



## **Barroco prepóstumo: cuerpo y temporalidad en Néstor Perlongher y Severo Sarduy**

Cristel M. Jusino Díaz<sup>1</sup>

Recibido: 15/05/2015  
Aceptado: 03/08/2015

### **Resumen**

Este artículo examina cómo se teoriza el barroco en textos escritos por Néstor Perlongher y Severo Sarduy durante los años de la crisis global del HIV. Propongo que a partir de la enfermedad, tanto ajena como propia, se desarrolla una noción de un barroco resistente, que se concibe más que como estética, como temporalidad y como práctica. Específicamente, sobre cómo Néstor Perlongher propone la idea de un barroco “tranhistórico” mientras que Sarduy trabaja con la noción de un barroco “funerario”.

### **Palabras clave**

Barroco – Temporalidad – HIV – *Queer* – Néstor Perlongher – Severo Sarduy.

### **Abstract**

This article examines how the baroque is theorized in texts written by Néstor Perlongher and Severo Sarduy during the global HIV crisis. I propose that by taking illness as a starting point, these writers develop the notion of the baroque as resistance –conceived as temporality and as a practice more than as an aesthetic–. Specifically, I focus on Néstor Perlongher’s proposal of a “tranhistoric” baroque and on Sarduy’s notion of a “funeral” baroque.

### **Keywords**

Baroque – Temporality – HIV – *Queer* – Néstor Perlongher – Severo Sarduy.

Al leer una serie de ensayos sobre el barroco escritos en la segunda mitad del siglo XX, se hace evidente que en este periodo se establece un vínculo claro entre la estética barroca y la resistencia. Severo Sarduy, en *Barroco* (1974), hablará de un “barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución” (1999: 1253). Néstor Perlongher, a su vez, plantea en “Caribe Transplatino” (1991) que la “poética neobarroca enfrenta una

---

<sup>1</sup> Obtuvo su doctorado en el Departamento de Español y Portugués de New York University con un trabajo titulado “Balance prepóstumo: Temporalidad queer y literatura latinoamericana, 1983-1993”. Actualmente es Visiting Assistant Professor en el Departamento de Social and Cultural Analysis en New York University. Contacto: [cjd326@nyu.edu](mailto:cjd326@nyu.edu)

tradición literaria hostil” (2008: 101), mientras que en una entrevista publicada en la revista *Babel* se refiere a un “barroco de trincheras” (2008: 15).<sup>2</sup> Una de las preguntas que surge de esta lectura es, entonces, ¿a qué exactamente se enfrenta el barroco? ¿A qué se resiste? Las respuestas a este interrogante se iluminan si se piensa el barroco más allá de lo estético y se examina cómo alrededor de éste se articulan distintas nociones de temporalidad.

En los primeros párrafos de “Caribe Transplatino” Néstor Perlongher se cuestiona: “¿Es el barroco algo restringido a un momento histórico determinado, o las convulsiones barrocas reaparecen en formas (trans) históricas?” (2008: 93). A través de lo barroco, Perlongher propone una interrupción de la linealidad histórica a la vez que crea un espacio temporal liminal. Los inicios del concepto de transhistoricidad los podemos encontrar en el ensayo *Barroco* de Severo Sarduy, en el cual la conceptualización del barroco está tan arraigada en lo estético como en lo temporal. El barroco que nos presenta Sarduy en este texto trasciende cronologías históricas, sentando las bases de lo que años después argumentó Perlongher.

Gran parte de la obra ensayística de Néstor Perlongher se produce en los años 80, en pleno apogeo de la crisis global del HIV-Sida. Aunque los ensayos que escribe sobre el barroco no tocan este tema, en muchos de los otros textos que publicó en estas mismas fechas sí está muy presente. El caso de Sarduy es sumamente interesante también porque su propia definición del barroco evoluciona de modo significativo en los años de la crisis del sida. La epidemia, entonces, presenta unas condiciones en las que lo barroco cobra unas connotaciones particulares. Es por esto que propongo desarrollar el concepto de una temporalidad “prepóstuma”, tomando prestado un término que utiliza Sarduy en su último ensayo, “El estampido de la vacuidad”. Por tanto, examino textos escritos por Perlongher y por Sarduy en los años de la crisis del sida, explorando cómo estas circunstancias se manifiestan en la teorización que hacen estos autores del barroco durante este periodo.

## Barroco re-orientado

En la introducción a su libro *Cruising Utopia*, José Muñoz afirma que: “Often, we can glimpse the worlds proposed and promised by queerness in the realm of the aesthetic. The aesthetic, especially the *queer* aesthetic, frequently contains blueprints and schemata of a forward dawning futurity” (2009: 1). Pensar en el barroco como estética *queer* (y en estéticas *queer* en general) potencia la imaginación de nuevos mundos y de modos de vida, el cual en algunos casos podría ser considerado utópico. Esto –sugiero– se exagera en este periodo sumamente precario para las comunidades *queer*. El pensamiento utópico –en este caso la posibilidad de la utopía– no depende de la estética *per se* sino de pensar la estética como temporalidad. La idea de la transhistoricidad que presenta Perlongher me parece clave para esta lectura del barroco porque ilumina no solo la posibilidad de la estética como temporalidad liminal sino también funciona como interrupción a la linealidad histórica, dando paso a pensar en temporalidades quebradas, alternativas. Los textos de Sarduy y de Perlongher, escritos en el momento cumbre de la epidemia, ilustran el porqué de la insistencia en el barroco como modo de resistencia.

<sup>2</sup> Todas las citas de Perlongher han sido extraídas de *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992* (2008), pero al mencionar cada ensayo incluido allí, se indicará el año de publicación original entre paréntesis.

La resistencia de este barroco reside en el trascender lo meramente estético y convertirse en un tipo de *embodied practice*.

Para profundizar en esta conceptualización del barroco, me parece clave referirme al libro de Édouard Glissant, *La poétique de la relation*, publicado en 1990. Glissant se detiene en el surgimiento del barroco europeo y plantea que frente a las tendencias renacentistas:

...a baroque “rerouting” emerged and thrived. Baroque art was a reaction against the nationalist pretense of penetrating the mysteries of the known with one uniform and conclusive move. A baroque shudder, via this rerouting, set out to convey that all knowledge is to come and that this is what makes it of value (1997: 77)

Varios elementos llaman la atención aquí. En primer lugar, el referirse al barroco como un tipo de reorientación, cuestión que me parece que va en línea con el proyecto de Néstor Perlongher. Al editar *Caribe Transplatino* y juntar en un mismo tomo a poetas neobarrocos cubanos y rioplatenses, Perlongher hace una re-orientación de una cartografía cultural normativa basada en la idea de la literatura latinoamericana impulsada por el *boom*. Glissant también afirma que el barroco es una reacción en contra de la normatividad impuesta por el nacionalismo lo que invoca esta tensión entre lo barroco y la identidad. Nuevamente aparece el barroco como resistencia, como herramienta de subversión. Esto está atado a la temporalidad. Esta re-orientación del barroco propicia una continua potencialidad –el conocimiento siempre está en el futuro, está por venir–. A su modo, Glissant está proponiendo la misma transhistoricidad del barroco, que a través de la Relación, se articulará como modo de vida. Más adelante el autor señala que “We can sum this up: the baroque has undergone a naturalization, not just as art and style but as a way of living the unity-diversity of the world” (1997: 79). Para él, la naturalización del barroco, el asumirlo como modo de vida es lo que facilita su transhistoricidad.

Relacionado con estos argumentos está la sección de *La poética de la Relación* que trabaja las cuestiones de la transparencia y la opacidad. La opacidad, en este caso, al igual que en el barroco, es resistencia y aquí reside una de las claves de la Relación. La artista visual etíope-americana, Julie Mehretu, en una entrevista con Macarena Gómez-Barris, retoma este argumento de Glissant al hablar de su propia obra:

And in that layering, and density, and invisibility there’s this opacity rather than with the transparent layering you’d expect from the word transparency, it is the opposite of that, it pushes to something much more opaque –but it’s not an opacity that excludes a possibility of improvisation, or a possibility of a performative experience; it really allows for something else, but it’s not something that is descriptive in any way or that kind of tries to take a particular position [...]. I’m thinking about opacity more in terms of what possibility it provides to people in terms of who they can be, and what they can be, rather than this desire of translation in a National Geographic kind of way. In that sense, I have this thing that I wrote which says opacity equals radical potential, rather than something that is difficult but it allows for this complete other possibility. (2013: s/p)

Al pensar en barroco y opacidad, el primer impulso es quizás quedarse en la opacidad estética, en cómo un texto se elabora a tal grado que el sentido pasa a un segundo plano. Tanto Sarduy como Perlongher destacan esta característica del barroco, pero me parece que la opacidad en sus textos funciona del mismo modo en el que la piensa Mehretu al hablar de sus pinturas. La opacidad es también potencial radical y, en este caso, este potencial se manifiesta al proponer el barroco no solo como estética sino como práctica. Para Mehretu, el énfasis de esta posibilidad está en lo que se puede *ser*. Tenemos dos casos entonces, uno textual y uno visual, en los que la opacidad permite una cierta performatividad que contribuye a la producción de subjetividades.

### Barroco transhistórico

Néstor Perlongher introduce el concepto de transhistoricidad explícitamente en “Caribe Transplatino”, aunque es posible trazar su desarrollo a lo largo de los ensayos previos. Los textos de Perlongher sobre el barroco, escritos entre 1985 y 1991, coexisten con una serie de ensayos que trabajan cuestiones de sexualidad, deseo y política en Brasil y en Argentina, con un enfoque marcado por la violencia sufrida por la comunidad homosexual en estos países y por la crisis global del sida. La idea de la transhistoricidad está íntimamente ligada a este contexto social y político. La conceptualización del barroco como transhistórico se presenta como una reacción resistente a la violencia y a las políticas opresivas contra la comunidad homosexual. A raíz de esta situación, Perlongher establece una relación entre la violencia, la temporalidad y lo corporal que se convertirá en la base de su versión del neobarroco, el *neobarroso*. Barro, lodo, fango, el neobarroso invita a ensuciarse, a entender el barroco también como experiencia corporal. Es un entendimiento particular de la relación entre lo barroco y el cuerpo, las claves para entender el concepto de transhistoricidad.

En los textos de Perlongher, al igual que en los de Sarduy y los de Lezama Lima, al hablar del barroco, se destaca la opacidad y el artificio; el atractivo de esta estética es que opaca el significado, evade la traducción:

La maquinaria del barroco disuelve la pretendida unidireccionalidad del sentido en una proliferación de alusiones y toques, cuyo exceso, tan cargado, impone altisonante el encanto raído de lo que en ese meandro concupiscente se maquillaba [...]. El referente aludido queda al final como sepultado bajo esa catarata de fulguraciones, y si su sentido se pierde, ya no importa, actúa en la proliferación una potencia activa del olvido... (Perlongher 2008: 96)

El sentido, la capacidad de entender, de poder traducir está ligado, de algún modo, al orden, a la institucionalidad. La estética barroca se presenta como un mecanismo de evasión aunque, a su vez, termina facilitando una categoría más. La opacidad, el exceso y el artificio se convierten en modos de normalizar algo que lo que busca es precisamente evadir este tipo de ordenamiento. La potencialidad del olvido que se señala aquí es clave por las implicaciones que puede tener el olvido. ¿Quién olvida? Y sobre todo, ¿cuándo se olvida? La potencialidad del olvido está íntimamente ligada a la temporalidad y a cómo ésta se concibe, mostrando aquí, una vez más la relación que hace Perlongher entre estética y tiempo.

Es importante notar que en la obra de Néstor Perlongher, la estética barroca

predomina tanto en su poesía y sus textos literarios como en sus ensayos sociológicos y en su tesis de maestría, *O negócio do michê* (1986). El artificio, la complejidad de la sintaxis son elementos clave en la articulación, por ejemplo, del “mapa de otro Brasil, Brasil de devenires minoritarios” (2008: 67), aquel que presenta en “Los devenires minoritarios” (1991). Del mismo modo, ensayos como “Matan una marica” (1988) y “La desaparición de la homosexualidad” (1991) también evidencian este giro estilístico. Estos dos textos se enfocan en las olas de violencia contra los homosexuales en Brasil y en Argentina y la creciente “regularización” de la homosexualidad a la luz de la crisis del sida. “La desaparición de la homosexualidad” comienza del siguiente modo:

Archipiélagos de lentejuelas, tocados de plumas iridiscentes (en cada vertebración de la cadera trepidante, las galas de cien flamencos que flotan en el aire tornado un polvo rosa), constelaciones de purpurinas haciendo del rostro una máscara más, toda una mampostería kitsch, de una impostada delicadeza, de una estridencia artificiosa se derrumba bajo el impacto (digámoslo) de la muerte (2008: 85).

Para Perlongher, lo barroco parece ser un rastro que obstaculiza la desaparición total de la homosexualidad masculina, por eso es un elemento crucial de sus textos sobre las políticas del deseo. En un ambiente en el que la sexualidad y el goce libre de ésta se ve intervenido por políticas de medicalización, higienización, se ve perseguido por la policía y por instituciones legales, el barroco se presenta no solo como recurso para resistir esta creciente regulación sino también sirve para asegurar un cierto modo de trascendencia, que se manifiesta a través de lo *kitsch* y lo *camp*.

El barroco permite preservar una cultura homosexual específica que el autor considera bajo amenaza, pero además se presta para plasmar el *zeitgeist* del periodo de mediados de los ‘80 a principios de los ‘90. El desafío que hace la estética barroca a la importancia de la legibilidad y al sentido cobra una relevancia particular en un momento en que, por un lado, una comunidad se enfrenta a una serie de situaciones sin sentido: la epidemia, la resistencia de las autoridades y las instituciones a asumir la seriedad de la crisis, la falta de acción en general para asegurar el acceso a tratamientos que, si hubiesen sido asequibles y hubiesen sido proveídos a tiempo, hubiesen salvado miles de vidas.

Ahora, es importante notar que aunque los ensayos de Perlongher que menciono aquí dejan claro este enfrentamiento entre la comunidad *queer* y distintas manifestaciones de institucionalidad, esto no implica un reproche. En cambio, es un argumento más a favor de la potencialidad crítica y política de esta situación y el impulso a la ilegibilidad del barroco es una herramienta clave en esta operación. Perlongher invita a pensar, imaginar alternativas que eludan la codificación, la legibilidad. El barroco, entonces, es clave no solo para la preservación de una cierta modalidad de la homosexualidad masculina (ver el primer párrafo de “La desaparición de la homosexualidad”) sino también sirve para pensar en futuros potenciales. Es aquí que se manifiesta verdaderamente el carácter transhistórico del barroco que enfatiza Perlongher. La transhistoricidad, en este caso, puede ser leída como un estado liminal en el que se interrumpe el presente y en donde confluyen el pasado y el futuro. Permite, simultáneamente, la preservación y la proyección, a la vez que, de cierto modo, protege esta liminalidad bajo el manto de una aparente ilegibilidad.

En “Caribe Transplatino” Perlongher dice que el barroco “no es una poesía del

yo, sino de la aniquilación del yo.” (2008: 94), afirmación clave para entender su concepción del barroco y cómo ésta se relaciona a una temporalidad prepóstuma. El trabajo de Perlongher, desde sus inicios con el Frente de Liberación Homosexual Argentino, hasta sus últimos ensayos, siempre apuntaba a un futuro potencial. José Muñoz comienza su libro *Cruising Utopia* diciendo que:

Queerness is no yet here. Queerness is an ideality. Put another way, we are not yet queer. We may never touch queerness but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality [...]. Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world. (2009: 1)

La obra ensayística de Perlongher, en particular, está centrada en la imaginación de estos mundos potenciales que lo *queer* puede hacer posible. En él, ese rechazo del aquí y ahora del que habla Muñoz parece estar ligado a esa “aniquilación del yo” que le facilita el barroco. En una nota al ensayo “La desaparición de la homosexualidad”, los editores de *Prosa Plebeya*, Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria, sostienen que “este importante ensayo, que revela una transformación en las preocupaciones que el autor tenía acerca de la relación entre deseo y política, puede ser considerado una especie de ‘despedida’ de Perlongher.” (Perlongher 2008: 85). Este texto concluye con una de las afirmaciones más contundentes de toda la obra del autor: “Abandonamos el cuerpo personal. Se trata ahora de salir de sí.” (2008: 90). Tanto “La desaparición de la homosexualidad” como “Caribe Transplatino”—ensayo en el que Perlongher habla del barroco como “aniquilación del yo”—son escritos en 1991, alrededor de un año antes de la muerte del autor. En dos textos de naturaleza sumamente distinta, escritos en un momento en que la fatalidad de la enfermedad se hacía cada vez más evidente, Perlongher afirma la necesidad de aniquilar, de abandonar el yo, de salir de sí. Esta última frase de “La desaparición...” puede ser leída, también, como una invitación a pensar en una liminalidad parecida (sino la misma) a la que se articula a través de la transhistoricidad. Perlongher, en estos últimos textos, abandona el yo, el cuerpo personal, tanto a través de la teorización del barroco como de sus reflexiones sobre las políticas del deseo, para invitar a pensar en formas de vida y futuros potenciales en que el cuerpo, de algún modo, se vuelve colectivo.

### Barroco prepóstumo

Mientras que para Perlongher el barroco —como estética, como modo de vida— va cobrando más y más importancia a medida que avanza su enfermedad, el caso de Severo Sarduy es otro. Él es (junto con Lezama Lima) quizás, la mayor influencia en los textos sobre el barroco que escribe Perlongher. La primera mención del sida en la literatura latinoamericana se encuentra en la novela de Severo Sarduy, *Colibrí*, publicada en 1983. Desde este momento en adelante —y será aún más notable en el texto *El Cristo de la rue Jacob* (1987)— el estilo de Sarduy demostrará cambios significativos. Atrás queda el exceso y el delirio de novelas como *De dónde son los cantantes* (1967) y *Cobra* (1972). En su lugar, vemos una prosa mucho más sencilla —aunque igualmente cuidada— en la que surge una voz que anteriormente no habíamos encontrado en sus textos. Algunas de las claves para entender esta transición estilística la podemos encontrar en la

entrevista que otorgó Sarduy en 1992, alrededor de un año antes de morir:

Yo creo que la vida me ha ido cambiando mucho, tengo ya cincuenta y cuatro años, al principio yo practicaba un barroco desencadenado, un poco hermético. Eso me ha valido una etiqueta de ilegible, que no es cierta. Pero quizás con el tiempo, con la cincuentena me he ido convirtiendo a una idea, que es muy italiana, por cierto, y es que el barroco es un *enderezamiento*, el barroco no es una proliferación incontrolable de signos, sino también un enderezamiento, una reestructuración (Teja 1992: 60).

Al hablar de la evolución de su estilo, el escritor hace referencia directa a sus propias vivencias. La experiencia es lo que lo cambia a él y a su manera de escribir. Es llamativa la referencia que hace al barroco como *práctica* más que como estilo, como estética, como filosofía. En esta reflexión, hecha ya con la certeza de que le queda poco tiempo de vida, establece una relación clara, intrínseca quizás, entre la experiencia de vida y el barroco, cuestión que contrasta fuertemente con la definición del barroco que hace en su ensayo *Barroco*, texto que es, sin duda alguna, ejemplo claro de la práctica de un barroco hermético y desencadenado.

La teorización que hace Sarduy del barroco en este texto se basa en una larga y ardua exploración de la evolución de los modelos cosmológicos desde aquel expuesto en la *República* de Platón hasta las teorías del Big Bang del siglo XX. Poner la cosmología en el centro de este texto sobre el barroco le permite al autor llevar a cabo una serie de operaciones críticas sumamente interesantes. A lo largo del texto, Sarduy establece una relación directa entre la cosmología y dos elementos: el desarrollo de la ciudad y el arte visual. Al hablar, por ejemplo, del modelo de Galileo (todavía circular), hace referencia a la importancia del círculo en la obra de Rafael. Sobre la ciudad renacentista dirá: “El descentramiento –la anulación del centro único– repercute en el espacio simbólico por excelencia: el discurso urbano. La ciudad renacentista es galileana, inscribible en un círculo...” (1999: 1225).

En cambio, la ciudad barroca “al contrario, se presenta como una trama abierta, no referible a un significante privilegiado que la imante y que le otorgue sentido” (1999: 1226). Destaco esto porque me parece que una parte importante del argumento que está diciendo el autor en este texto es que el barroco, más que un estilo, es un modo de entender el mundo, de organizar y desorganizar el espacio y el tiempo.

En el ensayo “Caribe Transplatino” Néstor Perlongher plantea que una de las cosas que distingue al neobarroco del barroco del siglo XVII es la falta de un suelo clásico sobre el cual sostenerse. Ávido lector de Sarduy, bien podría apoyar su argumento sobre esta última sección de “Barroco”. El enfoque allí está en lo que podríamos llamar una falta de suelo. En el apartado sobre el *steady state* el autor habla de la “Creación de materia a partir de nada: Universo en equilibrio perpetuo, *sin comienzo ni fin*, ilimitado en el pasado y en el futuro, renovándose perpetuamente” (Sarduy 1999: 1247). Una noción estable y finita de temporalidad podría ser parte de ese suelo al que se refiere Perlongher, parte de esa ausencia que impulsa al neobarroco. Hago énfasis en esto porque me parece que aquí yacen las bases del concepto de transhistoricidad que presenta Perlongher en “Caribe Transplatino”. La transhistoricidad es clave para entender el barroco que teoriza Perlongher como modo de vida, más allá que como estética. Esto también aparece en Sarduy aunque de un modo mucho más

amplio. El barroco, en este texto de 1974, es un modo de entender (o de aceptar que no se puede verdaderamente entender) el universo. Quiero destacar que, aunque el cuerpo siempre ha sido central en la obra de Severo Sarduy, en este ensayo se encuentra prácticamente ausente. Es un texto, como bien dice el autor en la entrevista con Ada Teja, desencadenado y hermético. Se abandona no solo el yo, los cuerpos, sino la experiencia de vida misma, para concentrarse en la configuración de algo muchísimo más grande y complejo que el ser humano.

“Pero quizás con el tiempo me he ido convirtiendo a una idea...” dice en esta entrevista y esta conversión es evidente en los textos que se publican después del inicio de la epidemia global del sida. Como mencioné anteriormente, la primera mención documentada del sida en la literatura latinoamericana es en la novela de Sarduy, *Colibrí*. En el artículo “La función del fragmento en *Colibrí* de Sarduy” (1994), Leonor Álvarez de Ulloa y Justo C. Ulloa detallan el modo en que aparece la enfermedad allí. Sarduy incluye una escena en la cual los personajes Colibrí y el Japonésón se encuentran en una barca llena de simios y de hombres enfermos, estos últimos mostrando algunos de los síntomas del sida:

En las axilas, en los ganglios de las axilas, alfilerazos: en los ojos, un dolor, en el fondo. La boca blanca, reseca, llena de un polvo amargo. La piel ardiendo...Un mal oscuro, sin nombre los iba devastando a medida que derivaban, ya delirantes, hacia el abra. Llegaron a temer unos de los otros a no tocarse (Sarduy 1999: 787-788).

No es solo la sintomatología inequívoca la que nos confirma que este “mal oscuro, sin nombre” es el sida, sino unos párrafos más adelante ocurre este diálogo, seguido por una curiosa serie de frases cortas que forman un acróstico que dice “SIDA AIDS”. Este fragmento evidencia una tensión muy de la época –*Colibrí* se publica en 1983, en la fase temprana de la concientización sobre la enfermedad–. En primer lugar está la sintomatología, la decadencia de los cuerpos enfermos, el miedo al contacto físico, junto con la negación a nombrar la enfermedad.

Me detengo en este fragmento porque entiendo que es la enfermedad a lo que se refiere Sarduy cuando dice “Yo creo que la vida me ha ido cambiando mucho”. Es a partir de *Colibrí* que su prosa empieza a demostrar el alejamiento del barroco desencadenado y hermético, y comienza “un enderezamiento, una reestructuración.”

Luego de publicar *Colibrí*, el próximo libro es *El Cristo de la Rue Jacob*. La introducción que escribe el autor me parece clave para comprender esta nueva fase de su obra:

Reúno en este volumen lo que por mucho tiempo llamé ‘epifanías’: en esta época privada de la religiosidad todo se bautiza con un nombre que lo ligue a lo absoluto. Se trata en realidad de huellas, de marcas. Ante todo, las físicas, lo que ha quedado escrito en el cuerpo [...] No se trata –el género es muy ambiguo: la definición muy neta– ni de artículos, ni de ensayos, ni de comentarios sobre las imágenes o la pintura (Sarduy 1987: 51).

Bajo esta definición que hace Sarduy de la “epifanía” se establece una conexión directa entre el texto, el cuerpo y la idea de lo sagrado. La escritura se vuelve un



vehículo para un tipo de *embodied practice* que trasciende la cuestión de género. Es el cuerpo, la experiencia corporal la que impide que estos textos sean clasificados como ensayos, artículos, comentarios, etc.

Hay una serie de tres epifanías que me parecen clave para esta lectura de *El Cristo...*: “Una limpieza”, “La jungla” y “La casa de Raquel Vega”. La primera narra una escena de *cruising*: el autor va al bosque “en busca de diálogo, o de aliviar los sueños sexuales...” (1987: 72) y tiene un encuentro sexual con un camionero en la parte de atrás de un camión que transporta ropa sucia. La descripción del acto es muy breve, se destaca, una vez más, la amenaza del sida cuando dice “nos lamemos apenas los sexos –sin duda por miedo al sida” (1987: 73). Concluido el encuentro, el autor regresa a su auto “con la seguridad de estar, ahora, verdaderamente limpio.” (1987: 73). Del bosque francés pasamos a un tipo de monte olimpo que toma la forma de un monte caribeño, selvático, donde los dioses que lo habitan “se van, a refocilarse con las mulatas, a comer caimito maduro, a bailar hasta caer en pedazos...” (1987: 74). La serie concluye con la descripción de otra fiesta, esta vez de mortales, en “La casa de Raquel Vega”. La fiesta campesina parece servir de pretexto para una reflexión donde se entrelazan la literatura y la sexualidad: “La fiesta, nuestra fiesta, es eso: la fusión, el enlace de los allegados en un espacio ajeno a toda prohibición” (1987: 74) y “¿Todo es cumbancha? Miren los ojos del borrachín descorbatado. Fiesta mortuaria: nuestro barroco es funerario” (1987: 74).

Las primeras dos epifanías en esta serie nos adentran en bosques, en selvas donde se pueden encontrar distintos placeres sexuales. “La jungla” retoma el tópico clásico de la promiscuidad de los dioses aunque de un modo heteronormativo y racializado: los dioses (en masculino) tienen relaciones con mulatas. Esta escena presenta un fuerte contraste con la que la precede, “La limpieza”, en la que se evoca lo que José Muñoz llama los fantasmas del sexo en público. En el segundo capítulo de *Cruising Utopia*, “Ghosts of Public Sex”, Muñoz cita una conferencia de Douglas Crimp de 1989 en la que se habla de la posibilidad que la comunidad gay pueda llorar la pérdida de una cultura de posibilidad sexual en el contexto de la epidemia del sida: “back rooms, tea rooms, move houses and baths; the trucks, the piers, the dunes. Sex was everywhere” (2009: 33). El crítico argumenta que en realidad estos espacios nunca dejaron de existir y que éstos nos invitan a pensar un tipo de utopía gay:

During the age of AIDS gay men have managed to maintain our queer sex, our spaces and, to some lesser degree the incredible sense of possibility that Crimp evokes[...] Although the moment that Crimp describes is a moment that is behind us, its memory, its ghosts, and the ritualized performances of transmitting its vision of Utopia across generational divides still fuels and propels our political and erotic lives: it still nourished the possibility of our current, actually existing gay life world. (2009: 33-34)

En el texto de Sarduy, donde se menciona la amenaza de (y el miedo a) el sida, hay un cierto goce que es innegable. Este quizás reside en la posibilidad misma del encuentro y en las posibilidades de resistencia que representa, el poder salir de la ciudad, adentrarse en el bosque, el esperar sin saber si aparecerá alguien. Finalmente, la dicha de ver el camión aparecer, de la comunicación que se lleva a cabo estrictamente a través de gestos y miradas, el acto sexual, la culminación, la sensación de verdadera

limpieza al final. No se puede perder de vista tampoco el juego que hace Sarduy con el título de esta epifanía. La subversión de las nuevas “normas” para el comportamiento sexual gay, la exposición al virus (mediada por la ansiedad y el miedo por ambas partes) es lo que lleva a sentirse limpio. Es un modo particular de limpieza –aquella que busca deshacerse de las imposiciones de la heteronormatividad, entre otras cosas– que invoca esa utopía sexual *queer* que Muñoz, a través de Crimp, rescata.

En “La casa de Raquel Vega”, la mención de “*nuestra* fiesta” como un “espacio ajeno a toda prohibición”, particularmente a la luz de las dos epifanías que la preceden, se puede leer como una alusión a esa potencialidad del *cruising* aunque esta fiesta muy rápidamente se convertirá en una fiesta mortuoria. El uso de la primera persona en plural es clave, un reconocimiento de una colectividad *queer* que participó de un momento ajeno a las prohibiciones. El “nuestro” vuelve a aparecer al referirse a “nuestro barroco es funerario”. Al igual que Néstor Perlongher establece un vínculo entre lo barroco y una cierta modalidad de homosexualidad masculina, en la secuencia de estas tres epifanías, Sarduy argumenta algo similar. La fiesta en el espacio ajeno a la prohibición bien podría ser ese barroco que practicaba Sarduy antes de *Colibrí*, pero que se transforma a raíz de la enfermedad. Cede el paso a un barroco funerario, a un barroco prepóstumo, sumamente consciente de la muerte que está por venir, y esto, de por sí, establece un tipo de temporalidad liminal imaginada como una fiesta en la que se espera la muerte. En este caso, en particular, podríamos pensar en esta temporalidad liminal como una temporalidad ligada a la supervivencia.

En muchas de estas epifanías, se ve un cierto impulso a empujar el cuerpo a los límites de la supervivencia. La conciencia de que la muerte bien podría estar a la vuelta de la esquina permea las reflexiones que hace Sarduy no solo sobre el sida sino sobre todo las distintas enfermedades y lesiones que va detallando. Paradójicamente, el cuerpo arriesgado, lesionado y enfermo es el que parece activar la potencialidad de lo liminal. En estos textos, la enfermedad y la posibilidad de la muerte se convierten en una condición afirmativa y productiva. En el fondo, creo que en esto reside el impulso a llamar “epifanías” a esta serie de textos: convertir al cuerpo, particularmente un cuerpo enfermo, en revelación, en manifestación de una potencialidad no solo vital sino también literaria.

El uso de la primera persona junto con el énfasis en el cuerpo personal marcan un giro importante en la obra de Severo Sarduy. Posterior a *El Cristo de la rue Jacob*, el autor continuará explorando lo que de ahora en adelante llamaré el barroco funerario –la reestructuración de la que habla en la entrevista con Ada Teja–. Este barroco funerario alcanza su máxima expresión en la última novela de Sarduy, *Pájaros de la playa*, publicada póstumamente en 1993. La novela se sitúa en una antigua colonia de nudistas que se ha convertido en refugio para un número de “jóvenes prematuramente marchitados por la falta de fuerza, golpeados de repente por el mal” (1993: 20). La protagonista es una anciana que se llama Siempreviva que decide mudarse a esta casona/hospital y allí comienza a someterse a distintos procesos de rejuvenecimiento. La historia de Siempreviva en la casona y, también, los *flashbacks* que cuentan cómo llegó a ser conocida por ese nombre, es interrumpida por fragmentos titulados “Diario del Cosmólogo”. Al leer estos fragmentos de *Pájaros de la playa* es imposible no pensar en el largo y denso estudio cosmológico que hace Sarduy del barroco en 1974. En ésta, su última novela, Sarduy retoma su propia faceta como cosmólogo para

articular una vez más su barroco funerario.

El primer fragmento del “Diario del Cosmólogo” aparece en el capítulo once (de veintiuno) de la novela y estas entradas de diario aflorarán otras tres veces en la novela. El cosmólogo se encuentra internado en el mismo hospital que Siempreviva y en este diario recoge sus vivencias de la enfermedad. Aunque no se menciona explícitamente, es evidente que esta casona/hospital trata casi exclusivamente a pacientes de sida. A diferencia de las epifanías de *El Cristo...* en las que el sida todavía era una amenaza, aquí el enfoque es en el deterioro del cuerpo y en la dificultad de morir. Esto último no solo se refiere a las dificultades físicas que acompañan el deterioro del cuerpo –la necesidad de una silla de ruedas, el no poder llevar a cabo las actividades cotidianas de higiene por su propia cuenta, entre otras– sino también a lo que podríamos llamar las dificultades existenciales del morir. Éstas se centran, principalmente, en cuestionamientos sobre temporalidad y trascendencia. Aunque clasificadas como entradas de diario, me parece que lo que se incluye en estas secciones podrían ser llamadas “epifanías”, como en *El Cristo de la rue Jacob*. El cosmólogo aquí recoge las distintas manifestaciones de la enfermedad, las inscripciones de su cuerpo vueltas texto.

Las entradas del diario se vuelven cada vez más fragmentarias, culminando en una serie de poemas que servirán como capítulo final de la novela. Esto quizás podría ser leído como un tipo de textualización del deterioro físico del cosmólogo. Pareciera que el delirio del lecho de muerte solo podría ser transmitido a través de la poesía, sin embargo, me gustaría plantear la posibilidad de que este giro hacia la fragmentación y la poesía también tiene mucho que ver con la potencialidad de la enfermedad para la literatura que se ha articulado en otros textos de Sarduy. La enfermedad, los tratamientos, la descomposición, de alguna manera son estetizados (sin ser trivializados). El exceso y el artificio del barroco sirven para potencializar la podredumbre.

Los últimos versos propios,<sup>3</sup> no solo del Cosmólogo sino publicados por Severo Sarduy, son “Adiestrarse a no ser./ Fusionar con eso.” (1993: 223). Regreso, entonces, a la conclusión de “La desaparición de la homosexualidad” de Néstor Perlongher: “Abandonamos el cuerpo personal. Se trata ahora de salir de sí”. Tanto la obra de Sarduy como la de Perlongher en cierto modo terminan con invitaciones a pensar la existencia más allá del cuerpo, el “fusionar”, el “salir de sí”. Asimismo, el pensar en estas posibilidades está íntimamente ligado a las prácticas y las experiencias corporales. El “salir de sí”, el “fusionar con eso” son estados indeterminados que se alcanzan cuando el cuerpo se lleva a sus límites. A lo largo de este análisis, he enfatizado que en estos textos sobre el barroco, recurre la idea del barroco como modo de resistencia. Aunque la pregunta de a qué exactamente resiste el barroco se puede contestar de muchos modos –la legibilidad, la codificación y los mercados, la centralización, la institucionalización– añadiría a esta lista los límites mismos. El barroco, tal y como ha sido articulado por Severo Sarduy y Néstor Perlongher, particularmente en las fases finales de sus vidas, se resiste a la idea de los límites y del fin, busca en todo momento excederse, trascender. Es la resistencia la idea del límite, y el hecho de que ésta se lleve a cabo tanto a través de la escritura como a través del cuerpo, lo que articula al barroco como práctica, como modo de vida, más que como estética. El tipo de resistencia que se

---

<sup>3</sup> *Pájaros de la playa* concluye con un poema de Marina Tsvietáieva escrito en 1936. “...la muerte, como por distracción/sesgará mi cabeza”.

lleva a cabo a través de la práctica del barroco, es una imbuida con potencialidad, que continuamente proyecta. Esta resistencia, junto con la carga histórica que siempre acompaña al barroco, crea unas circunstancias particulares con la imaginación del pasado, permite la interrupción del presente, con el reto de los límites, abre un espacio para la imaginación de futuros posibles.

En estos casos particulares, hay otra resistencia que queda en evidencia, y es aquella impulsada por la enfermedad. Los textos de Sarduy y de Perlongher, sin restar gravedad a una epidemia global de la que acaban siendo víctimas, convierten esta circunstancia en algo productivo. Una cosa es llevar un cuerpo sano al límite y otra es hacerlo con un cuerpo enfermo, en continuo deterioro. La transhistoricidad, que resulta ser clave en la reflexión de ambos autores sobre el barroco, parece estar potenciada por la enfermedad, particularmente cuando ésta amenaza con una muerte inminente. En estos textos, Sarduy y Perlongher convierten la enfermedad en algo, de cierto modo, afirmativo, generador. Este carácter productivo, potencial, me parece que va de la mano de las posibilidades que otorga lo *queer*. Lo *queer* impulsa esa imaginación de un Brasil de devenires minoritarios, es el motor de las epifanías de Sarduy y será parte clave de la capacidad de “salir de sí”, de “adiestrarse a no ser”. Es en el contexto de lo *queer* que se exalta la potencialidad de una temporalidad prepóstuma. Estos textos no tratan de atar cabos, de culminar obras, de marcar un final, sino de dejar rastros de lo posible.

En el caso de Néstor Perlongher, lo posible está en lo colectivo, en el abandono del cuerpo personal y en la articulación de devenires minoritarios –apunta firmemente a un futuro, quizás utópico, que se rija por esos “blueprints y schemata of a forward dawning futurity” (Muñoz 2009: 1) que lo *queer* ilumina. Severo Sarduy, en cambio, invita a “adiestrarse a no ser”, cuestión que se logra, quizás paradójicamente, poniendo el cuerpo al centro, detallando la intoxicación, las lesiones, las cicatrices, el deterioro; pero también el deseo, el goce, la paz que el cuerpo puede producir. Es la idea del barroco la que ayuda a organizar estas dos propuestas de modos de vivir. Es la reorientación barroca que apunta a lo que está por venir –la futuridad *queer*– lo que en el contexto de una temporalidad prepóstuma sería el “salir de sí” y el “fusionar con eso”.

## Referencias bibliográficas

- Álvarez de Ulloa, L. y J. C. Ulloa (1999), “La función del fragmento en *Colibrí* de Sarduy”. *MLN*, 109 (2), marzo: 268-282.
- Ahmed, S. (2006), *Queer Phenomenology*. Durham: Duke University Press.
- Deleuze, G. y F. Guattari (1987), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gamerro, C. (2010), *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ghiano, J. C. (1968), “Introducción a *Paradiso* de Lezama Lima”. *Sur* Núm, 314: 62-78.
- Glissant, É. (1997), *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Gómez Barris, M. (2014), “Opacity = Radical Potential. An Interview with Julie Mehretu” *emisférica* 10 (2): s/p.

- Guattari, F. (1995), "On the Production of Subjectivity". En *Chaosmosis: An ethico-aesthetic paradigm*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lezama Lima, J. (1993), "La curiosidad barroca". En *La expresión americana y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica: s/p.
- Muñoz, J. E. (2009), *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York: NYU Press,
- Perlongher, N. (2008), *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*. Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue.
- Sarduy, S. (1999), *Obras Completas Vol. 1*. Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.). Madrid: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores/ Nanterre, France: ALLCA XX, Université de Paris X.
- \_\_\_\_\_ (1999), *Obras Completas Vol. 2*. Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.). Madrid: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores/ Nanterre, France: ALLCA XX, Université de Paris X.
- \_\_\_\_\_ (1993), *Pájaros de la playa*. Madrid: Tusquets.
- \_\_\_\_\_ (1987), *El Cristo de la rue Jacob*. Barcelona: Edicions del Mall.
- Rodríguez Monegal, E. (1975), "La nueva novela vista desde Cuba". *Revista Iberoamericana*, v. XXXIX (84-85), julio-diciembre: 659-660.
- Teja, A. (1992), "Entrevista a Severo Sarduy". *Hispanamérica* 21 (61), abril: 54-64.