este exceso escriturario, que se levanta contra las normas burguesas de la normalidad no solo en su apelación a lo extravagante y

monstruoso sino también en la primitiva violencia y la crueldad que en él irrumpe, se trabaja desde una peculiar distancia enunciativa en la que no puede ocultarse, una elección clara por lo raro, anormal, exagerado y *kitsch*. En una textualidad que cita y usa todo el tiempo las matrices de escritura de los géneros propios de la cultura de masas, el riesgo de lo cursi, lo melodramático o lo gratuitamente obsceno se evita, así, con la distancia del *camp*. Perspectiva estetizante que concibe la vida como representación teatral donde nada puede tomarse demasiado en serio⁶.

Ataban al viejo con trapos a la cama, le meaban y le cagaban encima y luego le arañaban los ojos, lo flagelaban con toallas húmedas. Marilyn llevaba siempre en su bolso una pequeña batería con dos electrodos que introducía uno en el ano y otro en la boca del viejo, daban el contacto, y el viejo aullaba a pesar del electrodo que tenía en la boca, se contraía, mientras ellas redoblaban los golpes y los arañazos. [...] Y cuando repuesto de su aventura, el viejo volvía por Sainte-Anne, los travestis se burlaban de él, le daban empujones, le quietaban el sombrero, le pellizcaban las nalgas.[...] Las demás carrozas ricas apenas le dirigían el saludo, había quedado proscrito de su sociedad, pasado al rango de los masoquistas. (Copi, 1983, p. 29)

Por su parte, *El baile de las locas* y *La internacional argentina*, si bien participan también de muchos aspectos de *autoficción fantástica*, por su relación con lo onírico y lo mítico, son relatos cercanos a la *autoficción biográfica*. En ellos, las figuraciones del autor (“me llamo Raúl Damonte, pero firmo Copi” / “Yo sigo dibujando en los periódicos, he hecho un poco de teatro.”), son el pivote en torno al cual la materia narrativa se organiza y prolifera, bajo la modalidad de un “mentir verdadero” que permite modelar sus posibles literarios con absoluta libertad.

Con una clara toma de partido por el territorio de la ficción, la escritura construye la figura legendaria de un autor que obra de pantalla y sustrae de antemano la vida y el cuerpo del sujeto a la posibilidad de una inscripción simbólica que los reifique y mate. Temor a la cosificación que se expresa ficcionalmente en *El baile de las locas* desde el momento en que escritura y muerte se autoaplican y la novela de amor dedicada a Pierre se convierte, también y a pesar de su peculiar belleza, en la confesión de su asesinato (Copi, 1983, p. 16).

Tal como sucede en *El baile de las locas*, *La guerra de los putos* y *La internacional argentina*, donde imperan las leyes del derroche neobarroco y se produce un estiramiento extremo de fronteras, en *La vida es un tango*, novela escrita en tercera persona cuyo protagonista es Silvano Urrutia, se pueden reconocer las características de la *autoficción*, aunque en su clave *especular*. En ella, la prosopopeya del autor no se encuentra en el centro del texto sino que está sugerida en un ángulo de la obra, cifrada (Colonna, 2004, 68). Una serie de datos relacionados con Copi y su familia, se diseminan a lo largo de la historia. Constituyen, así, una metonimia de la figura autoral que se evidencia en el escenario y los personajes de la primera parte de la novela, el diario *Crítica*, el seudónimo con el que se designa a su director Natalio Botana (Lauro Bochinola), el lema del periódico en el que aparece la figura del tábano. En la

⁶ Susan Sontag (1996). “Notas sobre lo camp”.

segunda parte, el viaje a París del protagonista, su condición de escritor y su vinculación con el mayo francés, reafirman esta representación en clave metafórica. En el Renacimiento y el Barroco, esta técnica pictórica se denominaba representación *in figura*.

Las novelas, *nouvelles* y relatos de Copi son *narraciones en y de los confines* y ponen en crisis constantemente sus vínculos con la tradición literaria y la cultura de masas. Sus historias se desarrollan a partir de un juego dinámico, proliferante e indecible de unidades fractales que se van repitiendo en diferentes combinaciones y que no hacen otra cosa que usar y violentar una tradición que no deja de reciclar.

Conclusión

Omar Calabrese (1994) hace un señalamiento que sirve para analizar esta tensión extrema con los límites, que se ha señalado tanto en la obra de Néstor Perlongher como en la de Copi. Observa que este rasgo es característico de lo que él denomina *la era neobarroca*, y ve allí un intento riesgoso y abismal por llegar a la instancia última de toda frontera, más allá de la cual esta se destruye. De modo tal que este juego perverso y extremo en el que escribir se convierte en una manera de plagiar, descuartizar, y enmascarar la serie literaria y al mismo tiempo, cruzarla con la cultura de masas, no es otra cosa que la manifestación de esta tendencia epocal a la ruptura de la ley, la desacralización y la profanación.

La experimentación con el exceso, la excentricidad, el gusto por el escándalo y la provocación; el uso citacional del detalle, la diseminación de fragmentos que aluden a la serie literaria, la inestabilidad de las formas, la tendencia a la distorsión y a la dispersión; la elección de lo complejo y perverso; el trabajo a partir los sistemas caóticos, no tienen otro objetivo que excluir estéticamente la posibilidad de un mundo cerrado, autoritario y lógico. Los procedimientos del *camp neobarroco* se levantan contra toda unidireccionalidad del sentido, contra todo prejuicio ideológico y todo valor instituido, estableciendo una analogía y una continuidad violenta entre experiencia, tradición y escritura, que exhiben así su carácter ilusorio y construido. Las obras poéticas de N. Perlongher y los relatos de Copi, como escrituras extremas posvanguardistas, denuncian el escepticismo y la sonrisa irónica de quienes han comprendido que en esta vida nada debe sacralizarse definitivamente porque todo es *teatro*.

Bibliografía

- BATAILLE, George. *El erotismo*, Buenos Aires, Tusquets Editores, 2005.
BARTHES, Roland. *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1973.
BENJAMÍN, Walter. *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1973
BURGER, Peter. "Aporías de la estética moderna", *New Left Review* n. 184, 1990. (11-12).
CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994
CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.
CANGI, Adrián. "Prólogo" en: Néstor PERLONGHER, *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004.

- COLONNA, Vincent. *L'autofiction, (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, Doctorat de École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1889.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004.
- COPI. *El baile de las locas*, Barcelona, Anagrama, 1983.
- COPI. *La guerre des pedés*, Paris, Albin Michel, 1983.
- COPI. *La intarnacional argentina*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- COPI. *La vida es un tango*, Barcelona, Anagrama, 1979.
- COPI. *Las viejas travestis y otras infamias*, Anagrama, Barcelona, 1989.
- CUCURTO, Washington. *Las aventuras del Sr Maíz. El héroe atrapado entre dos mundos*. Buenos Aires, Interzona Editora, 2005.
- DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.
- DE CERTEAU, Michel. *La fábula mística*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *El pliegue*, Barcelona, Pretextos, 1995.
- HAUSER, Arnold. *Historia Social de la literatura y el arte*, tomo II, Madrid, Guadarrama, 1971.
- PERLONGHER, Néstor. *Alambres*. Buenos Aires, Último Reino, 1987.
- PERLONGHER, Néstor. *Poemas completos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- PERLONGHER, Néstor. "Neobarroco y revolución", en *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.
- RAMA, Angel. *Las máscaras democráticas del modernismo*, Fundación Angel Rama, Montevideo, 1985.
- REAL de Azúa. *Modernismo e ideología*, separata de *Punto de vista*. [Sin más datos].
- SARDUY, Severo. *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
- SONTANG, Susan. *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.
- WEBER, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Ediciones península, 1993.

Alicia Montes es docente de Teoría Literaria II en la Facultad de Filosofía y Letras, y Taller de Expresión I, en la Facultad de Ciencias Sociales, ambas cátedras pertenecientes a la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña además como investigadora en el Subsidio UBACyT y ha publicado numerosos artículos en el área de los estudios culturales y la teoría literaria.
Contacto: alicmv@gmail.com.