

Sarduy, Severo

El barroco y el neobarroco / Severo Sarduy; dirigido por Daniel Link; con prólogo de Valentín Díaz - 1^a ed. - Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.
80 p.; 18x11,8 cm.

ISBN 978-987-1772-20-9

I: Sociología del arte. I. Link, Daniel, dir. II. Díaz, Valentín, prolog.
III. Título.

CDD 306

SEVERO
SARDUY

El barroco y el neobarroco

cuadernos de plata / Director de colección: Daniel Link

© 2011. El cuenco de plata

El cuenco de plata S.R.L.

Director: Edgardo Russo

Diseño y producción: Pablo Hernández
Av. Rivadavia 1559 3º A (1033) Buenos Aires
www.elcuenkodeplata.com.ar
info@elcuenkodeplata.com.ar

ISBN 978-987-1772-20-9

Esta obra se publica al amparo del artículo 6º de la ley 11.723.

Se hace reserva.

Hecho el depósito que indica la ley 11.723.

Impreso en julio de 2011.

Prohibida la reproducción parcial o total de este libro sin la autorización previa del editor.

Impreso en los Talleres Gráficos Nuevo Offset, Viel 1444 C.A.B.A.
en el mes de julio de 2011. Tirada: 1.500 ejemplares

Apostillas
por VALENTÍN DÍAZ

el cuenco de plata



cuadernos de plata

El barroco y el neobarroco^{*(a)}

Nota de la edición

Las letras entre paréntesis han sido agregadas para facilitar la consulta de las apostillas que se incluyen al final de este volumen.

1] LO BARROCO

Es legítimo trasponer al terreno literario la noción artística de *barroco*. Esas dos categorías ofrecen un paralelismo notable desde diversos puntos de vista: son igualmente indefinibles.

A. MORET, *El lirismo barroco en Alemania*, Lille, 1936.

Lo barroco estaba destinado, desde su nacimiento, a la ambigüedad, a la difusión semántica. Fue la gruesa perla irregular –en español barrueco o berruecco, en portugués barroco–, la roca, lo nudoso, la densidad aglutinada de la piedra –barrueco o berruecco–, quizás la excrecencia, el quiste, lo que prolifera, al mismo tiempo libre y lítico, tumoral, verrugoso; quizás el nombre de un alumno de los Carracci, demasiado sensible y hasta amanerado –Le Baroche o Barocci (1528-1612)–; quizás, filología fantástica, un antiguo término mnemotécnico de la escolástica, un silogismo –Barocco. Finalmente, para el catálogo denotativo de los diccionarios, amontonamientos de banalidad codificada, lo barroco equivale a «bizarrerie chocante» –Littré–, o a «lo estrambótico, la extravagancia y el mal gusto» –Martínez Amador.

* Publicado originalmente en César Fernández Moreno (coordinación e introducción). *América Latina en su literatura*. México/París, Siglo XXI/Unesco, 1972.

Nódulo geológico, construcción móvil y fangosa, de *barro*, pauta de la deducción o perla, de esa aglutinación, de esa proliferación incontrolada de significantes, y también de esa diestra conducción del pensamiento, necesitaba, para contrarrestar los argumentos reformistas, el Concilio de Trento. A esta necesidad respondió la iconografía pedagógica propuesta por los jesuitas, un arte literalmente del *tape-à-l'oeil*, que pusiera al servicio de la enseñanza, de la fe, todos los medios posibles, que negara la discreción; el matiz progresivo del *sfumato* para adoptar la nitidez teatral, lo repentino recortado del claroscuro y relegara la sutileza simbólica encarnada por los santos, con sus atributos, para adoptar una retórica de lo demostrativo y lo evidente, puntuada de pies de mendigos y de harapos, de vírgenes campesinas y callosas manos.

No seguiremos el desplazamiento de cada uno de los elementos que resultaron de este estallido que provoca una verdadera falla en el pensamiento, un corte epistémico^{1(b)} cuyas manifestaciones son simultáneas y explícitas: la Iglesia complica o fragmenta su eje y renuncia a un recorrido preestablecido, abriendo el interior de su edificio, irradiado, a varios trayectos posibles, ofreciéndose en tanto que laberinto de figuras; la ciudad se descentra, pierde su estructura ortogonal, sus indicios naturales de inteligibilidad –fosos, ríos, murallas–; la literatura renuncia a su nivel denotativo, a su enunciado lineal; desaparece el centro único en el trayecto, que hasta entonces se suponía circular, de

¹ Se trata del paso de una ideología a otra ideología, y no del paso de una ideología a una ciencia, es decir, de un corte epistemológico, como el que tiene lugar, por ejemplo, en 1845 entre la ideología de Ricardo y la ciencia de Marx.

los astros, para hacerse doble cuando Kepler propone como figura de ese desplazamiento la elipse; Harvey postula el movimiento de la circulación sanguínea y, finalmente, Dios mismo no será ya una evidencia central, única, exterior, sino la infinidad de certidumbres del *cogito* personal, dispersión, pulverización que anuncia el mundo galáctico de las mónadas.

Más que ampliar, metonimización irrefrenable, el concepto de barroco^(d), nos interesaría, al contrario, restringirlo, reducirlo a un esquema operatorio preciso, que no dejara intersticios, que no permitiera el abuso o el desenfado terminológico de que esta noción ha sufrido recientemente y muy especialmente entre nosotros, sino que codificara, en la medida de lo posible, la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano actual.

2] ARTIFICIO

Si en su mejor gramática en español –la obra de Eugenio d'Ors^(d)–, tratamos de precisar el concepto de barroco, veremos que una noción sustenta, explícita o no, todas las definiciones, fundamenta todas las tesis: es la del barroco en tanto que retorno a lo primigenio, en tanto que *naturaleza*. Para d'Ors², Churruquería «rememora el caos primitivo», «vozes de tórtolas, voces de trompetas, oídas en un jardín botánico... No hay paisaje acústico de emoción más característicamente barroca... el barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido»... el barroco «busca lo ingenuo, lo primitivo, la desnudez...» Para d'Ors, como

² Eugenio d'Ors, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, 1964.

señala Pierre Charpentrat,³ «el barroco es, ante todo, como es sabido, libertad, confianza en una naturaleza de preferencia desordenada». El barroco en tanto que inmersión en el panteísmo: Pan, dios de la naturaleza, preside toda obra barroca auténtica.

El festín barroco nos parece, al contrario, con su repetición de volutas, de arabescos y máscaras, de confitados sombreros y espejantes sedas, la apoteosis del artificio, la ironía e irrigación de la naturaleza, la mejor expresión de ese proceso que J. Rousset⁴ ha reconocido en la literatura de toda una «edad»: la *artificialización*. Llamar a los halcones «raudos torbellinos de Noruega», a las islas de un río «paréntesis frondosos/ al período [son] su corriente», al estrecho de Magallanes «de fugitiva plata/ la bisagra, aunque estrecha, abrazadora/ de un Océano y otro», es señalar la *artificialización*, y este proceso de enmascaramiento, de envolvimiento progresivo, de irrigación, es tan radical, que ha sido necesaria para «desmontarlo» una operación análoga a la que Chomsky⁵ denomina de *metametalenguaje*. La metáfora en Góngora es ya, de por sí, metalingüística, es decir, eleva al cuadrado un nivel ya elaborado del lenguaje, el de las metáforas poéticas, que a su vez suponen ser la elaboración de un primer nivel denotativo, «normal» del lenguaje. El desciframiento practicado por Dámaso Alonso^{6(e)} envuelve a su vez –muñecas rusas–, al comentarlo, el proceso gongorino de *artificialización*. Es este comentario siem-

³ Pierre Charpentrat, *Le mirage baroque*, París, Minuit, 1967.

⁴ J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, París, 1953.

⁵ Noam Chomsky, *Structures Syntaxiques*, París, Seuil, 1969, C. 1, n. 4.

⁶ Dámaso Alonso, *Versión en prosa de «Las Soledades» de Luis de Góngora*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956.

pre multiplicable –este mismo texto comenta ahora el de Alonso, otro quizá (ojalá) comentará éste– el mejor ejemplo de ese envolvimiento sucesivo de una escritura por otra que constituye –ya lo veremos– el barroco mismo.

La extrema artificialización practicada en algunos textos, y sobre todo en algunos textos recientes de la literatura latinoamericana, bastaría pues para señalar en ellos la instancia de lo barroco. Distinguiremos, en esta *artificialización*, tres mecanismos.

a] *La sustitución*

Cuando en *Paradiso* José Lezama Lima llama a un miembro viril «el aguijón del leptosomático macrogenitoma», el artificio barroco se manifiesta por medio de una sustitución que podríamos describir al nivel del signo: el significante que corresponde al significado «virilidad» ha sido escamoteado y sustituido por otro, totalmente alejado semánticamente de él y que sólo en el contexto erótico del relato funciona, es decir, *corresponde* al primero en el proceso de significación.

Formalizando esta operación podríamos escribir:

Snte. ----- ➔ Snt.¹
Sdo.

Un proceso análogo puede advertirse en la obra barroca, también en el sentido más estricto de la palabra, del pintor René Portocarrero. Si observamos sus cuadros de la serie Flora, por ejemplo, y aun sus dibujos recientes, como el que ilustra la propia portada de

Paradiso (edición Era), veremos que el proceso de artificialización por sustitución opera igualmente: el significante visual que corresponde al significado «sombrero» ha sido remplazado por una abigarrada cornucopia, por un andamiaje floral fabricado sobre un barco y que sólo en la estructura gráfica del dibujo puede ocupar el lugar del significante de «sombrero». Un tercer ejemplo –la «démarche» de estos tres creadores cubanos es isomórfica– lo encontraríamos en la arquitectura de Ricardo Porro. Aquí los elementos funcionales de la estructura arquitectónica son sustituidos a veces por otros que sólo insertados en ese contexto pueden servir de significantes, de soportes mecánicos, a los primeros: una canal de desagüe se convierte no en gárgola –que es su significante codificado después del gótico y por lo tanto ya habitual– sino en flauta, fémur o falo; una fuente reviste la forma de papaya, fruta cubana. Esta última sustitución es particularmente interesante, puesto que no se limita a una simple permutación, sino que al expulsar el significante «normal» de la función y poner otro totalmente ajeno en su lugar, lo que hace es erotizar la totalidad de la obra –novela, cuadro o edificio–, en el caso de Porro mediante la utilización de una astucia lingüística –en argot cubano «papaya» designa también al sexo femenino.

Con respecto a los mecanismos tradicionales del barroco, estas obras recientes de Latinoamérica han conservado, y a veces ampliado, la distancia entre los dos términos del signo que constituye lo esencial de su lenguaje, en oposición a la estrecha adherencia de éstos, soporte del arte clásico. Abertura, falla entre lo nombrarte y lo nombrado y surgimiento de otro nombrante,

es decir, metáfora⁷. Distancia exagerada, todo el barroco no es más que una hipérbole, cuyo «desperdicio» veremos que no por azar es erótico.

b] *La proliferación*

Otro mecanismo de artificialización del barroco es el que consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no remplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura –que llamaríamos lectura radial– podemos inferirlo. Al implantarse en América e incorporar otros materiales lingüísticos –me refiero a todos los lenguajes, verbales o no–, al disponer de los elementos con frecuencia abigarrados que le brindaba la aculturación, de otros estratos culturales, el funcionamiento de este mecanismo del barroco se ha hecho más explícito. Su presencia es constante sobre todo en forma de enumeración disparatada, acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades

⁷ Propuse los elementos de un estudio de los mecanismos metafóricos en *Paradiso*, aunque no desde el punto de vista del signo, sino desde el punto de vista de la frase explícitamente metafórica, la que utiliza el *como*, en *Dispersión / Falsas notas (Homenaje a Lezama)*, en *Mundo Nuevo*, Paris, 1968, retomado en *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969. En *Aproximaciones a Paradiso*, en *Imagen*, núm. 40, Caracas, enero, 1970, Julio Ortega ha analizado esta distancia metafórica desde un punto de vista lexical superior: la «abertura» entre el sujeto y el predicado.

han encontrado su mejor exponente, entre nosotros, en la obra de Guillermo Cabrera Infante –*Tres tristes tigres, Cuerpos divinos*– en la cual estas formas, estas distorsiones de la forma, constituyen la trama, el andamiaje que estructura la proliferación febril de las palabras. «El sentido no puede surgir si la libertad es total o nula; el régimen del sentido es el de la libertad vigilada», ha escrito Roland Barthes;¹⁰ en la obra de Cabrera Infante la función de estas operaciones es precisamente ésa: la de limitar, de servir de soporte y de osatura a la producción desbordante de las palabras –a la inserción, prolongable al infinito, de una subordinada en otra–, es decir, la de hacer surgir el sentido allí donde precisamente todo convoca al juego puro, al azar fonético, es decir, al sin-sentido. Permutaciones como *O se me valla un gayo*, condensaciones como *amosclavo* o *maquinoscrito*, para citar las más simples, vigilan a cada página la libertad, hoy en día total –la retórica ha desaparecido– del autor y a esta «censura» la obra de Cabrera Infante debe su sentido.

Ese mismo juego de la condensación, que en las artes visuales era representado clásicamente por las distintas variantes de la anamorfosis, encuentra hoy nuevas posibilidades con la incorporación del movimiento al arte (pintura cinética y cine propiamente dicho). Por un procedimiento de incisiones verticales en la madera, y utilizando tres colores distintos para cubrir cada una de estas depresiones, Carlos Cruz-Díez logra componer tres cuadros distintos según el espectador se encuentre a la derecha, a la izquierda o frente al panel. El desplazamiento del espectador –proceso, en este caso,

¹⁰ Roland Barthes, *Système de la mode*, París, Senil, 1967.

comparable a la lectura– condensa todas las unidades plásticas en un cuarto elemento –el cuadro definitivo– cromática y geométricamente «abierto».

Al «cuadro definitivo» de Julio Le Parc tenemos acceso igualmente a través de una condensación. Las bandas metálicas flexibles que reflejan la luz y constituyen el soporte *visible* del cuadro proyectan con su movimiento varios dibujos luminosos en el fondo. Ninguno de estos dibujos instantáneos, que sólo la percepción escinde en tanto que unidad, constituye la obra, sino la condensación de todos estos reflejos y su relación con la banda metálica central, elemento también animado de un movimiento complejo que resiste a toda reducción a formas elementales. Cada reflejo es como un diagrama efímero, «momento» inapresable de la obra o de su ecuación; obra cuya sustancia misma es la variación y el tiempo, la modulación mecánica de un esquema X de múltiples variables articuladas y su combinarse sin dejar descubrir en ningún instante los combinantes.

Pero, por supuesto, el campo ideal de la condensación es la superposición cinematográfica: superposición de dos o más imágenes que se condensan en una sola –es decir, condensación sincrónica–, como la práctica con frecuencia Leopoldo Torre-Nilsson, y también superposición de varias secuencias, que se funden en una sola unidad del discurso en la memoria del espectador –condensación diacrónica–, procedimiento frecuente en Glauber Rocha.

Pero hay que especificar que no hablamos aquí de un simple artificio de la escritura cinematográfica, tal y como se encuentra más o menos en todos los autores, sino de un cierto tipo deliberadamente estilístico de uso

de este procedimiento; en Torre Nilsson las figuras que se superponen tienen –como en Eisenstein– valor, no de simple encadenamiento, sino de metáfora; insistiendo en sus analogías, el autor crea una tensión entre dos significantes de cuya condensación surge un nuevo significado.

Igualmente, en Rocha no se trata simplemente de una variación de secuencias estructuralmente análogas –como ocurre en el cine de Robbe-Grillet–, sino de la creación de una tensión entre secuencias muy diferentes y distantes que un índice nos obliga a «conectar» de modo que éstas pierden su autonomía y no existen más que en la medida en que logran la fusión.

Si en la sustitución el significante es escamoteado y remplazado por otro y en la proliferación una cadena de significantes circunscribe al significante primero, ausente, en la condensación asistimos a la «puesta en escena» y a la unificación de dos significantes que vienen a reunirse en el espacio exterior de la pantalla, del cuadro, o en el interior de la memoria.

3] PARODIA

Al comentar la parodia hecha por Góngora de un romance de Lope de Vega, Robert Jammes¹¹ concluye: «En la medida en que este romance de Góngora es la desfiguración (*démarquage*) de un romance anterior que hay que leer en filigrana para poder gustar totalmente de él, se puede decir que pertenece a un género menor,

¹¹ Robert Jammes, *Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques, 1967.

pues no existe más que en referencia a esta obra». Si referida al barroco hispánico esta aseveración nos parecía ya discutible, referida al barroco latinoamericano, barroco «pinturero», como lo llama Lezama Lima, barroco del sincretismo, la variación y el brazaje, cederíamos a la tentación de ampliarla, pero invirtiéndola totalmente –operación barroca–, y afirmar que: sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en filigrana para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor; afirmación que será cada día más valedera, puesto que más vastas serán las referencias y nuestro conocimiento de ellas, más numerosas las obras en filigrana, ellas mismas desfiguración de otras obras.

En la medida en que permite una lectura en filigrana, en que esconde, subyacente al texto –a la obra arquitectónica, plástica, etc.– otro texto –otra obra– que éste revela, descubre, deja descifrar, el barroco latinoamericano reciente participa del concepto de parodia, tal como lo definía en 1929 el formalista ruso Backtine.¹² Según este autor la parodia deriva del género «serio-cómico» antiguo, el cual se relaciona con el folklore carnavalesco –de allí su mezcla de alegría y tradición– y utiliza el habla contemporánea con seriedad, pero también inventa libremente, juega con una pluralidad de tonos, es decir, habla del habla. Sustrato y fundamento de este género –cuyos grandes momentos han sido el diálogo socrático y la sátira menipea–, el carnaval, espectáculo simbólico y sincrético en que

¹² Michail Backtine, *Dostoevskij*, Turín, Einaudi, 1968. Cf. también el resumen de esta obra por Julia Kristeva, en *Critique*, París, abril de 1967.

reina lo «anormal», en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis que esconde una irrisión. Las saturnales, las mascaradas del siglo XVI, el Satírico, Boecio, los Misterios, Rabelais, por supuesto, pero sobre todo el Quijote: éstos son los mejores ejemplos de esa *carnavalización* de la literatura que el barroco latinoamericano reciente –no por azar note mos la importancia del carnaval entre nosotros– ha heredado. La *carnavalización* implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a *intertextualidad*. Textos que en la obra establecen un diálogo, un espectáculo teatral cuyos portadores de textos –los actuantes de que habla Greimas– son otros textos; de allí el carácter polifónico, estereofónico diríamos, añadiendo un neologismo que seguramente hubiera gustado a Backtine, de la obra barroca, de todo código barroco, literario o no. Espacio del dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la *intertextualidad*, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones^(h), de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica. En la carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro –carta en un relato, diálogos en esas cartas, etc.–, es decir, como apuntaba Backtine, que la palabra barroca no es sólo lo que figura, sino también lo que es figurado, que ésta es el material de la literatura. Afrontado a los lenguajes entrecruzados de América⁽ⁱ⁾ –a los có-

digos del saber precolombino–, el español –los códigos de la cultura europea– se encontró duplicado, reflejado en otras organizaciones, en otros discursos. Aún después de anularlos, de someterlos, de ellos supervivieron ciertos elementos que el lenguaje español hizo coincidir con los correspondientes a él; el proceso de sinonimización, normal en todos los idiomas, se vio acelerado ante la necesidad de uniformar, al nivel de la cadena significante, la vastedad disparada de los nombres. El barroco, superabundancia, cornucopia rebosante, prodigalidad y derroche –de allí la resistencia *moral* que ha suscitado en ciertas culturas de la economía y la medida, como la francesa–, irrisión de toda funcionalidad, de toda sobriedad, es también la solución a esa saturación verbal, al *trop plein* de la palabra, a la abundancia de lo nombrante con relación a lo nombrado, a lo enumerable, al desbordamiento de las palabras sobre las cosas. De allí también su mecanismo de la perifrasis, de la digresión y el desvío, de la duplicación y hasta de la tautología. Verbo, formas malgastadas, lenguaje que, por demasiado abundante, no designa ya cosas, sino otros designantes de cosas, significantes que envuelven otros significantes en un mecanismo de significación que termina designándose a sí mismo, mostrando su propia gramática, los modelos de esa gramática y su generación en el universo de las palabras. Variaciones, modulaciones de un modelo que la totalidad de la obra corona y destrona, enseña, deforma, duplica, invierte, desnuda o sobrecarga hasta llenar todo el vacío, todo el espacio –infinito– disponible. Lenguaje que habla del lenguaje, la superabundancia barroca es generada por el suplemento sinónímico, por el «dobla-

je» inicial, por el desbordamiento de los significantes que la obra, que la ópera barroca cataloga.

Por supuesto, la obra será propiamente barroca en la medida en que estos elementos –suplemento sinónímico, parodia, etc.– se encuentren situados en los puntos nodales de la estructura del discurso, es decir, en la medida en que orienten su desarrollo y proliferación. De allí que haya que distinguir entre obras en cuya superficie flotan fragrientos, unidades mínimas de parodia, como un elemento decorativo, y obras que pertenecen específicamente al género paródico y cuya estructura entera está constituida, generada, por el principio de la parodia, por el sentido de la carnavalescificación.¹³

Para escapar a las generalizaciones fáciles y a la aplicación desordenada del criterio de barroco sería necesario codificar la lectura de las unidades textuales *en filigrana*, a las cuales llamaremos *gramas* siguiendo la denominación propuesta por Julia Kristeva.¹⁴ Habrá que crear, pues, un sistema de desciframiento y detección, una formalización de la operación de descodificación de lo barroco.

Arriesgaremos aquí algunos elementos para una semiología¹⁵ del barroco latinoamericano.

¹³ En Borges, por ejemplo, como el elemento paródico es central, las citas, indicadores exteriores de la parodia, pueden permitirse la falsedad, pueden ser apócrifas.

¹⁴ Julia Kristeva, *Pour une sémiologie des paragrammes*, en *Tel Quel*, núm. 29, París, 1967.

a] *La intertextualidad*

Consideraremos en primer lugar la incorporación de un texto extranjero al texto, su *collage* o superposición a la superficie del mismo, forma elemental del diálogo, sin que por ello ninguno de sus elementos se modifique, sin que su voz se altere: *la cita*; luego trataremos de la forma mediata de incorporación en que el texto extranjero se funde al primero, indistinguible, sin implantar sus marcas, su autoridad de cuerpo extraño en la superficie, pero constituyendo los estratos más profundos del texto receptor, tiñendo sus redes, modificando con sus texturas su geología: *la reminiscencia*.

La cita. Entre otros gestos barrocos, Gabriel García Márquez realiza en *Cien años de soledad* uno de esta naturaleza, cuando, al contrario de la homogeneidad del lenguaje clásico, insiste en una frase tomada directamente de Juan Rulfo, incorpora al relato un personaje de Carpentier –el Víctor Hugues de *El siglo de las luces*–, otro de Cortázar –el Rocamadour de *Rayuela*–, otro de Fuentes –Artemio Cruz de *La muerte de Artemio Cruz*– y utiliza un personaje que evidentemente pertenece a Vargas Llosa, sin contar las múltiples citas –personajes, frases, contextos– que en la obra hacen referencia a las obras precedentes del autor. Las citas plásticas que en sus recientes paneles y rompiendo la homogeneidad de éstos practica Antonio Seguí y que revisten las formas del *collage*, del «préstamo» o de la trasposición, proceden del arte gráfico –tipografías, calcos diversos, etc.– y de los distintos códigos urba-

nos –flechas, manos que señalan, líneas de puntos, placas del tránsito, etc. Las citas que constituyen la casi totalidad de los grabados del pintor Humberto Peña proceden de otros espacios plásticos –o que en la estructura gráfica funcionan como tales–: planchas de anatomía que interrumpen el dibujo de un cuerpo con su excesiva pertinencia y su minuciosa precisión visceral, tiras cómicas norteamericanas que vienen a señalar en el cerebro la banalidad de la frase naciente.

Las citas detectables en las calcografías de Alejandro Marcos poseen, además de la paródica, la instancia tautológica. Es el propio código plástico el que aquí sirve de campo de extracción, de materia citable: la perspectiva, la oposición de la luz y la sombra, la geometría, todos los signos con que las convenciones denotan el espacio y el volumen y que ya la costumbre, la misma descodificación durante varios siglos ha naturalizado, son aquí utilizados pero únicamente para señalarlos en tanto que arbitrarios, que puro simulacro⁽¹⁰⁾ formal. Citas que se inscriben precisamente en el ámbito de lo barroco pues al parodiar deformándolo, vaciándolo, empleándolo inútilmente o con fines tergiversados el código a que pertenecen, no remiten más que a su propia facticidad. Ni la distancia, ni la escala de los objetos en perspectiva, ni el volumen: todo «fracasa» aquí, donde sólo llegan a mostrarse los procedimientos falsamente naturales que empleamos para dar la ilusión de ellos, para engañar, haciendo aparecer el espacio plano, bidimensional de la tela, como una «ventana», es decir, como la abertura hacia una profundidad. La utilización paródico del código a que pertenece una obra, su apoteosis e irrisión –la coronación y el destronamiento de Backtine–

en el interior de la obra misma son los mejores medios para revelar esa convención, ese engaño.

Señalemos por último en otro espacio las citas con que Natalio Galán rompe la sintaxis serial de sus composiciones musicales introduciendo en ellas, sorpresivamente, algunas medidas tomadas de contradanzas, de habaneras y de sones.

La reminiscencia. Sin aflorar a la superficie del texto, pero siempre latente, determinando el tono arcaico del texto visible, las crónicas coloniales cubanas, las reseñas y los avisos de entonces, los libros y documentos –el trabajo de hemeroteca– están presentes, en forma de reminiscencia –un español escueto, recién implantado en América, de vocablos clásicos–, en ciertos fragmentos de *La situación*, de Lisandro Otero. Igualmente es la reminiscencia de los arabescos, de los vitrales y de la herrería barroca colonial lo que estructura las naturalezas muertas de Amelia Peláez; el andamiaje, la osatura del cuadro están determinados por las volutas de las rejas criollas y los redondeles de los «medio-puntos» sin que en ningún momento éstos aparezcan en la tela más que como una reminiscencia formal que orienta los volúmenes, acentúa o apaga los colores según los círculos de la cristalería, divide o superpone las frutas.

b] *La intratextualidad*

Agrupamos bajo este inciso los textos en filigrana que no son introducidos en la aparente superficie plana de la obra como elementos alógenos –citas y remi-

niscencias-, sino que, intrínsecos a la producción escriptural, a la operación de cifraje –de tatuaje– en que consiste toda escritura, participan, conscientemente o no, del acto mismo de la creación. Gramas que se deslizan, o que el autor desliza, entre los trazos visibles de la línea, escritura entre la escritura.

Gramas fonéticos. En el mismo nivel que las letras que instauran un sentido en el recorrido lineal, fijado, «normal» de la página, pero formando otras posibles constelaciones de sentido, prestas a entregarse a otras lecturas, a otros desciframientos, a dejar oír sus *voces* a quien quiera escucharlas, existen otras posibles organizaciones de esas letras. Las líneas tipográficas, paralelas y regulares –determinadas por nuestro sentido lineal del tiempo–, a quien quiera transgredirlo, ofrecen sus fonemas a otras lecturas radiales, dispersas, fluctuantes, galácticas: lectura de gramas fonéticos cuya práctica ideal es el anagrama, operación por excelencia del escondite onomástico, de la sátira solapada y adivinable al iniciado, de la risa destinada al hermeneuta; pero también el caligrama, el acróstico, el bustrofedón y todas las formas verbales y gráficas de la anamorfosis, de los dobles e incompatibles puntos de vista, del cubismo; formas cuya práctica engañosamente sería la aliteración. La aliteración que «aficha» y despliega, que ostenta los trazos de un trabajo fonético, pero cuyo resultado no es más que mostrar el propio trabajo. Nada, ninguna otra lectura se esconde necesariamente bajo la aliteración, su pista no reenvía más que a sí misma y lo que su máscara enmascara es precisamente el hecho de no ser más que una máscara, un artificio y un divertimiento fonético que son su propio

fin. Operación pues, en este sentido, tautológica y paródica, es decir, barroca.

El cromatismo, el cortante juego de texturas del portugués, que exploró el poeta gongorino Gregório de Matos, han servido de base para los mosaicos fonéticos de *Livro de ensaios-Galáxins* de Haroldo de Campos, aliteraciones que se extienden en páginas móviles y que no remiten más que a si mismas, tan endeble es la «vértebra semántica» que las une:

mesma e mesmirando ensimesma emmimmesmando
filipêndula de texto extexto / por isso escrevo rescrevo
cravo no vazio os grifos dêsse texto os garfos / as
garras e da fábula só fica o finar da fábula o finir da
fábula o / finissono da que em vazio transvasa o que
mis vejo aqui é o papel que / escalpo a polpa das
palabras do papel que expalpo os brancos palpos / ...

En *Tres tristes tigres*, cuyo título es ya una aliteración y uno de cuyos personajes lleva precisamente el nombre de Bustrofedón, el impulso de la escritura surge precisamente de la atención que se presta a los gramas fonéticos. Si esta obra –como la de Queneau– llega a ser humorística, es justamente porque toma el trabajo de los gramas en serio. El palíndromo DÁBALE ARROZ A LA ZORRA EL ABAD ha sido citado por Cabrera Infante. Recordamos su comentario de otro, popular en Cuba: ANITA LAVA LA TINA.

Gramas sémicos. El grama sémico es descifrable bajo la línea del texto, detrás del discurso, pero ni la lectura transgresiva de sus fonemas ni combinación alguna de sus marcas, de su cuerpo en la página, nos condu-

cirán a él; el significado a que se refiere el discurso manifiesto no ha dejado ascender sus significantes a la superficie textual: *idiom* reprimido, frase mecánicamente recortada en el lenguaje oral y que quizá por ello no tiene acceso a la página, rechazada, incapaz de emerger a la noche de tinta, al cubo blanco, que la excluye, al volumen del libro, pero cuya latencia perturba o enriquece de algún modo toda lectura inocente. Hermenéutica del significado, *manteia* del sema, detección de la unidad de sentido.

Todavía en aquel pueblo se recuerda el día que le sacaron Rey Lulo y tú, el mal de muerte que se había ido rápido sobre un ternero elogiado por uno de esos que dan traspies en la alabanza.

La expresión popular *mal de ojo* –maleficio provocado en la víctima por la alabanza que el inconsciente detendor del mal hace de ella– se «esconde» bajo esta frase de *Paradiso*. A ese *idiom* conducen dos indicadores semánticos: *mal de muerte* y *traspiés en la alabanza*. La «represión» que con frecuencia practica Lezama nos parece ejemplar: toda la literatura barroca podría leerse como la prohibición o la exclusión del espacio escriptural de ciertos semas –en Góngora, por ejemplo, el nombre de ciertos animales supuestamente maléficos– y que el discurso codifica apelando a la figura típica de la exclusión: la perífrasis. La escritura barroca –antípoda de la expresión hablada– tendría como uno de sus soportes la función de encubrimiento, la omisión, o más bien la utilización de núcleos de significación tácitos, «indeseables» pero necesarios, y hacia los que convergen las flechas de los *indicadores*.

El anagrama (al que nos conduce una semiología de gramas fonéticos) y el *idiom* reprimido (al que nos conduce una semiología de gramas sémicos) son las dos operaciones perifrásicas más fácilmente detectables, pero quizá toda operación de lenguaje, toda producción simbólica conjure y oculte, pues ya nombrar no es señalar, sino designar, es decir, significar lo ausente. Toda palabra tendría como último soporte una figura. Hablar sería ya participar en el ritual de la perífrasis, habitar ese lugar –como el lenguaje sin límites– que es la escena barroca.

Gramas sintagmáticos. El discurso como encadenamiento sintagmático implica la condensación de secuencias que opera la lectura, desciframientos parciales y progresivos que avanzan por contigüidad y nos remiten retrospectivamente a su totalidad en tanto que sentido clausurado. Ese núcleo de significación entre comillas que es el sentido de la totalidad, se presenta en la obra barroca, como la especificación de un espacio más vasto, aglutinación de una materia nebulosa e infinita que la sostiene en tanto que categoría y cuya gramática la obra «aficha» como procedimiento de garantía, como emblema de pertenencia a una clase constituida y «mayor».

La práctica reducida de esta tautología es la que consiste en señalar la obra en la obra, repitiendo su título, recopiándola en reducción, describiéndola, empleando cualquiera de los procedimientos conocidos de la *mise en abîme*. Olvidan estos tautólogos que si estos procedimientos fueron eficaces Shakespeare o en Velázquez, es precisamente porque a su nivel no lo eran. Se trataba, como apunta Michel Foucault, de la repre-

sentación de un contenido más vasto que el explícitamente figurado, específicamente, en el caso de *Las Meninas*, del de «representación».¹⁵ La obra en la obra, el espejismo, la *mise en abîme* o la «muñeca rusa» se han convertido en nuestros días en una burda astucia, en un juego formal que no señala más que una moda y nada ha conservado de su significación inicial.

La forma de tautología representada por los gramas sintagmáticos es menos evidente. Aquí los «indicadores», presentes en el encadenamiento de las secuencias o en las articulaciones interiores de éstas, en las unidades mayores y masivas del discurso, no hacen referencia a ninguna otra obra, ni por supuesto –tautología ingenua– a la obra misma, sino a la gramática que la sostiene, al código formal que le sirve de cimiento, de apoyo teórico, al artificio reconocido que la soporta como práctica de una ficción y le confiere así su «autoridad». En *Adán Buenosayres*, Leopoldo Marechal subraya, modulando las unidades más vastas del discurso según ésta las configura, su pertenencia a la categoría «escritura / odisea». La estructura primaria de secuencia será aquí, por supuesto, la postulada en Joyce, cuya «autoridad», en tanto que modelo, remite a toda la tradición homérica, tradición de un relato cuyos ejes ortogonales serían «libro como viaje / viaje como libro». Pero la categoría nunca se hace explícita sino que sólo están marcadas sus redes más vastas; un universo en expansión cuyos puntos-eventos (que determinan la reanudación de las secuencias y la coordinación de las mismas) van configurando posibles recorridos: lecturas de una ciudad, de un día entero, de un libro-viaje que al escribirse instaura

¹⁵ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI Editores, 1968, p. 25.

«bajo cuerda» este sentido: todo sentido es trayecto. Son igualmente las grandes unidades del discurso teatral las que en las puestas en escena de Alfredo Rodríguez Arias –*Goddess*, de Javier Arroyuelo o *Drácula*, del propio Rodríguez Arias, por ejemplo– funcionan como índices de un espacio exterior a la representación y que la garantizan desde su lejanía y su prioridad. Pero en este caso el código de la autoridad –que sería el constituido por las situaciones teatrales explícitas– es señalado negativamente. Si en estas puestas en escena la detención de los gestos viene a subrayar ciertas situaciones claves –las que constituyen el léxico de «lo teatral» en la tradición burguesa: cartas con declaraciones de amor, personajes que entran a escena cuando se anuncia que se les espera, calamidades encadenadas, noticias que conducen abruptamente al *happy end*– es precisamente para señalarlas en tanto que letra muerta y, dilatándolas hasta lo risible con la práctica de la «cámara lenta», o «perturbándolas» con un acompañamiento musical contradictorio –los mensajes de Drácula se leen sobre un fondo de música pop–, para aprovecharlas de nuevo en tanto que núcleos de energía teatral, que terminología segura, institucionalmente histriónica. El código es aquí utilizado en tanto que lugar común, sus signos se convierten así en modelos que la parodia al criticar recupera. No se trata, pues, de un teatro humorístico cuyos temas de sátira fácil serían simples citas del teatro de boulevard, sino de la puesta en términos explícitos de una gramática cuya enunciación paródica, mostrándola en su hipérbole, deformándola, se sirve de ella al mismo tiempo que la censura, la corona y la destrona en el espacio, para Rodríguez Arias carnavalesco, de la escena; es decir, la emplea para practicar su apoteosis y

simultáneamente su irrisión, como hace con el léxico que lo precede todo artista barroco.

4] CONCLUSIÓN

a] *Erotismo*

El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio¹⁶. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad –servir de vehículo a una información–, 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,¹⁷ 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,¹⁷ para marcar en el concepto el aporte de Lacan^(m), que llama a ese objeto precisamente (a).

El objeto (a) en tanto que cantidad residual, pero también en tanto que caída, pérdida o desajuste entre la realidad (la obra barroca visible) y su imagen fantasmática (la saturación sin límites, la proliferación

¹⁶ *Mirada y voz* = a los objetos parciales ya designados por Freud, Lacan añade estos dos; cf. curso sobre el objeto (a), inédito, en la École Normale de Paris.

¹⁷ Sobre la (a)lteridad y las relaciones entre A y (a), cf. Moustafa Safouan, en *Qu'est-ce que le structuralisme?*

ción ahogante, el *horror vacui*) preside el espacio barroco. El suplemento –otra voluta, ese «¡otro ángel más!» de que habla Lezama– interviene como constatación de un fracaso: el que significa la presencia de un objeto no representable, que resiste a franquear la línea de la Alteridad (A: correlación biunívoca de (a)), (a)licia que irrita a *Alicia* porque esta última no logra hacerla pasar del otro lado del espejo.

La constatación del fracaso no implica la modificación del proyecto, sino al contrario, la repetición del suplemento; esta repetición obsesiva de una cosa inútil (puesto que no tiene acceso a la entidad ideal de la obra) es lo que determina al barroco en tanto que *juego*, en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que *trabajo*. La exclamación infalible que suscita toda capilla de Churriguera o del Aleijadinho, toda estrofa de Góngora o Lezama, todo acto barroco, ya pertenezca a la pintura o la repostería: «¡Cuánto trabajo!», implica un apenas disimulado adjetivo: ¡Cuánto trabajo *perdido!*, ¡cuánto juego y desperdicio, cuánto esfuerzo sin funcionalidad! Es el superyó del *homo faber*, el ser-para-el-trabajo el que aquí se enuncia impugnando el regodeo, la voluptuosidad del oro, el fasto, la desmesura, el placer. Juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, erotismo en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo «natural» de los cuerpos.

En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje –el de los elementos reproductores en este caso– sino su desperdicio en

función del placer. Como la retórica barroca, el erotismo se presenta como la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje –sómatico–, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura. No es un azar histórico si Santo Tomás, en nombre de la *moral*, abogaba por la exclusión de las figuras en el discurso literario.

b] *Espejo*

Si en cuanto a su utilidad el juego barroco es nulo, no sucede así en cuanto a su estructura. Ésta no es un simple aparecer arbitrario y gratuito, un sin razón que no se expresa más que a sí mismo, sino al contrario, un reflejo reductor⁽ⁿ⁾ de lo que la envuelve y trasciende; reflejo que repite su intento –ser a la vez totalizante y minucioso–, pero que no logra, como el espejo que centra y resume el retrato de los esposos Arnolfini, de Van Eyck, o como el espejo gongorino «aunque cóncavo fiel», captar la vastedad del lenguaje que lo circumscribe, la organización del universo: algo en ella le resiste, le opone su opacidad, le niega su imagen.

Pero este ser incompleto de todo barroco a nivel de la sincronía no impide (sino al contrario, por el hecho de sus constantes reajustes, facilita) a la diversidad de lo barroco funcionar como reflejo significante⁽ⁿ⁾ de cierta diacronía: así el barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado –como hemos visto– pero aún armónico; se constituyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y

precede, aun si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue. La *ratio* de la ciudad leibniziana está en la infinitud de puntos a partir de los cuales se la puede mirar; ninguna imagen puede agotar esa infinitud, pero una estructura puede contenerla en potencia, *indicarla* como potencia –lo cual no quiere decir aun soportarla en tanto que residuo. Ese logos marca con su autoridad y equilibrio los dos ejes epistémicos del siglo barroco: el dios –el verbo de potencia infinita– jesuita, y su metáfora terrestre, el rey.

Al contrario, el barroco actual, el neobarroco^(o), refleja estructuralmente^(p) la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinito: como hemos visto, en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido. El trayecto –real o verbal– no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza. Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está «apaciblemente» cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión.

c] Revolución

Sintácticamente incorrecta a fuerza de recibir incompatibles elementos alógenos, a fuerza de multiplicar hasta «la pérdida del hilo» el artificio sin límites de la subordinación, la frase neobarroca –la frase de Lezama– muestra en su incorrección (falsas citas, malogrados «injertos» de otros idiomas, etc.), en su no «caer sobre sus pies» y su pérdida de la concordancia, nuestra pérdida del *ailleurs* único, armónico, concordante con nuestra imagen, teológico en suma.

Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje *pinturero*, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución^(q).

Apostillas a *El barroco y el neobarroco*¹

por Valentín Díaz

1] El barroco y el neobarroco (a)

Cuando, en 1972, Severo Sarduy publicó *El barroco y el neobarroco*, hacía ya doce años que estaba instalado en París. Si bien había salido más o menos anónimamente de La Habana (con una beca del Gobierno cubano para estudiar pintura), en poco tiempo se había vuelto una figura singular, dada su intervención simultánea en dos espacios que funcionaban independientemente (y entre los que Sarduy incluso propició algún tipo de contacto): por un lado, el de los escritores latinoamericanos emigrados en París; por el otro, el del grupo *Tel Quel*, que se volvería centro de la nueva intelectualidad francesa. La primera persona que Sarduy conoce al llegar a Europa es François Wahl (responsable del área de Ciencias Humanas de Éditions du Seuil). Roland Barthes, de algún modo, la segunda. Esa doble participación (que le sería reprochada desde Cuba, llamándolo, entre otras cosas “escritor franco-cubano”) es una de las claves de su obra.

¹ Las apostillas sobre *El barroco y el neobarroco* puede consultarse siguiendo las letras entre paréntesis incorporadas al texto de Severo Sarduy. Cada apostilla, a su vez, está encabezada por los conceptos o los nombres de “El barroco y el neobarroco” a los que se hace referencia.

Pero antes de volverse objeto de polémica, su viaje de La Habana a París es un viaje de formación. Una vez decidida su permanencia, Sarduy estudia: toma su curso de pintura en el Louvre, asiste a los seminarios que durante los años '60 Barthes dicta en la École Pratique de Hautes Études ("Yo soy un alumno de Roland Barthes", dirá Sarduy en muchas oportunidades) y también, esporádicamente, a los de Lacan. Rápidamente Sarduy se vuelve novelista. *Gestos* (1963), su primera novela, cuya escritura comienza recién llegado a Europa, se publica simultáneamente en español (Seix Barral) y en francés (du Seuil) y en menos de dos años es traducida al danés, al italiano, al alemán, al polaco. Al mismo tiempo, sus espacios de intervención se amplían: será periodista radial y asesor literario de Éditions du Seuil (desde donde fomenta la traducción y difusión de autores como Lezama Lima, García Márquez, Arenas, Piñera, Puig, entre tantos otros), comienza a publicar intervenciones críticas en las revistas *Mundo Nuevo* (París) y *Sur* (Buenos Aires).

Estos primeros años son, finalmente, los de la gestación de su teoría del Neobarroco, cuya irrupción tendrá lugar, precisamente, en "El barroco y el neobarroco", y cuyo primer esbozo aparece ya en lo que será su entrada en el universo parisino: la publicación en *Tel Quel* de "Sur Góngora: la métaphore au carré" en 1966. Ese primer movimiento (llevar a Góngora al centro de la nueva crítica, postular lo que Barthes denominó, con pertinencia, un "gongorismo transhistórico") funcionó como auténtica apertura, no sólo para Sarduy, que comenzaba a recorrer el camino del Barroco, sino también para algunos de los miembros de *Tel Quel*, que encontraron allí una fuerza nueva e inesperada.

Así, la invención teórica de Sarduy se da en una etapa de descubrimiento (de la teoría francesa) y de redescubrimiento (de Lezama Lima). Antes de dejar La Habana, en efecto, Sarduy participaba de *Ciclón*, la disidencia a la revista *Orígenes*, dirigida por Lezama Lima, con respecto a quien, en esas primeras intervenciones cubanas, Sarduy manifestaba cierta distancia. París y la experiencia telqueliana son, pues, la ocasión de una relectura de Lezama, que a partir de entonces se transformaría para Sarduy en una referencia definitiva.

En 1969 se publica su primer libro teórico, *Escrito sobre un cuerpo*, donde, si bien el Neobarroco aún no figura como noción, ya aparecen la definición de sus bases conceptuales y la primera delimitación de un corpus. Se trata, entre otras cosas, de su primera forma de historización del Barroco, en la que la obra de Góngora funciona como origen. El libro, sin embargo, antes que como recorrido orgánico, funciona como compendio, como postulación de un repertorio de temas que definen las condiciones de lectura y de reapropiación del Barroco en el presente (repertorio que el resto de sus obras desplegará). La operación consiste en hacer confluir dos series de lecturas: una serie de obras de autores americanos contemporáneos (Cortázar, Elizondo, Donoso, Masotta, Fuentes, Burroughs, Lezama Lima, etc.) y una serie de obras de la teoría europea contemporánea (Bataille, Klossowski, Lacan, Barthes, etc.), leídas en clave barroca.

El recorrido teórico de Sarduy coincide, de principio a fin, con la delimitación, el desarrollo y la ampliación de un campo de problematización teórica: el Neobarroco. Pero el interés por el Barroco es un interés

que adquiere, con el paso de los años, un valor que no es sólo literario, también es vital. El Neobarroco, por lo tanto, es el modo que Sarduy encuentra de vivir una época. En este sentido, la gestación del Neobarroco se produce en un contexto (entre los años '60 y los años 70) que funciona como auténtico momento de peligro, en el que América Latina ocupa un lugar relevante y que hace de la Revolución cubana el eje en torno al cual giran muchos de los debates políticos y culturales.

América Latina en su literatura, volumen colectivo coordinado por César Fernández Moreno -donde aparece "El barroco y el neobarroco"- es uno de los libros emblemáticos de la época, que opera sobre una de las zonas centrales de esos debates: la pregunta por lo latinoamericano. El libro, sin embargo, forma parte de un proyecto más vasto emprendido por la UNESCO que se propone construir grandes síntesis sobre las culturas del mundo. El resultado, por lo tanto, es una antología de artículos explícitamente atravesada por las paradojas que resultan de una mirada que se propone a la vez como exterior e interior. Por otro lado, no debe perderse de vista que el libro aparece en pleno auge de las discusiones sobre la politización del arte. Sin embargo, tal como señala Claudia Gilman,² el libro (aunque con excepciones) representa una línea más preocupada por aspectos estéticos que políticos.

Si bien el problema del Barroco figura en muchos de los artículos incluidos, es Sarduy el único que se propone transformarlo en fundamento exclusivo de una lectura de lo latinoamericano. Al mismo tiempo,

² Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

representa la línea más interesada en las discusiones teóricas de última hora. Como operación, "El barroco y el neobarroco" puede funcionar –y así fue en muchos casos recibido– como un modo de generar las condiciones de lectura de la obra narrativa y poética del propio Sarduy (la publicación de este ensayo coincide con la aparición de una de sus novelas más importantes, *Cobra*) –en ese caso, no habría sino que agregarlo al corpus que el texto analiza y "probar" esas hipótesis de lectura; ejercicio que los lectores de Sarduy agotaron muy rápidamente. Pero también –y sin perjuicio de esa primera opción– el texto supone una auténtica apertura. En este sentido, se trata de menos una puesta al día teórica para América Latina que una primera formulación de lo que será el desarrollo de un discurso teórico en el que lo latinoamericano no funciona como límite sino como fundamento de un nuevo punto de vista.

Resta preguntarse por qué Sarduy, en ocasión de la publicación de sus *Ensayos generales sobre el barroco* (1987), decidió no incluir "El barroco y el neobarroco". Habría, en principio, dos razones: por un lado, su "Conclusión" había sido incorporada, casi sin modificaciones, en *Barroco*. Eso hacía de "El barroco y el neobarroco" no más que un primer avance del libro publicado dos años después; en segundo lugar, probablemente respondiendo al pedido de circunscripción al espacio continental por parte de César Fernández Moreno para *América Latina en su literatura*, Sarduy había operado sobre un espacio que si bien le resultaba cómodo (sobre todo pensando en la colocación de su obra narrativa y poética), no coincidía con el tipo de articulación crítica que estaba preparando: lo norteamericano –el pop– y

lo europeo –la teoría– no podían borrarse del mapa del Neobarroco. Por lo tanto el planteo resultaba, en 1987, luego de la publicación de sus tres libros teóricos mayores, algo parcial. América Latina es, sin dudas, condición de posibilidad del Neobarroco de Severo Sarduy; no hay, podría decirse, Neobarroco sin ese espacio imaginado. Pero América Latina es, en Sarduy, sólo el punto de partida: las referencias al subcontinente como unidad cerrada son muy dispersas en el resto de sus libros. América Latina, como totalidad, se vuelve incompatible con un principio (la excentricidad) que es fundamento del Neobarroco. La escala, a partir de su segundo libro teórico, *Barroco*, se modifica sensiblemente: de América Latina al Cosmos.

2] Estallido que provoca una verdadera falla en el pensamiento, un corte epistémico (b)

En esta identificación de la experiencia del Barroco con un estallido, “estallido” no es sólo una metáfora: es, en primer lugar, un eco que llega de la dinamita que explota en *Gestos* (la primera novela de Sarduy), y con ella, la Revolución cubana, pero es también un eco que llega del futuro, un antícpio del interés de Sarduy por la cosmología y la teoría del Big Bang. Ese antícpio se lee cuando escribe: “no seguiremos el desplazamiento de cada uno de los elementos que resultaron de este estallido”. Es lo que sí ocurrirá dos años después en *Barroco*: seguir los desplazamientos planetarios y artísticos, las resonancias entre ellos.

En ese segundo libro, en efecto, se hará visible que la elaboración de la teoría del Neobarroco coincide en

Sarduy con la postulación de algunos principios de lo que podría denominarse una Historia general epistémica, es decir, no una historia de la ciencia ni del arte (aunque la ciencia y el arte son los campos de saber explorados), sino de los estudios de lo imaginario de cada época que la articulación de esos campos permite percibir. Se trata de una historia en la que se postula la hipótesis de un umbral barroco de la Modernidad.

¿Cuál es el significado de la postulación de ese umbral? Sólo a partir de la recolocación del Barroco como “origen” de la modernidad es posible, desde la perspectiva de Sarduy, imaginar otro presente. La disputa que a partir de allí se abre (o, más bien, se retoma) es la que se establece entre dos modernidades: una (hegemónica) racionalista, sostenida en la idea de progreso y de la que participan tanto las filosofías del Iluminismo como el marxismo; otra, intempestiva, nietzscheana y, por lo tanto, no dialéctica, una modernidad del ornamento.

Ahora bien, cabe preguntarse por qué Sarduy apela a la ciencia (y específicamente, a la cosmología) para retomar esa tradición en clave barroca. La ciencia es un interés permanente en Sarduy (llegó a animar un programa radial: *Ciencia en Francia*), un interés con respecto al cual siempre se pensó como aficionado, aunque es fundamento de casi todo lo que escribió. Sin dudas, resultaría irrelevante someter a prueba el nivel de verdad o precisión de tales usos (práctica muchas veces llevada a cabo desde el ámbito científico que no puede sino sospechar de una vocación semejante en los hombres y mujeres de letras –Sokal y Bricmont, por ejemplo). Para Sarduy, tal como se ocupó de señalar François Wahl, la cosmología es concebida como “la ficción de

nuestro tiempo, el lugar privilegiado de su Imaginario”, en relación con la cual mantenía una relación “a la vez estricta y onírica”³ (lo mismo podría decirse de sus usos y saberes de “lo oriental”). En su último libro teórico, Sarduy vuelve sobre este problema y escribe:

Es posible que ante la Ciencia un escritor no sea siempre más que un aspirante. Hay, sin embargo, cierta lógica en el hecho de que su atención se focalice particularmente en el modo de convencer y en lo *imaginario* de la ciencia. No es que el escritor, como postula el pensamiento común, sea más imaginativo que los demás; sino que las formas de lo *imaginario* se encuentran entre los *universales* –o axiomas intuitivos– de una época, y pertenecen sin duda a su *episteme*. Los encontramos, con todas las transiciones que se imponen, tanto en la ciencia y en la ficción como en la música y la pintura, en la cosmología y, al mismo tiempo, en la arquitectura⁴.

De este modo, en la historia que Sarduy plantea (una historia de las “maquetas del universo”), el punto de referencia es el Barroco histórico del siglo XVII y en consecuencia el tiempo (el nuestro) se divide en tres: antes del Barroco, durante el Barroco, después del Barroco. Pero dado que Sarduy niega los principios historicistas y evolucionistas de la Historia tal como la concibió el Humanismo (cfr. apostilla 6), el

fundamento de su historia es programáticamente anacrónico: el pasado del Barroco se mira desde el Barroco, se define exclusivamente por su carácter anterior, es aquello que está antes; el después del Barroco (y aquí se encuentran las bases para determinar las condiciones del surgimiento –un verdadero resurgimiento– del Neobarroco) no es el XVIII ni el XIX, sino el siglo XX. El período clásico (en esta Historia invertida, una arqueología neobarroca de la modernidad), durante el cual se habría perpetrado el “secuestro” del Barroco, es un momento de baja intensidad de resonancias entre la ciencia y el arte y por lo tanto no es considerado por Sarduy, que opera aquí, de algún modo, un contra-secuestro (el del neoclasicismo).

El siglo XX, en cambio, es espacio de un nuevo (aunque es siempre el mismo, el Primero) estallido (Big Bang) y por lo tanto es el contexto de aparición de un nuevo Barroco. Ahora bien, el presente de la ciencia, señala Sarduy, es el espacio de convivencia de dos teorías antagónicas: Big Bang (el Universo está en expansión), Steady State (el Universo es estable e inmutable). Aunque carece de importancia intentar establecer por cuál de estas teorías opta Sarduy, hay motivos (científicos, poéticos –*Big Bang* es el título de su poemario más importante) para prestar en este caso mayor atención a la teoría del Big Bang, auténtico *relato del origen* (perdido), nueva inestabilidad, y, por lo tanto, fundamento del Neobarroco:

El Universo está en expansión y se originó en un momento dado –hace quince billones de años– por explosión de la materia ‘inicial’. El espectro de las estrellas torna hacia el rojo, señal de que se

³ Wahl, François. “Severo de la rue Jacob”, incluido en Severo Sarduy. *Obra completa* (Edición crítica a cargo de Gustavo Guerrero y François Wahl). Madrid/Barcelona/Lisboa/París/México/Buenos Aires/ São Paulo/Lima/Guatemala/San José, ALLCA Archivos/Sudamericana, 1999, p. 1464.

⁴ Sarduy, Severo. *Obra completa. Op. Cit.*, p. 1347.

alejan; si se acercaran, tornaría hacia el azul, pero este fenómeno jamás se observa. El universo se dilata: sus cuerpos se separan, huyen unos de otros (...) *Big Bang*: sea una esférula en la cual electrones, neutrones y protones se encuentran apretados unos contra otros y a temperaturas de varios millones de grados, (...) ese estado puntual, denso y comprimido, estalla: una hora después la temperatura baja, neutrones y protones se combinan para constituir los primeros núcleos. Diez millones de años más tarde, a quinientos grados, se forman átomos neutros, una parte de su gas se espesa y pulveriza, la acción de las fuerzas de gravitación, en puntos fortuitos, da nacimiento a galaxias y estrellas. Mientras más se alejan unas de las otras, más aumenta el vacío del espacio: la densidad de la materia se hace menor, tiende hacia cero, Universo que se acerca a su final. De su explosión inicial nos queda, detectable, un indicio: rayo fósil extremadamente débil pero constante y que, a diferencia de todos los otros rayos conocidos, no parece proceder de ninguna fuente localizable: es idéntico en todas las direcciones, invariable, como si el espacio mismo se difundiera.

Sea un universo significante *materialmente* en expansión: no es sólo su sentido, su densidad significada –perecedera e impalpable– lo que se expande, sino su dimensión gráfica y fonética: dispersión y agrandamiento de la marca y el sonido en el espacio-tiempo por ellos irradiado, en la extensión, indisociable de su presencia, que su masa a la vez crea e incurva; blanco o silencio dejan de ser soportes imperturbables y abstractos: son ge-

nerados con la materia en que se expanden. Obra no centrada: de todas partes, sin emisor identificable ni privilegiado, nos llega su radiación material, el vestigio arqueológico de su estallido inicial, comienzo de la expansión de signos, vibración fonética constante e isotrópica, rumor de lengua de fondo: frote uniforme de consonantes, ondulación abierta de vocales⁵.

3] Eugenio d'Ors (d)

El desacuerdo de Sarduy con Eugenio d'Ors no debería ser sobreestimado. Sarduy lo señala: la obra del catalán es un antecedente relevante del Neobarroco. Y esto se debe a que, a partir de D'Ors, el barroco se vuelve *lo barroco* y se desliga definitivamente de una época (el siglo XVII) y una serie de obras o autores para transformarse en otra cosa. Tal como D'Ors señala en *Lo barroco* (libro publicado por primera vez, en francés, en 1935, cuyos fragmentos iniciales se remontan a los primeros años del siglo y que incluye, a su vez, el relato de las Jornadas de 1931 consagradas al Barroco, una de las célebres Décades de Pontigny –que, a partir de 1940 serán los Coloquios de Cerisy-la-Salle– en la que D'Ors había expuesto sus hipótesis), resultaba ya en ese momento necesario redefinir la temporalidad del Barroco y los alcances de su significado.

D'Ors (cuyo atractivo, aún hoy, es su condición de irrecuperable político: Jefe Nacional de Bellas Artes de

⁵ *Ibid.*, pp. 1245-1246.

Franco, responsable, luego de la Guerra española, de la repatriación del patrimonio del Museo del Prado) es una figura a la que Sarduy no puede sino recurrir, porque hace del Barroco una pasión *malgré lui* (algo similar ocurre con Benedetto Croce) y se entrega a ella como quien se dispone a esparrcir una peste. En cierto sentido, hay en esa pasión una síntesis de las ambigüedades que recorren la historia del Barroco en el siglo XX. Además, uno de los principios de argumentación que hace de D'Ors un antecedente del Neobarroco es la construcción de listas –casi siempre alocadas, taxonomías imposibles–, en las que lo artístico no es más que una de las dimensiones consideradas y en las que la eficacia (el poder de convencimiento) depende menos de su coherencia interna que del poder de arrastre que las organiza (si esto es Barroco, entonces aquello también, y así sucesivamente). A partir de allí, la peste barroca del siglo XX encuentra un marco conceptual para poner en marcha su política, sostenida en la lógica del contagio.

La fiebre barroca reivindicada por D'Ors coincide con la postulación de una contra-historia del pensamiento que el autor plantea en términos de una "tradición de malditos", de monstruos que operan una "humillación de la razón" y de una alteración que es de índole retórica, económica y política, pero cuya base es fundamentalmente temporal. Según el catalán, lo barroco debe ser pensado (en el marco de una indagación a propósito de "sistemas sobretemporales"), es decir, como una de las formas de las diversas "constantes históricas" y en contra del determinismo, el evolucionismo y el historicismo "para demostrar que es posible considerar en la historia humana otra cosa

que una sucesión cronológica"⁶, en un movimiento de clara impronta nietzscheana: el eterno retorno del barroco) como *eón*, es decir, como "idea-acontecimiento", un espacio en el que "lo permanente tiene una historia, la eternidad conoce vicisitudes" y donde "creemos distinguir, cada día más claramente, la presencia de un denominador común, la revelación del secreto de una cierta constante humana"⁷. Es así como lo barroco se vuelve para D'Ors, en tanto *eón* particular, algo que "puede renacer y traducir la misma inspiración en formas nuevas, sin necesidad de copiarse a sí mismo servilmente"⁸.

4] El concepto de barroco (c), El barroco actual, el neobarroco (o)

La historia del Neobarroco (como la del Barroco) es, antes que nada, la historia de una noción (su espacio es, aunque "fantástica", la filología)⁹. La fuerza está en el nombre y no en los objetos que designa. Así, la lista de todo lo que alguna vez fue considerado neobarroco es inconsistente tanto cuantitativa –por ilimitada– como cualitativamente –los rasgos nunca logran ser suficientemente específicos. Por ello, decir hoy que una obra, un autor, una cultura son "barrocos modernos" o "neobarrocos" equivale a no decir casi

⁶ D'Ors, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid, Tecnos, 1993, p. 63.

⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁹ Dice Arturo Carrera: "El neobarroco no fue un movimiento, fue una nominación. No se fundó. En eso radica su felicidad". Carrera, Arturo. "Todo sobre el neobarroco", incluido en *Ensayos murmurados*. Buenos Aires, Mansalva, 2009, p. 154.

nada sobre ese objeto. Pero si bien nada es hoy propiamente neobarroco, lo neobarroco, la fuerza de la noción, sobrevivé como modo de mirar, de oír. En el origen tanto de una cosa como de la otra está Sarduy.

Ahora bien, el ciclo del Neobarroco –en el que “El barroco y el neobarroco” ocupa un lugar central– se abre (en 1955) y se cierra (en 2002) con otro autor: Haroldo de Campos. Si bien la noción comienza a aparecer de un modo disperso desde fines del siglo XIX, 1955 puede considerarse un momento inaugural, con la publicación de un breve texto, “A obra de arte aberta”, en el que el autor brasileño, de un modo más bien indirecto, le otorga nueva validez: “Pierre Boulez (...) manifestó su desinterés por la obra de arte ‘perfecta’, ‘clásica’ (...) y enunció su concepción de la *obra de arte abierta*, como un ‘barroco moderno’. Tal vez ese neo-barroco (...) podría corresponder intrínsecamente las necesidades cultural-morfológicas de la expresión artística contemporánea”¹⁰.

Claro que más allá de la historia de la noción, el problema general de la vuelta del Barroco no es nuevo en ese momento: está presente a lo largo de todo el siglo XX y, puntualmente, a mediados de los años ’50 tanto en América Latina como en Europa vuelve a utilizarse (tal como había ya ocurrido en los años ’20) para pensar el presente: Alejo Carpentier y José Lezama Lima, en Cuba, son el antecedente evidente de los postulados de Sarduy; en Europa, Gustav René Hocke (más allá de que, extrañamente, no es una referencia en su obra) es

¹⁰ De Campos, Haroldo. “A obra de arte aberta”, incluido en Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo, Edições Invenção, 1965, p. 31.

un autor que debería considerarse en el estudio de los postulados de Sarduy, tan próximas son sus obras.

De todos modos, no debe perderse de vista que esta historia es la de un “secuestro”. Es también Haroldo de Campos quien plantea esta idea (en relación con la conformación de la literatura brasileña), que sintetiza el modo en que el Barroco fue sancionado, borrado de la historia del arte y el pensamiento, desde su surgimiento y también a lo largo del siglo XX¹¹. Es este secuestro el que hace que toda historia del Barroco sea la historia de una recuperación.

En el marco de esa historia del barroco, en 1972, Sarduy lanza el Neobarroco (sin saber, aparentemente, que estaba retomando a Haroldo de Campos) y “El barroco y el neobarroco” adquiere así un carácter de manifiesto definitivo. Teniendo en cuenta, por un lado, el marco de esa intervención (*América Latina en su literatura*), y por otro, el recorrido teórico posterior de Sarduy, es fácil comprender por qué este texto tuvo un funcionamiento semejante: es el ensayo más anclado en la literatura latinoamericana de los años ’60 (y en consecuencia el que más se mezcla con los destinos del Boom) y también el que ofrece, a diferencia de lo que ocurrirá con sus textos teóricos posteriores, una metodología de lectura fácilmente aplicable a gran parte de la producción artística de la época.

El Neobarroco es definido, en esta primera intervención, de un modo que no deja de resultar ambiguo: es tan específico en sus rasgos –tres mecanismos de artificialización, dos formas de parodia–, como gene-

¹¹ De Campos, Haroldo. *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira. O caso Gregório de Matos*. Salvador, Fund. Casa de Jorge Amado, 1989.

ral –se pretende válido para caracterizar obras de tan distinto tipo que obliga a preguntarse qué texto podría quedar excluido de ese corpus. Si bien el criterio de exclusión es evidente (para comenzar, cualquier forma de narrativa que se pretenda realista), con los años Sarduy irá restringiendo el “canon” neobarroco, dejando afuera, por ejemplo, a muchos de los autores del Boom (Carpentier, emblemáticamente).

En todo caso, lo que se vuelve claro es algo que no todos los lectores de Sarduy han sabido ver: el Neobarroco es antes una máquina lectora que una poética; es antes un modo de releer el arte moderno que una forma específica de ese arte. Sólo circunscripto a la obra completa de Sarduy el Neobarroco será, también, una poética: *el Neobarroco es Sarduy*. De todos modos, si no ha sido claro que se trata, antes que nada, de un modo de leer es porque desde el comienzo la obra de Sarduy fue recibida como la obra de un novelista y poeta. Sus ensayos, en consecuencia, no funcionaron sino como soporte conceptual de sus ficciones y poemas. La zona teórica de su obra, sin embargo, no sólo resiste una lectura independiente, sino que incluso es la que mejor envejece, la que el presente más reclama.

Casi cincuenta años después de la primera postulación del concepto de Neobarroco (y luego de haber publicado otras intervenciones clave sobre el tema), Haroldo de Campos vuelve sobre él: “hoy en día, ese concepto de ‘neobarroco’ parece derivar en el sentido de un persistente ‘transbarroco’ latinoamericano”¹².

¹² De Campos, Haroldo. “Barroco, Neobarroco, Transbarroco”, incluido en Claudio Daniel (org., selecc. y notas). *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo, Iluminuras, 2004, p. 16.

El cambio en la nominación¹³, aparentemente nimio, no deja de resultar significativo, pues permite ver, particularmente en relación con la obra de Sarduy, que el concepto involucra, antes que nada, un problema de tiempos: no sólo un desajuste temporal, sino, sobre todo, la invención de una temporalidad.

La máquina de lectura que inventa Sarduy (el Neobarroco) es, más allá de los procedimientos de los que se vale en cada etapa, una máquina de re-invencción del presente. Ante cada objeto (artístico o no) analizado, el Neobarroco formula una pregunta a propósito del sentido del tiempo presente, es decir, se propone pensar en qué estado queda el presente luego de la experiencia de lectura de ese objeto. Su método, por lo tanto, no puede sino profesar el anacronismo, pues el presente, desde su perspectiva, una vez arruinado el origen, es un tiempo siempre heterogéneo y sólo legible arqueológicamente. En el marco de esa Historia general que empieza a construir en *Barroco* (cfr. apostilla 2), y en relación con la postulación del presente como Universo en expansión, Sarduy se vuelve heredero y último representante de una Era que él se atribuye la virtud de haber descubierto y, de algún modo, inventado: la Era Lezama. Lezama Lima funda, desde

¹³ Claro que este cambio no es el primero. 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” (Perlóngher), que engendró al “Neoboroso” (Kamenszain), que engendró al “Hyperbarroco”, que engendró al “Transbarroco”. La familia del Manierismo no es tan prolífica pero también tiene su linaje. Por cierto, el Neobarroso, una de las derivaciones con más desarrollo, fundamentalmente en la poesía, está, de algún modo, previsto en “El barroco y el neobarroco”: “Nudo geológico, construcción móvil y fangosa, de barro”.

la perspectiva de Sarduy, esa Era imaginaria que es también la Era neobarroca. En uno de los textos tardíos dedicados a Lezama, "El heredero" (1988), se lee:

Lezama es, en nuestro espacio, ese antecesor; es su obra la que, desde el porvenir, regresa o invita a que la convoquemos para que en su advenimiento ese porvenir se haga presente. Así, quien vivió en la vocación del verbo encarnado, del tiempo enemistado, subvierte con su palabra que regresa hacia nosotros el sentido del tiempo. ¿Pero cómo suscitar ese regreso, cómo lograr que el antecesor, sin renunciar a su función de precursor, de guía, nos vuelva a ser familiar, contemporáneo? ¿Cómo devolver hasta nosotros la vasta ficción de *Paradiso* para reactivarla en nuestro presente y anclarla de nuevo en la realidad de nuestro presente y anclarla de nuevo en la realidad de nuestro tiempo de aflicción? Una meditación sobre Lezama, sobre la posible herencia de su palabra, no puede evitar esas interrogaciones ni tampoco dejar de vincularlas con otra: la de la posibilidad y pertinencia del barroco hoy, la de un probable surgimiento del neo-barroco a partir de su obra¹⁴.

Lo único que produce el Neobarroco es, de este modo, un tiempo en el que sentirse integrado. Por eso no se trata de la construcción de una tradición, sino de la invención temporal de formas de contemporaneidad. Dice Sarduy: "dime cómo imaginas el mundo y te diré en qué orden te incluyes, a qué sentido pertene-

ces"¹⁵. Y por eso también el Neobarroco nunca deja de ser planteado como tentativa, como hipótesis con respecto a la cual Sarduy permanece cauto: el Neobarroco como posibilidad. La validez de esa hipótesis, en efecto, no se verifica en el espacio cerrado del arte y su Historia, menos aún en el de la "cultura" (los años '80 fueron prolíficos en ese tipo de derivación, sobre todo a partir de las hipótesis de Omar Calabrese), sino más bien en el espacio abierto, siempre exterior, de la propia experiencia, a la vez estética y vital.

5] Dámaso Alonso (e), elipsis (g)

La tradición que Sarduy construye tiene, en lo que a la historia del barroco específicamente literario respecta, sólo tres miembros: Góngora, Lezama y el propio Sarduy. Claro que, entre Góngora y Lezama, hay otros nombres necesarios: uno de los más importantes es el de Dámaso Alonso, y de un modo general la Generación del '27, que inicia la recuperación del "secuestrado" cordobés. En este sentido, si bien las vanguardias históricas nunca fueron una preocupación central de Sarduy, es posible pensar que la experiencia de la Generación del '27 permite concebir un comienzo estético del siglo XX español, comienzo que apela a la tradición barroca.

De todos modos, lo que Sarduy retoma de esa experiencia es el modelo crítico. En efecto, en "El barroco y el neobarroco", la combinación de las metodologías de Barthes y Kristeva más la estilística de Dámaso

¹⁴ Op. Cit., p. 1405.

¹⁵ Ibid., p. 1347.

Alonso, le permite desarrollar nuevos principios de lectura. En este sentido, si bien Sarduy plantea la tarea del Neobarroco como “sistema de desciframiento”, como “descodificación”, no debe olvidarse que en su definición del signo barroco (presente en la idea misma de metáfora al cuadrado) hay algo potencialmente perdido para siempre: el origen, el significado primero. Eso y no otra cosa es lo que ponen de manifiesto los procedimientos descriptos por Sarduy (más allá de que sea posible, en algunos casos, desandar el camino de una sustitución o una proliferación, y de que la idea de una “cadena abierta” aparezca, a nivel del signo, sólo en los casos más extremos). La práctica de lectura, por lo tanto, no hace sino señalar, en última instancia, ese vacío esencial –el Neobarroco, tal como Gustavo Guerrero planteó con claridad, es “la religión del vacío”¹⁶. Por ello, desde la perspectiva de Sarduy, el valor de la intervención crítica de Dámaso Alonso (que “envuelve, al comentarlo, el proceso gongorino de artificialización”) es su capacidad de hacer de la lectura la invención de *un grado más* en ese proceso infinito de artificialización, y no –porque de todos modos eso ya no es posible– su capacidad para encontrar en los versos de *Las Soledades* el significado original, el término comparado, envuelto por sus metáforas (lo que equivaldría a suspender la artificialización, a descomponerla).

El tipo de análisis que se despliega en “El barroco y el neobarroco” es la primera versión de un método que luego Sarduy ajustará y corregirá. Por ejemplo, en el caso de la proliferación, aparece aquí una formalización

gráfica que representa el funcionamiento de ese modo de la elipsis en forma circular. Ese esquema, que aquí es sólo una representación visual del signo, será en sus textos teóricos posteriores, además, un mapa del cosmos. Pero (y en este punto lo único que Sarduy hará en sus textos posteriores es conectar variables que aquí ya estaban planteadas) la representación correcta de la proliferación no podría corresponderse con el círculo. En la medida en que el significante tachado se vuelve un segundo centro ausente (junto al presente, el significado, el sol), el círculo se deforma (anamorfosis del círculo, dirá Sarduy) y se vuelve una elipse: “elips (e/is), fundamento del barroco”¹⁷.

6] isomorfía visual (f), reflejo reductor (n),
reflejo significante (ñ), refleja estructuralmente (p)

A lo largo de todo “El barroco y el neobarroco”, Sarduy utiliza una serie de conceptos (isomorfía visual, reflejo reductor, reflejo significante, reflejo estructural) más o menos equivalentes, que son los que tendrán mayor proyección en sus libros posteriores y que, para el lector de su obra teórica, no pueden sino remitir a un único punto: la noción de *retombée*. Esos conceptos, en todos los casos, plantean un problema de relación (de reflejo o correspondencia) entre dos espacios o niveles, y son, al mismo tiempo, formas de respuesta a una serie de inquietudes a propósito de la causalidad, la determinación, la historicidad y, en última instancia, el “origen”.

¹⁶ Guerrero, Gustavo. “Sarduy: la religión del vacío”, incluido en *La religión del vacío y otros ensayos*. México, FCE, 2002.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1225.

Pero esos conceptos no son sino tentativas, esbozos (todavía restringidos a la dimensión escópica, cfr. apostilla 9, y, sobre todo, aún planteadas en términos de reflejo) de lo que luego tomará una forma ciertamente más compleja, *retombée* (que Sarduy presenta en *Barroco*), y que se volverá el fundamento de un Neobarroco ya transformado en método analítico. *Barroco* comienza con un poema-definición:

retombée: causalidad acrónica,
isomorfía no contigua,
o,
consecuencia de algo que aún no se ha producido,
parecido con algo que aún no existe¹⁸.

Esa definición es desarrollada en los siguientes términos: "Las notas que siguen intentan señalar la *retombée* de ciertos modelos científicos (cosmológicos) en la producción simbólica no científica, contemporánea o no. La resonancia de esos modelos se escucha sin noción de contigüidad ni de causalidad: en esta cámara, a veces el eco precede a la voz"¹⁹. Esta cámara es, claro, la obra de Sarduy, el método neobarroco, cuyo objetivo es volver visible y audible un universo de condicionamientos y cronologías múltiples. El espacio de saber es el de la Cosmología "porque esta ciencia, en la medida en que su objeto propio es el universo considerado como un todo, sintetiza, o al menos incluye, el saber de las otras: sus modelos, en cierto sentido, pueden figurar la episteme de una época"²⁰.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1196.

¹⁹ *Ibid.*, p. 1197.

²⁰ *Ibidem*.

La ciencia, en este sentido, no interesa por el valor de verdad de sus hipótesis, sino por el modo en que revela aquello que una época se permite decir.

Un método no historicista, no causal, es un método de contemporaneidades: "La *retombée* puede realizarse no respetando las causalidades –como sostiene en nosotros el sentido común: el corpus conceptual humanista, naturalizado, que funciona como tal–, sino, paradójicamente, barajándolas, mostrando sobre la mesa, en *dépit du bon sens*, su autonomía, que a veces las anula, o su co-operación"²¹.

Si bien el problema no desaparece nunca de sus preocupaciones, varios años después de estas primeras formulaciones, Sarduy vuelve sobre el problema de la *retombée*, en *Nueva estabilidad* (1987), y propone algunas precisiones al respecto: "Retombée es también una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble –la palabra también tomada en el sentido teatral del término– del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia"²².

Más allá de los problemas que aquí se abren (problemas de largo desarrollo en la obra de Sarduy: la imagen, la simulación) lo cierto es que la noción de *retombée* sintetiza, en su recorrido, el desplazamiento más significativo que supone el método neobarroco: Sarduy hace del Barroco un paradigma. Esa operación teórica resulta de un hallazgo de Sarduy: poner en correlación dos de las obras más potentes de la

²¹ *Ibid.*, pp. 1213-1214.

²² *Ibid.*, p. 1370.

época, Lezama Lima (sus hipótesis a propósito de las eras imaginarias y “lo incondicionado”) más la arqueología de Michel Foucault. El resultado es, entonces, hacer del Barroco un paradigma de la modernidad.

¿Por qué un paradigma? Giorgio Agamben ofrece, en una obra reciente, una revisión del significado metodológico de esta idea que (si bien es planteada a partir de Foucault y no, por supuesto, de Lezama) permite comprender el alcance de la operación sarduyiana. Según Agamben, el paradigma, en tanto método, es aquello que define el tipo de trabajo de inspiración nietzscheana inaugurado por Foucault (y del que él sería un último representante), a partir del cual se vuelve posible estudiar fenómenos históricos positivos pero entendidos de un modo específico (son, a su vez, paradigmas) gracias a lo cual constituyen y hacen inteligible la totalidad de un contexto histórico-problemático más vasto. Así, el paradigma

es una forma de conocimiento ni inductiva ni deductiva, sino analógica, que se mueve de la singularidad a la singularidad. Neutralizando la dicotomía entre lo general y lo particular, sustituye la lógica dicotómica por un modelo analógico bipolar. El caso paradigmático deviene tal suspendiendo y, a la vez, exponiendo su pertenencia al conjunto, de modo que ya no es posible separar en él ejemplaridad y singularidad. El conjunto paradigmático no está jamás presupuestado a los paradigmas, sino que permanece inmanente a ellos. No hay, en el paradigma, un origen o una arché: todo fenómeno es el origen, toda imagen es arcaica. La historicidad del paradigma no está en

la diacronía ni en la sincronía, sino en un cruce entre ellas²³.

La serie de acontecimientos que Sarduy enumera en el comienzo de “El barroco y el neobarroco” (la Iglesia complica o fragmenta su eje y renuncia a un recorrido establecido, la ciudad se descentra, la literatura renuncia al nivel denotativo, desaparece el centro único del trayecto de los astros cuando Kepler propone como figura de ese desplazamiento la elipse, Harvey postula el movimiento de la circulación sanguínea, etc), leídos en términos paradigmáticos, se vuelven, al mismo tiempo que datos, realidades o figuras, un modo de establecer un sistema de analogías a partir del cual se hace visible un nuevo estado de la episteme (el Barroco) y, en consecuencia, se postula una nueva arqueología de lo moderno.

La *retombée* es el nombre que da Sarduy a lo que luego Agamben denominará “sistema analógico bipolar”. No hay preexistencia, no hay inducción ni deducción, no hay condiciones que determinan la aparición superestructural de modelos científicos o retóricas, sino *retombées* que organizan un determinado horizonte de existencia (o un estado de lo imaginario). Cada uno de los fenómenos barrocos analizados por Sarduy es, en términos de Agamben, “un objeto singular que, valiendo para todos los otros de la misma clase, define la inteligibilidad del conjunto del que forma parte y que, al mismo tiempo, constituye”²⁴. El Barroco

²³ Agamben, Giorgio. “¿Qué es un paradigma?”, incluido en *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, p. 42.

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

(no hay origen, o, si lo hay, es nada) no cesa, y en esto Sarduy insiste en más de una oportunidad, de comenzar en cada objeto o acontecimiento sometido al método analítico neobarroco.

7] red de conexiones (h), lenguajes entrecruzados de América (i), simulacro (k)

Sarduy, como tantos otros durante la década del '70, sucumbe ante las tentaciones de la intertextualidad, la parodia y la carnavalización. Es comprensible: indudablemente, el arsenal de conceptos que, a partir de la introducción de Bajtín, ofrecía Julia Kristeva, constituyó una auténtica renovación metodológica. A partir de esas ideas, Sarduy logra no sólo determinar principios de lectura más o menos rigurosos del arte latinoamericano de la época, sino también hacer del Neobarroco un espacio plegado, estructurado a partir de conexiones en todos los niveles de análisis. El corpus que construye "El barroco y el neobarroco" (genéricamente heterogéneo hasta tal punto que incluye casi todo: narrativa, poesía, artes plásticas, teatro, cine, música, arquitectura) toma la forma, por lo tanto, de un espacio cerrado en su apertura. En este sentido, la máquina lectora puesta a funcionar en el Neobarroco demuestra toda su eficacia y sólo propone una cosa: expandirla, ponerla a proliferar.

Ahora bien, hacer del Neobarroco un espacio definido a partir de la inter e intratextualidad no podía sino conducir a un deslinde, sobre todo teniendo en cuenta que esas nociones (por cierto, en su versión simplificada y en muchos casos vulgarizada), pronto se

volverían parte del sentido común crítico y perderían, por lo tanto, cualquier especificidad. Por ello, en el resto de su obra, este conjunto de ideas no desaparece pero se reformula y da lugar a otro sistema de conexiones (cfr apostilla 6). En este sentido, la zona del análisis que pretende inscribirse más decididamente en los principios estructuralistas (a partir de las nociiones kristevianas de *grama* y *paragrama*) es, como reconoce François Wahl, probablemente la más superflua.

Por otro lado, hay una serie de derivaciones que Sarduy plantea a partir de las hipótesis de Kristeva que adquirirán un peso cada vez mayor: la noción de parodia y carnavalización permite a Sarduy (retomando, una vez más, hipótesis de Lezama Lima: "barroco, arte de la contraconquista") formular la idea del español de América como una lengua simulacro (y por extensión, el espacio americano como un espacio también simulado y por lo tanto no periférico). Esta idea adquirirá tal relevancia que su tercer libro teórico llevará por título *La simulación* (1982). Se trata del libro más decididamente nietzscheano de Sarduy (destino al que llega por la vía de Gilles Deleuze y de Roger Caillois), en el que la inversión del platonismo (y la consecuente reivindicación del simulacro como ruina de la distinción entre Idea e Imagen) es utilizada para pensar no sólo al arte más contemporáneo, sino incluso los confines del mundo natural.

8] Semiólogía del barroco latinoamericano (j)

La adscripción de Sarduy al estructuralismo es una idea muchas veces repetida que ya durante los años '80

Gustavo Guerrero se ocupó de relativizar. Es claro que Sarduy participa de la situación estructuralista y en ella se forma. Pero el uso que hace de esos principios (uso cuya máxima intensidad se da, por cierto, en "El barroco y el neobarroco", cfr. apostilla 7) nunca dejará de ser, en adelante, prudente, distanciado. Tal como Sarduy planteó más de una vez al ser entrevistado: lo que resultó significativo para él de esos años es el aprendizaje de un rigor metodológico y precisión conceptual.

Sarduy no sólo no practicará análisis estructurales en sentido estricto, sino que representa (como participante completamente marginal de *Tel Quel*) una fuerza que se mueve en otras direcciones. En este sentido, lo que importa de la relación de Sarduy con *Tel Quel* (relación precisada por Edgardo Cozarinsky: "Sarduy, prisionero de Saint-Germain-des-Prés")²⁵ es, en realidad, la amistad con Roland Barthes. Amistad que para uno y para otro, con el correr de los años, se vuelve esencial tanto existencial como intelectualmente.

Un año después de la aparición de "El barroco y el neobarroco", Barthes publica lo que será un texto de quiebre, *El placer del texto*. Allí, las referencias al barroco y a Sarduy son algunos de los fundamentos de la nueva ética de la literatura planteada en torno a las variables placer/ goce. No se trata, sin embargo, del primer texto de Barthes con referencias a Sarduy: ya en "La cara barroca" (reseña de la traducción francesa de *De donde son los cantantes – Écrit en dansant*), Barthes había planteado que la presencia de Sarduy en Francia, "nos revela también la cara barroca que hay en el

²⁵ Cozarinsky, Edgardo. "Sarduy, prisionero de Saint-Germain-des-Prés", incluido en *El pase del testigo*. Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

idioma francés, sugiriéndonos de ese modo que la escritura puede conseguirlo todo de una lengua, y lo primero de todo, puede devolverle la libertad"²⁶.

Pero el alcance que, desde la perspectiva de Barthes, tiene la presencia de Sarduy, va incluso más allá. En 1977, al hacerse cargo de la cátedra de Semiología literaria en el Collège de France y pronunciar su Lección inaugural, Barthes señala: "Y si es igualmente cierto que he ligado muy tempranamente mi investigación con el nacimiento y el desarrollo de la semiótica, no lo es menos que poseo escasos derechos para representarla, dado que he estado inclinado a desplazar su definición –apenas me parecía constituida–, y a apoyarme en las fuerzas excéntricas de la modernidad"²⁷.

Esas fuerzas excéntricas son las que llegan desde el descentramiento del Universo que el Neobarroco no deja de convocar.

9] la superabundancia y el desperdicio (I), Lacan (m)

El nombre que falta aquí es, notoriamente, Georges Bataille. Falta porque está, de algún modo, presupuestado: en *Escrito sobre un cuerpo*, Sarduy se había ocupado suficientemente de inscribir sus búsquedas teóricas en la tradición del análisis batailliano del erotismo y el *potlach*. Esa articulación resultaba, por cierto novedosa: lo barroco es una idea presente pero no di-

²⁶ Barthes, Roland. "La cara barroca", incluido en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 2002, p. 282.

²⁷ Barthes, Roland. "Lección inaugural", incluido en *El placer del texto seguido por Lección inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, p. 113.

cha (de nuevo, la fuerza de la noción, en este caso, ausente) en Bataille, ya en los tiempos del grupo Acéphale y particularmente en sus trabajos de fines de los '50 y principios de los '60. Es Sarduy quien, de un modo definitivo, asocia los principios de funcionamiento del arte barroco con la economía del derroche.

A partir de allí, el Neobarroco coincidirá con una economía específica que se concibe como transgresión de la economía burguesa en una dirección que, en el espacio latinoamericano, no había sido aún suficientemente explorada.

Pero Sarduy desplaza aquí el eje hacia el otro: Lacan. El punto de unión entre Bataille y Lacan (aunque no el primero ni el único: para comenzar, Judith Sophie, la cuarta hija de Lacan, su preferida y heredera intelectual, portó durante veintidós años el apellido Bataille, pues su madre, Sylvia Maklés, se encontraba, en ocasión de su nacimiento, aún casada con Georges) es el "Ensayo sobre el don" (1925) de Marcel Mauss que está en el origen tanto de la economía batailliana de la negatividad sin resto como de la postulación del objeto perdido de Lacan.

Sarduy había asistido, durante los años '60, al seminario de Lacan (forma parte de su calendario de formación durante los primeros años parisinos). Los cursos de mediados de los '60, los que aquí cita, dejan marcas visibles, no sólo las que aparecen en el texto, sino también en relación con el problema de la pulsión escópica (un problema decisivo para el barroco) y particularmente a propósito de la anamorfosis. Ahora bien, lo que inicialmente había sido un mero aprendizaje para Sarduy se vuelve, de algún modo, una confluencia entre el cubano y Lacan: "El barroco y el neobarroco" es

contemporáneo de las clases que conformarán el Libro XX del Seminario (*Encore*). En la sesión del 3 de mayo de 1973, llamada precisamente "Del barroco", Lacan afirma: "me coloco más bien del lado del barroco"²⁸. La clase tiene lugar luego de un viaje por Italia, luego de "una orgía de iglesias" ("¡otro ángel más!"). Lo que esa experiencia del arte de la Contrarreforma revela, señala Lacan, es que, "en lo tocante al goce, hay que hacer responder a la falsa finalidad por lo que no es más que la pura falacia de un goce pretendidamente adecuado a la relación sexual. Bajo este concepto, todos los goces no son más que rivales de la finalidad que eso sería si el goce tuviera la menor relación con la relación sexual"²⁹. Luego Lacan agrega (y esto permite comprender la articulación entre goce y fracaso que interesa a Sarduy):

Dios no se manifiesta sino con escrituras llamadas santas. ¿En qué son santas?: en que no cesan de repetir el fracaso, el fracaso de los intentos de una sabiduría cuyo testimonio fuera el ser. Nada de eso quiere decir que no haya habido trucos de cuando en cuando, gracias a los cuales el goce –sin él no habría sabiduría– ha podido creer haber alcanzado el fin de satisfacer el pensamiento del ser. Pero, y ese es el punto, este fin nunca ha sido satisfecho sino a costa de una castración³⁰.

Por esa ruta, la ruta del barroco, Lacan se vuelve a encontrar con Bataille (y, al igual que Sarduy, lo

²⁸ Lacan, Jacques. "Del barroco", incluido en *El seminario. Libro XX. Aún*. Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 130.

²⁹ *Ibid.*, p. 137.

³⁰ *Ibid.*, p. 139.

barroquiza): "la economía del goce sí es algo que no tenemos, así como así, al alcance de la mano. Sería bastante interesante alcanzarla. A partir del discurso analítico se vislumbra que, acaso tengamos alguna posibilidad de encontrar algo al respecto, de cuando en cuando, por vías esencialmente contingentes"³¹.

Ahora bien, de este acercamiento a Lacan, lo que probablemente resulte más relevante para el desarrollo ulterior de la obra de Sarduy es algo que en "El barroco y el neobarroco" aparece reducido a una nota: la mirada y la voz como objetos parciales (cuestión que también reaparece en "Del barroco", donde Lacan, luego de señalar que "el barroco es la regulación del alma por la escopia corporal", agrega: "alguna vez –no sé si tendré tiempo algún día– habría que hablar de la música, al margen"³²). Efectivamente, puede especularse, aquí se origina la tensión (entre lo escópico y lo sonoro) a partir de la cual se desarrolla la idea sarduyana de *retombée*. En sus sucesivas formulaciones, desde las que aparecen por vez primera en "El barroco y el neobarroco" hasta las últimas (cfr. apostilla 6), Sarduy irá abriendo el arco de la *retombée* para incluir también, en sus definiciones, figuras sonoras. ¿A qué se debe la ampliación? La obra de Sarduy está recorrida por esa tensión: sus primeros ejercicios críticos están consagrados a las artes plásticas y ese interés se mantiene en todos sus libros; junto a Roland Barthes comienza, en París, a pintar; pero al mismo tiempo, la música es una variable para pensar lo cubano, por ejemplo en el título de su segunda novela, *De donde son los cantantes*; sus obras de teatro se publican bajo el título *Para la voz*. Lo

que en esa tensión (nunca resuelta y cuyo punto de máxima tensión es, probablemente, la poesía) se postula es una concepción del Barroco (y del Neobarroco) que no puede reducirse a lo visual, en la medida en que equivaldría a postular una versión parcial del Universo: desde el Big Bang lo que nos llega como rastro del Origen perdido del Universo no es sólo luz, también es sonido.

10] Barroco de la Revolución (q)

Sarduy no es, al menos inicialmente, un exiliado. Su experiencia de la Cuba revolucionaria dura poco menos de un año, durante el cual participa activamente de la nueva vida cultural (dirige una sección de *Diario Libre*, luego trabaja en *Lunes de Revolución* y publica crítica de arte). Sin embargo decide partir. Su permanencia definitiva en Francia es una decisión casi inmediata y no responde a ningún motivo político. Dice François Wahl al respecto: "Es importante comprender que no se trataba de un 'pasaje'. Había sido convenido desde mayo de 1960 que se quedaría, por razones que eran personales y definitivas para nosotros; se instalaba, intelectualmente también"³³. A partir de allí, la relación de Cuba con Sarduy es antes de ignorancia que de rechazo. Esto se debe en gran medida a que su carrera literaria comienza en Francia. Pero con el paso del tiempo se producen algunos acontecimientos que, desde la perspectiva de Sarduy, adquieren relevancia: en 1967 se le rechaza la renovación de su pasaporte cubano. Luego de comprender que no se trataba de problemas

³¹ *Ibid.*, p. 141.

³² *Ibid.*, p. 140.

³³ *Op. Cit.*, p. 1448.

burocráticos, Sarduy adoptará la nacionalidad francesa. Por otro lado, ya en ese momento se había producido la polémica en torno a la revista *Mundo Nuevo* (dirigida por Emir Rodríguez Monegal y en la que Sarduy participaba activamente), acusada desde Cuba de ser "la revista de la CIA". Si bien no intervino en los debates, Sarduy se vio implicado y comenzó a recibir, desde la isla, algunos ataques menores.

Sin embargo, Sarduy nunca deja de afirmar que permanecer fuera de Cuba fue siempre algo voluntario. Dice en "Exilado de sí mismo" (1990):

Llegar pues –me sucedió sin que ninguna institución o país me expulsara o me rechazara (...) Hay exiliados propiamente dichos, exiliados –esta i, de rigurosa estirpe académica, añade al exilio una connotación aristocrática o de rigor–, emigrados, refugiados, apátridas, cosmopolitas encarnizados, etc. En cuanto a mí, sólo me considero un quedado, o si se quiere –procedo de una isla–, un a-islado. Me quedé así, de un día para otro. Quizás vuelva mañana³⁴.

Decir "Revolución", en América Latina, a comienzos de los años '70 equivale, inequívocamente, a decir Revolución cubana. Esa experiencia política es el nudo en torno al cual se organizan todos los debates, no sólo políticos, también culturales y artísticos, de los años '60 y '70. Pero Cuba es, también, la fuente continental de la vuelta del Barroco. Esa conjunción (Barroco y Revolución) sin embargo, comenzó a demostrarse

imposible: Lezama Lima y Sarduy, en recorridos simétricos y opuestos (el viaje interior, el viaje exterior), son la prueba mayor.

La pregunta, entonces, es cómo leer esta consigna, este llamamiento final. Lejos de tratarse de una mera provocación, la idea de un Barroco revolucionario funciona como postulación, aún eufórica (con el tiempo Sarduy adoptará otra postura, otro gesto en relación con lo político) de otra Revolución. La disputa (en consonancia con la disputa en torno al Barroco y a las formas de modernidad imaginables) es a propósito de los modelos de negatividad en un momento de peligro de la política del siglo XX. Y la pregunta que se hace Sarduy es de qué otro modo, además de aquel que se volvía hegemónico y demostraba sus límites (líneas que no iban sino hacia su propio bloqueo), es posible sostener un pensamiento y una práctica estética verdaderamente contemporánea (es decir, que establezca con el presente una relación intempestiva, de activa extemporaneidad). La invención temporal que Sarduy elabora (cfr. apostilla 3) es, de algún modo, el germen de esa respuesta. ¿En qué consiste, por lo tanto, un Barroco de la Revolución?

La grieta que Sarduy intenta abrir, lejos de lo que podría pensarse, es interior a la propia Revolución cubana. Por lo tanto, de lo que se trata, es de plantear una disputa en relación con los modos de imaginarla, es decir, discutir en qué Universo inscribirla. El Neobarroco, en este sentido, no deja de ser un producto de la Revolución, pero un producto deformé, inesperado, que intentó hacer otra cosa de esa experiencia histórica.

Ahora bien, con el paso del tiempo, y más allá de seguir explorando en esa otra tradición de la

³⁴ Op. Cit., pp. 41-42.

negatividad, Sarduy abandonará la Revolución como idea, como horizonte de reflexión –lo que equivale, también, a abandonar la lógica de la transgresión. Gradualmente, su posicionamiento con respecto a la Revolución se dilata, se confunde con el desinterés. En la guerra del presente, Sarduy asume una posición neutral, entendida como el gesto activo de una afirmación. Ese cambio es significativo: el énfasis pasa del espacio de lo político al de la ética. ¿Cómo leer, si no, la fatiga con la que una y otra vez Sarduy define su vida lejos de Cuba como la mejor forma de no tomar ninguna decisión?

La postergación definitiva de un posicionamiento, por cierto, no supuso, para Saduy una forma de felicidad. Sobre el final de su vida, escribe: “creo que debía de haber vuelto, que debía haberme comprometido en un sentido o en otro. Asumir mi *karma*, hundirme en la contingencia”³⁵. Esa renuncia al compromiso puede, sin embargo, entenderse como otra forma de compromiso, el Neobarroco.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un paradigma?”, incluido en *Sig- natura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.
- Barthes, Roland. “La cara barroca”, incluido en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 2002
- _____. “Lección inaugural”, incluido en *El placer del texto seguido por Lección inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- Carrera, Arturo. “Todo sobre el neobarroco”, incluido en *Ensayos murmurados*. Buenos Aires, Mansalva, 2009.
- Cozarinsky, Edgardo. “Sarduy, prisionero de Saint-Germain-des-Prés”, incluido en *El pase del testigo*. Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- D'Ors, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid, Tecnos, 1993.
- De Campos, Haroldo. “A obra de arte aberta”, incluido en Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo, Edições Invenção, 1965
- _____. *O seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira. O caso Gregório de Matos*. Salvador, Fund. Casa de Jorge Amado, 1989.
- _____. “Barroco, Neobarroco, Transbarroco”, incluido en Claudio Daniel (org., selecc. y notas). *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo, Iluminuras, 2004.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Guerrero, Gustavo. “Sarduy: la religión del vacío”, incluido en *La religión del vacío y otros ensayos*. México, FCE, 2002.
- Lacan, Jacques. “Del barroco”, incluido en *El seminario. Libro XX. Aún*. Buenos Aires, Paidós, 2008.
- Sarduy, Severo. *Obra completa* (Edición crítica a cargo de Gustavo Guerrero y François Wahl). Madrid/Barcelona/Lisboa/París/México/Buenos Aires/ São Paulo/Lima/Guatemala/San José, ALLCA Archivos/Sudamericana, 1999.
- Wahl, François. “Severo de la rue Jacob”, incluido en Severo Sarduy. *Obra completa* (Edición crítica a cargo de Gustavo Guerrero y François Wahl). Madrid/Barcelona/Lisboa/París/México/Buenos Aires/ São Paulo/Lima/Guatemala/San José, ALLCA Archivos/Sudamericana, 1999.

³⁵ Op. Cit., p. 13.

ÍNDICE

SEVERO SARDUY

El barroco y el neobarroco, 5

VALENTÍN DÍAZ

Apostillas a *El barroco y el neobarroco*, 37.

El cuenco de plata
colección «cuadernos de plata»

1 Michel Foucault

*¿Qué es un autor?**

Apostillas por Daniel Link

2 Gayatri Ch. Spivak

¿Puede hablar el subalterno?

Apostilla por Marcelo Topuzian

3 Alfred Métraux

Antropofagia y cultura

Apostilla por Raúl Antelo

4 Walter Benjamin

La obra de arte en la era de su reproducción técnica

Apostilla por Jorge Monteleone

5 Severo Sarduy

El barroco y el neobarroco

Apostillas por Valentín Díaz

De próxima aparición

Jan Mukařovsý

Función, norma y valor estético como hechos sociales

Apostilla por Jorge Panesi

Herbert Marcuse

Sobre el carácter afirmativo de la cultura

Apostilla por Claudia Kozak

Marcel Mauss

Breves ensayos sobre el don

Apostilla por Andrés Dapuez

* En coedición con *Ediciones Literales*.