



Construcciones teóricas en el campo latinoamericano. Una mirada *origenista* a la imagen barroca

Silvana Santucci¹

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
silvanasantucci@gmail.com

Resumen: Este trabajo explora la lectura que Severo Sarduy realiza de la imagen barroca precisando, desde una perspectiva culturalista, la importancia que esta noción adquiere en la estabilización de esta obra. Para ello, se retoman sus intervenciones sobre la visión presentada por el grupo *Orígenes* y se discute la centralidad europea en el pensamiento histórico sobre el arte.

Palabras Clave: Severo Sarduy - Imagen - Barroco - Teoría Literaria Latinoamericana

Abstract: This work traces from a cultural perspective the Severo Sarduy's interpretatio of the Baroque image, specifying the importance that this notion acquires in the stabilization of this work. For this purpose, we explore his interventions on vision presented by the Cuban group *Orígenes* and discusse the European centrality in the historical thinking about art.

Keywords: Severo Sarduy - Image - Baroque - Literary Latin American Theory

¹ **Silvana Santucci** es Licenciada en Letras por la Universidad del Litoral, Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba y Becaria Posdoctoral del CONICET en el Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral (IHUCSO). Se desempeña como docente regular en la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Su proyecto actual de investigación vincula la enseñanza de la literatura con el devenir de la Teoría Literaria Latinoamericana en la universidad pública argentina, realizado bajo la dirección de Analía Gerbaudo. Ha participado en numerosos equipos de investigación y ha colaborado en numerosos libros colectivos en el país y el extranjero.

La literatura nos exige que, tratando a cada texto en su singularidad, seamos también capaces de postular, *après-coup*, un sentido serial, el de un objeto que no es dado sino reconstruido en sus conexiones y diferimientos. A ese objeto la teoría barthesiano-kristeviana le dio el nombre de *texto*.

Raúl Antelo

La discusión sobre el lugar de la imagen en la obra de Severo Sarduy ha dado lugar a múltiples recorridos que recuperan aspectos centrales de lo que hoy definimos como la principal configuración textual –y plástica– que el cubano aportó al campo de reflexión de las literaturas de fin de siglo en América Latina: el neobarroco.² Sin forma fija pero buscando la estabilización de una,³ el neobarroco sarduyano ha sido leído como método, como pensamiento estético, como una novedad pop, como un proyecto teórico, pero también como una adaptación de algunas de las propuestas iniciadas por los integrantes del colectivo *Orígenes*, aspecto y condición que el propio Sarduy se encargó de postular. Por lo tanto, en este trabajo nos proponemos explorar este agenciamiento teórico provocado por el escritor, a los fines de precisar, desde

²Son innumerables los trabajos críticos dedicados parcial o específicamente al neobarroco de Severo Sarduy. Sin embargo, ante ellos podemos reconocer tres grandes perspectivas teóricas. En primer lugar, aquellos que se centran en la potencia de su inscripción en los estudios de literatura latinoamericana y/o nacional. Por un lado, C. F. Moreno (1972), R. Echavarren (1991), J. Kozler (en 2002), H. de Campos (en 1989 y 2002), N. Perlongher (1989 y 2003) e I. Iriarte (en 2009) focalizan la reconstrucción del vínculo entre “americanismo” y “barroquismo”; mientras que, por otro lado, J. S. Perednik (en 1992), N. Perlongher (en 1992), H. Píccoli (en 2007), A. Porrúa (en 2003), M. Prieto (en 2006) y Ma. Minelli (en 2006) caracterizan las particularidades locales de dicha estética. En segundo lugar, los estudios que reconstruyen los usos lingüísticos y críticos del concepto, centrados, en su mayoría, en una perspectiva cultural. P. Malcuzyński (en 1994) sienta el trabajo inaugural en esta línea, que luego será retomado en Brasil por I. Chiampi (en 1994) y por R. F. Labriola (en 2007). En nuestro país, S. Bertón (en 2008) prosigue con la línea reconstructiva de trabajos precedentes sobre el concepto, así como tematiza cierta *genderización* de la autoría en las novelas. La tercera variante de estudios sobre el neobarroco se ajusta a desarrollos más recientes, caracterizados por una promoción hacia la apertura de campos críticos que buscan definirse en las intersecciones con la teoría, crítica e historia literarias, y de arte. Esta perspectiva inaugurada en buena medida por Omar Calabrese (en 1987), S. Yurkievich (en 1993), H. Libertella (en 1989) y G. Guerrero (en 1999), se profundiza en D. Link (en 2006), V. Díaz, (en 2015), R. Ladagga (en 2007), Raúl Antelo (en 2016), Bellatin (en 2015) y otros, quienes no sólo recuperan cierto componente teórico-visual del neobarroco sino aspectos bipolíticos de dicha estética. Asimismo, existen estudios sistemáticos sobre los cruces entre poesía e imagen pictórica del neobarroco (Ulloa en 1985 y 1989; De los Ríos en 1986 y R. Pérez en 2015) y otros que retoman la pulsión escópica entre barroco y psicoanálisis (Lutereau en 2013; Iriarte en 2014 y Díaz 2015).

³“Busco una forma donde prolongarme”, condición central de su escritura delineada en “Tres” (1953) su primer poema publicado (Cfr. Santucci).

una perspectiva culturalista, la importancia que la imagen barroca adquiere para la estabilización de esta obra y a la vez, ajustar su impacto como constructo teórico producido por y desde ella.

Textualización barroca: signo eficaz

En 1988, en un ensayo dedicado a la escritura de José Lezama Lima, Severo Sarduy se ocupa de lo que entiende como *la fundación textual del primer barroco* y lo identifica como aquel que surge de la contrarreforma eclesial católica, específicamente, de las propuestas transformadoras que se desprenden de la séptima sesión del concilio de Trento. Para el cubano, a partir de este texto comienza a construirse una nueva historia religiosa en la medida que se conviene una enunciación “distinta” de los fenómenos que componen la “naturalidad” de la iconografía cristiana. Se promulga, entonces, una semiología barroca regida bajo la idea de *signo eficaz* (Sarduy *El heredero* 1405-1406). Es decir, se acuerda el valor de los signos rituales y escenográficos de los sacramentos católicos “por el hecho mismo de su ejecución”⁴:

Este vínculo entre el arte barroco y la exaltación del espíritu religioso católico inaugura una nueva funcionalidad de las imágenes sacras que constituye, para Sarduy, un aspecto “revolucionario” diferente a la lectura organizada por Werner Weisbach, por ejemplo, en 1921. Allí, el arte de la contrarreforma se interpreta como la constitución de un arte “antirrevolucionario y represivo” (Weisbach 45), aspecto que Sarduy contempla en vinculación con la imposición de un control social propio del didactismo que pretendía impartir la Iglesia. Sin embargo, en términos de apuesta estética, las

⁴ Escribe Sarduy “La crítica del signo y la nueva enunciación de los fenómenos religiosos implican, por supuesto, una revisión radical y un control de los textos precedentes: al rechazar, por ejemplo, la concepción de que el pecado original es la disposición al mal y al considerar que la naturaleza en sí misma no es pecaminosa, operan una verdadera subversión con respecto a los textos de base de la Iglesia; también lo hacen al autentificar la “Vulgata” y al admitir su uso teológico, dándole rango de texto oficial y suficiente capaz de fundar un dogma (...) se instituyen los lectores en santas escrituras, se obliga la prédica y sobre todo, se otorga a los obispos el derecho de control sobre los predicadores, aún si estos pertenecen a un orden religioso, se vigila incluso el lugar donde viven los monjes, terminando así con los “giróvagos”, que llevaban una vida errante, casi nómada (Sarduy 1496).

virtudes de las nuevas imágenes habilitan, para el cubano, potencialidades subversivas, antes inexistentes.

Por otro lado, a medida que avanza el siglo XVI, la iglesia va haciendo más “tolerante” su política de la imagen en un mundo americano que contaba ya con miles de españoles, mulatos y mestizos a los que se buscaba adoctrinar. Esta flexibilización de la corona pretendió intensificar su dominio jerárquico sobre el clero americano, ajustando a los obispos a la tradición (Gruzinski 101), tal como marca Sarduy frente a los giróvagos. Así, esta nueva “imaginación” buscaba acotar lo religioso a la jerarquía y si bien presentaba rechazos entre la ortodoxia eclesial, “facilitaba” el (necesario) acceso de los indios al cristianismo (Gruzinski 102). Ejemplo de esto es el caso de la virgen de Guadalupe en Tepeyac (1556), en reemplazo de la diosa Toci-Tonantzin, decisión que difundió no sólo las nuevas versiones contrarreformadas del culto católico, sino que, a la vez, instaló su reterritorialización. La iglesia solidifica entonces su “control funcional del mestizaje” (Gruzinski 104-106), consecuencia que Sarduy lee como resultado de de estos “nuevos” emplazamientos visuales (1351).

En el esquema colonial, la escritura tuvo, por su parte, un rol subsidiario. La responsabilidad y eficiencia soberana estuvo a cargo de la *imagen*, cuya supremacía y funcionalidad gobernó todo el proceso de conquista de América Latina. La imagen eminentemente barroca y religiosa vio sus usos políticos efectivizados producto de las disposiciones iniciales de la contrarreforma.

Tal como define Gruzinski, luego de ser evangelizadora, la imagen barroca se volvió “integradora” (159). Luego de imponer un orden visual exótico, la imagen barroca colonial inició una etapa de nuevas potencias. Así, puede hablarse de un segundo momento de elaboración de la imaginación barroca en la sociedad colonial que ya no marca una guerra de la representación religiosa contra la indígena, sino que tiende (y a la vez se propone) borrar las divisiones de la inmensa mayoría de una población de orígenes mezclados (163).⁵

⁵ Para Sarduy “el concilio de Trento reformula [esos enunciados] con tal furia de persuadir, con tal voluntad de convencer que la astucia empleada es similar a la que impulsó Galileo y tan necesaria para la supervivencia del catolicismo como lo fue la suya a la verdad astronómica (...) Allí tenemos la raíz de toda la civilización barroca: la conquista del universo, ambición de la civilización y la cultura barrocas, no eran posibles más que con la doctrina católica del pecado

En correspondencia con esta lectura, Severo Sarduy, encuentra en la experiencia cubana creada por los intelectuales que acompañaron a José Lezama Lima en la revista *Orígenes*, la concreción de un mito que explica la configuración identitaria de América Latina. Asimismo, desde una perspectiva artística *transcultural*, cabe considerar que:

Todo intento de alcanzar una autodeterminación estética deberá tomar distancia del idealismo que en occidente ha exaltado al individuo para negar o menoscabar la base social de la producción simbólica, cuya mayor expresión ha sido en la corriente del arte por el arte y la expresión de la teoría del genio. Lo opuesto a la subjetividad en el terreno del arte no sería la objetividad sino la comunidad (Colombres 329).

Por lo tanto, tomada en comunidad, la representación de América Latina organizada por los origenistas no emergió como “el dorado” o como un territorio ideal/aspiracional sino que, desde una óptica mítica en la que recuperan ese componente simbólico que da fundamento a la cultura (Colombres 21), América se configura, para ellos, como “una confirmación”. Según explica Sarduy en “Imágenes del tiempo inmóvil”, texto de 1991:

Los origenistas insistieron siempre en la existencia de unas profecías, como si la isla no fuera una revelación sino una «confirmación». Julián Orbon, Cintio Vitier y el propio Lezama fundaron toda una entidad, toda una teleología insular alrededor de estas premoniciones” (Sarduy 1417).

Según Sarduy, estas premoniciones eran dos. La primera:

La de Séneca, que Colón traduce en el Libro de las profecías y dice: «verán los tardos años del mundo ciertos tiempos en los cuales el mar océano aflojará los atamientos de las cosas y un nuevo marinero, como aquel que fue guía de Jasón, nombre honorable Thiphis, descubrirá un mundo nuevo, ya entonces no será isla, sino la postrera de las islas», (Medea, acto II)

La segunda:

Sí, ciertamente, a mí esperarán las islas (Isaías 60.9)

original. La crítica conciliar del Signo, la nueva enunciación que opera el Concilio no son posibles sin una revisión radical de la doctrina y un control de los textos” (*Nueva Inestabilidad* 1351-1352).

Paradójicamente y fiel a su retórica jocosa y plena de usos cínicos y de choteo,⁶ Severo apunta:

Este versículo que nos sirvió de sostén moral durante años, no figura al menos en lo que refiere a las islas, en la última y muy acreditada traducción de la biblia al francés, la del canónigo Osty, quien elimina la alusión y en una nota considera que la noción es totalmente halógena y no tiene razón de ser (Sarduy 1417).

Por lo tanto, el neobarroco sarduyano se elabora, entonces, a partir de un supuesto olvido (un azar “sin razón de ser”), una visión mítico-profética de América Latina a la que asume más como un problema de selección del pasado, que como el proceso de reconstrucción de una memoria perdida. Siguiendo a Roberto Echavarren podemos afirmar que sigue, aún, sin resolverse la paradoja lezamiana según la cual “como la verdadera naturaleza americana parece haberse perdido había que inventar una sobrenaturaleza” (“Prólogo” Néstor Perlongher 6).

Algunos críticos y poetas como el cubano José Kozer explican la proliferación semántica, la diseminación y la diáspora del sentido barroco en el marco de la violencia y el desconcierto de la Antigüedad frente al descubrimiento del Nuevo Mundo.⁷ Desde esta visión el barroco se asume como

⁶ El choteo es un uso paródico e irreverente de la lengua en cubana, popularizado como tal a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Siguiendo a Jorge Mañach Robato en “*Indagación del choteo*” de 1928, el *choteo* es la prueba de la levedad del carácter del ser cubano en los primeros años de la república y manifiesta el desequilibrio de esa sociedad. Lo que define al *choteo*, es que brinda la posibilidad de desacralizar con humor, para igualarse a alguien de autoridad. *Chotear* es sinónimo de *desvirtuar* la representación seria de un sujeto y de su discurso y puede ser considerado “un rasgo” definidor de la sátira en el imaginario cubano (Mañach Robato 2010 5-20). El cuadro de Víctor Patricio de Landaluze del esclavo José Francisco [datado en 1880 aprox.] que besa la escultura del ama blanca, es para Mañach, la primera representación pictórica del *choteo*. En consecuencia, podemos hablar del *choteo* como un proceso constitutivo y característico de la historia de los bienes culturales cubanos, que traza, también, su tradición en la plástica.

⁷ “Imagino el asombro del hombre medio, del ciudadano de a pie (como se suele decir) ante la noticia del Nuevo Mundo: aquellas pieles, aquellos adornos, aquellas culturas, aquellos dioses; [...] Y no sólo eso: asimismo el asombro ante el hecho de que los propios valores no eran únicos, de que la tierra conocida no era la única [...] ¿Cómo, ahora, ante esta diversificación de la verdad, este aumento de la percepción, decir las cosas? ¿A qué lenguaje recurrir para enfrentar este espacio nuevo, gigantesco, enmarañado, complejísimo, que surgía? [...] De nada le sirve el abolengo ante la desnudez, de nada le sirve el lugar común del lenguaje en un sitio donde la base de ese lenguaje ni siquiera existe [...] El lenguaje de los siglos XVI y XVII se tiene que haber sentido amenazado, existencialmente desesperado. Las referencias, la información, los datos que llegaban eran inconmensurables, sobrepasaban la deletérea y desbordada imaginación medieval [...] Aquel lenguaje, confrontado con sus propias limitaciones busca revelar nuevas cosas mediante el acto rebelde de la múltiple participación: es un lenguaje sierpe, un lenguaje que se

una “reacción del lenguaje” ante los límites del lenguaje del imperio. El barroco europeo constituye una reacción frente al Renacimiento y el barroco colonial una reacción frente al desconocimiento y la decadencia del segundo. En ambos casos, la pretensión teórica se sienta en fundar un lenguaje nuevo que permita decir de manera distinta una nueva realidad, la cual, por exceso de rasgo, marca la precariedad del lenguaje mismo y de sus recursos, que si no resultan desprovistos, al menos, aparecen limitados.

Para Kozer que el neobarroco se haya constituido como un “terreno privilegiado” por un gran número de artistas para preguntarse acerca de la *latinoamericanidad* (“Letra votiva” 32) es consecuencia de este lenguaje siempre faltante. Pensar una *latinoamericanidad* es pensar una “forma y esencia del ser latinoamericano”, objeto de reflexión y discusión a través del cual se dirime “no sólo cómo debe expresarse nuestro arte, sino quiénes y cómo somos, cuál es nuestro lugar y cuál el que en verdad ocupamos” (34).

Sarduy, sin embargo, frente a esta perspectiva propone una visión menos esencialista y, aunque poco se lo mencione, más centrada en una perspectiva cultural.⁸ Formula una lectura diferente a lo planteado, por ejemplo, por Walter Mignolo en torno a las variables de racialización intervinientes en el campo de las literaturas caribeñas. Para Mignolo, especialmente en el Caribe anglo –y en este punto sigue particularmente los postulados de Franz Fanon– se asume al negro como “el más bajo en la jerarquía dentro la clasificación social” (“Matriz colonial de poder” 5). Sin embargo, para Sarduy la estructura cultural cubana aparece organizada de otra forma. “Forma” –búsqueda insistente en sus

retuerce dentro de sí mismo, se ovilla y se distiende, se lanza en mil direcciones simultáneas para tratar de captar la multidimensionalidad que de pronto le presenta la nueva realidad. Ese retorcimiento, que es búsqueda, no es superficial ornato, sino que es auténtica manera: intento de captar la voluta, lo espiral, el estallido, las diversas esquirlas que salen disparadas en todas las direcciones, aparente azar, asombro, desconocimiento. ¿Cómo conocer? Es decir, ¿cómo decir? ¿Cómo re-entender la verdad? Es decir, ¿cómo redecir?. Y, muy importante, ¿cómo abarcar? [...] Hace falta un lenguaje especial, abierto, intrépido, desterritorializador, para decir lo inconmensurable” (Kozer 33).

⁸ Teniendo en cuenta las principales lecturas del neobarroco sarduyano sistematizada en la nota 1 del presente trabajo, aludimos a la posibilidad del neobarroco de delimitarse como una teoría para leer las configuraciones sociales de América Latina. En esta línea, corresponde destacarse el trabajo de Roberto Gonzalez Echeverría en textos como “Plumas Sí, *De donde son los cantantes y Cuba*” de 1999 y “Severo Sarduy en Cuba” de 1986, cuyos aportes son centrales para restituir la potencia culturalista de la teoría sarduyana.

trabajos– que trata de representar en las novelas. A propósito de una de ellas, apunta:

Cuba aparece como una superposición de tres culturas; la española, la africana y la china. [...] durante muchos siglos en Cuba se ejerció abiertamente un prejuicio racial muy grave contra los negros. Pero no nos dábamos cuenta de que había al mismo tiempo otro, tan grave como el primero, contra los chinos. Los chinos han sido muy importantes en Cuba porque, aparte de su influencia en el orden cultural, están en la concepción del mundo cubano (...) Llegaron después de los negros, durante la esclavitud. Hay dos hechos quizás arbitrarios pero significativos de ese tipo de hechos que revelan por su estructura toda la concepción del mundo de un pueblo. La orquesta cubana, que es quizás el caso único de síntesis total de las tres culturas, está centrada por una flauta de origen chino. (...) Y por otro lado está el sentido del azar cubano. Debo decir que en mi país el azar llegó a proporciones diabólicas, puesto que había entre diez y ocho loterías diarias (...) La charada o lotería y el sentido aleatorio de la vida que se manifiesta en Cuba, son chinos. Y creo que el azar ha sido muy importante en la historia de Cuba (...) Mi novela entonces, está dividida en tres partes que corresponden a estos tres estratos de cultura, es decir, de símbolos. Pero en cada uno he querido también mostrar la presencia de los dos (“Entrevista” 1800).

Por lo tanto, partiendo de un origen *ex-céntrico* y de la no univocidad de América Latina ni de Cuba, Sarduy da forma a su teoría cultural y artística del neobarroco de mediados del siglo XX como una síntesis epistemológica asimilable, hoy, con una poética de la modernidad: oriente/occidente, Europa/América, pasado/presente, colonia/imperio, cultura popular/cultura letrada, símbolos que integran una tensión contaminada y contaminante, cuyo origen escópico no puede nunca presentarse de modo puro. Así, el arte neobarroco sarduyano aparece necesariamente como el producto de un tránsito entre culturas: “Las formas de lo imaginario se encuentran entre los universales –o axiomas intuitivos– de una época y pertenecen sin duda a su episteme” (Sarduy 1347)

En ese mismo momento, la crítica poscolonial emergía, también, intentando establecer una historización de la modernidad, observando en el

colonialismo ultramarino⁹ y en el establecimiento del circuito económico abierto por la navegación, el dispositivo colonial que posibilita diferenciar las culturas.¹⁰ Esta lógica imperial organizaría en torno al conocimiento (la ciencia positiva y la ilustración como sus principales ejes) las estructuras de poder y de saber que fijan en tipos particulares de subjetividades su propio régimen de intuición y de verdad:

se podría –escribe Sarduy a lo largo del siglo, intentar una divergencia: un “paralelo” entre la pulsión unificadora de la ciencia y la furia destructora que caracteriza, a la vez su lenguaje y el lenguaje del arte [...] En su relectura de Freud, Lacan privilegia o instituye conceptos siempre próximos a una concepción del sujeto escindido, dividido, despliega toda una fenomenología del corte– incluso la de un sujeto productor de discurso (Sarduy 1361-1362).

Así, Sarduy se ocupa de los fenómenos que transforman los sentidos sociales y sobre todo, de aquellos que revisten un cuestionamiento de los límites genéricos y de los trasvasamientos de identidades. Escribe sobre los travestis, sobre de las fotografías de Urs Luthi, sobre el trabajo de Holger Trulsch, sobre las muñecas y los bebotes cocidos de Martha Khun Weber. En este sentido, la escritura barroca aparece enfrentada a la noción de “representación imitativa” y funde con ese mimetismo la posibilidad de todos los orígenes “dados”. Por lo tanto, en sus teorizaciones la praxis barroca se vuelve un territorio de posibilidad para construir nuevos sentidos, para forzarlos y forzarse, si es

⁹ “Dejando de lado las connotaciones particularistas y triunfalistas que el párrafo pueda evocar, y de discutir si hubiera habido o no economía capitalista mundial sin las riquezas de las minas y de las plantaciones, el hecho es que la economía capitalista cambió de rumbo y aceleró el proceso con la emergencia del circuito comercial del Atlántico, la transformación de la concepción aristotélica de la esclavitud exigida tanto por las nuevas condiciones históricas como por el tipo humano (ej. negro, africano) que se identificó a partir de ese momento con la esclavitud y estableció nuevas relaciones entre raza y trabajo. A partir de ese momento, del momento de emergencia y consolidación del circuito comercial del Atlántico, ya no es posible concebir la modernidad sin la colonialidad, el lado silenciado por la imagen reflexiva que la modernidad [...] construyó de sí misma y que el discurso postmoderno criticó desde la interioridad de la modernidad como autoimagen del poder” (58). Más allá de la explicación de Mignolo, este punto es abierto por Bhabha (175-239 285-306) en 1993.

¹⁰ Bhabha retoma el término “diferencia” de Derrida, lo actualiza para pensar la cultura como un proceso similar al de escritura: mueve la “diversidad” cultural hacia la diferencia, y destruye su clasificación y homologación poblacional o étnica, y antes que pura la vuelve híbrida. Walter Mignolo plantea la *diferencia colonial* no exactamente en los mismo términos que Bhabha.

preciso, por construirlos.¹¹ En consecuencia, el gasto inútil de la no-pertenencia sostiene al neobarroco en una red que lo auto-determina como un arte libertario:

lo único que la burguesía no soporta, lo que la saca de quicio, 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 escriba algo (como proponía Joyce) (Sarduy 1129).

Las libertades de la escritura sarduyana han sido interpretadas de dos maneras por Anke Binkermaier (“Travestismo latinoamericano” 7). En primer lugar, en una perspectiva deconstruccionista, es decir, “llevando a Saussure a su última consecuencia, postula una cadena interminable de significados, en cuyo *origen*, el referente, siempre se sustrae”. En segundo lugar, marca: “la obsesión sarduyana del origen inalcanzable, su vínculo con la madre patria perdida” (5).

Uniendo, pero a la vez, profundizando ambas propuestas, las libertades de Severo –agregaríamos nosotros– parecen partir de la vivencia de una lengua matriciada (una lengua materna, con su matriz filiamorosa) perdida. No la lengua del imperio, sino la lengua de la isla, como deja claro en 1987:

Creo también que soy un poco esa arca en relación a lo cubano, porque después de 26 años no perdí el acento, articulo perfectamente; no soy como los grandes maestros Cortázar o Carpentier que hablan con mucho acento y con muchas dificultades. [...] Como ya dije, mi patria es mi página; la página se constituye en un lugar materno, en un lugar idiolectal (1834).

Cabe destacar, como apunta Peter Hulme (“La teoría poscolonial” 22), el hecho de que muchos autores caribeños puedan registrarse entre las filas de los precursores de la teoría poscolonial. La convivencia y, al mismo tiempo, el exterminio de poblaciones racialmente heterogéneas resultó favorable para construir conceptos híbridos que permitan leer estas identidades transversales muchas veces diezmadas. Tal el caso de propuestas como las de Fernando Ortiz,

¹¹En trabajos anteriores hemos desandado esta noción que creemos que es fundante del aparato de lectura crítico de Sarduy, quien escribe: “El arte ni nada nada en la vida tiene un sentido previo (...) la misión del hombre es precisamente eso, soplarle sentido a la vida, imponérselo, forzar el sentido: ese es el único sentido” (Sarduy “Lluvia fresca sobre el Flamboyant” 1817).

Roberto Fernández Retamar¹² y Eduard Glissant, entre otros, cuyos trabajos teóricos construyeron categorías que rechazan la unidimensionalidad centralista de las representaciones europeas.

Por lo tanto, entendemos que –aún con las tensiones registrables con el régimen castrista– la propuesta sarduyana en torno al Barroco podría considerarse como una lectura poscolonial del mismo *avant la lettre*, puesto que enfrenta al eurocentrismo exclusivo, rediseñando una de las categorías más relevantes y productivas sobre el arte latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX, que pregunta por su identidad y potencia sin reducirlo a una imitación.

Sarduy restituye con Lezama un sentido previo del barroco latinoamericano, pero no uno “dado”. Por el contrario, lo que repone es la actuación del reconocimiento *après-coup*, nunca la cancelación de un sentido, sino la potencia especulativa de la intuición. Reconstruye, por tanto, el “caos de la vida, que no se genera más que en la violencia y en la inestabilidad” (1837).

Barroco hipersarduyano: el legado de un Lezama posuniversal

Influenciada por la trascendencia de las lecturas lacanianas, los desarrollos semióticos y el avance inicial de los estudios culturales y deconstructivos la producción ensayística de Severo Sarduy alcanza, como hemos marcado, una alta resonancia. Sus esfuerzos teóricos reinstalaron, desde París, al barroco como un tópico privilegiado para comprender la actualidad de la literatura latinoamericana y compusieron una serie de interpretaciones centradas en las tensiones lingüísticas, político-literarias y científico-culturales entre Europa y América Latina.

En América hispano y también luso-hablante (De Campos), entre 1960 y 1970 el barroco y su impacto comenzaron a ser estudiados como parte de un clima de importante renovación (Iriarte 3) que se expandía por los principales centros intelectuales de uno y otro lado del continente (los trabajos de

¹² Peter Hulme vincula la noción de contrapunteo y la teoría postcolonial: "Contrapunto tiene obviamente una larga historia en la terminología musical, pero dentro de la teoría poscolonial tiene un origen preciso en el libro de Fernando Ortiz publicado en 1940 *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco*. Allí aparece también el término ‘transculturación’" (7).

Fernández Moreno en 1972; de De Campos en 1972; de Rama en 1984; de Kozler en 2002; de Labriola en 2005). Caracterizados primariamente por una fuerte filiación española, los aportes de Sarduy asumieron al barroco como un estilo artístico vinculado con la heterogeneización del arte colonial primero y se centraron en los aportes de Lezama, después.

Sin embargo, a través del reconocimiento que le había otorgado tanto Rubén Darío como algunos de los poetas de la generación del 27, el barroco se había convertido en un arte “legítimo” ya a finales de la década de 1930. Como consecuencia de la masificación de las ciudades, la cultura, las costumbres, las modas, las relaciones sociales, el mundo del trabajo y las formas del ocio americanas también se renovaron.

En este contexto, el primer gran capítulo del siglo dedicado al barroco latinoamericano –tal como Sarduy lo entiende– se registra en 1937, cuando José Lezama Lima publica en La Habana los “Ensayos sobre Garcilaso y Góngora” y el gran poema *Muerte de Narciso*. En ellos el barroco apenas es definido como un aspecto constitutivo de América Latina. Sin embargo, esas ideas van a tomar cuerpo definitivo más tarde, en *La expresión americana* (1957) texto que Lezama produce en su madurez. Allí, el barroco americano es reelaborado como un estilo de “oposición y contienda”, reconfigurándose en tanto *arte de la contraconquista*. Así, el barroco adquiere su sentido “revolucionario” en la medida en que combina lo español con lo indígena, integrándolos en una cultura que año a año fue “gastando los lazos con España como el agua agujerea la piedra en el mar” (Lezama Lima *Poesía y Prosa* 28).

Por otra parte, sabemos que Lezama se ocupó de algo más que de escribir en y sobre literatura. También, abrió su espectro de análisis hacia el territorio soberano de la Imagen, de allí que la pintura, la escultura y la arquitectura latinoamericana, fueron temas de su interés. Dominó, por ejemplo, la obra de Aleijadinho, escribió sobre la iglesia de San Lorenzo de Potosí, sobre el mobiliario y el gusto por los banquetes en la colonia y se interesó por la cotidianeidad cubana de principios de siglo. De esta manera, el barroco

latinoamericano y su estudio se vuelve un fenómeno no sólo literario, sino también artístico y a la vez esencialmente *transcultural* (Iriarte 15; Antelo “La salvación según Lezama” 65).

Por su parte, la teoría neobarroca de Sarduy retoma esta perspectiva y resume la apuesta de Lezama como una reestructuración mítica de este “efecto de transculturación” propiciado por el barroco. Así, la segunda mitad del siglo XX se reencuentra con la prepotencia y la intensidad de este estilo artístico que, conforme al clima de actualización reinante, adquiere para Sarduy una Imagen – casi una máscara– cuyo rostro pertenece ya a Lezama:

Lezama es el descifrador de la *noche insular* (...) constituye el de América como un espacio gnóstico, abierto, para concluir en una teleología. No dudo que la fuerza de esa imagen estructurada por Lezama en esa teleología que libera a las islas del mito, del sueño europeo que eran, del prisma utópico a través del cual se veían, para encarnarlas en identidad, para ensimismarlas, esté presente en todo lo que hoy, fundamentado, en la teleología se pretende instalar. Al mismo tiempo, la entrada en ese espacio gnóstico es la desaparición del barroco europeo, congelado, del primer barroco, la entrada en otra proliferación que es, sobre todo, «otra intensidad» (Sarduy 1412).

Por lo tanto, continuando con la hendidura abierta por el escritor de Trocadero, la dimensión pictórica y visual del barroco cobra una importancia fundamental en la construcción y organización de los argumentos que definieron la teoría sarduyana sobre el arte latinoamericano. Es por ello que hasta entrada la primera década del presente siglo, en los estudios generales sobre la obra de Severo Sarduy, e incluso en los producidos desde América Latina (Bertón, Díaz, De los Ríos), el vínculo con la imagen plástica era considerado una consecuencia de la formación francesa del autor, cuya sistematicidad se incrementó a partir de 1960. A pesar de ello, en las páginas sarduyanas, pintura y literatura (en tanto instituciones reguladoras de *saber-hacer*) aparecen desarticuladas bajo nociones como las de “imagen” y “escritura” y concentran su tensión, también, en torno a los medios que determinan su acceso.

Severo Sarduy discute, además de la forma de las mismas, las posibilidades y modalidades que habilitan sus lenguajes en la producción de sentido. De esta

manera, la imagen propia de la pintura en su pensamiento, no es entendida sólo como manifestación de una palabra ausente, sino que pone en acto una emergencia que es presentada en una praxis similar a la de la poesía. Por ejemplo, en un sentido similar a cómo la define en la actualidad Jean-Luc Nancy. Es decir, a la poesía como la producción de una *ex-acta* que se absolutiza en un lenguaje, pudiendo no ser necesariamente verbal, pero configurado como retirada o ausencia de ella misma (Antelo “Crítica genética: non in tempore” 382).¹³

Por lo tanto, asumidas ambas artes como integradoras de la ausencia, o retiradas de un lenguaje *sin origen* (“mismo perro con distinto collar” –como va a definir las Sarduy¹⁴), son consideradas, a la vez, como formas participantes en una “zonas de contacto”, marcadas por un encuentro que no puede ser sin violencia, tal como Mary Louis Prat define a todo choque colonial.

Así, el trabajo de Sarduy con las formas del archivo cultural y teórico cubano se vuelve, para nosotros, central. Cuba concentra todas sus inquietudes y desconcentra el foco “universalista” desde donde la mirada sobre el arte se organiza.

La metáfora lezamesca llega a un alejamiento tal de sus términos, a una libertad hiperbólica que no alcanza en español –descuento otras lenguas: la nuestra es por esencia barroca– más que Góngora. Aquí el distanciamiento entre significante y significado, la falla que se abre

¹³ Por su parte, Nancy en *Hacer, la poesía*, traducido por Gabriela Milone en 2014, afirma que en la poesía «la exactitud es el cumplimiento integral: ex-actum, eso que está hecho, eso que está realizado hasta el fin. La poesía es la acción integral de la disposición al sentido. Ella es, cada vez que tiene lugar, una exacción de sentido. La exacción es la acción de exigir una cosa debida, luego también aquella de exigir más de lo que es debido. Lo que debe la palabra es el sentido. Pero el sentido es más que todo aquello que puede ser debido. El sentido no es una deuda, no es requerido, se puede prescindir de él. Se puede vivir sin poesía. Siempre se puede decir “¿para qué poetas?”. El sentido es un suplemento, un exceso: el exceso del ser sobre el ser mismo. Se trata de acceder a ese exceso, de ceder ante él. Es así que “poesía” dice más de lo que “poesía” quiere decir”. (157-163). Tal como apunta la traductora: “El texto continuamente juega con las palabras *fait/e* y *plus que parfait* que se relaciona con la temporalidad otra de la poesía y su hacer”. Entendemos que en la lectura de Antelo tales acepciones se juegan no sólo como referencias temporales sino que el *plus más-que perfecto* es, además, lo asumido como *exacto*.

¹⁴ Este cruce cómico no sólo profundiza el rasgo *burlón* de la escritura sarduyana, sino que, además, supone –como propone Didi-Huberman– la proyección de una variable “líquida” sobre la misma el *humor*. Dicho efecto emergería como una analogía del uso del color en pintura, es decir, del chorreo de un color en la tela, puesto que el color –también líquido– “convierte cualquier superficie en una figuración” (*La pintura encarnada* 10).

entre las faces de la metáfora, la amplitud del COMO –de la lengua puesto que esta lo implica en todas sus *figuras*–es máxima (1162).

Entendemos junto con Nelly Richard que buena parte de las ambigüedades y contradicciones del mapa de los estudios latinoamericanos exige repensar “más finamente” el valor de cada *localización teórica*, puesto que “la experiencia surgida del acto de pensar la teoría insertos en una determinada localidad geocultural permite comprender la relación –construida–entre emplazamientos de sujeto y mediación de códigos, entre ubicación de contexto y posiciones de discurso” (Richard “Intersectando Latinoamérica” 6).

En consecuencia, podemos afirmar que Severo Sarduy –heredero autoproclamado de Lezama– se integra y teoriza en una líneas donde “lo latinoamericano” se asume como “invención utópica”, cuya pregunta por el origen constituye, a su vez, un rasgo propio y por-venir del pensamiento sobre el arte, es decir, un rasgo posuniversal definitorio en la discusión teórica del sub-campo literario latinoamericano. A su vez, la ampliación imaginaria de este espacio americano, encuentra sus antecedentes clave en la propuesta inaugural del mexicano Alfonso Reyes (*El deslinde*) –quien asume a la ficción como núcleo ontológico de la literatura y sus estudios y en la lectura de Lezama Lima, donde América aparece como un “espacio gnóstico” que aún corresponde explorar.

Después de todo sería útil renunciar, en crítica literaria, a la aburrida sucesión diacronía y volver al sentido original de la palabra texto –tejido– considerando todo lo escrito y por escribir como un solo y único texto simultáneo en el que se inserta ese discurso que comenzamos al nacer. Texto que se repite, que se cita sin límites, que se plagia a sí mismo, tapiz que se desteje para hilar otros signos, estroma que varía al infinito sus motivos y cuyo único sentido es ese entrecruzamiento, esa trama que el lenguaje urde. La literatura sin fronteras históricas ni lingüísticas: sistema de vasos comunicante. Hablar de la influencia del *Castillo* en el *Quijote*, de la *Muerte de Narciso* en las *Soledades* (Sarduy 1164).

De esta manera, la visión cultural de la imagen barroca leída por Severo Sarduy posibilita que cuestionemos el lugar central de Europa como *función epistemológica* habilitante de sus constructos teórico-críticos.

Sabemos que la universalidad y centralidad occidental de la Historia del Arte ha servido para delimitar, determinar y configurar, en buena medida, la tradición que lo organiza (Colombres 25). Esa focalización centralista ha servido, en general, para comprender y explicar, al mismo tiempo que para relativizar y oscurecer, un sinnúmero de producciones artísticas y simbólicas, características tanto de ese modelo de producción, como de universos ajenos. A la vez, tanto Europa como América Latina constituyen invenciones que han nacido juntas, en el mismo acto en que toda definición sobre el otro imprime y determina, para quien ejerce la autoría de una mirada, un repertorio de connotaciones sobre sí mismo¹⁵.

Sin embargo, no es posible obviar que el pensamiento universalista excluyó normalmente a las producciones indígenas, populares y americanas “de los ámbitos en los que se reparten honores, espacios y recursos” (Colombres 7) y que los centros epistemológicos configuran sus disímiles de saber/poder negociando, en el lenguaje, la atribución de credenciales, habilitaciones y posibilidades (Richard “Intersectando Latinoamérica” 7).

Es, en este contexto, que la problematización del cruce entre literatura e imagen emerge como una línea que delimita la potencia afirmativa de la obra sarduyana y convierte al barroco en un territorio de importantes disputas epistemológicas aún no saldadas. Resta despejar, entonces, el impacto de las

¹⁵ Siguiendo a Sloterdijk, Raúl Antelo nos recuerda que: “nunca hubo, sin embargo, un plan común para el control europeo del mundo. Más allá de los globos y atlas, las potencias coloniales carecían de coordinación compartida y, sin contar algunos gestos universales de la Santa Sede, el más relevante de los cuales, para nosotros, es justamente, la línea de Tordesillas, que confrontaba la América Hispánica con la Portuguesa, sólo se disponía de una serie de proyecciones nacionales en lo global: una historia universal de España, una historia universal de Portugal, una historia universal de Inglaterra, una historia universal de Francia o una historia universal de Holanda. Por otra parte, sin necesariamente acatar un plan maestro de la Iglesia, jesuitas, franciscanos, dominicos y numerosos otros agentes de la fé trabajaban cada uno en su respectivo imperio universal neo-apostólico, sin interferir con los demás en la “conversão do gentio”. Por eso todas las historias imperiales de la difusión de la salvación en la Tierra fueron escritas en pleno fervor de las acciones y de sus reflejos en las conmemoraciones nacionales y eclesiales. Y como decimos que nunca existió el actor Europa, sino que hubo siempre, y de manera excluyente, imperialismos nacionales en mutua competencia, tanto de los países colonizadores como de las redes de órdenes misioneras rivales, Peter Sloterdijk diagnostica que la extendida crítica al eurocentrismo como hecho unificado, aborda simplemente el vacío, ya que el agente objeto de esa crítica es una mera ficción poscolonial. En efecto, Europa sólo existe como sujeto de autocritica y como objeto de crítica extraña a sí, y en ese sentido, la Unión Europea sólo se vuelve posible cuando todas las naciones miembros entran, definitivamente, en situación postimperial (8).

mismas y, sus alcances, en el marco de la formación (Cándido) de una Teoría Literaria en América Latina.

Bibliografía

Antelo, Raúl. *Crítica Acéfala*. Buenos Aires: Editorial Grumo, 2008.

_____. “La salvación según Lezama”. *Revista Boca de sapo* XI. 6 (2010): 62-68.

_____. “Lindes, limites, limiaries”. *La literatura y sus lindes en América Latina*. Eds. Gerbaudo Analía y Oscar Vallejos. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la UNL, 2009. 22-38.

_____. “Crítica genética: non in tempore, sed cum tempore”. *El Taco en la Brea* 1. 1 (2014) : 169-186.

_____. “Brasil, verlo venir”. *Conferencia de apertura del Coloquio Internacional “¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos y prácticas críticas desde Argentina”* Córdoba, 13-14 Agosto 2015. En prensa.

Binkenmaier, Anke. “Travestismo latinoamericano: Sor Juana y Sarduy”. *Revista Ciberletras*. 7 (2002): 1-9.

Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires : Ediciones Manantial, 2002 [1994].

Bertón, Sonia. “La construcción de la subjetividad en la narrativa de Severo Sarduy”. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. 2010.

Candido; Antonio. *Formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

Colombres, Adolfo. *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ed. del Sol, 2005.

De Campos, Augusto, Haroldo y Décio Pignatari. “Plan piloto para la poesía concreta”. *Poesía concreta: A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros*. Ed. Jorge Santiago Perednik. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982 [1958].

De Los Rios, Valeria. “La anamorfosis en la obra de Severo Sarduy”. *Alpha*. 23 (2006): 247-258.

Díaz, Valentín. "Severo Sarduy y el método neobarroco". *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani* 2. 1 (2010): 40-59.

Echavarren, Roberto. "Prólogo". Néstor Perlongher, *Poemas Completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

Fernandez Labriola, Rodrigo. "Neobarroco na América latina, teoría literaria e incômodo epistemológico". *Eutomia. Revista de literatura e lingüística* 1. 2 (2008): 162-173.

Glissant, Edouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001.

Grunzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner*. México: FCE, 1994.

Hulme, Peter. "La teoría poscolonial v la representación de la cultura en las Américas". *Revista de la Casa de las Américas*. 202 (1996): 3-8.

Iriarte, Ignacio. "Querido gordo. Cartas y viajes literarios de José Lezama Lima". *Revista del CELEHIS* 6. 20 (2009): 155-170.

Kozer, Jose. "Letra votiva". Entrevista por Josely Vianna Baptista. *Tse-Tse-*. 9/10 (2002): 132-150.

Lezama Lima, José. *La Expresión Americana*. México: FCE, 1993.

Lezama Lima, José *Poesía y Prosa. Antología*. Ed. Iván González Cruz. Madrid: Verbum, 2002.

Mignolo, Walter. "Matriz colonial de poder: Entrevista a Walter Mignolo" Realizada por La Tronkal, 2000. *Estudios de Frontera (territorios de Contingencia)*. <http://estudiosdefrontera.blogspot.com.ar>. Web. Fecha de acceso: 08/04/2013.

Mignolo, Walter. "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Comp. Lander, Edgardo. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

Nancy, Jean Luc. "Hacer. La poesía". *Badebec* 3. 5 (2014): 157-163. Traducción de Gabriela Milone.

Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: FCE, 2010.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hannover, New Jersey: Ediciones del Norte, 1984.

Reyes, Alfonso *El deslinde. Prolegómenos a la Teoría literaria*. Ciudad de México: El Colegio de México, 1944.

Richard. Nelly. "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural". *Revista Iberoamericana* LXIII. 180 (1997): 1-19.

Santiago, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Sarduy, Severo. *Obras Completas I*. México: FCE, 1999.

Sarduy, Severo. *Obras Completas II*. México: FCE, 1999.

Weisbach, Werner. *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa Calpe, 1942.