



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**EL NEOBARROCO DE SEVERO SARDUY.
TRADICIÓN, MODERNIDAD Y REVOLUCIÓN**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA:
LEÓN FELIPE BARRÓN ROSAS

DIRECTORA:
DRA. MÓNICA QUIJANO VELASCO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX.

ENERO 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
El neobarroco en perspectiva	12
CAPÍTULO I. LA REAPROPIACIÓN Y RENOVACIÓN DEL BARROCO EN AMÉRICA LATINA	25
1.1 El retorno del Barroco	27
1.2 La recepción del Barroco en el siglo XIX	30
1.3 La importancia de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña en el rescate del Barroco y la reconfiguración del Hispanismo fuera de un orden hegemónico	36
1.4 Del barroco de la primera mitad del siglo XX al neobarroco	51
1.5 ¿Carpentier o Lezama?, ¿naturaleza o lenguaje?	69
CAPÍTULO II. EL NEOBARROCO Y EL CAMPO INTELECTUAL LATINOAMERICANO	82
2.1 Los primeros pasos de Severo Sarduy	84
2.2 Severo Sarduy frente al campo literario de la década de los sesenta	101
2.2.1 Mundo Nuevo y la disputa entre Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal	108
2.3 La polémica con Mundo Nuevo	114
2.4 Mundo Nuevo y el neobarroco en ciernes	123
CAPÍTULO III. EL NEOBARROCO: CRÍTICA A LA MODERNIDAD CAPITALISTA	134
3.1 El neobarroco en la discusión crítica del ethos barroco y la modernidad capitalista	137
3.2 El pliegue neobarroco frente al discurso universal de la modernidad capitalista	144
3.3 La perspectiva caribeña del neobarroco	153
CAPÍTULO IV: NEOBARROCO Y REVOLUCIÓN	163
4.1 La revolución neobarroca de los cuerpos y el lenguaje	172
CAPÍTULO V. NEOBARROCO: CÁMARA DE ECOS. SENTIDO, ESCRITURA, EPISTEME, PARODIA, SUJETO, SIMULACIÓN Y TRAVESTISMO	188
5.1 El sentido del oro, el sentido de la excrecencia	191
5.2 La escritura: antípoda del logocentrismo	204
5.3 Episteme, cosmología y el orden del mundo	214
5.4 Choteo, parodia y carnaval	223
5.5 La deconstrucción neobarroca del sujeto moderno mediante la simulación y el travestismo	232
COMENTARIOS FINALES	251
BIBLIOGRAFÍA	257

AGRADECIMIENTOS

El desarrollo de esta tesis no habría sido posible sin la gran ayuda de mi comité tutorial. Por esto, agradezco profundamente a la Dra. Adriana de Teresa por todo su tiempo y por sus más que acertados comentarios durante este periodo; al Dr. Rafael Mondragón, quien me hizo ver la necesidad de leer el neobarroco desde el latinoamericanismo y, especialmente, a la Dra. Mónica Quijano, quien desde hace seis años me ha brindado todo su apoyo de manera incondicional. A ella toda mi admiración y cariño por siempre. Un agradecimiento enorme a la Dra. Raquel Mosqueda por sus palabras siempre alentadoras, así como al Dr. Sergio Ugalde por sus atinados señalamientos.

Por supuesto agradezco a mis padres, sin ellos jamás habría llegado este momento. A mis amigos cubanos: Carlos, Sandra, Ibra, Linet y Roberto. A mis otros amigos que siempre están cuando más lo necesito: Gerardo, Arte e Isa. A Cira Romero porque muy amablemente me permitió hablar con ella sobre Sarduy en su casa en La Habana. A Pablo Argüelles quien me ayudó a realizar mi estancia de investigación en Cuba.

Es difícil agregar en su totalidad a los que deben estar aquí, pero saben que mi agradecimiento es también para ellos.

Pero este trabajo está dedicado de manera muy especial a Carla. Ella vivió este proceso conmigo. Gracias por haber hecho todo más lindo con tu presencia.

INTRODUCCIÓN

En *El estampido de la vacuidad* (1993), conjunto de aforismos escritos poco antes de fallecer, Severo Sarduy aseveraba que una “lectura verdadera” debía ser “discreta” y “silenciosa”. La lectura idónea se desprende del sosiego, la paciencia y el gusto por regresar a los pequeños resquicios textuales por los cuales a veces se cuele y huye el sentido. Incluso para una inteligencia punzante, la escritura practicada por Sarduy implica todo un desafío, pues fue plasmada como si hubiese tratado de cincelar cada frase o de entrelazar hilos finos como lo haría un orfebre para crear un objeto de filigrana. Sin embargo, para el escritor cubano muchas de las lecturas realizadas a su obra habían nacido del “resquemor”, la “injuria” y “la aparatosa frivolidad”. Las páginas siguientes no participan de la corriente de las dos primeras y esperan alejarse lo más posible de la tercera posibilidad; aunque, eso sí, siguen inscribiéndose en “esa forma de postergación respetuosa que son las tesis universitarias” (Sarduy, 1999, p. 112).

Estas páginas dedicadas al estudio del neobarroco subrayan desde un inicio la participación activa del escritor camagüeyano en las discusiones atravesadas por diversos enfoques y tomas de partido respecto a lo político y lo literario en América Latina, surgidas a partir de la Revolución cubana. Generalmente la crítica a la obra sarduyana ha tomado otros derroteros al estudiarla; algunos de ellos la observan como una expresión

experimental, vanguardista o como un artificio lingüístico exclusivamente¹, el cual es desligado de su contexto de producción; estas lecturas entran, por supuesto, en esa “aparatoso frivolidad” señalada por el escritor cubano. Ha habido incluso el atrevimiento de leerla como una producción ajena a las letras latinoamericanas, muchas de esas lecturas derivan asimismo de las injurias contra Sarduy². Pero afortunadamente y a pesar de los vituperios característicos del *habitus* intelectual, su obra ha ido ganado un lugar especial dentro del campo literario latinoamericano, incluso cuando en sus inicios fue relativamente marginada de él por no ser considerada partícipe de la lógica y la dinámica del mundo letrado producido después de la Revolución cubana. Su propuesta neobarroca, que comenzó a fraguarse en los artículos escritos para la revista *Mundo Nuevo*, fue percibida como un devaneo ligado a las preocupaciones teóricas francesas estructuralistas y postestructuralistas de los años sesenta y setenta, y como una poética alejada de la discusión latinoamericanista de ese momento. En ese sentido, el neobarroco, tal como sentencia Roberto Fernández Retamar, era visto como un “mariposeo neobathesiano” (1974, p. 75), una expresión contrarrevolucionaria que se aunaba y encajaba perfectamente al proyecto *Mundo Nuevo*, dirigido por Emir Rodríguez Monegal e indirectamente financiado por la CIA. Sin embargo, trabajos como los de Roberto González Echevarría

¹ Aquí podríamos remitir a la lectura que hace Roberto Fernández Retamar sobre la obra de Sarduy en *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra* (1974), donde califica el neobarroco como un “mariposeo neobarthesiano”, entendido como mero juego del lenguaje derivado de las teorías estructuralistas.

² En “Severo Sarduy” (2002) Roberto González Echevarría hace un repaso sobre las críticas y vituperios que recibió Sarduy de varios escritores y críticos cubanos como Ambrosio Fornet, Luis Pavón y Jesús Díaz. Algunas de estas críticas, tal es el caso de las de Fornet, estaban dirigidas a sunrayar el afrancesamiento de Sarduy en un tono de reclamo, sugiriendo cierta traición, misma que verán los otros dos.

(1987) nos muestran lo contrario y señalan su innegable vínculo con las letras latinoamericanas:

La obra madura de Sarduy indaga sobre el proceso mismo en que la literatura se relaciona con los códigos de una cultura. En mi opinión, este proceso de crítica obedece a dos fenómenos de enorme importancia para la literatura hispanoamericana contemporánea, cuya coetaneidad se ha visto más en términos de oposición que de concurrencia: La Revolución Cubana y la eclosión de especulaciones sobre la literatura y la crítica.

[...] pienso que el tema de la literatura es importante en Sarduy, pero que esto no hace su obra abstracta ni "arreferencial". Encuentro, por el contrario, que Sarduy refleja fielmente —casi con minuciosidad noticiosa y documental— los temas y realidades sociales e ideológicos de su época.

[...] Sarduy logra explorar esta temática a la vez que se somete al más riguroso autoanálisis, lo que incluye una profunda investigación de la cultura cubana y latinoamericana contemporáneas (1987, p. 4).

Lo señalado por Echevarría lleva a colocar la obra de Sarduy en un marco donde lo social y lo político convergen con lo estético. Si bien los rasgos que atañen a lo cultural e ideológico son más evidentes en sus novelas tempranas: *Gestos* (1963) y *De donde son los cantantes* (1967), no dejan de estar presentes en las últimas, aunque de un modo en el cual el barroco se manifiesta desde su apoteosis, es decir, ocultando mediante un mar de significantes su objeto de deseo. El propio Severo Sarduy aclaraba por qué en sus últimas novelas: *Cobra* (1972), *Maytreya* (1978) y *Colibrí* (1984) lo cubano parece no intervenir.

El cubano tiene una especie de retraimiento, una especie de escepticismo, para abordar lo esencial y, si así se quiere y para ser autocríticos, ya que estamos entre cubanos, una especie de ligereza, incluso de frivolidad. Una especie de ligereza que ya Cintio Vitier, en su libro capital sobre *Lo cubano en la poesía*, ha apuntado en el prólogo. Ese retraimiento del cubano hace que en la tradición literaria cubana, para abordar un tema esencial, a saber el tema de que es lo cubano, de lo que es la cubanidad, se haya siempre ido hacia tópicos muy lejanos de ese tema, como por una especie de pudor, como por una especie de anamorfosis, es decir para no afrontar

directamente el tema, sino de lado, por el margen (Sarduy en Manchover. 1998, p. 68).

Así se explica por qué en algunas novelas de Sarduy lo cubano se hace presente mediante un retraimiento y un alejamiento para configurar una imagen anamórfica, una representación que exige al lector moverse del punto de lectura habitual para percibir los objetos escondidos entre los pliegues del barroco. Pero eso que termina elidiéndose en sus novelas responde a fin de cuentas a una pertenencia a lo cubano y lo latinoamericano. Severo Sarduy caracteriza el discurso literario cubano como pudoroso y escéptico hacia los esencialismos, una literatura desviada que toma el camino más largo para regresar a él y mostrar lo cubano como lo barroco mismo; ese desvío es una de sus marcas distintivas.

Desde su albor, en las páginas de la revista *Mundo Nuevo*, el neobarroco fue una propuesta de lectura de la realidad y la identidad latinoamericana. Pero, por los retruécanos, los torcimientos y los dobleces de la sintaxis neobarroca, esa preocupación parece obliterarse; sin embargo, más que ser excluida, permanece escondida entre sus plisados, exigiendo una mirada que no quede atrapada en el *trompe-l'oeil* neobarroco y pueda entresacarla. En este sentido, el neobarroco no sólo es una propuesta escritural, sino también de lectura.

Entre sus recovecos, el neobarroco guarda los vínculos que lo atan a su tiempo, que lo hacen pertenecer a una historia y a una tradición. Lo cultural y lo ideológico subyacen como subtextos, más allá de lo aparente, así que es necesario hacer otro tipo de interpretación que descubra entre sus dobleces lo que queda encubierto. Al neobarroco habría que leerlo también como un discurso contrapunteado, donde diversas voces

aparecen entrelazadas fuertemente por lo latinoamericano, entendido éste como un espacio, más que geográfico, discursivo y donde se deja de lado cualquier actitud esencialista ligada a una toma de partido por “lo propio”. El neobarroco, en este caso, es una escritura de frontera que se apropia de una expresión del centro para llevarla a los márgenes y articularse de nuevo desde ahí.

El neobarroco de Sarduy nace oficialmente en 1972 con su aparición en *América Latina en su literatura*, compilación de textos realizada por César Fernández Moreno. Este año tiene una marca especial para algunos críticos como Ángel Rama y David Viñas, quienes sugieren la desintegración del *boom* latinoamericano en este momento. Los inicios de los setenta, como indica el escritor argentino, fue, más que de efervescencia, de calma y reflexión: “Es decir, los setenta —en lo que a América se refiere— se me aparecen connotados por un ritmo más pausado y necesariamente más analítico. [...] Euforia en los sesenta; depresión en los 70 en mi perspectiva de América Latina” (1984, p. 13). En este tiempo y espacio es donde surge oficialmente el neobarroco de Sarduy: en un periodo de apaciguamiento y reflexión a las polémicas y querellas en el campo intelectual y cultural latinoamericano que inevitablemente marcaron el neobarroco. Pero hay que añadir que su proceso de gestación se dio en la década de los sesenta. Es ahí cuando Sarduy regresa a sus lecturas de Lezama desde una clave estructuralista y postestructuralista, es decir, el barroco latinoamericano es leído en un cruce con la obra de autores como Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan, Roland Barthes y Julia Kristeva, especialmente. Como resultado de esto, las preocupaciones neobarrocas se expandieron hacia otros ámbitos como la crítica a la modernidad capitalista y a la metafísica occidental. En este estudio estos aspectos

resultan cruciales para comprender la obra sarduyana, pues le dan su matiz particular y diferenciador de otros barrocos anteriores como el de Alejo Carpentier y el de José Lezama Lima.

Las anteriores conjeturas interpretativas marcan el inicio de este trabajo que se centra en analizar cómo el neobarroco de Severo Sarduy se inscribe dentro de la tradición del pensamiento latinoamericano. En este sentido, es necesario poner en evidencia las conexiones que tiene con ella, especialmente, con el retorno del barroco en Latinoamérica en el siglo XX gracias a Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Mariano Picón Salas. Situar la problemática aquí ayudará a comprender la manera en que se dio la reapropiación del barroco a partir de lecturas que lindaban más con un americanismo/latinoamericanismo que con un hispanismo aún hegemónico, aspecto que abrió la vía para una renovación favorable en la discusión posterior en torno a la identidad latinoamericana con Alejo Carpentier y José Lezama Lima. Es en la tradición de lo barroco, que lleva a cuestionar y reflexionar lo latinoamericano, donde se inserta el neobarroco de Severo Sarduy. Esto es lo que se verá en el primer capítulo.

Para el segundo, se ubicará la obra del escritor cubano en su contexto cercano, es decir, en las décadas de 1960 y 1970 con la finalidad de exponer cómo el neobarroco estuvo ligado intensamente a las discusiones políticas, ideológicas, culturales y literarias posteriores a la Revolución cubana, y para comprender cuál fue el espacio que ocupó dentro de ellas y por qué Sarduy habla de un barroco revolucionario, furioso e ideológico. Para ello, es preciso analizar su contexto desde la polémica desatada en la década de 1960 por la revista *Mundo Nuevo*, publicación en la que Sarduy participó con varios artículos en los

cuales se observan los primeros rastros de sus ideas fundamentales sobre el neobarroco. Si el primer capítulo muestra cómo se engarza a la tradición latinoamericanista, el segundo revela que también fue una respuesta al contexto álgido posterior a la Revolución cubana y que, por tanto, el neobarroco no puede ser tomado como un mero esteticismo artificioso o extravagante que escamoteaba las preocupaciones referentes a Latinoamérica. Tanto el primer capítulo como el segundo tiene la finalidad de historizar la construcción de una estética marcada por una tradición y por su contexto de producción.

El tercer capítulo parte de la idea de que el neobarroco sarduyano es una propuesta estético-ideológica que critica algunos fundamentos de la modernidad ilustrada y capitalista. En ese punto se vuelve imprescindible hacer un puente entre la obra del escritor cubano y la obra filosófica de Bolívar Echeverría, especialmente las reflexiones que atienden la relación entre barroco y modernidad. El desarrollo de este apartado avanza hacia una interpretación del neobarroco como una estética que representa un modo de habitar y afrontar la modernidad. El neobarroco constituye un *ethos* diferente a los que garantizan la existencia de la vida moderna capitalista. Por otro lado, en este mismo capítulo se ahonda en la tensión entre heterogeneidad cultural, representada en el pliegue barroco, y el discurso universal de la modernidad. En el último apartado se toma, como eje de construcción del neobarroco, la perspectiva caribeña de la modernidad como espacio de producción discursiva. El neobarroco es leído aquí no como un todo teórico organizado, sino

como un “pensamiento del rastro”³ que, más que unificar como lo hacen los “pensamientos de sistema”, busca la dispersión.

El cuarto capítulo está dedicado a la noción de revolución inherente al neobarroco. La mayoría de las lecturas de la obra de Sarduy dejan de lado este aspecto, pero en este estudio se lo toma como elemento motivador de la escritura neobarroca y, por supuesto, también se lo lee en su contexto, marcado por los discursos de la Cuba postrevolucionaria. Severo Sarduy hace una lectura “inversa” del marxismo para elaborar su idea de revolución, en la cual se muestran las marcas teóricas del postestructuralismo y su revolución del significante.

El último capítulo está dedicado a varios tópicos del neobarroco entrelazados por una voluntad crítica de la modernidad y de la metafísica occidental. Desde estas preocupaciones se interpreta la lectura del barroco realizada por Sarduy, así como su noción de escritura cercana a la deconstrucción de Derrida; asimismo se aborda la relación establecida por el escritor cubano entre cosmología y barroco para hablar de los diferentes órdenes del mundo que el sujeto ha construido. Sumado a esto se analiza el neobarroco como un discurso disidente que utiliza la parodia y el choteo para desestabilizar los discursos hegemónicos del poder. Por último, se ahonda en la crítica, existente en el neobarroco, al sujeto moderno. El desplazamiento llevado a cabo por el neobarroco del sujeto moderno ilustrado para poner en crisis la noción de identidad, conlleva a replantear las problemáticas de la diferencia cultural.

³ Estos conceptos son tomados de Édouard Glissant como se verá y explicará en el tercer capítulo.

Para realizar todo lo anterior me centraré especialmente en los ensayos “El barroco y el neobarroco” (1972) y *El barroco* (1974), aunque también abordaré otros trabajos del escritor cubano como *Escritos sobre un cuerpo* (1968), que recoge los textos publicados en la revista *Mundo Nuevo*, *La simulación* (1982) y *Nueva inestabilidad* (1987). Aunque no es la finalidad de este trabajo mostrar las relaciones entre la obra ensayística de Severo Sarduy y sus novelas, tomaremos a estas últimas, especialmente a *Cobra*, para ahondar en los tópicos de interés de esta investigación.

El Neobarroco en perspectiva

Antes de iniciar el análisis propuesto, presentaré una revisión del estado en que se halla el trabajo crítico sobre la obra de Severo Sarduy. Para ello, agrupó la gran variedad de tópicos en los que se centran los trabajos revisados en cuatro rubros. Cada uno de ellos es una propuesta de abordaje a la obra del escritor cubano y muestran dimensiones diferentes de ella. Estos cuatro niveles o dimensiones son: 1) **Lo cultural**, que enmarca problemáticas como la hibridación, el mestizaje, la heterogeneidad, los problemas del barroco latinoamericano y la identidad cubana y latinoamericana; 2) El **vínculo con el postestructuralismo**, aquí se ubican temas relacionados con la crítica al sujeto moderno, la noción de escritura y la problemática del origen, la construcción del sentido, el descentramiento o disolución de cualquier eje rector. Todo esto es generalmente analizado desde el psicoanálisis de Jacques Lacan y la deconstrucción de Jacques Derrida. 3) **Lo ideológico**, este aspecto es curiosamente el menos tocado de forma explícita, a pesar de

que Severo Sarduy habló de un “barroco ideológico”, como se verá en su momento. Hay propuestas que apuntan a que el neobarroco sarduyano es un discurso antihumanista y antiilustrado, opuesto al capitalismo por su lógica del gasto y el goce, pero hay quien también lo ubica en la dinámica consumista capitalista por apostar a un hedonismo que no tiene otra finalidad que la del dispendio, posición que no comparto en lo absoluto. 4) **Los valores estético-literarios**, es decir, los recursos, formas, estructuras y características inmanentes a la obra de Sarduy, entre los que se hayan la parodia, el pastiche, la intertextualidad, la intratextualidad, la disolución de los géneros literarios, el artificio, la fragmentación y su supuesto carácter experimental o de vanguardia. Las dos últimas etiquetas son cuestionables, esencialmente porque sería adherir al neobarroco a la lógica del tiempo moderno que critica.

Estas cuatro dimensiones no son punto de origen, sino ramas de una escritura rizomática que se bifurcan incesantemente, entrecruzándose y sosteniéndose una con otra, por tanto, no pueden ser comprendidas por separado. Las fronteras que las dividen son resultado de una simulación, de un efecto producido con la intención de hallar un lugar más estable desde el cual hablar sobre la obra sarduyana.

1) Lo Cultural

En “Hibridity in New World Baroque Theory” (1999), César Augusto Salgado señala que el término barroco fue usado en un inicio para designar el periodo artístico y literario post-renacentista caracterizado por mostrar un estilo artificioso y lleno de ornamento que reflejaba las estrategias contrarreformistas. En América Latina, el concepto fue retomado

por escritores como Lezama Lima, Alejo Carpentier y Severo Sarduy, quienes lo hicieron enfocándose en la reconfiguración que el barroco europeo tuvo al establecerse en las colonias. Para Salgado, esta transformación nació del proceso de hibridación cultural, que por mucho tiempo no fue considerado al estudiar el barroco en Latinoamérica. El barroco, pensado en relación a este proceso, abre la posibilidad de observarlo no como continuidad, sino como discontinuidad respecto al desarrollado en Occidente.

Salgado, tomando la noción de hibridación de Homi Bhabha, tiene el buen tino de dirigir la problemática del barroco y el neobarroco hacia su aspecto trasgresor y su contraposición a la cultura hegemónica. Lo que reflexiona Salgado desde la teoría poscolonial provee de una explicación que ayuda a profundizar en lo que Lezama Lima propuso en *La expresión americana* (1957) al decir que el barroco americano fue una expresión de contraconquista.

Es común encontrar en la crítica a la obra sarduyana las ideas de hibridación y mestizaje. El barroco, como señala Néstor Perlongher, tomando las ideas de Roberto González Echevarría:

es un arte furiosamente antioccidental, listo a aliarse, a entrar en mixturas bastardas con culturas no occidentales. Así se procesa, en la trasposición americana del barroco áureo, el encuentro e inmisión con elementos (aportes, reapropiaciones, usos) indígenas y africanos (1993, p. 48).

En este sentido, el barroco está predispuesto, como manifestación antioccidental, a mezclarse con otras expresiones y a crear un híbrido. Quizá, por esta peculiaridad, puede representar los problemas de la diferencia cultural en Latinoamérica. El barroco de indias

contenía en su interior la característica que lo hacía diferente al europeo, sólo que siempre fue tomado como una copia del último.

El proceso traumático de mestizaje, que deriva en la aparición de nuevas identidades culturales, está presente en la obra de Sarduy. Para críticos como Sánchez Robayna (1999), González Echevarría (1999), Gustavo Guerrero (1999), Guillermo Sucre (1999), Ana María Barrenechea (1999), Méndez Rodenas (1983), novelas como *Gestos* (1963) y *De donde son los cantantes* (1967) se inscriben en la búsqueda de lo cubano, no como una identidad fija y esencializada, sino como un interactuar de varios discursos.

La isla que vio nacer a Sarduy fue tema constante en su obra, Roberto González Echevarría lo comentaba de esta manera: “Cuba fue un tema obsesivo para Sarduy, una idea fija que marcó indeleblemente y en diversas formas toda su obra” (1999, p. 1582).

González Echevarría también señala, en relación a *De donde son los cantantes* que:

Si la cultura cubana está constituida por la superposición de tres culturas, y las ficciones referentes a cada una constituyen el libro, resulta claro que éste pretende ser la clave del resultado de ambas superposiciones: la de la cultura y la del texto. En esto, como en tanto más, la obra de Sarduy surge dialécticamente de la novelística del Boom. La relación es dialéctica porque, aunque *De donde son los cantantes* es contemporánea de *Cien años de soledad*, *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *Tres tristes tigres* y hasta *Rayuela*, es desde que aparece, ya lo que viene después. Si muchas de estas novelas fueron novelas totales, *De donde son los cantantes* será la anti-novela total. Su discrepancia con la obra de García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa y Julio Cortázar, tiene como punto de separación justamente la noción de identidad que hace posible el proyecto totalizador de estos autores [...] Pero la diferencia fundamental es la negativa de Sarduy a dar una síntesis, e insistir en la superposición, o lo que he llamado construcción apositiva en la estructura de la obra (1999, p. 1596).

Es por demás interesante la explicación que nos da Echevarría sobre la relación de la obra sarduyana con la novelística de *el Boom*. Si bien las dos buscaban hablar sobre la identidad, la diferencia radica en la forma de entenderla. Para Sarduy, la identidad no es resultado de un mestizaje estático y homogéneo, más bien, es una superposición donde los elementos en juego no se unen del todo, no se homogenizan, sino que conviven y coexisten generando una unidad contradictoria. Como bien señala Echevarría, la novelística de Sarduy, a pesar de que es contemporánea a la del boom, “es ya lo que viene después”, es decir, se adelanta a las discusiones venideras sobre la identidad latinoamericana, puesto que muestra ya la problemática de pensarla en los marcos de las esencias.

Al hablar de Cuba, Sarduy pone en el escenario diferentes culturas, pero para hacerlas dialogar recurre a la carnavalización, otra de las características de la escritura neobarroca. La carnavalización se desborda y va más allá del aspecto cultural, también el cuerpo se vuelve el espacio de carnavalización: “el cuerpo en su totalidad recorre una ruta que nos lleva desde una celebración carnavalesca y carcajeante del mismo como una fuente de placer y dolor hasta momentos melancólicos de carácter filosófico”. (Ulloa, 1999, p. 1627). El cuerpo en los textos de Sarduy se convierte en el lugar de la representación, de la escritura, es ahí donde diferentes discursos convergen para dialogar en un espacio carnavalizado. Como señala Françoise Moulin Civil, hay una estrecha relación entre el carnaval y la parodia: “Otro proceso es revelador: el que lleva desde un concepto de parodia hasta la práctica de la carnavalización. Sarduy se refiere precisamente a la parodia tal y como la definió Mijail Bajtin” (Moulin, 1999, p. 1665). El carnaval posibilita el debilitamiento de fronteras, hace convivir lo alto con lo bajo. Si esto es llevado al plano de la textualidad,

se puede entender que “un texto no es sino parodia de otro [...] Esta proliferación a la que Kristeva dio el nombre de intertextualidad se convierte en rasgo privilegiado del neobarroco sarduyano, en lo tocante a América Latina” (Moulin, 1999, p. 1666). Con lo dicho hasta aquí, es posible hacer una reconstrucción que va de la noción de hibridación y mestizaje en el neobarroco para hablar de la identidad latinoamericana desde su representación carnavalesca e intertextual.

2) La relación con las teorías postestructuralistas

Generalmente, la crítica que aborda la obra ensayística y narrativa de Sarduy menciona la relación que tiene con las teorías postestructuralistas, especialmente con la de Jacques Lacan, Roland Barthes y Jacques Derrida. En sus ensayos sobre el barroco y el neobarroco, el escritor cubano hace referencia a estos autores, a veces de modo directo, otras de forma implícita, por lo que es necesario realizar un estudio profundo sobre las implicaciones que sus propuestas teóricas tuvieron en el neobarroco, sobre todo, la deconstrucción.

Los análisis que se han realizado tocan tangencialmente la importancia de estas teorías en la configuración de la poética saduyana, pero la mayoría profundiza en ella. Textos críticos como: “Memoria de apariencias y ensayo de *Cobra* de Roberto González Echevarría” (1999), “*Cobra*: el discurso como bricolaje” de Suzanne Jill (1976) y el libro *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana* (2008) de Cristo Rafael Figueroa señalan el vínculo entre las teorías derridianas y los textos del escritor cubano. Por ejemplo, para Jill: “*Cobra* es, al menos parcialmente, la dramatización, la representación de las concepciones de Derrida” (1976, p. 126), por lo que Echevarría dirá que esto “ha llevado a

una lectura derridiana y lacaniana del texto” (1976, p. 81) de Sarduy. Por su parte, Figueroa (2008, p. 54) comenta que Sarduy plantea una crisis del estructuralismo inspirada en Derrida en *Escrito sobre un cuerpo*⁴. Otra muestra de esto es el ensayo “Invención y epifanía del neobarroco” de Françoise Moulin Civil donde se comenta, sin ahondar más, que el neobarroco de Sarduy “se fundamenta en un principio general de deconstrucción y diseminación” (1999, p. 1663). Es Echevarría uno de los que hace una lectura más cuidadosa de los textos sarduyanos desde el pensamiento de Derrida. Logra ver la relación entre lo que propone Sarduy como Big Bang y la diseminación del sentido. Al hablar de *Cobra* escribe:

El ser ahí de Sarduy, el tino que se cobra, es un estado estable que remite a un pasado ausente, a una memoria de origen o fuente cuya única comprobación es la presencia diferida, propuesta en la distancia [...] Sólo que esa escritura, o como la llama Derrida, archiescritura, compuesta de negaciones, de diferencias o diferencias (diferir en un sentido temporal y espacial), se instala precisamente como el origen ausente que produce mediante la ruptura de sus negaciones con el texto. Texto que viene a ser así representación, ensayo, apariencia de algo que sólo se concibe como tachadura, como no-origen, como presencia diferida o dislocada (1999, p. 1758).

El sentido se disemina en el espacio como el universo después del Big Bang. No hay centro, pues éste se pierde. Lo que hay es una disimulada referencia a algo previo que ya no está presente. Así, el texto, la textualidad, es lo que queda como un resto, una re-presentación, por tanto, es simulación, una mera apariencia.

⁴ Cabe resaltar que los textos reunidos en *Escrito sobre un cuerpo* de 1969 amalgaman la mayoría de las publicaciones con las que Severo Sarduy participó en la revista *Mundo Nuevo*.

El lenguaje se convierte en el lugar de simulación, de la teatralidad que pierde todo referente originario, por consiguiente, es el espacio del descentramiento. Esto tiene múltiples implicaciones que rebasan lo meramente literario y se inscriben en la crítica a la metafísica occidental, llenándose de una carga ideológica contrapuesta al pensamiento eurocéntrico. Fioretti Katz comenta que:

El neobarroco es esa escritura que impugna la lógica logocéntrica de la escritura lineal, desestabiliza cualquier intento de instalarse en un determinado lugar; lo hace para “metaforizar al orden discutido, al dios juzgado, a la ley trasgredida. Barroco de la revolución” (2012, p. 221).

La crítica al logocentrismo que hace Derrida es tomada por Sarduy para desestabilizar el lenguaje literario, esto repercute, evidentemente, en la forma en que se construyen sus novelas, así lo señala Jill Levine (1976) en referencia a Cobra.

Para Emilio Bejel: “Sarduy aspira a una especie de revolución de la ideología hegemónica al nivel más fundamental, el del significante” (1996, p. 106) y más adelante cita las siguientes palabras de Sarduy, que ayudan a comprender el derroche de significantes, el ornamento del neobarroco no como un gasto inútil, sino como una forma, incluso paródica, de ser revolucionario.

¿qué significa hoy en día una práctica del barroco? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación (en Bejel 1996, p. 106).

Pero cualquier sistema se sostiene o se ancla en un tipo de sujeto. El sujeto que parodia y critica Sarduy en su obra es el moderno e ilustrado, con una identidad homogénea y centrado en la razón. Para Bejel, en *Colibrí*, al haber un cambio constante en los nombres de los personajes, lo que sucede es su descentramiento, su pérdida y disolución de identidad:

Al dismantelar la estabilidad del nombre (La estabilidad del Nombre-del-Padre, como dijera Lacan), el texto de *Colibrí* está minando no solamente uno de los fundamentos de la noción de subjetividad unívoca y continua, sino también las bases de la representación realista que tanto depende de la unidad del sujeto (1996, p. 107).

El nombre de los personajes, no sólo en *Colibrí*, también en *Cobra*, se disemina. No hay nombre central del cual asir a los personajes. El *nombre-del-padre, la ley*, que configura la identidad y subjetividad se desestabiliza, el sujeto, por tanto, se descentra y disemina. Ya no es el sujeto soberano y autónomo, sino el sujeto travestido del neobarroco.

Para Montes Capó, “en la elaboración del sujeto sarduyano se destaca la influencia del psicoanálisis, especialmente lacaneano” (2007, p. 40). Para Sarduy, el sujeto se encuentra escindido, esto conlleva a pensar que carece de algo: el pequeño *objeto-a* de Lacan. Pero esta pérdida es irreparable, el vacío que queda sólo es disfrazado por representaciones, y no hay nada más que eso. El sujeto lacaneano, como el que propone el escritor cubano en sus novelas, está estructurado en su fundamento por un vacío, una ausencia. No tiene centro rector que unifique su identidad. Es el lenguaje el que le da su carácter de sujeto, él mismo es un significante que sólo adquiere significado en relación con otro significante.

3) La ideología

Para hablar acerca del aspecto ideológico del neobarroco, es imprescindible tomar dos textos que, a nuestro juicio, son los que analizan esto a profundidad. El primero es “Severo Sarduy: el neobarroco de la trasgresión” (1983) de Adriana Méndez Rodenas, el segundo de John Beverly “Nuevas vacilaciones sobre el neobarroco” (1988). De acuerdo al primer texto, las novelas de Sarduy se alejan de una escritura realista, su lenguaje literario se distancia de cualquier noción de referencialidad, como se comentó más arriba. Este divorcio entre lenguaje y su referente deriva, para Rodenas, en “el propósito ideológico concedido a la experimentación formal, de suplantar las concepciones burguesas en el plano filosófico y lingüístico, sedimentadas en la novela realista decimonónica y sus variantes más recientes” (p. 17). Al nivel formal de sus obras opera una intención ideológica de minar la simbología burguesa y sus formas de representarse.

El derroche de significantes, desligados de un significado directo, caracteriza el estilo neobarroco. Este gasto desmedido, va contra la lógica capitalista de la acumulación, pero también contra la concepción de un lenguaje meramente comunicativo ligado a la clase burguesa, según Méndez Rodenas (1983, p. 32). Para esta crítica, “Al explicar el propósito de desgaste ideológico que debe efectuar el neobarroco, Sarduy llega a invertir la relación detallada por Carlos Marx entre base económica e ideología” (p. 32). La lectura inversa, que el escritor cubano hace de Marx está matizada por el postestructuralismo, puesto que sitúa las problemáticas políticas y sociales al nivel de la representación, la textualidad y el significante, es decir, de la superestructura.

Para Beverley, el estudio sobre el barroco debe conllevar un análisis sobre las connotaciones ideológicas que tiene:

Pero se trata evidentemente no sólo de una evaluación de la naturaleza exacta del barroco en su contexto histórico, sino también de su actualización como una ideología de lo estético (y sobre todo lo literario) en el presente cultural latinoamericano (1988, p. 217).

Esto que señala, apuntala nuestra propuesta de que el neobarroco de Sarduy es una apuesta estético-ideológica que bien puede comprender ciertos procesos culturales latinoamericanos. La propuesta lezamiana de que el barroco en América fue una expresión de contraconquista fue radicalizada por Sarduy y, en su neobarroco, se halla una crítica a la modernidad ilustrada y a la construcción de sujeto en el que se sustenta. Para Beverly:

la revalorización del barroco que comienza en América Latina con la crítica relacionada con la vanguardia (Reyes, Borges, Carpentier, etc.) se hace precisamente en el contexto de la crisis ideológica e institucional del proyecto liberal decimonónico. De ahí que pueda tener varias posibles significaciones ideológicas, desde un neoliberalismo modernizador (Paz, Fuentes) hasta una aproximación al socialismo (García Márquez, Sarduy) (1988, p. 226).

A raíz de lo expuesto en este apartado, se ve que no es posible separar la discusión del neobarroco de sus factores ideológicos. El contexto cultural en el que se desarrolló contribuyó a la construcción de su posicionamiento frente a las vicisitudes de su tipo, algo que repercutió directamente en su estructura discursiva.

4) Aspectos literarios

La escritura sarduyana merma los bordes que delimitan los géneros literarios, lo que le ha costado ser catalogada como vanguardista o experimental, como sucede con Jill Levine (1974), Montes Capó (2007), Sánchez Robayna (1999). Este último, en “El ideograma y el

deseo (la poesía de Severo Sarduy)”, además de hacer un estudio de la poesía del cubano y su relación con la pintura, en especial con la de Franz Kline, señala que:

No cabe, en rigor, distinguir dos esferas en el interior de esa obra ¿Poesía, prosa? Ninguna perspectiva más errada, en efecto, que aquella que incurriera en este caso en una disociación de géneros, una disociación que no sólo no aparece en ningún momento justificada por el conjunto de la obra de Sarduy (novela, poesía, ensayo, teatro radiofónico) (1999, p. 1551).

Para Robayna la estrategia de Sarduy es mezclar todos los géneros para borrar sus fronteras y señalar que, a fin de cuentas, todo es escritura. Estoy de acuerdo con este señalamiento. La mezcla de diferentes géneros es una de las características del neobarroco sarduyano. Sin embargo, esta mixtura tiene otro elemento más: el humor. Este aspecto hace que se desarrollen en su obra la ironía y la parodia.

Para Jill Levine, la parodia es esencial en el barroco “A work can be baroque if parody forms an essential part of its structure” (1974, p. 29). Es acertada esta propuesta de Levine, quien también encuentra una relación entre el escritor cubano y Jorge Luis Borges a través de la parodia⁵. Es necesario un texto previo del que pueda surgir la parodia. Se podría interpretar el primer texto como el origen del segundo, lo que podría generar una relación de jerarquía, esto llevaría a sostener que el texto paródico no puede existir sin el primero.

⁵ Cabría recordar el prólogo de 1954 que Borges escribiera para su libro *Historia universal de la infamia*, donde toca el tema del barroco y el humor: “Yo diría que el barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura. En vano quiso remediar Andrew Lang, hacia mil ochocientos ochenta y tantos, la *Odisea* de Pope; la obra ya era su parodia y el parodista no pudo exagerar su tensión. Barroco (*Barroco*) es el nombre de uno de los modos del silogismo, el siglo XVIII lo aplicó a determinados abusos de la arquitectura y la pintura del siglo XVII; yo diría que es barroca la etapa final de todo arte; cuando éste exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística. Este humorismo es involuntario en la obra de Baltasar Gracián; voluntario o consentido, en la de John Donne.

Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca” (2014, p.11)

Pero el ejercicio de referirse a otro texto en Sarduy tiene como resultado criticar el lugar de origen y la relación causa-efecto entre el texto original y su parodia. El texto paródico no es un parásito y el primero su huésped. En Sarduy, se llega a invertir la relación y se presupone que el uno no puede existir sin el otro.

Otros de los aspectos que recurrentemente se mencionan para hablar del neobarroco sarduyano son la intertextualidad y la intratextualidad. Vázquez Ayora en “Estudio estilístico de *Cobra* de Severo Sarduy” da una descripción bastante interesante de la estructura de esta novela:

La obra está surcada de escollos sagaces [...] Por ejemplo: narración de capítulos que no constan en una tabla de materias tan delusoria como las alotropías de *Cobra*; referencias a capítulos inexistentes que nada tienen que ver con la narración precedente ni con la siguiente [...] Interpolación de cuadros (congelamiento de la narración, estatismo) [...] Alteración de los cuadros en la narración discontinua [...] Interrupción (distracción) de la narración con detalles [...] En el texto evasivo, de impresionismos furtivos, hay distintas proyecciones semánticas que subyacen a los fenómenos de la macroestructura que se perciben como travestismo escritural, intertextualidad, circularidad [...] El bricolage, de cuya representación Sarduy es el maestro, es el resultado tautológico de una contaminación intertextual de elementos incompatibles o improbables (1979, p. 37).

La novelística sarduyana deconstruye las formas tradicionales de la narración, para hacerlo recurre a la parodia, el pastiche, la intertextualidad, la intratextualidad, a veces falsa porque el texto remite a capítulos no escritos, el bricolage, la simulación, la digresión, etc. Todo esto hace que se pierda el centro del texto. Hay un vacío, una falta que hace que opere la metonimia para rellenar aquel hueco insuperable. Pero la poética sarduyana muestra que esa falta no se puede satisfacer, que lo que se hace es enmascararla con un desbordamiento

de significantes y elementos narrativos. El texto opera como un artificio, de la misma forma lo hacen los personajes.

Ante el panorama crítico es como si fijan los rumbos que tomará esta investigación. Como se observa, no hay un estudio que trace una línea de convergencia entre la tradición barroca latinoamericana y la obra de Sarduy, a lo más que se ha ido es a establecer las conexiones con el barroco de José Lezama Lima y Alejo Carpentier. Sin embargo, existe una imperante necesidad de leer el neobarroco en relación a la tradición barroca para comprender el posicionamiento de Sarduy respecto al enigma que continúa siendo Latinoamérica. Por otro lado, igualmente, es necesario realizar un trabajo que ubique el trabajo del escritor cubano en referencia a lo político para desentrañar el carácter revolucionario e ideológico del neobarroco. A razón de esto nos deslindaremos de las interpretaciones que desligan el contexto de producción de esta estética, pues el espacio de su nacimiento nos cuenta mucho de ella y de su manera particular de hacerle frente a su tiempo. Esto se realizará considerando que en el lugar de su surgimiento se antrecruzan la tradición barroca latinoamericana y las corrientes teóricas francesas de los sesenta y setenta de las que Severo Sarduy abrevó para aventurar una lectura diferente sobre lo barroco.

CAPÍTULO I. LA REAPROPIACIÓN Y RENOVACIÓN DEL BARROCO EN AMÉRICA LATINA

El intento de esbozar una pequeña cartografía del barroco, indudablemente, confronta con la problemática de situar un punto de partida que nos brinde la seguridad de haber trazado, desde el inicio, el camino correcto para desarmar la intrincada red de pliegues que lo constituyen. La espacialidad barroca está comprendida por múltiples senderos que se conectan y separan continuamente, así que los puntos de arranque pueden ser tan diversos como las interpretaciones que se han dado sobre el fenómeno. Mas ninguna hermenéutica comienza de cero, cada interpretación trae consigo una carga enorme de conjeturas, presuposiciones y prejuicios que dan forma a los cuestionamientos, mismos que colocan un punto de arranque desde el cual ya están prefiguradas ciertas respuestas.

El objetivo final de los primeros dos capítulos es comprender cuáles fueron las determinaciones históricas, contextuales, ideológicas, culturales y estéticas que dieron cabida al nacimiento del neobarroco sarduyano. Para ello, en este primer capítulo haré un repaso somero, pero crítico de las recepciones y relecturas que se han hecho del barroco, centrando la atención en momentos específicos. En este sentido, me dirigiré hacia un momento poco concurrido al estudiar el resurgimiento del barroco, a decir, la importancia que tuvo éste en la reconfiguración del hispanismo a inicios del siglo XX, donde los trabajos de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña fueron centrales, ya que abrieron la posibilidad de llevar el barroco a dimensiones externas a lo estético y más vinculadas a lo socio-cultural, como fue el trabajo de Mariano Picón Salas. Para dar pie a esto fue necesario tomar la palabra en un espacio dominado por la metrópoli y reapropiarse del discurso barroco. De

forma general, esta sería la primera parte del mapa que trazado para llegar a Severo Sarduy. Posteriormente, en el segundo capítulo, profundizaré en las herencias de este rescate, proponiendo un periodo de renovación del barroco latinoamericano en el siglo XX con autores como Alejo Carpentier y Lezama Lima. Se comprenderá por qué Sarduy tomó al segundo como su maestro y cómo es que, por tanto, el neobarroco tiene un vínculo estrecho con él.

1.1 El retorno del Barroco

Desde finales del siglo XIX y principios del XX, el barroco ha tenido un resurgimiento importante, ya sea para replantear su estudio como un fenómeno intrínseco a cierto periodo histórico (los siglos XVI y XVII), ya para identificar en él rasgos que están presentes en nuestra contemporaneidad al grado de hablar de una era neobarroca como lo hace Omar Calabrese (1987). Esta segunda visión muestra al barroco como un síntoma cultural que se presenta cada cierto tiempo en la historia. Se podría decir, como lo hace Arnold Hauser (2005), que esto sucede generalmente en momentos de crisis o en tiempos donde las estructuras culturales y sociales existentes muestran su límite.

Tan sólo por poner algunos nombres de quienes se han dado a la tarea de indagar sobre el fenómeno, se pueden mencionar a Eugenio D'Ors, Benedetto Croce, Henri Focillon, Ernst Robert Curtius, Gustave René Hocke, Wilhelm Hausenstein, Walter Benjamin, Alois Reigl, José Antonio Maravall, Werner Weisbach, Heinrich Wölfflin, Arnold Hauser, Amado Alonso, Alfonso Reyes, Pedro Enríquez Ureña y un largo etcétera. Las explicaciones que todos ellos han lanzado sobre el barroco son tan variadas que se ha vuelto necesario acotar,

acomodar o, al menos, intentar catalogarlas. Quien lo ha hecho de manera sumamente pertinente es Ignacio Iriarte (2012), ya que propone separarlas en las que toman el barroco como una expresión acotada a un momento histórico específico y en aquellas que se sustentan en la “hipótesis del retorno”. En la primera, Weisbach fue uno de los autores importantes, mientras que en la segunda lo fue Wölfflin.

La gran relevancia del último radica en su intento por definir las características del barroco. Si bien estableció sus parámetros desde las artes visuales, estos se han asentado para comprender aspectos culturales. La metodología de análisis seguida por Wölfflin fue la contraposición de elementos y características, por ejemplo, las formas del Renacimiento contrapuestas a las del Barroco. Este contraste se prologa para él en la historia del arte y se verifica en las siguientes categorías, las cuales pertenecen, unas al modo renacentista, las otras al barroco: 1) lineal y pictórico, 2) superficial y profundo, 3) forma cerrada y forma abierta, 4) claridad y falta de claridad, 5) variedad y unidad. Estos elementos fueron de bastante utilidad y se aplicaron en ámbitos ajenos a la plástica, volviéndose los parámetros para estudiar lo barroco.

Por otro lado, la propuesta de Weisbach sitúa al barroco en el contexto de las polémicas reformistas del siglo XVI, haciendo hincapié en que éste fue la respuesta contrarreformista por parte del catolicismo. La noción del barroco como réplica a otro fenómeno será un argumento que posteriormente José Lezama Lima tomará para definir el barroco americano, posicionándolo como una expresión de contraconquista. Evidentemente, para llevar a cabo este movimiento, primero fue necesario hacer un trabajo

de apropiación del discurso barroco en el espacio latinoamericano para después regresarlo como un modo de resistencia anticolonialista.

Por otra vía, el filósofo naturalizado mexicano, Bolívar Echeverría, también percibe dos vertientes que configuran la explicación del retorno del barroco:

En la primera el barroco aparece como una de las configuraciones por las que deben pasar las distintas formas culturales en su desenvolvimiento orgánico; como la configuración tardía de las mismas, que se repite así, con un contenido cada vez distinto, en la sucesión de las formas culturales a lo largo de la historia. En la segunda, lo barroco se presenta como un fenómeno específico de la historia cultural moderna (2013, p. 11).

Lo que se dirime en la discusión es la posibilidad de un barroco como una prolongación, aunque a veces se oculte y quede en latencia, o un barroco como repetición y evidencia de algún síntoma cultural. Es decir, el barroco como prolongación latente o como una repetición no absoluta que trae, paradójicamente, lo nuevo. Echeverría opta por la segunda de acuerdo a su objetivo de explicitar y reconocer las disposiciones “particulares de las características generales de la vida moderna” (2013, p.12).

La discusión sobre el barroco es muy vasta y compleja, quizá porque se ha denominado barroco a toda una serie de características que se oponen a las medidas de lo clásico. Esta caracterización hace que todo aquello que pueda contrastar con las ideas de clasicismo, academicismo, simetría, uniformidad y homogeneidad quede inmediatamente etiquetado como barroco. Por tal motivo, el término ha sido bastante manoseado, muchas veces sin claridad de lo que se entiende por él.

Pero más allá de contar algo de suma obviedad: el retorno del barroco en sus diferentes formas, lo que interesa aquí es cómo éste ha ido apareciendo y bajo qué circunstancias, especialmente, en lo que atañe a la apropiación y más tarde a la reapropiación del barroco en América Latina.

1.2 La recepción del Barroco en el siglo XIX

El barroco ha tenido diferentes formas de recepción a lo largo de la historia. Una de ellas⁶ nació con el neoclacisismo y su rechazo a los escritores barrocos. La gran justificación la proporcionó Ignacio de Luzán, quien apelaba a un equilibrio entre la libertad creadora y el entendimiento como punto clave para escribir poesía. Para él, Lope de Vega y Góngora eran ejemplos claros del desequilibrio entre esas dos partes. Si se toma en cuenta que el neoclásico se fundó en el retorno a las formas clásicas, en las que regía la simetría, se entiende el porqué de este prejuicio. Ya Luzán comentaba que el estilo de Góngora era: “sumamente pomposo y hueco, lleno de metáforas extravagantes, de equívocos, de antítesis, de retruécanos” (2008, p. 170). Esta clase de comentarios negativos a la obra de dos de las figuras más importantes de la literatura barroca fueron constantes. El academicismo clásico, sostenido sobre las bases de las poéticas de Aristóteles y Horacio pusieron la pauta para la lectura del barroco en este tiempo.

Fue hasta el romanticismo y fuera de España cuando los valores del barroco se apreciaron positivamente, sobre todo, por medio del reconocimiento del teatro barroco

⁶ En el último capítulo se verá como para Sarduy el primero en crear los prejuicios antibarrocos fue Galileo Galilei al hacer una lectura de la obra de Torquato Tasso.

español. Con Chateaubriand, Musset, Víctor Hugo y Gautier, España se puso de moda (Ferrerres, 1975), tan sólo hay que recordar del último su libro *Voyage en Espagne* (1843) o las citas que Víctor Hugo hace de los escritores barrocos españoles en su *Prefacio a Cromwell* (1827), especialmente de Lope de Vega. Pero el gusto y aprecio por la literatura barroca española se extendió en Francia hasta los poetas parnasianos, quienes consideraron a Góngora un escritor maldito y olvidado.

De acuerdo con Irleamar Chiampi, el primer retorno del barroco a América Latina, pero también a España como se verá más adelante con Amado Alonso, fue a finales del siglo XIX con el movimiento modernista y gracias a Rubén Darío. Conocidos son sus versos en *Cantos de vida y esperanza* (1888) que dicen: “Como la Galatea gongorina/ Me encantó la marquesa verleniana”. De alguna forma, lo que le interesó a Darío de Góngora fue lo mismo que le atrajo de los poetas del parnaso, a decir, una voluntad de forma que se asimilaba muy bien con la apuesta modernista.

Así es como Chiampi, Evelyn Picon Garfield e Iván Schulman han trazado una línea que conecta el modernismo con las formas barrocas latinoamericanas posteriores:

La proyección contemporánea del estilo barroco —el llamado neobarroco— se presenta en la literatura del periodo moderno a partir del modernismo hispanoamericano cuya expresión revolucionaria (con la acepción de las vueltas “sugeridas” por Octavio Paz) se sirve a menudo de estructuras pertenecientes a la tradición cultural hispánica con la intención de ordenar un mundo [...] Barroco, neobarroco, estilos de la modernidad: crítica de la economía burguesa, cuestionamiento de sus valores morales y repudio de sus ideales materialistas⁷ (1984, p. 42).

⁷ Aquí hay un punto que tomaremos en apartados anteriores: la relación entre neobarroco y modernidad capitalista como punto nodal de la obra sarduyana.

El modernismo, con su voluntad de forma, vio con buenos ojos al barroco. Según Chiampi “cierto preciosismo vertical y cierta verificación excesiva del mundo externo (al gongorino modo) podría construir, en la poesía de Darío, el primer avatar de la legibilidad estética del barroco” (2001, p. 18). Sin embargo, este rescate fue tangencial en la poética dariana y sólo fungió como un aspecto que emparentaba la poesía latinoamericana con el simbolismo y el parnasianismo francés. El segundo momento de la actualización del barroco, según Chiampi, fue la vanguardia, específicamente y de forma sorpresiva con el ultraísmo de Borges que también rescataba la poética gongorina.

En este punto que va del romanticismo, pasando por el parnasianismo hasta llegar al modernismo latinoamericano, las críticas negativas a la poesía barroca se fueron desvaneciendo y los adjetivos que se le adjudicaron de forma negativa dieron un giro, tomando un cariz positivo. Pero este suceso fue externo a España, donde las críticas negativas gestadas desde el neoclásico con Luzán no desaparecieron del todo. La muestra de ello se encuentra en *Historia de las ideas estéticas en España* (1883) de Marcelino Menéndez y Pelayo. Aunque, como señala Iriarte (2011), las aseveraciones de Pelayo pasan por el tamiz de la recepción romántica que, si bien no negaba la crítica luzaniana la cual veía en el barroco un anticlasicismo subordinado a lo popular y fuera de los parámetros de la razón, sí valoraba estos puntos positivamente. A pesar de ello, parte del capítulo X de esta obra de Menéndez Pelayo parece estar consagrada a criticar a la obra gongorina y a evidenciar que su recepción negativa había nacido y se había mantenido desde los días de vida del poeta cordobés.

Para Menéndez y Pelayo, el conceptismo y el culteranismo habían irrumpido como algo fatal, eran el “gusano de la afectación” de la lírica española que, con sus vertientes coloristas y conceptuosas, roían su tronco. Así, en palabras de Pelayo:

Nada más opuesto entre sí que la escuela de Góngora y la escuela de Quevedo, el culteranismo y el conceptismo. Góngora, pobre de ideas y riquísimo de imágenes, busca el triunfo en los elementos más exteriores de la forma poética, y comenzando por vestirla de insuperable lozanía, e inundarla de luz, acaba por recargarla de follaje y por abrumarla de tinieblas. (2008, p. 325)

El barroco representaba, entonces, decadencia e imperfección. Había que estudiarlo para entender la razón por la cual había aparecido en un momento de esplendor. Góngora con su *Polifemo* y sus *Soledades* pasó a ser el “ángel de las tinieblas”, un lucifer que se había atrevido a escribir un poema entero sin asunto, sin ideas, y que llenaba el vacío de éstas con extravagancias lingüísticas; en fin, había creado artefactos sin alma.

Y de este modo Pelayo reafirmaba sus percepciones:

La oposición más formal y científica contra Góngora salió de seis agrupaciones literarias. En nombre de los humanistas, amadores de la poesía griega y latina, le respondieron Pedro de Valencia y Cascales; en nombre de la escuela sevillana, modificada por el influjo italiano, Jáuregui; en nombre de la escuela nacional y popular, Lope de Vega; en nombre de los conceptistas, Quevedo; en nombre de la escuela lusitana, Faría y Sousa, que no acertaba a ver sino en Camoens el tipo de la perfección épica y lírica. (2008, p. 330)

De esta manera tan peyorativa se daba por terminada en la península ibérica la recepción del barroco en el siglo XIX. No por nada, Amado Alonso señalaría que “el origen de la admiración actual por Góngora no tuvo lugar en España”, sino que correspondió al simbolismo francés “la gloria auténtica de haber iniciado — aunque fuera de un modo casi

incomprensible y desde luego inocente y pintoresco— el gusto por Góngora” (2008, p. 252). Este comentario de Alonso es un punto crucial: Góngora y el barroco retornan a finales del siglo XIX por una vía diferente a la del hispanismo hegemónico. El resurgimiento gongorino se da en Francia con Paul Verlaine, quien escasamente pudo haber accedido a algunos versos traducidos del poeta cordobés. Sin embargo, como apunta el mismo Alonso, el retorno a España es por medio de Rubén Darío. El poeta nicaragüense es quien devuelve a España a Góngora. Para Severo Sarduy, que el poeta cordobés encontrara su camino de regreso a casa de la mano de Darío no habría podido ser coincidencia. Para el cubano, había algo que los ligaba y esto era que ambos habían renovado la lírica española⁸.

En la recepción de la obra gongorina en España de finales del siglo XIX resaltan dos figuras: Antonio Machado y Azorín. El primero a pesar de criticar el exceso de metáforas en la poesía del cordobés resalta el logro de algunos de sus sonetos y versos. De acuerdo a Aurora Egido, Machado desmonta “con todo detalle el artificio de las metáforas gongorinas, a las que, según él, sólo un papanatas aplaudiría como algo ingenioso.” (2009, p. 40). Por otro lado, Azorín es quien percibe en la poesía de Góngora “la fluidez, musicalidad y suavidad”; estos aspectos hacían del “cordobés un poeta sin rival en el Parnaso” (2009, p. 71).

Retomando las palabras de Amado Alonso:

⁸ Esto lo comenta Severo Sarduy en una entrevista en la que participaron Emir Rodríguez Monegal y Tomás Segovia, publicada en 1967 en la revista *Mundo Nuevo*. En ella, el escritor cubano señaló que la poesía de Rubén Darío muestra: “una proliferación incesante, como horror al vacío. Y en esto, puede ser que haya una articulación posible entre Darío y el barroco en América” (1967, p. 36). La proliferación y horror al vacío son dos nociones que Sarduy resaltará como características intrínsecas de lo barroco. En la misma entrevista, Tomás Segovia comenta que: “Garcilaso y Rubén Darío son los dos grandes renovadores de la lírica española” (p. 39), a lo cual Sarduy añadirá: “A Garcilaso y Darío yo agregaría Góngora” (p.39).

Rubén Darío aprendió de los simbolistas la admiración por Góngora, y a través de Rubén se difunde por los medios literarios españoles más despiertos del principio de este siglo. Admiración pueril, profundamente *snob*, injustificada. Sí, desde luego. Pero la moderna generación literaria, los nuevos que en 1927 celebran el homenaje a Góngora, que son los primeros, que como veremos después, tienen motivos serios, externos e internos para poder interpretar y admirar al autor del *Polifemo*, no pueden prescindir de reconocer esta prehistoria del entusiasmo gongorino de nuestros días (2008, p. 253)

Más allá de que el filólogo español señala, con un talante caricaturesco, el resurgimiento y el retorno de Góngora a España, casi como por un azar aderezado con toques de ingenuidad, snobismo, puerilidad; es necesario hacer ver algo que no tiene a bien comentar y esto es que, si bien Rubén Darío fue quien regresó a Góngora a España sin un estudio formal de su obra, no fueron los integrantes de la Generación del 27 quienes lo hicieron primero de modo sistemática porque tuvieran “motivos serios”, antes que ellos estuvo Alfonso Reyes.

Es verdad que el gusto renovado por Góngora inicia en Francia con Paul Verlaine y se prolonga hasta España por un latinoamericano: Rubén Darío. Pero a esta idea de Alonso hay agregar otras dos figuras: el francés Raymond Foulché-Delbosc, quien en 1908 publicó *Bibliografía de Góngora*, y Alfonso Reyes, quien antes de su exilio a España escribió *Cuestiones estéticas* (1910), donde expresó la necesidad de realizar un nuevo acercamiento a la obra gongorina, dejando de lado las lecturas perezosas que se le habían practicado. Otro francés y otro latinoamericano fueron los iniciadores del estudio “serio” de la obra gongorina, algunos años antes de la presencia de los poetas españoles del 27. Quizá el afán de Alonso por denostar el gusto por Góngora que tuvieron Verlaine y Darío, así como el comentar de forma tangencial el trabajo de Delbosc y de Reyes, responde a un interés de

rescatar a Góngora desde España y para los españoles con la Generación del 27, conservando así todavía un hispanismo hegemónico o la nostalgia de él.

1.3 La importancia de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña en el rescate del Barroco y la reconfiguración del Hispanismo fuera del orden hegemónico

En su mayoría, los estudios sobre el retorno del barroco⁹ ignoran un punto de suma importancia: el rescate del barroco desde nuevas lecturas ofrecidas por el trabajo filológico en el Centro de Estudios Históricos en España, fundado en 1910, y donde la labor de Alfonso Reyes¹⁰ fue central. Este periodo es importante para comprender el retorno del barroco en un momento de reconfiguración del hispanismo en el que España dejó de ser el eje y modelo para comprender la hispanidad y el barroco, específicamente. Es importante este periodo cuando se desea llegar a esclarecer la razón por la cual el barroco se decantó hacia una expresión de lo americano y latinoamericano en Carpetier, Lezama y Sarduy. Para que esto

⁹ La obliteración de este periodo es frecuente en la mayoría de los estudios que intentan hacer un rastreo del retorno, apropiación y reapropiación del barroco en Latinoamérica. Así como Irlemar Chiampi (2001), Carlos Rincón (1996), Cristo Figueroa Sánchez (2008), Samuel Arriarán (2007) y Santiago Cevallos (2012) dejan de fuera en sus estudios este momento. Aunque hay que acotar que Rincón y Figueroa, de manera bastante tangencial, llegan a mencionar la importancia de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña en el retorno del barroco y del encauzamiento del mismo hacia una vertiente alejada del control hegemónico que aún ejercía España sobre el hispanismo.

¹⁰ En uno de sus ensayos dedicados a Alfonso Reyes, Ignacio Sánchez Prado realiza una lectura a la obra alfonsina que permite ver su dimensión crítica dentro del hispanismo, al cual no se ajustaba de forma tersa como muchas veces se ha querido ver. Esto queda generalmente soslayado por la crítica que esculpe la figura de Reyes desde los marcos de lo clásico, dando, incluso, una imagen conservadora de él (Sánchez. 2012, p. 95). Afortunadamente, lecturas despiertas como la de Sánchez Prado hacen surgir otros planos de la obra de Reyes que nos muestran su veta americanista y crítica con un hispanismo aún conservador. Desde esta perspectiva, los estudios del mexicano sobre Góngora resultan centrales. “El hispanismo de Reyes, en estos términos, es ante todo un esfuerzo por confrontar la dimensión española del pensamiento americano, deslindando aquello que puede ser rescatable para un pensamiento crítico americano, como el gongorismo que, en esa época era una estética radical y poco discutida en España misma” (p. 104).

sucediera fue necesaria una lectura contrahegemónica del barroco y una posición similar respecto al hispanismo.

Se podría decir, entonces, que hay dos versiones del resurgimiento del barroco dentro de la clave hispanista: una, la hegemónica, que sitúa a la Generación del 27 como la primera en hacer una relectura “seria” de Góngora; la otra, con Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña a la cabeza de un proyecto hispanista-americanista que implicó al estudio literario dentro de un marco culturalista más amplio, donde el objetivo fue la comprensión y búsqueda de la expresión americana; un programa que tuvo como punto de arranque el alejamiento de posturas como las de algunos “hispanizantes, enfermos de locura gramatical, hipnotizados por toda cosa de España que no haya sido trasplantada a estos suelos” (Henríquez. 2001, p. 243), es decir, de aquellos que reproducían el discurso colonial y lo llevaban al espacio del saber para reconocer lo latinoamericano desde las estructuras de la metrópoli. La finalidad de este americanismo, como señala Sánchez Prado respecto a Reyes, residía en “la urgencia de usar la inteligencia americana para socavar el poder de la metrópoli imperial y para invocar las intervenciones americanas en el concierto de lo universal” (2012, p. 105). Pero este proyecto no implicó encerrarse en la mismidad para proteger una identidad americana imaginada sin el contacto occidental. No. Más bien el asunto fue abrir un espacio fronterizo en el que se tomara conciencia de que también “para construir su sistema del mundo, el americano estudia, conoce y practica a Europa” (Reyes, 1971, p. 181).

Aurora Egido, una de las académicas cuyo trabajo sobre el barroco resalta la importancia del dominicano y el mexicano, señala: “En las estimaciones gongorinas, así

como en otros muchos aspectos de creación y crítica a comienzos del siglo XX, brillan con particular relieve las figuras de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes” (2009, p. 85). Los dos intelectuales latinoamericanos desde este nuevo espacio del hispanismo, inclinado hacía un americanismo, abordaron el barroco dándole otro cariz, viendo en él otra forma de la expresión americana, pero, sobre todo, abrieron una veta renovada que mostró una cara distinta del barroco: el barroco de indias, como lo llamó Mariano Picón Salas (1944), con sus especificidades, con cualidades propias que lo hicieron diferente al peninsular.

Pedro Henríquez Ureña vio en el barroco de América un fenómeno por demás interesante: mientras que en España el barroco se fue diluyendo, en México se prolongó prácticamente hasta el siglo XIX. El barroco en América resistió al paso del tiempo, parecía haber encontrado su espacio. Así lo exponía el intelectual dominicano: “América persiste en su barroquismo cuando España lo abandona para adoptar las normas del clasicismo académico. En nuestro siglo XVIII, durante largo tiempo persiste el culto de los maestros del siglo anterior: Lope, Quevedo, Góngora” (1984, p. 76). Y páginas más adelante acota: “En fin, este culteranismo penetra hasta el siglo XIX, hasta el *Diario de México*” (p. 78). Aunado a la prolongación del barroco culterano, se vuelve comprensible el interés en el mismo siglo por la obra de Sor Juana. A pesar de que el reencuentro con ella se dio sustancialmente hasta el siglo XX, hubo intentos anteriores como los de Ignacio Ramírez y José María Vigil quienes, resistiendo el embate del clasicismo, supieron hallar en los versos sorjuaninos gran mérito, incluso antes de que Menéndez y Pelayo, en su *Antología de poetas hispanoamericanos* (1893), catalogara su obra como la mejor poesía en los tiempos de Carlos II.

Con los antecedentes de una prolongación del barroco en México, no es de sorprender que el mismo año (1910) en que se fundó el Centro de Estudios Históricos, espacio importantísimo para el retorno del barroco en España, también en México se hubiera dejado ver la necesidad de una relectura de Luis de Góngora. El artífice de ello fue Alfonso Reyes quien, el 26 de enero de dicho año, en una sesión del Ateneo de la Juventud de México, dictó la conferencia *Sobre la estética de Góngora*, que inició así:

Con perezoso descuido ha comentado la gente literaria los versos de don Luis de Góngora, aduciendo, en apresurados juicios, cuando no funestas extremosidades poco inteligentes, aquella eterna censura de lo extravagante y el intento de componer las obras del artista o indicarle el rumbo que debió a haber seguido [...] el verdadero saber crítico exige ya urgentes rectificaciones. Pues todo aquel hacinamiento de errores que la rutina ha acomodado sobre Góngora parece un quiste incrustado en un organismo vivo (1996, p. 61)

El texto de Reyes se condensa en una crítica a la crítica proveniente del siglo XVIII, una crítica obcecada, rutinaria, poco pensada y que despreciaba a quien para él había sido el creador de “los más jugosos versos y de más sabor y elocuencia que posee el tesoro de la lengua española” (p. 85). Reyes, con bastante claridad, exhortaba a ver y apreciar lo que en la tradición hispanista hegemónica había sido remitido a un mal gusto. Su temprana lectura de Góngora “hacen de él un genio anticipado, como diría Gracián, que además elaboró un ancho y torneado puente entre Europa y América” (Egido, 2009, p. 89). De forma atenta y puntillosa, en este primer texto sobre Góngora, el autor de *El Deslinde* da el primer paso de muchos que vinieron después para el retorno del barroco en el hispanismo a través de la obra del poeta cordobés.

Del otro lado, en la metrópoli, para esta fecha aún no había un intento serio por reivindicar a Góngora. Amado Alonso señala que el esfuerzo que Rubén Darío hizo por divulgar y hacer surgir el gusto por la obra del autor del *Polifemo* no dio grandes frutos o, al menos, lo que generó fue una lectura de mero gusto, mas no especializada. El mismo filólogo español señala que en 1903 la revista *Helios* invitó a algunos escritores e intelectuales a dar opinión sobre Góngora. Entre ellos estuvo Unamuno, quien claramente reveló su desconocimiento y poca disposición para acercarse a la obra del cordobés. Quienes tuvieron una respuesta positiva fueron Zayas y Navarro Ledesma. No obstante, para Amado Alonso sus críticas eran “apriorísticas y un mucho *snob*” (2008, p. 268). Ante esto, no le queda más que comentar, aunque de forma matizada y reticente que el mexicano escribió en 1910 “el primer ensayo, fruto de la meditación y el conocimiento” (p. 268) sobre Góngora. Como Pedrazuela Fuentes comenta: “Antes de que el gran poeta barroco fuera el estandarte de la Generación del 27, Reyes había dedicado varios estudios dedicados a desentrañar su poética” (2015, p. 453).

Hubo que esperar algunos años más para que continuara el trabajo de Reyes en torno a Góngora. En 1913, después de la muerte de su padre salió de México para llegar a Francia, donde conoció a Marcel Bataillon y a Raymond Foulché-Delbosc. Con este último tuvo una relación más estrecha. Fruto de esta cercanía nació la posibilidad de colaborar en el proyecto del francés que consistía en la edición que éste preparaba de las obras de Góngora y que daría a conocer en la *Revue Hispanique*.

Para 1914, las circunstancias políticas de la Revolución mexicana siguieron aquejando a Alfonso Reyes quien, con la caída de Victoriano Huerta y el ascenso de

Venustiano Carranza, tuvo que dejar su labor diplomática en Francia. Esto lo orilló a viajar a España donde fue bien recibido por los integrantes del Centro de Estudios Históricos, dirigido en aquel entonces por Ramón Menéndez Pidal. Afortunadamente para el mexicano, el español ya lo conocía y sabía de su trabajo. Reyes le había mandado su primer libro, *Cuestiones estéticas*, y el español le había respondido:

Leyendo algunas páginas como las dedicadas a la *Cárcel de amor* y Góngora, pienso que libros como el de usted corregirán algo de los defectos que la anemia de las lecturas, especialmente de lecturas antiguas, trae consigo para tantos jóvenes escritores que rompen con la tradición, privándose de la savia que suministran las raíces. (en Pedrazuela, 2015, p. 250)

Además de Menéndez Pidal, Reyes entabló amistad con Américo Castro, Federico de Onís, Moreno Valle y Antonio Solalinde. Su acoplamiento al CEH fue relativamente rápido y desde un inicio comenzó a colaborar en la *Revista de Filología Española*, proyecto que a la postre se convertiría en la *Revista de Filología Hispánica* que dirigió Amado Alonso desde Buenos Aires y que después pasaría a ser la *Nueva Revista de Filología Hispánica* del Colegio de México. Desde los primeros días, Reyes se destacó en su labor, lo que le valió dirigir en el CEH la sección de Bibliografía y, asimismo, encargarse de la preparación de ediciones críticas de Góngora, Alarcón, Quevedo, Gracián y el Arcipestre de Hita.

No interesa por ahora hacer un recorrido de la vida de Alfonso Reyes en su periodo de investigación filológica en CEH. Lo que sirve aquí es evidenciar que el paso que había dado en México en el estudio de Góngora tomó mayor impulso. Esto se constata en el número de artículos publicados en este periodo sobre el tema en la *Revista de Filología Española* y en la *Revue Hispanique*. Por ejemplo: “Góngora y «la gloria de Niquea»”,

“Contribuciones a la bibliografía de Góngora”, “Reseña de estudios gongorinos (1913-1918), “Las dolencias de Paravicino”, “Dos noticias bibliográficas”, “Cuestiones gongorinas: sobre el texto de las «Lecciones solemnes» de Pellicer”, “Cuestiones gongorinas: necesidad de volver a los comentaristas”. Todos estos textos se reunieron en 1927 para formar *Cuestiones gongorinas* y se completaron en su obra completa con “Sabor de Góngora”, “Lo popular en Góngora”, “La estrofa reacia del *Polifemo*”, “Góngora y América” y “Boletín gongorino”; estos últimos trabajos son posteriores a su estancia en el CEH.

El trabajo de Reyes sobre Góngora fue vasto y de gran aporte. Mas no sólo tuvo como objetivo el estudio filológico y puntilloso de su obra, también abrió el camino para otro tipo de análisis: el del barroco fuera de la metrópoli. Después de pasado el fervor gongorino de las celebraciones de 1927, Reyes pareció abocarse al estudio del barroco del otro lado del Atlántico, no sin antes señalar el contacto entre el barroco metropolitano y el de la periferia, así como su recepción. En “Góngora y América”, analizó de forma notable la influencia que Góngora produjo en nuestro continente, pero también las marcas que éste dejó en la poética del cordobés.

Este texto de Reyes inicia refiriendo a unas palabras de Ortega y Gasset que dicen: “el barroquismo, sirve bien para designar esta orientación de la mente artística, que parece haber encontrado tan buen suelo en América” (1996, p. 236). Las semillas del barroco se esparcieron por el continente, echaron raíces profundas que se unieron con otras ya presentes para crear una parte del signo de lo americano, uno muy distinto del español y que además se extendería hacia él, como apuntara en 1940 Pedro Henríquez Ureña:

“América creó en el siglo XVII su gran estilo barroco de construcción y ornamentación, que a veces reflujo sobre España, dueña de otro bien distinto” (1984, p. 75).

Con Reyes y Henríquez Ureña podemos interpretar que el barroco no fue la trasplatación de un discurso hegemónico venido de la metrópoli y mimetizado en el margen. El barroco en nuestro continente halló otros senderos, se transformó, se reconfiguró y, con sus metamorfosis, fue devuelto a la metrópoli. Aquí no habría que pensar el barroco americano y español en una relación subordinada, sino más bien carnavalizada, es decir, al mismo nivel, ya que sólo así podría operar una dinámica de contacto y contaminación.

Reyes prosigue en su texto hablando del trabajo del argentino Héctor Ripa-Alberdi, quien dedicó un estudio a la influencia de Góngora en algunos escritores del continente americano. Posteriormente señala que, de acuerdo con el poeta español Gerardo Diego, Góngora no pudo haber tenido mucha información sobre América, postura compartida por Amado Alonso. Respecto a esto el autor de la *Visión de Anáhuac* escribió:

América es un arsenal metafórico. Góngora, como los parnasianos franceses, necesita de usar muchas piedras preciosas y de muchos metales nobles: junto a la “perla eritrea” y demás artículos orientales, usará también el “nácar del mar del Sur”, la “Plata del Potosí”, los collares de la “Coya peruana”. (Y se olvida Ud., amigo Alonso, de las “esmeraldas de Muso”, en Colombia: “Píramo y Tisbe”, estrofa No. 117). Al hacer, en la “Soledad Primera”, la historia de la navegación”, atribuye a la codicia la empresa de las tres carabelas, la cual indigna al comentarista Salcedo Coronel; habla de los derrotados caribes, del Itsmo de la codicia (palo de ciego, éste); sigue luego navegando hacia el Pacífico; se encuentra con los descubrimientos portugueses, y hace una poética mención del viaje de Magallanes, que acertó con la “bisagra de furtiva plata” entre ambos océanos. Alonso concluye: “Afortunadamente, la labor de España en las Indias estaba siendo mucho más generosa de lo que podía suponer un cerebro del siglo XVII español, aunque este cerebro fuera el de don Luis de Góngora y Argote” (1996, p. 238).

La minimización de las marcas de América en Góngora por parte de los filólogos españoles está ahí. No obstante, el trabajo de Reyes —así como el de Ureña y Picón Salas—, impulsó el estudio de un Góngora más cercano a América, algo que se fue deslizado de a poco hacia el estudio del barroco de la periferia. Por ejemplo, Mariano Picón Salas en *De la Conquista a la Independencia* (1944) escribe lo siguiente:

Así hasta en nuestra América colonial marcaba ya el barroco naciente aquel anhelo de curiosidad exótica, aquella coloreada geografía universal que impulsaba a Góngora a hacer letrillas en portugués, a parodiar en otras el lenguaje de los esclavos africanos que comienzan a hablar español escribiendo con tres siglos de anticipación, versos que nos suenan hoy como letra de rumba (1969, p. 136).

Los versos gongorinos a los que se refiere Picón Salas son los del poema “En la fiesta del santísimo sacramento”, estos son algunos de ellos:

La alma sá como la denta,
Crara mana.
Pongamo fustana,
e bailemo alegre;
que aunque samo negra,
sá hermosa tú.
Zambambú, morenica de Congo,
zambambú.
Zambambú, que galana me pongo,
zambambú.

Como se pregunta Picón Salas, ¿No se podría decir que en este Góngora se encuentra el primer barroco caribeño? Si no es así, al menos no queda duda de que el barroco no fue un fenómeno de un solo movimiento: de la metrópoli hacia la periferia. Como lo dejan ver Reyes y Picón Salas, América ofreció otros colores, paisajes, palabras a Góngora y tomó de

él la forma culterana que será retocada, transformada, redirigida en América. Por esta razón Ureña se preguntará: “¿No habrá creado América, como en arquitectura, otro gran estilo barroco en poesía?” (1984, p. 75). La respuesta fue un sí rotundo. Pero esa respuesta iba de la mano en Henríquez Ureña con otros señalamientos contundentes para la época como el siguiente:

Aquí vengo, señores, en apariencia —muchos lo habréis oído decir ya—, a sostener una tesis difícil, arriesgada e imprevista, que no faltará quien declare carente de todo fundamento. Vengo a sostener —nada menos—, que don Juan Ruíz de Alarcón y Mendoza, el singular y exquisito dramaturgo, pertenece de pleno derecho a la literatura de México y representa de modo cabal el espíritu del pueblo mexicano (1984, p. 23).

Si Reyes en 1910 reprendía las críticas perezosas que se le habían hecho a Góngora en España; tres años después, Henríquez Ureña reclama a Juan Ruíz de Alarcón para América. En ambos, el retorno del barroco no representa la oportunidad de entrar al hispanismo hegemónico a través de su estudio, sino la posibilidad de salir de él, por medio de un movimiento de reapropiación que pedía una lectura contrahegemónica: una reinterpretación que no se sustentara en la hermenéutica metropolitana que percibía en su barroco una deformación del lenguaje y, por lo tanto, una degradación aún mayor en el barroco periférico. Este barroco será visto como la primera expresión americana, puesto que: “el barroco se convierte en el estilo característico de la América hispánica”, según Henríquez Ureña (1964, p.134).

En este sentido, el camino fue el siguiente: el rescate de una estética del centro olvidada y duramente criticada por el prejuicio neoclasicista; la búsqueda de las marcas con las que el margen contaminó esa estética; la distinción de las especificidades con las que la

estética barroca se movió en la periferia, remarcando su importancia y sus matices particulares que la volvieron un lenguaje distinto al del colonizador.

Entre diferentes fechas, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes publicaron estudios que dieron pauta a la comprensión del barroco americano. En éstos, figuras como Juan Ruíz de Alarcón, Bernardo de Balbuena y Sor Juana Inés de la Cruz fueron centrales para explicar el fenómeno. Como se ha señalado, la intención fue encontrar los resquicios donde germinó la expresión americana. La cuestión era identificar el inicio, el punto donde la palabra del colonizador dejó de ser completamente de él, para formar parte de la identidad del colonizado, de su lenguaje, de sus formas de representar y narrar su mundo.

¿Cuándo comienza la expresión americana?, ¿se puede decir que en el momento en el que el colonizador, por ejemplo, Cristobal Colón, llama a la palma “fermoza deformidad”, es decir, cuando el colonizador busca expresar las dimensiones desconocidas de lo otro y su paisaje o cuando ese otro comienza a manifestarse con las palabras que en un inicio sirvieron para fijarlo?

Alfonso Reyes, en *Letras de la Nueva España* (1948), toma a Bernardo Ortiz de Montellano¹¹ para decir que el latín y las lenguas indígena son, al igual que el español, los antecedentes lingüísticos de nuestra literatura (1997, p. 309). La literatura es el espacio que muestra que la expresión americana no era exactamente el lenguaje del colonizador, sino más bien el producto de la superposición de lenguajes y culturas. Como señala Picón Salas:

¹¹ De acuerdo a Alfonso Reyes la crónica y el teatro son géneros de “creación propia”, “brotan al contacto de la realidad mexicana, sólo por ella se explican y cumplen un fin social” (1997, p. 308). En el teatro primitivo era usual el uso de las lenguas indígenas. Se declamaba poesía náhuatl a la par de la poesía clásica. A razón de esto, Reyes considera, tomando a Ortiz de Montellano que el latín y las lenguas indígenas son el origen de nuestra literatura.

“La cultura es un fenómeno de superposición de noticias, más que de síntesis” (1969, p. 137). Es decir, no hay que pensar la expresión americana como una nueva forma de amalgamiento, sino como la interacción de varias superficies que al encontrarse chocan, creando los pliegues característicos del barroco. Idea que estará muy presente en el neobarroco de Severo Sarduy. Esta superposición de lenguajes creó la cultura latinoamericana e hizo diferente nuestro barroco.

En pos de señalar las diferencias entre la cultura periférica y la metropolitana, Reyes da los siguientes ejemplos: “En sólo el primer siglo de la colonia, consta ya por varios testimonios, la elaboración de una sensibilidad y un modo de ser novohispanos distintos de los peninsulares, efecto del ambiente natural y social sobre los estratos sociales de las tres clases mexicanas: criollos, mestizos e indios” (1997, p. 310). La expresión americana es una nueva sensibilidad, una percepción distinta del mundo que precisa de un lenguaje específico que ayude a narrar la experiencia nueva. Tanto para Ureña, Reyes y Picón Salas, el primer ejemplo de ello fue la poesía de Bernardo de Balbuena.

La estructura del nuevo estilo comienza a advertirse en las colonias americanas al alborear el siglo XVII. Una personalidad como la de Bernardo de Balbuena, el mayor poeta hispano-indiano de este periodo, marca la frontera precisa entre una literatura, principalmente activa, rica de hechos y de acción como había sido la del siglo de la Conquista, y otra en que la acción abre paso a la contemplación, el contenido a la forma (Picón Salas, 1969 p. 133).

El color que le imprime Balbuena a su poesía permite vislumbrar dos mundos diferentes con una retórica que, como señala Reyes, muchos calificaron como resultado de la “hinchazón o desorden de las pretendidas exorbitancias americanas” (1997, p. 341). No obstante,

Balbuena se convirtió en esa figura que logró imprimir al barroco su nota americana. Ya vendrá otro como Juan Ruíz de Alarcón que, si bien se le consideraba desde España como integrante de esta literatura, puede leerse en el trasfondo de su poesía el tono de “discreción y sobriedad” que caracterizarían el espíritu nacional de México (Ureña, 1984, p. 28).

Quien dio la tesitura final al barroco de indias fue Sor Juana Inés de la Cruz. Su obra, al igual que la de Góngora, tuvo que pasar por la crítica neoclásica y ser juzgada bajo el rigor de esos parámetros. Mas para fortuna, su obra, al igual como sucedió con la de Góngora, resurgió a inicios del siglo XX con estudios como los de Manuel Tussaint y Ermilo Abreu Gómez y posteriormente los de Ureña y Reyes.

Para el dominicano: “El estilo de Sor Juana es una síntesis de los estilos de su tiempo. Hay tres corrientes estilísticas en el siglo XVII: la culterana [...], el conceptismo, cuyo representante máximo es Quevedo, y el estilo fácil, cuyo mejor ejemplo puede observarse en Lope” (1984, p. 59). Al contrario de lo que comentan Ureña y Reyes sobre Balbuena y Alarcón, la obra sorjuanina tuvo mucho mayor impacto en las letras hispánicas, al grado de que en varios escritores de los siglos XVII y XVIII había ya referencias de ella.

Reyes, en comparsa con Henríquez Ureña, reclama para América a Alarcón y deja en claro que la originalidad de la poesía de Sor Juana, que se atrevió a ir un más allá de los modelos poéticos del barroquismo español, muestra claramente una conciencia americana en la que se entrevén las realidades sociales. Con Balbuena se marca el inicio de la poética barroca americana, con Alarcón se reclama lo propio y con Sor Juana se reafirma la

originalidad, especificidad y particularismo de la expresión barroca en el margen. Ya Reyes

lo explicaba así:

Estamos por decir que Juana se atrevió unos pasos en el puente que lleva del “parnasismo” de Góngora —resumen de visualidad grecolatina entendida según el sensorio renacentista— a una poesía de pura emoción intelectual [...] Sorprende encontrar en esta mujer una originalidad que trasciende más allá de las modas con que se ha vestido. Sorprende este universo de religión y amor mundano, de ciencia y sentimiento, de coquetería femenina y solicitud maternal, de arrestos y ternuras, de cortesanía y popularismo, de retozo y de gravedad, y hasta una clarísima conciencia de las realidades sociales: América ante el mundo, la esencia de lo mexicano, el contraste del criollo y el peninsular, la incorporación del indio, la libertad del negro, la misión de la mujer, la reforma de la educación (1997, p. 371).

Sor Juana, poeta barroca que, en su poesía aventurada, se arriesgó a ir más allá de los pasos de Góngora. Su obra refleja la conciencia de las problemáticas americanas, su estar en el mundo, mientras reclama un lugar en él, porque, como bien señala Mabel Moraña: “es también en el contexto de la cultura barroca que aparecen las primeras evidencias de una conciencia social diferenciada en el seno de la sociedad criolla” (1998, p. 27). Por esto, si se busca el momento de la gestación de la expresión americana, habrá que verlo en el barroco. Sin embargo, es preciso analizarlo no solamente es su dimensión estética, sino también cultural y política si se quiere comprender el retorno del barroco en América en el siglo XX.

Sólo en el estudio diferenciado del barroco, se pueden captar los procesos discursivos colonizadores, así como sus respuestas. Únicamente así, el barroco puede volverse una expresión de contraconquista, un barroco furioso: una estética de la resistencia. Siguiendo de nuevo a Moraña:

Serán justamente la imaginación y el particularismo americanos los factores que constituirán, por su misma especificidad, el desafío más importante a los modelos europeos, ya que a partir de ellos se realiza la impugnación sistemática de los universales en que se apoya la conquista espiritual del Nuevo Mundo y su colonización ideológica (1998, p. 13).

El barroco ha producido posturas diversas de recepción. Pero hasta el siglo XX, únicamente se habían enfocado en su aspecto literario y formal. Aún no se llevaba lo barroco a un plano de discusión fuera de lo estético. Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes ayudaron a delinear el camino del barroco como manifestación americana, pero no sólo estética, sino también cultural. Esto permitió la aparición de estudios como los de Mariano Picón Salas, quien en *De la conquista a la Independencia* (1944) marca claramente el nuevo rumbo que había tomado el estudio del barroco con Henríquez Ureña y Reyes.

Salas percibe que el estudio del barroco debe deslindarse de la polarización impuesta por el hispanismo y el indigenismo. El contacto de códigos culturales en América se dio como un choque en el que las partes se vieron transformadas. Si el barroco español había sido diferente al del resto de Europa por sus matices medievales, el de Hispanoamérica sin duda no podría ser similar a cualquier otro. Picón Salas lo señala de esta forma: “En Hispanoamérica el problema presenta nuevas metamorfosis, debido al aditamento de un medio más primitivo, a la influencia híbrida que en la obra cultural produce el choque de razas y la acción violenta del trasplante” (1969p. 122). El estudio del barroco de Salas es transversal, puesto que atraviesa todas las dimensiones de lo barroco, haciendo hincapié en su proceso transculturador y de artificialidad, dos nociones que serán provechosas para el barroco lezamiano y el sarduyano posteriormente.

1.4 Del barroco de la primera mitad del siglo XX al neobarroco

Con lo anterior, se hace visible el aporte hecho por Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes al estudio del barroco, trabajo que abrió brecha para análisis culturalistas del barroco en tensión con la problemática metrópolis-periferia, como el realizado por Picón Salas. Un estudio del barroco en Latinoamérica en el siglo XX sólo puede comprenderse como una labor de contraposición, reapropiación y renovación. Contraposición a un estudio hispánico-hegemónico, ya que esto permite identificar las especificidades del barroco en América Latina; reapropiación en el sentido de hacer consciente que el estudio del barroco de la época colonial tiene como objetivo marcar el origen de la expresión americana, misma que había sido caracterizada como ajena e impuesta; y renovación porque la incidencia de la vasta labor de recuperación del barroco suscitó la aparición de nuevas expresiones barrocas en poesía, narrativa y ensayo.

Carlos Rincón ve los trabajos de Ureña y Salas:

Como parte de problemas filosóficos e históricos culturales, y no como categoría estético-formal [...] La consideración de la enunciación en su singularidad como dispositivo de la producción de sentido y la relación que enunciados como los de Henríquez Ureña y Picón Salas a propósito del Barroco mantienen con otros reales o virtuales, muestran una continuidad. Las tesis de José Lezama Lima y Alejo Carpentier sobre el Barroco están incluidas dentro de esa misma fase del discurso americanista; obedecen a exigencias discursivas semejantes. (1996, p. 213)

Lo dicho por Rincón es certero, sólo faltaría añadir a Alfonso Reyes quien, lamentablemente, es situado en el del lado del hispanismo hegemónico. No obstante, el trabajo de Reyes

muestra todo lo contrario¹². De cualquier modo, hay que resaltar la línea que traza del estudio culturalista del barroco que va de Henríquez Ureña y Picón Salas a Alejo Carpentier y Lezama Lima.

Si Reyes, Ureña y Salas pertenecen al momento de reapropiación del barroco, los cubanos se ubican en el de renovación. Y, aunque sus posturas parecen no coincidir, ambas tuvieron gran alcance. La obra de Carpentier y Lezama son una radicalización del barroco, puesto que ya no se toma como una marca de identidad de lo latinoamericano exclusivamente, sino también como una respuesta a problemáticas de la modernidad.

En este mismo tenor, el barroco, para Irlemar Champi, implica la apropiación de una estética gestada como ruptura en los mismos centros hegemónicos de poder, y una crítica a la visión de la modernidad ilustrada que halla su centro neurálgico en Europa. Así, el barroco de mitad del siglo pasado se presenta como una propuesta antimoderna y antiilustrada (Chiampi, 2000, p. 18). Aunque aquí cabría hacer los matices necesarios, mismos que se realizarán en los siguientes capítulos relativos al neobarroco y la modernidad.

Con el autor de *El siglo de las luces* inicia un nuevo campo de exploración del barroco, esta vez en relación con otra noción que buscó resumir las características de la

¹² En el estudio que Amelia Barili realiza sobre Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges señala la importancia de observar la veta latinoamericana de los dos escritores y de alejarse de las continuas interpretaciones de la obra de ambos que lleva a ubicarlos fuera de las preocupaciones latinoamericanas. “Ambos, Reyes y Borges, han sido fundamentales para el desarrollo de la narrativa latinoamericana como la conocemos hoy; sin embargo, su vasta influencia ha sido poco reconocida por la crítica que los ha estudiado como casos relativamente aislados en nuestra literatura” (2000, p. 29) Y más adelante continúa Barili sobre Reyes: “Lo que no se ha reconocido es el importante papel que tuvo en el desarrollo de la literatura latinoamericana actual, como crítico y teórico, con su concepto de *inteligencia americana*” (p.25)

identidad latinoamericana: lo real maravilloso. Esta relación la hace Carpentier en el prólogo a su obra *El reino de este mundo* (1949), que corrigió y aumentó en *Tientos y diferencias* (1967) en el capítulo “Lo barroco y lo real maravilloso”. En este escrito, el barroco entra al espacio de lo natural y queda ilustrado como un exotismo que parte de la exuberancia de la naturaleza latinoamericana para mostrarse como elemento intrínseco del continente.

El barroco carpenteriano se aunó a un conjunto de discursos sobre lo latinoamericano y su identidad en el que se apelaba a la diversidad cultural, sin renunciar a lo universal. Algo que también ya había estado presente en las ideas de Pedro Henríquez Ureña, quien en *La utopía de América* (1925) señaló:

El hombre universal con que soñamos, a que aspira nuestra América, no será descastado: sabrá gustar de todo, apreciar todos los matices, pero será de su tierra; su tierra y no la ajena, le dará el gusto intenso de los sabores nativos, y ésa será su mejor preparación para gustar de todo lo que tenga sabor auténtico, carácter propio. La universalidad no es el descastamiento: en el mundo de la utopía no deberán desaparecer las diferencias de carácter que nacen del clima, de la lengua, de las tradiciones; pero todas estas diferencias, en vez de significar división y discordancia, deberán combinarse como matices diversos de la unidad humana. Nunca la uniformidad, ideal de imperialismo estériles; sí la unidad, como armonía de las multánimes voces de los pueblos (en Zea. 1971, p. 172)

Alejo Carpentier, en gran medida, se emparenta con esta visión de lo diferente y lo universal de Henríquez Ureña. Así, el barroco y lo real maravilloso propuestos por él se engarzaron a una serie de ideas para explicar la cultura latinoamericana desde un marco donde lo heterogéneo fue primordial para situar América Latina. El barroco de Carpentier, a la vez que ontologizó la naturaleza barroca para describir lo latinoamericano, incluyó la

transculturación como “nuestro signo cultural” (Chiampi, 1993, p. 10), como característica de Latinoamérica.

El barroco manifiesta las problemáticas derivadas del choque entre culturas disímiles que configuraron nuevas identidades y subjetividades en un espacio crítico de implantación de la modernidad. Como apunta Mabel Moraña:

la cultura del barroco corresponde en América a la fundación de un enclave discursivo transculturado y transculturante, donde el criollo es a la vez objeto y sujeto activo de los procesos de redefinición de identidades colectivas que se producen como respuesta a la modernidad racionalista (2004, p. 28).

En este panorama, donde se tomó lo barroco como manifestación apropiada para comprender la identidad y la diferencia cultural latinoamericana, cupo perfectamente la noción de “transculturación” de Fernando Ortiz, quien en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) señaló que este término era apropiado para señalar los procesos complejos manifiestos en Cuba a razón de la multiplicidad de culturas que conviven ahí. La transculturación se comprende como el “transitivo de una cultura a otra” (Ortiz, 1983, p. 90), donde se generan momentos de deculturación y neoculturación.

Carpentier le vio mucho provecho al término acuñado por Ortiz, al igual que Mariano Picón Salas, y lo utilizó para describir las metamorfosis culturales, no sólo cubanas, sino también latinoamericanas: “Somos un producto de varias culturas, dominamos varias lenguas y respondemos a distintos procesos, legítimos, de transculturación” (1984, p. 21). Para el autor de *Concierto barroco*, el trabajo del escritor latinoamericano era precisamente representar las particularidades culturales que le dan su matiz especial a Latinoamérica,

para dotarlas de un estatuto universal; sin embargo, bajo su perspectiva, la literatura latinoamericana se había preocupado más por pintar paisajes que por ver las relaciones posibles entre lo latinoamericano y lo universal, cuando ya era tiempo de abocarse a lo primero, a través del retrato de los diversos contextos en los que se desenvuelve el hombre latinoamericano. En este sentido, para el escritor cubano, el estilo más adecuado para esta tarea era el barroco. Como él mismo lo señalaba: “El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco” (1984, p. 26).

La cuestión del barroco en Carpentier es bastante compleja y no por su escritura, sus referencias o por la profundidad con la que llegó a tocar el tema, sino por su dispersión y poca precisión. El cubano lleva al barroco a planos conceptuales donde se entrecruza con lo universal, lo particular, la transculturación, la identidad, la naturaleza y lo maravilloso. En un afán por definir lo barroco, termina por hacerlo más impreciso.

En “Lo barroco y lo real maravilloso” se apoya en las observaciones de Eugenio D’Ors para especificar que el barroco es una “pulsión creadora” que se hace notar en “el momento de mayor riqueza, de una civilización determinada” (1984, p. 105). El barroco no pertenece a un momento particular de la historia, no es un movimiento o corriente artística que se acota en un tiempo, sino “una constante humana”, un espíritu que se manifiesta en diversos momentos de la historia, así como en diferentes culturas.

De esta manera, en el barroco carpenteriano se puede inscribir la arquitectura barroca italiana del siglo XVII, la obra de Rabelais, la escultura indostánica, la Catedral de San Basilio, en *La flauta mágica* de Mozart, toda la literatura hindú, Goethe, Novalis, Rimbaud, Lautréamont, Proust, Maiakovski, las cosmologías americanas como el *Popol Vuh*,

el *Chilam Balam*, etc. Todo este amalgamamiento de expresiones disímiles y pertenecientes a épocas diferentes es lo que vuelve complejo comprender qué entiende Carpentier por barroco. Pero para ser más exactos hay que ir a las palabras que utiliza para caracterizarlo: “Tenemos, en cambio, el barroco constante del espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal-geométrica, estilo, en donde en torno al eje central [...] se multiplican lo que podríamos llamar los “núcleos proliferantes”, es decir, elementos decorativos” (1984, p. 196). Por tanto, el barroco es un huir del vacío, del orden geométrico y cualquier centralidad que dé estabilidad. Aunado a lo anterior, el barroco es un espíritu que no pertenece a alguna época, sino que se manifiesta en momentos de cambio y transformación. Pero las conjeturas de Carpentier no quedan aquí. Si los elementos mencionados atañen a la creación estética, hay otra parte del barroco que radica en la naturaleza. Mencionando a América Latina, Carpentier señala:

Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente. No temamos, pues, el barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana enlazada por las enredaderas del verbo [...] No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños (1984, p. 26).

Más adelante escribe:

Nuestro mundo es barroco por la arquitectura —eso no hay ni que demostrarlo—, por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos (p. 116).

A diferencia del barroco occidental, que Carpentier siempre sitúa en un ámbito estético, el latinoamericano se hace notar por una mayor cercanía a la naturaleza y por la mezcla de

diferentes culturas. Por ejemplo, en la arquitectura se agregan elementos zoológicos, vegetales y florales al ya de por sí abigarrado barroco español. Apuntaba el autor de *Concierto barroco* que “No temamos al barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños” (Carpentier, 1984, p. 26). Como también apunta Irleamar Chiampi: “lo barroco en Carpentier pasa por lo tanto de una legibilidad estética a una legitimación en la naturaleza y la historia” (2001, p. 25). Esto hace de nuestro barroco, según Carpentier, la apoteosis de todo barroco, y designa al continente americano como el lugar de elección de éste, entendiendo que el barroquismo se gesta a partir de toda simbiosis y mestizaje. Asimismo, Carpentier agrega:

El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente [...] la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser criollo; y el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco [...] “tenemos huasos, chinos y bárbaros, gauchos, cholos y guachinangos, negros, prietos y gentiles, serranos, calentanos, indígenas, gentes de color y de ruana, morenos, mulatos y zambos, blancos porfiados y patas amarillas y un mundo de cruzados: tercerones, cuarterones, quinterones y salta atrás”. Con tales elementos en presencia aportándole cada cual su barroquismo, entroncamos directamente con lo que yo he llamado “lo real maravilloso” (p. 113).

Los aspectos étnicos y culturales son los puntos de diferencia con el barroco occidental. La exuberancia de la naturaleza indómita en la que habita el americano: hombre de múltiples matices, es lo que remata nuestro estilo barroco. Sin embargo, para Carpentier era preciso agregar algo más: lo maravilloso, que es lo insólito, lo asombroso, todo lo que sale de las normas establecidas, elementos que para el cubano se hallaban ya en la obra de Lautrémont, especialmente lo relativo a lo maravilloso.

El problema del barroco de Carpentier radica en que, al integrar tantas cosas en él, hace que el barroco se disuelva. Cuando se crea el efecto de que casi todo es barroco, entonces, casi nada lo es. Por otro lado, parece encerrar lo barroco en una temporalidad mítica y en un espacio paradisiaco, pre-moderno, que lo vuelven inasible. Además de esto, su noción del barroco elimina la diferencia cultural en pos de exaltarla. La propuesta barroca carpentieriana, podría caber bien en la crítica que Bolívar Echeverría arroja a la valorización del barroco como aquél que da su característica principal a lo latinoamericano.

Sustantivar la singularidad de los latinoamericanos, folclorizándolos alegremente como “barrocos”, “realistas mágicos”, etcétera, es invitarlos a asumir, y además con cierto dudoso orgullo, los mismo viejos calificativos que el discurso proveniente de las otras modalidades del *ethos* moderno ha empleado desde siempre para relegar el *ethos* barroco al no-mundo de la pre-modernidad y para cubrir así el trabajo de integración, deformación y refundación de sus peculiaridades con el que estas modalidades se han impuesto sobre el barroco (2013, p. 48).

A pesar de las críticas que se pueden verter sobre la concepción barroca de Carpentier, no cabe duda que el autor de *El reino de este mundo* ha sido una figura clave en la renovación del barroco en Latinoamérica, al igual que su compatriota José Lezama Lima, quien dio al barroco otra tesitura, llevándolo por rumbos diferentes.

El barroco de mediados del siglo XX se encuentra ejemplificado en Lezama Lima. En su obra, lo barroco se imbrica aún con la noción de transculturación, como sucedía con Picón Salas y Carpentier. Sin embargo, su barroco no sólo abarca a la “América Ibérica” de Henríquez Ureña o a la América Latina de Bilbao¹³ presente en Rodó y Carpentier. El barroco

¹³ Francisco Bilbao acuñó el término América Latina en 1856, antes de que se utilizara en la *Revue des Races Latines* en 1861. En esos años, Bilbao ya fijaba una postura anticolonialista para hablar de América Latina. En uno de sus escritos Miguel Rojas Mix, señala: “Bilbao no sólo antecede a otros pensadores en la utilización de

lezamiano es el americano que incluye a Estados Unidos, algo disonante con el discurso antimperialista y anticolonialista que veía al país del Norte como la imagen de la racionalización y la pérdida del espíritu humanista. Sin embargo, esa América del Norte aparece latinizada por Lezama (Chiampi, 1993, p. 12).

A partir de Carpentier y Lezama, el barroco adquirió otros matices que abrieron nuevas vías de comprensión de lo latinoamericano. Dejó de ser la versión degradada del discurso metropolitano en la periferia, ya no se trataba del habla pura de Próspero, pervertida por Calibán. El americano de Lezama es calibanesco/canibalesco, y lo es porque el discurso aprendido es reformulado para maldecir al colonizador. Calibán crea otra lengua dentro de la lengua que le es impuesta y la utiliza como forma de resistir; esa nueva lengua es barroca, es un proceso de codigofagia¹⁴ que se devora las palabras de *el otro*, se introduce en su discurso para contrarrestar su dominio a través de lo impuesto, construyendo un sistema dentro del sistema. El barroco no es el *logos* hegemónico, el discurso del orden, sino una expresión de contraconquista, un barroco que se perfila a ser revolucionario y furioso cuando se le añade el prefijo *neo* con Severo Sarduy.

la expresión “América Latina”, también es precursor de la significación que este concepto va a adquirir más tarde en el lenguaje de las izquierdas latinoamericanas. En él, el concepto se acuña en el marco de un pensamiento anticolonialista, antimperialista y de un proyecto de sociedad socialista.” (1986, p. 38)

La significación del nombre América Latina, tomada desde la versión de Bilbao y no de la explicación del origen francés, tiene desde su origen una intención política clara. Así que cuando se habla de literatura latinoamericana y de crítica latinoamericana, no es posible desligarlas de posturas ideológicas. Y de la misma manera en que se observa la propuesta de Bilbao, se puede hacer con la de otros intelectuales como José Martí, González Prada, José Enrique Rodó y un largo etcétera. Lo que aquí vale rescatar, es que ya a mediados del siglo XIX, la postura anticolonialista y antiimperialista ya estaba presente en Latinoamérica, algo que retornará con mayores bríos un siglo después, en especial, después de la Revolución Cubana.

¹⁴ El barroco latinoamericano actúa con procesos de codigofagia. Como señala Bolívar Echeverría: “Todo indica que se trata más bien de un proceso semótico [el mestizaje] al que bien se podría denominar codigofagia. Las subcodificaciones o configuraciones singulares y concretas del código de lo humano no parecen tener otra manera de coexistir entre sí que no sea la de devorarse las unas a las otras; la del golperase destructivamente en el centro de simbolización constitutivo de la que tienen enfrente” (2013, p. 52).

En 1957 el barroco daría otro giro cuando Lezama Lima dictó una serie de conferencias que a la postre se convertirían en *La expresión americana*. En la escritura de la figura central de la revista *Orígenes*, se condensaba el barroquismo latinoamericano y caribeño. Todo lo espeso que puede ser el barroco con sus pliegues y proliferaciones está presente en la escritura lezamiana.

En el momento de la aparición de *La expresión americana*, otra serie de conferencias se estaban dictando a cargo de Cintio Vitier, éstas se reunirían posteriormente en *Lo cubano en la poesía*. En este libro, el poeta cubano señaló que con la poesía de Lezama Lima apareció otro barroco, uno que “no era previsible” (2002, p. 310). El autor de *La fijeza* le dio otra vuelta de tuerca al barroco en este periodo de renovación, identificándolo como lo “primer auténtico instalado en lo nuestro” (1993, p. 106). *La expresión americana* reforzó la imagen que ya existía de Lezama, aquella que lo designaba como *el* representante del barroco. Lezama Lima era el mismo “señor barroco”. Y esto sucedió porque con *La expresión americana* terminó de resumir su poética afincada en un americanismo barroco, iniciado en 1937 con la publicación de *Muerte de Narciso*. El capítulo segundo de esta obra, “La curiosidad barroca”, vino a apuntalar y expandir en mucho lo que ya había escrito sobre el barroco en sus textos sobre Góngora.

Sergio Ugalde comenta que: “En varias ocasiones se ha señalado la deuda de Lezama, en lo que respecta al barroco, con la relectura que dieron de este fenómeno ensayistas como Alfonso Reyes, Mariano Picón Salas y Pedro Henríquez Ureña” (2011, p. 165). En un contexto crítico del rescate del barroco, Lezama consiguió añadir notas nuevas que terminaron de definir el barroco americano. Sin Lezama Lima, la discusión barroca sería

otra. Y eso es porque la totalidad de su obra se deja abrazar y penetrar, hasta en el resquicio más escondido, por el barroco.

Bastante conocido es el inicio de *La expresión americana*: “Sólo lo difícil es estimulante” (1993, p. 49). A partir de este momento, Lezama deja en claro que la tarea que se traza es por demás ambiciosa. Lo que es realmente difícil es: “la forma de devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción” (p. 49). Ese paisaje es América, y lo que marca su devenir es su aspecto barroco, pues es él lo que impide su fijeza. Es decir, América es un signo en constante construcción de sentido, que precisa ser reunificado.

El barroco americano a diferencia del europeo tiene, según Lezama, una tensión y un plutonismo que se agrega a la acumulación y la asimetría del segundo. La tensión es ejemplificada, por el autor de *Paradiso*, con las iglesias de Juli y Puno de Perú. En ellas se muestra la intención de unificar y amalgamar lo diverso bajo un mismo símbolo. El barroco es tensión producida por el contacto en un mismo espacio de elementos heterogéneos, disímiles, y por la imposibilidad de hacer de ellos una síntesis que, con la noción de mestizaje, Carpentier parecía realizar. Así lo ejemplifica con la Basílica del Rosario en Puebla:

Percibimos ahí también la existencia de una tensión, como si en medio de esa naturaleza que se regala, de esa absorción del bosque por la contenciosa piedra, de esa naturaleza que parece rebelarse y volver por sus fueros, el señor barroco quisiera poner un poco de orden pero sin rechazo, una imposible victoria donde todos los vencidos pudieran mantener las exigencias de su orgullo y despilfarro (1993, p. 83).

El orden sin rechazo, una victoria donde los vencidos persisten. Esto es la tensión barroca, que muestra una convivencia de elementos que no se anulan, que no crean jerarquías ni subordinaciones. Mas no por ello coexisten en armonía, en todo caso en choque y contraposición, es decir, en movimiento, en flujo, en un devenir barroco que muestra su energía y potencia.

Por otro lado, la tensión se aúna con el plutonismo: “fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica” (p. 80). Lo plutónico es lo vital del barroco americano, lo que impide la síntesis de lo disímil y produce la proliferación de significantes; es la pulsión misma que permite el movimiento. Es por el plutonismo del barroco en América que el gongorismo encontró buena cabida, es más, para Lezama, el gongorismo es signo de lo americano que se manifiesta en la poesía del colombiano Domínguez Camargo y en la de Fray Plácido de Aguilar, Leopoldo Lugones y hasta la de Alfonso Reyes.

Reflexionando sobre la arquitectura, Lezama Comenta:

La manera americana del lleno como composición tiene su raíz en ese barroco del Bernini. Si después en Borromini, aún dentro del mismo barroco, hay un afán de espacio, bien mediante la curva de muros y penetración de luces, es siempre una elaboración racionalista de la ciudad. Pero en el más característico barroco americano, en los trabajos del indio Kondori, en el Perú, es la naturaleza, el fuego originario, los emblemas cabalísticos, el ornamento utilizado como conjuro o terror, el que informa el templo. Después del Renacimiento la historia de España pasó a la América, y el barroco americano se alza con la primacía por encima de los trabajos arquitectónicos de José de Churriguera y Narciso Tomé (1993, p. 100).

Hay dos puntos a rescatar en esta última cita: el primero es la naturaleza, la segunda la noción de historia. Iniciando con el primero es necesario remarcar la diferencia que hay

entre la naturaleza y el barroco en Carpentier y en Lezama. Para el primero la misma naturaleza americana es en sí barroca. Para el autor de *Muerte de Narciso*, ésta llega al barroco por medio de un proceso en el que se abre paso para tener un lugar dentro de los signos. La naturaleza en Lezama es ya un signo y en esta conversión surge el paisaje.

Paisaje es siempre diálogo, reducción de la naturaleza puesta a la altura del hombre. Cuando decimos naturaleza el *panta rei* engulle al hombre como un leviatán de lo extenso. El paisaje es la naturaleza amigada con el hombre. Si aceptamos la frase de Schelling: “la naturaleza es el espíritu visible y el espíritu es la naturaleza visible”, no será fácil llegar a la conclusión de que ese espíritu visible de lo que más gusta es dialogar con el hombre, y que ese diálogo entre el espíritu que revela la naturaleza y el hombre, es el paisaje. Primero, la naturaleza tiene que ganar el espíritu; después, el hombre marchará a su encuentro. La mezcla de esa revelación y su coincidencia con el hombre, es lo que marca la soberanía del paisaje (1993, p. 176).

A diferencia de Carpentier, Lezama se apoya en Schelling para mostrar que la naturaleza es dinámica y no mero ornamento o materia prima con la que se configura nuestro barroco. Con Lezama, la naturaleza se manifiesta en el espíritu visible que se mueve en la esfera de lo humano para dialogar con él. La naturaleza exhibida mediante el espíritu se vuelve paisaje en el diálogo que abre con el hombre. De este diálogo surge la cultura. Es por esto que en América se hallan diversos paisajes, diferentes culturas, las cuales no son otra cosa sino manifestaciones disímiles de diálogo entre el hombre y la naturaleza. Al acontecer esto, lo natural se transforma en cultural y, por consiguiente, es susceptible de poder entrar en el ámbito de la historia.

Sergio Ugalde señala que Lezama, en concordancia con las ideas de Spengler, piensa la historia como una serie de relaciones no continuas o progresivas, sino como conexiones

de elementos que se unen por medio de analogías. Por esto, “la fisiognómica es el arte de conocer las almas de las culturas a través del mundo de la naturaleza, de las cosas todas — ideas, ciencias, artes, religiones— que rodean a las culturas” (2011, p. 43). La discontinuidad de la historia hará posible que Lezama arme su relato cultural con las eras imaginarias. La ruptura del tiempo progresivo de la historia, donde se expresa el espíritu absoluto, es derruida para abrir espacio a una América que había sido relegada de la historia desde el punto de vista hegeliano. Respecto a esto, Irlemar Chiampi comenta que:

Al optar por la forma en devenir Lezama realiza un nítido calco de los términos de la lógica hegeliana (el devenir como lugar donde se reconcilian el ser y el no-ser), sin admitir, empero, las consecuencias que de ella extrae Hegel para su concepto universal de historia.

El historicismo hegeliano [...] concebía la historia como la exposición del espíritu (la razón o el logos) en un proceso que conduce al autodesarrollo y al autoconocimiento. Lezama pretende oponer a esta concepción una visión histórica orientada por la razón —que sólo conduce a un *deber ser*—, sino por otro logos: el logos poético (1993, p. 15).

El barroco lezamiano al situar la naturaleza en diálogo con el hombre, se aleja de la visión instrumental y utilitaria que Rodó había recalcado estaba presente en Occidente. Por otro lado, al contraponerse al fluir progresivo de la historia y del espíritu como logos racional, puede construir otra historia, una poetizada en la que indiscutiblemente el hombre americano puede entrar. Con estos dos aspectos, Lezama Lima signó nuestro barroco como una contraposición a la modernidad ilustrada, fundamentada en el dominio de la naturaleza que verificaba el progreso de la razón. Así, el poeta cubano ofrecía su barroco como un arma de contraconquista, como una propuesta incrustada en la crisis civilizatoria de Occidente. Como señala Irlemar Chiampi sobre el barroco lezamiano:

lo barroco opera como una catequesis que perfila la política subterránea y la experiencia conflictiva y dolorosa de los mestizos transculturadores del coloniato. Por otro lado, al mostrar en su diseño de nuestro devenir la continuidad de la *poiesis* demoniaca —desde el siglo XVII hasta el XX— el barroco deja de ser “histórico”, un pretérito perfecto, condenado por reaccionario y conservador, y se vuelve nuestra modernidad permanente, la modernidad otra, fuera de los esquemas progresistas de la historia lineal, del desenvolvimiento del *logos* hegeliano. El barroco es, para Lezama, nuestra metahistoria (2001, p. 24).

El barroco de Lezama es una mezcla heterogénea de diferentes razas, donde la yuxtaposición de imágenes de diferentes culturas crea un símbolo, una unidad no homogénea que provoca tensión. Aquí radica una de las diferencias entre el barroco carpentieriano y el lezamiano: “Carpentier, en suma, eleva lo real maravilloso a la categoría del ser, mientras que Lezama insiste en la idea de lo americano como un devenir (un ser y un no ser), en permanente mutación” (Chiampi, 2001, p.27). Aquí lo que se juega es la postura de una esencia definida y hasta universal que puede evocar el barroco de Carpentier y el devenir constante en la construcción del ser inacabado del latinoamericano, algo con lo que estaría en mayor concordancia Sarduy.

El barroco manifiesta el carácter híbrido de Latinoamérica, cultura en la cual se genera una tensión y un plutonismo develado en la configuración de sus imágenes y signos que la representan, éstos trabajan como larvas metafóricas o gérmenes, se unen formando una cadena. El barroco con Lezama parte de la violencia del lenguaje, entendido como organización de partículas en tensión que suplen a la naturaleza.

El barroco, además de realizar una crítica a los valores de la modernidad y de la Ilustración europea, finca el inicio de la cultura latinoamericana en la hibridación.¹⁵ El barroco es mezcla que tensiona y deconstruye para encontrar el símbolo propio de lo americano lejos de las esencias armónicas, pero cerca de las relaciones diferenciales. Se opone a la pureza, a la transparencia y a la simetría de la conciencia del hombre moderno ilustrado y de ahí viene su aspecto de contraconquista. El surgimiento del signo latinoamericano en el barroco que implica tensión y plutonismo se da en un marco de continua violencia. Más que un Señor Barroco, hay un “barroco furioso”, que con Lezama y Sarduy se situará en el espacio del lenguaje y la cultura y no tanto en el de la naturaleza como en Carpentier.

Después del Señor Barroco lezamiano, la expresión barroca estalló y sus esquirlas se incrustaron por doquier. El barroco sembrado por estos dos cubanos germinó dando como fruto una variedad enorme de barrocos. Pero no sólo proliferaron los barrocos, sino sus estudios y críticas que ayudaron a complejizar el fenómeno en Latinoamérica.

Aunado a esto, cabe citar lo que Irlema Chiampi comenta al respecto:

la idea del barroco, al construirse en un eje de discusión abierta y flexible, ha promovido la modernización de la crítica. Se han revisado los métodos y técnicas de análisis y aplicación dogmática de los valores estéticos; se ha incorporado la periferia artística y se ha problematizado el concepto de cultura (2001, p.182).

¹⁵La noción de hibridación se usa aquí como lo hace Nestor García Canclini para hablar de diferentes culturas que conviven, transmiten y adoptan los discursos culturales entre ellas. Esto, según García Canclini, ayuda a pensar la noción de identidad más allá de una noción estable e inmutable y caracterizada “por esencias autocontenidas y ahistóricas” (2005, p. VII).

El barroco se presta a distintas interpretaciones que, en las últimas décadas, ha superado lo estrictamente estético. Los estudios sobre el barroco poco a poco han dejado de lado la versión fundamentada en la imitación, rebasando la idea eurocéntrica que proponía su implantación como un discurso hegemónico producido en la metrópoli y reproducido de manera degradada en este lado del Atlántico. Este espacio geográfico, como señala Mabel Moraña (1998), se consideró un lugar virgen en el que, sin mayores problemas, podía instaurarse la racionalidad occidental, aplanando las diferencias culturales y valorando lo universal sobre la heterogeneidad cultural presente en América. El imaginario y las formas culturales anteriores a la colonia fueron minimizados para comprender el fenómeno barroco en Latinoamérica, aun cuando le dieron su cariz especial, su forma específica y diferenciada del barroco europeo.

Los particularismos y las especificidades culturales fungieron como contrapeso al discurso cultural hegemónico colonizador, incluso se lo apropiaron, transformaron, redoblaron sus pliegues, produciendo un nuevo saber desde la periferia, un saber, como diría Moraña, “cargado de un valor creciente y fundacional” (1998, p. 13).

Así el barroco y su estudio han sido llevados a un espacio, un *locus* de enunciación diferente, donde las problemáticas de la diferencia cultural se vuelven trascendentes para comprenderlo. El mestizaje en la naturaleza barroca de Carpentier y la transculturalidad del Señor Barroco lezamiano constituyen la pauta para una discusión que se ha vuelto más rica y centrada en las problemáticas de la construcción de la identidad.

Lo que se juega en parte con el barroco es una confrontación cultural e ideológica. Se trata de una nueva forma discursiva contrapuesta a la colonialidad y a la imposición de

un saber homogenizante capaz de borrar los particularismos culturales. En este sentido, el barroco en Latinoamérica ha sido un espacio de enunciación desde el que se ha confrontado el discurso hegemónico de la modernidad colonial, ilustrada y capitalista, gracias a la mutabilidad y a su voluntad de crítica hacia ciertos órdenes de la modernidad.

Pero el espacio cultural, político e ideológico donde se desplegó el barroco colonial, no fue el mismo que el del carpenteriano y el lezamiano. Asimismo, el espacio del nuevo barroco, el neobarroco sarduyano, pertenece a otra dimensión cultural. El barroco de los cuarenta y cincuenta estuvo en el preámbulo de las transformaciones políticas e implementaciones económicas que trajeron la Revolución cubana y las dictaduras militares de los setentas en Latinoamérica que favorecieron la implantación del neoliberalismo.

Si el barroco de Carpentier y Lezama estaba afincado todavía en “espacios tradicionales de acción”, el neobarroco sarduyano de inicios de los setenta se sitúa en los primeros atisbos de los “procesos enteramente globales y de la trans-localización discursiva”¹⁶, mismos que vieron nacer posteriormente las teorías sobre la posmodernidad y las teorías poscoloniales.

¹⁶ Para Santiago Castro Gómez, la discusión del colonialismo en los años sesenta y setenta construía dos vertientes contrapuestas: el estado metropolitano y la nación-popular. Esta última era utilizada como un discurso emancipatorio y decolonizador; sin embargo, era propuesto desde “espacios tradicionales de acción donde los sujetos formaban su identidad en contextos predominantemente locales”. En esta perspectiva era importante la noción de autenticidad: lo propio. Y “los guardianes de la autenticidad, los encargados de representar (Vertreten) a los subalternos y articular sus intereses eran los arieles: aquellos letrados e intelectuales críticos que podían impugnar al colonizador en su propio idioma, utilizando sus mismos conceptos y su misma gramática” (1998, p. 8). Los teóricos poscoloniales procuran no ubicarse en un lugar especial desde el cual puedan hablar de manera paternalista y hasta filantrópica. Al contrario, cuestionan constantemente su lugar de enunciación, por ejemplo, Spivak en “¿Puede hablar el subalterno?”. Por otro lado, les importa mucho considerar que el impacto del colonialismo no es algo que se pueda deshacerse, sino algo con lo que hay que negociar.

La teoría poscolonial expresa sus preocupaciones teóricas apoyándose en la crítica a la metafísica elaborada desde mismo Occidente, esto lo realiza sosteniendo que “la única estrategia para quebrantar la

1.5 ¿Carpentier o Lezama? ¿Naturaleza o lenguaje?

Si el barroco es un fenómeno por demás huidizo, el neobarroco no lo es menos. A pesar de la cantidad de textos que lo abordan, no queda completamente claro qué es el neobarroco y cómo se puede distinguir, al menos, del barroco de la primera mitad del siglo pasado. Existen diversas variantes de éste¹⁷ que se encuentran no sólo en la obra de Servero Sarduy, sino también en la de escritores como Haroldo de Campos, Néstor Perlongher, Guillermo Cabrera Infante, por mencionar algunos.

En cierto modo, el neobarroco latinoamericano está compuesto por diversos barrocos que resultan en ocasiones difíciles de distinguir. Como comenta Jolanta K. Bak:

Se ha hablado mucho del así llamado barroco cubano, ese esfuerzo por crear un estilo manierista en el contexto de la prosa contemporánea que está presente en los mayores escritores de la Isla. Aunque asimismo un Lezama Lima, o un Carpentier, o un Cabrera Infante participan en la palabra de esta fiesta de la palabra, cada uno lo hace de un modo distinto. Si en Lezama Lima lo barroco (prefiero la expresión amanerado o manierista) está en la construcción de la metáfora, si en Carpentier se traduce en una creación consciente de un estilo tal como lo entendía Flaubert, en Cabrera Infante lo manierista se sitúa del lado de la parodia (1991, p. 246).

Lo que señala Bak es sólo un pequeño apunte sobre el barroco cubano. Habría que pensar en todo el espectro latinoamericano, donde el barroco empezó a proliferar, a veces con

metafísica es el *Darstellung*: “la historización radical del propio locus enuntiationis” (Castro Gómez, 1998, p.9). Para nosotros, el neobarroco de Sarduy se apoya sobre bases similares a las postcolonialistas para dar cuenta de lo latinoamericano. En primer lugar, se observa que el escritor cubano no se erige a sí mismo como un letrado que, sin tomar en cuenta su espacio de enunciación, habla de las problemáticas latinoamericanas. En segundo lugar, es consciente de la utilidad que le pueden prestar las propuestas posestructuralistas para hablar de su objeto: Latinoamérica, por tal razón, están presentes en sus ensayos sobre el barroco y el neobarroco Julia Kristeva, Roland Barthes y a Lacan, de manera explícita y de forma implícita a Derrida.

¹⁷El neobarroco, de acuerdo con Valentín Díaz, se ramifica en: “Neobarroso (Perlongher), que engendró el Neobarroso (Kamenszain), que engendró el Hiperbarroco, que engendró el Trasbarroco” (2011, p. 53).

este nombre, otras rebautizado como neobarroco, sin hacer clara diferencia entre uno y otro, como lo hiciera Perlongher en el prólogo a la antología poética neobarroca titulada *Medusario* (1996). Aunque cabe resaltar que es quizá en Cuba donde la renovación del barroco se da con mayor esplendor, sobre todo, con José Lezama Lima.

Hacer el salto de lo barroco al neobarroco tiene sus complejidades. No se puede suponer que el neobarroco es una repetición simétrica del barroco. Entonces, ¿cuáles son esas diferencias? ¿Qué es lo que agrega el prefijo *neo*?

Santiago Cevallos observa la problemática que se produce al no diferenciar claramente lo que se entiende por barroco y por neobarroco:

la división simple entre un Barroco y un Neobarroco hispanoamericanos presenta por lo menos tres problemas. Primero no evidencia, inmediatamente, casi oculta, las diferencias entre ambas formas del Barroco. Segundo, no distingue entre las distintas tendencias del denominado Neobarroco; tercero, no resulta útil para abordar obras literarias en las que la filiación barroca no resulta evidente a primera vista (2012, p. 11).

Posteriormente, Cevallos propone cuatro formas de abordar lo barroco: como dominante, manifiesto, latente y manifestación¹⁸. Amalgamar en una sola descripción todos los barrocos es una tarea sumamente complicada e innecesaria puesto que sería un intento por unificar lo que de por sí busca ser fragmentario y desestabilizador. Más que buscar

¹⁸ No estoy totalmente de acuerdo con lo que Cevallos mantiene, puesto que su postura fija toda la literatura latinoamericana como barroca, ya que, según él, el barroco es una marca de agua de ésta, es decir, está presente en todas sus manifestaciones de forma latente o manifiesta. Considero que esta propuesta vuelve aún más compleja la discusión que permita definir lo barroco en la literatura latinoamericana. Lo que sí rescato es el punto en el que señala las dificultades de traslapar lo barroco al neobarroco; sin embargo, habría que añadir algo más a lo que desde un inicio apunta. Cevallos arranca la discusión del barroco como ya situado en Hispanoamérica, por lo tanto, oblitera las diferencias y similitudes del barroco europeo y su primera expresión en las colonias españolas. Aquí también habría que hablar de un barroco metropolitano y uno de la periferia, y posteriormente ver las resonancias que esto tiene en el neobarroco.

exclusivamente en el estilo un hilo que enlace todos los barrocos, habría que buscarlo en la conjunción de la forma y su trasfondo ideológico. El estilo de Carpentier no es similar al de Lezama, ni el de Cabrera Infante al de Sarduy. Sin embargo, las características diferenciales entre el barroco y el neobarroco no residen exclusivamente en las selecciones sintácticas-formales de las obras de estos escritores, sino además en la manera en que los barrocos han hecho frente a su historia y contexto, y a cómo han respondido a las problemáticas culturales y políticas de Latinoamérica.

Aunque Irleamar Chiampi sitúa en los cincuenta el giro cultural del barroco, se ha señalado que esto sucede antes con Reyes, Ureña y Picón Salas. A esta tendencia se unieron Lezama Lima y Alejo Carpentier y, aunque Chiampi tampoco lo menciona, es importante la inclusión de Haroldo de Campos. Dos años antes de que el autor de *Paradiso* hablara sobre el barroco como una expresión americana, el poeta brasileño ya había utilizado el término neobarroco en su ensayo *La obra de arte abierta*, publicado anteriormente al libro de Umberto Eco *La obra abierta*. Para él: “ese neo-barroco que podría corresponder intrínsecamente a las necesidades culturomorfológicas de la expresión artística contemporánea, quizá atemorice, por su simple evocación, a los espíritus tranquilos”¹⁹ (1975, p. 31). Esta cita deja en claro el aspecto cultural que ve Haroldo de Campos en el neobarroco, algo que, sin agregar el prefijo *neo*, Lezama señala como central en la expresión artística latinoamericana.

Entre la década de los cuarenta y cincuenta con Alejo Carpentier, Lezama Lima y Haroldo de Campos, el barroco tomó nuevos bríos e inició su giro hacia el neobarroco. Sin

¹⁹ La traducción es nuestra.

embargo, la propuesta barroca de Carpentier se vuelve bastante espinosa al encararla con las propuestas sarduyanas, puesto que el mismo autor de *Colibrí*, quizá en un deseo de inscribir su neobarroco en una línea de filiación lezamiana²⁰, dejó en claro que Carpentier en sí mismo no era barroco. En una de sus entrevistas declaró que:

La obra de Carpentier ha disfrutado de un privilegio excepcional en Europa; y quizá inmerecido. Su obra (y creo que es lo peor que se puede decir de un escritor) merece un Premio Nobel. La obra de Lezama nunca merecerá un Premio Nobel, como no lo mereció la de Kafka y no la ha merecido la de Borges [...] Se ha hablado mucho del barroco de Carpentier. En realidad, el único barroco (con toda la carga de significación que lleva esta palabra, es decir, tradición de cultura, tradición hispánica, manuelina, borrominesca, berniniana, gongorina), el barroco de verdad en Cuba es Lezama. Carpentier es un neogótico, que no es lo mismo que un barroco (1999, p. 1807).

Las afirmaciones de Sarduy podrían pasar como contradictorias, ya que en su ensayo “El barroco y el neobarroco” utiliza la obra de Carpentier para verificar algunos procesos barrocos en la literatura. Sin embargo, más que tomar esto como un desliz de nuestro autor habría que verlo como la evidencia del proceso de construcción de la idea de neobarroco de Sarduy. No se puede sostener, y esto se verá más adelante, que la expresión neobarroca del cubano fue resultado de un solo golpe. No hizo su aparición de una sola vez y claramente. Al analizar la obra sarduyana se hace notable que su propuesta se fue construyendo de a poco. Incluso se puede observar en el inicio de la trayectoria de Sarduy

²⁰ El mismo Lezama comentaba en alusión al uso excesivo del término barroco que Carpentier, junto con otros escritores que habían sido inscritos en el barroco latinoamericano, no era estrictamente un escritor barroco. “Creo ya lo de barroco va resultando un término apestoso, apoyado en la costumbre y el cansancio. Con el calificativo de barroco se trata de apresar maneras que en su fondo tienen diferencias radicales. García Márquez no es barroco, tampoco lo son Cortázar o Fuentes, Carpentier parece más bien un neoclásico, Borges mucho menos.” (Lezama, 1998, p. 419)

una oposición a la obra de Lezama que posteriormente revisitará a profundidad haciéndola una de sus pilares.

La diferencia entre el barroco del autor de *El siglo de las luces* y Sarduy redunda en otro aspecto observable en el mismo ensayo mencionado. En algún momento, señala la diferencia entre su concepción del barroco y la de Eugenio d'Ors. Para el cubano, el crítico catalán ubica lo barroco en la naturaleza, algo que para él es un equívoco, puesto que una de las características básicas del barroco es estar en el plano de la representación y no del mundo o la naturaleza.

Así, en otra entrevista Sarduy ahonda más en lo dicho y deja clara su posición respecto a Carpentier y a Eugenio d'Ors:

Y esta simulación viene por el hecho de fundamentar el barroco — pero sería largo, sería casi el objeto de una tesis de Doctorado que algún día me gustaría hacer, o un libro — no como lo hizo d'Ors, que es el maestro hasta ahora de la exegesis barroca sino, casi contrariamente a como lo hizo d'Ors, a partir del artificio. D'Ors decía, en su libro capital que se llama *Lo barroco*, que para él la epifanía de lo barroco era un jardín portugués por el mediodía, rodeado de plantas, en un mundo que él bautizaba de adánico, derivado de Adán, un mundo adánico, derivado de Adán y Eva, un mundo primigenio — es la palabra que él emplea —, un mundo de lo natural. Esa era la epistemología fundadora del barroco para d'Ors. La obra de Alejo Carpentier — esa obra maestra — responde mucho, yo creo, a esa fundamentación del barroco. Es decir el Amazonas, la naturaleza, la virginidad, la pureza del viaje a la semilla, de hundirse en el alba de la civilización. De modo que tenemos a d'Ors en ese sentido. Lo que yo traté de hacer, un poco a partir del estructuralismo francés, era lo contrario: fundamentar el barroco a partir de un exceso de artificialización (Sarduy, 1998, p. 71).

Esta entrevista realizada a Sarduy en 1986, cuando estaba por cumplir cuarenta y nueve años, deja ver la distancia conceptual de su noción de neobarroco de 1972 en el que incluía

a Carpentier. Catorce años después hay un cambio de posición respecto al autor de *El siglo de las luces*. Este cambio radica principalmente en la noción de simulación y travestismo que serán centrales para el neobarroco sarduyano. Al llevar al plano de la representación, de la simulación y el travestismo, en resumen, del lenguaje, Sarduy revela un aspecto importante de su aporte a la tradición barroca latinoamericana: la inclusión de la teoría francesa estructuralista y postestructuralista para elaborar su concepto de neobarroco.

Pero el viraje barroco hacia el significante no sólo le vino a Sarduy por la teoría francesa, sino también por la relectura que hizo de Lezama Lima quien, en su ensayo *Confluencias*, parece estar pensando el lenguaje de una forma muy cercana a como lo hizo el postestructuralismo, especialmente, Jacques Derrida. Este texto inicia con la evocación de su infancia y su temor a la noche en la que él veía una mano que surgía de la oscuridad a la espera de ser tocada. Para Lezama, esa misteriosa mano representaba *lo otro*, lo desconocido y el conocimiento hasta cierto punto imposible; pero todo esto abre la vía para la comprensión y la unión, misma que puede compararse con los vínculos que una palabra tiende con otra. Como en las relaciones inesperadas que el poeta cubano acostumbraba a hacer, la mano como *lo otro* también se concibe como la palabra extraña que viene a unirse: “Cada palabra era para mí la presencia innumerable de la fijeza de la mano nocturna [...] Eran larvas de metáfora, desarrolladas en indetenible cadeneta” (2014, p.547). Para él, cada palabra tiene su mano oscura, es decir, su otro con el que se adhiere, sin fusionarse, para formar una cadena de larvas metafóricas. Posterior a esto, señala algo que en mucho coincide con la noción de *différance* de Derrida:

En cada palabra habrá un germen sembrado en los vasos comunicantes de la oración, pero en ese mundo el germen verbal como en la sucesión

del espacio visible e invisible de la respiración, logra el asombro connatural en el hombre de una coordenada temporal (p. 548)

La palabra como larva metafórica, como germen que se comunica con otros dentro de un espacio y tiempo es una imagen lezamiana, a la que, si se le hace una lectura del tipo sarduyana, tiene una resonancia no causal, como la *retombé* del neobarroco, con el diferimiento espacial y temporal que Derrida remarca con la *différance*.

La lectura apasionada que hizo del autor de *Paradiso* llevó a Sarduy a reclamarse como uno de sus herederos; quizá el mejor de ellos, puesto que realizó una labor hermenéutica que trajo algo nuevo a la obra lezamiana a la vez que se apropiaba de ella.

Hizo para sí el saber barroco. Como escribió Sarduy:

Herederero es el que descifra, el que lee. La herencia más que una donación, es una obligación de hermenéutica. Herederero es el que, gracias a la fulguración de un desciframiento, se apodera instantáneamente de un saber [...] El herederero, pues, al descifrar, funda. La interpretación es cimientto. Heredar a Lezama es practicar esa escucha inédita, única, que escapa a la glosa y a la imitación (1999, p. 1411).

En este sentido, *La Expresión Americana* (1957) puede ser tomada como la base de esa hermenéutica y esa escucha practicada por Sarduy, con la cual comenzó a urdir su concepción de lo barroco. Los ensayos de Lezama Lima, así como obra en general le ofrecieron las herramientas para configurarlo como expresión y característica de la cultura latinoamericana, pero no en el sentido esencialista que le daba Carpentier a esto.

La preferencia de Sarduy por el barroco lezamiano radica en que desde Lezama el barroco explota la posibilidad del lenguaje como herramienta que no sólo construye

sentidos, sino que también los desestructura. No obstante, hay que subrayar que la obra lezamiana no fue en un inicio del todo apreciada por Sarduy.

Lamentablemente, la publicación de sus obras completas desatiende la primera parte de su trabajo. Sólo se presenta al Sarduy fuera de Cuba, sin tomar en cuenta la importancia de sus trabajos tempranos publicados en *Lunes de Revolución* y su afiliación a la revista *Ciclón*. Es importante retomar este aspecto porque deja ver que el viaje barroco de Sarduy inicia con una distancia respecto a Lezama Lima para después regresar a él y apreciarlo como su gran maestro. Ya decía el camagüeyano que él deseaba “ser uno de sus buenos conocedores en el mundo, si no el mejor” (Sarduy, 1998, p. 67).

La furia del barroco se manifiesta en su voluntad de desestructurar el lenguaje, de hacer estallar su sintaxis. Como comenta Sergio Ugalde, lo primero que se puede encontrar en el lenguaje de Lezama es una intención continua de destrucción del sentido (2011, p. 12)²¹. El autor de *Cocuyo* halla en la obra de Lezama una furia, una fuerza que permite la reconfiguración de la realidad al nivel del signo y de las formas de representación. Ese mismo empuje que encuentra Sarduy en Lezama es el que estuvo presente en el reacomodo teológico de la iglesia católica en el Concilio de Trento:

La misma furia de relectura y de remodelaje de la historia, la misma pasión por la *eficacia del signo*, el mismo ímpetu crítico y creador, con su suplemento, muy cubano, en lo que puede considerarse la fundación del neobarroco: ya no se trata de remodelar los fundamentos teológicos o las secuencias significativas de la historia, sino de superponerles otros ciclos, invisibles para la cronología empírica o para la causalidad, pero más eficaces, más reales, incluso, que los que modelan la progresión de los eventos, el desarrollo de las civilizaciones (2002, p. 160).

²¹ Algo similar veía Lezama Lima en Góngora. En “Sierpe de don Luis de Góngora”, comenta: uno de sus prodigios y de su época, consisten en que cerca de él existe quien destruye el sentido” (2014, p. 238)

El barroco se impone con su vitalidad para reconfigurar las formas de representación y de saber. Su furia revierte el flujo del tiempo progresivo y lineal que impone el historicismo racional y civilizado; ése que deja fuera de la historia a Latinoamérica, es decir, aquel que no le permite construir su relato y su identidad si no es por medio de sus formas y del sitio que le indique. Por tanto, el barroco es un signo violento que con su potencia incide en el flujo temporal y en la estructura simbólica impuesta para estar en el mundo. Es por eso que para Lezama el barroco despierta en “las épocas de salvación y su signo es una fogosa resistencia” (2016, p. 295).

El primer barroco europeo y el del siglo XX representado en Lezama se asemejan en su posibilidad de reestructurar lo simbólico, aquello que se presenta como la ley. Sin embargo, también se diferencian. La distinción entre el barroco y el neobarroco, es decir, entre las primeras expresiones barrocas en el siglo XVI en Europa y América y la actualización del barroco como neobarroco radica para Sarduy en lo siguiente:

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 construyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior [...] Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que construye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio (1999, p. 1403).

La apropiación del barroco en el contexto americano con su tensión y plutonismo se convierte, entonces, en una postura confrontada con la modernidad ilustrada y su sustento

en la metafísica occidental y el logocentrismo. Sin profundizar más aquí²², se puede decir que el neobarroco sarduyano se diferencia del barroco del siglo XVI y de algunas actualizaciones en Latinoamérica en el siglo XX, incluida la lezamiana, por su crítica a la metafísica occidental desde una postura contrapuesta al logocentrismo y a su equilibrio obtenido por un centro unificado que rige y distribuye el sentido. El neobarroco ya no es la armonía, ni la síntesis mestiza de Carpentier, sino la desestructuración del espacio simbólico de la vida moderna capitalista.

La contextualización de las diversas expresiones barrocas es importante ya que nos ayudan a comprender sus reactualizaciones. Por tanto, el barroco y el neobarroco pueden ser tomados como respuestas a marcos ideológicos culturales, a pesar que muchas veces estos no se tomen en consideración al hablar de este tema.

El neobarroco sarduyano amplió el horizonte de discusión crítica y permitió en la década de los ochenta un giro hacia otras problemáticas marcadas por un contexto globalizado donde el barroco fue considerado “un proceso de autorreflexividad cultural” (Rincón, 1996, p. 155). Este proceso de autoobservación crítica favoreció y enriqueció la percepción del barroco como un espacio teórico propicio para pensar las cuestiones de especificidad y heterogeneidad cultural dentro de un marco de crisis de la modernidad. En este sentido, algunos críticos inscriben el neobarroco de Sarduy dentro de la modernidad tal es el caso de Valentín Díaz, mientras otros como Irlemar Chiampi lo sitúan dentro de la posmodernidad por contener dos rasgos de ella: el desplazamiento de la temporalidad de

²² Se ahondará en esto en apartados posteriores.

los relatos como se entendía en la modernidad, es decir, como una linealidad de acontecimientos; y la crisis del sujeto moderno e ilustrado²³.

Respecto a esto, Chiampi pone sobre la mesa un tema sumamente complejo: la noción de modernidad en América Latina, y coloca la discusión sobre el barroco en el ocaso de ésta. Si para Habermas la modernidad es un proyecto inacabado, para Chiampi la modernidad latinoamericana es disonante, ya que el barroco “revela el carácter contradictorio de esa experiencia moderna”, es decir, el barroco se muestra como contradicción y contraposición del pensamiento moderno e ilustrado, o al menos presenta la complejidad de hablar de modernidad en Latinoamérica. El barroco, que inicia en el seno mismo de la hegemonía (Europa) y es apropiado y reescrito en América Latina para repensar su papel dentro de la historia de esa modernidad (Chiampi, 2001, p. 17)²⁴.

Si se cuestiona cuál es el aporte del neobarroco sarduyano a la tradición barroca latinoamericana, la respuesta no podría venir exclusivamente del análisis de sus estructuras o formas literarias. Su contribución radicó, a su vez, en ser una nueva confrontación ideológica a las mutaciones de la modernidad, a la crisis de ésta y al malestar que produce en Latinoamérica desde una estética que se ha movido en los márgenes, incluso cuando se ha expresado en el espacio mismo de nacimiento de esa modernidad. El neobarroco es una

²³ Como comenta Angélica Tornero (2011, p. 86), el sujeto moderno comienza con el pensamiento de Descartes quien apelaba a un sujeto autónomo cuya conciencia le permitía generar conocimiento por medio de la razón. Ésta se vuelve centro rector del sujeto cognoscente. En la Ilustración, esta figura se consolida y el individuo se vuelve autónomo con una conciencia clara que le permite acceder a las esencias de los objetos y aspirar al progreso, idea cara en la modernidad.

²⁴ Por otra parte, también está la opinión de Cristo Rafael Figueroa quien nos comenta que “en otras vertientes conceptuales, [el neobarroco] se constituye en “era” o “gusto” característico de nuestra época o se concibe como concepto analógico o como sistema cultural que complejiza el debate Modernidad-Posmodernidad” (2008, p. 21).

radicalización del barroco de los cuarenta y cincuenta que igualmente hizo frente a esta modernidad, en un contexto político e ideológico que puso en duda la viabilidad de los proyectos modernizadores y que retomó la diferencia cultural para repensarse.

La intención hasta aquí ha sido trazar la ruta que lleve a la comprensión del neobarroco sarduyano desde la tradición barroca latinoamericana para observar que el retorno de lo barroco se hizo por medio de una postura confrontada a las tesis de un hispanismo hegemónico con matices de colonialidad. Sólo así se podría entender por qué Sarduy habla en su momento de un barroco ideológico y furioso, únicamente de esta forma se puede comprender y asegurar el lugar que tiene el neobarroco en el campo no sólo literario, sino también intelectual de Latinoamérica. Así, han quedado expuestas algunas de las transformaciones del barroco en sus reapropiaciones y recontextualizaciones para ver que el neobarroco de Sarduy tiene una estrecha relación con el rescate del barroco a inicios del siglo XX en América Latina, y que en éste reside en un deseo de repensar lo latinoamericano desde otros puntos de referencia que no olviden lo propio, pero que tampoco lleven a una mismidad impenetrable.

Por otro lado, se ha abierto la pauta para estudiar el neobarroco sarduyano en sus confrontaciones y diálogos con la tradición barroca latinoamericana, específicamente, con el barroco de Carpentier y el de Lezama, dejando en claro por qué eligió al último como su maestro. Sin embargo, falta extender el mapa y verlo en todas sus dimensiones. Ahora toca analizarlo en su contexto cercano, donde evidentemente la Revolución cubana trastocó las dinámicas del campo intelectual latinoamericano, dando otra vuelta de tuerca a lo que se entendía por América Latina. A pesar de que el neobarroco nació geográficamente fuera de

ella, le pertenece, y fue quizá la lejanía lo que le permitió a Sarduy gestar un barroco furioso, uno con los ojos puesto en Latinoamérica. Es por esto que hay que tomar la obra sarduyana como continuación de la hermenéutica en clave barroca sobre América Latina emprendida por Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Mariano Picón Salas, Alejo Carpentier y José Lezama Lima.

La obra de Sarduy dio la nota barroca, siempre presente en América Latina, pero marginal, a las discusiones políticas, culturales y literarias de su momento. En este sentido es como hay que leer su excentricidad, su travestismo, su erotismo, sus metáforas devoradoras, sus referencias cosmológicas y a las teorías francesas, su escritura que disuelve a los sujetos y sus incesantes pliegues.

CAPÍTULO II. EL NEOBARROCO Y EL CAMPO INTELECTUAL LATINOAMERICANO

Treinta años después de dejar la Habana, sentado en un jardín a las orillas del río Oise durante el otoño, Severo Sarduy, acompañado de su perro Elegua, hacía un recuento de todas las cicatrices que se posaron en su cuerpo y su memoria para formar una imagen de su pasado y decía con un dejo de nostalgia: “hoy en día el balance es paupérrimo. No tengo nada y los que debían leerme, que son los cubanos, no me conocen ni me pueden leer. No creo que ya me quede tiempo para terminar mi obra allá. Otra vez será...” (1999, p. 13). Tres años después de escribir esto, falleció el escritor. Veinticinco años después de su fallecimiento, Severo Sarduy sigue siendo un gran desconocido para muchos cubanos como se atestigua en el documental *Severo secreto* (2016), y su obra, más allá de las reediciones y de los trabajos críticos, sigue teniendo un lugar bastante marginal.

Después de tres décadas fuera de Cuba, Sarduy reflexionaba y decía: “*me fui quedando*. Hoy en día soy muy autocrítico: creo que debía haberme vuelto, que debía de haberme comprometido *en un sentido o en el otro*.” (p. 13). A diferencia de Lezama, un exiliado en la isla, Sarduy vivió la convulsión que produjo la Revolución cubana desde fuera; evidentemente, esto no fue tomado a bien por quienes sí se quedaron. La decisión de irse quedando lo hizo sentir que había elidido una responsabilidad; sin embargo, no puede dejarse de señalar que en el hecho de no retornar estuvo involucrado el propio gobierno revolucionario. Con toda la carga de la nostalgia e incluso de cierta culpa por no haberse comprometido, él mismo se preguntaba “después de todo, el exilio geográfico, físico ¿no será un espejismo?” (p. 13). La obra de Sarduy nos revela que sí, que la lejanía geográfica

no impide estar en el lugar que se desea; es más, lo hace sentir con mayor intensidad, obliga a retornar a él, a repetirlo mediante una escritura sostenida por una pulsión que revela una escisión. El neobarroco de Sarduy es eso: una escritura producida por la falta y, ante ella brotan, sin cesar, significantes que rodean, cubren y simulan aquello que no está.

La escritura neobarroca no deja de escribir, de repetir, de regresar, de reflexionar el origen perdido. El neobarroco es una escritura obsesiva por la que debajo de sus significantes se escurre lo inasible: Cuba, Latinoamérica. Es por esto que el neobarroco no puede comprenderse sin su *objeto perdido* y, por tal motivo, en las siguientes páginas iremos entresacando esa imagen perdida por la escritura neobarroca, pero también muchas veces por su crítica.

Este segundo capítulo recorrerá el contexto cercano del neobarroco, en el que la Revolución cubana fungió como un trauma que reestructuró la vida social en Latinoamérica, así como sus dinámicas políticas y culturales. Primero se hará una revisión de la obra de Sarduy desde sus inicios en Camagüey y la Habana, donde se ve una posición encontrada con Lezama Lima, hasta su vida en París donde se da la reconciliación con él y una lectura de Latinoamérica en clave barroca y en conjunción con el estructuralismo y el postestructuralismo. Además de esto, se encajará el neobarroco en el contexto de las discusiones del campo intelectual latinoamericano posterior a la Revolución cubana para comprender que el neobarroco fue producto de ellas. Esto estará enfocado, especialmente, en la polémica generada por el nacimiento de la revista *Mundo Nuevo* en la cual se publicaron los primeros artículos de Sarduy donde se pueden encontrar los primeros trazos

del neobarroco. Se hará un análisis de algunos de ellos, específicamente, de los que sirvieron como ensayo de ideas para configurar su propuesta posterior.

2.1 Los primeros pasos de Severo Sarduy

Ya se ha señalado que generalmente la crítica vertida alrededor de la obra sarduyana se concentra en su complejidad estructural o en ciertos tópicos leídos fuera de su contexto de producción. Ha habido, incluso, el atrevimiento de no incluirlo dentro de las letras cubanas. Sin embargo, esta expulsión también da cuenta de la situación compleja que vivía el ámbito literario latinoamericano en las décadas de los sesenta y setenta. En un texto titulado *Exiliado de sí mismo*, Sarduy comenta esta situación que aún continuaba al inicio de mil novecientos noventa: “Recientemente me llamó un amigo para comunicarme la infausta noticia de que yo no «existía», al menos en los anales recientes de la literatura nacional. Ese olvido pre-póstumo no me asombró. El exilio también es eso: borrar la marca del origen pasar a lo oscuro donde se vio la luz” (1999, p.43).

Desafortunadamente, la mayoría de los estudios sólo se enfocan en algunas de sus novelas y, sobre todo, a una época: su vida en París. Escudriñar las entrañas del sistema neobarroco es una tarea nada sencilla, aunque esta manera de estudiarlo ha tenido como resultado un problema: el leerlo fuera de su contexto y convertirlo muchas veces en artefacto arreferencial, en una curiosidad para gente “formada” para leer este tipo de textos. Todo esto ha sido en parte porque al neobarroco sarduyano se le ha aplicado una crítica que parte de lecturas que tienden a deshistorizar. No se le ha sabido leer en su

contexto, en sus relaciones nada simples con éste y con la tradición literaria latinoamericana. Pero también habría que añadir que el desconocimiento de su trabajo temprano también se debe a que el mismo Severo Sarduy estipuló que sólo se tomaran en cuenta dentro de su obra completa aquellos escritos que hubieran sido publicados como libro por lo que sus primeros textos no fueron incluidos en su “Obra completa” de la Colección Archivos. Afortunadamente, el trabajo puntal y de gran aporte de Cira Romero (2007) nos acerca a los textos producidos por Sarduy antes y poco después de su partida a Europa, llenando un hueco que era necesario resolver²⁵.

Afortunadamente, algunos críticos adentrados en estudiar sus textos han subrayado la importancia de ponerla en contexto, y es Roberto González Echevarría quien mejor ha logrado hilvanar la historia literaria latinoamericana con la vida de Sarduy. La ruta —como él llama a su trabajo— de la vida y obra del camagüeyano es una constante construcción de ideas y de tomas de partido, tanto políticas como literarias, por tanto, no es suficiente con adentrarse en la ya de por sí enredada y dura teoría francesa de los sesenta y setenta para comprender el neobarroco de Sarduy. Hay que indagar en el pasado para entender que el neobarroco sarduyano es el resultado de una reconciliación con Lezama Lima.

²⁵ El libro *Severo Sarduy en Cuba 1953-1961* de Cira Romero nos deja un panorama amplísimo del trabajo de Severo Sarduy en sus primeros años de formación. En él hallamos sus primeros poemas, cuentos, así como crítica literaria y de arte, textos publicados en diversas revistas, diarios y suplementos culturales que Romero nos desglosa de esta forma al hablar del puntilloso trabajo filológico que realizó: “Los resultados fueron notables, tanto cualitativamente como cuantitativamente, sobre todo con la revisión del periódico *El Camagüeyano*. Después seguimos, o nos proporcionaron, otras pistas, y así pudimos conocer de su presencia en la página *La promesa de los jóvenes*, que Jorge Mañach atendía en el *Diario de la Marina*; en las revistas *Carteles* y *Ciclón*, en la *Colección de poetas de la ciudad de Camagüey* (1958), antología preparada por iniciativa de Samuel Feijóo, en *Mundo Ilustrado*, suplemento del periódico *El Mundo*; y, finalmente, la gran explosión del año 1959: *Revolución*, *Lunes de Revolución*, *Nueva Revista Cubana*, *Mañana Libre*, *Diario Libre*, *Combate 13 de Marzo...* Y desde París sus colaboraciones para la revista *Artes Plásticas* y para el suplemento *Lunes de Revolución*.” (2007, p. 7)

Generalmente esta relación es tomada como un suceso armónico de filiación temprana, pero al estudiar de cerca el contexto en el que se desarrolló Sarduy durante su primera etapa como escritor, se hace evidente que la situación político-literaria de la isla propició que hubiera un acto de rechazo no sólo a Lezama, sino al origenismo en general. Hubo un desprecio por la literatura tantálica, como llamaría Virgilio Piñera a la obra de Lezama Lima y sus derivaciones.

Entre 1953, año de la publicación de su primer texto literario, y 1993, fecha de publicación de su última novela *Pájaros en la playa*, hay diversas facetas, varios momentos por explorar en la obra del cubano, necesarios para comprender el proceso de construcción del neobarroco. Parece que la crítica da por sentado que la obra sarduyana se escribió fundamentalmente bajo la atmósfera intelectual de la capital francesa y que, por consiguiente, sus influencias fueron sólo europeas, que su diálogo fue con intelectuales y escritores franceses. No obstante, esto no fue así, el estatuto de la obra sarduyana es aún más complejo, más rico.

Roberto González Echeverría atinó en su crítica al posar su análisis sobre las transformaciones, los diferentes travestismos de la obra sarduyana. En *La ruta de Severo Sarduy* (1987) hace una propuesta por demás interesante en la que se puede identificar varias etapas de la escritura del cubano descritas de esta forma:

De ser esto aceptable podemos entonces postular tres grandes paradas en la ruta de Sarduy: 1) una que abarca hasta la publicación de *Gestos* (1963) y que incluye toda la obra juvenil. A esta escala corresponde la adhesión de Sarduy a grupos como los de *Ciclón* y *Lunes de Revolución*, que son disidentes del grupo *Orígenes* de Lezama, pero también constituye una ruptura con la narrativa cubana de tono más realista, y con

cierta temática histórico-política promovida por la obra de Carpentier; 2) la segunda parada abarca hasta la publicación de *De donde son los cantantes* (1967). Aquí hay una relectura minuciosa de la tradición de *Orígenes*, y una crítica sistemática de la misma. El mundo regido por el padre, el mundo patriarcal de la provincia, cede. Se desmotiva lo cubano, que se convierte en interrogante, no en afirmación. Este cuestionamiento es paralelo al llevado a cabo en Cuba por la Revolución, pero es más radical porque la incluye; 3) la tercera parada abarca el período hasta la publicación de *Colibrí* (1984) y puede dividirse a su vez en dos momentos: el momento estructuralista de asociación con *Tel Quel* y *Mundo Nuevo* que produce *Cobra* (1972), y el momento post-estructuralista, del que salen *Maitreya* (1978), y *Colibrí* (1984), que está presidido por la figura de Lezama²⁶ (1987, p. 14).

A pesar de que coincido con la división en tres periodos, no concuerdo con todas sus aseveraciones. Algunas son apropiadas, con otras disiento y en algunas creo que es necesario matizar ciertos aspectos. En primer lugar, la obra temprana de Sarduy, que incluye poesía, cuento y crítica de arte hay que dividirla en otros tres momentos. El primero abarca desde sus inicios literarios en 1953 en la provincia de *Camagüey* hasta 1956, año en el que deja su pueblo natal, mismo que vio nacer a Nicolás Guillen. Este primer momento quedó enmarcado por las lecturas formativas, entre las que se encontraba lo publicado en la revista *Orígenes*, que Rolando Escardó le facilitaba²⁷.

Hay que hacer notar que la obra de Sarduy no comienza con su vida en París, sino en 1953. Retroceder en el tiempo para ver la genealogía de la obra sarduyana, incluso, la más temprana, ayuda a revelar las posiciones literarias e ideológicas que la fueron marcando y llevando por otros derroteros. Con 16 años y la ayuda de Joaquín Enrique Piedra

²⁶ *La ruta de Severo Sarduy* que traza Echevarría fue publicada en 1987, por tanto, ya no incluye sus dos últimas novelas: *Cocuyo* (1990) y *Pájaros de la playa* (1993).

²⁷ En 1968, en el número 24 de *Mundo Nuevo*, Sarduy en su colaboración titulada *Dispersión/ Falsas notas. Homenaje a Lezama Lima* le dedica a Escardó su artículo: "In memoriam a Rolando Escardó que, en 1949 me entregó un ejemplar de *Orígenes*".

publicó su poema titulado “Tres”²⁸, influido como él decía por “la teosofía, que era entonces mi alimento espiritual” (2000, p. 21). De ahí en adelante y con ayuda de Clara Niggemann²⁹ y de Rolando Escardó³⁰, poeta fundador del *Grupo los Nuevos* en Camagüey, Sarduy fue adentrándose en el campo de las letras en el que todavía el grupo Orígenes desempeñaba el rol central.

Desde sus inicios Lezama estuvo presente, pero no se puede suponer que esas lecturas del origenismo fueran críticas, ni mucho menos que tuvieran la profundidad a la que llegaron después. Antes de su traslado a la capital cubana, Sarduy tuvo acceso a *Ciclón*, revista que Rodríguez Feo lanzó junto con Virgilio Piñera después del rompimiento de ambos con Lezama Lima y el grupo origenista en general. En 1955, Sarduy se animó a mandar un texto para la revista que fue aceptado y publicado.³¹ Así, saltó de las publicaciones locales de Camagüey a las de la Habana.

El primer momento de la obra temprana de Sarduy finaliza con dos acontecimientos fundamentales: su acercamiento a la revista *Ciclón* y su primera publicación en ella, su traslado de Camagüey a la Habana en 1956 para estudiar medicina; este ciclo tuvo su cierre definitivo en 1957, cuando Samuel Feijoo publicó algunos de sus poemas en *Colección de*

²⁸ Luis Suardíaz, amigo de Sarduy, cuenta la anécdota de cómo fue publicado el primer poema de Sarduy: “poco antes del Ataque al Moncada, Severo se armó de siete llorados pesos y contrató en una imprenta de la Plaza de Santa Ana, no lejos de su casa de Bembeta, la impresión de cien ejemplares de su poema “Tres” [...] De ese modo el autor vivía la ilusión de no ser un poeta inédito” (en Romero, 2007, p. 8).

²⁹ Clara Niggemann fue una poeta nacida en Santa Clara, Cuba, en 1910. Estuvo a cargo de la sección poética de “El Camagüeyano” y fue una de las mentoras de Severo Sarduy en su juventud.

³⁰ Rolando Escardó nació, como Sarduy, en Camagüey en 1925. Su obra fue recogida de manera póstuma bajo los títulos *El libro de Rolando* y *Las ráfagas*.

³¹ En entrevista con Danubio Torres, Sarduy cuenta: “Cuando me publicaron en *Ciclón*, es mi primera publicación en revista —aclaro—, sentí como si empezara una larga historia — ¿o yo lo veo así?—, me parecía que me habían tomado en serio. La revista llegó a Camagüey y un poeta, José Enrique Piedra, me enseñó el ejemplar donde yo suponía que había sólo un poema de él. Estaba también el mío.” (Sarduy, 1999, p. 1814)

poetas de la ciudad de Camagüey. A partir de ahí, ya no será un escritor provinciano, sino un joven escritor de la Habana³².

1957 es el año que cierra un ciclo y abre otro con la publicación de su primer cuento en *Carteles*, revista en la que participaba en ese momento como jefe de redacción otro escritor que será considerado posteriormente como barroco: Guillermo Cabrera Infante, quien, asimismo, fue la primera voz crítica de Sarduy. Ese primer cuento, “El seguro”, de tema social y con cierta influencia del estilo de Virgilio Piñera, le valió un buen comentario del autor de *La Habana para un infante difunto*, quien diría que la escritura del joven escritor era elogiada, a pesar de señalar ya cierto exceso en ella.

Así se dio a conocer Severo Sarduy en el ámbito literario de la capital cubana. Parecía que todo iba muy bien, aún más cuando sus publicaciones sobre pintura comenzaron a aparecer en 1958, año en que publicó una reseña crítica digna de consideración y relativa a *Tratados sobre la Habana* de Lezama Lima, donde, de cierta forma, menospreciaba al escritor nacido en 1910 arguyendo que el poeta más interesante de *Orígenes* no era él, sino Eliseo Diego. Lezama Lima era señalado en su nota como “el discutido autor cubano” (2007, p. 106). La publicación de este texto dejaba clara la posición de este segundo momento de

³² No es difícil comprender las dificultades de Sarduy para allegarse de bibliografía en Camagüey en la década de los cincuenta. Ya comentaba él que: “Los que hemos llegado de las provincias —que somos la mayoría— conocemos bien las limitaciones del ambiente 'espeso y municipal'; la ignorancia, que por falta de medios y materiales básicos, y no de talento, se cierne sobre el ambiente intelectual del interior [...] Nada llega a las provincias, y cuando llega, ya está completamente trasnochado. Con las revistas literarias, por ejemplo, ocurría que un número de *Orígenes*, y luego de *Ciclón*, era para nosotros —en Camagüey— en pleno 1955, digamos, una verdadera joya bibliográfica.” (Sarduy citado por Echevarría, 1987, p. 17)

la obra temprana de Severo Sarduy, marcada por la pronta filiación a la revista *Ciclón*, publicación que Rodríguez Feo y Virgilio Piñera comandaban.³³

El vínculo con el círculo editorial de *Ciclón* propició el nacimiento de una relación cercana entre Sarduy y Virgilio Piñera a quien llegó a considerar parte de su familia. El lazo creado con la oposición a *Orígenes* culminó en el aborrecimiento a la obra de Lezama. Como el mismo Sarduy señaló:

Lezama, de más está decirlo, no era santo de la devoción de *Ciclón*. *Orígenes* había terminado con un escandaleta que dividió a la Habana en dos. Sus descuidos culturales, o desidia de los tipógrafos cubanos, que por supuesto era peor, fueron objeto de sorna. Lezama hablaba en un artículo de la Fuente de *Trevers* [...] De modo que, afiliado a *Ciclón*, conocí muy tarde a Lezama y compartí poco con él. Hasta cometí una nota en un periódico un tanto “objetiva” sobre uno de los libros, creo que *La expresión americana*. Sus devotos de entonces me abominaron. (2000, p. 23)

La polémica entre *Orígenes* y *Ciclón*³⁴ fue un punto de referencia importante para el campo literario cubano prerrevolucionario. Al grupo encabezado por Lezama se le ha etiquetado como elitista, alejado de las problemáticas sociales y además con tintes católicos, más cuando una de sus figuras centrales fue el padre Ángel Gaztelu. Sin embargo, como toda generalización, estas etiquetas resultan más que insuficientes para referirse a *Orígenes*. El

³³ Como decía Severo Sarduy: “Mi relación era muy estrecha con todo el grupo de *Ciclón* (Rodríguez Feo, Virgilio Piñera, etc)” (Sarduy en Danubio Torres, 1999, p. 1815).

³⁴ Para mayor comprensión sobre esta polémica se puede leer: “La revista *Orígenes* ante la crisis de la modernidad” de Irlemar Chiampi en *Revista de la Casa de las Américas*, N° 232, 2003, pp. 127-135; *Las revistas Orígenes y Ciclón* de José Rodríguez Feo, fundador de las dos, en *América: Cahiers du CRICCAL*, N°9-10, 1992 *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970*. pp. 41-45; *Orígenes, Lezama Lima y la poética del texto periódico* de Benigno Sanchez-Eppler en *América: Cahiers du CRICCAL*, N°9-10, 1992. *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970*. pp. 47-53; *Acerca de algunos extranjeros: de Orígenes a Ciclón* de Adriana Kanzeplzky en *Revista Iberoamericana* Vol. LXX, Núms. 208-209, Julio-Diciembre 2004, 839-855 y *Orígenes como revista* de Roberto Fernández Retamar en *THESAURUS*. Tomo XLIX. Núm. 2 (1994).

primer problema, como señala Roberto Fernández Retamar es que hay que distinguir entre

Orígenes como revista y *Orígenes* como grupo:

Lo que iba a llamarse el Grupo Orígenes, como se ve con claridad en la primera de las antologías de Vitier, preexiste (desde luego que sin esa denominación) a la revista que le daría nombre; como también habrá de poseer a ella, hecho no menos importante pero sí menos comentado que el anterior. Si se confunde al *Grupo Orígenes* (el cual por cierto no lo formaron solo poetas) con la *revista* por cuyo título sería conocido, se comete un error, no obstante el hecho de que buena parte de aquel fue el principal núcleo de esta (1994, p. 296).

El antes integrante de la revista *Orígenes* y futuro director de *Casa de las Américas* señala algo de suma importancia: *Orígenes*, como grupo que representaba “un estado organizado frente al tiempo” como según el mismo Lezama señaló en la editorial del número 31 de la revista, no nació en 1944 con la publicación del primer número auspiciado por Rodríguez Feo. El origenismo surgió en 1937 con la publicación de “La muerte de Narciso” en la revista *Espuela de plata*. En ese momento se comenzó a configurar una poética “trascendentalista”, como el mismo Fernández Retamar la llamó en su libro *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (1975).

Este trascendentalismo pudo interpretarse como un escape del presente para ir a un momento originario. Pero más que buscar un tiempo anterior, el grupo Orígenes tenía un sentido de “raíces, nacimiento, génesis y, de génesis, por una parte de la patria y, por otra de la poesía” (Vitier en Santi 1984). Es decir, se buscaba recrear la génesis de un discurso nacional³⁵ contrapuesto a las políticas de ese entonces en Cuba y la presencia cada

³⁵ Rafael Rojas en *Tumbas sin sosiego* (2006) de forma profunda y esclarecedora explica las posiciones revolucionarias de varios intelectuales cubanos y, al hablar de Fernando Ortiz, José Lezama Lima y Virgilio Piñera comenta: “Ortiz, Lezama y Piñera llegaron a una misma religiosidad desde imaginarios diferentes: el primero era un republicano laico, el segundo un nacionalista católico y el tercero un liberal escéptico” (p. 22)

vez más contundente de Estados Unidos. Así, la coyuntura política e ideológica de las dictaduras de Machado y Batista era enfrentada por el grupo con una búsqueda de lo cubano.

La ruptura entre Rodríguez Feo, quien financiaba la revista, y Lezama, derivada por la publicación de un texto de Juan Ramón Jiménez que denostaba a Vicente Alexandre, polarizó al grupo³⁶. Aunque la mayoría de los poetas de la revista lanzada en el cuarenta y cuatro siguió a Lezama, otros como Piñera ayudaron a Rodríguez Feo a editar *Ciclón*³⁷ en clara oposición al grupo origenista. Esta querrela con el grupo de Lezama fue adoptada por una nueva generación de jóvenes escritores entre los que se hallaba Severo Sarduy. Pero la voluntad de contraponerse a la poética trascendentalista o tantálica, no fue exclusiva de *Ciclón*, que sólo estaría dos años en circulación (de 1956 a 1958). Posteriormente, este espíritu parricida se aparecería en *Lunes de Revolución*, publicación en la que también colaboraría Sarduy activamente³⁸.

³⁶ El fundador de *Orígenes* y *Ciclón* resume esta pelea con Lezama Lima de la siguiente manera: “¿Qué pasó? Durante diez años, Lezama y yo..., y de pronto, en 1953 cuando fui a España, Lezama estaba publicando la famosa *Crítica paralela* de Juan Ramón Jiménez. Un texto aborrecible, tremendo, infamante, donde Juan Ramón ataca a Cernuda, a Jorge Guillén, a Vicente Aleixandre. Juan Ramón, uno de los seres más horribles que haya surgido... [risas]. Era un monstruo, esa cosa española repugnante. Entonces el ataque de Juan Ramón a Cernuda, a Jorge Guillén, a Vicente Aleixandre - se refiere al hecho que Vicente Aleixandre es homosexual... Y ese texto se lo había mandado Juan Ramón a Lezama, y Lezama nunca me lo enseñó, y ... bueno, esta es la verdadera historia del cisma de Orígenes, que casi nadie lo sabe. Todos los críticos han escrito y han dado la razón a Lezama. No saben lo interior de las cosas. Entonces claro..., no me lo enseñó porque yo era amigo de Jorge Guillén, de Pedro Salinas; luego conocí en Nueva York a Cernuda. Después estuve en Madrid en casa de Vicente Aleixandre, ¡¡imagínate tú! Fue una bomba.” (Rodríguez Feo, 1992, p. 43)

³⁷ Ya el mismo Rodríguez Feo señalaba lo siguiente: “Sale *Ciclón*, y *Ciclón* desde que salió, ya con otro rumbo, hacia la tormenta, la tormenta *Ciclón*, un huracán. Y al lado mío estaba Virgilio Piñera, que siempre ha sido un francotirador de la literatura cubana de aquella época.” (1992, p. 44)

³⁸ La participación de Sarduy en *Lunes de Revolución* inicia cuando esta publicación se llamaba *Revolución* en la sección “*Nueva generación*”. Este periódico perteneció al Movimiento 26 de Julio y pasó de ser una publicación clandestina a ser un órgano de difusión de la revolución. En la dirección de la sección de cultura estuvo Cabrera Infante. En marzo del cincuenta y nueve pasó a llamarse *Lunes de Revolución* y Sarduy fue el encargado de la sección de crítica de arte (Echevarría. 1987).

Hasta aquí se podría poner fin al segundo momento de la obra temprana del escritor venido de Camagüey. El tercero comienza con su viaje a Europa becado para estudiar crítica de arte en 1960 en la Academia de Bellas Artes de París, muy poco después de consumada la Revolución cubana³⁹. Su posición a favor del movimiento revolucionario fue muy clara y la mostró en varias publicaciones como en “Posición del escritor en Cuba” donde escribió que: “los escritores pueden ser sumamente útiles a la sociedad. Útiles precisamente en un proceso como este que lleva la actual Revolución” (2007, p. 139). La posición revolucionaria de Sarduy para este momento de efervescencia política e ideológica no se adhería a un discurso superficial sobre el triunfo de la revolución y, desde lo estético, no abogaba por un arte realista con fines sociales; al contrario, defendía lo abstracto, al menos en la pintura, “Los pintores de la resistencia son abstractos” decía Sarduy, y con ello se desligaba de las ideas de revolución y nación entendidas desde una reducción de lo cultural a un folclorismo pintoresco: “Sí, queremos arte nacional sin llenar los cuadros de guajiros y palmas; puede hacerse teatro nacional que no cante a los turistas y a los soldados...” (p. 147). Lo que

³⁹ Como señala Rafael Rojas: “La mayoría de los intelectuales cubanos —los republicanos (Ortiz, Guerra, Mañach, Agramonte, Portell Vilá, Piñera Llera, Novás Calvo...), los comunistas o marxistas (Marinello, Roa, Carpentier, Guillén, Aguirre, Portuondo, Augier...), los católicos (Chacón y Calvo, Lezama, Vitier, Diego, Gaztelu, García Marruz, Valdespino...) y la nueva generación vanguardista, de simpatías liberales o socialistas (Piñera, Cabrera Infante, Cassey, Arrufat, Desnoes, Otero, Fernández Retamar, Fornet...)— respaldó el nuevo orden revolucionario. Que lo hicieran republicanos muy activos como Mañach, comunistas como Marinello o jóvenes antiautoritarios como Cabrera Infante no es extraño. Pero que pensadores ya cansados de tanto vaivén político, como Fernando Ortiz, y artistas de la literatura tan defensores de la autonomía del *espacio literario* como Lezama y Piñera, apoyaran la Revolución es señal del encanto que ejerció aquella utopía y de la ansiedad de mitos históricos que sentían aquellos intelectuales, frustrados ante la experiencia republicana. Estos tres casos son emblemáticos, no sólo por la singularidad de sus obras, sino por encarnar tres de las plataformas simbólicas no comunistas del nacionalismo cubano —la republicana, la católica y la vanguardista— que disputaron, con el marxismo, la hegemonía intelectual de la isla a mediados del siglo XX” (2006, p. 18)

entendía él por lo nacional en el arte se emparentaba más a las ideas de Jorge Cuesta o Jorge Luis Borges.

Ya en 1959, a Sarduy se le veía con muy buenos ojos en la isla. Se había posicionado como un joven talentoso y un crítico agudo en las artes visuales. Incluso, en 1961, ya fuera de la isla, se publicaron algunos de sus textos de crítica de arte en *Artes plásticas* subdirigida por Alejo Carpentier. Posteriormente su nombre fue prácticamente borrado de Cuba.

De 1960 a 1963, con la publicación de *Gestos*, termina su obra temprana. Si bien en su primera novela aún hay rastros de su posición respecto al acontecimiento revolucionario, también se vislumbran las primeras huellas del espíritu francés, ya que como la crítica ha visto y el mismo Sarduy señalado, en esa primera novela hay rasgos de la poética del *nouveau roman*, además de su entusiasmo por la pintura de Franz Kline y Mark Rothko⁴⁰.

Ya para ese entonces había conocido a François Wahl, quien fue su pareja hasta su muerte y a quien conoció en una visita a la Capilla Sixtina. Veintitrés años tenía Sarduy cuando lo conoció y se mudó a vivir con él. Su relación cambiaría el derrotero de su poética. Wahl, como editor de *Éditions du Seuil*, contribuyó a la publicación de las obras de Lacan, Barthes, Foucault, Eco, entre otros; y propició los vínculos estrechos entre Sarduy y Roland Barthes, mismos que se extendieron a Philippe Sollers y su esposa Julia Kristeva. El aprecio no fue exclusivo del cubano hacia ellos. Éstos también supieron estimar la obra de Sarduy. Tan sólo habría que ver la labor que hizo Wahl para difundir la obra de su pareja, así como

⁴⁰ Severo Sarduy comenta que de su obsesión de esos pintores: “salió un equivalente (¡ojalá!) del *action painting*: *Gestos* (escritura gestual) que hubiera querido un libro de *action writing*” (1999, p. 8).

la traducción de *Cobra* realizada por Sollers⁴¹ y la inclusión de la obra sarduyana en *El placer del texto*⁴² de Barthes.

González Echevarría marca el comienzo de la segunda época de la obra sarduyana con la publicación de *Gestos* y su término en 1967 cuando se da a conocer *De donde son los cantantes*. Según él, este periodo está marcado por una relectura del grupo origenista, pero es preciso matizar diciendo que ese nuevo acercamiento fue principalmente a la obra de Lezama Lima. Asimismo, comenta que lo cubano se desmotiva y se vuelve más una interrogante que una afirmación y esto se ve especialmente con su novela *De donde son los cantantes*, donde queda ejemplificada su idea de que la identidad cubana no resulta de la acción de un mestizaje homogenizante como el del barroco carpentieriano, sino de una superposición de culturas que resuena como una cámara de ecos.

El tercer periodo para el crítico cubano y catedrático de Yale inicia en 1967 y finaliza con la publicación de *Colibrí* (1984). Aquí no estoy de acuerdo, ya que para Echevarría es hasta el tercer periodo cuando Sarduy entabla dialogo con el estructuralismo y comienza su participación en *Mundo Nuevo* para, posteriormente, tener relación con el

⁴¹ Sarduy describió su relación con Sollers de la siguiente manera: “no puedo evitar, cada vez que estoy con Philippe, una impresión única, que no tengo, por otra parte, más que con Octavio Paz: una *fidelidad*, una complicidad que va más allá de todo. Algo así como un pacto que nada puede romper” (1999, p. 14)

⁴² Se trae aquí el comentario de Roland Barthes sobre *Cobra* de Severo Sarduy vertido en *El placer del texto*: “En *Cobra* de Severo Sarduy (traducida por Sollers y por el autor), la alternancia es la de los placeres *en estado de competencia*; el otro límite es la otra felicidad: *¿más y más todavía!*, otra palabra más. La lengua se reconstruye en *otra parte* por el flujo apresurado de todos los placeres del lenguaje. ¿En qué otra parte? En el paraíso de las palabras. Es verdaderamente un texto paradisiaco, utópico (sin lugar), una heterología por plenitud: todos los significantes están allí pero ninguno alcanza su finalidad; el autor (el lector) parece decirles: *os amo a todos* (palabras, giros, frases, adjetivos, rupturas, todos mezclados: los signos y los espejismos de los objetos que ellos representan); una especie de franciscanismo convoca a todas las palabras a hacerse presentes, darse prisa y volver a irse inmediatamente: texto jaspeado, coloreado; estamos colmados por el lenguaje como niños a quienes nada sería negado, reprochado, o peor todavía, “permitido”. Esa es la apuesta de júbilo continuo, en el momento en que por su exceso de placer verbal sofoca y balancea en el goce.” (2004, p. 17.)

postestructuralismo. Asimismo, señala que sólo *Maytreya* (1978) y *Colibrí* (1985) son resultado del contacto con las teorías posestructuralistas y deja fuera a *Cobra* (1972).

La discrepancia con esta ruta redundante en lo siguiente: el segundo periodo de Sarduy, que según Echevarría abarca de *Gestos* (1963) hasta *De donde son los cantantes* (1967), está marcado por la vuelta al origenismo, especialmente, a la obra de Lezama, pero desde una relectura fuertemente matizada ya por el estructuralismo y el postestructuralismo. Por otro lado, su participación en la revista *Mundo Nuevo* no inició posteriormente a su segunda novela de 1967, sino un año antes, y en esas colaboraciones para la revista dirigida por Emir Rodríguez Monegal ya era evidente su coqueteo con las teorías francesas. Además de esto, hay que subrayar que en este periodo nace el deseo de unir las propuestas origenistas con las de *Ciclón*, algo inimaginable antes de salir de Cuba⁴³. Sarduy, al comentar su segunda novela, en la que se pone en escenario la superposición de culturas que construyeron para él la identidad cubana, dice:

Ya caeríamos entonces en las preocupaciones esenciales del grupo Orígenes, de María Zambrano, evidentemente, y sobre todo de Lezama. Los alumnos de Lezama y los fundadores, no de *Orígenes* en mi caso sino de *Ciclón*, partimos de esta pregunta: ¿qué es la cubanidad? Esa pregunta me sigue interesando muchísimo hoy en día, simplemente porque soy un escritor cubano, incluso típicamente cubano, casi académicamente cubano, inserto en esa tradición. Debatíamos, después de la revolución, lo siguiente: ¿existe la cultura cubana?, ¿existe la cubanidad? (Sarduy en Manchover, 1994, p. 70).

⁴³ En un estudio bastante agudo de Adriana Kanzepolky (2004), se observa cómo los lazos que unían a *Orígenes* y a *Ciclón* eran más fuertes que sus disputas y aspectos opuestos. En todo caso la confrontación se quedó más en una cuestión personal entre Lezama Lima y Rodríguez Feo y no tanto al nivel de sus propuestas editoriales.

Si es que en realidad y en el fondo estuvieron separadas las preocupaciones de *Orígenes* y *Ciclón*, Sarduy se encarga de unir las bajo el signo de la cubanidad. Sarduy reconcilia su pasado con sus relecturas de Lezama, quien pasa de ser “el poeta tan discutido”, de su etapa primera aún en Cuba, a ser su maestro. En otra entrevista realizada por Danubio Torres esto queda aún más claro cuando Sarduy comenta su primera publicación en *Ciclón*:

Orígenes en aquel momento, tenía poca influencia en nosotros, precisamente porque *Ciclón* era una rama disidente. Hoy en día creo que *Orígenes*, a través de Lezama, tiene gran influencia en lo que hago, o al menos en el modo de encarar la escritura y lo cubano; no tanto en el sustrato católico de la revista, en lo teológico, como en el privilegio concedido a la forma, en la factura barroca, y en el sentido de la fundación de lo cubano por la imagen. (Sarduy en Danubio, 1999, p. 1815)

Pero aunado a esto, en el periodo que va de 1960 a 1967 Sarduy ya había comenzado a introducirse en el *Telquelismo* y no después de *De donde son los cantantes* como dice Echevarría. Esto queda en evidencia en 1965 con el número 23 de *Tel Quel* en el que el escritor cubano publicó “Pages dans le blanc”, así como en el número 25 del mismo año en el que sacó “Sur Góngora”. Estas participaciones demuestran que las lecturas estructuralistas y postestructuralistas estaban ya presentes en la segunda etapa de la obra sarduyana, lo que le da un cariz aún más especial porque, entonces, se puede decir que, en este periodo, anterior a la publicación de “El barroco y el neobarroco” (1972), se empiezan a tejer, a través de Lezama, el estructuralismo y el postestructuralismo, las bases del neobarroco.

Si para 1965 ya participaba en las publicaciones de la revista francesa, un año después iniciaría su viaje con *Mundo Nuevo*, dirigida por Emir Rodríguez Monegal. En el

número 6 de esta revista publicó “Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado” en el que en una nota al pie comenta: “En estas apresuradas notas, citas del trabajo de Alonso, traté de incorporar a la noción de Bally algunos de los aportes del estructuralismo actual, Barthes y Lacan” (Sarduy, 1966, p. 84). Esto es importante porque demuestra que para mediados de los sesenta, Sarduy estaba ya en la tarea de realizar una lectura del barroco desde el estructuralismo.

Con la intención de aclarar, matizar y aumentar lo expuesto por González Echevarría, es preciso señalar que el contacto con el estructuralismo y el postestructuralismo inicia oficialmente con sus colaboraciones en *Tel Quel* y en *Mundo Nuevo*, dando por sentado que estas publicaciones fueron producto de una lectura anterior de las obras de Roland Barthes, Jaques Lacan, Jaques Derrida y Julia Kristeva, especialmente. Además, en este periodo hay una revalorización del origenismo, especialmente de la obra de Lezama Lima. Con esta amalgama empieza a configurar su noción de neobarroco que saldrá a la luz hasta 1972. Pero éste no fue resultado de un solo golpe de erudición e imaginación en el que se conjugaba varios elementos del barroco para hacer una lectura de las manifestaciones estéticas latinoamericanas.

La clave neobarroca no sólo fue una expresión que se acotaba a la obra de Sarduy. Él pretendía, mediante ella, hacer una relectura de la literatura latinoamericana. Esta forma inédita de leer lo latinoamericano se comenzó a ensayar desde 1966 en sus colaboraciones en *Mundo Nuevo*, donde publicó “Del Ying al Yang”, texto en el que se inicia esta lectura neobarroca de la obra de Julio Cortázar, José Donoso, Carlos Fuentes y Salvador Elizondo, donde ya se ven también las marcas postestructuralistas.

Para el autor de *Cobra*, la literatura latinoamericana se caracteriza por un elemento paródico⁴⁴ que funciona como trasgresor de un texto anterior, por tanto, “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” (1999, p. 1394). El neobarroco invita a realizar este tipo de lectura, convida a encontrar el texto subyacente en él. Éste no tiene que ser necesariamente literario, también puede parodiar otro tipo de discursos ya sean políticos, culturales o filosóficos.

El subtexto que esconde el neobarroco en su textualidad, en su textura espesa, habita con un carácter anamórfico.⁴⁵ Sólo tomando una perspectiva diferente del texto neobarroco es localizable esa otra imagen que se nutre de él, pero que, a su vez, lo alimenta.

Así, la problemática de lo latinoamericano en la obra literaria y ensayística de Sarduy aparece, las más de las veces, como una imagen que elide cualquier centralidad. Es por esto que en los textos dedicados al barroco y al neobarroco el significante Latinoamérica se menciona en contadas ocasiones. Del mismo modo, pareciera que sólo en sus dos primeras novelas aborda este tema; sin embargo, la cuestión de la identidad latinoamericana es una preocupación que atraviesa la mayor parte de sus textos.

En “El barroco y el neobarroco” sólo en una ocasión se refiere explícitamente al arte latinoamericano:

⁴⁴ La relación entre la parodia y el neobarroco se analizará en el último capítulo.

⁴⁵ Para Severo Sarduy una de las características del barroco y del neobarroco es la presencia de la anamorfosis la cual define como: “Dilatación del contorno y duplicación del centro, o bien, deslizamiento programado del punto de vista, desde su posición frontal, hasta esa lateralidad máxima que permite la construcción real de otra figura regular: anamorfosis” (1999, p. 1229).

Más que ampliar, metonimización irrefrenable, el concepto de barroco nos interesa, al contrario, restringido, 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 precisamente entre nosotros, sino que codificara, en la medida de lo posible, la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano (1999, p. 1386).

Si bien esta cita permite explorar diversas aristas de la noción sarduyana de barroco⁴⁶, hay que resaltar, por el momento, el proceso por el cual éste, como esquema operatorio, puede dar cuenta del arte latinoamericano y cómo, además, éste tiene una dimensión que va más allá de lo estético.

El desarrollo de la propuesta neobarroca, resulta por demás interesante, más si es vista a través de sus nexos con la tradición de pensamiento latinoamericano, así como en la configuración del campo intelectual de los sesenta, que habría de definir posiciones políticas e ideológicas. Dentro de este ordenamiento del campo intelectual, la Revolución cubana fue el centro que aglutinaba todo. Sin embargo, este orden pretendido, que tenía la intención de conglomerar a los escritores e intelectuales de Latinoamérica no estuvo exento de polémicas y posiciones encontradas.

Más que hablar de una polarización en el campo intelectual, dividido en los que estaban a favor de la Revolución y los que no, sería más pertinente hablar de una red en constante tensión entre sus múltiples conexiones. Calificar este contexto como polarización reduciría la complejidad de la situación intelectual del momento. Aunque hay que apuntar

⁴⁶ Un análisis a profundidad sobre los ensayos de Sarduy sobre el barroco y el neobarroco se realizarán en el tercer capítulo.

que en este tiempo operó esta división muchas veces de forma tajante, lo cual derivó en que algunos escritores fueran tildados como poco comprometidos y a favor del imperialismo. Esa fue la etiqueta impuesta a Sarduy.

Las conexiones de la red del campo intelectual latinoamericano comprendían instituciones y revistas como *Casa de las Américas*, *Marcha*, *México en la Cultura*, *Mundo Nuevo*, entre otras. En el momento post-revolucionario se disputaba la posesión “legítima” de la palabra, quien ganó ese supuesto derecho fue la primera, pero con grandes polémicas. Una de ellas fue con la revista que Emir Rodríguez Monegal editó desde París, publicación donde fue sembrada la semilla del neobarroco sarduyano.

Analizar esta polémica ayudará a comprender el neobarroco desde otra dimensión que no ha sido tocada: su participación en la disputa por la configuración del campo intelectual literario latinoamericano, donde cada espacio establecía parámetros particulares para hablar de Latinoamérica. El neobarroco fue uno de ellos.

2.2 Severo Sarduy frente al campo literario latinoamericano de la década de los sesenta

Uno de los puntos que no ha sido considerado en los estudios sobre el neobarroco sarduyano es su relación con el campo intelectual latinoamericano de los años sesenta. Se da por sentado que la participación del cubano disminuyó en el ámbito letrado latinoamericano a partir de su traslado a París, lo que llevaría a suponer que su voz en el intelectualismo de América Latina se apagó cuando él tenía apenas veintitrés años.

Por la cantidad de colaboraciones en revistas, periódicos y suplementos culturales como *Sur*, *Plural*, *Vuelta*, *Revista de la Universidad Nacional de México*, *Imagen*, *Diálogos*, *La Nación*, una aseveración como la anterior queda por mucho fuera de lugar. Al revisar el origen de las editoriales que dieron acogida a su obra, se observa que muchas de ellas fueron latinoamericanas: Joaquín Motriz, Sudamericana, Monte Ávila y Fondo de Cultura Económica. Es decir, no cabe la posibilidad de señalar que la obra sarduyana se desarrolló exclusivamente fuera de Latinoamérica. Sin embargo, hay que apuntar que, así como tuvo una importante participación en los medios culturales latinoamericanos, también fue vasta su publicación en Europa; parte de su obra fue dada a conocer en editoriales y revistas de España y Francia. Siendo México, Argentina y Barcelona los centros de la divulgación de su obra, Sarduy tenía en la bolsa el espectro editorial más importante de los años sesenta respecto a la difusión literaria hispanoamericana⁴⁷.

El ámbito cultural e intelectual de estos años constaba de diversos espacios que se extendían como redes de interacción discursiva. En ellos se fueron fijando posturas relativas a la labor de los escritores frente a la coyuntura especial creada por la Revolución cubana.

⁴⁷ Ángel Rama en su por demás conocido estudio sobre el boom y las editoriales, "El boom en perspectiva", aprecia que: "Los editores que propiciaron el surgimiento de la nueva narrativa fueron en su mayoría casas oficiales o pequeñas empresas privadas que he definido como 'culturales' para distinguirlas de las empresas estrictamente comerciales. Una enumeración, parcial, de las editoriales de los sesenta, así lo evidencia: en Buenos Aires, Losada, Emecé, Sudamericana, Compañía General Fabril Editora y tras ellas algunas más pequeñas del tipo de Jorge Álvarez, La Flor, Galerna, etc.: en México, Fondo de Cultura Económica, Era, Joaquín Mortiz; en Chile, Nascimento y Zig Zag; en Uruguay, Alfa y Arca; en Caracas, Monte Ávila; en Barcelona, Seix Barral, Lumen, Anagrama, etc. De todas, cupo papel central a Fabril Editora, Sudamericana, Losada, Fondo de Cultura, Seix Barral y Joaquín Mortiz, cuyos catálogos en los años sesenta mostraron una reconversión del habitual material extranjero que los ocupaba mayoritariamente a un porcentaje elevado de producción nacional o latinoamericana" (Rama. 1984, p. 66). Como se ve, Sarduy publicó su obra en Fondo de Cultura Económica, Sudamericana y Seix Barral.

Lo que interesa aquí es saber qué rol ocupó la obra sarduyana en este tiempo y en qué espacio Sarduy fue tejiendo su noción de neobarroco.

Como se mencionó anteriormente, el concepto de neobarroco sarduyano se da a conocer oficialmente en 1972; sin embargo, éste fue tomando forma desde mediados de la década de los sesenta, momento álgido en la política latinoamericana y en la conformación de su campo intelectual. “El barroco y el neobarroco” fue publicado en el libro *América Latina en su literatura* (1972), editado por César Fernández Moreno, quien habría de colaborar con Emir Rodríguez Monegal en la revista *Mundo Nuevo*. En cierta medida, este libro podría constituir un intermedio que cierra y abre una nueva tradición en el pensamiento latinoamericanista. Como apunta Sánchez Prado:

Traza una serie de rutas que condensaron los resultados de lo que, en ese entonces, fueron los eventos más significativos en la construcción de un mapa literario-crítico regional: el llamado *boom* de la literatura latinoamericana y la comunidad intelectual generada en torno a la Revolución cubana, a punto de entrar en crisis en ese momento debido al caso Padilla. Esta antología incluyó a muchos de los que, en su momento, eran las figuras punteras en la construcción de una disciplina regional, alrededor principalmente de la búsqueda de un sistema teórico crítico que diera cuenta de las especificidades históricas, sociales y estéticas del corpus literario (2006, p. 7).

A raíz de esta publicación, indica Sánchez Prado, los cambios teóricos para pensar Latinoamérica han sido muchos y diversos. Esta antología constituyó el intento por crear una disciplina, un sistema teórico que permitiera replantar la literatura latinoamericana en un marco contextual, político e ideológico específico, que tenía como una de sus premisas principales la presencia de la Revolución cubana.

En este libro es donde Sarduy enuncia por primera vez su propuesta sobre el neobarroco, su ensayo convive con otros textos que exponen el giro hacia un paradigma teórico-crítico en cuyo centro está la relación de la literatura con la historia, así como con otros campos de la cultura.

La inclusión de Severo Sarduy en esta antología habla, a fin de cuentas, de su importancia en el ámbito latinoamericano, ya que ésta representó el recuento posterior de las diversas posturas críticas en torno a la literatura derivadas de la convulsa década del sesenta⁴⁸.

Pero las preguntas que surgen aquí son ¿qué lugar ocupó el neobarroco en el entramado del campo intelectual latinoamericano de ese tiempo, que parece haber estado bastante dividido?, ¿en qué sitio de la discusión latinoamericanista se alojó?, ¿qué aportó a la tradición intelectual, pero también a los cuestionamientos de este tiempo?

Una respuesta a estos cuestionamientos ya no puede proceder de la idea errónea de que su obra convivía más con el espacio intelectual francés y que, por tanto, estaba desarraigada de las problemáticas y discusiones en boga en aquellos años en este lado del Atlántico. La cantidad de textos que publicó en Latinoamérica muestra lo contrario. En todo caso, la explicación redundaría en lo siguiente: en la década de los sesenta, especialmente a mediados de ella, se conformó el canon de la literatura latinoamericana a través de varias disputas entre diversos intereses, protagonistas y propuestas que rebasaron lo estético

⁴⁸ Caso curioso de esta antología es la ausencia muy notoria de Ángel Rama. Quizá esta ausencia se deba a la cercanía entre César Fernández Moreno y Emir Rodríguez Monegal, quien siempre mantuvo una relación de enemistad con Rama.

para replantear lo latinoamericano en un contexto en el que ya se hablaba de una crisis civilizatoria en Occidente y donde el lugar de Latinoamérica hubo de ser repensado respecto a dicha crisis, que no fue otra más que la del paradigma de la modernidad capitalista. En este momento nació el neobarroco Sarduyano, en convivencia con el pensamiento teórico francés de la época, que apostó también por una crítica a los fundamentos de la modernidad a través de la disolución del sujeto racional y de la crítica a la metafísica occidental.

En otro sentido, al ubicar las reyertas entre los que buscaban aclarar el panorama latinoamericano ante este escenario, no habría que olvidar a los uruguayos Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama. Para la configuración del campo intelectual, especialmente, de los sesenta, fueron por demás importantes las voces de ambos, así como como el posicionamiento estratégico de publicaciones en las que participaron como la plana literaria del semanario *Marcha*⁴⁹ y las revistas *Casa de las Américas*⁵⁰ y *Mundo Nuevo*. En torno a las

⁴⁹ El semanario *Marcha* de Uruguay fue fundado en 1939 por Carlos Quijano con una visión anticapitalista, antiimperialista y con el deseo de ser una publicación que ofreciera una vía crítica: una tercera vía, en la que Latinoamérica tuviera la posibilidad de pensar su lugar frente a la dicotomía capitalismo-socialismo que se recrudeció en la Guerra Fría. Para Mirian Pino (2002), la vida de *Marcha* se divide en tres periodos: el primero va de 1939 al 1960; el segundo de 1960 a 1974 y el último inicia en 1974 a raíz del exilio de Quijano a México, momento en que se inician los cuadernos de *Marcha*. La influencia del semanario fue tal que perfiló y modeló las formas de hacer crítica desde la izquierda en diversos ámbitos del conocimiento. Como señala Ruffinelli: “Acaso lo pivotal y permanente en *Marcha* fue Quijano, así como el conjunto de sus principios socialistas, antiimperialistas, latinoamericanos, porque en realidad han sido varias las generaciones de escritores, periodistas, políticos, cineastas, musicólogos, abogados, economistas, artistas, las que, vinculadas a *Marcha* de una u otra manera, fueron moldeadas, influidas, a veces completamente formadas por su experiencia.” (Ruffinelli. 1992 p. 120).

⁵⁰ Pocos meses después del triunfo de la Revolución cubana se creó la Casa de las Américas con la intención de: “aumentar los nexos entre los escritores y artistas del Continente y difundir sus producciones. Al principio, se trató casi exclusivamente de hispanoamericanos, pero con el tiempo fueron incorporados brasileños, y caribeños de lenguas inglesa y francesa, y también se ha prestado atención a los pueblos originarios, herederos de los únicos auténticos descubridores de América.” (Leiseca, Salsamendi, Silvia Gil y Jorge Fornet. 2011, p. 9). Desde su inicio estuvo dirigida por Haydee Santamaría, pero no fue hasta 1960 que se fundó la revista *Casa de las Américas*, así como el premio literario y la editorial del mismo nombre. En 1965, con el Número 30, que Roberto Fernández Retamar tomó la dirección de la revista.

tensiones entre las directivas de estas tres se conformaron dos flancos paralelos, cada uno con el objetivo de adjudicarse la validez para hablar sobre Latinoamérica. El fin de estas querellas fue la apropiación del discurso, por consiguiente, del espacio de legitimación cultural e ideológico.

Quien terminó imponiéndose fue *Casa de las Américas* en conjunto con *Marcha*. *Mundo Nuevo* acabó siendo una publicación efímera con tan sólo dos años de existencia (1966-1968) y en la que Severo Sarduy fue dando a conocer los primeros atisbos del nacimiento del neobarroco.

La obra de Sarduy se acomodó en diferentes flancos que excedían el espacio latinoamericano. En la década de los sesenta la mayor parte de sus publicaciones estuvieron centradas en *La Quinzaine Littéraire*⁵¹, *Tel Quel*, *Sur* y *Mundo Nuevo*. Al revisar su bibliografía, se revela la inexistencia de éstas en la revista *Casa de las Américas*. Esto es algo muy notable, dado el peso que ésta tuvo en las letras latinoamericanas. La ausencia de Sarduy en la publicación dirigida por Roberto Fernández Retamar habla mucho del espacio que ocupó su obra y cómo fue tomada por la crítica hegemónica del momento⁵².

Las preguntas inevitables son ¿por qué estudiar el neobarroco sarduyano en relación a la revista dirigida por Monegal?, ¿qué aporta esta relación si se toma en cuenta que en

⁵¹Fue en esta publicación, en el número 28 de 1967, que Roland Barthes publicó la "Face Baroque", texto en el que habla sobre Severo Sarduy y que posteriormente recogería en *El placer del texto* de 1973.

⁵²Esta ausencia es tan sólo el síntoma que nos remite a una problemática más profunda que nos puede dar las razones del porqué Sarduy quedó al margen, sin por ello salir del sistema, del campo intelectual latinoamericano. Ésta fue la disputa entre *Casa de las Américas* y *Mundo Nuevo* por el control del discurso, una afrenta que también provenía de la confrontación entre Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal y que pareció haber ganado el primero. Severo Sarduy, con su participación activa en *Mundo Nuevo* se colocó, junto con Monegal, en el lado que no pudo conseguir la hegemonía.

los artículos que Sarduy publicó ahí aún no aparecía la noción de neobarroco? La necesidad de seguir este procedimiento gira en torno a la premisa de que Sarduy, en el segundo periodo de obra, comentado antes, realizó una vuelta al origenismo, especialmente a Lezama Lima. Esto se ve plasmado en *Mundo Nuevo*, así como su preocupación por estudiar el barroco gongorino desde una clave estructuralista. Si se revisan los textos del nacido en Camagüey en esta publicación, se observa que ya estaba ensayando sus ideas posteriormente vertidas en 1972 en el libro coordinado por César Fernández Moreno y que irían cambiando con el tiempo. Por tanto, es posible asegurar que *Mundo Nuevo* fue el momento de gestación del neobarroco.

Por otro lado, y esto es lo que ayuda a establecer el vínculo entre el neobarroco y su tiempo es lo que tiene a bien decir Beatriz Sarlo en lo relativo a las revistas:

El discurso de las revistas elige políticas textuales y gráficas. Define fundamentos de valor, por los que coloca a la revista en relación con otros discursos: la literatura frente a la política, la crítica literaria frente a las ideologías, la cultura letrada frente a la popular. ¿Quién subordina? ¿Quién es subordinado? ¿Cuál es el valor que organiza el resto de los valores? Las revistas responden siempre a estas preguntas, aun de manera elíptica, a veces señalando a otra parte o a otro texto. (Sarlo. 1992, p. 12)

La publicación de revistas es una forma de hacerle frente a nuestro tiempo. Hacer una revista es crear una manera de estar en nuestra contemporaneidad, de tomarla, de analizarla y de fijar una postura ante ella. Como dice Sarlo, la revista establece valores y vínculos discursivos en los que se dirimen problemáticas puntuales en momentos particulares. En este sentido, es como se puede entender a *Mundo Nuevo*, pero también a la revista *Casa de las Américas*. En ellas se revelaron posiciones encontradas en torno a lo

latinoamericano y la tarea del intelectual frente a los retos de pensarse en su tiempo y en su espacio geopolítico.

La gestación del neobarroco estuvo impregnada por la lucha por obtener la legitimación que otorga la palabra y de implantar una visión e interpretación de América Latina. Esta forma de estudiar la obra de Sarduy, no hace más que brindar la posibilidad de apreciarla desde una perspectiva que recorre las dimensiones culturales, estéticas, políticas y sociales que la cubren.

2.2.1 *Mundo Nuevo* y la disputa entre Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal

La irrupción de *Mundo Nuevo* y la incomodidad que creó en la vida intelectual latinoamericana fue un acontecimiento que reflejó el estado político-cultural de ese tiempo. La urgencia de los escritores por asumir un rol protagónico en la dirección del imaginario de Latinoamérica derivó en la creación de políticas culturales que, en cierto momento, se mostraron como flexibles, pero que con el tiempo se fueron endureciendo en sintonía con las presiones que EUA ejercía sobre Cuba. ¿Quién era merecedor de hablar sobre América Latina?, ¿quién podía hacerlo con verdadera legitimidad? pero, sobre todo, ¿cómo hacerlo después de la Revolución cubana? Esas eran las preguntas implícitas en las reyertas del campo intelectual de aquel tiempo.

La polémica entre *Casa de las Américas* y *Mundo Nuevo*, a pesar de que se inició en 1965 y se dio a conocer con la publicación de la correspondencia entre Retamar y Monegal en sendas revistas, se extiende allende ese tiempo. Las discrepancias entre el cubano y el

uruguayo estuvieron influidas por la enemistad entablada entre el segundo y Ángel Rama, misma que inició en la época en la que ambos colaboraban en el semanario *Marcha*.

Es bastante conocida la declaración de Mario Vargas Llosa en la que plasma la enemistad entre los uruguayos y que a la vez deja ver cómo ésta trajo buenos frutos en el ámbito de la crítica:

Todo organizador de simposios, mesas redondas, congresos, conferencias y conspiraciones literarias, del Río Grande a Magallanes, sabía que conseguir la asistencia de Ángel Rama y de Emir Rodríguez Monegal era asegurar el éxito de la reunión: con ellos presentes habría calidad intelectual y pugilismo virtuoso. Ángel más sociólogo y político; Emir, más literario y académico; aquél más hacia la izquierda, éste más a la derecha, las diferencias entre ambos uruguayos fueron providenciales, el origen de los más estimulantes torneos intelectuales a los que me ha tocado asistir, una confrontación en que, gracias a la destreza dialéctica, la elegancia y la cultura de los adversarios, no había nunca un derrotado y resultaban ganando, siempre, el público y la literatura. (Vargas Llosa, 1983)

Ángel Rama, más sociólogo y hacia la izquierda; Monegal, más literario, académico y hacia la derecha, una forma muy sucinta, general, pero que recoge los puntos esenciales para representar a los dos intelectuales que marcarían los compases en los que se movería la crítica literaria latinoamericana. La inteligencia y erudición de ambos en lo tocante a la literatura y la cultura permitió hacer visibles los problemas que acarreaban las nuevas expresiones literarias para darles un cause crítico y establecer sus lazos con la tradición. Su sensibilidad hacia los nuevos aires políticos y estéticos condujo a la creación del canon literario latinoamericano, así como al rescate y promoción de algunos escritores sobre otros. Así, por ejemplo, Monegal remarcaría la importancia de Borges, Fuentes y Sarduy;

mientras Rama la de Onetti y García Márquez. El primero hablaría de los estructuralistas, mientras el segundo de Lukács y Walter Benjamin.

Respecto a la importancia de Rama y Monegal, Claudia Gilman comenta:

Uno de los casos ejemplares durante el período de elaboración de las redes latinoamericanistas de los años sesenta y setenta ha sido, sin duda, el de los dos críticos uruguayos, que en muchos ámbitos se opusieron y en otras tantas cuestiones se superpusieron, en su rol de intelectuales referentes de América Latina, durante un periodo fundamental del desarrollo de nuestras letras. Efectivamente, los inventores del canon de la nueva novela latinoamericana fueron capaces de crear desde el Uruguay redes letradas antagónicas, basadas en disputas ideológicas, claro está, pero cuyo origen se remonta también a sentimientos de mutuo desagrado o competencia por legitimar su propia posición y deslegitimar la del otro. (Gilman. 2011-2012, p. 75)

El antagonismo entre Monegal y Rama no respondía exclusivamente a las formas diversas de interpretar la literatura latinoamericana. No sólo era que el primero se enfocaba en los cambios formales de la literatura a través de la historia para entenderla, mientras que el segundo apostaba por explicar el fenómeno literario desde una sociología que explicara el notable incremento de los tirajes de las obras, el aumento de lectores y las nuevas políticas de las casas editoriales respecto a la publicación de la literatura latinoamericana; sino que su enemistad era ya palpable antes de que los dos sobresalieran como los críticos de la literatura latinoamericana.

Anterior a eso, su disputa y continua competencia⁵³ fue por acaparar el espacio de la crítica en Uruguay. Como en algún momento señaló Monegal: “Mi polémica con Ángel

⁵³ Pareciera ser que la enemistad entre ambos, no residía exclusivamente en cuestiones políticas y estéticas. Sus primeras discrepancias nacen de cuestiones personales. En 1954, Monegal, desde las páginas de *Marcha*

Rama no es tal, era una guerra a muerte por el poder y punto. Rama era una persona ambiciosa y yo también” (Monegal, en Rocca. 2006, p. 191). En cierta medida, *Marcha* fungió para los dos como el lugar propicio para ensayar las nuevas formas de hacer crítica literaria. Fue un espacio de dirección, pero también de formación del discurso crítico latinoamericano. Lo que realmente estaba latente ahí eran las visiones contrapuestas entre de los dos en lo relativo a la literatura latinoamericana, como fue la discusión entablada por ellos sobre la obra de Borges.⁵⁴

Otro momento ríspido entre ellos fue en 1964, cuando los dos publicaron sus críticas sobre *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier. Para Pablo de Rocka: “Si una novela de esas características era capaz de despertar una refriega entre dos intelectuales clave, era porque el destino de la Revolución cubana se vivía en un clima de tragedia, como si esta fuera, a la vez, reflejo y metonimia de todos los pueblos latinoamericanos.” (2006, p. 123). La crítica

criticó un ensayo de Carlos Rama, hermano de Ángel, publicado en el libro *Problemas de la juventud uruguaya*. Esto, por supuesto, no fue bien recibido por los hermanos Rama. Asimismo, desde la tribuna de *Marcha*, Monegal en conjunto con otros escritores, publicó el Manifiesto “Los escritores nacionales a la opinión”. Su aparición tuvo la intención de criticar las formas de elegir los jurados para los premios nacionales y aludía a la parcialidad y posible beneficio que Carlos Rama obtenía de esto. Las acusaciones de Monegal hacia Carlos Rama se revirtieron en 1960, cuando Ángel, ahora en la dirección de la columna cultural de *Marcha*, criticó la participación de Monegal en el concurso nacional de ensayo debido a que envió un texto derivado de un diálogo en radio entre él, Rama y Carlos Real de Azúa sobre la obra de Borges y Neruda. Sin embargo, la crítica de Rama ya se traslucía como algo personal, porque, si bien, Monegal participó con ese texto siendo jurado del concurso, él mismo lo desestimó como posible ganador. Empero, Ángel Rama vio como algo poco político el acto de Monegal (Gilman. 2011-2012).

⁵⁴ Como comenta Claudia Gilman: “El debate en cuestión se centraba en un aspecto en el que tampoco les resultaba posible conciliar opiniones: la apreciación de Borges y su obra. Mientras que para uno el argentino era sinónimo de desarraigo, juego superficial, frigididad creadora, para el otro era la cumbre de la literatura.” (2011, p.78). Esta discrepancia se prolongó y Monegal, en cada ocasión que tenía, defendía la obra de Borges y se mofaba de los que lo consideraban como un escritor alejado de las preocupaciones latinoamericanas. En 1967, en el número 7 de *Mundo Nuevo*, Monegal siguió con la misma discusión y apuntaba, en una entrevista en la que estuvieron Tomás Segovia y Severo Sarduy, que: “La supuesta condición extranjera de Borges y de su obra ha justificado muchas tonterías en ambos márgenes del Río de la Plata. Ahora hasta los más recalcitrantes han descubierto que ese extranjero es muy argentino.” (Monegal. 1967, p. 39). La crítica evidentemente iba dirigida a Rama.

de los dos uruguayos vertidas en torno a la novela publicada en 1962 fue una lectura que tuvo a la Revolución cubana como fondo⁵⁵. En un momento en que se polemizaba sobre el compromiso político de los escritores y de los críticos, ésta era el punto de referencia discursivo. En ella se anclaban las discusiones estético-políticas de la época, ya fuera para criticarla, ya para apoyarla. Las reflexiones sobre la novela de Carpentier no fueron la excepción.

En 1964, además de la polémica surgida de *El siglo de las luces*, Emir Rodríguez Monegal recibió la invitación para dirigir *Mundo Nuevo*. La “guerra a muerte” entre ellos ya no sería por ocupar el lugar central de la crítica uruguaya, sino de la de Latinoamérica. A partir de aquí, la crítica se decantaría hacia dos derroteros: uno caracterizado por la idea de literatura pura, centrado en las formas y estructuras (Monegal) y otro más ideológico y social (Rama).⁵⁶

⁵⁵ La primera parte del texto de Ángel Rama, “*El siglo de las luces: Coronación de Alejo Carpentier*” (1964. No. 1206), se dio a conocer en *Marcha* dos días antes que fuera presentado el de Monegal, “Un libro incómodo” (1964. No. 14), en *El País*. Para añadir a la publicación de la segunda parte de su crítica, Rama publicó otro texto con un título por demás sugerente y que destaparía la polémica por venir con *Mundo Nuevo*: “Falsedades y Cia”. En él, despotrica contra lo que él considera una postura antirrevolucionaria por parte de Monegal, apoyada por un periódico de derecha. En la interpretación de Monegal, la novela de Carpentier era una alegoría de las zonas oscuras de la Revolución cubana, lo que volvía al autor de *El reino de este mundo* en un disidente político.

⁵⁶ Como señala Jorge Ruffinelli: “dos paradigmas de la crítica que fueron operantes a lo largo de la década, simultáneos más que sucesivos, pues ambos evolucionaron bajo diferentes presiones. Uno de esos paradigmas es el de la literatura que Rama llamaría “pura” y que ahora podríamos decir “literaria”: literatura “literaria”, con una atención puesta sobre los textos y la evolución de su historia interna como una historia de las formas [...]

El otro paradigma es el social, y en la década del 60, marcadamente más político ideológico. No quiero decir que el primero no fuera político o ideológico también, la cuestión es que profesaba no serlo. La búsqueda de la “objetividad” crítica, sobre la que tanto insistió Rodríguez Monegal, era un intento de desprender de lo literario lo que se pretendía adherencia externa. Al contrario, el compromiso crítico implicaba reconocer en la obra literaria un elemento de comunicación agónica y antagónica, y un instrumento de participación social por más marginado que estuviese de los centros reales del poder político. En última instancia, se trataba de dos modos de entender la literatura.” (1992, p. 121) Lo que escribe Ruffinelli se emparenta a la descripción de Vargas Llosa anteriormente citada. Rama y Monegal, desde puntos opuestos, observaban la literatura. Dos maneras que a su modo enriquecieron la crítica literaria latinoamericana. Monegal y su acercamiento al

La postura de la revista *Mundo Nuevo* fue la de preferir un modelo inmanente de estudio literario que se relacionaba bastante bien con la noción de autonomía de la literatura, lo cual propiciaba una lectura y una crítica descontextualizada y deslindada de su historia y marco social. Como bien señala Mudrovic:

Frente a la crítica política históricamente enmarcada de *Casa de las Américas*, *Mundo Nuevo* diferencia y especifica los discursos, separando la política de la literatura, y legitimando su intervención pública en nombre de la autonomía literaria. Fue su forma de controlar el referente y tratar de refundirlo en una suerte de clave interpretativa orgánica y total, ahistórica y autosuficiente. (2010, p. 71)

Sin embargo, no se puede situar a Sarduy en el espacio de una crítica meramente inmanente, ya que a la par que se introducía al estructuralismo, realizaba sus relecturas de Lezama Lima para replantearse la identidad cubana y latinoamericana. El estructuralismo fue una vía para una mayor comprensión de la cultura, pero no fue un camino para despolitizar, al contrario, la importancia del estructuralismo y del postestructuralismo para el cubano radicarán en la posibilidad de situar al neobarroco en la dimensión del lenguaje y convertir al neobarroco en un discurso revolucionario en la esfera de lo simbólico. En este sentido, no concuerdo con Mudrovic, quien encasilla a todo aquel que participó en *Mundo Nuevo* como intelectual elitista que exaltaba y fetichizaba el mito de la modernidad, tal como lo hace con Sarduy.

estructuralismo francés se complementaría de forma más adecuada con las preferencias teóricas de Severo Sarduy que en la década del sesenta y desde *Mundo Nuevo* inició sus lecturas del barroco gongorino desde una clave estructuralista.

2.3 La polémica con Mundo Nuevo

En 1965 se hizo público algo que en el fondo ya era de sospecharse: la intervención de Estados Unidos en la política de los países latinoamericanos. El proyecto Camelot para ese entonces ya tenía dos años de haberse puesto en marcha y no pudo ser enmascarado por más tiempo. El ejército estadounidense había estado financiando e implementado un plan estratégico dirigido a controlar los movimientos revolucionarios e insurgentes. Para ello, consideró necesario desarrollar investigaciones sociales en regiones específicas del mundo.

Según Louis Horowitz, el proyecto Camelot consistía en:

medir y pronosticar las causas de las revoluciones y la insurgencia en las regiones atrasadas del mundo. También se proponía buscar los medios para eliminar las causas o para bregar con revoluciones y actos de rebeldía. El Ejército de los Estados Unidos patrocinaba el Proyecto por medio de un contrato que envolvía de cuatro a seis millones de dólares, distribuido por un período de tres a cuatro años. El contrato era con la Organización de Investigaciones Científicas para Operaciones Especiales (OIES). La OIES se halla formalmente bajo la dirección de la American University de Washington, DC, y realiza diversas investigaciones para el Ejército. Entre éstas figuran encuestas analíticas de regiones extranjeras, información de última hora sobre los asuntos militares, políticos y sociales de esas áreas, un archivo de "respuesta rápida" para la obtención inmediata de datos, cuando el Ejército así lo solicite, sobre cualquier situación militar importante. (1966, p. 146)

Rex Hooper, jefe del departamento de sociología de Brooklyn College y experto en América Latina, fue el encargado de comandar las investigaciones. En un momento lleno de tensiones derivadas por la Guerra Fría y la Revolución cubana, la política norteamericana

optó por profundizar en el conocimiento de los procesos sociales que resultaban en la formación de grupos disidentes.

La guerra se trasladó al ámbito del conocimiento social y cultural, y las sospechas por los posibles financiamientos de EUA a instancias culturales se incrementaron. El Congreso por la Libertad de la Cultura y el Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales fueron puestos bajo cuestionamiento y, por consiguiente, la revista *Mundo Nuevo*, pues estaba en estrecha relación con aquellos. La publicación que se encargó de dirigir Emir Rodríguez Monegal “aparece como consecuencia de una coyuntura muy particular, es producto de la Guerra Fría cultural que se había instalado en el continente” (Janello. 2013, p. 116).

La Guerra Fría cultural se llevó a cabo en diferentes escenarios. Los congresos de escritores servían para fijar posturas y crear vínculos en lo que parecía el nacimiento de una nueva hermandad latinoamericana. Durante la primera mitad de la década de los sesenta las discusiones sobre la labor del intelectual estaban en boga. Para Claudia Gilman en ese entonces: “Los debates sobre la función del intelectual y la institucionalización de la comunidad intelectual latinoamericana no pueden separarse: uno y otro son interdependientes. La única separación posible es de orden metodológico.” (Gilman, 2003. p. 120). La institucionalización de la intelectualidad desde Latinoamérica se llevó a la par de los programas anti insurgentes estadounidenses.

Como Gilman también señala, 1966 fue un año especial para la formación del campo intelectual. Se cerraron filas para defender lo que representaba la Revolución cubana y

oponerse al ataque hacia ella por parte de lo que Ángel Rama llamó “las fachadas culturales”, es decir, las expresiones y proyectos que se enmascaraban como críticos, pero que eran financiados desde EUA. Uno de ellos fue la creación de *Mundo Nuevo*. Aquí la enemistad entre Rama y Monegal se volvió a encender. *Marcha* y *Casa* se volvieron el lugar desde el cual se asestaron las críticas al proyecto de Monegal. Pero esta vez, no sólo se enfrentaban los uruguayos, sino las dos redes de intelectuales que habían logrado urdir durante los sesenta.

Como se señaló más arriba, desde 1964 Monegal había recibido la invitación a dirigir una nueva revista que sirviera como escenario para difundir internacionalmente la cultura latinoamericana. La invitación provino de Benito Milla, conocido anarquista español, que posteriormente facilitó la publicación de la novela de Severo Sarduy *De donde son los cantantes*. El objetivo de realizar una nueva publicación ya se venía fraguando desde años anteriores y ya había tenido un primer ensayo con la revista *Temas*. La historia de la fundación de *Mundo Nuevo* muestra dos puntos: el primero es que detrás de esta publicación no se encontraba Rodríguez Monegal solo; el segundo es la intrincada red de conexiones que hubo entre distintos intelectuales para la creación de una revista con tintes “terceristas” y es aquí donde entra el Congreso por la Libertad de la Cultura en el escenario.

A través de Luis Mercier Vega, el Congreso por la Libertad de la Cultura inició una etapa de renovación en Latinoamérica en la que se programó el cierre de la revista *Cuadernos* y la agrupación de intelectuales como Benito Milla y Aldo Solari; así como la creación del Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales. Todo esto con el propósito de fundar un espacio en el que se pudiera pensar una ruta alternativa que no se

inclinara por el capitalismo de EUA o el socialismo de la Unión Soviética. Esta visión tercerista cabía perfectamente en Uruguay, sobre todo, por la presencia de *Marcha* y la visión de no asimilación a alguno de los bandos que le imprimió su director Carlos Quijano.

Si todo esto se empezó a idear en el ámbito uruguayo ¿por qué se eligió a Monegal para la dirección de *Mundo Nuevo* y no a Rama, quien dirigía la columna literaria en *Marcha*? La respuesta tiene que ver directamente con uno de los objetivos del Congreso por la Libertad de la Cultura para *Mundo Nuevo* y ése era “contrarrestar el exitoso efecto cubano y la cada vez más eficaz prédica y exégesis ramiana” (Rocca. 2006, p. 120). Aunado a esto, también hay que anotar el distanciamiento que hubo entre Benito Milla y Ángel Rama, quien ofrecía asesoría para la editorial ALFA del español.

El trabajo de Rama en *Marcha* se había adherido ideológicamente a la Revolución cubana⁵⁷. Esto y sus constantes viajes a la isla, que le permitieron el contacto directo con los nuevos escritores latinoamericanos, direccionó su trabajo en el semanario, haciendo una notable diferencia con la visión editorial que tuvo Monegal en esa publicación antes que él⁵⁸. Así la revista propuesta por el Congreso por la Libertad de la Cultura y el Instituto

⁵⁷ Su distanciamiento con ella se originó en 1971 a raíz del caso Padilla. Su amistad con Retamar siguió como lo comenta en sus diarios, sin embargo, la forma en que lo describe deja ver un halo de decepción ante una imagen del cubano que desprendía cierto estancamiento crítico, un endurecimiento en las posturas ideológicas, un trasnochamiento.

⁵⁸ Pablo Rocca de manera sucinta expone las propuestas diferentes en el terreno de la crítica que Monegal y Rama tuvieron y que se evidenciaron en la selección de autores promocionados desde *Marcha*. Así, Rama: “Si bien nunca dejó de leer literatura de donde fuere, pasó a concentrarse en lo americano, a través de la confección de panoramas y de la recensión de las novedades. Esta opción lo obligó a rearticular las alianzas establecidas en la pina de *Marcha* en el ciclo anterior: en lugar de los escritores artepuristas de la metrópoli (Eliot, Pedro Salinas, Jorge Guillen) los que se acercaban al marxismo o a las cuestiones sociales (los exiliados españoles Alberti y Bergamín; Sartre); en lugar de los escritores-críticos americanos volcados hacia una valorización que prioriza lo estético (Borges, Alfonso Reyes), los que integran el texto en la vida social y la correlacionan con otros saberes (Henríquez Ureña, Ezequiel Martínez Estrada, Antonio Cándido); en lugar del

Latinoamericano de Relaciones Internacionales tuvo la clara intención de proponerse como una opción diferente frente a *Casa de las Américas*, que en 1965 comenzó a ser dirigida por Roberto Fernández Retamar.

Desde el frente dirigido por Retamar y apoyado por Rama, el Congreso por la Libertad de la Cultura, el Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales y sus publicaciones representaban un peligro ideológico debido a que promovían, según ellos, la despolitización del escritor, al mismo tiempo generaban un ambiente intelectual donde se ocultaba la agudeza del problema político que vivía Latinoamérica frente al imperialismo estadounidense. Por tal motivo, cualquier acción surgida en espacios no regulados o anclados al discurso configurado desde *Casa* fueron severamente rechazados, incluso si los llevaban a cabo figuras estandartes de la revolución. Si tomamos en cuenta esta situación podemos comprender por qué la obra de Severo Sarduy fue desplazada de la discusión sobre lo latinoamericano y por qué fue tomada como una extravagancia artificiosa que nada aportaba al momento político y revolucionario de la intelectualidad latinoamericana.

En el mismo año en que fuera lanzada *Mundo Nuevo*, el PEN Club organizó su congreso de escritores en New York. El trabajo de los dirigentes, especialmente de Arthur Miller, fue arduo para que el gobierno estadounidense permitiera la entrada de escritores de la Unión Soviética, así como de otros lados del mundo con expresas posiciones anticapitalistas. Ése fue el caso de Pablo Neruda, a quien se le había negado la entrada a EUA por varios años. La participación del chileno causó escozor en el ámbito

grupo *Sur*, los redactores de *Contorno* (David e Ismael Viñas, Noé Jitrik, a quienes invitó a colaborar en el semanario)" (Rocca. 2006, p. 120)

prorrevolucionario y mereció más que una crítica, una llamada de atención, por parte de otros intelectuales, expresada en “Carta abierta a Pablo Neruda” y publicada en *Casa de las Américas*, donde los firmantes expresaron lo siguiente:

Tenemos que declarar en todo el continente un estado de alerta: alerta contra la nueva penetración imperialista en el campo de la cultura, contra los planes “Camelot”, contra las becas que convierten a nuestros estudiantes en asalariados o simples agentes del imperialismo, contra ciertas tenebrosas “ayudas” a nuestras universidades, contra los ropajes que asuma el Congreso por la Libertad de la Cultura, contra revistas pagadas por la CIA, contra la conversión de nuestros escritores en simios de salón y comparsas de coloquios yanquis, contra las traducciones que, si pueden garantizar un lugar en los catálogos de las grandes editoriales, no puedan garantizar un lugar en la historia de nuestros pueblos ni en la historia de la humanidad. (Casa de las Américas, 1966)

Claramente, pero sin mencionarlo, la carta estaba dirigida también a Emir Rodríguez Monegal. La situación era ríspida y no estaba para ambigüedades respecto a las posiciones políticas. El descubrimiento del proyecto Camelot había puesto en alerta a los intelectuales quienes declaraban la existencia de una Guerra Fría en el espacio cultural. La disputa era por el espacio simbólico tejido a través de varios enclaves como las casas editoriales, las revistas y los congresos de escritores. Por esto, no resultaba extraño que cualquier apoyo de EUA, incluso el más mínimo, se colocara bajo sospecha.

A pesar de la insistencia de Monegal en señalar su libertad como director de *Mundo Nuevo*, que el Congreso por la Libertad de la Cultura y el Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales estuvieran detrás de la publicación no permitió tomar en cuenta sus palabras.

La ruptura entre *Casa* y *Mundo Nuevo* sucedió antes de salir a la luz la segunda. En 1965 el Columbianum organizó en Génova un encuentro escritores al cual asistió Roberto Fernández Retamar y Emir Rodríguez Monegal. Éste aprovechó la oportunidad para acercarse al cubano para crear una relación fructífera para su proyecto en ciernes. De este primer encuentro resultó la invitación del director de *Casa* a Monegal para que participara como jurado en los premios Casa de las Américas. Sin embargo, su relación fue prontamente entorpecida por la sospecha. Ángel Rama se encargó de señalarle a Retamar las posturas ideológicas de Monegal. Así, el vínculo entre éste y Retamar se vio prontamente interrumpido. En una de las primeras cartas, el cubano le escribe lo siguiente:

Como te considero hombre de buena fe, te hablaré sin ambages, con igual buena fe: el Congreso de marras es una organización creada para algo, que es, precisamente, lo contrario de lo que nuestros países requieren. Financiado como está por los Estados Unidos, tiene como única misión la defensa no de “libertad de la cultura”, sino de los intereses imperialistas norteamericanos, agenciándose para ello, la colaboración de intelectuales de diversos matices, algunos de los cuales no son hostiles a nuestras causas... Si crees de veras que la sutil distinción semántica de estar “vinculado al Congreso por la Libertad de la Cultura pero no dependiente de él”, te permitirá “toda la libertad de elección y orientación” en el nuevo Cuadernos que preparas, me temo, Emir, que has sido sorprendido en tu buena fe, de la que no tengo por qué dudar. (Morejón. 2017, p. 93)

El veto al proyecto de Monegal estaba dado. Rápidamente terminó la colaboración entre Retamar y Monegal que, a fin de cuentas, beneficiaba más al último porque si recibía la aprobación de *Casa* podría fácilmente obtener colaboraciones y hacer que su revista tuviera mayor circulación.

A pesar de que *Mundo Nuevo* se enfrentó a un medio hostil y de rechazo, Monegal siguió con sus pretensiones. En su primer número, en la editorial de la presentación de la

revista al mundo, Monegal dejó claro su deslinde con el sector intelectual procubano, a la vez que perfiló su enfoque cercano a las propuestas de crítica y diálogo parecidas a las que establecía el CLC.

En las páginas de *Mundo Nuevo* se recogerá un panorama completo de la vida creadora de América Latina, al mismo tiempo que se ofrecerá una visión crítica de lo más nuevo y renovado de la cultura actual. El propósito de *Mundo Nuevo* es insertar la cultura latinoamericana en un contexto que sea a la vez internacional y actual, que permita escuchar las voces casi siempre inaudibles o dispersas de todo un continente y que establezca un diálogo que sobrepase las conocidas limitaciones de nacionalismos, partidos políticos (nacionales o internacionales), capillas más o menos literarias y artísticas. *Mundo Nuevo* no se someterá a las reglas de un juego anacrónico que ha pretendido reducir toda la cultura latinoamericana a la oposición de bandos inconciliables y que ha impedido la fecunda circulación de ideas y puntos de vista contrarios. *Mundo Nuevo* establecerá sus propias reglas de juego, basadas en el respeto por la opinión ajena y la fundamentación razonada de la propia; en la investigación concreta y con datos fehacientes de la realidad latinoamericana, tema aún inédito; en la adhesión apasionada a todo lo que es realmente creador en América Latina. (Monegal. 1966, p. 4)

Así se estructuraba la sintaxis de la revista⁵⁹. Esta fue su declaración que la colocó frente a su tiempo. Las directrices fueron la apertura al diálogo y la crítica, éstas tenían como fin la no adhesión a posturas dogmáticas percibidas por Monegal en *Casa*. Además de la posición sustentada en la editorial, el primer número dejó huella de su sesgo ideológico. En su primera aparición se publicó un artículo de François Fejtö, donde se criticaba duramente el resultado de la Revolución cubana y a su dirigente. Por su puesto, esto estableció de manera

⁵⁹Como señala Gilman: “El caso *Mundo Nuevo* introdujo una cuña entre los acuerdos adquiridos. Consagración o revolución, usufructo de la autonomía intelectual conquistada en la tarea específica de la escritura o fidelidad a las posiciones del programa ideológico antiimperialista fueron las tensiones que atravesaron las decisiones de los miembros de la comunidad. *Mundo Nuevo* irrumpía subrayando el andamiaje modernizador de la cultura y apoyando la retórica del diálogo y la coexistencia, denunciada por Cuba y sus aliados latinoamericanos como los nuevos y refinados instrumentos del capitalismo.” (Gilman. 2011-2012, p. 124)

nítida su contraposición a *Casa* y su intención de ser una revista que fungiera como escenario internacional para Latinoamérica desde una trinchera crítica y hasta cierto punto contrapuesta al régimen castrista.

Ya en circulación y habiendo sorteado los obstáculos de ser mal vista y etiquetada como un intento usurpador de EUA en Latinoamérica a través de los espacios culturales, *Mundo Nuevo* encaró otro escándalo: en 1966 *The New York Time* dio a conocer una investigación que entre muchas cosas revelaba el financiamiento por parte de la CIA a instituciones culturales como el Congreso por la Libertad de la Cultura. Esto prendió la polémica de nuevo, ya que se ligó a la revista de Monegal con las políticas imperialistas de EUA. En cierta medida, esta información le daba fundamento a lo que Retamar comentó sobre Monegal: que éste había sido sorprendido en su buena fe, que su supuesta libertad editorial no era tal, más cuando la CIA estaba detrás del financiamiento del el Congreso por la Libertad de la Cultura, instancia de donde salía *Mundo Nuevo*.

Los constantes ataques a *Mundo Nuevo* los resume muy bien María Eugenia Mudrovic de este modo:

La batería que se dirigió contra *Mundo Nuevo* abarcó, poco más o menos, el siguiente espectro de acusaciones: a) ser un instrumento financiado por la CIA en el marco de la política de penetración cultural iniciada por Kennedy; b) trabajar por la neutralidad de la cultura; c) camaleonizar el lenguaje de izquierda; y d) estimular una gradual despolitización del intelectual latinoamericano (2010, p. 58).

Ante estos nuevos ataques, Monegal, en el número 14 de 1967, intentó un deslinde en el que, si bien admitió el financiamiento de la CIA al el Congreso por la Libertad de la Cultura, insistió fuertemente en que éste no llegaba a la revista. Pero el destino de *Mundo Nuevo* ya

estaba dado desde antes de su aparición. Sin embargo, esto no socavó su ímpetu y su destreza para lograr colaboraciones como las de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Gabriela Mistral, Augusto Roa Bastos, Nicanor Parra, Pablo Neruda y, por supuesto Severo Sarduy, entre otros. La participación de estos escritores, algunos de los cuales colaboraron con *Casa*, señala que la polarización entre *Mundo Nuevo* y *Casa* no se vio estrictamente reflejada en la dinámica de los intelectuales, quienes muchos de ellos se resistían a instalarse férreamente en las filas de la defensa revolucionaria.

Después de la Revolución no se podía seguir pensando en lo cubano desde las mismas claves, se volvía necesario repensar las problemáticas con otras palabras, con otros conceptos que permitieran escudriñar por otras vías la situación. El regreso a Lezama Lima se volvió inminente, pero no fue el mismo Lezama, sino el Lezama de Sarduy.

2.4 Mundo Nuevo y el Neobarroco en ciernes

En la articulación del campo intelectual de los años sesenta, el neobarroco comenzó a surgir para agregarle una nueva tesitura, para generar otros espacios, otras dimensiones de lo político-cultural. El neobarroco vino a refrescar, con una nueva propuesta, una discusión que se venía anquilosando.

Sarduy, desde la palestra que le ofreció *Mundo Nuevo*, empezó a conjuntar dos aspectos que parecían irreconciliables para ese entonces: la unión de una propuesta estructuralista-formal y la visión cultural-ideológica para leer la literatura. Cada una representada por los dos epígonos de la crítica literaria latinoamericana: Ángel Rama y Emir

Rodríguez Monegal. Para Severo Sarduy, Monegal fue uno de sus maestros: “Emir estuvo muy ligado no sólo a mi escritura —que, en parte, le debo—, sino una motivación más profunda, a su justificación y a su sentido”, poco más adelante en el mismo texto recuerda el vínculo entre los dos durante: “los largos años de *Mundo Nuevo*, y en los de la complicidad que siguió esa polémica aventura” (1999, p. 93). Aunque la amistad y la colaboración directa con este último ha contribuido a la noción de que la obra sarduyana tendió más a lo formal,⁶⁰ el cubano logró darle un giro social, cultural y político a su obra creativa, ensayística y crítica.

En el ámbito de la crítica literaria, sin pretender tener un programa amplio, Sarduy apostó por una forma arriesgada de lectura. Como señala Valentín Díaz: “el neobarroco es una máquina lectora” (2011, p. 52), que en sus mecanismos contiene diferentes claves para reinterpretar textos y generarlos. Continuando la metáfora, los engranajes del neobarroco se fueron concatenando en la revista *Mundo Nuevo* que, si bien ya tenía su propia sintaxis, fue excedida por el neobarroco, creando una nueva estructura, una nueva habla dentro del habla, aunque sería más adecuado decir: una escritura dentro de la escritura, una escritura menor, siguiendo a Deleuze y Guattari (1978, p. 28).

John Beverly, al hablar sobre el barroco, atina a un punto que Sarduy parecía tener muy en cuenta y es que:

se trata evidentemente no sólo de una evaluación de la naturaleza exacta del barroco en su contexto histórico, sino también de su actualización

⁶⁰ Jorge Majfud (2009), al hablar sobre la obra de Sarduy, señala que: “La nueva dinámica del texto es la dinámica del capitalismo: es productor de significado; el capitalismo no tiene contenido, sólo forma” (p. 106). Esta interpretación está completamente desatinada, puesto que no lee a Sarduy desde su contexto. Sólo ve la forma, pero pierde el sentido, ya que lo busca exclusivamente en el texto.

como una ideología de lo estético (y sobre todo de lo literario) en el presente cultural latinoamericano, ideología que se enlaza, de un modo a veces indeterminado o contradictorio, con varias posibilidades políticas. (Beverly. 1988, p. 217)

La forma en el neobarroco es el contenido, es la suma ideológica y política de su contemporaneidad. La propuesta sarduyana es una reactualización del barroco en el contexto postrevolucionario, en el que la agenda de discusión sobre el latinoamericanismo cobró nueva fuerza y recorrió nuevas vertientes, nuevas posibilidades de pensar lo nuestro. El neobarroco fue una de ellas.

Aquí es necesario un análisis de algunos de los textos publicados en la revista dirigida por Monegal para perfilar una pequeña genealogía del neobarroco y así, en los capítulos venideros, escudriñarlos en concordancia con sus inicios. De lo que se trata es de ir tomando los hilos e irlos entresacando para después ver la imagen completa del tapiz.

En la vida efímera de *Mundo Nuevo* (1966 a 1968), Sarduy publicó 11 artículos y estuvo presente en un texto derivado del diálogo entre él, Monegal y Tomás Segovia en torno a Rubén Darío. Gran parte de los textos fueron reunidos y publicados posteriormente en *Escritos sobre un cuerpo* (1968) por la editorial Sudamericana, lo que ha propiciado el olvido de la importancia que tuvo la revista *Mundo Nuevo* en la configuración del neobarroco. En las siguientes páginas se hará un recorrido por algunos de estos artículos, especialmente por aquellos que revelan aspectos importantes para la configuración posterior del neobarroco.

En 1966, en su primer artículo de *Mundo Nuevo* titulado “Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado”, el escritor cubano comenzó a dar las primeras notas, y a echar los primeros cimientos sobre los que se erigió el neobarroco. Aquí, Sarduy hace una lectura que pretende combinar el estructuralismo de Roland Barthes y el psicoanálisis de Lacan para hablar del poeta cordobés, a partir de tres aspectos: la metáfora, la cultura y el sentido. Con la primera de ellas se empeña en mostrar que la poesía en sí misma y la barroca en especial es un distanciamiento con la naturaleza. Todo es llevado al plano del lenguaje; sin embargo, hace una distinción: existe un lenguaje *puro*, que es aquel que no contiene residuos metafóricos o retóricos, un lenguaje estrictamente referencial y denotativo; y existe otro, el barroco, en el que todo es impureza. La metáfora, entonces, es signo de una contaminación, de una transgresión de lo puro y natural. La metáfora es una depravación del lenguaje. Mina la pureza denotativa, la enferma al romper la unión entre el significado y el significante.

La transgresión de la metáfora consiste en que ésta, al convertirse en el doble del mundo, lo repliega y asedia, dejando ver que: “La realidad —el paisaje— no es más que eso: discurso, cadena significativa y por lo tanto descifrabla” (Sarduy 1966, p. 84). El lenguaje poético es una suerte de procedimiento en el que todo se textualiza, todo se vuelve signo. La metáfora es el síntoma del barroco: enfermedad del lenguaje que se verifica en un exceso.

Pero esta distancia que se sortea entre el significado y el significante en el barroco no es como en la poesía pura de Mallarmé, sino como en la de Rubén Darío. A pesar de que en los dos la palabra funge como “doble absoluto del universo”, en el francés se da como

una ausencia de éste, mientras que en el nicaragüense como “proliferación incesante, como horror del vacío” (Sarduy. 1967, p. 36).⁶¹

Si todo se cae en las redes de la textualidad, el cuerpo no es, por supuesto, la excepción. Cuando el signo se acumula en el cuerpo, se erotiza. Por ello Sarduy, al hablar de Darío señala: “Pero si Darío lee el mundo como un texto, hace invertir su propio cuerpo en ese texto, y entonces, como tenemos en la lectura lo somático, tenemos también lo erótico. Y aquí yo creo que tocaríamos una noción capital en *Darío: la Retórica es una Erótica*” (1967, p. 42). La secuencia del barroco va de la metáfora como enfermedad del lenguaje, pasa por la textualización del mundo y del cuerpo para llegar a la erótica del lenguaje. Toda retórica es una erótica, dice el cubano. Todo lenguaje es erótico en tanto que es trasgresión de la naturaleza, y con esto también se revela la presencia de George Bataille en el neobarroco. El exceso barroco es la pulsión erótica del lenguaje por alcanzar el goce.

Antes de seguir con el erotismo barroco del lenguaje y trasgresión, es preciso señalar que la contraposición entre naturaleza y lenguaje, además de observarla en Góngora, Sarduy también la ve en su maestro Lezama. En las dos poéticas barrocas el verismo del lenguaje queda excluido. La estructura lingüística es la que lee la naturaleza para crear un

⁶¹ Con esta relación, Sarduy pone en las filas del barroco a Darío. Resulta interesante que en el diálogo entre Sarduy, Monegal y Tomás Segovia, hay una intención tácita de adherir a sus filas al poeta modernista, en el sentido de que ven en él y en su cosmopolitismo lo que ellos son: latinoamericanos que viajan a Europa y que en este viaje buscan una renovación de la lengua, lo que sugiere que una literatura de impacto sólo se puede dar en una mezcla que hibride y transforme la estructura tradicional de la lengua. Esto no podría pasar en una defensa férrea de los nacionalismos o latinoamericanismo cerrada. Esta conversación estuvo dada en el centenario del natalicio del Rubén Darío en 1967 y que la revista *Casa de las Américas* también celebró.

doble de ella. Pero ese doble no viene como un derivado de un original. La duplicación del mundo se da con la finalidad de parodiarlo, no para tomarlo como su fundamento y origen.

Y es que en Lezama el apoderamiento de la realidad, la voraz captación de la imagen opera por *duplicación*, por espejeo. Doble virtual que irá asediando, sitiando al original, minándolo de su imitación, de su parodia, hasta suplantarlo. [...]

La *demarche* lezamesca es, pues, metafórica. Pero la metáfora, el *doble* devorador de la realidad, desplazador del origen, es siempre y exclusivamente de naturaleza cultural. Como en Góngora, aquí es la cultura quien lee la naturaleza —la realidad— y no a la inversa [...] Lo lingüístico arma con sus materiales un andamiaje, una geometría refleja que define y reemplaza lo no lingüístico. (Sarduy. 1968, p. 5)

La metáfora es lo cultural. La metáfora devoradora desplaza, suple a la realidad parodiándola. Cuando señala esto, es inevitable recordar cómo en *El Cristo de la rue Jacob* (1987), Sarduy analiza una carta que había recibido de Lezama Lima en 1969, donde éste declina su invitación para ir a París con el pretexto de la publicación de *Paradiso* por ediciones du Seuil. El texto de Sarduy es un examen de esta misiva lezamiana, producto de una lectura, porque el neobarroco, antes de ser escritura es un acto de codigofagia; y en él las palabras de Lezama Lima van siendo devoradas, subsumidas por los pliegues de la escritura neobarroca que se vuelve una escritura que en su voracidad también ofrece una hospitalidad sin condición, en el sentido de Derrida, que asimila al otro en sí, pero sin subordinación o jerarquía.

Tanto en Góngora como en Darío y Lezama, la trasgresión metafórica es de ese orden. Aquí inicia la separación con el barroco carpentieriano y dorsiano, que sitúan lo

barroco en la naturaleza. El barroco lezamesco y sarduyano se ubica en el espacio simbólico-cultural y se caracteriza por su cariz trasgresor y perverso: erótico.

La metáfora se entrelaza con otras creando una superposición: la de las culturas presentes en Cuba. Para él, la identidad cubana no es una síntesis de culturas, sino su superposición, “forma elemental del diálogo” (1999, p. 1396), tal como lo ve en *Paradiso* y como intentó reproducir en *De donde son los cantantes*. La metáfora es el elemento idóneo para hablar de la identidad del sujeto, puesto que éste es lenguaje, cultura. Como decía Sarduy: “Cuba no es una síntesis, una cultura sincrética, sino una superposición. Una novela cubana debe hacer explícitos todos los estratos, mostrar todos los planos “arqueológicos” de la superposición [...] Lo cubano aparece así, en la violencia de ese encuentro de superficies, como adición y sorpresa de lo heterogéneo yuxtapuesto” (1968, p. 9).

Lo que pareciera a ojos poco agudos mera retórica vacía, es en realidad el inicio del programa neobarroco, el establecimiento de sus presupuestos y de la actualización ideológica de lo estético que señala Beverly. De este modo, Sarduy parte de lo siguiente: para hablar de la identidad del sujeto cubano o latinoamericano es necesario llevar la problemática al lenguaje, a una textualización generalizada que termine por pervertir la realidad y enfermarla de metáfora, y ver que la identidad es una superposición de huellas que necesitan de un estudio arqueológico, en el sentido de Foucault y que también Sarduy tomaba, para ser comprendidas.

La acción política del neobarroco se organiza en torno a la trasgresión: primero, del lenguaje puro, referencial y denotativo de la racionalidad y segundo, de la realidad al

duplicarla. ¿No hay aquí una implicación revolucionaria que niega la realidad material para construir una de mera virtualidad travestida? El nacimiento del neobarroco surge como un asedio al fetichismo que la racionalidad moderna tiene por la materialidad. El barroco se torna furioso, perverso, trasgresor, niega la realidad y se vuelca a configurar otra. El neobarroco es una revolución erótica al nivel del signo. Como señala Sarduy en *Mundo Nuevo sobre Sade*:

La blasfemia como acto erótico consagra cada jornada a la burla del poder invisible (Dios) para permitir la caída del poder visible (el Rey); reivindica cada acto en nombre del ateísmo y la revolución.

Pero la blasfemia no es lo único que se repite. La repetición (también en el sentido que en francés tiene esta palabra: ensayo de una obra) es el soporte último de la imaginación sádica y, sin duda, el de toda perversión. (1968, p. 5)

El desplazamiento metonímico del neobarroco se hilvana así: metáfora, trasgresión, perversión, duplicación, blasfemia, sadismo, erotismo: *revolución* como repetición del pensamiento, del lenguaje y la realidad, matizada por Sarduy de la siguiente manera:

(No hablo de la trasgresión pueril que es el arte “de denuncia”: el pensamiento burgués, no sólo no se molesta, sino que se satisface ante la representación de la burguesía como explotación, del capitalismo como podredumbre.) Lo único que la burguesía no soporta, lo que la “saca de quicio” es la idea de que el *pensamiento* puede *pensar* sobre el pensamiento, de que el *lenguaje* pueda hablar del *lenguaje*, de que un escritor *no escriba sobre algo, sino que escriba algo*. (1967, p. 8)

Con esto, ¿se puede seguir pensando que la obra de Sarduy es una expresión hedonista-formal, preocupada exclusivamente por las estructuras signícas? Por supuesto que no. El neobarroco se instala en la discusión político-revolucionaria latinoamericana como una

propuesta trasgresora confrontada a cualquier realismo, incluido el mágico, a cualquier verismo del lenguaje burgués y capitalista.

La repetición, la iteración, como ensayo de una obra, es decir, como teatralidad, es el lugar propicio para las transformaciones y las inversiones. Sólo en el espacio de la representación: el lugar sin límites, como la novela de José Donoso, se puede gestar la transgresión. Pero no en el seguimiento de la cadena significativa como ley, sino en su resquebrajamiento derivado del acontecimiento de la perversión. El travestismo es el ejemplo de esa posibilidad, puesto que ya no apela a la exterioridad del signo, es decir, detrás de la máscara del travestismo no hay nada más: no hay origen. El travestismo es el ejemplo máximo de la metáfora devoradora de la realidad.

Como Sarduy señala respecto a la exterioridad del texto:

Ese prejuicio, manifiesto o no, edulcorado con distintos vocabularios, asumido por sucesivas dialécticas, es el del realismo. Todo en él, en su vasta gramática, sostenida por la cultura, garantía de su ideología, supone una *realidad* exterior al texto, a la literalidad de la escritura. Esa realidad, que el autor se limita a expresar, a traducir, dirigiría los movimientos de la página, su cuerpo, sus lenguajes, la materialidad de la escritura. Los más ingenuos suponen que es la del “mundo que nos rodea”, la de los eventos; los más astutos desplazan la falacia para proponernos una entidad imaginaria, algo ficticio, un “mundo fantástico”. Pero es lo mismo: realistas puros —socialistas o no— y realistas “mágicos” promulgan y se remiten al mismo mito. Mito enraizado en el saber aristotélico, logocéntrico, en el saber de *origen*, de un algo primitivo y verdadero. (1968, p. 68)

El mito logocéntrico de la referencialidad textual se ancla en la ideología burguesa. Incluso el realismo mágico, esa propuesta de expresión latinoamericana, se circunscribe aún en la metafísica de la exterioridad del texto, en la falacia de la verdad como concordancia entre

signo y realidad propuesta por la modernidad racional. En este sentido, el neobarroco inicia como ataque severo y radical en el plano de lo simbólico, descubriendo las grietas de las expresiones poéticas disidentes en Latinoamérica.

Mundo Nuevo fue la matriz de gestación del neobarroco. La crítica literaria sobre Góngora, Darío, Lezama, Sade, Fuentes, Cortázar, Elizondo, Donoso, entre otros, vertida en los diferentes artículos publicados en esta revista, se manifestó como una máquina lectora (Díaz. 2011). La crítica como un proceso de lectura y repetición en la escritura, devuelve los textos de los escritores con algo nuevo: una marca ideológica que no contenían. Ese discurso ideológico en la crítica de Sarduy está presente como una dispersión de elementos que corren al paralelo de ella. Es una anamorfosis que hay que mirar de lado para reconocerla. En respuesta sintomática al momento socio-cultural que enfrentaba Latinoamérica con el proyecto Camelot, con la intromisión de EUA en las políticas de los países latinoamericanos y con las respuestas anticapitalistas e imperialistas de algunos intelectuales, Sarduy arroja el embrión del neobarroco en *Mundo Nuevo*, participando de las polémicas en el campo intelectual latinoamericano, en el replanteamiento y reflexión de la identidad cubana y latinoamericana en el marco posrevolucionario.

Al inicio de este capítulo comenté cómo Severo Sarduy se refería a su exilio, y cómo al final de su vida seguía muy presente Cuba, asimismo los sucesos derivados de la Revolución. Y si él mismo sentía que no se había comprometido lo suficiente, ya fuera a favor o desfavor, se puede observar que no fue así, ya que siempre fue una preocupación lo cubano y lo latinoamericano. El neobarroco se gestó en las páginas de *Mundo Nuevo* como respuesta a las problemáticas de Latinoamérica, pero pensadas desde un ángulo

diferente en el que el lenguaje tuvo un lugar predominante, y donde la crítica a aspectos puntuales de la modernidad empezó a mostrarse.

El neobarroco nace con toda una serie de tensiones ideológicas en su interior, que hace verlo como una propuesta estético-ideológica confrontada a la modernidad ilustrada y capitalista en expansión. Sin embargo, muchas veces, la crítica a la obra de Sarduy no se adentra mucho en este aspecto. Por ejemplo, Samuel Arriarán señala que la necesidad de estudiar el barroco y el neobarroco resulta de “la crisis de la modernidad ilustrada” y que “los nuevos problemas de la posmodernidad nos obligan a revisar la historia de América Latina” (2007, p. 15). El problema de la crítica es que no pone en diálogo precisamente esa modernidad con la que se confronta el neobarroco para pensar lo latinoamericano. Se conforma exclusivamente en subrayarla. Es por esto que el tercer capítulo estará dedicado a comprender cuál modernidad y qué aspectos de ésta son los que Sarduy toma para criticarlos.

CAPÍTULO III. EL NEOBARROCO: CRÍTICA A LA MODERNIDAD CAPITALISTA

Dime cómo imaginas el mundo y te diré en qué orden te
incluyes, a qué sentido perteneces.

Severo Sarduy (1999, p. 1347)

En la tradición intelectual latinoamericana, el modo de entender a América Latina bajo la tónica de la modernidad ha tomado diversos derroteros, los cuales abordan con miradas a veces disímiles y confrontadas los fenómenos sociales, políticos, económicos y estéticos que han creado en este espacio una modernidad particular. Cada posibilidad de lectura sobre la modernidad latinoamericana deja entrever su espacio de producción: elemento esencial en la construcción discursiva de las representaciones formadoras de los modos de autodeterminación y autocomprensión de Latinoamérica respecto a su lugar en el mundo moderno. En gran parte, estas representaciones son resultado de narrativas cuyas visiones delimitan el contorno de las identidades nacionales; por ello Edward W. Said afirmaba en *Cultura e imperialismo* (1994, p. 13) que las naciones son en sí mismas narraciones, generalmente estructuradas por un sector particular de la sociedad: la intelectualidad o, usando el concepto de Ángel Rama (1998), la ciudad letrada.

El cúmulo discursivo producido por la ciudad letrada ha sido hasta hoy heterogéneo; en él se trasluce los diversos programas políticos, culturales y estéticos propuestos para encaminar a los países latinoamericanos hacia la modernización, pero también en él se hayan posicionamientos críticos donde se rechazan las proposiciones de la modernidad.

Cada postura es resultado de un ordenamiento particular del modo de comprender a Latinoamérica. Aquí adquieren sentido las palabras de Severo Sarduy escogidas como epígrafe inicial de este capítulo.

En algunos momentos se ha hecho manifiesta la aspiración exacerbada de ser modernos a toda costa, como en el caso de Domingo Faustino Sarmiento; del mismo modo ha existido el deseo moderado, como el de José Enrique Rodó. A estas actitudes se suma el discurso erudito y crítico de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, quienes mostraron la tensión presente en Latinoamérica entre lo universal y lo propio, además de iniciar una lectura del barroco desde una perspectiva latinoamericanista, como se vio en el primer capítulo. También han levantado la mano con posiciones más radicales intelectuales como José Martí y José Carlos Mariátegui. A estos ejemplos de cómo se ha interiorizado la modernidad en América Latina, se agrega la postura anticolonialista representada por intelectuales como Aimé Césaire y Frantz Fanon, misma que tuvo gran relevancia para el pensamiento latinoamericano posterior a la Revolución cubana y para los posteriores estudios postcoloniales. No será la intención de esta investigación indagar en todas las discusiones sobre la modernidad en América Latina. Lo importante aquí es saber cómo se coloca el neobarroco frente a ella, pero, especialmente, cómo se puede leer la obra sarduyana si la introducimos en las disquisiciones sobre la modernidad latinoamericana.

Los diversos modos de pensar la modernidad en América Latina llaman a considerar la existencia no de una sola modernidad, sino de múltiples modernidades. Pensar la modernidad en su multiplicidad expresiva permite orientar su discusión a una lectura plural

en la cual se pueden descifrar las variadas formas con las cuales sujetos y sociedades heterogéneas han reproducido y adaptado, pero también resistido el programa moderno.

El barroco y el neobarroco del siglo XX en Latinoamérica con Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Severo Sarduy pueden ser leídos como respuestas desde el discurso estético a la modernidad en Latinoamérica. En el caso específico del neobarroco de Severo Sarduy hay una postura radical que propone otra forma de comprenderla y habitarla. El neobarroco nace dentro de la modernidad, pero no con un carácter armónico, uniforme y asimilado, sino contrapuesto, al margen, disímil y heterogéneo, mostrando el malestar producido por sus contradicciones y proponiendo un *ethos* confrontado a algunos de sus valores fundamentales. Aquí radica la importancia de realizar un abordaje del neobarroco de Severo Sarduy que lo incluya dentro de la discusión intelectual latinoamericana preocupada por descifrar los fenómenos producidos por una modernidad con tintes particulares como la de América Latina.

En el primer apartado de este capítulo se abordará el neobarroco en relación a la discusión crítica sobre el *ethos barroco* de Bolívar Echeverría para comprender cómo la apuesta estética de Severo Sarduy se vincula estrechamente, pero de forma crítica y confrontada a la modernidad capitalista.

Hay una relación cercana entre la característica material del neobarroco: el pliegue y la heterogeneidad cultural; incluso podría considerarse que esta última es la posibilidad de existencia del primero. Esta particularidad del neobarroco lo pone en tensión con la voluntad totalizadora de una modernidad homogenizante. El pliegue de lo barroco y la

heterogeneidad cultural resisten al empuje de la modernidad en expansión para aglutinar todo en una misma unidad. Sobre esto se indagará en el segundo apartado. El tercero aborda lo mencionado reglones arriba: la importancia del espacio de producción de las representaciones. En este caso el neobarroco parte de una visión latinoamericana o, siendo más específicos, caribeña de la modernidad.

3.1 El neobarroco en la discusión crítica del *ethos barroco* y la modernidad capitalista

En los últimos años se ha vuelto ineludible referirse a la obra de Bolívar Echeverría para ahondar en las conexiones entre modernidad y barroco. Por ello uno de los ejes con el cual abordaré la discusión sobre la modernidad en relación al neobarroco se apoyará en su propuesta teórica. El filósofo nacido en Ecuador y nacionalizado mexicano entendía la modernidad como un conjunto de comportamientos sociales e históricos, sustentados en un plan civilizatorio que logró sobreponerse a otros con los cuales ha cohabitado siempre en pugna. La modernidad hegemónica⁶², es decir, la determinante para configurar “el mundo de la vida” y nombrada por Echeverría como la “modernidad efectiva o realmente existente” surge en su cruce con la lógica del capitalismo; sin embargo, éste se convirtió en su desarrollo en el “*servo padrone* de la modernidad; invitado por ella a ser su instrumento de respuesta al revolucionamiento de la neotécnica, se convierte en su amo, en el señor de

⁶² Me refiero con hegemónica a la modernidad desarrollada en lo cultural y lo económico por países europeos como Inglaterra, Alemania y Francia, así como por Estados Unidos. América Latina está inmersa indudablemente en la modernidad y forma parte del modo de ser occidental al cual además de los países referidos se unen otros situados al margen. Como señala Walter Mignolo: “La geopolítica de la división continental es clave para entender por qué «América Latina» fue incluida en Occidente y ubicada en la periferia al mismo tiempo” (2007, p. 20). Es decir, Latinoamérica ocupa un lugar específico de Occidente y su modernidad que no es el hegemónico.

la modernidad” (2016, p.30). A este plan civilizatorio de la modernidad capitalista es preciso agregar su noción de lo humano⁶³ derivada de la autodeterminación del hombre moderno respecto a su mundo y su forma de concebir el tiempo, la historia y la naturaleza. Es decir, la modernidad es un proyecto donde la imagen del mundo se reestructura, y donde cada elemento comprendido en él adquiere un lugar definido. El neobarroco, como estética que se pretende revolucionaria, elemento en cual profundizaremos más adelante, toma conciencia de este orden para desarmarlo y proponer otro.

Al respecto, el crítico literario Gustavo Guerrero, uno de los grandes conocedores de la obra sarduyana, señala:

el Neobarroco aparece, en los años setenta, ochenta y noventa del siglo XX, como una instancia de revisión crítica de lo moderno y/o como la propuesta de una modernidad alternativa. Bien visto, es a la par un factor y un producto de esa revisión, de ese proceso que acompaña en aquel momento la idea de que se ha entrado en el final de un tiempo y en el comienzo de otro. Digo que lo Neobarroco es un producto de ello porque, como parte del espíritu de la época, resulta de las nuevas condiciones sociales que hacen necesario repensar lo moderno; digo también que es un factor porque la práctica de lo Neobarroco, tal y como señala Sarduy, es un ejercicio esencialmente subversivo, que trata de cuestionar algunos de los fundamentos de la modernidad imperante e invita a vislumbrar otra (2016, p.110).

⁶³ Bolívar Echeverría explica que el humanismo: “No se trata solamente del antropocentrismo, de la tendencia de la vida humana a crear para sí un mundo (cosmos) autónomo y dotado de una autosuficiencia relativa respecto de lo Otro (el caos). Es, más bien, la pretensión de la vida humana de supeditar la realidad misma de lo Otro a la suya propia; su afán de constituirse, en tanto que Hombre o sujeto independiente, en calidad de fundamento de la Naturaleza, es decir, de todo lo infra-, sobre- o extrahumano, convertido en puro objeto, en mera contraparte suya. Aniquilación o expulsión permanente del caos –lo que implica al mismo tiempo una eliminación o colonización siempre renovada de la Barbarie–, el humanismo afirma un orden e impone una civilización que tienen su origen en el triunfo aparentemente definitivo de la técnica racionalizada sobre la técnica mágica. Se trata de algo que puede llamarse “la muerte de la primera mitad de Dios” y que consiste en la abolición de lo divinonuminoso en su calidad de garantía de la efectividad del campo instrumental de la sociedad. Dios, como fundamento de la necesidad del orden cósmico, como prueba fehaciente del pacto entre la comunidad que sacrifica y lo Otro que accede, deja de existir. Si antes la productividad era puesta por el compromiso o contrato establecido con una voluntad superior, arbitraria pero asequible a través de ofrendas y conjuros, ahora es el resultado del azar o la casualidad, pero en tanto que éstos son susceptibles de ser “domados” y aprovechados por el poder de la razón instrumentalista.” (2011, p. 79)

A lo señalado por Gustavo Guerrero agrego dos matices: primero, la modernidad criticada por el neobarroco es la capitalista; segundo, el neobarroco no comparte la idea del surgimiento de un nuevo tiempo o época, al estilo posmoderno. Las palabras de Gustavo Guerrero, junto con estas delimitaciones, hace pensar inevitablemente en la propuesta teórica de Bolívar Echeverría; ésta ha sido bastante productiva en los últimos años en el marco de las discusiones en torno a la modernidad y la posibilidad de crear vías alternas⁶⁴ que ayuden a replantear algunos de los aspectos fundamentales de ésta.

En *La modernidad de lo barroco* (1998), Bolívar Echeverría menciona que la actualidad del barroco se debe a su inscripción en un momento histórico en el cual las contradicciones de la vida moderna-capitalista se hacen cada vez más visibles. El barroco hace más evidentes esas incongruencias y “la urgencia de una modernidad alternativa” (2013, p. 15), esto lleva a pensar en la pluralidad de experiencias producidas por la modernidad en las cuales queda expuesta la diversidad de su asimilación.

Uno de los puntos de partida de Echeverría es la idea de una crisis civilizatoria: síntoma de la caducidad del modelo moderno-capitalista. Este escenario abre el camino para pensar en una reorganización de la vida acorde con las necesidades humanas sin dejar de lado los ideales de la modernidad. Ésta, como afirma Bolívar Echeverría no es monolítica; en su seno congrega diferentes versiones de sí, pero éstas son subordinadas por la modernidad occidental de corte capitalista. Respecto a lo anterior, la obra de Max Weber se vuelve provechosa porque la relación que hace entre el capitalismo y la ética protestante

⁶⁴ El libro coordinado por Daniel Inclán, Lucía Linsalata y Mária Millán, *Modernidades alternativas* (2017) es ejemplo de la herencia del pensamiento de Bolívar Echeverría y la voluntad de pensar en una modernidad no capitalista.

hace conjeturar la posibilidad de una modernidad no capitalista. Esta idea, evidentemente, se deslindaría de posicionamientos teóricos de autores decoloniales, como Walter Mignolo, puesto que para ellos no se puede desligar la modernidad de la colonialidad y el capitalismo.

La visión presente en Bolívar Echeverría y en la obra de Sarduy desglosarían el problema de la modernidad en Latinoamérica de una manera en la cual los fundamentos de ésta como la abundancia, la emancipación y el bienestar humano no se desplazarían, más bien encontrarían otro camino alejado de la opción dominante. Así se podría comprender la aparición del apartado “Economía” en el ensayo “Barroco” de Severo Sarduy donde se señala:

ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. (1999, p. 1250)

Ser barroco o neobarroco significa adoptar una actitud radical anticapitalista y atacar directamente su soporte: los signos. La propuesta neobarroca se enfoca en el lenguaje: soporte y garantía de la vida moderna para parodiarlo, invertirlo y desestructurarlo. Con ese movimiento busca disolver la lógica de la economía burguesa en el espacio simbólico. Es en este momento cuando lo estético adquiere relevancia; sin embargo, en el neobarroco éste queda desligado de los valores humanistas burgueses que lo acotarían a una versión de ellos mismos, como sería la noción de alta cultura. Lo estético aquí se politiza y se torna

ideológico, se convierte en una imaginación radical en la cual el “hecho capitalista”⁶⁵ queda suspendido a través de una escritura caracterizada por la abundancia y el derroche excesivo e inútil del lenguaje. En relación a esto Sarduy comentaba:

La censura que se ha ejercido y se ejerce sobre el barroco, considerado como un estilo cargado, excesivo, amanerado, como un trabajo que se desperdicia, no hace más que metaforizar la censura contra el erotismo, enmascarada en una protesta contra el despilfarro, en un llamado a la economía —la palabra clave de nuestra civilización tacaña— de medios, a la austeridad, a la simplicidad. (p. 1821)

La modernidad capitalista asume como necesaria la acumulación y no el derroche; sin embargo, siempre hay excedentes de energía en el mundo natural como veía Georges Bataille. La destrucción de los excedentes de energía, comparados con el exceso de producción en el mundo industrial, es tomada como benéfica si garantiza el funcionamiento de la economía; pero si su uso tiene como finalidad únicamente el disfrute, entonces, atenta contra el buen funcionamiento de la economía. En relación a esto, Georges Bataille señalaba:

Que una serie de operaciones beneficiosas no tenga decididamente otro efecto más que el vano derroche de los beneficios, es lo que rechazan los espíritus habituados en ver en el desarrollo de las fuerzas productivas el fin ideal de la actividad. Afirmar que es necesario hacer humo una parte importante de la energía producida es ir en sentido contrario de los juicios que fundan una economía razonable. (2007, p.30)

El excedente es la “parte maldita” para Bataille. El lenguaje barroco es gasto inútil de energía, va contra la economía del lenguaje fundada en una lógica de austeridad y de

⁶⁵ Bolívar Echeverría explica esto con Marx, el *hecho capitalista* es “una presencia dominante” que estructura de forma objetiva el mundo, interviniendo en la forma natural de la vida representada en una economía sustentada en el “valor de uso” (Echeverría, 2013, p. 37).

simplicidad. En ese sentido es como Sarduy propone la operación lingüística del neobarroco como crítica a la economía capitalista desde el ámbito de los signos.

Dentro del entramado plural de la modernidad el “ethos barroco” se relaciona con otros tipos de “ethe” como el “clásico”, el “realista” y el “romántico”⁶⁶. Todos ellos son formas aglutinadas en el “ethos histórico” definido como un “principio de construcción del mundo de la vida” (Echeverría, 2013, p. 37). El neobarroco, comprendido desde la noción “ethos barroco” de Bolívar Echeverría, se distingue por su rechazo al “hecho capitalista” y por la afirmación de la “forma natural” de la vida donde se destaca el “valor de uso”; este último dentro del paradigma hegemónico es superado por la lógica de la “valorización del valor”, aspecto primordial de la vida moderna soportada en la acumulación de capital.

La obra de Severo Sarduy es habitualmente leída a partir de claves que desplazan su carácter disidente y político; se fragmenta y desglosa en tópicos generalmente desligados, incluso el último libro de dedicado a ella *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy* (2018), coordinado por Gustavo Guerrero y Catalina Quesada, insiste en el mismo tipo de lectura. Habría que ver en el neobarroco, en sus formas, características y temas la existencia de un

⁶⁶ Los otros “ethe” se definen también respecto a su forma particular de asimilar el proyecto civilizatorio, por ejemplo, el “realista” habita en él de manera afirmativa, es decir, lo concibe como totalmente válido, necesario y natural; este “ethos” se comporta a manera de garantía de la forma capitalista y anula en su interior cualquier otra posibilidad de modernidad. El “ethos romántico” se desenvuelve también como un hecho afirmativo del “hecho capitalista”, pero a diferencia del anterior se inclina en un inicio por la idea de “valor de uso” como la manera natural de la vida; sin embargo, la degeneración de esta forma en “valorización del valor” es tomada por él como un proceso natural derivado del “espíritu de empresa” característico del sujeto moderno. Bolívar Echeverría describe el actuar del “ethos romántico” como una “mutación perversa” donde la forma natural, transformada en “infierno”, se exalta como proceso inherente al “milagro” mismo de la creatividad de ese sujeto (2013, p. 38). El “ethos realista” también ve como inapelable la opción capitalista; y a pesar de observar en su despliegue una serie de comportamientos negativos considera que estos son compensados con los beneficios traídos por este tipo de modernidad. En contraste con los demás “ethe”, el barroco se presume como la posibilidad más radical, percibe el “hecho capitalista” como “inaceptable y ajeno”.

hilo conductor. Las teorías cosmológicas, la tópica oriental, la poesía de Góngora, la obra de Lezama, el travestismo, la anamorfosis, la pintura, la problematización del sujeto y el lenguaje barroco a través de las teorías estructuralistas y posestructuralistas, la noción de revolución, entre otros elementos sustanciales al neobarroco, se ligan bajo el signo de una crítica a los aspectos fundamentales de la modernidad capitalista. El neobarroco se instala como una forma estética de resistencia que rechaza los postulados de este tipo de modernidad. Ante ella el neobarroco se torna furioso y revolucionario, atenta contra varios de sus fundamentos como la noción de sujeto racional, el tiempo entendido como progreso y el lenguaje referencial como veremos más adelante.

Las afinidades entre Severo Sarduy y Bolívar Echeverría pueden apreciarse a pesar de provenir de discursividades diferentes: la literatura, en el caso del primero; y la filosofía en su vertiente marxista afín a la teoría crítica frankfurtiana, en el caso del segundo. Aun así, las posibilidades de una lectura cruzada prometen ser fructíferas, más aún cuando es notable la presencia de la teoría crítica postestructuralista en los ensayos de Sarduy; este aspecto permite considerar la existencia de una dimensión filosófica en esta zona de la obra del cubano. Pero esto que le da un carácter cercano a la filosofía a la ensayística sarduyana, genera diferencias con el pensamiento de Echeverría; por ejemplo, en la obra del escritor cubano el tema oriental tiene gran importancia para pensar una crítica a la modernidad; por otro lado, la autorreflexión de la escritura: una escritura que vuelve sobre sí misma para explorar sus límites termina siendo fundamental en el neobarroco para desarmar presupuestos de la modernidad. La escritura autorreflexiva del neobarroco crea un vínculo con la crítica a la metafísica y la problemática del origen y la presencia de Jacques Derrida;

esto, por su puesto, marca otro derrotero por el cual transita la obra de Sarduy. Su preocupación por el cuerpo y sus transformaciones como el travestismo lo llevan por otros caminos, igualmente críticos a la modernidad, pero más cercanos al erotismo transgresor de Georges Bataille y la noción de sujeto de Jacques Lacan, la cual está por demás decir es crítica al modelo cartesiano de sujeto. Sin embargo, más allá de las diferencias, importa en el desarrollo de este análisis confrontar los puntos cercanos y provechosos de la obra de ambos con la finalidad de generar una propuesta interpretativa de los textos sarduyanos.

3.2 El pliegue neobarroco frente al discurso universal de la modernidad capitalista

Las contradicciones de la modernidad capitalista en América Latina han producido experiencias particulares. En la “experiencia de la modernidad” se involucran elementos como espacio, tiempo, imaginación social, formas de vida, trabajo, dominio, explotación y convivencia (Bruner, 1992, p.9). Su realización concreta en América Latina ha producido una modernidad: “periférica, subalterna respecto a los centros más dinámicos” (Bruner, p. 28), y esto es así porque la experiencia de la modernidad latinoamericana está ligada al elemento colonizador y a las resistencias suscitadas por él.

Según Jesús Martín Barbero, la modernidad latinoamericana abre la posibilidad de pensar la existencia de una “modernidad plural o modernidades”; sin embargo, para ello es necesario:

arrancarnos a aquella lógica según la cual nuestras sociedades son irremediamente exteriores al proceso de la modernidad y nuestra modernidad sólo puede ser deformación y degradación de la verdadera. Romper esa lógica implica preguntarse si la incapacidad de reconocerse

en las alteridades que la resisten desde dentro no forma parte de la crisis no pensada desde el centro y sólo pensable desde la periferia en cuanto quiebre de aquel proyecto eurocéntrico de universalidad, esto es en cuanto diferencia que no puede ser disuelta ni expulsada. ¿Qué es lo que especifica más profundamente la heterogeneidad de América Latina?: Su modo descentrado, desviado de inclusión en y de apropiación de la modernidad. Pensar la crisis traduce así para nosotros la tarea de dar cuenta de nuestro particular malestar en/con la modernidad. (1998, p.21)

La idea de que América Latina vive una modernidad falsa, espuria o en una pseudomodernidad resulta del todo estrecha porque remite a una sola forma de modernidad y porque alienta la concepción de una modernidad mal lograda, copia de la verdadera. La crisis de la modernidad latente en América Latina tiene una raíz profunda ligada a su heterogeneidad cultural; ésta se resiste a ser borrada o desplazada por la fuerza homogeneizante de la modernidad hegemónica. Martín Barbero subraya que la resistencia a la lógica de la modernidad capitalista sólo puede organizarse desde la periferia y no a partir del centro desde el cual se vería esa resistencia como falla y no una crítica. La crítica parece acomodarse mejor cuando no está estructurada desde el centro.

América Latina muestra en algunos de sus rasgos el anverso de la modernidad capitalista, y desde ese otro lado, generalmente obliterado, surge la heterogeneidad, representada en el pliegue barroco, como muestra de una multiplicidad de temporalidades y racionalidades reacias a converger en el aglutinamiento terso del proyecto modernizador. La modernidad hegemónica, bajo el sello de la identidad y la unidad, busca disolver las diferencias; no obstante, esas diferencias no se disuelven y desde ellas se abre un marco de reflexión que invita a cuestionar:

¿Cómo pensar una diferencia que no se deja asimilar ni disolver por el modelo hegemónico —europeo, norteamericano— únicamente desde el ámbito de las prácticas económicas y políticas, cuando la dinámica de las transformaciones que calan en los mundos de vida de las mayorías remite a “la persistencia de estratos profundos de la memoria y la mentalidad colectiva sacados a la superficie por las bruscas alteraciones del tejido tradicional que la aceleración modernizadora comporta”? (Martín Barbero, 1998, p.21)

La respuesta sería pensar esas diferencias como modos de resistencia al movimiento destructor-creativo de la modernidad porque éste tiende invariablemente a borrar las diferencias; éstas otorgan los elementos distintivos del sujeto latinoamericano, el cual en muchos puntos contrasta con la visión unificada del sujeto racional de la modernidad hegemónica, mismo que percibe una forma del tiempo: el progreso, base de la vida productiva capitalista.

La racionalización característica del sujeto moderno e ilustrado tiene como sustento el concepto de universalidad; éste ha sido un factor importante en el modelamiento del mundo moderno. La razón universal no responde a intereses particulares, sino exclusivamente a la voluntad de verdad y conocimiento necesitada de un lenguaje que genere un “punto cero” epistemológico⁶⁷. Este lenguaje es lo contrario a una expresión barroca.

⁶⁷ Santiago Castro Gómez en *La Hybris del punto cero* explica esto de la siguiente manera: “La ciencia no es otra cosa que un lenguaje bien hecho y los lenguajes particulares son una ciencia imperfecta, en tanto que son incapaces de reflexionar sobre su propia estructura. Por eso, durante el siglo XVIII la Ilustración eleva la pretensión de crear un metalenguaje universal capaz de superar las deficiencias de todos los lenguajes particulares. El lenguaje de la ciencia permitiría generar un conocimiento exacto sobre el mundo natural y social, evitando de este modo la indeterminación que caracteriza a todos los demás lenguajes. El ideal del científico ilustrado es tomar distancia epistemológica frente al lenguaje cotidiano – considerado como fuente de error y confusión – para ubicarse en lo que en este trabajo he denominado el punto cero. A diferencia de los demás lenguajes humanos, el lenguaje universal de la ciencia no tiene un lugar específico en el mapa, sino que es una plataforma neutra de observación a partir de la cual el mundo puede ser nombrado en su

Para Jesús Martín Barbero existe la “ineludible necesidad de pensar las secretas complicidades entre el sentido de lo universal que puso en marcha la Ilustración y la globalización civilizatoria que el etnocentrismo occidental ha hecho pasar por universal” (1998, p. 21). Y es la espesura de la heterogeneidad cultural, capturada en los múltiples pliegues de lo barroco lo que podría ayudar a profundizar en aquello entendido como universal, mostrando sus contradicciones e imposibilidades.

La pretensión universalista de la modernidad capitalista ofrece una imagen lisa del mundo; en ella todo queda imantado por medio de la identidad, mientras la diferencia es desplazada y fijada en una otredad muchas veces impenetrable para esa mirada etnocéntrica mencionada por Martín Barbero. El neobarroco dibuja una imagen distinta caracterizada por el pliegue barroco que se opone a la lisura. De acuerdo a Gilles Deleuze: “El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues [...] El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito” (1989, p. 10). El movimiento infinito y, por tanto, en constante devenir del pliegue ofrece resistencia a lo homogéneo, a lo lineal y lo simétrico. El pliegue barroco, en su incesante movimiento inútil y excesivo, pone en duda la existencia de esencias fijas porque incluso dentro de aquello tomado como esencial existen infinitud de pliegues. Por tanto, el pliegue barroco se resiste a la unificación de una identidad esencializada. En este sentido, el

esencialidad. Producido ya no desde la cotidianidad (Lebenswelt) sino desde un punto cero de observación, el lenguaje científico es visto por la Ilustración como el más perfecto de todos los lenguajes humanos, en tanto que refleja de forma más pura la estructura universal de la razón” (2005, p. 14)

neobarroco sarduyano muestra cómo opera la identidad latinoamericana sin buscar dar una definición fija de ella.

Muestra del pliegue barroco en la obra de Sarduy es su escritura autorreflexiva, la cual se expande para regresar a ella misma creando dobleces. Y es que para el cubano, una de las características de lo barroco, algo que veía en *Las Meninas* de Velázquez, era la tautología, la circularidad y la repetición obsesiva. El cuadro del pintor español, como la escritura de Sarduy, trata de responder a la pregunta ¿qué es la representación?, este cuestionamiento se transforma inevitablemente en ¿qué es la escritura? El intento de responder a ello resulta en la escritura neobarroca que se expande y redobla para plasmar su sentido; sin embargo, éste no puede aparecer jamás porque no hay posibilidad de escribir la esencia o encontrar el sentido de algo, al menos no totalmente; por ello, para Sarduy la escritura se realiza desde “un vacío fundamental” (1999, p. 1819): no remite a esencias con las cuales se pueda subsanar esa carencia originaria; esto, por supuesto, deriva en la afirmación de un origen vacío. La consecuencia de lo anterior es la desaparición de una esencia o sentido delimitador. La escritura, al buscar su sentido inexistente, se repite creando el pliegue; éste nace en un “vacío fundamental”. , A esto se refiere Sarduy cuando comenta que en su escritura: “se repite un ritual preparatorio, las palabras, los ritmos, a veces frases o párrafos enteros, como hice en *Maytreya*” (p. 78). La repetición de estos elementos en su novelística es ejemplo del pliegue barroco. Los textos de Sarduy hacen referencia a sí mismos, se citan, se reiteran, se parodian⁶⁸; incluso hay momentos donde la escritura transcurre circularmente bordeando ese vacío mencionado por Sarduy. En el inicio

⁶⁸ Emir Rodríguez Monegal realiza un análisis detallado en “Sarduy: Las metamorfosis del texto” (1999)

de *Cobra*, por ejemplo, cuando se detalla cómo funciona y cómo es el Teatro Lírico de Muñecas dirigido por la Madre, y que resulta ser un prostíbulo en el cual la/el personaje de Cobra tiene el papel principal, la escritura se enrosca y nos muestra la repetición obsesiva del neobarroco al igual que su vacío fundamental. En un momento de esa descripción aparece esto:

Cobra era su logro mejor, su «pata de conejo». A pesar de los pies y de la sobra —cf.: capítulo V—, la prefería a todas las muñecas, terminadas o en proceso. Desde que amanecía escogía sus trajes, cepillaba sus pelucas, disponía sobre los sillones victorianos casacas indias con galones de oro, gatos vivos y de peluche; ocultaba entre sus cojines, para que la sorprendieran a la hora de la siesta, acróbatas de cuerda y encantadores de serpiente que al ser tocados ponían en marcha un *Vals sobre las olas* con chirridos baritonales, de flautilla de lata. (1999, p. 430)

Más allá de la descripción barroca del espacio y del proceso de metamorfosis de los personajes, la cita anterior muestra una escritura que regresa a sí misma, y eso es así porque este fragmento aparece intacto páginas más adelante, haciendo referencia a un capítulo inexistente, el V. La repetición de la escritura hace un doble especular creado por el pliegue; esa reiteración escritural remite al lector a un vacío o ausencia. Uno de los modos de la escritura neobarroca es la proliferación de elementos creadores de laberintos por los cuales el lector extraviado transita y, cuando esta escritura remite a cierto orden, el capítulo V por ejemplo, del cual se espera cierta guía resulta inexistente. Ese vacío, como ya se comentó, tiene su justificación en la idea de inesencialidad de las cosas y de la inexistencia de verdades fundamentales. Desde esta reflexión, el neobarroco opta por pensar las cosas como mera simulación, como la supuesta existencia de ese capítulo V.

La escritura neobarroca no recoge lo diferente para reducirla a una esencialidad puesto que el pliegue barroco no remite a esencias; más bien opera desde el *hacer que o hacer como que*, es decir, desde la simulación: acción donde no se fuerza la unificación de lo disímil o diferente. Un ejemplo de ello serían las formas en cómo el neobarroco trabaja con la intertextualidad y la cita, otras formas de su repetición escrituraria. De acuerdo con Sarduy: “el texto extranjero se funde al primero, indistinguible, sin implantar sus marcas, su autoridad de cuerpo extraño en la superficie” (Sarduy, 1999, p. 1396). La simulación abre la posibilidad de unir sin forzar o violentar las particularidades de los elementos conformados por lo heterogéneo:

La *simulación* conecta, agrupándolos en una misma energía —la pulsión de simulación—, fenómenos disímiles, procedentes de espacios heterogéneos y aparentemente inconexos que van desde lo orgánico hasta lo imaginario, de lo biológico a lo barroco: mimetismo (¿defensivo?) animal, tatuaje, travestismo (¿sexual?) humano, maquillaje, *Mimikri-Dress-Art*, anamorfosis, *trompe-l’oeil* (Sarduy, 1999, p. 1264).

La heterogeneidad, como el pliegue barroco, se resiste a la imagen lisa que intenta imponer la modernidad hegemónica. Los dispositivos de poder y control no pueden moldearla ni coaccionarla, por tanto, es excluida y censurada; no obstante, el lenguaje barroco la recoge en uno de sus tres procesos de artificialización: la proliferación⁶⁹ definida como “yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar, *collage*” (Sarduy, 1999, p. 1389).

Ejemplo de lo anterior puede ser la representación de los espacios en *Cobra*; en esta novela la construcción espacial combina objetos heterogéneos a guisa de *collage*, como el siguiente:

⁶⁹ Los otros dos son la sustitución y la condensación.

Por las ventanas ojivales rondeles de vidrio opaco filtraban un día gris y húmedo. De un baúl sienés sobresalía un tapiz flamenco. Colgaban de las vigas arenques ahumados y racimos plateados de ajo. En una mesa había una balanza y una biblia abierta cuyas iniciales eran hipogrifos mordiéndose la cola, sirenas y harpías; entre las letras saltaban liebres. (1999, p. 435)

La simulación es un trabajo de creación a modo de *collage*, donde lo heterogéneo se reúne para crear la imagen neobarroca. La cita anterior pertenece al momento cuando el personaje del Indio llega al Teatro Lírico de Muñecas y se hace un recuento de su vida y de cómo llegó a Occidente ya con el nombre de Eustaquio. En la imagen espacial adornada por ventanas opacas, se yuxtaponen otros motivos como el baúl sienés, el cual hace recordar a la escuela sienesa de pintura, famosa en el siglo XIV; a su lado está un tapiz flamenco, objeto de lujo en los siglos XIV y XV, que remite a la escuela de pintura flamenca. En contraste a estos objetos lujosos se distinguen los arenques ahumados y los ajos plateados. A la imagen espacial se reúne una biblia con imágenes mitológicas. El conglomerado de objetos heterogéneos, “aparentemente inconexos”, logran cierta unidad sin por ello perder sus propiedades diferenciales. Otro ejemplo de este *collage* neobarroco viene poco después cuando se relata cómo la Señora, la dueña del Teatro Lírico de Muñecas conoció al Indio.

La Señora había descubierto al indio entre los vapores de un baño turco, en los suburbios de Marsella. Quedó tan estupefacta cuando, a pesar del vaho reinante, distinguió las proporciones con que Vishnú lo había agraciado que, sin saber por qué —con esos jeroglíficos, y sin saber que lo son, nos asombra el destino— pensó en Ganesha, el dios elefante (1999, p. 435).

Un Indio tatuado con jeroglíficos en un baño turco en un suburbio de Marsella es visto por la Señora que se sorprende con su belleza, evocadora del dios Ganesha. Este tipo de

espacios son recurrentes en esta novela de Sarduy. En ellos se puede observar la conjunción barroca de objetos y espacios donde se conjugan imágenes de diferentes culturas. La simulación como acto en el cual se *hace como que* no busca generar un centro desde el cual se establezca un orden jerárquico de los elementos; éstos están ahí yuxtapuestos, mantienen para sí sus cualidades porque no hay un modelo con el cual se decida su confluencia. Por esta razón, el neobarroco es simulación: señala la falta de origen, entendido como “norma que invite o magnetice la transformación, que decida la metáfora” (Sarduy. 1999, p. 1267), o que dote de un sentido único, regulador de los demás e inapelable. Ante el deseo de generar sentidos rígidos o una imagen lisa, el neobarroco responde con la construcción infinita de sentidos construidos por sus pliegues.

La escritura neobarroca construida a través del pliegue no sólo funciona como crítica a la economía capitalista caracterizada por la austeridad como se vio en el apartado anterior, sino también a la voluntad totalizadora de la modernidad que busca asimismo una economía de las identidades, bajo la idea de una esencia de las cosas. El neobarroco evita la posibilidad de síntesis de la identidad, evocando en su escritura la diferencia inherente a la heterogeneidad: elemento representante de la imposibilidad de crear una unidad total a través de un sentido único. Este aspecto del neobarroco lo hace ser una poética de resistencia. Como ve Bolívar Echeverría, “Lo humano se juega en la afirmación de su diversidad, en la resistencia y contraataque a la dinámica imparable de nuestra época” (2010, p. 9). Esa dinámica es la que lleva a volver homogéneo todo.

3.3 La perspectiva caribeña del neobarroco

La mirada caribeña de la modernidad, a la cual pertenece el neobarroco de Severo Sarduy, remite inminentemente a la obra de Aimé Césaire, quien inicia su *Discurso sobre el colonialismo* (1950) haciendo una crítica a las consecuencias producidas por la modernidad capitalista⁷⁰ que, como plan civilizatorio en expansión, se proyecta potencialmente como vía para la emancipación humana, pero de manera factual existe en contradicción con esa finalidad. Para Césaire el mundo moderno civilizado ha sido incapaz de solventar los problemas que aquejan al humano, incluso éste se ha convertido en el factor de opresión y sufrimiento. El trabajo reflexivo de Césaire muestra las inconsistencias del proyecto moderno cuando escribe:

Una civilización que se muestra incapaz de resolver los problemas que suscita su funcionamiento es una civilización decadente.

Una civilización que escoge cerrar los ojos ante sus problemas cruciales es una civilización herida.

Una civilización que le hace trampas a sus principios es una civilización moribunda. (2015, p. 13).

El poeta y ensayista de Martinica se asumía dentro de la tradición calibanesca⁷¹ y, desde ese espacio de conocimiento, que abrió otra perspectiva para analizar la modernidad, señaló las contradicciones del “mundo civilizado” resumidas en la presencia de la barbarie supuestamente expulsada por la razón ilustrada.

⁷⁰ Se entiende aquí a la modernidad como un proyecto civilizatorio que opta por la vía capitalista para cumplir sus promesas originales de emancipación del hombre.

⁷¹ Habría que agregar a esta tradición a otros intelectuales caribeños como George Lamming con su libro *Los placeres del exilio* (1960) y a Roberto Fernández Retamar con *Calibán* (1971). *Apuntes sobre la cultura en nuestra América*. Ambos tomaron el personaje de Calibán de la obra shakesperiana *La Tempestad* para hablar sobre los procesos de colonización, viendo en él la figura del colonizado.

La civilización moderna, colonial y capitalista genera una sociedad decadente, herida, moribunda e incapaz de resolver los conflictos originados por su voluntad contradictoria de liberar. Las inconsistencias de la modernidad capitalista operan en América Latina de forma exacerbada, crean una experiencia particular fundada, como enseña Aníbal Quijano, en la tensión entre el ideal de una racionalidad liberadora y la existencia de otra como instrumento de poder y subordinación (1988, p.57). Siguiendo las ideas de Quijano, la razón, como fundamento del hombre moderno, alcanzó su madurez a finales del siglo XVII; sin embargo, cuando ésta se encontró con la fuerza expansiva de la modernidad capitalista fue redefinida. Se generó una suerte de aporía condensada en la incompatibilidad entre su finalidad como elemento emancipador y la necesidad colonialista del capitalismo que la redujo a mero instrumento de dominio y producción de capital.

Los dispositivos de poder construidos por una modernidad que eligió la instrumentalización⁷² y la expansión colonial capitalista como vía para cumplir sus promesas

⁷² La modernización y su rápida asimilación y expansión impactó en la vida social de manera determinante y contundente. La creciente fuerza del progreso modernizador desdibujó la frontera donde se definía y diferenciaba a la misma modernidad de su despliegue práctico y de su impulso avasallador y transformador. El movimiento modernizador terminó desplazado paulatinamente los elementos fundantes y característicos de la modernidad humanista e ilustrada, imponiendo valores con los cuales la razón iluminista quedó eclipsada, dando lugar a su versión instrumental. Este desplazamiento se fue gestando durante la imposición de la hegemonía británica, como escribe Aníbal Quijano: “Desde sus propios inicios, la Ilustración europea contiene una división que pronto se revelará insanable entre las tendencias para las cuales la racionalidad es una genuina promesa de liberación de la humanidad, de sus propios fantasmas; de la sociedad, de las prisiones del poder. Y, del otro lado, las tendencias para las cuales la racionalidad es un dispositivo instrumental del poder, de la dominación. [...]La imposición de la hegemonía británica, desde fines del Siglo XVIII y durante todo el Siglo XIX, significó también la hegemonía de las tendencias que no podían concebir la racionalidad de otro modo que como arsenal instrumental del poder y de la dominación. La asociación entre razón y liberación quedó oscurecida, de ese modo. La modernidad sería, en adelante, vista casi exclusivamente a través del enturbiado espejo de la “modernización”. Esto es, la transformación del mundo, de la sociedad, según las necesidades de la dominación” (1988, p. 53). Con el surgimiento de los valores de la modernización se establecieron los parámetros para la medición del crecimiento de las sociedades y, por tanto, su ubicación dentro del mundo moderno. Como apuntaba Gianni Vattimo: “la modernidad es la época en la que el hecho de ser moderno se convierte en un valor determinante” (1990, p. 73). Y dentro de esta lógica una nación podía

utópicas gestó, a su vez, respuestas y resistencias dentro de las representaciones estéticas que en diversos grados mostraron el resultado de la herida colonial.⁷³ Estos versos de Aimé Césaire pueden muy bien ser muestra de lo anterior: “Porque os odiamos a vosotros y a vuestra razón, reivindicamos la demencia precoz la locura llameante del terco canibalismo” (2008, p. 47). Esa locura llameante, versión alterna de la racionalidad ilustrada, fue heredada por dos de sus alumnos: Frantz Fanon y Édouard Glissant, quienes por diferentes rumbos pensaron las problemáticas de la modernidad colonial.

El “terco canibalismo” mencionado en los versos de Césaire tienen impresa una marca histórica que remonta a los indígenas caribes quienes, a diferencia de los taínos, opusieron gran resistencia a los colonizadores. Los caribes, representados como los salvajes, eran los caníbales descritos en el *Diario de navegación* de Cristóbal Colón. Su nombre evoca el juego de palabras que William Shakespeare hizo en *La Tempestad* para formar el nombre de Calibán, personaje emblemático no sólo para la tradición literaria de Occidente, sino también para el pensamiento crítico latinoamericano. Julio Ortega comenta sobre él lo siguiente: “Su figura corresponde a la noción de hombre natural, que entiende

pertenecer al conjunto de naciones modernas a condición de implantar en la totalidad de sus dinámicas productivas, sociales y culturales los procesos hiperracionalizados de la modernización capitalista.

Puesto así, la consecuencia lógica del asentamiento de la episteme moderna y más puntualmente de los procesos modernizadores no pudo ser otra sino el deseo de las sociedades de constituirse en naciones modernas, un deseo que volcó las voluntades a la consecución de ello. Sin embargo, para América Latina, en su situación colonial, la inserción de la modernización capitalista resultó catastrófica. “América Latina no volvería a encontrar la modernidad sino bajo la cubierta de la modernización” (Quijano. 1988, p.54), es decir, viviría la modernidad como modernización desde un espacio colonial, con un régimen capitalista y subordinada a una hegemonía que veía la razón como instrumento de dominio.

⁷³ Walter Mignolo en *La idea de América Latina* señala al respecto: “La colonialidad pone de manifiesto las experiencias y las ideas del mundo y de la historia de aquellos a quienes Fanon denominó *Les damnés de la terre* (“Los condenados de la tierra”, que han sido obligados a adoptar los estándares de la modernidad). Los condenados se definen por la herida colonial, y la herida colonial, sea física o psicológica, es una consecuencia del racismo, el discurso hegemónico que pone en cuestión la humanidad de todos los que no pertenecen al mismo locus de enunciación (y a la misma geopolítica del conocimiento) de quienes crean los parámetros de clasificación y se otorgan a sí mismos el derecho a clasificar” (2007, p. 34)

al hombre colonizado como primitivo, desprovisto de lenguaje y, por tanto, de moral” (2010, p. 55). Asimismo, el crítico peruano apunta respecto a Calibán es “en verdad el primero personaje o la primera máscara del sujeto colonial moderno” (p. 59).

Para Roberto Fernández Retamar el mar Caribe era el espacio de caníbal, del hombre antropófago, que había de ser dominado y civilizado (1974, p. 14). Las aguas caribeñas fueron el lugar de entrada de los conquistadores, el espacio de gestación de la modernidad del continente y el primer lugar desde el cual la voz de los conquistadores, evangelizadores y cronistas, comenzó a configurar la imagen de una modernidad diferente a la de los colonizadores⁷⁴.

Para Édouard Glissant el mar Caribe es el prólogo al continente. En su *Introducción a una poética de lo diverso* comenta:

Siempre he dicho que el mar Caribe se distingue del Mediterráneo en que aquél es un mar abierto, un mar que difracta, mientras que el Mediterráneo es un mar que concentra. El hecho de que las civilizaciones y las grandes religiones monoteístas surgieran en las proximidades de la cuenca mediterránea obedece al poder de este mar para dirigir, incluso por medio de los dramas, las guerras y los conflictos, el pensamiento humano hacia un pensamiento de lo Uno y de la unidad. El mar Caribe, por su parte, es un mar que difracta y que suscita la emoción de la diversidad (2002, p. 16).

Con esta comparación, Glissant pone de manifiesto un punto crítico respecto a la experiencia de la modernidad en América Latina: en ella la diversidad, lo heterogéneo y lo

⁷⁴ Pedro Heriquez Ureña en el primer capítulo de *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1945), con su prosa siempre precisa, emprende un camino con el cual va mostrando la construcción imaginaria realizada por los colonizadores de América. A través de los diarios de Cristobal Colón, la obra de Pedro Mártir, los ensayos de Montaigne, los manuscritos de Fray Bartolomé de las Casas, entre otros textos, Henríquez Ureña reconstruye el discurso elaborando para llegar, como diría O’Gorman (1959) a la invención de América.

fragmentado no se dejan subsumir por el planteamiento unificador de la modernidad proveniente del Mediterráneo y, al contrario, ejercen una acción fuerte de resistencia contra lo homogéneo, como se señaló en el apartado anterior. La heterogeneidad es un aspecto que, en conjunción con la lógica de una modernidad colonialista y el espacio particular de Latinoamérica en la economía-mundo capitalista, da como resultado el nacimiento de una modernidad distinta a la hegemónica. Del otro lado, el Mediterráneo representa la voluntad de unificación y totalidad, a pesar de los conflictos y las crisis que esta imantación hacia lo uno produce. Lo dicho por Glissant se resume en mar el Mediterráneo: modernidad unificadora y lisa; frente al mar Caribe: modernidad heterogénea y corrugada. Si bien la cultura mediterránea es igualmente heterogénea, el contraste entre una tendencia a contraer y otra a difractar, le sirve a Glissant para construir su crítica a la modernidad colonizadora con tendencia hacia a la unificación.

Alejo Carpentier partía de la idea de una naturaleza barroca para analizar las expresiones culturales y sociales latinoamericanas; por su lado, Glissant⁷⁵ considera al mar Caribe como muestra de una cultura diversa donde se produce una forma singular de conocer: “el pensamiento del rastro”, diferente a “los pensamientos de sistema” o “los sistemas de pensamiento”. La diferencia entre el primero y los segundos redundaba en lo siguiente:

El pensamiento del rastro posee una dimensión original que es preciso oponer, en la actual situación del mundo, a lo que dado en llamar los pensamientos de sistema o los sistemas de pensamiento. Los pensamientos de sistema y los sistemas de pensamiento han sido tan prodigiosamente fecundos y productivos como prodigiosamente letales.

⁷⁵ Lezama Lima, al inicio de “La curiosidad barroca”, ironiza con la desmesura que el término barroco había generado hasta ese momento y comenta: “la tierra era clásica y el mar barroco” (1993, p 89).

El pensamiento del rastro es aquel que se inserta hoy día más eficazmente en la falsa universalidad de los pensamientos de sistema (2002. p. 19).

Los sistemas de pensamiento son característicos de la modernidad hegemónica, la cual por una racionalización que se torna destructiva en su voluntad creativa. Se fundamentan en una razón universal totalizadora e intentan imponerse sobre cualquier otra racionalidad existente bajo la idea de unidad; esta racionalidad surge en Europa⁷⁶, espacio geopolítico donde se privilegia la idea civilización como proyecto expansivo. Por su lado, el pensamiento del rastro, nace de la tensión originada por la diversidad en los espacios de criollización, acontece como una opción diferente de conocer el mundo y lo *otro* sin una finalidad de dominio, algo de lo cual sí participa el “pensamiento de sistemas” de la modernidad colonial europea.

Desde el “pensamiento del rastro” la estructura de la identidad se concibe como rizoma⁷⁷: una “raíz diversa” (Glissant, 2002, p. 25), a diferencia de los “sistemas de pensamiento” sustentados en la idea de una “raíz única”, es decir, una identidad uniformada bajo un modelo particular de sujeto. Los sistemas de pensamiento construyen límites férreos y devoran las raíces a su alrededor, mientras que el pensamiento del rastro

⁷⁶ Cuando Glissant menciona Occidente, se refiere especialmente a Europa.

⁷⁷ Édouard Glissant en *Introducción a una poética de lo diverso* (2002) comenta en relación a las nociones de ser e identidad que: “la noción de ser y de ser absoluto está vinculada con la noción de identidad de «raíz única» y de identidad exclusiva, y que si somos capaces de concebir una identidad rizoma es decir, una raíz a la búsqueda de otras raíces, entonces lo que cobra relevancia no es tanto un presunto absoluto de cada raíz, sino el modo, la manera en que entra en contacto con otras raíces, esto es, la Relación” (p. 32). El concepto de rizoma es tomado por Glissant de Deleuze y Guattari, y lo señala en el mismo libro: “En uno de los capítulos de *Mil mesetas* (publicado originariamente en volumen separado bajo el título de Rizomas), Deleuze y Guattari, subrayan esta diferencia. La establecen desde el punto de vista de la mecánica del pensamiento, distinguiendo entre pensamiento de la raíz y pensamiento del rizoma. La raíz única es aquella que causa la muerte de todo lo que la rodea, mientras que el rizoma es aquella raíz que se extiende en busca de otras raíces.” (p. 59)

se caracteriza por ser poroso y permitir el contacto y el fluir, relacionando, en lugar de dividir. Aunado a esto, Glissant lo describe como:

un pensamiento asistemático, que no será dominador, ni sistemático, ni autoritario, sino que será tal vez un no sistema de pensamiento, caracterizado por la intuición, la fragilidad, la ambigüedad, en concordancia con la extraordinaria complejidad y con la extraordinaria multiplicidad de dimensiones del mundo en que vivimos (2002, p. 27).

En la lectura de los intelectuales caribeños, el Caribe, como introducción al continente, ejerció la primera resistencia a la modernidad colonial y, desde ahí, se han originado, como producto de su diversidad, vías alternas a la modernidad europea. Una de esas rutas dentro de la modernidad es la experiencia barroca construida por una pluralidad de voces, algo que recuerda la idea “nunca se habla una sola lengua” de Jacques Derrida⁷⁸. El barroco, como el pensamiento del rastro, no es monolingüe ni logocéntrico, se extiende como rizoma y de forma diseminada de modo tal que desjerarquiza, descentra y se inserta en “la falsa universalidad de los pensamientos de sistema”. Esta idea glissantiana roza con la definición del neobarroco como una cámara de ecos, donde éstos se entremezclan, borrando cualquier rastro causal entre ellos.

⁷⁸ Curiosamente, el libro *El monolingüismo del otro* (1997) de Jacques Derrida inicia con una cita de Glissant donde critica al humanismo como discurso de poder, éste podría ser, en cierta medida, un “sistema de pensamiento”. “La «falta» no radica en el desconocimiento de una lengua (el francés), sino en el no dominio de un lenguaje apropiado (en criollo o en francés). La invención autoritaria y prestigiosa de la lengua francesa no hace más que fortalecer los procesos de la falta. La reivindicación de ese lenguaje apropiado pasa por lo tanto por una reivindicación crítica de la lengua francesa [...] Esa revisión podría participar de lo que llamaríamos un antihumanismo, en la medida de que la domesticación por la lengua francesa se ejerce a través de una mecánica del «humanismo»” (p. 11). La idea de Glissant puede bien servir para pensar el personaje de Calibán entendido como el sujeto colonizado caracterizado por la falta: el “no dominio” de un lenguaje autoritario y domesticador.

En los estudios sobre las obras de Édouard Glissant y Severo Sarduy no se señala la relación existente entre ambos. De ahí la necesidad de un estudio relativo a sus puntos de encuentro. Por lo pronto, sugiero lo siguiente: el neobarroco de Sarduy, como apuesta estética-ideológica, como propuesta dirigida a la politización de la estética barroca, se emparenta con la “poética de la relación” glissantiana. cabría situar al neobarroco como un “pensamiento del rastro” debido a que es una propuesta que no tiende a la unidad, la totalidad y lo homogéneo; pero en cambio busca un ordenamiento diferente del mundo, por tal razón Sarduy considera la obra de Lezama como una “furia de relectura y remodelaje de la historia” (1999, p. 1406) Y, en relación con la descripción de Glissant del “pensamiento del rastro”, el neobarroco tampoco intenta ser sistemático, ni dominador, en todo caso es asistemático y ambiguo, rasgos característicos de la novelística y ensayística sarduyana.

“El mundo se criolliza” (2002, p.125), escribe Glissant para hacer notar que toda cultura es producto de la mezcla. La criollización, comenta el martiniqueño, es un síntoma de lo barroco que se opone a la idea de lo clásico.

El barroco es el anticlasicismo; es decir, el pensamiento barroco niega los valores universales y sostiene que todo valor es un valor particular que debe entrar en relación con otro valor de esa misma índole y que, por ende, no existe la posibilidad de que un valor particular cualquiera pueda legítimamente considerarse, presentarse o imponerse como un valor universal. Puede imponerse como valor universal por la fuerza, pero no puede imponerse legítimamente como tal. Ésta es la enseñanza del pensamiento barroco. (2002, p.52)

El barroco y, por consiguiente, el neobarroco trasciende lo estético, incluso va más allá de una mera expresión cultural para constituirse como un pensamiento crítico dentro de la misma modernidad. En este punto el neobarroco da un giro a la tendencia culturalista del

rescate del barroco realizado por Henríquez Ureña, Reyes y Picón Salas. El neobarroco, como discurso crítico surgido desde la estética, desarma la universalidad de la racionalidad de la modernidad capitalista y su falsa legitimidad, desarticula la identidad del sujeto sostenida como unidad homogénea, algo que se plasma en la construcción de algunos personajes de la novelística sarduyana, tal sería el caso de *Cobra*, donde los personajes están en proceso de mutación.

El neobarroco además de realizar una lectura de la modernidad capitalista desde el margen, también busca su revés. Como apuntaba Severo Sarduy: “Todo discurso tiene su reverso, y sólo el desplazamiento oportuno del que escucha, del que aparentemente, ajeno o indiferente a su enunciación, distribuye las figuras —las retóricas del discurso, las emblemáticas de la imagen—, lo revela” (1999, 1276). Así como Césaire muestra uno de los puntos ciegos del discurso moderno capitalista; el neobarroco sarduyano revela el reverso de la modernidad mediante una lectura que intenta desmantelar su lógica discursiva. Pero a la vez, la crítica constitutiva del neobarroco se exhibe como un espacio simbólico liminar que aún se sabe perteneciente a ella. Por esto Sarduy escribe:

Ese barroco furioso, impugnador y nuevo no puede surgir más que en las márgenes críticas o violentas de una gran superficie —de lenguaje, ideología o civilización—: en el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y *dialectal* de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, trasplante y fin de un lenguaje, de un saber. (Sarduy. 1999, p. 1308)

Sarduy deja muy claro el espacio de nacimiento del barroco: el margen, ese es su *locus* de enunciación. El barroco y el neobarroco son excéntricos, por tanto, no pueden leerse desde la clave de una estética hegemónica, a menos de que a ese barroco furioso se le quiera

domesticar y quitar su capacidad crítica. El neobarroco se mueve en el borde: espacio ideal para llevar a cabo la impugnación, la denegación, como dice Sarduy. Se contrapone al *ethos* moderno que optó por el capitalismo como vía para llegar a la promesa de abundancia de la modernidad del cual habla Bolívar Echeverría. En este sentido, el neobarroco no es una contramodernidad, no apuesta a una irracionalidad o a una premodernidad, tampoco niega los presupuestos enteros de la modernidad, sino su lado instrumental y capitalista. El neobarroco sigue participando de la modernidad, pero desde su orilla. Desde los márgenes de la civilización estructura una crítica alineada con aquellas que hablan de una crisis civilizatoria⁷⁹.

En este sentido, el neobarroco de Severo Sarduy se presenta como un modo de ser, un “ethos barroco” con una sensibilidad diferente. Como señala Sergio Ugalde, la importancia de la obra de Lezama Lima: “no provenía de ser una estética dentro de una sociedad; sino de haber manifestado los conflictos de una sociedad dentro de una estética” (2011. p. 235), esto mismo podría aplicarse a la obra de su heredero: Severo Sarduy. El neobarroco muestra un otro modo de estar en la modernidad y de habitarla; todo esto desde el ámbito de la representación, de la teatralidad, de la simulación que lo caracteriza.

⁷⁹ Para Bolívar Echeverría: “Cuando hablamos de crisis civilizatoria nos referimos justamente a la crisis el proyecto de modernidad que se impuso en este proceso de modernización de la civilización humana: el proyecto capitalista en su versión puritana y noreuropea, que se fue afirmando y afinando lentamente al prevalecer sobre otros alternativos y que domina actualmente [...] se trata sin duda de una crisis porque, en primer lugar, la civilización de la modernidad capitalista no puede desarrollarse sin volverse en contra de su fundamento que la puso en pie y la sostiene —es decir, la del trabajo humano que busca la abundancia de bienes mediante el tratamiento técnico de la naturaleza” (2013, p. 34). A pesar de la distancia temporal entre las formulaciones de Césaire, Sarduy, Glissant y Echeverría, todos ellos se sitúan en un marco que señala la crisis generalizada de la modernidad. A esto habría que agregar que el neobarroco se desarrolló a la par del paradigma teórico postestructuralista cuya constante fue arremeter contra las bases de la modernidad capitalista, descubriendo su metafísica y las formas de poder, entre otras cosas.

CAPÍTULO IV: NEOBARROCO Y REVOLUCIÓN

En uno de los varios textos breves escritos por Severo Sarduy a manera de imágenes autobiográficas, y reunidos por Gustavo Guerrero en la compilación de su *Obra Completa* (1999) bajo el título *Autorretratos*, está descrita la afinidad entre él y Philippe Sollers y la “complicidad” y “fidelidad” hacia Octavio Paz. Con el escritor y teórico del grupo *Tel Quel* tenía un interés común: la revolución del significante⁸⁰ de las teorías posestructuralistas, traída al campo teórico francés de los sesenta, de la cual el neobarroco se sirvió para construir su concepto de revolución. Con el segundo compartía la atracción y el gusto por *el pensamiento asiático* (2002, p. 27); éste, más que un programa teórico bien formado o un cúmulo de representaciones o proposiciones sobre Oriente, era un “estilo” donde predominaba la voluntad de mostrar, de modo similar al pensamiento oriental, la “ilusión” existente de ciertas aseveraciones tomadas como verdades irrevocables, y no tanto la de construir una estructura de afirmaciones, citas o argucias para convencer.

Desde una lectura neobarroca sumergida en el viaje realizado por el escritor cubano a través de la cultura oriental después de su novela *De donde son los cantantes*, y que se aprecia en mayor medida en *Maytreya*, la obra del poeta mexicano es descrita como

⁸⁰ Manuel Asensi en *Los años salvajes de la teoría* recuerda cómo en su momento el grupo telquelista abogaba por una revolución tanto social como estética. En 1968, durante los acontecimientos del mayo francés hicieron ver a través de su revista *Tel Quel* la necesidad de pensar la revolución también en el orden simbólico y del lenguaje. Se podría considerar muy de la mano de Michel Foucault que, si el lenguaje es lo que ordena nuestro mundo, por tanto, no se podría pensar en un cambio profundo de orden social sin trastocar la manera en cómo utilizamos los significantes. Del mismo modo habría que considerar la existencia de un sujeto revolucionario distinto, tomando en cuenta que éste siempre estará atravesado por el lenguaje. En consecuencia, no podría haber revolución sin revolucionar el lenguaje. Ésta, en gran medida, es una idea compartida por Severo Sarduy.

embebida por ese “estilo”: “Todo el pensamiento de Paz (escribía Sarduy) va desfilando en calma, con un encadenamiento invisible, sin contradicciones, sin ortogonales hirientes, sin aristas afiladas, sin rupturas” (2002, p. 28). Según Severo Sarduy, la crítica de Paz no tenía la finalidad de adoctrinar, predicar o aseverar al modo occidental, sino mostrar la inconsistencia de lo pensado en el lugar mismo de lo apreciado como absolutamente cierto.

“Paz en Oriente” (1990) es el texto donde Sarduy evoca al autor de *Corriente alterna*; ahí recoge la interpretación paziana sobre la obra “Novia desnuda por sus Solteros” de Marcel Duchamp. A ojos del escritor cubano, Paz ponía en duda la idea de que la obra del vanguardista francés estuviera enteramente fundada sobre el pensamiento occidental. Una exégesis más profunda mostraba lo ilusorio de esa postura, y a la vez señalaba la presencia de lo oriental en ella como algo central.

En el texto escrito sobre Paz, Sarduy también comenta que el poeta mexicano dejó ver “el poder, hasta entonces solapado o invisible, de una ilusión” (2002, p. 28). La ilusión referida era aquella que postulaba al castrismo como “un nuevo humanismo, una invención americana, una libertad o una democracia” (p. 28). La lectura de Sarduy sobre el nobel mexicano, además de evidenciar su afinidad con él a través de la tópica oriental, refleja su postura ante la Revolución cubana, tema prácticamente ausente en sus publicaciones, excepto en este escrito donde surge bajo el pretexto de hablar de las ilusiones de los hechos dados como verdades.

Su posicionamiento respecto al régimen cubano lo expresaba generalmente en lo privado (Rojas, 2013), como se ve en el ensayo “Plumas, sí: *De donde son los cantantes* y

Cuba” de Roberto González Echevarría (2002). El crítico cubano y amigo de Sarduy incluye en su texto fragmentos de la correspondencia sostenida entre ellos; en esas cartas manifestaba su posición sobre la política de la isla. Si en los momentos inmediatamente posteriores a la Revolución cubana, Sarduy expresó su entusiasmo por ella, especialmente en sus textos de crítica plástica⁸¹ escritos antes de salir de la isla y poco después, para inicios de la década de los noventa es evidente que ese ánimo se había esfumando enteramente. Su crítica al régimen socialista cubano la manifestó en unas escasas, pero contundentes líneas de “Paz en Oriente”, donde la Revolución cubana era retratada como una ilusión, como se lee en sus palabras citadas unas líneas arriba.

Para 1990, año de la entrega del Premio Nobel a Octavio Paz y fecha del escrito “Paz en Oriente”, la intelectualidad latinoamericana, que en los sesenta había apoyado la Revolución cubana, llevaba varios años desencantada de ella, especialmente por sucesos como el “Caso Padilla”. Para ese año, varios escritores cubanos se encontraban en el exilio debido a su postura confrontada con la política de la isla. Dentro de esa lista se hallaban el propio Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Julieta Campos, Lorenzo García Vega, entre otros. A este contexto se sumaba la caída del Muro de Berlín que constataba el fracaso de la Unión Soviética y el “socialismo real”.

Al escenario político e ideológico desde el cual Sarduy escribe sobre Octavio Paz, habría que añadir el desencanto y desconfianza del proyecto civilizatorio de la modernidad apuntalado por las teorías posmodernas. Pese al contexto desolador producido por la caída

⁸¹ Como se ve en los textos recopilados por Cira Romero (2007).

de las ilusiones de la modernidad y la decepción derivada del socialismo, Severo Sarduy se atrevió a utilizar una idea fundamental de la modernidad para adjetivar la crítica del poeta mexicano: *revolución*. De acuerdo a él, Paz había realizado una lectura “revolucionaria” de la pintura de Marcel Duchamp.

La presencia del concepto de revolución en sus últimos años de vida es algo insoslayable porque revela, en primera instancia, que para Sarduy no había contradicción alguna en el acto de criticar el resultado de la Revolución cubana y, al mismo tiempo, mantener una posición favorable sobre lo revolucionario. El neobarroco no desplaza el concepto de revolución; sin embargo, lo entiende de manera muy distinta a como lo hizo Fidel Castro de modo totalizante y absoluto cuando lo utilizó en 1961 para dejar en claro que con la revolución todo, contra ella nada.

En la introducción de *La polis literaria* (2018), Rafael Rojas menciona que la literatura latinoamericana después de la Revolución cubana, y poco antes, estuvo marcada por el contexto de lucha ideológica entre los grupos de izquierda inclinados hacia el socialismo y la democracia. Sin embargo, no podría asegurarse que en esta literatura estuviesen enteramente asimiladas las políticas emanadas desde la isla, “Cada uno de los escritores latinoamericanos desarrolló un concepto de Revolución” (Rojas, 2018, p. 12). Este es el caso de Severo Sarduy; por ello la importancia de interrogarse sobre la construcción y el significado de revolución en la obra del escritor cubano.

Pese a que la idea de revolución en el neobarroco tiene un peso enorme, generalmente es desplazada o reducida a esta cita:

Barroco que en su acción 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 autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley trasgredida. Barroco de la revolución. (1999, p. 1404)

Con este fragmento concluye “El barroco y el neobarroco” de 1972 y se reitera, porque la escritura neobarroca es repetitiva, también al final de *Barroco* de 1974. La idea de revolución barroca aquí contrasta notablemente con la utilizada por Rafael Rojas en *La polis literaria* (2018) para hablar del escritor cubano. En cierta medida, Severo Sarduy comparte la idea paziana de que las revoluciones se trasforman en dictaduras sangrientas, provocando el regreso de lo reprimido. Como señala Rafael Rojas: “Sarduy no niega que la revolución tenga un efecto liberador, pero piensa, psicoanalíticamente que esa liberación desata atavismos reprimidos” (p. 249). Sin embargo, cuando Sarduy apuntala al neobarroco como una estética revolucionaria, lo hace desde otras claves interpretativas de la idea de revolución. El neobarroco no sigue la misma concepción de ésta como acontecimiento desencadenador de actos de represión, censura y opresión. Sarduy critica a todo tipo de revolución que concluye en “fobias, compulsiones, agresividades, ansiedad, toda una serie de infatuaciones o inseguridades, arrogancias o autocastigos que saltan sobre el sujeto” (En Rojas. 2018, p. 248), por consiguiente, ésta no podría ser la línea interpretativa de la revolución neobarroca.

La obra de Sarduy se sumó a las discusiones políticas e ideológicas del momento en Latinoamérica, y recuperaba la noción de revolución cuando Octavio Paz consideraba que los movimientos revolucionarios acontecidos en el siglo XX únicamente habían llevado a la

creación de regímenes autoritarios. La palabra “revolución” para Paz se había convertido en la “forma demagógica de nombrar distintos tipos de dictadura” (Rojas, 2018, p. 24).

“Paz en Oriente” quizá fue escrito por Sarduy a la par de la lectura de “Poesía, Mito y Revolución” del poeta mexicano, quien lo redactó a razón de la recepción del premio *Alexis de Tocqueville* en 1989 en Francia. En este discurso publicado en el número 152 de la revista *Vuelta*, el nobel mexicano describió la idea de “revolución” como elemento propio y esencial de la modernidad. La revolución en la época moderna causaba fascinación, tenía “una atracción magnética” que hacía de ella el eje rector de las sociedades, por ello se constituyó como “la religión pública”.

Dentro del conjunto de teorías desarrolladas alrededor de la problematización de la modernidad, aparece continuamente la idea de que la vida pública en las sociedades modernas se seculariza, desplazando las explicaciones mítico-religiosas al espacio privado. Sin embargo, así como M. Horkheimer y T. H. Adorno analizaron cómo la Ilustración, con toda su voluntad de reemplazar el mito, se construyó sobre una base mítica, Octavio Paz señalaba el aspecto religioso y mítico de la idea de revolución, soporte fundamental de la modernidad.

En la revolución se mezclan dos formas de experiencia de la temporalidad: la de la historia, y la del mito, según Paz, “Hija de la historia y de la razón, la Revolución es la hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepetible; hija del mito, la Revolución es hija del tiempo cíclico” (1989, p.9). Trepada sobre los hombros de la razón ilustrada, la revolución construye una marcha progresiva la cual cataliza el despliegue de los procesos modernizadores,

aquellos descritos por Marshall Berman (2010) como una “vorágine”. El tiempo lineal instaurado por las revoluciones ilustradas o racionales establece una relación particular con el pasado. Por esto Jürgen Habermas precisaba lo siguiente: “el término [modernidad] aparece en todos aquellos periodos en que se formó la conciencia de una nueva época, modificando su relación con la antigüedad” (2004, p. 54). En la modernidad se politiza e ideologiza el tiempo; éste con todas sus connotaciones filosóficas, políticas e ideológicas en la modernidad se redujo a otra palabra: *progreso*.

La repetición contenida en el mito se convierte en algo negativo, representa el estancamiento y la ausencia de progreso, a su vez, significa la imposibilidad de alcanzar las promesas modernas de bienestar y abundancia. Por ello, Octavio Paz señalaba lo siguiente: “La naturaleza de la Revolución es dual pero nosotros no podemos pensarla sino separando sus dos elementos y desechando el mítico como un cuerpo extraño” (1989, p.9). La revolución para Paz también es mito, en su seno germina el deseo de un regreso al origen: punto donde la desigualdad aún no acaecía y, por ende, la injusticia no se hacía presente. Todo acontecimiento revolucionario ha partido de esa aspiración utópica; sin embargo, en alguno de sus puntos el tiempo del mito es desplazado para dejar sólo la temporalidad histórica. Paz señalaba:

la Revolución comienza como promesa, se disipa en agitaciones frenéticas y se congela en dictaduras sangrientas que son la negación del impulso que la encendió al nacer. En todos los movimientos revolucionarios el tiempo sagrado del mito se transforma inexorablemente en el tiempo profano de la historia. (1989, p.10)

Siguiendo a Paz, la historia nace en el momento en el que alguien dice “esto es mío” (1989, p.9), es decir, con el nacimiento de la propiedad privada; en ese preciso momento nace la injusticia y la desigualdad. La historia es también el relato secularizado de la revolución, a la vez es el tiempo del nacimiento de la opresión. Para el autor de *El arco y la lira* las revoluciones del siglo XX habían sido subsumidas por la inercia del tiempo histórico; la ausencia del mito en su desarrollo, ineludiblemente, las llevó a abandonar las promesas y utopías con las que habían iniciado: las revoluciones se anunciaban como procesos emancipadores; sin embargo, concluyeron negando su primer impulso y generando nuevos dispositivos de poder y control.

Para Paz, el año de 1989 anunciaba “el fin de una era: presenciamos el crepúsculo de la idea de Revolución” (1989, p.11). Con esto, el poeta mexicano parece despedir a la modernidad y su motor. Mientras Octavio Paz anuncia la muerte de la idea de revolución, Severo Sarduy no renunciaba a ella. Así como se muestra un vínculo filial en “Paz en Oriente”, también se trasluce una pequeña traición o desvío.

Por otro lado, la diferencia entre la idea de revolución de Paz y la de Sarduy puede explicarse a través de la crítica realizada por Bolívar Echeverría a la postura paziana. El filósofo ecuatoriano-mexicano afirmaba que en las ideas de Paz se ausenta la voluntad de diferenciar entre el mito revolucionario y la idea de revolución. También señalaba, con extrañamiento, que en una época marcada por “cambios radicales e insospechados” se mencionara la muerte del concepto de revolución. Para el filósofo era paradójico hablar, como lo había hecho el nobel mexicano, del ocaso de la idea de revolución cuando se hacían

más notorios los cambios sociales en “el conjunto de la vida civilizada” (2018, p. 25), éstos eran síntomas propios de la marcha de la revolución moderna capitalista.

Si Severo Sarduy no abandonó la idea de revolución fue quizá porque la desilusión provocada por las revoluciones no necesariamente debía llevar a su negación, sino a su reelaboración conceptual. Echeverría cuestionaba lo siguiente frente a la actitud de Octavio Paz: “¿Despejarse la cabeza de ilusiones revolucionarias absolutistas tiene que significar para la izquierda un abandono de su orientación revolucionaria? ¿O puede ser, por el contrario, una oportunidad de precisar y enriquecer su concepto de revolución?” (2018, p. 27). Frente a este dilema de las izquierdas y contraria a la postura de Paz, Sarduy se decanta por reivindicar la revolución desde el neobarroco y, con este movimiento, la estética sarduyana se declara como netamente moderna. En este sentido, no podría hablarse de una estética posmoderna (Kushigian, 1999; Castañón, 1999; Santí, 1980; Chiampi, 2001) porque la presencia del concepto de revolución la acota dentro de lo moderno. Al neobarroco no habría que criticarlo exclusivamente desde la forma, sino desde lo que motiva esa forma. En el neobarroco, el motivo y la forma se funden, revolución y estructura se determinan mutuamente. El concepto de revolución en el neobarroco toma un giro donde los cuerpos y el lenguaje tienen un carácter disidente; desde ellos se replantean las posibilidades de reestructurar el mundo, el sujeto y el tiempo, como veremos a continuación.

4.1 La revolución neobarroca de los cuerpos y el lenguaje

Como Rafael Rojas subraya en *La vanguardia peregrina* (2013), Bolívar Echeverría toma el neobarroco sarduyano con la intención de explorar la posibilidad de existencia de otras modernidades. La lectura hallada en *La modernidad del barroco* (1998), así como en *Modernidad y blanquitud* (2010) sobre lo barroco está soportada, en gran medida, en el neobarroco de Sarduy. Aunque las referencias al escritor cubano son pocas en estos textos del filósofo marxista, la idea anterior se puede sostener con una lectura entrecruzada, algo ya realizado de manera sintética, pero muy sugerente por Gustavo Guerrero en “Severo Sarduy y Bolívar Echeverría: ética y estética del Barroco en la América Latina de fines del siglo XX”, donde el crítico venezolano señala: “el filósofo ecuatoriano construye su teoría como situándose por momentos en la continuidad de las ideas del escritor cubano, o incluso como si tratara de prolongar algunos de sus hallazgos” (2016, p. 101). Una lectura amplia que entrelace la obra de los dos autores es necesaria; sin embargo, excedería la intención de este trabajo. Por lo pronto, tomo algunos aspectos de la obra de Bolívar Echeverría para extender la comprensión de la idea de revolución en el neobarroco, tomando en consideración la idea de Gustavo Guerrero de que en algunos momentos la propuesta del filósofo naturalizado mexicano pareciera una extensión de ideas arrojadas anteriormente en la obra de Severo Sarduy.

En *Valor de uso y utopía*, Bolívar Echeverría se pregunta:

¿En qué medida la idea de revolución que emplea Marx —la misma que de alguna manera ha dominado en la historia del socialismo y del comunismo durante todo el siglo XX, y que ha permeado en general todo el discurso político contemporáneo— es una idea en la cual está en juego el problema, planteado por la Escuela de Frankfurt, de un rebasamiento

insuficiente de la idea espontánea de revolución que es propia de la modernidad burguesa capitalista? ¿En qué medida, por lo tanto, la idea misma de revolución debe ser representada y replanteada en toda su radicalidad? (p. 67)

La forma de plantear estas preguntas indica que la noción de revolución en Marx y, por consiguiente, la del pensamiento emanado de él, ha estado impregnada por la lógica burguesa de revolución, incluso cuando se esperaría una escisión radical respecto a ella; no obstante, para Bolívar esto no ha sido así. Al contrario de lo esperado, el socialismo y el comunismo han abrevado del concepto de revolución generado por la modernidad capitalista. Pero lo interesante aquí, es la urgencia de replantear la idea de revolución, algo que realiza la estética sarduyana. Es forzoso regresar a las palabras finales de los ensayos sobre el barroco del escritor cubano y ver cómo la idea de revolución atraviesa toda la estética neobarroca; así la obra sarduyana se leería como un replanteamiento de la conciencia revolucionaria y no sólo como un elemento tangencial y último en sus ensayos.

Como vimos en capítulos anteriores, las ideas que dieron sustento al neobarroco se fueron forjando con las publicaciones que realizó Sarduy en la revista *Mundo Nuevo*. Estos escritos fueron publicados en 1969 bajo el nombre *Escrito sobre un cuerpo*, libro que para el cubano tenía dos ejes motores como se lo explicaría a su amigo Emir Rodríguez Monegal en una entrevista. El primero de ellos era la relación cuerpo-escritura; el segundo, no es tan evidente, a pesar de ser nodal para una lectura del neobarroco como estética disidente producida por un escritor cubano exiliado en un contexto caracterizado por un deseo teórico de relectura de Marx. En la entrevista con Rodríguez Monegal comenta cómo *Escrito sobre un cuerpo* responde a esa coyuntura:

Pero el libro tiene, o quisiera tener, otro módulo teórico. Sería el siguiente: el soporte de la burguesía no sería el carácter factual de un sistema económico, como hemos creído, practicando una lectura un poco directa, digamos, de Marx, sino un sistema de escritura. Uno de los sucedáneos de este sistema de escritura es precisamente la economía. Es decir, hay un tipo de escritura que sirve de sustrato epistémico a la burguesía, a todo sistema instaurado. La economía no es más que una de las cifras visibles de este código central. Minando la escritura, practicando la transgresión de sus leyes, desmoronamos todo el edificio del pensamiento común. A la pregunta frecuente: ¿Para qué sirve la literatura?, podríamos responder: ¿Para qué sirve todo lo que no es literatura, incluida la narrativa tradicional? Todo lo que no es literatura no hace más que trabajar, reiterándola en su funcionamiento, al nivel de las escrituras manifiestas, no al nivel de la verdadera escritura central que consolida al régimen y sustenta sus redes subyacentes. Por supuesto, no hablo de la burguesía de un lado o del otro, sería simplificar mucho las cosas. Hablo del espacio mental burgués. (En Rodríguez Monegal, 1970)

Una literatura revolucionaria, como el neobarroco, refuta “la entidad logocéntrica” que “estructuraba desde su lejanía y su autoridad”. Cuando Sarduy escribe: “barroco que recusa toda instauración, que metaforiza el orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida” (1999, p. 1253), ese dios y esa ley es el espacio semiótico que sirve como “fundamento epistemológico” para la vida burguesa. Lo que menciona Sarduy en esta cita está dentro del contexto de su relectura de Marx. La economía se ve como el síntoma de una escritura anterior; ésta es entendida como aquello que posibilita el sentido de una sociedad en un contexto histórico específico, como una *episteme* de acuerdo a Michel Foucault⁸². Hay, como dice el cubano, una lectura invertida del marxismo, especialmente de la versión que daba gran importancia a la idea de estructura como determinante de la superestructura, lugar del “pensamiento común”.

⁸² Esto se verá más adelante.

En *El discurso crítico de Marx* (1986), escrito antes de sus análisis sobre el barroco, Bolívar Echeverría sugiere algo muy similar. Para él existe, igualmente, una relación entre la “praxis social” y el campo semiótico. Para que una teoría pueda ser realmente revolucionaria debe de remover los fundamentos codificados en el lenguaje sobre los que se han construido las teorías anteriores.

La “verdad” de la producción teórica sólo puede consistir en su “poder” revolucionario específico, es decir, en la realización concreta, en su plano conceptual, de esa reestructuración o transformación radical del campo semiótico que es esbozada por el proceso revolucionario y que debe desarrollarse como componente esencial del mismo. [...]

Así, de lo que se trata para la teoría, si pretende ser “verdadera”, es de ser revolucionaria: de intervenir en el sentido del proceso que decide las posibilidades de su trabajo específico. No hacerlo sería comportarse como “los filósofos”: los que ratifican con su actividad una problemática que invierte este orden real de determinación y parten, por tanto, de la presuposición de que la configuración histórica del sistema semiótico en la que teorizan o bien es inmutable o bien se transforma en virtud de una dinámica autosuficiente del propio sistema. Sería, en consecuencia, operar repetitivamente pero bajo la ilusión de una creatividad teórica independiente: pretender que se es el origen de un nuevo saber al tiempo que lo único que se hace en realidad es componer mensajes redundantes dentro de un campo discursivo solidificado. (2017, p.56)

Una filosofía revolucionaria reestructura el campo semiótico que le precede. Todo acto revolucionario, desde lo teórico, tiene como tarea imprescindible el trabajo con los signos y la comprensión del espacio simbólico del contexto en el que se sitúa. Así como hay literatura que repite los valores de la modernidad burguesa, también hay una filosofía que hace lo propio. Lo rescatable de esta última parte de Echeverría es la idea que comparte con Sarduy sobre el trabajo con los signos; éste es esencial dentro de una voluntad revolucionaria. Para Sarduy, la literatura tradicional, entendida como aquella que trabaja

con los valores burgueses, especialmente los del realismo, al igual que todo lo que no es literatura mantiene el funcionamiento del “espacio mental burgués”.

El entramado ornamental y barroco del lenguaje, comprendido a través de la noción de revolución, abre otra vía hermenéutica de comprensión de la obra de Sarduy. Aquellos elementos que conforman la estética neobarroca toman un sentido diferente si se les lee desde esta perspectiva, al mismo tiempo, ésta ayuda a anclar de nuevo al neobarroco a su contexto de producción. La revolución propuesta por esta literatura latinoamericana se circunscribe al peso dado al lenguaje como modelador de la vida humana. La revolución neobarroca se dirige al desmantelamiento de la escritura, entendida en este caso, como el sustrato fundamental de la modernidad capitalista. Por ello, se vuelve necesario comprender ampliamente la noción de escritura empleada en el neobarroco. Algo que haré en los apartados siguientes.

La desilusión del “socialismo real” y las posturas autoritarias del régimen cubano asestaron un golpe duro a las expectativas de generar un camino diferente al ofrecido por el capitalismo para llegar a las promesas ilustradas de la modernidad. Pese al contexto y a sus detractores, el marxismo no pudo ser declarado como totalmente obsoleto. La crisis del socialismo derivó en la búsqueda de nuevas interpretaciones y replanteamientos de los escritos de Marx, especialmente los de su juventud. Los posestructuralistas, con quienes Sarduy tenía gran cercanía, fueron ejemplo de ello. Se trataba de pensar ahora a Marx fuera de los límites creados por el marxismo ortodoxo de la Unión Soviética, y para ello fue necesario regresar a autores que habían formado una tradición heterodoxa dentro del marxismo: Rosa Luxemburgo, Karel Kósik, el primer George Lukács, entre otros. En el

contexto francés fue remarcable la influencia del trabajo de Alexander Kójev y de Jean Hypolitte sobre Hegel, éste abrió la vía para una lectura diferente de Marx. Como señala Manuel Asensi sobre el grupo telquelista: “Parecía urgente replantearse la revolución después de la revolución” (2006, p. 50). Esta postura también impregnó a Severo Sarduy quien veía la necesidad de analizar lo cubano después de la Revolución, y la urgencia de repensar esta última.

La relación con *Tel Quel* incidió en la estructuración de varias de las ideas motores del neobarroco. Sarduy llegó a afirmar que debía a ese vínculo su acercamiento al marxismo, el psicoanálisis y la lingüística, teorías sin las cuales nadie “puede llegar a una crítica seria” (1999, p. 1825). A pesar de esto, su relación con el ámbito teórico francés del momento también se traducía en una apreciación crítica de los movimientos ideológicos del grupo *Tel Quel* del cual se consideraba tan solo un acompañante. Como Sarduy lo decía: “hice muy bien en *no seguir* sus virajes políticos e intelectuales, que llegaron a una burda expresión de la moda y que ha llevado a muchos de ellos a la práctica de una literatura del chisme, la anécdota fácil, cuando no a la calumnia o a la denuncia” (1999, p. 1825). Por lo anterior, no se puede considerar el desarrollo de la estética neobarroca a la par de los cambios teóricos y políticos del grupo *Tel Quel*. Aunque se aprecie en su interior una asimilación de algunos conceptos postestructuralistas, estos no funcionan como herramienta conceptual de fácil y directa aplicación porque son recontextualizados bajo las pautas del barroco latinoamericano, por tanto, intentar verificar si en el neobarroco están bien comprendidos y aplicados los conceptos de Jacques Derrida, Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault, Julia Kristeva e, incluso Mijaíl Bajtín, como lo hace Pierrette

Malcuzyński (1994) sobre los últimos dos, redundaba en una labor puntillosa y sutil, pero inútil.

Para Rafael Rojas, un amigo cercano de Severo Sarduy y a quien consideró su maestro, Roland Barthes:

como muchos de sus contemporáneos, pensaba entonces que la economía política de los símbolos, correspondiente a la nueva fase capitalista, demandaba una revolución del concepto *revolución*, entendido a la clásica manera leninista, maoísta o fidelista. Los nuevos sujetos revolucionarios no soportaban, ya, la vieja fórmula de definición totalizante u homogeneizadora del “proletariado” o el “pueblo” y exigían una pluralización civil y moral, donde cupiera esa tribu de enanos, bohemios y *drag queens* que retrataba Fellini y Sarduy. (20013, p.85)

El historiador cubano escribe esto en relación al texto *La cara barroca* de Barthes, donde el semiólogo francés considera a la novela *De donde son los cantantes* como revolucionaria (1994, p. 283). Esta novela es un espacio escritural donde el significante se vuelve “oblicuo” y, por consiguiente, pierde toda referencialidad. Todo se resume y reduce al lenguaje, “no hay nada detrás del lenguaje”, decía Roland Barthes. Para los postestructuralistas y para Sarduy era necesario liberar al significante de la “hegemonía de fondo, del significado o del campo semántico previamente ideologizado” (Rojas, 2013, p. 84). En este sentido la palabra “revolución” debía pasar por el mismo proceso, era necesario liberarla de las anteriores presuposiciones ideológicas que la constreñían. Esta tarea fue tomada seriamente en el neobarroco. La estética sarduyana rescata la revolución de los resultados de la propia revolución establecida como el orden hegemónico. En el ámbito del lenguaje, la revolución inicia con una voluntad acrática, en contra de la *doxa*: el orden del código; sin embargo, cuando la revolución se encamina del margen hacia el centro excluye de sí el deseo

impugnador y su lenguaje se torna encrático (Barthes, 1994, p. 129), en otras palabras, se convierte en la lengua de un Estado regulador y en el modelo ideológico del lenguaje. En este sentido, el neobarroco es un lenguaje acrático y busca mantenerse así.

La revolución burguesa posee tintes metafísicos: propone una nueva esencia de lo humano vinculada con una reorganización del mundo natural. La revolución es producida, y a la vez produce, un tipo de sujeto particular. El sujeto de la revolución burguesa es capaz de crear lo nuevo de la nada, puede disolver las formas de vida tradicionales y reorganizar lo social, lo político y lo económico desde la lógica de la acumulación de capital. Esta manera de producir ejemplifica la forma “clásica” de trabajo (Sarduy, 1999, p. 1402), y funda una temporalidad homogénea y totalmente abierta al futuro. El individuo enajenado en la producción sólo puede existir en un mundo “donde rige la economía mercantil de corte capitalista, es decir, centrada en torno a un sujeto absolutamente creador —el valor que crea *ex nihilo* más valor, el capital o dinero que se autoincrementa milagrosamente— [...]. Ser creador consiste en poner valor” (Echeverría, 1998, p. 69). Este sujeto productor de valor tiene existencia en un tiempo que oblitera imperiosamente la tradición y el pasado; si llega a recurrir a él es en forma de folclor: ejemplificación de un pasado ya superado. En la modernidad capitalista la economía sustentada en el valor de uso es reemplazada por una donde prevalece la valorización del valor; este cambio exige un individuo con una subjetividad diferente.

Para Severo Sarduy, las sociedades capitalistas han dado a luz al *homo faber* “el ser-para-el-trabajo” (p.1402); éste constituye la garantía del trabajo útil para la producción de plusvalía y acumulación de capital. La fuerza corporal de este hombre ha tenido como

finalidad la creación de valor. Dentro de un proyecto de modernidad alternativa, los dispositivos de control y disciplinamiento necesarios para la formación de este individuo son indefectiblemente impugnados, es decir, se aspira a reconfigurar la metafísica del sujeto de la modernidad capitalista. En la obra de Sarduy existe la voluntad de imaginar otro sujeto fuera de esta lógica, por tal motivo encontramos en sus novelas personajes que no responden a la metafísica del mundo moderno burgués, por ejemplo, la figura del travesti o los personajes erotizados.

En novelas como *Cobra* y *Colibrí* los personajes, profundamente erotizados, utilizan su cuerpo y su fuerza para el disfrute y su transformación. En el caso de la/él personaje de Cobra sus energías son derrochadas con la intención de lograr la metamorfosis de su cuerpo, especialmente, de sus pies. Para lograrlo recurre a pócimas, ungüentos, posturas corporales, etc., incluso su travesía de Occidente a Oriente tiene el objetivo de concretar ese cambio. Su potencia corporal e intelectual está enfocada hacia algo completamente inútil: una transformación camaleónica como la del travesti⁸³. La operación erótica de travestirse, de devenir continuamente otro, desarma las lógicas del poder económico el cual determina las posibilidades corpóreas del sujeto, delimitándolas al uso exclusivo de producción de capital. En este sentido, Cobra es la imagen opuesta del *homo faber*. La transformación corporal, unida a la erotización de los cuerpos se convierten en acciones de resistencia. Para Severo Sarduy:

la noción de exceso y gasto en nuestra propia economía corporal, compuesta de una serie de actos en lo que lo útil y productivo se oponen al derroche puro: fiesta, juego, erotismo, placer. Entre nuestra capacidad

⁸³ Sobre esto ahondaremos más adelante.

de gasto sexual y las necesidades “intermitentes y muy modestas” de la reproducción, hay una desproporción enorme. Nuestro cuerpo es una máquina erótica que produce deseo “inútil”, placer sin objetivo, energía sin función. Máquina de placer en constante gasto y en constante reconstitución. *Máquina barroca revolucionaria* que impide a la sociedad represiva su propósito (apenas) oculto: capitalizar bienes y cuerpo. (en Fossey, 1976, p. 19)

Sarduy encuentra en el cuerpo humano el resquicio para replantear el concepto de revolución y el espacio propicio para llevarla a cabo. Los cuerpos son barrocos porque tienden producir y derrochar energía inútilmente, en esta característica corpórea está el llamado a la desobediencia al sistema que regula y direcciona la energía a formas productivas. Pero el cuerpo barroco no sólo es retratado mediante la representación erótica de los personajes en las novelas de Sarduy. También en *Cobra* la escritura sobre el cuerpo, el tatuaje, vuelve a los cuerpos barrocos; y a esto se dedica el personaje del Indio en la novela. Él tatua a los integrantes del Teatro Lírico de Muñecas con la finalidad de adornar sus cuerpos, de cubrirlos y llenarlos de pliegues, como se expresa en la novela:

el miniaturista in vivo de las heladas reinas de grandes pies iba encubriendo la desnudez con orlas plateadas, jeroglíficos de ojos, arabescos y franjas de arcoíris, que según la inserción y el aguaje las adelgazaban o no; disimulaba de cada una las desventajas con volutas negras y subrayaba los encantos rodeándolos de círculos blancos. En las manos les escribía, con azafrán y bermellón los textos de cada entrada a escena. (1999, p. 432)

Los cuerpos tatuados son cuerpos camuflados y, como veremos más adelante, el camuflaje, elemento relacionado al travestismo, es una forma de mimetismo ofensivo, es decir, en una acción de resistencia. La desnudez del cuerpo va desapareciendo y en su lugar aparecen los

pliegues barrocos; el cuerpo se convierte en espacio de representación y simulación donde elementos disímiles como el jeroglífico, el arabesco, el arcoíris y el guion teatral se encuentran.

El neobarroco desde el espacio del lenguaje y los signos reelabora la imagen del sujeto formado por la economía moderna capitalista, “des-situándolo”: lo arrastra de un mundo clásico organizado desde una perspectiva única y centrada, donde el tiempo reinante es homogéneo y lineal, a uno barroco dominado por el deseo de “repetición y ruptura” (Sarduy, 1999, p. 1228) de lo clásico. La repetición es consecuencia de una pulsión; ésta se lanza en una búsqueda infructuosa del objeto perdido; sin embargo, la “constatación del fracaso no implica la modificación del proyecto, sino al contrario, la repetición del suplemento; esa repetición obstinada de una cosa inútil [...] es lo que determina al barroco en tanto que *juego* en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que *trabajo*” (1999, p. 1251). La repetición se convierte en juego y representación teatral: simulación que irrumpe en el flujo temporal de la realidad clásica sin ningún fin útil o de producción de valor. Por otro lado, la ruptura se origina a raíz de la desrealización de la forma clásica de producción y del sujeto que ésta necesita. El juego permite la apertura de una dimensión donde la seriedad de la vida productiva se pone en entredicho por medio de la parodia y el carnaval⁸⁴. Las reglas quedan suspendidas para establecer otras. No obstante, para ello es preciso una reflexión anterior del sistema: el código o soporte cancelado en la simulación. Para Bolívar Echeverría, el juego “trae la experiencia de una pérdida fugaz de todo soporte”

⁸⁴ Esto se analizará más adelante.

(2013, p. 190); a decir del escritor cubano, el “fundamento epistémico” de una realidad histórica se suspende en el juego, en la simulación y en la teatralidad.

El tiempo del neobarroco es el tiempo de la repetición o iteración por eso su escritura es repetitiva. Decía Severo Sarduy: “La repetición (también en el sentido que en francés tiene esta palabra: ensayo de una obra) es el soporte último de la imaginación sádica y, sin duda, el de toda perversión” (1124). La perversión, para el escritor cubano, trasciende la forma natural de la vida. La metáfora barroca, por ejemplo, es la trasgresión de la expresión natural denotativa del lenguaje, por ello señalaba en una entrevista: “Con la retórica barroca, el erotismo se presenta en tanto que ruptura total del nivel denotativo, directo y *natural* del lenguaje” (En Fossey, 1976 p. 18), esa función denotativa soporta “al buen sentido, moralista y *natural* en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación” (p. 16). Esas formas son el resultado social de la vida moderna capitalista, dada como natural, ésta precisa de un lenguaje asertivo estructurado desde una economía del tiempo útil para el trabajo realizado en una temporalidad en continuo desarrollo. Los elementos considerados por Severo Sarduy como barrocos: sustitución, proliferación, condensación, elisión, y digresión funcionan como modos de hacer fluir el tiempo narrativo de manera no lineal; incluso hay momentos en los cuales las digresiones son tan amplias que se pierde el hilo de los sucesos, éstos no resultan claros.

La estética neobarroca, desde su escritura repetitiva, también busca la fijeza: la detención del movimiento; sin embargo, esto no puede ser tomado de forma negativa. No se trata de un “quietismo indiferente o de un abandono del mundo”, es decir, no es una

evasión de la realidad, sino una “desviación esteticista de la energía productiva” (Echeverría, 2013, p. 186) donde los sujetos ya no son máquinas productoras de valor.

Cuando Severo Sarduy escribe “Barroco de la revolución” evoca un tiempo diferente al de la modernidad capitalista, centrado en “barrer todas las formas tradicionales para sustituirlas totalmente por otras nuevas” (Echeverría, p. 74). El neobarroco se estructura con la voluntad de ruptura, repetición y discontinuidad. Estos tres elementos se revuelven en el juego neobarroco a razón de hacer nacer un tiempo subversivo. Bolívar Echeverría, con un talante similar hablaba de dos tiempos en la experiencia humana: el “tiempo de la discontinuidad absoluta” y el de “la continuidad absoluta”; en el primero se revelan “momentos extraordinarios de la existencia histórica” en los cuales la vida cotidiana de la producción del trabajo se suspende y entra en cuestionamiento; en este tiempo se reestructura y asedia la identidad que la vida cotidiana impone al sujeto u *homo faber*; en el segundo, la existencia humana está condicionada por el tiempo del crear donde se reafirman los modos de vida existentes. El filósofo mexicano-ecuatoriano caracteriza el primer tiempo de manera similar a como lo hace la propuesta neobarroca, en cierta medida se puede apreciar en esa descripción la continuidad con las ideas del escritor cubano.

En el momento extraordinario, el código general de lo humano junto con la subcodificación específica de una identidad cultural concreta en una situación determinada —que son los que dan sentido y permiten el funcionamiento de una sociedad— entran a ser re-formulados o reconfigurados en la práctica, son tratados de una manera que pone énfasis en la función meta-semiótica (y metalingüística) de la vida como proceso comunicativo. En el tiempo de la rutina, en cambio, el uso que se hace de ellos es completamente respetuoso de su autoridad, concentrado en cualquier otra de las funciones comunicativas, menos la autorreflexiva. (2013, p. 187)

Esta cita de Bolívar resulta bastante rica en un análisis contrastivo con la obra ensayística de Severo Sarduy. En primera instancia el momento extraordinario permite observar la estructura del lenguaje sobre la cual se sostiene la vida cotidiana del trabajo. Aquí toma gran sentido lo que el autor de *Cobra* refiere cuando dice que el neobarroco con su “lenguaje pinturero, a veces estridente, abigarrado y caótico” busca subvertir el “logocentrismo” condicionante y estructurador de la forma clásica de vida. El neobarroco se centra en su soporte lingüístico y, a razón de ello, pone atención al aspecto meta-semiótico y autorreflexivo del lenguaje, mermando la función comunicativa persistente en la vida rutinaria.

Para Severo Sarduy una manera de trasgresión se verificaba en el “pensamiento que se piensa a sí mismo” (1999, p. 1128). La actividad de pensar por sí misma no es trasgresora, hay pensamiento que ayuda a reafirmar la vida burguesa capitalista. Sarduy señalaba:

(No hablo de la trasgresión pueril que es el “arte de denuncia”: el pensamiento burgués no sólo no se molesta, sino que se satisface ante la representación de la burguesía como explotación, del capitalismo como podredumbre). Lo único que la burguesía no soporta, lo que la saca de quicio” es la idea de que *el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento, de que el lenguaje pueda hablar del lenguaje, de que un autor no escriba sobre algo, sino que escriba algo.* (p. 1129)

Evidentemente Sarduy buscaba posicionarse en un espacio aún más radical respecto a sus colegas escritores latinoamericanos, a varios de ellos los habría encasillado en ese acto pueril del “arte de denuncia”. El realismo aun en su versión revolucionaria sirve de soporte a la identidad de la vida burguesa; ésta se reafirma en él. Este tipo de literatura se hace del

código del lenguaje que sostiene la vida como “continuo absoluto”, por esta razón se mantiene en un nivel donde la vida humana no queda enteramente cuestionada. Espacio, tiempo, sujeto y lenguaje son conservados.

La apuesta de Sarduy es por la producción de un arte no de denuncia, sino “del destronamiento y la discusión” que quiebre la homogeneidad del “fundamento epistémico” (1999, p. 1252) de la vida rutinaria por medio de una *praxis*: la escritura neobarroca, desligada, por su puesto, de las técnicas establecidas y precodificadas por la modernidad burguesa. Por ello, el escritor cubano se pregunta: “¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco?” (p. 1250). Con esta pregunta la escritura neobarroca es caracterizada como una “práctica”, expuesta además como revolucionaria. Sarduy puede decir: “Barroco de la revolución” porque la estética neobarroca se asienta en el campo del quehacer social como técnica deconstructiva de los regímenes hegemónicos. Como señalaba Julia Kristeva: “El ejercicio del lenguaje como *práctica* supone un cambio en la concepción de la política” (1976, p. 80), por tanto, la lucha social es llevada al espacio de los signos y el concepto de revolución es reconfigurado desde ahí.

La autorreferencialidad y el enfoque meta-semiótico se vuelven cruciales en la esfera de la crítica a la modernidad capitalista. Las características estructurales de la escritura neobarroca reflejan su deseo revolucionario. Si se desliga la revolución del neobarroco, éste quedaría reducido a una escritura hedonista y artepurista que solapa y reafirma el sistema de la vida burguesa; en esto Sarduy estaría en contra porque precisamente buscaba deslindar el barroco de una “exquisitez” (1999, p. 1250) vinculada a una idea de alta cultura.

El neobarroco, en su aspecto reflexivo, teoriza sobre el campo de la vida social; cuestiona el tiempo, el espacio, el trabajo, el lenguaje y al sujeto. Al tiempo que realiza esto, subraya el lazo existente entre la actividad humana y el ámbito semiótico. Para Sarduy, cierta literatura se relaciona con el mundo a guisa de reflejo pasivo, de una forma redundante en la cual no caben otras posibilidades, sino las establecidas; en ella el juego no tiene cabida. En este entendido, la poética sarduyana intenta reestructurar el campo de los significantes en un movimiento de negación de lo anterior.

CAPÍTULO V. NEOBARROCO: CÁMARA DE ECOS. SENTIDO, ESCRITURA, EPISTEME, PARODIA, SUJETO, SIMULACIÓN Y TRAVESTISMO.

Para Roberto González Echevarría, José Lezama Lima efectuó en “Sierpe de Don Luis de Góngora” una interpretación de la obra del poeta cordobés, especialmente de las *Soledades*, contraria a la realizada anteriormente por Amado Alonso, quien llevó a cabo, desde la percepción del cubano, un estudio en el cual los versos del poeta barroco quedaban iluminados o, en otras palabras, restituidos de sentido (Echevarría, 2002, p.198). Ante ello, Lezama arrojó una interpretación que reintegraba la oscuridad y el hermetismo a los versos gongorinos, cualidad intrínseca de lo barroco. Desde esa complejidad restituida, Lezama Lima forjó, a modo borgiano, a su precursor y, al mismo tiempo, dibujó el horizonte de su herencia: el neobarroco.

La reivindicación de lo hermético del barroco emprendida por Lezama es continuada por Severo Sarduy; por ello, hacer una lectura del neobarroco parte forzosamente de un deseo obstinado por comprender una escritura que lleva la idea de dispersión a su apoteosis. Aun cuando la escritura neobarroca genera diversas imágenes a guisa de mapas para indicar ciertos caminos interpretativos, éstos fluyen hacia diferentes lugares, haciendo vacilar completamente la idea de un inicio ideal de comprensión; incluso hay momentos en los cuales éstos se superponen y entremezclan, disolviéndose constantemente. Por ello, para Roberto González Echevarría la obra de Sarduy parece “obedecer a un orden precario, provisional, siempre a punto de desaparecer” (1999, p. 1602). Frente a una estética de este

tipo, Françoise Moulin Civil diría: “Nos tenemos que rendir. La teoría sarduyana del neobarroco, por más coherente y construida que aparezca a través de un ejercicio global, se presenta no obstante a la manera de un rompecabezas cuyas piezas, a veces, imperfectamente encajan” (1999, p. 1676). La ausencia de un sentido unívoco, ordenado y total del neobarroco hace de su crítica una escritura adherida igualmente a una pulsión que en su movimiento busca inútilmente su objeto: el sentido único y total; esa pulsión, comentada por Sarduy, es el impulso propio de la escritura neobarroca. La crítica alrededor de la obra del escritor cubano, leída desde las pautas del mismo neobarroco, se revela como un fantasma que viene a cubrir la ausencia de un sentido total, generando así un cúmulo de textualidades que insistentes se unen a las demás.

En gran medida, la lectura lezamiana de Góngora, así como la de Sarduy sobre Lezama son intentos enfocados en la búsqueda de un sentido a través de un acto interpretativo errado, eso que Alfonso Reyes llamaría “equivocación fecunda”, idea tomada probablemente de Paul Valéry quien hablaba del “malentendido creador”, esta noción inevitablemente hace pensar en la “angustia de las influencias” de Harold Bloom⁸⁵. El barroco y, por consiguiente, el neobarroco lleva la marca de un exégesis fallida porque el ejercicio de comprensión de lo barroco se enfrenta ineludiblemente con un objeto construido por diversas lenguas y códigos, a veces reunidos en un mismo punto, a veces

⁸⁵ Sobre esto escribe Florencia Bonfiglio en “Calibán o los placeres de la apropiación: comienzos caribeños de La tempestad” (2016).

dispersos. La escritura neobarroca los yuxtapone, generando contrastes muy marcados como los claroscuros de la pintura de Caravaggio o la pintura abstracta de Franz Kline⁸⁶.

Sarduy toma un fragmento del ensayo “Sierpe de Don Luis de Góngora” de Lezama donde se expresa lo anterior de esta forma:

Por primera vez entre nosotros la poesía se ha convertido en los siete idiomas que entonan y proclaman, constituyéndose en un diferente y reintegrado órgano. Pero esa robusta entonación dentro de la luz, amasada de palabras descifradas tanto como incomprendidas, y que nos impresionan como la simultánea traducción de varios idiomas desconocidos, producen esa sentenciosa y solemne risotada. (en Sarduy, 1999, p. 1168)

Estas palabras del poeta de la calle Trocadero, trasplantadas como injerto en el texto de Sarduy, explican cuál es el obstáculo para llegar a una comprensión amplia de lo barroco; en él se mezcla la claridad y la oscuridad, el desciframiento y la ininteligibilidad como en la pintura barroca donde hay un uso brusco de la luz, una “separación sin matices”, una yuxtaposición drástica de contrarios (Sarduy, 1999, 1200). Así, en el neobarroco coexisten también lo diáfano y lo difuso sin mediación alguna. El adjetivo o el adverbio, diría el escritor cubano, vienen a retorcer y a minar el sentido único del sustantivo. Todo esto, como en la poesía gongorina, queda rematado por una “solemne risotada”, manifiesta en la parodia o en la “energía misma del choteo” (Sarduy, 1999, p. 1410) con la cual se busca desarmar los discursos de autoridad que dan orden al mundo. Para realizar lo anterior el neobarroco recurre también a la escritura o, específicamente a una noción de escritura muy cercana a

⁸⁶Para Sarduy la pintura de Kline fue de gran inspiración al inicio de su obra: “pensaba entonces constantemente en Franza Kline como ahora pienso en Mark Rothko. De esa obsesión salió un equivalente (ojalá) del action painting: *Gestos*” (1999, p. 8).

la noción de deconstrucción de Jacques Derrida. Es esta cercanía entre deconstrucción y neobarroco lo que permite considerar a este último como antípoda del logocentrismo.

En este capítulo final además del sentido, la parodia, el choteo y la escritura, se toman dos aspectos imprescindibles a la hora de estudiar el neobarroco: la simulación y el travestismo. La figura del travesti, presente especialmente en la novela *Cobra*, es el resultado de un pensamiento deconstructivo donde se quiebra la imagen del sujeto moderno. El travesti como veremos no es un sujeto fuerte, sino una simulación que resalta la posibilidad de existencia de otros tipos de sujeto.

5.1 El sentido del oro, el sentido de la excrecencia.

En la escritura de Severo Sarduy el sentido se quiebra a razón de que éste no es único, sino múltiple; cada uno de los sentidos conjugados representa una de las lenguas coexistentes en el lenguaje barroco. Es de este modo como se podría comprender la idea lezamiana de que la poesía gongorina es un lugar donde confluyen varios idiomas. El neobarroco fractura la idea del sentido, comprendido como un acontecimiento de significación diáfano. Partiendo de ahí es plausible comprender por qué el escritor de Camagüey recurre en varios momentos a Julia Kristeva, autora de *El lenguaje, ese desconocido* (1981), y de quien toma la siguiente idea: “La contradicción se revela como la matriz de base de toda significación” (en Sarduy, p. 1999, p. 20). Sin duda el neobarroco opera bajo esta afirmación. Pero también la oscuridad del neobarroco participa de lo dicho por otros dos teóricos conocidos por impenetrables: Jacques Derrida y Jacques Lacan, curiosamente este último se describía a sí

mismo como el “Góngora del psicoanálisis”.⁸⁷ El primero afirmaba en “Firma, acontecimiento y contexto”, publicado en *Márgenes de la filosofía* (1994), que la comunicación nunca es unívoca; el segundo señalaba la existencia de ciertas escrituras que vienen a hacer “picadillo” el significado (2004, p. 49). La revolución del significante realizada por los postestructuralistas resultó muy productiva para Sarduy; esto se evidencia cuando dice: “es el significante y no el significado” el objeto de la significación (1999, p. 1221). Esto lo comenta Sarduy cuando describe al neobarroco como un lenguaje que “no designa ya cosas, sino otros designantes de cosas, significantes que envuelven otros significantes” (1999, p. 1395).

Uno de los procedimientos comunes en la obra de Sarduy de lo anterior es la introducción de imágenes alrededor de un objeto. Cada una de ellas se yuxtapone y se refleja en las anteriores creando imágenes especulares las cuales, muchas veces, hacen perder el referente. Un ejemplo de ello es cuando el personaje llamado Tigre de la novela *Cobra* está en un acuario, la escena representa un momento en el cual él golpea una pecera:

Él golpea con las manos abiertas el cristal de la pecera. Acuden lentos animales planos, lanceolados, abiertas hojas simétricas, de nervios tenues. Rayados de mercurio. Rostros mayas. Los siguen, los enredan sus flagelos anaranjados, incandescentes. (1999. P. 507)

Tigre golpea la pecera y los peces que se acercan son descritos sin mencionar la palabra pez, para elaborar su imagen se recurre a diversos adjetivos e imágenes que bordean el

⁸⁷ Rubén Gallo en “Sarduy avec Lacan: el retrato del psicoanálisis en *Cobra* y *La simulación*” (2018, p. 56) aventura que Lacan se acercó a la poesía gongorina por el mismo Severo Sarduy. El contacto entre ellos fue por intermediación de François Whal, pareja del cubano, quien fuera el editor de Lacan. La frase sobre ser el “Góngora del psicoanálisis” está recogida en “Situación de psicoanálisis en 1956”, *Escritos 1* (2007).

referente elidido. Así en lugar de escribir peces, Sarduy habla de animales planos, pero esto no se detiene ahí, a esta representación se juntan varias más: las “abiertas hojas simétricas, de nervios tenues”, los “rayados de mercurio”, los “rostros mayas” quienes tienen “flagelos anaranjados” e “incandescentes”. Cada uno de estos elementos remite al anterior, es decir, señala otro significante y éste a otro. En su conjunto crean la proliferación de imágenes y sentidos, los cuales muchas veces parecen no tener conexión alguna, ejemplo de ello está cuando en la misma novela los personajes de Cobra y la Señora comienzan a llorar porque ven frustrados sus intentos de transformación, entonces, se les describe como “lagartos en salmuera”, “lirios en biblia” (1999, p. 447). La escritura se desboca y hace confluir imágenes, sentidos, aparentemente sin conexión como los “lirios de biblia” para describir a dos personajes llorando o los “rostros mayas” para hablar de peces. En la obra de Sarduy surgen relaciones imposibles como la paradójica “risotada solmene” con la que Lezama describía la obra de Góngora.

La “solemne risotada” muestra el funcionamiento del sentido en el barroco, la paradoja creada por las dos palabras fuerza la existencia de dos sentidos contradictorios: la risa exacerbada es, al mismo tiempo, solemne; en la paradoja no se puede negar alguno de los sentidos porque ésta, como dice Gilles Deleuze, “es primeramente lo que destruye al buen sentido como sentido único” (1989, p. 27). La voluntad del neobarroco, como se mencionó en la parte final del apartado anterior, es desestructurar el aparato de sentido sobre el cual la vida burguesa se mantiene, generando múltiples sentidos donde sólo se espera uno, y esto lo hace también Sarduy para explicar el neobarroco.

En las primeras páginas de *Barroco* (1974) se halla una crítica a la continua insistencia por encontrar el origen⁸⁸ del significado de la palabra barroco, como si éste se redujera a uno. A esa actitud Sarduy la considera un “vértigo de génesis” que revela los límites “logocéntricos”. Por tanto, Sarduy no realiza un viaje en busca del sentido original del barroco para componer una línea histórica hasta el neobarroco. No intenta poner un origen, sino más bien señalar analogías. Esto le permite comprender el fenómeno barroco fuera de un pensamiento teleológico: al margen de una idea de principio de causalidad y de finalidad que llevarían a posicionar al barroco como voz originaria y al neobarroco como su eco. El barroco se lee desde el neobarroco y viceversa. Esta cualidad de posicionar temporalmente al neobarroco, lleva una crítica a la visión progresiva del tiempo asumida en la modernidad.

Todo texto sobre el barroco, asienta el escritor cubano, habitualmente inicia con esa búsqueda filológica en la cual existe un resto de “una actitud moral” expresada en la representación de lo barroco como manifestación del mal gusto y contrapuesta a los cánones de lo clásico. Esa apreciación del barroco llevó, como se vio en el primer capítulo, a relegar del espacio canónico la obra gongorina y a verla como ejemplo de un mal uso del lenguaje.

⁸⁸ El resultado de buscar las fuentes originales para definir la noción de barroco tendría como resultado posicionarse en el marco del pensamiento metafísico occidental. La posibilidad de una búsqueda histórica del sentido del barroco remite a una concepción del tiempo como presencia. Sobre esto último vale la pena citar a Cristina de Peretti: “La primacía del ahora-presente en el concepto vulgar del tiempo. Este tiempo conceptualizado por la metafísica se caracteriza por el privilegio del instante presente del que dependen el pasado y el futuro según una sucesión espacial homogénea, continua y lineal. Sucesión de la que provienen tanto la oposición originario/derivado como una concepción ontoteleológica de la historia en la que se potencia la concepción de origen pleno (búsqueda ilusoria del paraíso perdido, de la utopía – ser, sustancia, sujeto, plenitud, presencia – en el origen de la vida) y el de la teleología” (1989, p. 29).

A la “manía definidora”, a la obstinación por sustraer al barroco a un sentido, Sarduy opone una “homología estructural entre el producto barroco paradigmático —la joya— y la forma de la expresión *barroco*” (1999, p. 1200); el desglose posterior a esta idea tiene como propósito deslindarse de esa tradición filológica fundamentada en una metafísica logocéntrica y volcada continuamente a indagar en los orígenes de los significados. Sarduy no explica lo barroco adentrándose en la historia de la palabra para dar con su sentido, utiliza una homología donde el trazo gráfico de la palabra barroco muestra su sentido múltiple.

Sarduy despliega su argumento sobre lo barroco de la misma manera como describe a la voluta barroca, es decir, como “artificio posible con tal de argumentar” (1999, p. 1200). Su desarrollo no podría ser otra cosa sino un rebuscamiento ornamentado para generar otro significado. Así, para nuestro escritor los sonidos vocálicos “a” y “o” de la palabra “barroco” muestran ellos mismos el movimiento barroco: “Barroco va de la *a* a la *o*: sentido del oro, del lazo al círculo, de la elipse al círculo; o al revés: sentido de la excreción —reverso simbólico del oro— del círculo al lazo, del círculo a la elipse de Galileo a Kepler” (1999, p. 1201). En un inicio, esto pareciera sólo un juego verbal; sin embargo, este juego esconde una abstracción que explica al neobarroco y su peso como discurso latinoamericano, vínculo no explícito en la cita. A continuación, desarrollaré esta relación fundamental para situar al neobarroco en este linaje de epistemologías críticas elaboradas en el subcontinente.

La homología hecha por Sarduy es entre la palabra barroco y su “producto paradigmático”: la joya. No obstante, la referencia a esta última se convierte en un pretexto al cual recurre para mostrar dos opuestos: el brillo de la piedra y lo opaco del metal donde

es montada. Gérard Genette decía en unas palabras citadas por el propio Sarduy: “la predilección del poeta barroco por los términos de orfebrería y de joyería, no revela esencialmente un gusto *profundo* por las materias que designan”. Puesto de esta forma, se puede comprender lo siguiente: cuando el escritor cubano comienza a explicar lo barroco desde los mismos sonidos enlazados en el significante “barroco”, donde las vocales muestran una brillantez en contraste con la opacidad de las consonantes, como “las perlas en la montadura”, no está recurriendo a la explicación del origen barroco a través de la connotación histórica de la palabra como por ejemplo “conglomerado rocoso” u “objeto bruto” que debe ser trabajado. La homología descrita por Sarduy entre significante *barroco* y la joya obedece más a esta explicación de Genette: “Esos elementos, esos metales, esas piedras preciosas no se utilizan, al contrario, sino por su función más superficial y más abstracta: una especie de *valencia* definida por un sistema de oposiciones discontinuas y que evoca más las combinaciones de nuestra química atómica que las trasmutaciones de la antigua alquimia.” (1999, p. 1203). Esto empata con la explicación de Sarduy aparentemente superficial, desglosada en la relación entre el significante “barroco” y la joya. En ella se refleja una oposición de sentido como en la paradoja. Por un lado, el barroco se puede leer de un sentido: de la “a” a la “o”, “sentido del oro”; y al revés, de la “o” a la “a”; sentido de la excreción. En otras palabras, en lo barroco se hayan dos sentidos: el del oro y el de un resto desechable, un producto inútil y opaco que contrasta con la luminosidad del metal dorado. Esta referencia no es muy comentada por la crítica; sin embargo, encierra la explicación del barroco y el neobarroco como hecho latinoamericano, algo aparentemente soslayado en su ensayo *Barroco*; aunque en lugar de hablar de una

ausencia, se debería apreciar el problema latinoamericano en este texto como un elemento en estado anamórfico. Los ensayos de Sarduy son como una pintura barroca en cuyos pliegues se esconde otra imagen. Como menciona Rubén Gallo, para teóricos como Lacan y Foucault, la anamorfosis vulnera la voluntad del saber totalizante del panóptico, este último representa “la culminación del impulso de la Ilustración por el poder y el conocimiento, la anamorfosis representa el fracaso mismo de esa ambición” (p. 78). Aquí agrego algo más: la anamorfosis afecta igualmente la idea de una comunicación absoluta; por ello Sarduy comenta en *La simulación* esto: “Entre los conceptos con que opera la pragmática de la comunicación, la anamorfosis corresponde sin residuos al de la *desinformación*” (1999, p. 1279).

Para ahondar en lo anterior es necesario recurrir a un texto sarduyano escasamente comentado: “Lautréamont y el barroco”, recogido en el libro *Lautréamont Austral* (1995) de Emir Rodríguez Monegal y Leila Perrone. Tanto para Alejo Carpentier como para Sarduy, el autor de *Los cantos de Maldoror* representa el barroquismo. Pero a diferencia del primero que liga la obra del poeta franco-uruguayo con lo real maravilloso, el escritor neobarroco lleva su vida y obra al contexto del lenguaje psicoanalítico lacaniano para explicar lo barroco. Según él, la obra del poeta nacido en la ciudad de Montevideo atacaba la norma establecida del lenguaje y, al mismo tiempo, subvertía la noción de sujeto al desdoblarse el escritor en Lautréamont e Isidore Ducasse. Irleamar Chiampi comenta respecto a esto lo siguiente: “es la posibilidad de relacionar la otredad de ese Lautréamont austral, subversivo ante la retórica clásica todavía hegemónica en su tiempo, con la subversión más amplia ya

radicalmente moderna de la noción de sujeto” (2001, p. 89). Todo lo anterior es descrito por Sarduy con las siguientes palabras:

Si el Otro ha quedado en Montevideo, el que está entre nosotros —en el París turbulento de los románticos, entre los personajes mórbidos de la novela negra— exhibe un oro robado. No es de extrañar que este oro desviado de su destino sea, como el poeta, americano; tampoco que en su brillo se oculte con su reverso excremental, con su antimateria que es el desecho el oro que metaforiza al barroco. (1995, p. 116)

Lautréamont representa el movimiento del barroco explicado en la transición entre las letras “a” y “o” de la palabra barroco. En una analogía geográfica, la primera vocal representa a América, mientras que la segunda a Europa, por ello el trayecto de “a” a “o” es el sentido del oro, el oro robado de América; el reverso de este viaje: de la “o” a la “a” es la ida de regreso y la figuración de lo opuesto al brillo del oro, el lado opaco y excremental de éste. En la explicación de Sarduy sobre el barroco está presente la relación colonial entre América y Europa. En la grafía de la palabra barroco se esconde la historia del despojo y el sometimiento.

A la definición sobre el barroco del escritor cubano se unen algunas categorías conceptuales del psicoanálisis de Lacan, Sarduy explica desde ellas las diferencias existentes entre el discurso clásico, el romántico y el barroco de esta manera:

Si pudiéramos utilizar diacrónicamente tres de los puntos esenciales de la topología lacaniana para referirlos a tres períodos simbólicos, podríamos aventurar la siguiente hipótesis: si en el algoritmo lacaniano predomina A nos encontramos en el espacio simbólico del clasicismo; si privilegiamos, en el mismo esquema al S nos encontraremos en el del romanticismo; si, finalmente, se trata de (a) entramos en el apogeo del barroco. (1995, p. 117)

La A, como el propio Sarduy desarrolla es el “Otro”, el “Gran Otro” representado por la estética clasicista, o en aquella escritura que sirve como fundamento de la vida burguesa, como vimos al final del capítulo pasado. En la “topología lacaniana” ese Gran Otro es el lenguaje universal, el espacio donde surge el código regulador de los demás, es decir, la lengua encrática mencionada por Roland Barthes. Para Sarduy el lenguaje del “Gran Otro” es el “comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad” (1999. P. 1250), y sirve como soporte a la economía capitalista. Asimismo, la A representa al Occidente colonizador y castrador, que surge como norma totalizante y omnipresente. La A es, en el sentido también de Barthes, “la inscripción del padre”; el texto, a diferencia de la noción de obra, se lee sin ella, en otras palabras, el texto se revela contra el padre u origen; por ello la idea de texto barthesiana va muy bien con la escritura neobarroca. Por otra parte, su lado contrario, el de la excrecencia es (a), el *objet petit a* dentro de la conceptualización lacaniana. La (a), como objeto perdido, es el vacío resultante del oro robado. Por esta razón, la escritura barroca y, por consiguiente, la neobarroca funciona bajo la condición de una falta. No obstante, ese hueco es una casilla vacía, la cual garantiza el movimiento o el flujo de los significantes, gracias a ese espacio insaturable existe la posibilidad de reordenar los signos y de invertirlos. El espacio vacío, como el de la hoja en blanco, no se subordina completamente al lenguaje de A, entendido como la norma clasicista; el *objet petit a* es el sitio de la insubordinación y de lo barroco. Comprendido así, el neobarroco es una escritura, pero también una lectura inversa del discurso del “Gran Otro”, de la inscripción del padre.

La diferencia entre A, el discurso clasicista, y (a), el barroco, se halla en su relación de alteridad. Sarduy lo expone de esta manera: “el oro y su doble, el fasto cargado del

barroco parecen estar bajo el signo de esta a, como una miniaturización y un reflejo del Gran Código en el algoritmo: A.” (p. 117). Aquí el barroco no es algo completamente distinto de lo clásico, no hay una diferencia radical entre ellos, sino un juego especular.

La idea de un doble y una miniaturización inevitablemente hace recordar algunos personajes de *Cobra*. Desde el inicio de la novela se describe el proceso de transformación de Cobra cuyos pies contrastan con la belleza del resto de su cuerpo. De entre los muchos experimentos llevados a cabo para lograr la reducción de sus pies, Cobra y la Madre dan con la pócima indicada. En ese momento no sólo Cobra comienza a utilizarla, también los demás travestis del Teatro Lírico de Muñecas. La pócima era la solución a sus problemas, mediante ella se podía completar la metamorfosis del cuerpo; sin embargo, Cobra y la Madre abusaron de ella, y un día, como relato kafkiano, las dos amanecieron completamente empequeñecidas. Es ahí cuando nace Pup, el doble miniaturizado de Cobra. La Poupée, también llamada Pup o La Pupa, es descrita como “(a)”: símbolo de lo barroco según Sarduy, y como “la alteradita” por su carácter rijoso, pero también por ser el doble de Cobra.⁸⁹ El desdoblamiento de Cobra en La Pup representa el doble sentido del barroco como oro y excrescencia.

Esta escisión del personaje la observa Sarduy en *Lautréamont*, y refiriéndose a él escribió: “El otro, en efecto, está en Montevideo y desdobra desde esa distancia y esa alteridad el sujeto de los *Cantos de Maldoror*; pero aquí está el oro, el brillo robado por su doble brigante, por el ladrón de las palabras.” (1995, p. 117). Si Occidente hurtó el oro, el

⁸⁹ Rubén Gallo (2018) hace un análisis mucho más amplio sobre la topología lacaniana y los personajes en *Cobra*.

barroco latinoamericano le robó el lenguaje. Esto es percibido por Sarduy en la obra de Lautréamont, quien utilizó en algunos pasajes de sus *Cantos* el lenguaje científico de la época para recontextualizarlo en su obra, haciendo de ella una escritura barroca. El lenguaje sustraído es el código científico decimonónico incrustado en la opacidad de otra escritura. En la obra del poeta franco-uruguayo se verifica ese barroquismo donde se yuxtaponen al mismo nivel y a modo de carnaval dos sentidos opuestos, dos idiomas. Podríamos considerar que el neobarroco de Sarduy hace lo propio con el lenguaje psicoanalítico lacaniano: de una forma incluso más radical lo toma para desdoblarlo en otra escritura. La presencia de Lacan en el neobarroco es también un robo del lenguaje. El Lacan presente en la obra de Sarduy es un Lacan carnavalizado, incluso parodiado en *Cobra* a través del personaje Ktazob.⁹⁰

Esta hermenéutica barroca de Severo Sarduy aplicada a Lautréamont se halla igualmente cuando escribe sobre *Paradiso*. La (a), característica del barroco, se torna en el elemento explicativo del sentido opaco del barroquismo lezamiano:

Paradiso es como el paréntesis que encierra ese objeto (a), la montura donde resplandece esa diminuta perla irregular y oscura. Apoteosis e irrisión del oro barroco y de su doble residual y nocturno, con una salvedad: el objeto implica por su propia definición esa caída en lo opaco, esa ocultación que es también su ilegibilidad. (1999, p. 1410)

La opacidad se torna característica del barroco. Lo opaco, dirá Sarduy en *La simulación*, es “lo indescifrable en primer plano” (1999, p. 1278). Dentro de esa ininteligibilidad resalta un

⁹⁰ El propio Rubén Gallo hace la analogía y análisis entre este personaje y Lacan en la novela del escritor cubano.

carcajada: la risa “subversiva y solapada” que en la obra lezamiana se mezcla con la cultura yoruba para hablar de una virulencia, de una escritura barroca cargada del choteo⁹¹ y burla, “uno de los rasgos más cubanos” (1999, p. 1410).

Abonando a todo lo anterior, cabe recurrir de nuevo a Irlemar Chiampi quien comenta:

Ahora, con el ejemplo de cómo injerta Lautréamont la utilería científica de las ciencias en sus comparaciones, se nos hace más claro por qué la teoría sarduyana toma ese procedimiento como soporte de lo barroco. No es la parodia en sí —la tradición antigua y medieval del canto “paralelo” — que nos remite a un *modus operandi* barroco, sino el fenómeno del desplazamiento de un dato de un territorio a otro en el discurso, para ganar un “suplemento de significación”, “un exceso enérgico”. El barroco es un proceso que retrabaja depósitos de lenguaje, los hace “citas”, como hizo Góngora con la astronomía en las *Soledades*, como Sor Juana hizo con la medicina. (2001, p. 93)

El trabajo con otros lenguajes se vuelve evidente cuando Sarduy describe el movimiento del barroco a través de las vocales presentes en la palabra, cada una de ella representa una teoría cosmológica. Así, el trazo de la letra “a” se liga con la teoría cosmológica de Kepler, mientras que a la “o” con la de Galileo. La “a” representa el doble centro de la elipse y la “o” el centro único del círculo. Con esto, Sarduy asigna al barroco latinoamericano el sentido de la excresencia, “de la superabundancia y el desperdicio” (1999, p. 1250), por consiguiente, es la representación de un doble descentramiento necesario para posicionar al neobarroco como una estética revolucionaria confrontada al orden establecido.

⁹¹ La idea de choteo se explicará más adelante.

La elipse, como veremos más adelante, es desde una perspectiva clásica la degradación del círculo, pero desde la panorámica barroca es la insubordinación al orden y el modelo establecido: el círculo. Como escribió el autor de *Cobra*: “El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse —ese suplemento de valor— subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo” (1999, p. 1250). El neobarroco transcurre en una elipsis, desbarata los modelos esencialistas del idealismo y genera otros sentidos aparentemente no vinculados entre sí.

La escritura sarduyana es un concierto de voces y sentidos contrapunteados en fuga. Por ello la explicación del barroco desde su grafía genera varias líneas de sentido no necesariamente continuas; esto constituye la *retombée* neobarroca: “isomorfía no contigua”. Con la fractura de una lógica causal y lineal, garantía de un sentido único, Sarduy elide la responsabilidad de crear un relato del barroco fundado en un origen; es más, la escritura neobarroca atenta contra la noción de un centro de significación producida por una estructura “sólida”.

Para anunciarse como revolucionario, el neobarroco precisa quebrar “la medida común” mencionada por Julia Kristeva; en palabras de Sarduy, esto sería la escritura que da sustento a la vida burguesa. De acuerdo a Kristeva desde Platón la política se definía a través de una medida común, y ésta era el lenguaje. En este sentido, “La política revolucionaria, cuando no es una repetición, debería ser el tiempo en el que la política (la medida común, ergo el lenguaje) se quiebra” (1976, p.76). Así, el neobarroco se viste como una estética revolucionaria porque busca romper la medida común: el lenguaje, entendido como una

estructura reguladora de sentidos compartidos en la cual se sitúa el hombre como animal político.

Por otro lado, el neobarroco se sirve de la escritura para descentrar y, al tomar la vía escrituraria para desviarse de lo modélico, se aleja de la verdad establecida. La escritura neobarroca niega la metafísica idealista del platonismo y toma el camino del sofista, donde la “escritura es ya escenificación” de la incompatibilidad de lo escrito y lo verdadero, donde el autor se ausenta y se caracteriza como el “hombre de la no-presencia y la no-verdad” (Derrida, 2007, p. 99). Por lo anterior, el neobarroco además de ser una crítica a la modernidad capitalista, es una crítica a la metafísica que la sostiene.

5.2 La escritura: antípoda del logocentrismo

Un análisis sobre el desarrollo de la obra de Sarduy, tal como lo hace Roberto González Echeverría, y como se intentó en el segundo capítulo, no debe soslayar la importancia que tuvo la crítica a la metafísica occidental en su obra. Me refiero especialmente a la filosofía de Martin Heidegger y Jacques Derrida. La presencia del primero es notoria en su segunda novela, *De donde son los cantantes*. Su acercamiento al filósofo alemán no podría deberse sino a su preocupación por “el ser”, en este caso, el cubano y el latinoamericano; en este sentido, el encuentro con la filosofía de Heidegger fue inevitable como lo fue para su maestro Lezama Lima quien llegó a ella gracias a su amistad con María Zambrano. Pero las preocupaciones por el ser en la novela publicada en 1967 estaban de inicio marcadas por la parodia neobarroca, y esto se nota cuando el personaje Auxilio dice cantando lo siguiente:

“La adivinanza de las adivinanzas. La pregunta de los sesenta y cuatro mil dólares, la definición del ser” (1999, p. 330). Parodiando es como se pregunta por el ser en esta novela, y quizá la risa provocada por la parodia es la respuesta a la imposibilidad de definir el ser.

Para Enrico Mario Santí, el apartado “Curriculum cubense” de la segunda novela de Sarduy está en gran medida inspirado en la idea heideggeriana del *cuádruplo*; esta conceptualización, de acuerdo al crítico cubano, se convierte en una de las opciones de “recuperar no sólo el ser de las cosas, sino el ser de la patria misma” (2002, p.324), intención implicada en esta novela con la finalidad de llevar la discusión sobre la identidad latinoamericana en los años sesenta a una nueva forma de comprensión, alejada de las interpretaciones sostenidas en la búsqueda de la expresión exacta y esencial de lo latinoamericano. Sin embargo, después de su segunda novela, Sarduy optó por una postura aún más radical que la crítica realizada por Martin Heidegger a la metafísica occidental fundada en la comprensión del ser como presencia⁹².

El neobarroco posterior a la novela publicada en 1967 ya no espera el develamiento de la verdad y el ser como *aletheia*, por tanto, la identidad, comprendida como una verdad del ser, no estará reducida a un juego de develamiento y ocultamiento. Para el momento de la publicación de *Barroco* y de sus ensayos posteriores, el neobarroco de Sarduy estaba marcado ya por la antifilosofía de Derrida quien decía que “la historia de la metafísica”

⁹² Martin Heidegger apuntaba en *El ser y Tiempo* que: “la destrucción [de la metafísica occidental] se ve volcada ante el problema de la exégesis de la base de la ontología antigua a la luz de los problemas de la temporareidad. Entonces se hace patente que la interpretación antigua del ser de los entes se orienta por el *mundo* o la *naturaleza* en el sentido más amplio, y que saca del *tiempo* la comprensión del ser. La prueba extrínseca de ello —pero sólo esto— es la determinación del sentido del ser como παρουσία u οὐσία, que significa ontológico-temporariamente *presencia*” (p.35).

desde los “presocráticos a Heidegger, asignó siempre al logos el origen de la verdad en general” (2010, p. 7). Desde esta perspectiva, el filósofo alemán seguía envuelto en el discurso metafísico. Para Derrida, Heidegger aún buscaba la “palabra” o “logos” auténtico en el cual situar al ser. A este deseo lo llamó “la esperanza heideggeriana”, referencia a la búsqueda de hallar todavía la “palabra propia”, “el nombre único” (Derrida, 1994, p. 62) o la “definición del ser”, poniéndolo en palabras del personaje Auxilio de *De donde son los cantantes*.

La noción de escritura en el neobarroco tumbó el anterior deseo heideggeriano de establecer un nombre único del ser y, por consiguiente, la unicidad de éste. La escritura genera la dispersión del sentido y la negación del ser. Por tanto, no podría existir una identidad fija, homogénea, clara y centrada; de ahí la variación y asignación de nombres diversos que Sarduy da a los personajes de sus novelas, como sucede en *Cobra* y *Colibrí*. Evidentemente, esto acarrea consecuencias sustanciales en la reflexión sobre la identidad cubana y latinoamericana; ésta es entendida como una escritura dispersa donde confluyen otras escrituras y donde se remarca la ausencia de ser, entendido como significado o definición unívoca y total. La identidad latinoamericana es dispersión, no puede representarse exclusivamente bajo un signo o discurso, sino bajo la escritura.

La escritura en la obra de Severo Sarduy es entre otras cosas su propia escenificación. Es la escritura que vuelve sobre sí misma, expandiéndose hasta diluir todo contorno o límite. En ella el peso de cualquier presencia delimitante y directiva se disuelve hasta quedar como mera reverberación o eco incluido en una mezcla de voces. Esas voces tienden a diseminarse, y en esa dispersión se reiteran y expanden hasta convertirse en

marcas sin origen. En la novela *Cobra* aparecen algunas definiciones parecidas a esta noción de escritura, como la siguiente: “La escritura es el arte de la digresión” (1999, p. 431), es decir, es al arte del “desvío” (Sarduy, 1999, p. 1395) y, como consecuencia de esto, del dilatamiento. La escritura se dilatada o se ensancha porque pierde su finalidad y extravía cualquier posibilidad de origen o punto de partida. La digresión quiebra el orden lógico y fractura la unidad del sentido. Es fácil perderse en la escritura neobarroca porque ésta implica el “desvío” (Derrida, 2007, p. 104) del cualquier origen o fin. Hay un momento ejemplar de esto en la segunda parte de *Cobra* cuando el personaje que da nombre a la novela conoce a Tundra. La representación de la llegada del último se entremezcla con otros centros de sentido, representados por unos anuncios y por palabras no relacionadas con su aparición.

Al final del corredor, en un ángulo que recibía la claridad diagonal del bar, ante un dibujo al carbón proyectado sobre la pared de fondo, apareció Tundra; trazos negros, a medida que se movía, le huían por la cara, por los bordes del cuerpo. A- 13470, *Los Ángeles, Calif. USA. Good looking man of 33, height 5'10'' (photo and particulars available) interested in meeting a goodlooking, well-built, education-minded, dominant male, possibly motorcycle-type leather fan. Photo and sincerity appreciated (an if in L.A. area, a phone number.)* Cuero negro cuarteado. El pelo sucio y lacio le caía en greñas hasta los hombros. A- 13486, *New York, N.Y. USA. Handsome male of 30, of docile nature, well-built, wishes to meet or correspond with boot-wearing men interested in the subject of discipline, levis, boots, belts, leather clothing, uniforms of all types; would like to meet and correspond by letter or tape with dominant men interested in these subjects.* A la cintura, soldada a una cadena de eslabones martillados, una roseta de estaño. A- 13495, *Vancouver, B.C. Gentleman of 40, of dominant nature, very sincere and understanding, with varied interests, would like to meet slim man between 20 and 45, not over 5'8'' tall, of docile nature and interested in the subject of discipline. Also would like to hear from Foot Adorer in issue of November 25 th.* (1999, p. 504)

Este fragmento viene poco después del inicio de la segunda parte de la novela, cuando Cobra, sin saber el lector por qué, ya no se encuentra en el Teatro Lírico de Muñecas. Se le describe al principio recorriendo unas calles; después sin motivo alguno se encuentra en una farmacia donde compra un periódico y se lleva una revista. Estas acciones son relatadas en pequeños fragmentos divididos por subtítulos, en ellos se mezclan palabras separadas del texto principal que no responden a la continuidad del relato de por sí enmarañado, por ejemplo, cuando Cobra está sentado leyendo el periódico aparecen en cursivas palabras como “copenhague”, “bruselas”, “amsterdam” [sic], “appel”, “aleschinsky”, “corneille”, “jorn” y otras más. La narración se enrarece cuando estas referencias surgen sin responder a alguna causa precisa.

Además de lo anterior, las secuencias temporales se cortan abruptamente, entonces, el personaje aparece posteriormente en otro espacio: un bar al cual llega Tundra, personaje hasta ese momento completamente desconocido. Su entrada como lo muestra la cita anterior se mezcla con otros textos de dudosa procedencia, quizá son anuncios del periódico o la revista, eso sólo se puede suponer. Entre ellos, como si se tratara de una composición musical barroca en la cual los sonidos van en fuga, va surgiendo la descripción de Tundra. Las palabras en cursivas y los anuncios desvían y dilatan el relato, así como la descripción de los personajes; asimismo quiebran aún más la continuidad temporal de lo narrado. Están ahí como un texto paralelo, como otras voces ornamentales sin otro fin más que desviar, dispersar y generar digresiones; esto resulta en la confluencia de varios centros de significación, algo determinante en la escritura neobarroca, como veremos a continuación.

La importancia de la auto-reflexión de la escritura aparece en la obra de Sarduy con “El barroco y el neobarroco” (1972) con una marca estructuralista clara; sin embargo, la preocupación por la escritura da un giro en *Barroco* (1974), donde ya se observa la huella teórica del postestructuralismo. Como consecuencia de este añadido meta-escritural, su obra adquiere un tono cercano a la deconstrucción de Jacques Derrida, bastante conveniente para el escritor cubano quien buscaba mermar el fundamento de la vida burguesa desde el espacio simbólico que, como se vio anteriormente, está sustentado, en una forma de “escritura”. El trabajo subversivo neobarroco se da al nivel de las escrituras.

En el neobarroco, la escritura y la voz no se contraponen, más bien se resumen en lo mismo. El neobarroco hace para sí la idea de que la voz, y en sí todo lenguaje, parten de una escritura, tal como señalaba Jacques Derrida en *De la Gramatología*: “Todo sucede, entonces, como si lo que se llama lenguaje no hubiera podido ser en su origen y en su fin sino un momento, un modo esencial pero determinado, un fenómeno, un aspecto, una especie de la escritura” (Derrida, 2010, p. 14). Si todo deriva en la escritura, no cabe la posibilidad de considerar la existencia de algún tipo de presencia, ya sea la de alguna esencia, ser o significado total porque la escritura es ejemplo de la ausencia de todo ello. Pensar lo contrario sería situarse del lado de una metafísica “logocéntrica” donde la idea de ser se vincula a la presencia aseguradora de certezas plenas.

Tanto la escritura como la voz en la obra del camagüeyano obtienen una consistencia diferente; pierden su valor de objetos que fundan un comienzo original. El eco, a diferencia de la presencia definida y poderosa de la voz, es sólo rastro difuso y liviano, es el doble de ésta, su alteridad y repetición infinita, sustitución donde se desarma la voz en

un juego de resonancias: *retombées*. El eco neobarroco es teatralización: escenificación de la tragedia de la voz; en ella se verifica su caída y, en una suerte de anagnórisis, se devela que su historia es el relato de una metafísica errada porque la ha representado como origen y presencia centrada e inequívoca. En otras palabras, la noción de “cámara de eco”, presente constantemente en los ensayos de Severo Sarduy, deconstruye una de las metáforas características de la metafísica occidental: la voz como presencia y origen.

Para Sarduy, la voz “es como el doble del cuerpo y del que emite la voz en otra esfera, en una *cámara de eco* que es su espacio verdadero, su verdad” (1999, p. 31). El espacio al cual efectivamente pertenece la voz es a la “cámara de eco”, desde ese escenario teatral habla sobre la verdad del cuerpo porque sólo desde la escenificación se puede decir algo de él —esto lo notó Sarduy en la novela *Farabeuf* de Salvador Elizondo—, esto es así porque la voz es el desdoblamiento de los objetos, por tanto, la voz es repetición: escritura.

La escritura neobarroca abraza al ser para convertirlo en una vibración débil que se disuelve en su dispersión; esta disolución también acontece con el yo productor de la escritura: “el sujeto que escribe, escrutador de la tinta y del vacío, sólo pretende borrarse, desaparecer en la noche de las enormes letras, llegar a través de la paciente escritura a esa disolución del yo” (Sarduy, 1999, p. 50). Evidentemente esta apuesta neobarroca choca con la certeza de la metafísica occidental que asigna un lugar primordial al *logos*, habla, y con la idea de presencia; esta concepción metafísica penetró profundamente en la historia de la escritura y la literatura, y le aseguró un lugar privilegiado al escritor quien se sostenía con la premisa de la originalidad de la escritura.

Severo Sarduy cuenta en *Barroco* cómo Galileo rechazaba la poesía de Tasso por estar llena de alegorías y polisemia; esto distorsionaba los cánones clásicos, aseguradores del orden y la armonía. Para Galileo la obra de Tasso reunía demasiados elementos. La saturación representa el “horror al vacío” característico del barroco. “La proliferación incontrolable” de significantes llena el soporte que la contiene generando un “*continuum* no centrado”, y esto fuerza la expulsión del “sujeto enunciador”. Con estas palabras lo explicaba Sarduy:

El horror al vacío expulsa al sujeto de la superficie, de la *extensión multiplicativa* para señalar en su lugar el código específico de una práctica simbólica. En el barroco, la poética es una retórica: el lenguaje, código autónomo y tautológico, no admite en su densa red, *cargada*, la posibilidad de un yo generador, de un referente individual, centrado que se exprese —el barroco funciona al vacío—, que oriente o detenga la crecida de los signos. (1999, p. 1221)

La “extensión multiplicativa” hace referencia a una de las definiciones sobre el barroco de Roland Barthes. En “Tácito y el barroco fúnebre” el semiólogo francés lo describió como una “contradicción progresiva entre la unidad y la totalidad, un arte en el que la extensión no es una suma sino una multiplicación, en una palabra, el espesor de una aceleración” (2003, p. 143). El barroco multiplica sus elementos como muestra de una aceleración. Los signos se extienden multiplicándose rápidamente. Si se siguen las relaciones o *retombées* utilizadas por Sarduy, la expansión de los signos puede compararse con el movimiento de los astros formados después del *Big Bang*. El escritor cubano en relación a esto escribía: “El universo se dilata: sus cuerpos se separan, huyen unos de otros; algunos en nuestra galaxia, a seiscientos kilómetros por segundo, otros, quizás fuera de ella, a doscientos treinta mil”

(1999, p. 1245). Al expandirse el universo, sus límites se disipan y el infinito se hace presente; por ello, a ojos de Sarduy el universo es barroco porque no tiene centro. Asimismo, la escritura se disemina hasta perder su contorno, poniendo en crisis la idea de unidad y totalidad. Existe una sobresaturación de signos por la cual el autor queda desperdigado; éste ya no puede orientar ni detener “la crecida de los signos” (1999, p. 1221).

Lo anterior evoca necesariamente al Roland Barthes de la “La muerte del autor”, cuando refiere que la presencia de un autor significa cerrar el texto mediante la asignación de un significado unificador centrado en él.

la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido. Por eso mismo, la literatura (sería mejor decir la escritura, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un «secreto», es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley. (Barthes, 1994, p. 70)

En la escritura no hay sentido último, no hay significado trascendental que pueda aprehender al ser en un significado final. La escritura, definida así por Barthes, ayuda a comprender la voluntad revolucionaria del neobarroco. El neobarroco es una escritura revolucionaria y contrateológica porque deshace la idea moderna y metafísica de un Autor-Dios, creador del sentido. Con la noción de escritura, el autor queda destituido del centro y desplazado a cumplir la función de “imitar un gesto siempre anterior” (Barthes, 1994, p. 69) y a hilvanar y multiplicar otras escrituras ordenadas sin alguna jerarquía, como en el primer ejemplo de este apartado. Para Sarduy la escritura es ante todo una escucha. Al escritor

sólo le resta poner atención a las voces precedentes, a razón de esto escribe en “Soy una Juana de Arco electrónica, actual”: “Todo ya está dicho desde el comienzo, no hay más comienzo que el de la escucha” (1999, p. 30).

La escritura, como puede comprenderse en otra de las definiciones de ella en *Cobra*, es “el arte de descomponer un orden” (1999, p. 435). El neobarroco descompone el orden previo construido desde la idealidad. El neobarroco, en tanto práctica política del lenguaje, es una acción de derribo, similar a como Derrida define a la deconstrucción (2007, p. 10). El derribo explica el autor de *La diseminación* se lleva acabo exclusivamente en la inmanencia, es decir, dentro del mismo campo a deconstruir. Esa característica de trabajo inmanente la tiene el neobarroco: desestructura no por fuera del sistema, sino desde su interior, trabajando con los mismos elementos del código que desestructura, a veces invirtiéndolos, otras veces, dispersándolos, repitiéndolos o simplemente incluyendo o haciendo ver la presencia de su contrasentido; por ejemplo, con la idea del sentido del oro y su revés, el sentido de la excresencia. En este caso el neobarroco no niega el trayecto del oro, más bien lo desplaza como valor único al yuxtaponerlo con su contrario, el sentido de la excresencia. Lo que acontece es la puesta en crisis de los valores precedentes mediante la disolución de los límites impuestos desde la idealidad.

De acuerdo a Derrida es posible llamar escritura a todo aquello que “critica, deconstruye, fuerza la oposición tradicional y jerarquizada de la escritura y la palabra, de la escritura y el sistema (idealista, espiritualista, fonocentrista: en primer lugar, logocéntrica)” (Derrida, 2007, p. 9). En su derribo, la escritura elimina los fundamentos que anteriormente aseguraban la tranquilidad del saber, por ejemplo, la idea de “un referente (al menos

concebido como cosa o casa reales, anteriores o exteriores al sistema de la textualidad general)”; el concepto de presencia en cualquiera de sus formas: “sentido, esencia, existencia —objetiva o subjetiva—, forma, es decir, aparecer, contenido, sustancia, etc.”, pero especialmente elimina la espera de un “significado trascendental” (Derrida, 2007, p. 9).

A lo anterior cabe añadir esta idea de Derrida surgida en relación a *El origen de la geometría* de Husserl: “la escritura no sólo es un medio auxiliar al servicio de la ciencia [...] la escritura es la condición de la episteme” (2010, p. 37). La escritura, por tanto, no es un medio auxiliar o la herramienta para cierto fin, sino la condición para que ese mismo fin pueda ser pensado. Por su parte, Sarduy describe el neobarroco como ruptura con “nuestro fundamento epistémico” (1999, p. 1252), es decir, con el soporte de la vida burguesa construido como ya se vio sobre una escritura. Escritura y episteme son dos nociones con las cuales apunta Sarduy su propuesta ensayística posterior a “El barroco y el neobarroco” (1972), y esto es lo veremos a continuación.

5.3 Episteme, cosmología y el orden del mundo

El concepto de escritura está presente en el neobarroco para activar el desequilibrio del fundamento epistémico sobre el cual la vida moderna capitalista se construye. Por tal motivo, Sarduy escribirá: “el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico” (1999, p. 1252). El neobarroco es una crítica a

las formas preestablecidas de concebir y ordenar el mundo. La posibilidad de desplegar la realidad de tal o cual forma sería el fundamento epistémico en este caso. Por la constante presencia de las ideas de Michel Foucault en la obra del escritor cubano, la idea de “fundamento epistémico” de Sarduy quizá provenga del concepto de “episteme” que Foucault utiliza en *Las palabras y la cosas* (1966), libro donde menciona lo siguiente en el momento de describir el proyecto de su trabajo:

No se tratará de conocimientos descritos en su progreso hacia una objetividad en la que, al fin, puede reconocerse nuestra ciencia actual; lo que se intentará sacar a luz es el campo epistemológico, la episteme en la que los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hunden su positividad y "manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad; en este texto lo que debe aparecer son, dentro del espacio del saber, las configuraciones que han dado lugar a las diversas formas del conocimiento empírico. Más que una historia, en el sentido tradicional de la palabra, se trata de una "arqueología". (Foucault, 2008, p. 7)

Para el filósofo francés el hombre ordena la realidad del mundo mediante el lenguaje. Por ello, al inicio de *Las palabras y las cosas* recurre al cuento “El idioma analítico de John Wilkins” de Jorge Luis Borges donde describe cómo en “cierta enciclopedia china” se ordenan los animales de una manera peculiar, bastante diferente a como el hombre moderno los clasificaría. La posibilidad de otro orden hace reflexionar sobre los modos de estructurar la realidad a través del lenguaje. La episteme para Foucault es la condición de existencia de las formas de conocimiento, por consiguiente, si se realiza una búsqueda “arqueológica” se puede dar con “aquello a partir de lo cual han sido posibles conocimientos y teorías; según cuál espacio de orden se ha construido el saber; sobre el

fondo de qué *a priori* histórico y en qué elemento de positividad han podido aparecer las ideas” (2008, p. 7) que tanto para el francés como para Sarduy impregnan no sólo el campo de la filosofía, sino también el de la estética y las ciencias.

La episteme está siempre presente, aunque no de forma obvia o directa, en las manifestaciones de lo humano. El talante histórico y contextual con el que el hombre ha ordenado el mundo mediante tal o cual episteme tiene resonancias o, utilizando una idea persistente en la obra sarduyana, *retombées*, localizadas en diferentes puntos de la producción humana. Es desde la idea de *retombée* como Sarduy explica “el campo simbólico del barroco” (1999, p. 1197), y es a partir de ahí como se puede leer la inserción de las ideas cosmológicas utilizadas para hablar de él: “Periódicamente, con la puntualidad de las revoluciones —estas dos palabras, devueltas a su sentido astronómico, son las más aptas para situar el regreso del barroco” (1999, p. 1305).

Severo Sarduy, a pesar de su gran interés y dedicación al estudio de las teorías cosmológicas, daba por sentado que el escritor, frente al científico, sólo podía ser un aspirante. Sin embargo, el discurso científico referente a la cosmología en *Barroco* no está ahí para validar sus ideas. El neobarroco recurre a él para describir cómo el hombre ha construido la imagen de su mundo y el universo, y cómo se ha ubicado él mismo ahí. Para el escritor cubano existe una diferencia muy clara entre el científico y el escritor: este último trabaja con lo “imaginario” de la ciencia. En referencia a esto Sarduy comentaba lo siguiente: “No es que el escritor, como lo 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*.”

Esos axiomas, configuradores de una *episteme*, se reflejan en “la ciencia y en la ficción como en la música y la pintura, en la cosmología y, al mismo tiempo, en la arquitectura” (1999, p. 1347). En palabras del autor, eso lo intentó mostrar en *Barroco*. A partir de la *episteme* se construyen “esquemas o maquetas del universo” (p. 1347). A partir de las *retombées*, hallamos en sus ensayos la historización de lo barroco hasta llegar al neobarroco; este relato va de las formas ideales del universo propuestas por Platón en *La República* y el *Timeo* hasta las teorías del *Big bang* y el *Steady State*.

Sarduy desarrolla la historia del barroco dividiéndola en tres momentos relacionados con los cambios cosmológicos. El primero está caracterizado por la uniformidad del círculo. La Tierra está en el centro y alrededor de ella se mueven de manera armónica, es decir, con movimientos circulares los demás astros; todos ellos giran sobre un mismo eje. La estructura del universo es ideal y centrada; esto genera la noción de “un significado central y pleno”. La posterior revolución de Copérnico no es, según Sarduy, una “deconstrucción científica”, sino únicamente un desplazamiento del centro. Aunque “destruye la superestructura tolemaica”, proveniente de la tradición platónica porque no altera su “fundamento epistémico” ubicado en la seguridad de la existencia de un centro regulador. La *retombée* de esta revolución se expresa en la geometrización de todos los espacios, no sólo la del universo. Este ordenamiento geométrico repercute en la distribución medida de los objetos, en el suelo “cuadrículado de las cámaras renacentistas” (1999, p. 1210) que expandidas en el horizonte crean la perspectiva “finita y cerrada”. En la pintura la ubicación de los elementos por tamaño daba la ilusión visual de un espacio profundo, donde los objetos se fijan de acuerdo a una relación jerárquica derivada de sus

funciones. La repercusión de la propuesta copernicana igualmente se hace notar en el espacio de la ciudad; ésta ya no es representada como copia del universo. Para este momento, la ciudad es un espacio medible, todo puede ser localizado mediante la medida geométrica. Como consecuencia del modelo heliocéntrico, la vida humana también se transfigura, ya no es considerada exclusivamente como una “etapa hacia la vida celeste, vale la pena mejorarla, prolongarla” (1999, p. 1213).

Con Galileo aparece la metáfora de la corrupción. La redondez de los astros, prefigurada a través de la imagen del contorno del círculo, se pervierte. La superficie del sol, la luna y demás objetos celestes dejan de ser lisos, comienzan a aparecer en ellos las volutas del barroco: la deformidad de la roca. La corrupción del círculo se refleja en la obra plástica de Ludovico Cardi, el Cigoli, quien ya había hecho notar las manchas solares y quien, asimismo, había ilustrado el *Siderius Nuncius* de Galileo. En su pintura de la virgen de la Asunción en la capilla Paulina de Santa María Mayor representa a la luna con sus característicos cráteres, sobre ella está parada la virgen. La imagen es una metáfora ejemplar de lo barroco: la yuxtaposición de lo puro y lo corrupto, dos sentidos que crean una paradoja.

La resonancia de la cosmología pre-barroca en el espacio habitado por los hombres sería, según Sarduy, como la aldea primitiva: “la posición de la cabaña atribuye y enuncia un estatuto económico [...] El discurso urbano pre-barroco, aun el más reformador o crítico, opera siempre en función del centramiento” (1999, p. 1226). El círculo obliga a la jerarquía del espacio, siempre desde el centro se vigila el desarrollo de la ciudad, su ordenamiento no es contingente, obedece a las pautas de la metafísica de ese momento.

Aunque Galileo abrió el camino para desmotivar la perfección del círculo, su compromiso con la idea de naturaleza, vinculada estrechamente a la noción de razón, lo ancló de alguna manera al platonismo. Para él, el movimiento natural de las cosas era hacia el centro, la perversión de éste era la línea recta, por tanto, el movimiento natural de los astros sólo podía ser circular. Para Sarduy, la continuación por parte de Galileo de la idea de lo natural también hacía de él su vigía y guardián. Según el escritor cubano, el astrónomo italiano generó los primeros indicios de la “resistencia al barroco” y los primeros “prejuicios anti-barrocos” debido a su crítica a la obra de Tasso en la cual la alegoría pervierte el orden natural del relato espontáneo, obligándolo a “adaptarse a un sentido encardo oblicuamente, implícito” (1999, p. 1219). La alegoría oscurece el sentido, aquel que se consideraba “central y pleno” desde la tradición platónica y aristotélica. Si el sentido se oculta, el lector o espectador necesariamente necesita desplazar su posición frente a la obra para dar con él. Este movimiento, es consustancial también a la pintura anamórfica, donde la perspectiva producida desde la imagen de un espacio geométrico es perturbada. La anamorfosis, sugiere Sarduy de la mano de Hubert Damisch, funciona con el mismo código que afecta: “Más que la anulación del sistema, la anamorfosis logra su desajuste sistemático y ello —hay que insistir— utilizando los medios mismos del código, definido como regulador” (1999, p. 1220), tal como trabaja la deconstrucción y el neobarroco. Por ello, la anamorfosis tiene un sitio de gran importancia en el neobarroco de Sarduy.

La molestia de Galileo por la alegoría y la anamorfosis se debía en su repulsión por la polisemia y por la saturación de elementos. La abundancia referida por el italiano es comparada por el escritor cubano con la marquetería que es también “*cita*: yuxtaposición

de diversas texturas”, pero ésta se caracteriza especialmente por el “artificio del *trompe-l’oeil*”. “En él, la adición de citas, la múltiple emisión de voces, niega toda unidad, toda naturalidad a un centro emisor: fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, anula” (1999, p. 1221). Los elementos repudiados por el astrónomo italiano configuran los aspectos fundamentales del barroco, su “episteme”, se podría decir. El sentido oculto, la alegoría, la anamorfosis, el artificio en contraposición a lo natural, así como la cancelación de la denotación del lenguaje arman de a poco el entramado de lo barroco.

De acuerdo a Severo Sarduy, la cosmología anterior al barroco se reduciría a esto:

Metáfora/rotación circular: sentido y planetas permanecen iguales a sí mismos en el universo pre-barroco: todo se mueve sin inmutarse, todo se traslada a igual distancia, alrededor de un centro esplendente —el Sol el Logos— sin alterar, en este desplazamiento, su identidad. *La metáfora es la retombée del círculo —de la órbita circular—, como la elipsis lo es de la elipse —de la órbita elíptica—: el del barroco es el espacio de Kepler.* (1999, p. 1222)

El Sol-logos asegura el movimiento circular de los planetas. El Logos-sol asegura la existencia del sentido inmutable. Los esquemas y las maquetas del universo construidas por Sarduy muestran hasta aquí el vínculo entre el heliocentrismo y el logocentrismo, ambos son descentrados por el barroco debido a que éste plantea un nuevo ordenamiento de las cosas, donde ya no hay centro, sino dispersión, donde ya no domina la presencia, sino la ausencia. En el barroco el Sol-Logos se eclipsa, se descentra. Por ello asentará Sarduy lo siguiente: “algo se descentra, o más bien, duplica su centro, lo desdobra”. Aquí el Sol luminoso es enfrentado a uno “igualmente operante”, pero “muerto, nocturno, el centro ciego” (Sarduy, 1999, p. 1223).

El doble centro entra en juego con el movimiento elíptico de la órbita de Marte observada por Kepler. Con él emergen la idea de infinitud, “de lo no centrado”, de aquello que no tiene límites y da forma a la “topología barroca”, y por añadidura a la escritura barroca que, como se comentó, es dilatación; esta ampliación se transfiere a la figura del círculo para armar la de la elipse, sinónimo de perturbación y descentramiento. El espacio barroco ya no es medible porque es infinito, el espacio barroco, incluido el de la ciudad “se presenta como una trama abierta, no referible a un referente privilegiado que la imante y le otorgue sentido” (1999, p. 1226).

La elipsis tiene su versión en el lenguaje y ésta es la elipse: elisión, ocultamiento del sentido. El gran ejemplo de la elipse barroca es la poesía gongorina; en ella hay una incandescencia, una luminosidad desviada a “un objeto en beneficio de otro”. En ella hay dos sentidos: lo luminoso y lo oscuro; este último surge a raíz de la elisión o represión de un referente del “universo simbólico”. La falta crea el vacío necesario para generar la pulsión que motiva el movimiento incesante del barroco. La escritura barroca, señala Sarduy, “es un derroche al servicio de una represión, es la verdad de todo lenguaje” (1999, p. 1237).

Pero la teoría cosmológica que mejor representa el barroco del siglo XX de acuerdo a Sarduy es la teoría del *Big Bang*. Con ella se dibuja un universo en continua expansión sin centro; el origen como principio fundador se reduce a una “huella”. De ella, el escritor cubano comenta: “El barroco del siglo XX podría identificar pues algunas de sus coordenadas propias, leídas en función de modelo cosmológico actual —la teoría del *Big Bang* y sus desarrollos recientes— y como su perfecta *retombée*: ni escritura de la fundación

—ya que el origen está a la vez confirmado y perdido, presente (como rayo fósil) y borrado” (1999, p. 1246). Esta es una lectura interpretativa en clave derrideana del *Big Bang*, donde todo se reduce a una huella, con ella se refuta la noción de presencia. Si se presupone un origen, éste ahora es ilocalizable. La crítica a la idea de fundamento u origen pleno hace del neobarroco una estética inestable, una “construcción móvil y fangosa” (1999, p. 1385). El neobarroco a diferencia del barroco europeo y del barroco colonial latinoamericano se distingue por la “inarmónía” y “la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto” (p. 1403), por ello la obra de Severo Sarduy se propone como la “antípoda de la expresión hablada” (p. 1399), es decir, como escritura que invierte los órdenes establecidos por la metafísica logocéntrica. Ésta es una de las características distintivas del neobarroco.

La escritura neobarroca es “extrema artificialización”; por ello no se corresponde con la idea de autenticidad, mucho menos con la de naturalidad o naturaleza. Desde el neobarroco se entiende a la escritura como suplemento, escenificación o teatralidad dependiente de algo anterior. Puesto así, la escritura neobarroca no busca la originalidad, ¿cómo podría ser de otro modo si recurre a la tradición barroca que le precede? El barroco latinoamericano, comentaba Sarduy, es “la desfiguración de una obra anterior” recogida en el interior de otra. La distorsión creada por el neobarroco es su acento político, incluso terrorista cuando recurre a la parodia (Santí, 2002, p. 329).

Así como la anamorfosis reclama el movimiento del espectador, el neobarroco exige al lector “una lectura en filigrana” (1999, p. 1394) para descubrir los textos subyacentes. El lector ideal del neobarroco debía ser, a ojos de Sarduy, alguien parecido al analista: “El lector de anamorfosis, es decir, el que bajo la aparente amalgama de colores, sombras y

trazos sin concierto, descubre gracias a su propio descubrimiento, una figura [...], no dista en la oscilación que le impone su trabajo, de la práctica analítica” (1999, p. 1274). Para el escritor cubano, la lectura barroca precisa de dos movimientos: el primero es la asimilación de la imagen difusa a lo real, el segundo es el alejamiento de esa imagen de lo real para leer su reverso, o para tener “acceso al segundo sentido”. Esto lo ejemplificaba con la pintura *Los embajadores* de Holbein. A primera vista, la imagen confusa puesta entre los embajadores se asimila como una concha, pero el segundo movimiento, el desplazamiento de la perspectiva, “el propiamente barroco” (1999, p. 1275) hace surgir un cráneo. En todo discurso hay un reverso, un doble sentido. El neobarroco sería el segundo sentido oculto pues niega al primero que se hace pasar como el real o natural, lo confronta con la irrisión, el choteo y la parodia de una escritura que escenifica un carnaval.

5.4 Choteo, parodia y carnaval

La parodia instauro, respecto del objeto parodiado, una distancia ácida y crítica. Bajo la apariencia de una imitación grotesca, exacerbada, se practica una destrucción por la derrisión de cierta lisa naturalidad de la expresión. La maquinaria del barroco disuelve la pretendida unidireccionalidad del sentido

Néstor Perlongher (2008, p. 113)

El neobarroco, como estética revolucionaria, adhiere a su escritura un rasgo muy característico de la cultura cubana: el choteo; mediante él critica la autoridad establecida. Según Jorge Mañach, el choteo es una parte de la gracia cubana (1955, p. 31), la cual se

manifiesta ante lo “extremadamente serio”, entendido como “aquello que conlleva una autoridad” (p. 32). De acuerdo a Sarduy, en la novela *Paradiso* de José Lezama Lima ya se hallaba la “risa subversiva”, “violenta” y “ahogada” del choteo. En el barroco latinoamericano, esa risotada se transforma en una risa virulenta parecida a la de la carcajada (1999, p. 1410). Esa virulencia es la “energía del choteo” cubano presente en el neobarroco. En el transcurso de las páginas anteriores, se ha destacado al neobarroco como una poética corrosiva; siempre está asediando y confrontando desde el lenguaje los modelos con los cuales el hombre le da sentido a su mundo. El choteo, al esconder en la burla una rebeldía, se adapta muy bien a la finalidad del neobarroco.

La burla del choteo es el momento en el cual lo humano se desalienta del trabajo productivo y del orden implantado. Es una actitud confrontativa y de choque. La risa del choteo neobarroco es un acto “de previsión de la especie” (Mañach, 1955, p. 18) que involucra la deformación del orden previo. Como señalaba Jorge Mañach: “el choteo es enemigo del orden en todas sus manifestaciones” (p.23), esta idea cuadra completamente con el deseo neobarroco de mermar y de poner en cuestionamiento los preceptos de la vida moderna capitalista. El choteo es descrito por Sarduy como una “hilaridad” (p. 1410) contrapuesta al discurso serio, por consiguiente, es “el reverso de la compostura” clásica y del orden impuesto por el “Gran Otro”, representado en la topología lacaniana por la “A”. Pero como tal, el choteo no funciona sin él, porque es la respuesta a su existencia. Por ello Lezama podía escribir sobre la “solemne risotada” en la poesía de Góngora.

La risa, el choteo, la burla, el juego y la parodia fungen como valores cáusticos porque desautorizan cualquier orden establecido. Estos aspectos generan desde el lenguaje

la apertura a un tiempo diferente al de la “vida rutinaria” del trabajo, mencionado páginas arriba. Por tal motivo, Mañach decía que el choteo era “una protesta contra la mecanización de la vida” (1955, p. 18); y esto es así porque introduce un tiempo diferente donde el gasto de energía sólo tiene como fin la improductividad. La carcajada en la cual se manifiesta el choteo escapa del trabajo productivo y, al irrumpir en el tiempo del trabajo, lo hace su objeto de cuestionamiento.

Nada es tan importante para no ser susceptible a la fuerza del choteo; éste con su risa desequilibra la rigidez del discurso formal y solemne. La razón de esto es porque lo más serio y reglamentado, porque todo orden férreo contiene algo de grotesco; siempre hay una parte constitutiva del orden en contraposición a las leyes que dan forma y organizan su estructura; en lo reglamentado algo se tuerce y no se deja sujetar, ese elemento disruptivo hace saltar la armonía del orden.

Puesto así, el neobarroco es una postura crítica al poder, se diferencia de otros tipos de protesta contra la autoridad en tanto que “se endereza contra lo que ésta tiene de cómico, es decir, de contradictorio consigo misma. Señalando esa contradicción aspira a minar la autoridad que la exhibe” (Mañach, 1955, p. 20). La obra de Sarduy señala el reverso del discurso del poder y muestra su doble sentido contradictorio mediante el choteo. Por tal motivo, en el neobarroco se encuentran el “homenaje” y la “profanación”, el “encomio” y la “burla”, como dos sentidos en coexistencia. El choteo, como la irrisión característica del neobarroco y la cultura cubana, pliega la uniformidad y lisura del lenguaje; irrumpe en la cadena signifiante para crear un vacío de significado. La risotada del barroco y el neobarroco no es un acto de significación, sino de ruptura violenta con cualquier tipo de

autoridad, incluida la ejercida desde la izquierda, más cuando esta muestra su lado grotesco. Un ejemplo de esto es la burla a la postura de la izquierda favorable a la Revolución que veía la mano de la CIA en cualquier movimiento no proveniente de ella. Tal fue el caso de la polémica de la revista *Mundo Nuevo*, como vimos anteriormente. Ante ese tipo de posicionamientos, Sarduy responde con la parodia, y ejemplo de ello está presente en un fragmento de *Cobra*. Cuando el personaje principal está en búsqueda del procedimiento adecuado para su metamorfosis da con el libro *Méthode de réduction de testes des savages d'Amérique selon la veue Messire de Champignole serviteur du roy*; al parecer este texto contiene la solución para reducir sus pies, y la envidia de los demás travestis del Teatro Lírico de Muñecas les hace suponer que Cobra “había fletado un comando para investigar el procedimiento in situ, sobornando etnólogos, hipotecando su alma; se aventuró que todo lo pagaba la CIA y que no era más que una maquinación de su doble —la Cadillac—” (1999, p. 442). El choteo como crítica es claro aquí y va directo a la tendencia de la izquierda revolucionaria de responsabilizar a la CIA de comportamientos conspiratorios, quizá tan improbables como podría ser el acto de hipotecar el alma, tal como lo hace Cobra para descubrir si es posible reducir sus pies por medio del libro descubierto.

Si el choteo es la respuesta a la gravedad impuesta por el soberano, la parodia en el espacio de lo literario “emerge entonces como la imagen de una alteridad para cada uno de los géneros nobles, imponiendo su doblez, su contrafaz.” (Pozuelo, 2000). Se podría entender, entonces, a la parodia como un derivado de los géneros nobles, un doble deformado de éstos y, por consiguiente, un subgénero, como lo apreciaba también Gerard

Genette (1989, p. 18). Por su lado, Severo Sarduy consideraba al barroco latinoamericano como una desfiguración de una obra anterior, aunque no necesariamente veía en esto la construcción de una escritura menor, dependiente de otra. Ver de esta manera los géneros literarios sería hacer una lectura de ellos desde una visión idealista platónica donde la parodia sería relegada a la marginalidad donde el centro quedaría ocupado por los géneros serios y solemnes: los que contienen la “verdad”. La parodia en este caso sería una degradación, una imitación desfiguradora del texto anterior.

Para Sarduy es necesario “leer en filigrana” para entresacar las textualidades en estado anamórfico del texto que las contiene. La parodia neobarroca funciona como intertextualidad desglosada en la cita y en la reminiscencia. Desde la definición del autor de *Cocuyo*, la intertextualidad es la incorporación de un texto extranjero, “*collage* o superposición” (1999, p. 1396), idea emparentada a la manera en cómo define a la cultura cubana: como superposición de culturas. Lo intertextual y la superposición son para Sarduy la “forma elemental del diálogo”.

Desde luego, el neobarroco desligado del idealismo platónico no considera al texto anterior, el parodiado, como origen puro, y al texto paródico como una degradación de éste; al contrario, la parodia hace que las obras literarias latinoamericanas pertenezcan “a un género mayor”, dirá Sarduy (1999, p. 1394). Esto lo señala en un contexto en el cual se discute la importancia de la originalidad. La parodia al depender de un texto anterior pierde esa característica; sin embargo, Sarduy cuestiona el estatuto mismo de lo original. Aquí hay un deseo de nivelar todo discurso literario por medio de la idea de que todos los textos están relacionados con otros, todo texto abre espacio a otro dentro de sí, por tanto, las

relaciones de dependencia textual no son exclusivas de la parodia. En el neobarroco todos los géneros discursivos conviven en un escenario carnavalizado, donde lo alto y lo bajo se nivelan.

Lo anterior lo comprendía el escritor cubano desde las ideas de Julia Kristeva plasmadas en su texto “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” (1967). Cuando leemos “El barroco y el neobarroco” a la luz de este texto citado a pie de página por Sarduy se observa una interrelación de ideas. El apartado tres del ensayo del cubano publicado en 1972, subtulado “Parodia”, está inspirado en gran medida en las propuestas de Mijaíl Bajtín y de Kristeva; esta última proponía en el artículo mencionado que el teórico ruso fue de los primeros en proponer un estudio de los textos donde éstos fueran tomados como una estructura elaborada respecto a otra. Según Kristeva, este ejercicio teórico “sólo es posible a partir de una concepción según la cual la palabra literaria no es un punto fijo (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras” (1997, p. 2). Lo anterior representa muy bien los procedimientos desarrollados por Sarduy en su ensayo y clasificados como intertextualidad e intratextualidad.

Dentro de la historia literaria, la parodia es una modalidad de lo político o, al menos, aparenta ser la más política (Santí, 2002, p. 329). Si damos por cierto lo dicho por Enrico Mario Santí, entonces se vuelve bastante comprensible la importancia de la parodia en el neobarroco, especialmente cuando Sarduy subraya que “ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa” (1999, p. 1250). Puesta así, la parodia adquiere tintes políticos, pues tienen por finalidad criticar la economía capitalista. El discurso paródico tiende a la desfiguración del discurso anterior, sin embargo, no puede

disolver su dependencia hacia él. La parodia es una escritura enlazada a una textualidad anterior por una voluntad política y crítica; este aspecto la distingue de los demás juegos hipertextuales⁹³ siempre presentes en todos los textos literarios.

La noción de parodia a la que Severo Sarduy recurre en “El barroco y el neobarroco” es la de plasmada por Mijaíl Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963), donde el teórico ruso escribe sobre la risa burlesca presente en el carnaval. Desde la perspectiva de Bajtín, la risa presente en la fiesta carnavalizada proviene de la “risa ritual” (2012, p. 248); ésta iba dirigida a las instancias supremas “se injuriaba y se ridiculizaba al sol” (p. 248) y a otras divinidades; en este sentido, la risa ritual comprendía una ambivalencia comprendida por el homenaje y la burla dirigidos a la misma entidad. La risa ritual simboliza la destrucción y la creación, la “muerte y la resurrección”, por tanto, hay una idea de destrucción creativa que activa un tiempo ritual de renovación.

En el caos de la destrucción simbolizada en la risa ritual se genera una mezcla de elementos, los cuales fuera del rito no interactúan generalmente y, si lo hacen, es de manera jerárquica, manteniendo siempre la distancia entre lo sagrado y lo profano. Bajtín definía el realismo grotesco y la parodia medieval de esta manera:

El realismo grotesco y la parodia medieval se basan en estas significaciones absolutas. Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito,

⁹³ Para Gerard Genette, se puede llamar hipertexto a “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*” (1989, p. 17)

el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación. No es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente. Lo “inferior” para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo. (2003, p. 19)

Lo alto y lo bajo, lo bello y lo grotesco se resumen, por ejemplo, en el cuerpo de Cobra, su corporalidad es paródica, es decir, hay en ella una voluntad de disolución y renacimiento. Su cuerpo está en un proceso de transformación situado en un espacio teatralizado como el del carnaval. En las novelas de Sarduy se aprecian cuerpos carnavalizados, erotizados y parodiados. Son cuerpos ambivalentes, contradictorios, ambiguos como el del travesti.

La risa ritual mencionada por Bajtín se asemeja a la risa burlona del choteo. Las dos van dirigidas a cuestionar el poder y la autoridad. La irrisión busca la crisis del poder con la nivelación de las fuerzas. Para el teórico ruso parodiar “significa crear un *doble destronador*, un mundo al revés. Por eso la parodia es ambivalente” (Bajtín, 2012, p. 249), es decir, crea varios sentidos, desestructura la idea de un único significado estructurador de la realidad, y con ello genera el “doble destronador” y un “mundo al revés”; por ello Sarduy también apelaba a dos sentidos en el barroco: el del oro y el de la excrecencia. Leer el barroco es leer el revés del mundo, donde las formas de poder, ya sean ubicadas en el lenguaje, el ordenamiento del mundo o el cuerpo son invertidas por la desfiguración de la parodia.

A todo esto, también señala Bajtín que la parodia tiene un origen carnavalesco y como tal tiende a la impureza de los géneros (2012, p. 249). La contaminación de los géneros se debe a la heterogeneidad propia del carnaval; éste abre un espacio de participación múltiple y un momento donde la vida se ve invertida. La “vida carnavalesca” es una “vida desviada de su curso *normal*” (Bajtín, 2012, p. 242), hay una desviación del tiempo cotidiano, algo típico también del barroco. El desvío permite suspender los valores de la vida no carnavalesca, así como sus “leyes, prohibiciones y limitaciones” (p. 242). El espacio y tiempo del carnaval origina otro tipo de relación entre los sujetos, pero también entre los textos, si miramos el carnaval desde la perspectiva literaria. Por esta razón el escritor cubano señala: “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*” (1999, p. 1384). El carnaval como la intertextualidad permiten una nueva ética discursiva, donde las jerarquías desaparecen. Para lo anterior es necesario el “destronamiento del rey” y, acorde con esta idea, Kristeva señalaba en el texto tomado por Sarduy lo siguiente: “Al cuestionar las leyes del lenguaje [...], el carnaval cuestiona a Dios, autoridad y ley social; es revolucionario en la medida en que es dialógico” (p. 14). Por tal motivo, sin la parodia y el carnaval no existiría el barroco (Santí, 2002, p. 330).

5.5 La deconstrucción neobarroca del sujeto moderno mediante la simulación y el travestismo

La noción de descentramiento recurrente en los textos sarduyanos permite aseverar que el neobarroco es una “construcción móvil y fangosa, de barro” (1999, p. 1385). Desestabilizar el suelo en el cual se construyó la metafísica del origen y la referencialidad es lo que realiza esta poética y el resultado de esto lo observamos en cómo se desestructuran varios elementos de la narrativa⁹⁴ tradicional en la obra sarduyana.

El descentramiento neobarroco tiene una relación estrecha con el descentramiento de la deconstrucción y con la crítica al *logocentrismo* de Derrida quien, como señala Cristina de Peretti, “rechaza cualquier tipo de centralidad, de fijeza” (1989, p. 18) presente dentro de los marcos de la metafísica occidental para dar una delimitación exacta a cada discurso, incluido el filosófico⁹⁵. Al posicionar la escritura neobarroca como antípoda de la expresión hablada, es decir, del *logos*, Sarduy encamina al neobarroco al ámbito de la deconstrucción⁹⁶ ontológica. En la crítica *logocéntrica*, la categoría de sujeto se deja ver como derivación de una metafísica que recalca la importancia de la centralidad.

⁹⁴De acuerdo a Roland Barthes, en un texto donde bordea el placer y el goce “su narratividad está deconstruida y, sin embargo, la historia sigue siendo legible” (2004, p. 18). Esto sucede con *Cobra* y *Colibrí*: la narración está deconstruida. El juego del lenguaje acerca al goce, es decir, a lo indecible. De acuerdo con Barthes, quien comenta sobre esta novela de Sarduy dice lo siguiente: “La lengua se reconstruye en otra parte por el flujo apresurado de todos los placeres del lenguaje ¿En qué otra parte? En el paraíso de las palabras. Es verdaderamente un texto paradisiaco, utópico, una heterología por plenitud: todos los significantes están ahí, pero ninguno alcanza su plenitud” (2004, p. 38).

⁹⁵ Como apunta Cristina de Peretti “Del discurso derridiano sólo cabe deducir una dispersión, una *différance*: una estrategia general de la deconstrucción que se presenta como una técnica/práctica de intervención activa e innovadora que puede ejercerse no sólo en el terreno de la filosofía y de la literatura, sino en los más diversos ámbitos del pensamiento” (1989, p. 21).

⁹⁶ Cuando Derrida en su texto *Carta a un amigo japonés* explica la imposibilidad de la traducción del término deconstrucción y menciona que lo introdujo en su libro *De la gramatología* con la intención de hacer referencia al término destrucción de Heidegger, quien en el parágrafo seis de *El ser y el tiempo* dijera: “Si ha de lograrse en punto a la pregunta misma que interroga por el ser el ver a través de su peculiar historia, es menester ablandar la tradición endurecida y disolver las capas encubridoras producidas por ella. Es el

El sujeto moderno, específicamente el ilustrado, es el protagonista de los procesos históricos vinculados con el triunfo de la razón. El alumbramiento del sujeto moderno ilustrado comenzó a secularizar el conocimiento y a estructurar un método eficaz que le permitiera de forma directa y sin ninguna intervención externa conocer la naturaleza del mundo.

Fue René Descartes⁹⁷ quien puso en el panorama uno de los elementos centrales del sujeto moderno: la racionalidad. Por un lado, su investigación sobre el cuerpo humano, esa máquina descrita en su *Tratado del hombre* (1633), y por otro su voluntad por definir la misma existencia del hombre, resultaron fundamentales para que el hombre diera un giro a su manera de concebirse a sí mismo. Por medio de la razón y de su actuar reflexivo el sujeto en la modernidad se separó del mundo para establecer la distancia epistemológica necesaria para adentrarse en su naturaleza. A la par de todo esto, el sujeto moderno

problema que comprendemos como la destrucción del contenido tradicional de la ontología antigua” (2012, p. 33). El cuestionamiento por el sentido del ser, lleva al filósofo alemán a hacer una revisión de los supuestos sobre los cuales se ha fincado la metafísica occidental. Para Heidegger la comprensión del ser ha sido determinada en relación con el tiempo, es decir, de manera “ontológico-temporaria”, y la evidencia de esto, siguiendo el discurso del pensador alemán, es que se ha interpretado al ser desde la *ousía* (presencia), es decir, de una manera concreta del tiempo: el presente. Aunado a la temporalidad, el concepto de logos adquiere un lugar importante, pues éste le da su mayor cualidad al hombre.

Respecto a lo anterior, Derrida, en su libro *De la Gramatología*, aborda el problema de la metafísica occidental y deja ver la equivalencia entre el *logos* y la *phoné*; esto le permite afirmar que el logocentrismo es en sí un fonocentrismo.

Bajo esta perspectiva, la palabra hablada se presenta como reveladora del sentido del ser, en ella se hace presente la verdad. Así, la relación dentro de la metafísica entre *logos*, *phoné* y verdad queda descubierta. Cabe señalar que el sentido de logos en el pensamiento de Derrida sigue completamente unido a la noción de *ousía* (presencia) y de ésta se construye la categoría de sujeto.

⁹⁷ Como señala Touraine: “El pensamiento que domina la modernidad naciente no es el que reduce la experiencia humana a la acción instrumental; tampoco es el pensamiento que sólo recurre a la tolerancia y hasta el escepticismo, a la manera de Montaigne, para combinar razón y religión. Es el pensamiento de Descartes, no porque sea el heraldo del racionalismo, sino porque hace andar a la modernidad sobre sus dos pies” (2012, p.48). Para Touraine la modernidad nunca ha sido la misma, a pesar de que se muestre desde su lado positivo como única y universal. En este sentido, el sujeto moderno tampoco ha sido el mismo, pues la experiencia de la modernidad es diversa e incide en los individuos de varias maneras.

ilustrado, en su voluntad de autodeterminación, construyó la base de una identidad homogénea y armónica. Su identidad estaba centrada y regulada por la razón; ésta disipaba cualquier turbulencia interna y externa a él, es decir, si el hombre se dejaba guiar por la razón universal y por los imperativos categóricos que recaían en él, cualquier contradicción dentro o fuera podía ser esclarecida y, por consiguiente, nada más allá de la razón podía afectarlo. Es más, cualquier elemento que pudiera contraponerse o colocar en peligro el dominio de la razón comenzó a ser excluido y sometido a dinámicas de control.

Desde esta perspectiva, la modernidad sólo puede concretarse sobre los fundamentos establecidos por un hombre nuevo. Así lo explica Touraine:

Nuestra conclusión es la siguiente: no hay modernidad sin racionalización, pero tampoco sin la formación de un sujeto-en-el-mundo que se sintiera responsable de sí mismo y de la sociedad. No confundamos la modernidad con el modo puramente capitalista de modernización. (2012, p. 203)

Para el nacimiento de este nuevo sujeto-en-el-mundo, se desplegaron una variedad de elementos en la vida humana, los cuales fungieron como transformadores de la identidad y subjetividad del individuo y lo hicieron sentirse, percibirse y pensarse él mismo de manera diferente para habitar el nuevo mundo moderno. El sujeto moderno, pensando desde la metafísica occidental, tiene un fundamento invariable: un centro donde todo viene a asentarse; a través de él, la identidad del sujeto aparece como una sustancia uniforme y homogénea y con voz reconocible.

La noción de centro, para Derrida, ha fungido como elemento que reduce el juego de la estructura, permitiendo una delimitación exacta del sentido.

A partir, pues, de lo que llamamos centro, y que, como igualmente puede estar dentro que fuera, recibe indiferentemente los nombres de origen o fin, de *arckhé* o de *telos*, las repeticiones, las sustituciones, las transformaciones, las permutaciones quedan siempre *cogidas* en una historia del sentido —es decir, una historia sin más— cuyo origen siempre puede despertarse, o anticipar su fin, en la forma de la presencia. (1989, p. 384)

El sujeto, en relación con la crítica a la estructura centrada, aparece con Derrida como resultado de una presencia aseguradora del sentido. Relacionado con esto, también el filósofo francés, en “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas” señalaba la siguiente:

Se podría mostrar que todos los nombres del fundamento, del principio o del centro han designado siempre lo invariante de una presencia (eidos, arché, telos, energeia, ousía [esencia, existencia, sustancia, sujeto], aletheia, trascendentalidad, conciencia, Dios, hombre, etc.). (Derrida, 1989, p. 385)

El *logos*, entendido desde la presencia, ha sido la característica primordial del hombre, ésta lo construye desde una perspectiva antropto(teo)lógica (de Peretti, 1989, p. 30)⁹⁸. Pero al dejar de pensar el ser como presencia, el sujeto se queda sin fundamento y se disloca, pues la ilusión de presencia pura es necesaria para “alcanzar el principio de identidad (fundamental para la plenitud de la presencia en sí, de la conciencia misma)” (1989, p. 32). La identidad se ve interrumpida cuando el centro estabilizador se pierde; las tensiones del sujeto se desbordan, diluyéndose así su homogeneidad y uniformidad.

Según Madan Sarup, el postestructuralismo ofrece:

una crítica del sujeto humano. El término sujeto refiere a algo completamente diferente del término más familiar individuo. El término proviene del Renacimiento

⁹⁸Critina de Peretti nos dice sobre esto que: “El Ser como presencia es pensado de ahí en adelante en relación con el sujeto humano. Las categorías de sujeto y objeto pero también las de reflexión e intuición quedan así constituidas como categorías indisociables y complementarias de la representación” (1989, p. 25).

y presupone a un hombre libre, un agente intelectual cuyo proceso de pensamiento no está subordinado por circunstancias históricas o culturales.⁹⁹ (1993, p. 1)

Esta crítica al sujeto moderno e ilustrado la realiza el neobarroco. Su escritura descentra y configura una identidad barroca, opuesta a la idea de identidad centrada y homogénea. En la poética neobarroca, el sujeto se fragmenta; su identidad se sustenta en la otredad y en las afecciones producidas por circunstancias históricas y culturales. El sujeto como resultado de una mismidad se desvanece.

La modernidad apela a cierto tipo de sujeto y sobre éste fundamenta la construcción del conocimiento. Tanto el neobarroco como las teorías postestructuralistas apelan a otro tipo de sujeto y, para eso, es necesario deconstruir al primero para hacer surgir otro, uno producido por el lenguaje; el “yo” neobarroco no es un sujeto que domine en su totalidad los signos, éstos forman parte y lo construyen.¹⁰⁰ El sujeto neobarroco, es el sujeto del lenguaje que entra en el espacio de la mera representación, de la escenificación: de la *decorazione assoluta*. Por esta razón, Sarduy, siguiendo a Lacan, lo ubica dentro del discurso:

Queda por elucidar, en este funcionamiento del discurso, un sitio: el del sujeto. Éste, si en efecto se trata de él –toda topología lacaniana no hace más que probarlo-, es porque no está donde se le espera –el sitio donde un Yo gobierna visiblemente el discurso que enuncia-, sino allí donde no se le sabe buscar –bajo el significante elidido que el Yo cree haber expulsado, del cual el Yo se cree expulsado. (1999, p. 1237)

⁹⁹ La traducción es nuestra.

¹⁰⁰ En referencia a esto tenemos la siguiente cita de Sarduy: “Pero tratar del sujeto es tratar del lenguaje, es decir, pensar la relación o coincidencia de ambos, saber que el espacio de uno es el espacio del otro, que nada en el lenguaje es puro *práctico-inerte* (como creía Sartre) del cual el sujeto se sirve para expresarse, sino al contrario, que éste lo constituye, o si se quiere, que ambos son ilusorios” (p. 1133).

El sujeto *logocéntrico* y moderno se impone en su presencia, el sujeto neobarroco difiere su presencia por medio del flujo de significantes que lo rodean; éstos lo enmascaran y lo travisten. Esto diluye el principio de identidad basado en la presencia. En este sentido, al acercarnos a los textos del escritor cubano podemos observar cómo se deconstruye el sujeto. Este movimiento deconstructivo se realiza a través del travestismo de los personajes; éstos en novelas como *Cobra* y *Colibrí* se descentran por medio de la “pulsión de simulación” (1999, p. 1276) que destruye al ente imitado en un inicio, como se verá a continuación

Para dismantelar los esencialismos culturales tan presentes en la discusión latinoamericanista en torno a la identidad, fue necesario para Sarduy analizar y criticar, en primera instancia, el estatuto de sujeto. Un elemento dentro del discurso neobarroco que sirvió para ello fue el travestismo, entendido como un espacio textual y escritural sin límites con el cual es posible llevar a cabo todo tipo de inversiones y en donde el sujeto es entendido dentro de un proceso metonímico y no metafórico.

La noción de travestismo en el neobarroco fue dada a conocer en el artículo “Escritura/Travestismo”, publicado por Sarduy en *Mundo Nuevo* en 1968; éste versaba sobre *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso. Aquí el travestismo se desdobra como un elemento destructor que le permite al escritor cubano hablar sobre la identidad desde otro espacio discursivo donde el sujeto de la identidad ya no es el sujeto moderno e ilustrado fincado en los cimientos de la ontología occidental, sino un sujeto textualizado.

Si lleváramos las características propias del travestismo a la identidad del sujeto latinoamericano, entonces, éste se entendería como una textualidad sin origen o esencia

fija; en ella lo diverso no crea una síntesis. Como nuestro autor apunta sobre la identidad cubana: “Lo cubano aparece así, en la violencia de ese encuentro de superficies, como adición y sorpresa de lo heterogéneo yuxtapuesto” (1999, p. 1167). De esta manera, el neobarroco es un barroco furioso, pues revela la violencia surgida de la yuxtaposición de elementos, característica de la heterogeneidad cultural cubana y latinoamericana. El resultado de esto es un sujeto latinoamericano descentrado, deconstruido a través de una escritura que deja marca de su heterogeneidad, misma que al ser subrayada impide pensarlo como una unidad y representarlo como una síntesis donde todo se integra armónicamente. La condición asimétrica y contradictoria está sin duda presente en toda cultura y en todo sujeto, a a pesar de las tendencias que dirigen la identidad a la unidad pura. En este caso el barroco se forja como discurso contrapuesto a los ideales de homogeneidad y recalca fuertemente la característica heterogénea del sujeto latinoamericano. Así el barroco busca ser el espacio de esa representación, donde lo heterogéneo visibiliza incluso los puntos de antagonismo interno¹⁰¹.

Al desvincular al lenguaje de cualquier tipo de exterioridad, Severo Sarduy se desliga de nociones barrocas como las de Eugenio d’Ors y Carpentier, quienes situaban el barroco en el plano de la naturaleza, como vimos en capítulos anteriores, mientras que nuestro autor lo lleva al plano de la representación, al espacio del juego del lenguaje, la artificialidad y la escenificación. La fruición barroca no se halla en la exuberancia del paisaje, sino en la artificialidad de la representación como apunta Bolívar Echeverría:

¹⁰¹ Por su puesto, la tradición barroca puede ser puesta en cuestionamiento, pues incluso en su voluntad de rescatar lo heterogéneo no llega a ser completamente radical en este punto porque sigue desplazando lo indígena como elemento constitutivo y de gran importancia en la heterogeneidad cultural latinoamericana.

se pone en lugar de la vida como una transformación de la vida; no trae consigo una imagen del mundo sino una *sustitución*, un simulacro del mundo. Toda obra de arte barroca es por ello profundamente teatral; nunca deja de girar en torno de alguna escenificación (2013, p. 213).

Siguiendo al filósofo boliviano-mexicano, el barroco no es la negación del mundo o la naturaleza, sino la radicalización de la representación que se manifiesta en todo momento como suplemento. Al ubicar lo barroco en la dimensión del lenguaje, la teatralidad y la escenificación hacen aparición. Así surge el Teatro Lírico de Muñecas, donde todas las noches se *re-presenta Cobra*. El escenario teatral abre un espacio diferente al de la realidad debido a la voluntad del barroco y del neobarroco de suspender el lazo entre lenguaje y referente exterior. De tal modo la representación en el neobarroco no intenta ser un trabajo mimético fiel de la realidad, sino su transformación a través de la simulación. Existe una voluntad hipertélica sobre la cual la escritura sarduyana se desliza. No hay una finalidad concertada previamente por esencialidades, éstas no definen el desenlace u objetivo en el neobarroco, por tal razón, la propia obra del escritor cubano se emancipa de la responsabilidad de representar el mundo.

Más que representar, el neobarroco simula. En la idea de simulación Sarduy encuentra una vía para reflexionar el concepto de representación. Desde un inicio en *La simulación* (1982), parte de la idea de que simular es un acto defensivo, de acoso, asedio y ofensivo. La simulación como representación de un algo anterior adquiere por tal motivo un matiz activo, como la parodia. Con esta actitud tomada para sí, el neobarroco resiste al mandato del modelo anterior consistente en fijar formas. El neobarroco representa a condición de simular, es decir, de desfigurar la realidad produciendo múltiples sentidos o

generando ambivalencias. Esto le permite a Sarduy escribir en el ensayo recién comentado: “Ahora me río como una loca” y dos párrafos después “sólo reino yo, recorrido por la simulación, imantado por la reverberación de una apariencia” (1999, p. 1266). La simulación es un ataque franco a los patrones con los cuales se construye el sentido de la realidad. Al simular, el neobarroco da pie a la reunión de elementos excluyentes entre sí; por ello Sarduy puede simularse en su escritura con el sustantivo “loca” y con el adjetivo “recorrido” en la misma página, sin buscar con ello ser uno u otro. En la simulación el modelo termina por ser asediado al punto de desaparecer, así lo femenino y lo masculino representados en el sustantivo y en el adjetivo no responden a una exterioridad anterior y modélica, éstos se autoafirman, desplazando la relación de causa-efecto, modelo-representación. Esta idea la plasmó Severo Sarduy de esta manera:

¿Simulo? ¿Qué? ¿Quién? ¿Mi madre, una mujer, la mujer de mi padre, la mujer? O bien: la mujer ideal, la esencia, es decir, el modelo y la copia han entablado una relación de correspondencia imposible y nada es pensable mientras se pretenda que uno de los términos sea una imagen del otro: que lo mismo sea lo que no es. Para que todo signifique hay que aceptar que me habita no la dualidad, sino una intensidad de simulación que constituye su propio fin, fuera de lo que imita: ¿qué se simula? La simulación (1999, p. 1266).

Lo simulado remarca en su interioridad que nunca es lo que simula ser. La simulación resalta al extremo su condición de artificio, rescatando para sí y “desarrollando su propia ley formal” (2004, p. 390) como señalaría Theodor W. Adorno sobre el barroco. El neobarroco como simulación de un barroco anterior actúa diferenciándose, incluso objetando los barrocos anteriores situados todavía en una metafísica donde aún tenía valor la idea de esencia o ser. En la obra sarduyana estos últimos quedan reducidos a mera simulación, por

ello, para el escritor cubano fuera de la simulación únicamente existe más simulación. Esto empata muy bien con la idea de T. W. Adorno sobre la decoración del barroco; ésta no adorna nada, es decir, no hay algo detrás del ornamento. Por ello la artificialidad barroca “no es nada más que adorno” (2004, p. 390).

Pero el neobarroco no sólo simula dentro de los márgenes de la tradición barroca, también establece una relación conflictiva con el mundo, propiciada y soportada en su aspecto artificial u ornamental. A lo anterior el filósofo de la Escuela de Frankfurt lo denomina como “decorazione assoluta” (p. 390), concepto sobre lo barroco tomado por Bolívar Echeverría para señalar que la artificialidad llega a tal grado que niega lo representado en un proceso de sustitución. Lo negado por el barroco es el mundo moderno capitalista; en su lugar se instaura un “simulacro del mundo” (2013, p. 213). En ese simulacro o simulación inherente al neobarroco se revela el “suceso proto-teatral” de la realidad; por tal razón, inevitablemente la escritura neobarroca se decanta por la teatralidad del mundo con la finalidad no de representarlo, sino de desplazarlo y suspenderlo con miras a ofrecer un orden diferente. Por tal motivo, la idea de simulación está atravesada por una acción de intimidación.

Hay un punto crucial en el desarrollo del neobarroco en el cual acontece una reconciliación entre el barroco de la naturaleza de Alejo Carpentier y el del lenguaje de José Lezama Lima. En “El barroco y el neobarroco” de 1972, Sarduy se desliga de Carpentier para decantarse por Lezama Lima y declararse como uno de sus herederos; en *Barroco* de 1974, el lenguaje se desvía hacia una discusión sobre la escritura como la episteme que da soporte a las formas de conocimiento. Hasta aquí la naturaleza queda excluida del discurso

neobarroco; una escisión clara entre lo natural y lo social producto de la propia modernidad; sin embargo, en *La simulación* la naturaleza regresa al neobarroco para penetrar al lenguaje, al mismo tiempo ésta se deja abrazar por él. Naturaleza y lenguaje ya no son excluyentes entre sí, ahora constituyen un “continuum” a través del cual se halla una salida a la oposición dicotómica que los confrontaba. Carpentier y Lezama se reencuentran en *La simulación* y el camino para esa realización fue el libro *Medusa y CIA. Pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre* (1960) de Roger Caillois. El ensayista francés en este libro aborda las formas de mimetismo presente en los animales, haciendo en algunos momentos analogías con el comportamiento humano; tal es el caso del siguiente fragmento.

Al tema de la *mantis*, que afirma la equivalencia de la fabulación en el hombre y del instinto en el insecto como soluciones opuestas y correspondientes, añado hoy dos temas nuevos, aún más temerarios. El primero, el de las alas *de las mariposas*, da pretexto para introducir el problema de las relaciones entre la estética natural y el arte humano. El segundo, el del mimetismo, se presenta bajo varios aspectos diferentes que tienen cada uno su homólogo en el hombre: *travestí* (disfraz), *camuflaje* e *intimidación*. Los mitos de metamorfosis y el gusto por los disfraces responden al “travestí” (*mimikry* propiamente dicha); las leyendas de sombrero o de manto de invisibilidad al camuflaje; la creencia en el mal de ojo y en la mirada petrificante, así como el uso que el hombre hace de la máscara, principal, pero no exclusivamente, en las sociedades llamadas primitivas, a la intimidación producida por los ocelos y completada por la apariencia o la mímica aterradoras de ciertos insectos. (1962, p. 28)

Sarduy continua esta idea de Caillois sugiriendo que el travesti humano no se reduce a la imitación de “un modelo real”, el travestismo es una “ilimitada metamorfosis”, y es así porque elude la idea de finalidad o de culminación de una forma terminada. El travesti “no

copia: simula”; esto constituye la “inexistencia del ser mimado” (1999, p. 1267), es decir, el travestismo como la simulación y la *decorazione assoluta* adquieren cierto grado de autonomía con la cual modifica e incluso desplaza lo imitado. Por ello, muy lacanianamente, Sarduy dirá que el travesti no busca imitar a la mujer porque “no hay mujer, sabe —y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo—, que *ella* es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto” (p. 1227). Así, el modelo o esencia de la mujer se acota a una simulación.

El travesti elimina la separación entre el hombre y la naturaleza construida en la modernidad. Si el hombre moderno había intentado reprimir su animalidad, ésta regresa a él con el travesti; por ello en este ensayo de Sarduy el travesti aparece animalizado. Las dicotomías naturaleza-lenguaje, naturaleza-humano, mujer-hombre y humano-animal se disuelven, por consiguiente, se puede comprender la aparición de imágenes como esta para hablar del travesti.

La erección cosmética del travesti, la agresión esplendente de sus párpados temblorosos y metalizados como las alas de insectos voraces, su voz desplazada, como si perteneciera a otro personaje, siempre en *off*, la boca dibujada sobre su boca, su propio sexo, más presente cuanto más castrado, sólo sirven a la reproducción obstinada de este icono, aunque falaz omnipresente: la madre que la tiene parada y que el travesti dobla, aunque sólo sea para simbolizar que la erección es una apariencia. (1999, p. 1267)

El travesti muestra su parte animal con sus párpados semejantes a insectos voraces. La boca y el sexo son dibujos o simulaciones posadas sobre los objetos que simulan. Por otro lado, el travesti queda atravesado por la dualidad: su sexo se hace presente cuando más se ausenta en la castración; ésta es causada por la propia simulación en la cual la madre puede

aparecer con un falo erecto, siempre y cuando, al mismo tiempo, esa erección sea solamente una mera apariencia. Así, cuando lo femenino parece erigirse, la propia característica del travesti lo derrumba, del mismo modo sucede con lo masculino: cuando la erección parece dominar, el travesti viene a señalar la castración y su falsedad. De esta manera, el travesti mantiene a raya los dos opuestos, quedando a su vez atravesado por ellos.

La cosmética del travesti quizá puede entenderse como un camuflaje, un maquillaje que puede servir para desaparecer de la mirada del depredador o para ocultarse de la presa. Esta última posibilidad hace pensar en el aspecto “letal” del travesti. El disfraz o camuflaje del travesti lo hace ser un ente fijo, a la espera, ya sea en actitud defensiva u ofensiva. Sin embargo, todo esto son para Sarduy posibilidades de la máscara del travesti, las cuales quedan sujetas a otra función: la del puro gasto.

El hombre, dice Sarduy, “puede pintar, inventar o recrear colores y formas”, pero no puede modificar su cuerpo. Al contrario, el travesti “que llega a modificarlo radicalmente, y la mariposa, pueden pintarse a sí mismos, hacer de su cuerpo el soporte de la obra” (p. 1268) sin ninguna finalidad útil. La peligrosidad del “animal-travesti” radica en su metamorfosis; ésta “no representa más que un deseo irrefrenable de gasto, de lujo peligroso, de fastuosidad cromática, una necesidad de desplegar, aun si no sirve para nada —numerosos estudios lo demuestran— colores, arabescos, filigranas, transparencias y texturas” (p. 1269). En este sentido, el travesti es la respuesta barroca al sujeto moderno capitalista que mide su esfuerzo en la realización y acumulación de capital.

El travestismo en la obra del escritor cubano se expresa en diversas formas, muchas veces a través de la dislocación de los personajes en múltiples representaciones plasmadas en la variedad de nombres; por ejemplo, en *Cobra*, la dueña del Teatro lírico de muñecas es nombrada como La Señora, La Buscona, La Alcahueta y La Madre; cada uno de estos significantes funciona como una máscara; ésta dificulta situar al personaje dentro de la narración; además de los diferentes significantes que la encubren, se desdobra en la Enana, a quien se le nombra también como la Dilatada. Si bien este desdoblamiento es una simulación, una sustitución, no por ello es menos importante que la Señora, esta última, a pesar de ser preexistente, no es considerada como el origen. Ella misma es también una representación.

De esta forma es como se expresa en la novela este juego de simulación y desdoblamiento: “Mientras la Señora —a quien no por preexistente consideraban, las muy derridianas, como el original de su reducción: la llamaban la Dilatada—” (Sarduy, 1999, p. 457). Es evidente aquí la crítica al *logocentrismo* y la presencia del pensamiento de Derrida. No es azaroso que la doble de la Señora se llame la Dilatada, además de su carga erótica, su nombre remite a un retardamiento temporal, característico de la noción de *différance*¹⁰²

¹⁰² La noción de *différance* de Derrida, es un elemento importante para llevar a cabo este movimiento desestabilizador. Por esto, antes que nada, el neobarroco es escritura, archiescritura, tachadura del ser como presencia, clausura del sentido unívoco y trascendental y pérdida del origen. Como señala Roberto González: “En el sistema de Sarduy la escritura no es precedida por la significación no por la presencia, sino por la escritura misma. Sólo que esa escritura, o como la llama Derrida, archiescritura, compuesta de negaciones de diferencias o diferencias (diferir en un sentido temporal y espacial), se instala como el origen ausente que produce mediante la ruptura de sus negociaciones del texto. Texto que viene a ser así representación, ensayo, apariencia, de algo que sólo es concebible como tachadura, como no-origen, como presencia diferida y dislocada” (1976, p. 79).

La escritura como *différance*, diferimiento espacio-temporal, hace que el sentido se disemine y estalle como un Big Bang, tal como lo ejemplifica el escritor cubano de esta manera: “Sea un universo significante materialmente en expansión: no es sólo su sentido, su densidad significada – precedente e impalpable – lo que se expande, sino su dimensión significante gráfica y fonética: dispersión y agrandamiento de la marca del

derridiana. Aquí, toda representación carece de un original y de fundamento, es decir, no hay un referente anterior que dote de un significado trascendental al signo. Todo es simulación y enmascaramiento. Los personajes pierden su homogeneidad y se fragmentan, se disimulan y desdoblan, no tienen un centro rector unificador; sus diferentes nombres activan el movimiento metonímico característico de la escritura neobarroca. Los diversos nombres de los personajes se deslizan sin detenerse en un punto. Todo es un estar deviniendo.

Por su parte, Cobra también tiene su correlato: la Puppé también nombrada como la Pupa y en ocasiones como la Pup; ella es la enana blanca y “las enanas blancas son estrellas que han alcanzado el final de su evolución”, como dice el epígrafe del segundo capítulo de la novela. Como ya se ha mencionado Cobra desea empequeñecer sus pies, pues son la última parte de su cuerpo que evidencia su parte masculina.

Todas las noches, antes de cada función, Cobra da inicio al ritual de llevar al límite su cuerpo, a éste se le hace simular algo diferente, pero esta simulación no es una máscara, no encubre un origen o algo previo. Como vimos anteriormente, el lenguaje en el neobarroco pierde su referente externo, por tanto, la simulación no requiere de ese origen o referente para existir de forma autónoma. El travestismo de Cobra no oculta su condición de hombre, ni intenta hacerlo; el travestismo es simulación, y ésta señala que no hay más allá de ella. Para Sarduy, el travestismo se produce en un *lugar sin límites* que propicia los disfrazamientos y metamorfosis. Este espacio ilimitado es el lenguaje: la representación,

sonido en el espacio-tiempo” (1999, p. 1246). Por esto, el neobarroco es una proliferación de significantes que se desbordan y se expanden perdiendo su centro original, es decir, el primer significante se elide en la función de la elipsis barroca.

pero no entendido como *logos*, sino como escritura, *gramma*. Como señalaba Derrida: “La escritura es, pues, ya escenificación” (2007, p. 99), es decir, teatralidad, *decorazione assoluta*. Por tal motivo, para el escritor cubano, el travestismo es “la metáfora mejor de lo que es la escritura” (1999, p. 1150). El travesti no es un hombre disfrazado de mujer ni viceversa, es un nuevo orden discursivo resultado de una negociación previa. El sujeto, por tanto, deviene textualidad, escritura.

Así como en *Cobra* el primer lugar donde sucede la narración es un espacio de representación: el Teatro Lírico de Muñecas, en *Colibrí* se sitúa a los personajes en un espectáculo en este caso pugilístico. Colibrí, como muchos de los personajes de *Cobra*, se disloca por medio de las diversas maneras en que es nombrado. La fragmentación del sujeto se da, entonces, por la imposibilidad de centrarlo por medio de un solo nombre, la metonimia propicia el descentramiento. Así Colibrí es también: Zun Zún, el Pájaro mosca, el Perseguido, el Torturado, entre otros; asimismo, la dueña de la casona donde suceden las peleas se le designa con diferentes nombres: la Regente, la Gerente, la Madona, la Dueña de los caballitos.

La identidad de los personajes en estas dos novelas de Sarduy no es homogénea, más bien se disemina, estalla y huye con el flujo de los significantes; éstos se mueven de forma metonímica, sin que el paso de los signos se detenga, por consiguiente, el significado de cada uno de ellos no se establece de manera definida. Los personajes son rodeados por un cúmulo de significantes y, como consecuencia de esto, quedan inestables dentro de la narración. El lugar del personaje neobarroco es el del significante enmarcado por el vacío de significado, esto propicia que se ausente de la misma narración. Por ejemplo, en *Colibrí*,

después de varias digresiones dentro de la narración se comenta lo siguiente: “El olvidado protagonista de estas páginas contempla aquel afocante *full-contact*” (1999, p. 741). El personaje se pierde entre los diversos pliegues de la escritura, sólo se lo puede hallar observándolo de manera indirecta, como si fuera una imagen anamórfica.

Otro ejemplo de travestismo ligado a una identidad barroca está representado en el personaje del Indio, el cual aparece en la prima parte de *Cobra*. Se recurre a su olor a “curry” y “hachís” para introducirlo en la narración; él es un indio “costumista” dedicado a pintar los cuerpos de los travestis del Teatro Lírico de Muñecas. Pero a pesar de su olor evocador de Oriente, se viste “con un recién planchado y viril traje cruzado color crema —en la corbata de seda una torre Eiffel y una mujer desnuda acostada sobre el letrero Folies Chéries”. Además de esta descripción barroca donde se involucra el cruce de culturas: el olor oriental y la vestimenta occidental, al personaje se le adjudican diversas facetas, como si su vida fuera la representación de una metamorfosis incesante. De este modo se le nombra de maneras múltiples, por ejemplo: “costumista”, “orfebre dérmico”, como luchador de la corte de un majará donde se disfrazaba de animales para enfrentar a sus adversarios, como “maestro en llaves y muecas”, cazador de tigres camboyanos, era nombrado antes de llegar a Occidente como el Invencible; además fue “concesionario de especias”. Una vez en Occidente fue llamado Eustaquio por “la matrona”. Ahí fue “contrabandista de marfil en los rastros judíos en Copenhague, Bruselas y Amsterdam” y en ese momento se dedicó a cultivar “hasta la manía un inglés clásico y unos cabellos negros y brillantes que, sobresaliendo de un bonete de gamuza verde, se continuaba con una barba oficialmente oriental, peinada y lacia”; aunado a esto, se perfumaba con “Chanel”. El indio

es un personaje ejemplar del travestismo neobarroco, es un personaje de varios nombres y de muchas cualidades mezcladas que hacen desaparecer su contorno y su centro.

Como hemos señalado con insistencia, la deconstrucción del sujeto en el neobarroco se da a través del travestismo de los personajes, pero también del lenguaje. Por ejemplo, tenemos en *Colibrí* a la *Gigantita*, a la *Enanota* y al *Gigantico*. La unión de opuestos que parecieran irreconciliables se establece en la configuración morfológica de los nombres de los personajes quienes, desde su nominación se travisten, pero esta reconciliación de oposiciones se realiza en el lenguaje, en ese lugar sin límites mencionado por Sarduy.

El espacio ilimitado donde son posibles las metamorfosis es el del texto y la escritura; esta última ofrece la oportunidad de subvertir la metafísica sobre la cual se ha construido el sujeto bajo el auspicio de la noción de *presencia* aunada fuertemente a la de *logos*, como señalamos arriba. A diferencia del habla que rinde culto al padre, la escritura es parricida, por tanto, propicia la subversión contra los fundamentos establecidos por la metafísica occidental que configuran la noción de sujeto. Por esta razón, los personajes Cobra y Colibrí tienen un vínculo estrecho con la grafía, pues estos personajes representan una subversión contra el orden *logocéntrico*, representado por los personajes de la Señora y la Regente.

En las dos novelas se da gran importancia a la escritura en el cuerpo. En la primera, Cobra es sometida al arte de la escritura cada noche por parte del indio Eustaquio quien trae sus habilidades como tatuador de Oriente a Occidente. La escritura proviene de Oriente, pues en Occidente el *logos* domina. La representación de ese dominio, centro rector alrededor del cual todo lo demás gravita y toma orden, es la Señora. Ella dispone y rige los acontecimientos en el Teatro Lírico de Muñecas, es el centro gravitatorio del que

posteriormente Cobra se deshará en el proceso de su iniciación espiritual. Por esta razón, se dice en el texto: “Cobra, te adentras en el estado intermedio: cielo vacío las cosas. *Instructor de Cobra* —inteligencia nítida, vacuidad transparente. *Alterador* —sin límites ni centro.” (1999, p. 492). Para poder realizar su transformación, es necesario emanciparse, por este motivo, Cobra entra en ese estado intermedio, el *entre* de la *différance* donde las oposiciones binarias se reconcilian y donde no hay centro, por tanto, límites. Por esto, en la segunda parte de la novela titulada “Diario indio” desaparece por completo el personaje de la Señora, es decir, el *logos*, centro rector y delimitador queda diluido.

La escritura permite aniquilar a la Madre, como también se le conoce a la Señora, porque la escritura no necesita de fundamento ni origen para existir. La escritura se inscribe en el cuerpo haciendo de éste un soporte ilimitado, espacio adecuado para cualquier metamorfosis, para cualquier deconstrucción. El cuerpo es el espacio donde se inscriben todos los discursos, por tanto, es el lugar de deconstrucción del sujeto.

Páginas más arriba señalé la redefinición del concepto de revolución en el neobarroco. Para Severo Sarduy existía la urgencia de repensar los términos de la revolución para esquivar los resultados desastrosos de algunos movimientos que se tornaron en totalitarismos, muchas veces justificados por un discurso de enfrentamiento entre “lo propio” y “lo ajeno”. Sarduy se encargó de remarcar que una revolución es pensada y llevada a cabo por sujetos. No puede haber revolución social sin revolucionar al sujeto. La imagen de ese cambio en el neobarroco es la figura del travesti, quien toma elementos pertenecientes a un orden anterior para alterarlos y generar uno nuevo. El travesti trasforma al sujeto, no lo elimina porque la revolución necesita de uno; sin

embargo, éste es inestable, parece estar diseminado como si fuera un significado que se desliza continuamente por debajo de los significantes.

COMENTARIOS FINALES

La vía de llegada a la obra de Severo Sarduy continúa siendo en la actualidad el barroco lezamiano. Ha sido a través de la obra del poeta origenista como los lectores se abren generalmente camino hacia el neobarroco; sin embargo, cuando llegan a él, uno de los tropiezos comunes es la dificultad de su asimilación. Y esto no podría ser de otra manera, pues la escritura neobarroca es un cruce de escrituras anteriores transformadas en ecos dentro de una cámara en la cual se desplazan y chocan unas contra otras, haciendo difícil su ubicación. Estos gestos anteriores, realizados por la escritura sarduyana a otras textualidades, remiten a obras no solamente literarias, sino también teóricas entre las cuales encontramos referencias a obras de la talla de Jaques Derrida, Jacques Lacan, Gilles Deleuze, entre otros. Esta mezcla sin duda eleva el grado de dificultad de lectura del neobarroco, y ni hablar de la posibilidad de realizar alguna interpretación sobre él. Para escamotear este primer obstáculo ofrecido por la escritura sarduyana es necesario encontrar, como Lezama Lima hacía referencia, lo estimulante en aquello que representa una gran dificultad. Tal es el caso de la obra de Severo Sarduy.

A pesar de su posición en el espacio intelectual y literario latinoamericano pareciese que el neobarroco no ha tenido la atención merecida fuera de un reducido grupo de la academia. Este fenómeno llama la atención de sobremanera, aún más cuando la obra de Sarduy obtuvo un gran reconocimiento dentro y fuera de Latinoamérica en su momento, aunque no en Cuba, donde en la actualidad sólo circula *De donde son los cantantes*. Cabe mencionar que este desconocimiento del neobarroco se da incluso cuando la obra del cubano obtuvo el Premio Médicis en 1972 por la novela *Cobra*; premio también otorgado a dos autores pertenecientes indiscutiblemente al canon literario latinoamericano: Julio Cortázar y Alejo Carpentier, quienes recibieron el premio en 1974 y 1979, respectivamente. Y hablando de canon literario no puede quedar sin ser mencionada la inclusión del nombre de Severo Sarduy en la lista de autores latinoamericanos realizada por Harold Bloom para su polémico libro *El canon occidental* (1994). Aunado a la circulación de su obra en las grandes editoriales de Iberoamérica, como vimos en el segundo capítulo, dentro de sus críticos más sobresalientes destacan Emir Rodríguez Monegal, Roberto González Echevarría y Gustavo Guerrero, a ellos se une Roland Barthes. Es decir, pese a estar dentro el movimiento de circulación de las letras latinoamericanas, el neobarroco se mantiene como un enigma dentro de ellas.

Al menos en México, el interés reciente por Severo Sarduy proviene de la teoría crítica de Bolívar Echeverría, quien especialmente en *La modernidad de lo barroco* hace referencia a la obra del escritor cubano. Esto ha tenido como consecuencia dos cosas: por un lado, se la ha leído de manera tangencial, como una nota al pie de la obra de Echeverría, pero también por otro lado la obra del filósofo ha abierto otra vía hermenéutica bastante

rica para acercarse al neobarroco, un derrotero que intenté seguir en los apartados relativos al neobarroco y la modernidad capitalista. Este vínculo ha sido escasamente abordado por la crítica literaria, la cual ha situado al neobarroco algunas de las veces en la modernidad, otras en la posmodernidad, sin por ello profundizar en el tema.

El concepto de modernidad redireccionó esta investigación, que en un inicio sólo contemplaba la dimensión teórica francesa postestructuralista para leer el neobarroco. Ir por los senderos problemáticos de la modernidad, ineludiblemente, condujeron a situar al neobarroco en su dimensión de pertenencia: Latinoamérica, éste fue el eje regulador de gran parte del análisis. La lectura del neobarroco desde las coordenadas teóricas de Echeverría nos revela su fuerte arraigo en la modernidad, así como su diálogo conflictivo con ella; esta tensión echa a andar uno de los motores fundamentales del neobarroco: la revolución.

Junto a la discusión de la modernidad latinoamericana estuvo presente el concepto de revolución, a través de él se leyó la escritura neobarroca y los elementos adheridos a ella. Y esto no pudo haber sido de otra manera, pues con voluntad provocativa se podría afirmar que Severo Sarduy fue un amante de la revolución. Desde luego esto podría sonar inadecuado tanto para los defensores del cubano como para sus detractores, pues unos, los primeros, acotan la idea de revolución a un aspecto meramente esteticista, es decir, a la revolución de la forma literaria, un modo de inhibir el lado político del neobarroco; los otros, aquellos que se hicieron del discurso revolucionario no podían ver en el “mariposeo neobathesiano”, representado para ellos en el neobarroco, una opción revolucionaria. Pero sin duda, como vimos durante varias páginas, el neobarroco es la reflexión de la revolución

después de la revolución. El neobarroco es producto de ella. Y es con la revolución como Sarduy leyó a los postestructuralistas y planteó la posibilidad de un sujeto revolucionario. Por estas razones, el concepto de revolución atraviesa la lectura de los elementos del neobarroco analizados aquí. La interpretación de las teorías cosmológicas, la explicación del barroco, la parodia, el choteo, la noción de escritura, el concepto de simulación y el travestismo están ligados por la revolución. Es también ésta la que diferencia al neobarroco de los barrocos que le precedieron.

Otro aspecto guía de esta investigación fue el intento por colocar el neobarroco dentro de una tradición más allá del barroco lezamiano, el cual es siempre referencia y punto de partida para colocar la obra de Sarduy en algún contexto; sin embargo, la obra de ambos pertenece a una tradición mucho más amplia y compleja, y por ello se trató de hacer su reconstrucción en el primer capítulo. El punto de partida para ello fue remarcar la presencia poco mencionada de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña en un proyecto de lectura de Góngora y el barroco con una tendencia latinoamericanista, la cual fue reactualizada por Alejo Carpentier y José Lezama Lima.

Posteriormente se estudió el neobarroco desde su contexto de producción: la década políticamente álgida y atropellada de los sesenta. Esta lectura es poco común en la crítica y, sin embargo, resultó bastante fructífera para comprender el espacio que ocupó la obra sarduyana en las polémicas y querellas político-literarias del momento y, sobre todo, para analizar la construcción de la propuesta neobarroca dentro de su espacio de gestación que fue el proyecto editorial *Mundo Nuevo* de Emir Rodríguez Monegal. La lectura

contextualizada arrojó otro nivel de comprensión del neobarroco, reflejando claramente su lugar de pertenencia.

Uno de los retos de este estudio fue hallar un hilo conductor para dirigir un trabajo hermenéutico de una obra que busca la dispersión. Intentar asir la totalidad de la gama de posibilidades ofrecidas en la escritura sarduyana es un trabajo de inicio imposible. Los trabajos empeñados en el estudio del neobarroco se enfrentarán con el mismo obstáculo.

Como toda crítica, esta investigación no es una interpretación que abarque todos los aspectos de su objeto de estudio, por tanto, hay mucho que escudriñar aún en la obra de Severo Sarduy. Los sentidos del neobarroco están muy lejos de ser agotados. Por ejemplo, falta un estudio de los textos tempranos publicados por Sarduy antes de migrar a Europa. El trabajo de Cira Romero ha sido un gran aporte para ello; sin embargo, es necesario profundizar más en ellos, pues la crítica se ha enfocado mayormente en su trabajo realizado fuera de Cuba. Otra veta por examinar es su crítica de arte, así como su poesía y ciertas obras como *Colibrí*, *Cocuyo* y *Pájaros en la playa*. Hablando de su ensayística, hay un hueco todavía por colmar respecto a conceptos tratados en *Nueva inestabilidad* y *La simulación*. Sus obras de teatro son quizá lo menos atendido por la crítica. Sigue faltando un estudio que dé cuenta pormenorizada de la lectura realizada por Sarduy de los teóricos postestructuralistas, quien más se ha acercado a ello es Rubén Gallo con sus estudios sobre el psicoanálisis lacaniano en el neobarroco. Sin embargo, es necesario ahondar en las relaciones entre deconstrucción y neobarroco, así como la interiorización de la obra de Michel Foucault en la obra del cubano; asimismo es preciso abordar los textos de Gilles Deleuze citados por Sarduy en sus ensayos. A todo esto, bien cabría hacer una lectura

detallada y comparativa entre el neobarroco de Sarduy y el barroco de Lezama, así como un estudio que contraste las diferentes vertientes de lo barroco posteriores a la obra de Sarduy. Todo lo anterior, por supuesto, excedía los límites de esta investigación. Quedarán estos temas para los siguientes lectores del neobarroco.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Alonso, A. (2008). "Góngora y la literatura contemporánea". *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo*. pp. 246-285. Recuperado el 29 de 04 de 2017, de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/gongora-y-la-literatura-contemporanea/>
- Arriarán, S. (2007). *Barroco y neobarroco en América Latina: estudios sobre la otra modernidad*. México, DF: Ítaca.
- Asensi, M. (2006). *Los años salvajes de la teoría*. Valencia: Tirant lo blanch.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bajtín, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, D.F.: FCE.
- Bak, J. (1991). "La distancia artística en La habana para un infante difunto". *Revista Iberoamericana*, pp. 245-255.
- Barbero, J. M. (1998). Modernidades y destiempo latinoamericanos. *Nómadas*, Vol. 5, pp. 20-35.
- Barili, A. (2000). *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*. México, D.F.: FCE.
- Barrenechea, A. M. (1999). "Severo Sarduy o la aventura textual". En S. Sarduy, *Obras completas*. D.F.: CONACULTA.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2003). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Barthes, R. (2004). *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de france*. D.F.: Siglo XXI.
- Bataille, G. (2007). *La parte maldita*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Valencia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos.
- Bejel, E. (1996). Colibrí: hosexualidad, resistencia y representación. *Confluencia*, Vol. 11. (No. 2), pp. 105-111.
- Berman, M. (2010). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. D.F.: Siglo XXI.
- Beverly, J. (1988). "Nuevas vacilaciones sobre el barroco". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (No. 28), pp 215-227.
- Bonfiglio, F. (2016). "Calibán o los placeres de la apropiación: comienzos caribeños de La tempestad". *Anales del caribe*, pp. 21-50.

- Borges, J. L. (2014). *Cuentos completos*. Ciudad de México: Debolsillo .
- Bourdieu, P. (1992). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Bruner, J. J. (1992). *América Latina en la encrucijada de la modernidad*. Santiago de Chile: FLACSO.
- Caillois, R. (1962). *Medusa y cia*. Barcelona: Seix Barral.
- Campos, H. (1975). "A Obra de Arte Aperta". En A. d. Campos, H. d. Campos, & D. Pignatari, *Teoría da poesía concreta. Textos críticos y manifiestos*. São Paulo: Duas Cidades.
- Carpentier, A. (1984). *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Casa de las Américas. (1966). Carta abierta a Pablo Neruda. *Casa de las Américas*, pp. 131-135.
- Castro Gómez, S. (1998). *Terorías sin disciplina*. México, DF: Miguel Ángel Porrúa.
- Castro Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero. Ciencia, Raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Césaire, A. (2008). *Para leer a Aimé Césaire*. México, D.F.: FCE.
- Césaire, A. (2015). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.
- Cevallos, S. (2012). *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Chiampi, I. (1993). "Introducción". En J. Lezamam Lima, *La expresión americana*. México: FCE.
- Chiampi, I. (2001). *Barroco y modernidad*. México: FCE.
- Chiampi, I. (2003). La revista Orígenes ante la crisis de la modernidad. *Casa de las Américas* (232), 127-135.
- Clabrese, O. (1987). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Claudia, G. (2011-2012). "Enredos y desenredos de Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal". *Nuevo texto crítico, Vol. 24-25*. (No 47-48), pp. 69-92.
- de Peretti, C. (1989). *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona : Paidós .
- Deleuze, G. y. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México, D.F.: Era.
- Derrida, J. (1994). *Márgenes de la filosofía*. España: Cátedra.
- Derrida, J. (1997). *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Manantial.
- Derrida, J. (2007). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Derrida, J. (2010). *De la gramatología*. México, D.F.: Siglo XXI.

- Díaz, V. (2011). Apostillas. En S. Sarduy, *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Echeverría, B. (1998). *Valor de uso y utopía*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Echeverría, B. (2003). Barroco y modernidad alternativa. Diálogo con Bolívar Echeverría. *Íconos*, septiembre, pp. 102-113. (M. y. Cerbino, Entrevistador)
- Echeverría, B. (2011). *Crítica de la modernidad capitalista*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Echeverría, B. (2013). *La modernidad de lo barroco*. México: Era.
- Echeverría, B. (2016). *Modernidad y blanquitud*. D.F.: Era.
- Echeverría, B. (2018). *Las ilusiones de la modernidad*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Édouard, G. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del bronce.
- Egido, A. (2009). *El barroco de los modernos*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Emir, R. M. (1970). "Conversación con Severo Sarduy". *Revista de Occidente*. (No. 93), pp. 315-343.
- Fernández Moreno, C. (Ed.). (1982). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI.
- Fernández Moreno, C. (1982). Introducción. En *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI.
- Fernández Retamar, R. (1974). *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América*. D.F.: Diógenes.
- Fernández Retamar, R. (1994). Orígenes como revista. *Thesaurus*. Vol. 49. (No. 2), pp. 293-322.
- Fernández Retamar, R. (1995). *Para una teoría de la Literatura hispanoamericana*. Santafé de Bogotá: Publicaciones del instituto Caro y Cuervo XCII.
- Ferreres, R. (1975). *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos.
- Figueroa Sánchez, C. R. (2008). *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana*. Medellín: Universidad de Antioquía.
- Fioretti Katz, L. (2012). "Sarduy-Derrida. Cenizas de la escritura o la escritura como ceniza. Una lectura sobre la memoria y el olvido". *Escritura e imagen*. Vol. 8, pp. 209-226.
- Fossey, J.-M. (1976). "Severo Sarduy: máquina barroca revolucionaria". En Jorge Aguilar Mora, *Severo Sarduy*. pp. 15-25. Madrid: Ediciones Fundamentos.
- Foucault, M. (2008). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Gallo, R. (2018). "Sarduy avec Lacan: el retrato del psicoanálisis francés en *Cobra* y *La simulación*". En G. Guerrero, *Cámara de Ecos. Homenaje a Severo Sarduy*. Ciudad de México: FCE.
- García Canclini, N. (2005). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. D.F.: Grijalbo.

- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina S.A.
- González Echevarría, R. (1976). Memoria de apariencias y ensayo de Cobra. En J. A. Mora, *Severo Sarduy*. Caracas: Editorial Fundamentos.
- González Echevarría, R. (1987). *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte.
- González Echevarría, R. (1999). Memoria de apariencias y ensayo de Cobra. En S. Sarduy, *Obras completas*. D.F.: CONACULTA.
- González Echevarría, R. (2002). *Crítica práctica/práctica crítica*. México, D.F.: F.C.E.
- Guerrero, G. (1999). "La religión del vacío". En Severo Sarduy, *Obras completas*. D.F.: CONACULTA.
- Guerrero, G. (2018). *Cámara de ecos. Homenaje a Severo Sarduy*. Ciudad de México: FCE.
- Gustavo, G. (2016). "Severo Sarduy y Bolívar Echeverría: ética y estética del Barroco". En U. Sergio, *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Habermas, J. (2004). "Modernidad: un proyecto incompleto". En N. Casullo, *El debate modernidad-podmodernidad*. Buenos Aires: Retórica.
- Hauser, A. (2005). *Historia social de la literatura y el arte* (Vol. I). Barcelona: DeBolsillo.
- Henríquez Ureña, P. (1964). *Las corrientes literarias en la América Hispana*. México: FCE.
- Henríquez Ureña, P. (1971). La utopía de América. En L. Zea, *Precursores del pensamiento latinoamericano contemporáneo*. D.F.: SEP.
- Henríquez Ureña, P. (2001). *Obra Cítica*. México, DF.: FCE.
- Henríquez Ureña, P. (1984). *Estudios mexicanos*. México DF: FCE.
- Horowitz, L. (1966). "Vida y muerte del proyecto Camelot". *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Vol. 10, (No. 2), pp. 145-165.
- Inclán, D., & Linsalata, L. y. (2017). *Modernidades alternativas*. Ciudad de México: UNAM.
- Iriarte, I. (2012). Barroco Contemporáneo. *Orbis Tertius*. (No. 18).
- Jannello, K. (2013). "El boom latinoamericano y la Guerra Fría cultural. Nuevas aportaciones a la gestación de la revista Mundo Nuevo". *IPOTESI*. Vol. 17, (No. 2), pp. 115-133.
- Jill Levine, S. (1974). "Jorge Luis Borges and Severo Sarduy: Two writers of the Neo-Baroque". *Latin America Literary Review*, Vol. 2 (No. 4), pp 25-37.
- Jill Levine, S. (1976). "Cobra: el discurso como bricolage". En J. A. Mora, *Severo Sarduy*. Caracas: Editorial Fundamentos.

- Kanzepolzky, A. (2004). Acerca de algunos extranjeros: de Orígenes a Ciclón. *Revista Iberoamericana*. Vol. 70 (No. 208-209), pp. 839-855.
- Kristeva, J. (1976). "Sujeto en el lenguaje y práctica política". En A. Verdiglione, *Locura y sociedad segregativa*. Barcelona: Anagrama.
- Kristeva, J. (1997). "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". En D. Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas.
- Lacan, J. (2004). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aún*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2007). *Escritos 1*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Leiseca, S. (2011). *Casa de las Américas*. La Habana: Casa de las Américas.
- Lezama Lima, J. (1993). *La expresión americana*. México: FCE.
- Lezama Lima, J. (2014). *Analecta del reloj*. La Habana: Letras Cubanas.
- Lezama Lima, J. (2014). *La cantidad hechizada*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Lezama Lima, J. (2016). *Poesía completa*. Madrid: Sexto piso.
- Lezama Lima, J. (1998). *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Madrid: Verbum.
- Löwy, M. (2008). *Rebelión y Melancolía. El Romanticismo a contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Luzán, I. (2008). *La poética*. Madrid: Cátedra.
- Mañach, J. (1955). *Indagación del choteo*. La Habana: Libro cubano.
- Méndez Rodenas, A. (1983). *El neobarroco de las trasgresión*. D.F.: UNAM.
- Ménendez Pelayo, M. (2008). *Historia de las ideas estéticas en España*. Alicante: Biblioetca Virtual Cervantes. Recuperado el 19 de abril de 2017, de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2r481>
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América*. Barcelona: Gedisa.
- Mirian, P. (2002). "El semanario Marcha en Uruguay: Una genealogía de la crítica de la cultura en América Latina". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. (No. 56), pp. 141-156.
- Montes Capó, C. (2007). Colibrí de Severo Sarduy: una expresión neobarroca y psicoanalítica del sujeto. *Revista Chilena de Literatura* (No. 70), pp. 39-56.
- Moraña, M. (1998). *Viaje al silencio. Exploraciones del discruso barroco*. D.F.: UNAM.
- Moraña, M. (2004). *Crítica impura*. Madrid: Iberoamericana.
- Morejón, I. (2017). *Política y polémica en América Latina. La revista Casa de las Américas y Mundo Nuevo*. Leiden: Almenara.

- Moreno, M. (1997). Severo Sarduy: "Plagio, robo y pillo todo lo que me gusta". *Caravelle*, 163-169.
- Moulin Civil, F. (1999). Invención y epifanía del neobarroco: excesos, desbordamientos, reverberaciones. En S. Sarduy, *Obras completas*. D.F.: CONACULTA.
- Mudrovic, M. E. (2010). *Nombres en litigio. Las guerras culturales en América Latina: del happenig desarrollista a la posgerra fría*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Octavio, P. (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Ortega, J. (2010). *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*. México, D.F. : FCE.
- Ortiz, F. (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Paz, O. (1989). "Poesía, Mito y Revolución". *Vuelta* (152), pp. 8-12.
- Pedrazuela Fuentes, M. (2015). Alfonso Reyes y la filología: entre la Revista de Filología Española y la Nueva Revista de filología Hispánica. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXIII(No. 2), 445-468.
- Perlongher, N. (1993). Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense. *Revista Chilena de Literatura* (No. 41), pp 47-57.
- Perlongher, N. (2008). *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue.
- Perrone, L. y Rodríguez Monegal, E. (1995). *Lautréamont Austral*. Uruguay: Ediciones Brecha.
- Picon Garfield, E., & Schulman, I. (1984). *Las entrañas del vacío. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México DF: Cuadernos Americanos.
- Picón Salas, M. (1969). *De la Conquista a la Independencia*. México, DF.: FCE.
- Pierrette, M. (1994). El campo conceptual del (neo)barroco (Recorrido histórico y etimológico). *Criterios* (No 32), pp. 131-170.
- Pino, M. (2002). El semanario en marcha de Uruguay: Una genealogía de la crítica de la cultura en América Latina. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 141-156.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2000). Parodiar, rev(b)elar. *Exemplaria* (No. 4), pp. 1-18.
- Quijano, A. (1988). *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Lima: Sociedad y política ediciones.
- Rama, Á. (1964). El siglo de las luces: Coronación de Alejo Carpentier. *Marcha*(1206), Nota 1-2.
- Rama, Á. (1964). Falsedades y Cia. *Marcha*(No. 1207), pp. 29.
- Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Rama, Á. (1984). *El boom en perspectiva*. Buenos Aires: Folios Ediciones.

- Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo : Arca.
- Reyes, A. (1971). Notas sobre la inteligencia americana. En L. Zea, *Precursores del pensamiento latinoamericano contemporáneo*. México, DF.: Secretaría de Educación Pública.
- Reyes, A. (1996). *Obras completas* (Vol. VII). México: FCE.
- Reyes, A. (1996). *Obras Completas* (Vol. I). México, DF: FCE.
- Reyes, A. (1997). *Obras completas* (Vol. XII). México, DF.: FCE.
- Reyes, A. (1997). *Obras Completas de Alfonso Reyes XI*. D.F.: FCE.
- Rincón, C. (1996). *Mapas y pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del neobarroco*. Colombia: Cocultura.
- Rocca, P. (2006). *Ángel Rama y Emir Ródriguez Monegal y el Brasil. Dos caras de un proyecto latinoamericano*. Universidad de Sao Paulo: Tesis de doctorado.
- Rodríguez Monegal, E., Sarduy, S. y Sogovia, T. (1967). "Homenaje a Rubén Darío". *Mundo Nuevo*, pp. 33-47.
- Rodríguez Monegal, E. (1964). Un libro incómodo. *El País*. (No. 14), pp. 7.
- Rodríguez Monegal, E. (1966). Presentación. *Mundo Nuevo*(No.1), 4.
- Rodríguez Monegal, E. (1999). "Severo Sarduy". Entrevista. En *Severo Sarduy. Obras completas*. México: CONACULTA.
- Rodríguez Feo, J. (1992). "Las revistas Orígenes y Ciclón". *América: Cahiers du CRICCAL*. (No. 9-10), pp. 41-45.
- Rojas Mix, M. (1986). "Bilbao y el hallazgo de América Latina: Unión continental, socialista y libertaria". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. (No. 46), pp. 35-47.
- Rojas Mix, M. (1991). *Los cien nombres de América. Eso que descubrió Colón*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Rojas, R. (2006). *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama.
- Rojas, R. (2013). *La vanguardia peregrina*. México, D.F.: FCE.
- Rojas, R. (2018). *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*. Ciudad de México: Taurus.
- Romero, C. (2007). *Severo Sarduy en Cuba 1953-1961*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Ruffinelli, J. (1992). Ángel Rama, Marcha, y la crítica literaria latinoamericana en los 60s. *Scriptura*. (No. 8-9), pp. 119-128.
- Said, E. (1994). *Culture and Imperialism*. London: Vintage.

- Salgado, C. (1999). Hybridity in New World Baroque Theory. *The Journal of American Folklore*, Vol. 112(No. 445), pp. 316-331.
- Sánchez Prado, I. (Ed.). (2006). *América Latina: giro óptico*. Puebla: Universidad de las Américas Puebla.
- Sánchez Prado, I. (2012). *Intermitencias americanistas*. D.F.: UNAM.
- Sánchez Robayna, A. (1999). "Cinco paneles para Severo Sarduy". En S. Sarduy, *Obras completas*. D.F.: CONACULTA.
- Sánchez-Eppler, B. (1992). "Orígenes, Lezama Lima y la poética del texto periódico". *América: Cahiers du CRICCAL*(9-10), 47-53.
- Santi Enrico, M. (1984). *Entrevista con el grupo Orígenes. Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. (Vol. 2). Madrid: Prosa. Fundamentos.
- Santí, E. M. (1980). "Textual politics: Severo Sarduy". *Latin American Literary Review*. (No. 16), pp. 152-160.
- Santí, E. M. (2002). *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana*. México, D.F.: FCE.
- Sarduy, S. (1966). Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado. *Mundo Nuevo*. (No. 6), pp. 84-86.
- Sarduy, S. (1967). Del Ying al Yang. *Mundo Nuevo*. (No. 13), pp. 4-13.
- Sarduy, S. (1968). Dispersión/ falasas notas. Homenaje a Lezama Lima. *Mundo Nuevo*, 5-17.
- Sarduy, S. (1968). Dispersión/falsas notas (homenaje a Lezama Lima). *Mundo Nuevo*. (No. 24), pp. 5-17.
- Sarduy, S. (1995). Latréamont y el barroco. En R. M. Perrone, *Latréamont austral*. Uruguay: Ediciones Brecha.
- Sarduy, S. (1998). Conversación con Severo Sarduy. "La máxima distancia para hablar de Cuba". *América : Cahiers du CRICCAL*, pp. 67-78. (J. Manchover, Entrevistador)
- Sarduy, S. (1998). Conversación con Severo Sarduy: La máxima distanciaci3n para hablar de Cuba. (J. Machover, Entrevistador) *América : Cahiers du CRICCAL*, n°20, 1998.
- Sarduy, S. (1999). El barroco y el neobarroco. En *Severo Sarduy. Obra completa*. México: CONACULTA.
- Sarduy, S. (1999). "Lluvia fresca bajo el flamboyant". *Obras completas*, 65-70. (D. T. Fierro, Entrevistador) D.F: CONACULTA.
- Sarduy, S. (1999). *Obra Completa* . Madrid ; Barcelona ; Lisboa : UNESCO .
- Sarduy, S. (2002). *Antología*. México, DF.: FCE.
- Sarduy, S. (27 de 11 de 2011). "Este espectáculo sin fin, esta fiesta barroca, este juego para los ojos". (H. Alvarado Tenorio, Entrevistador) *Diario de Cuba*. Recuperado el 28 de 02 de 2018, de http://www.diariodecuba.com/cuba/1322383268_1487.html

- Sarduy, Severo, Monegal, Emir, Segovia, Tomás. (1967). Nuestro Rubén Darío. *Mundo Nuevo*. (No. 7), pp- 33-46.
- Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América : Cahiers du CRICCAL*. (No. 9-10), pp. 9-16.
- Severo Sarduy, J. M. (1998). "Conversación con Severo Sarduy: La máxima distanciamiento para hablar de Cuba". *América: Cahiers du CRICCAL*. pp. 67-78.
- Spengler, O. (1993). *La decadencia de Occidente*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Sucre, G. (1999). "Los plenos poderes de la retórica". En S. Sarduy, *Obras completas*. D.F.: CONACULTA.
- Tornero, A. (2011). *El personaje literario. Historia y borradura*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Touraine, A. (2102). *Crítica de la modernidad*. D.F.: FCE.
- Ugalde, S. (2011). *La biblioteca en la Isla*. Madrid: Editorial Colibrí.
- Ugalde, S. (2016). *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*. Madrid: Iberoamericana.
- Ulloa, L. y Ulloa, J. (1999). "La obsesión del cuerpo en la obra de Severo Sarduy". En S. Sarduy, *Obras completas*. D.F.: CONACULTA.
- Vargas Llosa, M. (diciembre de 1983). "Ángel Rama: la pasión y la crítica". *El comercio de Lima*.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona Paidós.
- Vázquez Ayora, G. (1979). Estudio estilístico de Cobra de Severo Sarduy. *Hispanoamericana*. (No. 23/24), pp. 35-42.
- Viñas, D. (1984). Pareceres y disgresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana. En Á. Rama, *Más allá del boom: literatura y mercado*. Capital Federal: Folios Ediciones.
- Vitier, C. (2002). *Lo cuabano en la poesía*. La Habana: Letras cubanas.