

La escritura política del neobarroco de Severo Sarduy

León Felipe Barrón Rosas*

Carla Alicia Suárez Félix**

Universidad Autónoma de Querétaro, México

FECHA DE RECEPCIÓN: 28-03-2023 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 11-06-2023

RESUMEN

En este trabajo se analizará el neobarroco de Severo Sarduy a partir de su noción de escritura y de la dimensión política que esta constituye. En este sentido, se parte de la idea de que la propuesta neobarroca de Sarduy es una escritura política en la que se conjuga una crítica a la metafísica occidental, el psicoanálisis lacaniano y la tradición barroca latinoamericana, en particular, la proveniente de la obra de José Lezama Lima. En el trascurso de este escrito se abordará cómo Sarduy explica el sentido del barroco a partir de su trazo escritural, en un trabajo similar a la deconstrucción derridiana, del cual se desprenden las nociones de “sentido del oro” y “sentido de la excrecencia” para explicar la veta latinoamericana del barroco; estas nociones son posteriormente analizadas a través de algunos conceptos que el escritor cubano tomó de Jacques Lacan. Lo anterior tiene como objetivo comprender que la escritura neobarroca tiene un carácter político en tanto que desarma las posiciones que buscan fijar fundamentos, sentidos únicos y fines enteramente calculados.

PALABRAS CLAVE

Neobarroco; escritura; política; deconstrucción; Severo Sarduy

Severo Sarduy's Neobaroque Political Writing

ABSTRACT

This paper analysis Severo Sarduy's neobaroque through his notion of writing and the political dimension it constitutes. Accordingly, it starts based on the idea that Sarduy's neobaroque proposal is a political writing, in which there is a conjugation between a critique of western metaphysics, lacanian psychoanalysis and Latin American baroque tradition, in particular, the one from the work of José Lezama Lima. Throughout this paper, it will be addressed how Sarduy explains the baroque sense as of his scriptural trace, in a very similar work to that of derridian deconstruction, whereby many notions of “sense of gold” and “sense of excrecense” stem to explain baroque's Latin American bent; these notions are

subsequently analyzed through some concepts that the Cuban writer took from Jacques Lacan. This has the objective of understanding that the neobaroque writing has a political character whilst it overcomes the positions that fix foundations, unique senses and entirely calculated purposes.

KEYWORDS

Neobaroque; writing; politics; deconstruction; Severo Sarduy

1. Introducción

Para Roberto González Echevarría, José Lezama Lima realizó en su texto “Sierpe de Don Luis de Góngora” una interpretación de la obra del poeta cordobés, especialmente de las *Soledades*, contraria a la realizada anteriormente por el filólogo español Dámaso Alonso, quien había elaborado, desde la apreciación del crítico cubano, un estudio en el cual los versos del poeta barroco quedaban iluminados y restituidos de sentido (González Echevarría 2002: 198). Con voluntad contraria, Lezama reintegró la oscuridad y el hermetismo a los versos gongorinos. Desde esa complejidad restituida que caracteriza lo barroco, el poeta cubano moldeó borgianamente a su precursor, al tiempo que dibujaba el horizonte de su herencia: el neobarroco.

Toda lectura sobre el neobarroco parte del deseo de comprender una escritura que lleva la 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 la idea de un inicio ideal de comprensión. Por ello, para Roberto González Echevarría, la obra de Sarduy parece “obedecer a un orden precario, provisional, siempre a punto de desaparecer” (1999: 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: 1676). La ausencia de un sentido único, ordenado y total en el neobarroco hace de su crítica una escritura adherida a una pulsión que, en su movimiento, busca inútilmente su objeto de deseo: el significado unívoco y total, finalidad de ciertas tendencias en la crítica literaria, como la de Dámaso Alonso respecto a Góngora.

En gran medida, la lectura lezamiana sobre Góngora, así como la sarduyana en relación con Lezama pueden ser comprendidas como prácticas hermenéuticas que se saben erradas desde un comienzo, en el entendido de que no constituyen interpretaciones que se anuncien como únicas y correctas. Igualmente, el ejercicio de comprensión del barroco y el neobarroco lleva la marca de una exégesis fallida porque el lector se

enfrenta con un objeto construido por diversas lenguas y códigos, a veces reunidos en un mismo punto, a veces dispersos.

En uno de sus textos, Severo 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. (1999h: 1169)

Estas palabras del poeta de la calle de 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 que “separa, sin matices” (1999a: 1200), una yuxtaposición drástica de contrarios. En el neobarroco coexisten lo diáfano y lo difuso sin mediación alguna. El adjetivo, diría el escritor cubano, viene 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”¹ (1999g: 1410) con la cual se busca desarmar los discursos de autoridad que dan orden al mundo. En este sentido, la forma adquirida por la escritura neobarroca tiene implicaciones políticas, por ello el neobarroco es caracterizado como un Barroco de la revolución. La finalidad de este trabajo es analizar el concepto de escritura del neobarroco, en el cual existe un aspecto profundamente político. Como señala Ignacio Iriarte: “Desde mediados de los años sesenta, Sarduy articuló su obra con las concepciones estético-políticas que estaban desarrollando los principales referentes de la intelectualidad parisina” (2017: 92). A diferencia del gran trabajo de Iriarte, esta investigación ahondará en el concepto de escritura en relación con la deconstrucción y a la teorización psicoanalítica lacaniana que Sarduy tomó a su modo para articular su idea de escritura para el neobarroco.

2. La diferencia del neobarroco

El neobarroco fractura la idea de sentido único, comprendido como un acontecimiento de producción de significado diáfano. Partiendo de esta idea, es posible comprender por qué el escritor de Camagüey recurrió en algunos de sus ensayos a Julia Kristeva, autora de *El lenguaje, ese desconocido* (1981) y de quien tomó la siguiente cita: “La contradicción se

¹ En *Indagación del choteo* (1955), el ensayista cubano Jorge Mañach define el choteo de este modo: “el choteo es enemigo del orden en todas sus manifestaciones” (23). El choteo es particularmente subversivo y, por consiguiente, el neobarroco lo toma como parte de él.

revela como la matriz de base de toda significación” (Sarduy 1999i: 19). Sin duda la escritura neobarroca adquiere forma bajo esta afirmación. Pero también la oscuridad del neobarroco se debe al diálogo que despliega con otros dos teóricos conocidos por impenetrables: Jacques Derrida y Jacques Lacan. Curiosamente este último se describía a sí mismo como el “Góngora del psicoanálisis” (2007: 448), y señalaba la existencia de ciertas escrituras que vienen a hacer “picadillo” el significado (2004: 49); mientras que Derrida afirmaba en “Firma, acontecimiento y contexto” (2019) que la comunicación nunca es unívoca.

La revolución del significante realizada por los postestructuralistas resultó muy productiva para Sarduy, quien decía que: “es el significante y no el significado” el objeto de la significación (1999a: 1221). Estas palabras las expresa Sarduy al describir al neobarroco como un lenguaje que “no designa ya cosas, sino otros designantes de cosas, significantes que envuelven otros significantes” (1999e: 1395), algo muy cercano a la noción de juego o reenvío del sentido en Derrida. La importancia del significante y su escritura adquiere un peso enorme para el desarrollo de la explicación dada por Sarduy sobre el barroco.

La “solemne risotada”, referida en la cita de Lezama y tomada por Sarduy, 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: 27). La voluntad del neobarroco radica en desestructurar el aparato de sentido sobre el cual la vida burguesa se erige, y lo hace generando múltiples sentidos donde sólo se espera uno. Un ejemplo de lo anterior lo hayamos en las primeras páginas de *Barroco*, donde Sarduy hace una crítica a la continua insistencia por encontrar el origen² 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” (1999a: 1199) de los estudios filológicos. Por tanto, el escritor cubano no realizó un viaje en busca del sentido original del barroco para componer una línea histórica hasta el neobarroco, lo cual le permitió comprender el fenómeno barroco fuera de un pensamiento teleológico: al margen de una idea de principio de causalidad y de finalidad

² 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: 29).

que llevarían a posicionar al barroco como voz originaria y al neobarroco como su eco. El barroco se lee desde el neobarroco y viceversa.

A la “manía definidora”, a la obstinación por reducir al barroco a un sentido, Sarduy propuso otra vía para explicarlo mediante el uso de una: “homología estructural entre el producto barroco paradigmático –la joya– y la forma de la expresión *barroco*” (1999a: 1200). 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. El barroco es explicado desde la escritura, pues en el trazo de la misma Sarduy percibió una diferencia antes oculta.

Sarduy despliega su concepción sobre lo barroco de la misma manera como describe a la voluta barroca: como un “artificio posible con tal de argumentar” (1999a: 1200). Su desarrollo no podría ser otro sino un rebuscamiento ornamentado para generar otro significado. Así, para el escritor cubano, las grafías “a” y “o” de la palabra “barroco” muestran su movimiento: “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” (1999a: 1201). Este comentario pareciera sólo un juego lingüístico y visual; sin embargo, en él se esconde una abstracción que explica al neobarroco y su peso como discurso latinoamericano, vínculo no explícito en la cita y punto ciego en la crítica sobre el neobarroco.

Este primer momento de la explicación del barroco, desde la escritura y del movimiento que implica, recuerda el término de *différance* de Jacques Derrida (2019), en el cual la escritura permite observar una cualidad que la voz oculta. El origen del sentido del barroco queda suspendido por una reflexión sobre la escritura vinculada a una crítica a la metafísica de la presencia que pone en duda la existencia de un fundamento. Como señalaba Derrida: “La problemática de la escritura se abre con la puesta en tela de juicio del *arkhé*” (2019: 42).

La preocupación de Sarduy por la escritura le permitió llevar a cabo dos movimientos: el primero fue el desplazamiento del concepto de origen o *arkhé* que lo habría llevado inexorablemente a establecer nuevamente un inicio fundante del barroco, a través del cual todo sentido sería controlado; a partir de ese fundamento cualquier expresión barroca no originaria – llámese neobarroco, ultrabarroco o neobarroso– sería entendida como un simple derivado o copia; como consecuencia de tal metafísica, las expresiones barrocas latinoamericanas serían comprendidas únicamente a partir del barroco europeo.

El otro elemento que constituye la homología propuesta por Sarduy para comprender lo barroco es su “producto paradigmático”: la joya. La referencia a ella 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 que: “la predilección del poeta barroco por los términos de orfebrería y de joyería, no revela esencialmente un gusto *profundo* por las materias que designan”

(1999a: 1203). Cuando el escritor cubano comienza a explicar lo barroco a partir de la visualidad de los trazos escriturales de la palabra “barroco”, donde las vocales muestran una brillantez en contraste con la opacidad de las consonantes –como “las perlas en la montadura”–, no recurre a la explicación del origen barroco a través de la connotación histórica de la palabra “conglomerado rocoso” u “objeto bruto” que debe ser trabajado, más bien su intención es otra.

La homología descrita por Sarduy entre significante *barroco* y la joya obedece 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. (1999a: 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.³

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

³ 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” (2018: 78). Aquí se agrega 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: 1279).

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: 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: 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 y espacial, 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. El barroco y el neobarroco expresan el reverso de la modernidad y sus procesos modernizadores a través de los cuales se constituyen centros y periferias en relaciones jerárquicas.

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: 117)

La A, como Sarduy desarrolla es el “Otro”, el “Gran Otro” representado por la estética clasicista, es aquella escritura que sirve como fundamento de la vida burguesa. En la “topología lacaniana” ese Gran Otro es el lenguaje universal, el espacio donde surge el código regulador de los demás: la lengua encrática mencionada por Roland Barthes (1994: 129). Para Sarduy el lenguaje del “Gran Otro” es el “comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad” (1999a: 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” (1994: 78). El texto como la escritura, a diferencia de la obra, se lee sin esa inscripción, 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, una pérdida que conlleva a vivir siempre en duelo. 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.” (1995: 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 la novela *Cobra* (1972). Desde el inicio se describe el proceso de transformación de Cobra, cuyos pies enormes 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 su uso 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 la doble de Cobra. El desdoblamiento de Cobra en La Pup representa el doble sentido del barroco como oro y excrecencia.

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: 117). Si Occidente hurtó el oro, el 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 con esto una escritura

barroca para el escritor cubano. El lenguaje sustraído es el código científico decimonónico incrustado en la opacidad de otra escritura. En la obra del poeta franco-uruguayo se expresa ese barroquismo; en ella 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: incluso de modo 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.⁴

Esta hermenéutica barroca de Severo Sarduy aplicada a Lautréamont se halla igualmente en uno de sus comentarios sobre *Paradiso* de Lezama Lima. 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. (1999g: 1410)

La opacidad se torna característica del barroco. Lo opaco, dirá Sarduy en *La simulación*, es “lo indescifrable en primer plano” (1999j: 1278). Dentro de esa ininteligibilidad resalta una 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 choteo y burla, “uno de los rasgos más cubanos” (1999g: 1410).

El trabajo con otros lenguajes se vuelve evidente cuando Sarduy describe el movimiento del barroco a través de las vocales presentes en la palabra, pues cada una de ellas representa también una teoría cosmológica. Así, el trazo de la letra “a” se liga a la teoría cosmológica de Kepler, mientras que a la “o” a 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 excrecencia, “de la superabundancia y el desperdicio” (1999a: 1250), por consiguiente, es la representación de un doble descentramiento necesario para posicionar al neobarroco como una estética revolucionaria confrontada al orden establecido.

La elipse 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” (1999a: 1250). El

⁴ El propio Rubén Gallo (2018) hace la analogía y análisis entre este personaje y Lacan en la novela del escritor cubano.

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” (1999a: 1196). 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 con Kristeva, desde Platón la política se ha definido 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: 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. En continuación con algunas las ideas de Jacques Rancière (2005), podríamos considerar que el neobarroco propone una redistribución de lo sensible a través de una escritura que reestructura la medida común simbólica de lo 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” e “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: 99). Por lo anterior, el neobarroco además de ser una estética anticapitalista como lo reitera Sarduy en sus ensayos, es también una crítica a la metafísica que sostiene “la economía burguesa” y su “fundamento mismo: el espacio de los signos” (Sarduy 1999a: 1250).

3. La escritura: antípoda del logocentrismo

Un análisis sobre el desarrollo de la obra de Sarduy no debe soslayar la importancia que tuvo la crítica a la metafísica occidental en su obra; especialmente a través de la filosofía de Martin Heidegger y Jacques Derrida. La presencia del primero es notoria en su segunda novela, *De donde son los cantantes* (1967). Para Enrico Mario Santí, el apartado “Curriculum cubense” de esta novela está en gran medida inspirado en la idea heideggeriana del *cuádruplo*; esta conceptualización, de acuerdo con el crítico cubano, se convirtió en la posibilidad de “recuperar no sólo el ser de las cosas, sino el

ser de la patria misma” (2002: 324), en el contexto de la discusión sobre la identidad en los años sesenta en Latinoamérica.

El neobarroco sarduyano, 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 contenía la huella de Jacques Derrida quien decía que “la historia de la metafísica” desde los “presocráticos a Heidegger, asignó siempre al logos el origen de la verdad en general” (2010: 7). Desde esta perspectiva, el filósofo alemán seguía envuelto en el discurso metafísico.⁵

La noción de escritura en el neobarroco se aleja del anterior deseo heideggeriano de establecer un nombre único del ser. La escritura genera la dispersión del sentido y la negación de éste; 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* (1972) y *Colibrí* (1984). 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” (1999b: 431), es decir, es al arte del “desvío” (1999e: 1395) y, como consecuencia, del dilatamiento. La escritura se dilata o 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” del cualquier origen o fin.

La importancia de la auto-reflexión de la escritura aparece en la obra de Sarduy en *El barroco y el neobarroco* con una marca estructuralista clara; sin embargo, la preocupación por la escritura toma un rumbo diferente en el ensayo *Barroco*, donde se observa la huella teórica del postestructuralismo. Como consecuencia de este añadido meta-escritural, su obra adquiere un

⁵ 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” (2019: 62).

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 está sustentado en una forma de "escritura". En este sentido, el trabajo subversivo neobarroco se da al nivel de las escrituras.

El neobarroco hace para sí la idea de que la voz, y en sí todo lenguaje, parte 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" (2010: 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.

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 un 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.

La escritura neobarroca convierte al ser 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 1999f: 50). Evidentemente esta apuesta neobarroca choca con la certeza de la metafísica occidental que asigna un lugar primordial al *logos*, al habla, y a la idea de presencia.

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. 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. (1999a: 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 la 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: 143). El barroco multiplica contradictoriamente sus elementos como muestra de una aceleración. Los signos se extienden multiplicándose rápidamente.

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. (1994:70)

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: 69) y a hilvanar y multiplicar otras escrituras ordenadas sin alguna jerarquía. 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: 30). Lo que se escucha son precisamente los gestos anteriores que el escritor hereda para trabajar con ellos.

Conclusiones

La escritura neobarroca, como puede comprenderse en otra de las definiciones de ella en *Cobra*, es “el arte de descomponer un orden” (Sarduy 1999b: 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: 10). El derribo explica el autor de *La diseminación* se lleva a cabo 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 excrecencia. 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 excrecencia y su estrecha relación con la escritura.

De acuerdo con 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)” (2007: 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: 9). Estas nociones que trae consigo la noción de escritura forman parte del neobarroco sarduyano. En ellas radica su aspecto político escritural, el cual, desde su planteamiento no permite pensar lo político desde un único sitio, ni fijar un horizonte político planteado desde un idealismo o trascendentalismo.

Considerar la escritura neobarroca como antípoda del logocentrismo implica pensar la escritura desde un cierto materialismo, como lo hacía Jacques Derrida, pero no necesariamente el pensado desde el marxismo, pues para el filósofo francés ese materialismo era arrastrado hacia una forma del idealismo (Derrida 2014).

La escritura política del neobarroco se opone al control del sentido y, desde la multiplicidad de éste, Sarduy hilvanó su explicación del barroco y el neobarroco; en ella se combina una crítica a la metafísica de la presencia, la cual le permite pensar, en combinación con la tradición barroca latinoamericana y el psicoanálisis, lo latinoamericano y lo cubano fuera de perspectivas esencialistas y reductoras. El aspecto político del neobarroco y su escritura también se encuentra en la voluntad de no fijar fundamentos y fines en el campo estético y en el político.

* **León Felipe Barrón Rosas** es Doctor en Letras Latinoamericanas por la UNAM. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel candidato) y tiene perfil PRODEP. Se desempeña como profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma de Querétaro, con adscripción en la Facultad de Artes. Forma parte del Cuerpo Académico Antropología del cuerpo y cultura visual. Ha publicado los libros: *Confluencias barrocas. Los pliegues de la modernidad* en

América Latina, Escritura y silencio en Salvador Elizondo y El libro de los espejos. Encuentros con Salvador Elizondo. También ha publicado varios capítulos de libro y artículos en revistas científicas nacionales y extranjeras. Ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales. Actualmente es coordinador de Arte ediciones y director de la revista académica HArtes.

**** Carla Alicia Suárez Félix** es Doctora en Filosofía en la Universidad de Guanajuato. Maestra en Filosofía Contemporánea Aplicada con Mención Honorífica por la Universidad Autónoma de Querétaro. Profesora en la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro. Coordinadora de la Lic. en Filosofía de UAQ. Creadora del "Círculo de estudios antiespecistas". Realizó una estancia de investigación en la Universidad de Laguna en Tenerife, España. Tiene algunas publicaciones académicas y de difusión. Sus líneas de trabajo abarcan los estudios críticos animales y ética animal, transhumanismo y posthumanismo, deconstrucción y feminismos.

Bibliografía

- Barthes, Roland. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland. (1994). "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós. 65-72.
- Barthes, Roland. (2003). "Tácito y el barroco fúnebre". En *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral. 143-147.
- Chiampi, Irlemar. (2001). *Barroco y modernidad*. México: FCE.
- de Peretti, Cristina. (1989). *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
- Deleuze, Gilles. (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona : Paidós .
- Derrida, Jacques. (2019). "Firma, acontecimiento y contexto". En *Márgenes de la filosofía*. España: Cátedra. 147-169.
- Derrida, Jacques. (2007). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Derrida, Jacques. (2010). *De la gramatología*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Derrida, Jacques. (2014). *Posiciones*. España: Pre-textos.
- Gallo, Rubén. (2018). "Sarduy avec Lacan: el retrato del psicoanálisis francés en Cobra y La simulación". En *Cámara de Ecos. Homenaje a Severo Sarduy*. Ciudad de México: FCE. 54-96.
- González Echevarría, Roberto. (1999). "Memoria de apariencias y ensayo de Cobra". En Severo Sarduy: *Obra completa*, tomo II. Madrid: ALLCA XX. 1750-1762.
- González Echevarría, Roberto. (2002). *Crítica práctica/ práctica crítica*. México, D.F.: F.C.E.
- Iriarte, Ignacio. (2017). "Severo Sarduy, el neobarroco y las políticas de la literatura". *Alea: Estudios Neolatinos*. número 1, volumen 19, (enero-abril) pp. 91-105. DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/201719191105>
- Kristeva, Julia. (1976). "Sujeto en el lenguaje y práctica política". En *Locura y sociedad segregativa*. Barcelona: Anagrama. 75-94.
- Kristeva, Julia. (1981). *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Editorial Fundamentos.

- Lacan, Jacques. (2004). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aún*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques. (2007). *Escritos 1*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Lezama Lima, José. (1966). *Paradiso*. La Habana: UNEAC.
- Lezama Lima, José. (2014). "Sierpe de don Luis de Góngora". En *Analecta del reloj*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 232-272.
- Mañach, Jorge. (1955). *Indagación del choteo*. Madrid: Editorial Verbum
- Moulin Civil, Françoise. (1999). "Invención y epifanía del neobarroco: excesos, desbordamientos, reverberaciones". En Severo Sarduy: *Obra completa*, tomo II. Madrid: ALLCA XX. 1649-1678.
- Rancière, Jacques. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Santí, Enrico Mario. (2002). *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana*. México, D.F.: FCE.
- Sarduy, Severo. (1999a). Barroco. En Severo Sarduy: *Obra completa*, tomo II. Madrid: ALLCA XX. 1197-1264.
- Sarduy, Severo. (1999b). Cobra. En Severo Sarduy: *Obra completa*, tomo I. Madrid: ALLCA XX. 427-584.
- Sarduy, Severo. (1999c). Colibrí. En Severo Sarduy: *Obra completa*, tomo I. Madrid: ALLCA XX. 603-794.
- Sarduy, Severo. (1999d). *De donde son los cantantes*. En Severo Sarduy: *Obra completa*, tomo I. Madrid: ALLCA XX. 329-423.
- Sarduy, Severo. (1999e). "El barroco y el neobarroco". En Severo Sarduy: *Obra completa*, tomo II. Madrid: ALLCA XX. 1385-1404.
- Sarduy, Severo. (1999f). El Cristo de la rue Jacob. En Severo Sarduy: *Obra completa*, tomo I. Madrid: ALLCA XX. 52-104.
- Sarduy, Severo. (1999g). "El heredero". En Severo Sarduy: *Obra completa*, tomo II. Madrid: ALLCA XX. 1405-1413.
- Sarduy, Severo. (1999h). *Escrito sobre un cuerpo*. En Severo Sarduy: *Obra completa*, tomo II. Madrid: ALLCA XX. 1121-1194.
- Sarduy, Severo. (1999i). "La noche escribe". En Severo Sarduy: *Obra completa*, tomo I. Madrid: ALLCA XX. 19-20.
- Sarduy, Severo. (1999j). La simulación. En Severo Sarduy: *Obra completa*, tomo II. Madrid: ALLCA XX. 1265-1433.
- Sarduy, Severo. (1995). "Latrémont y el barroco". En *Lautréamont austral*. Uruguay: Ediciones Brecha. 115-122.
- Sarduy, Severo. (1999k). "Soy una Juana de Arco electrónica, actual". En Severo Sarduy: *Obra completa*, tomo I. Madrid: ALLCA XX. 30-31.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons