



**Concepciones sobre lo barroco.
Una aproximación teórica a los idearios de Severo Sarduy, Bolívar Echeverría y Johan
Huizinga¹**

Nancy Rubio Estrada²

Universidad Nacional Autónoma de México
nancy.re18@gmail.com

Resumen: A través de la revisión y el análisis de los idearios desarrollados por Severo Sarduy y Bolívar Echeverría en torno a lo barroco, así como de la teoría concebida por Johan Huizinga sobre el juego y su importancia en el suceder social y cultural humano, este ensayo pretende establecer vínculos entre esta tríade de autores. Su objetivo principal es realizar una breve aproximación a una propuesta teórica desde la cual lo barroco trasciende el ámbito del arte y su cariz estético para irrumpir con fiereza en la vida cotidiana, para convertirse en un barroco subversivo y de resistencia, un barroco lúdico que, del arte y la literatura, deviene en crítica social y propone alternativas para vivir un mundo otro en la actual modernidad capitalista.

Palabras claves: Barroco – Neobarroco – Ethos barroco – Entropía – Modernidad capitalista

Abstract: This article reviews and analyzes the ideology developed by Severo Sarduy and Bolívar Echeverría around the baroque and the theory conceived by Johan Huizinga about the game and its importance in human social and cultural occurrences. The essay links this triad of authors in an effort to make a brief reference to a theoretical proposition from which the baroque transcends the scope of art and aesthetics to break fiercely into everyday life, to become a subversive and resistant baroque, a playful baroque that, from art and literature, becomes social criticism and proposes alternatives for another way to live in today's capitalist modernity.

Keywords: Baroque – Neo baroque – Ethos baroque – Entropy – Capitalist modernity

¹ Agradezco el apoyo otorgado por la beca Conacyt al Programa de Maestría en Letras 2013-2/2015-1 de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), sin la cual la investigación y redacción del presente artículo no habría sido posible.

² **Nancy Rubio Estrada** es candidata a maestra en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y editora de la Dirección de Publicaciones del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE). Es coautora del libro *Octeto de virtuosos y ocho intérpretes* y ha publicado otros artículos académicos en la revista *Letras Históricas*.

Hablar sobre lo barroco resulta siempre un asunto complejo, pues la fijación de este concepto ha sido desde sus primeros intentos, a principios del siglo XVIII³, una empresa ardua que ha conducido a caminos divergentes. El extenso espectro de los estudios teóricos y críticos que hay al respecto lo comprueba.

Muchos han sido los autores que han abordado el tema y muchas las posturas que se han planteado al respecto. Según Figueroa Sánchez, es a principios del siglo XIX, con los estudios de Heinrich Wölfflin y su definición del barroco como “una categoría útil para caracterizar la historia de los estilos” (30), que este amplio debate puede comprenderse mediante dos posturas fundamentales: aquella que considera al barroco únicamente como un estilo de época, es decir como un periodo histórico situado en el siglo XVII (Hauser, Hatzfeld, Maravall, Díaz-Plaja); y aquella que lo define como una constante metahistórica o una esencia de carácter trascendental que permea, “renace u ocurre en muchas épocas y latitudes, sin vínculos sociológicos o ataduras a los hechos históricos” (Chiampi 40) (Focillon y D’ors)⁴.

Esta gran “querella barroca”, como la denominaba Gustavo Guerrero, tuvo durante el siglo XX, a mediados de la década de los setenta y casi hasta finales de la década de los noventa, un resurgimiento que propició la emergencia de nuevos puntos de vista que enriquecieron las ideas sobre lo barroco y lo vincularon con el gran y no menos complejo debate sobre la Modernidad.

Si bien es cierto que estos nuevos estudiosos no escaparon del todo a las posturas ya antes señaladas por Figueroa Sánchez, también es cierto que sus revisiones y relecturas actualizaron la controversia de antaño al integrar al debate temas como los objetos fractales, las series televisivas, el capitalismo, el mestizaje, la identidad cultural, la revolución, e incluso teorías sobre el lenguaje y la cosmología. De esta forma, la discusión sobre lo barroco rebasó los espacios en los que canónicamente se desarrollaba y adquirió una pluralidad inusitada.

Los idearios desarrollados por Severo Sarduy y Bolívar Echeverría, objeto de estudio de este ensayo, aunque escritos en diferentes años, pertenecen a esta época. No es el caso

³ Cristo Rafael Figueroa Sánchez, académico colombiano, considera que es a partir de este siglo que el debate en torno al concepto de barroco se torna una hazaña “penosa, especialmente por la concepción crítica neoclásica, que vio en el siglo XVII una época de decadencia, oscurantismo y perversión” (29).

⁴ Pese a que esta división de la discusión barroca ha sido señalada ya con anterioridad por diversos críticos (cfr. Gustavo Guerrero; Irleamar Chiampi), las *Cartografías literarias* de Figueroa Sánchez ofrecen un panorama mucho más amplio y metódico de la misma, es por ello que lo utilizaré como fuente principal al realizar referencias cronológicas de los autores inmersos en este debate.

de Johan Huizinga, quien concibió su teoría sobre el juego y su importancia en el suceder social y cultural humano bastante antes que estos pensadores latinoamericanos y, hay que decirlo, muy alejado de la querrela barroca. Pese a ello, se incluye en el presente ensayo porque el análisis conjunto de esta tríade ofrece una visión particularmente interesante sobre lo barroco y nos permite aproximarnos a una propuesta teórica desde la cual trasciende su cariz estético e irrumpe con fiereza en la vida cotidiana: barroco subversivo y de resistencia, barroco lúdico que, del arte y la literatura, deviene en crítica social y propone alternativas para vivir un mundo otro.

Me explico: en diversas obras cada uno de los autores elegidos plantea una forma particular de concebir al barroco y la función que desempeña en distintos ámbitos (lengua, cultura, religión, sociedad y, desde luego, arte). Así, mientras que Sarduy, gran apasionado de la cosmología y de la ciencia en general, cifra la importancia del barroco en su talante excéntrico que tiende por naturaleza a la entropía y destaca, sobre todo, la maravillosa concreción de ésta en los usos del lenguaje y las repercusiones que éste tiene en el sistema económico dominante (capitalismo); Echeverría lo vincula con la antigua noción griega de *ethos*, es decir, con un “modo” específico de sortear dos contradicciones ominosas e ineludibles: la primera inherente a nuestra propia naturaleza humana (nuestra dualidad animal y racional), y la segunda a la época en que vivimos (la modernidad capitalista). De esta manera, desde el pensamiento bolivariano, el barroco cobra un giro inesperado al desempeñar el papel de un dispositivo capaz de otorgar coherencia al mundo de la vida moderna y de permitirnos sobrellevar ambas contradicciones, asumirlas e incluso vivirlas con cierta “armonía”.

Finalmente, Huizinga, al desentrañar la esencia dadora de orden, irracional y libre del juego –susceptible de crear realidades alternas, mundos otros, insertos en el mundo ordinario que habitamos–, nos brinda con ello la posibilidad de adentrarnos y comprender aún más la naturaleza de lo barroco. Si bien se trata de una relación intuitiva, pues Huizinga jamás la estableció de manera explícita –aunque sí mencionó las innegables características lúdicas del barroco–, no por esto resulta menos enriquecedora. Todo lo contrario, su lúcido trabajo sobre el juego y su trascendencia en el desarrollo sociocultural de la humanidad permite crear puentes profundos entre el pensamiento sarduyano y el bolivariano, gracias a lo cual podemos ir más allá de las coincidencias que ya de por sí existen entre ambos y ahondar en

una nueva forma de concebir el barroco: un barroco cuya estética pretende rebasar al arte, ámbito al que históricamente se le ha ceñido, para incidir en la vida cotidiana de diversas formas.

Valga éste, pues, como un breve preámbulo para la revisión de los idearios de estos tres autores en la pantanosa y vasta discusión sobre la naturaleza barroca. Valga, sobre todo, como justificación para establecer relaciones entre ellos, mediante las cuales podamos acercarnos a lo barroco desde una concepción teórica más amplia.

I. Sobre Severo Sarduy o el barroco revolucionario

Severo Sarduy –escritor cubano a quien el régimen castrista se refirió siempre, entre el reproche y el desprecio, como “franco-cubano”⁵, concibió y completó su teoría sobre lo barroco a lo largo de casi veinte años, de inicios de la década de los setenta a finales de la década de los ochenta. Quizás sus concepciones más importantes al respecto se encuentren condensadas dentro de tres de sus ensayos más significativos: *El barroco y el neobarroco* (1972), “Barroco” (1974) y “Nueva inestabilidad” (1987).

Ya desde el primero de ellos, publicado en el volumen colectivo *América Latina en su literatura*, coordinado por César Fernández Moreno, Sarduy se ubica claramente a favor de la primera postura destacada por Figueroa Sánchez –aquella que concibe al barroco como una etapa histórica definida–, al distinguir entre un primer barroco (el barroco europeo y el barroco colonial latinoamericano) y un “barroco actual” o “neobarroco”. Este hecho incidirá profundamente en su concepción de ambos barrocos como periodos poseedores de una idiosincrasia colectiva que, por supuesto, repercutirá en la cultura propia de ambas épocas.

Empero, antes de profundizar en ello y en las diferencias entre uno y otro, es importante reparar en las características que Sarduy reconoce en ese primer barroco:

El festín barroco nos parece, [...] con su repetición de volutas, de arebescos y máscaras de confitados sombreros y espejeantes sedas, la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza, la mejor expresión de ese proceso que J.

⁵ Severo Sarduy (Camagüey, Cuba, 1937-París, Francia, 1993) abandonó Cuba en 1960, cuando gracias a una beca del gobierno cubano viajó a París, junto con otros jóvenes escritores, para estudiar historia del arte en la École du Louvre. Al finalizar la estancia cubierta por la beca, Sarduy, intuyendo ya el devenir de la reciente revolución cubana, decidió quedarse en Francia. Aunque sus opiniones, bastante críticas y a menudo desfavorables al nuevo régimen, jamás fueron emitidas en el ámbito público, su relación con el régimen castrista fue siempre tensa, cuando no de una franca hostilidad por parte de este último. Al respecto, véase Díaz Martínez.

Rousset ha reconocido en la literatura de toda una "edad": la *artificialización* (Sarduy *El barroco y el neobarroco* 8).

Allende del carácter artificioso del barroco, tan señalado ya por otros autores precedentes a Sarduy, en esta primera definición podemos encontrar la simiente de una idea asaz interesante que la teoría sarduyana conducirá casi hasta sus límites: su talente irrisorio e irónico sobre la naturaleza. No olvidemos que una de las acepciones de esta última palabra es "Conjunto, orden y disposición de todo lo que compone el universo" (*DRAE*). Desde esta noción el barroco adquiriría, gracias a la ironía y la irrisión, la capacidad casi demiúrgica de trastocar ese orden primigenio que estructura y otorga estabilidad al mundo.

Con una descripción muy cercana a esta acepción podemos encontrarlo en su segundo ensayo, publicado apenas dos años después de su colaboración con Fernández Moreno, en el cual Sarduy afirma: "el barroco será extravagancia y artificio, perversión de un orden natural y equilibrado: moral" ("Barroco" 1216). Si bien la idea del barroco como un alterador del orden no es del todo novedosa⁶, será Sarduy quien la traslade del ámbito estético al moral, lance intelectual que conllevará interesantes implicaciones, pues según el escritor cubano:

A la historia del barroco podríamos añadir, como un reflejo puntual e inseparable, la de su represión moral, ley que, manifiesta o no, lo señala como desviación o anomalía de una forma precedente, equilibrada y pura, representada por lo clásico ("Barroco" 1199).

Quizá el ejemplo sarduyano más conocido de esta idea sea el cosmológico: la transición de Galileo a Kepler, que no es otra que la del círculo a la elipse. El círculo, considerado desde la antigüedad clásica representación de la perfección y la armonía⁷, fungiría durante el Renacimiento como base del modelo astronómico vigente de la época (teoría heliocéntrica), a través del cual el hombre renacentista comprendería y se relacionaría no sólo con su entorno más cercano sino con el universo todo, un universo finito, delimitado por un centro claro, un universo perfecto.

⁶ Wölfflin, por ejemplo, sostenía que a diferencia del estilo renacentista que buscaba el sosiego, la tranquilidad y la perfección de la forma, el barroco resultaba inquietante y perturbador, pues lejos de buscar la armonía o la quietud espiritual, "desequilibradamente provocaba la ansiedad y la disarmonía" (Arriarán 17-18).

⁷ Esta noción del círculo, tal y como señala Sarduy ("Barroco"), es expuesta por Platón en su diálogo *Timeo o de la naturaleza*, en el cual dicha figura es considerada, además, forma natural del universo. Concepción que devendría en una larga tradición: alrededor del 390 a.C., los pitagóricos imaginaban ya un universo en cuyo centro existía un "fuego" alrededor del cual giraban la Tierra, el Sol, la Luna y los planetas con un movimiento circular uniforme; posteriormente, hacia el 270 a.C., Aristarco de Samos propondría el primer sistema heliocéntrico conocido.

El descubrimiento de las leyes de Kepler –cuyo principal postulado es el movimiento elíptico de los planetas alrededor de dos focos, uno de los cuales es el centro del Sol–, creó una fuerte ruptura en el saber científico de aquel tiempo e incidió hondamente en la concepción del hombre sobre el universo y en su forma de vincularse con él. El mismo Kepler, hombre de profundas convicciones religiosas que hallaba en el modelo heliocentrista la celebración de la existencia y la sabiduría divina, se negó durante mucho tiempo a aceptar los resultados de su investigación, pues hacerlo implicaba abandonar la visión del universo perfecto y equilibrado como hasta entonces se había concebido, y aventurarse, en cambio, a la desconcertante idea de un universo descentrado y, por tanto, deformado, de un universo inabarcable y desconocido, sin límites precisos. Del enorme terror y desasosiego que este descubrimiento inspiraba nos da cuenta un nota de Kepler: “Este pensamiento –el de la infinitud del Universo– conlleva no sé qué horror secreto; en efecto, uno se encuentra errante en medio de esa inmensidad a la cual se le ha negado todo límite, todo centro, y por ello mismo, todo lugar determinado” (Kepler citado por Sarduy “Barroco” 1224), esta angustia kepleriana podría considerarse, de cierta manera, inmanente a su época: la transición del círculo a la elipse, de Galileo a Kepler, es también –propone Sarduy– la transición del Renacimiento al Barroco.

Así, la elipse, que para el escritor cubano es susceptible de leerse “como descentramiento y perturbación del círculo –con todas las resonancias teológicas [e ideológicas, agregaría yo] que ello implica–” (“Barroco” 1225), constituirá en la teoría sarduyana el gran símbolo barroco, cuyo carácter perturbador e inestable lo atravesará todo: las obras poéticas de Góngora en la literatura, los cuadros de Caravaggio y Velázquez en la pintura o la arquitectura de Borromini que, inserta en un nuevo discurso urbano, cambiaría la interacción hombre-espacio. La elipse, pues, constituirá para Sarduy un sistema semiótico dominante, cuyos principios estructurales penetrarán en otras estructuras y en la cultura renacentista como un todo, introduciendo el gusto por los centros múltiples (descentramiento) y su consecuente trastorno en todos los ámbitos.

En este sentido, resulta interesante que los recursos destacados por Sarduy mediante los que estos artistas ejercían el poder caótico de la elipse sean, en el ámbito pictórico y arquitectónico, la anamorfosis y, en el literario, la alegoría. Ambos elementos alteradores de la realidad, pues si “La anamorfosis aparece [...] como la perversión de la perspectiva y de su

código –presentar de frente, ver de frente–, [...] la alegoría aparece como la degradación de la narración natural” (“Barroco” 1220). Pensamiento este que recuerda a Rousset, para quien “el barroco encarna un símbolo mayor: la metamorfosis [...] mundo de las formas en movimiento y de un hombre en vías de cambio o de ruptura, quebrado entre lo que es y lo que parece ser, entre su máscara y su rostro” (Figuerola Sánchez 38).

La elección del escritor cubano del ámbito cosmológico como origen de este descentramiento, de este caos que todo lo trastocará, no es azarosa; al igual que Rousset busca hacer hincapié en el quiebre epistémico que sufrieron los hombres del siglo XVII, pero en su caso parece haber cierto determinismo sobre la orientación que éste tuvo: de la ciencia hacia el arte. Si bien ello no está demostrado, como señala Calabrese en *La era neobarroca*, y no podemos olvidar que la cosmología kepleriana no es más que uno de los muchos factores que provocaron dicha ruptura en la episteme renacentista⁸, no deja de ser una intuición valiosa, sobre todo al dirigir su atención a un elemento constantemente mencionado – considerado por Sarduy inherente al barroco–: su carácter anárquico y desordenado, producto de esa pérdida primaria del centro, acaecida con el descubrimiento de las órbitas elípticas de Kepler, que se extendería posteriormente a todas las estructuras culturales de la época.

La represión moral a la que se encuentra sometido el barroco y a la que Sarduy tanto alude en su segundo ensayo, constituye una respuesta feroz al talante excéntrico del barroco que todo lo invade, que todo lo pervierte. Al respecto, Calabrese hace una reflexión iluminadora que me gustaría retomar en este ensayo: “excéntrico” es una palabra bastante ambivalente, si bien en geometría es utilizado para adjetivar aquello “Que está fuera del centro o que tiene un centro diferente” (*DRAE*), la primera acepción con la que aparece en el diccionario de la Real Academia Española (*DRAE*), que es también la que solemos utilizar con mayor regularidad, es “De carácter raro, extravagante” (*DRAE*). Un “excéntrico”, apunta Calabrese (72-74), es aquel que se comporta de manera poco habitual, fuera del modo común

⁸ Otros factores importantes que sin duda desencadenaron dicha ruptura fueron la Decadencia española y la Contrarreforma. La primera, ocurrida durante el reinado de los últimos miembros de la Casa de Austria, tuvo serias repercusiones no sólo en el aspecto político (guerras constantes) sino también en el demográfico (peste y epidemias que se reflejaron en un alto índice de mortandad); en el económico (entre otros, problemas fiscales e inflación provocada por variaciones en las remesas de metales preciosos enviados desde América) y en el social (hambrunas, mendicidad y prostitución). La segunda fue la respuesta tenaz de España, que se esforzaría por mantener los principios teocéntricos que fundamentaban la ideología católica medieval, en reacción a la Reforma religiosa europea. Para mayor información sobre el tema, véase Maravall y Díaz-Plaja.

de obrar, es el que actúa en los límites de un sistema ordenado pero sin amenazar su regularidad; alguien que sitúa su propio "centro" de interés en la periferia o en los márgenes del sistema.

Aunque sustancialmente inocuo para el sistema, lo excéntrico representa, invariablemente, un peligro latente, pues porta en sí el germen de la desestabilización y la entropía. Llevado al exceso puede influir en los comportamientos de la vida cotidiana, y no debemos olvidar que

El exceso, como superación de un límite y de un confín, es sin duda desestabilizador. Cualquier acción, obra o individuo excesivo quiere poner en discusión cierto orden, quizá destruirlo o reconstruirlo. Cualquier sociedad o sistema de ideas tacha de excesivo lo que no puede ni desea absorber (Calabrese 75).

O quizá sería mejor decir lo que no puede ni desea comprender. Usualmente aquello que se califica de excesivo es siempre lo desconocido: elementos externos al propio sistema, aquello que le es ajeno e ininteligible, es decir, la otredad. Existe, pues, cierta aversión al otro que desde el primer contacto lo hace inaceptable. Sin embargo, en el caso del barroco ocurre un fenómeno endógeno: es dentro del mismo sistema que se anula el centro único que lo estabiliza y se producen, en su lugar, múltiples centros localizados en sus límites que tenderán al exceso. En otras palabras, el descentramiento provocado por los excesos del barroco y su subsiguiente entropía son internos, generados desde el interior del propio sistema.

Que el escritor cubano era consciente de este fenómeno resulta evidente al retomar los recursos estilísticos señalados por él como eminentemente barrocos: la alegoría y la anamorfosis. Ambos, afirma Sarduy, "más que la anulación del sistema [...] logran su desajuste sistemático y ello –hay que insistir– utilizando los medios mismos del código definido como regulador" ("Barroco" 1220). Así, mientras la alegoría "degrada" el lenguaje mediante el lenguaje mismo que la origina, la anamorfosis hará lo propio a través de la pintura. Esta idea cobrará especial importancia en el "barroco actual" o neobarroco.

Más allá de todas las características normalmente recriminadas a ese primer barroco europeo y colonial latinoamericano –a saber, límites precisos, elementos demasiado numerosos, deseo de llenar metódicamente todos los vacíos–, quizá sea su capacidad para pervertir el sistema desde el sistema mismo la que mayor deseo de contención suscita, pues éste es también su rasgo más amenazante. No es de extrañar, entonces, la vehemencia con

que se le reprime al identificarlo con “lo estrambótico, lo excéntrico y hasta lo barato, sin excluir sus avatares más recientes de *camp* y de *kitch*” (“Barroco” 1199).

Hasta aquí se ha hablado de una característica que, como mencioné al principio de este apartado, probablemente sea la aportación más interesante de la teoría sarduyana sobre el barroco: su carácter irrisorio e irónico sobre la naturaleza, esbozado ya desde su primer ensayo, que conducirá, en su siguiente libro de corte teórico, hasta la idea bastante sugerente de un carácter descentralizador (excéntrico) capaz de desestabilizar e introducir el caos en la sociedad que lo origina de manera endógena. Por el momento me interesa destacar éste como el rasgo más importante de ese primer barroco señalado por Sarduy.

Si bien Rousset cimienta la atracción que experimentó el siglo xx por el barroco en una sensación de afinidad entre ambas épocas, ya que “el arte y el hombre del siglo xx también conocen la experiencia de la dispersión [y] de la discontinuidad” (Rousset citado por Figueroa Sánchez 47), más que las semejanzas, resultan particularmente interesantes las diferencias:

[...] el barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado [...] pero aún armónico; se constituyen como poseedores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aun si ese logos se caracteriza por la infinitud, por lo inagotable de su despliegue [...] Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico (Sarduy *El barroco* 34).

Tal y como señala Sarduy, y en ello coincide parcialmente con Rousset⁹, la diferencia esencial entre un barroco y otro es la idea de unidad, persistente aún en el siglo xvii, en el cual “la multiplicidad y la inconstancia eran apenas el correlato de una centralidad que se estaba perdiendo” (Figueroa Sánchez 47); y que en el siglo xx se habrá perdido ya de manera completa. Otra diferencia abismal entre “los primeros barrocos” y el barroco actual es la consciencia: mientras que el barroco europeo y el barroco colonial latinoamericano difícilmente podían haber sido conscientes, no de esa inicial pérdida de centralidad, que lo eran –baste sino recordar el horror kepleriano ante el descubrimiento de un universo infinito e imperfecto–, sino de su capacidad entrópica; rasgo que en el neobarroco –estudiado desde los presupuestos sarduyanos, desde luego– será plenamente consciente y hasta intencional.

⁹ Rousset únicamente señala esta carencia de unidad en el arte de la primera mitad del siglo xx; mientras que Sarduy considera que esta ausencia es visible en todos los ámbitos de la cultura contemporánea.

Dicha conciencia resulta evidente en uno de los planteamientos más luminosos del escritor cubano que nos atañe de manera especial por encontrarse ampliamente relacionado con la literatura: el subversivo erotismo del lenguaje que proclama desde su primer ensayo y reitera en *Barroco*. Para Sarduy, el barroco actual, lejos de perseguir un deseo de obscuridad y exquisitez, busca

[...] amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación ("Barroco" 1250).

En otras palabras, desde la perspectiva sarduyana, el lenguaje, en el neobarroco, desempeñará una función subversiva, casi revolucionaria, al atentar intencionadamente contra la función primordial del lenguaje natural¹⁰ –servir como vehículo de comunicación entre receptores y oyentes mediante la transmisión de información– y destruir, a semejanza de la elipse que subvierte y deforma el círculo, el orden supuestamente normal con que éste debería cumplir su cometido.

Así, contrario al lenguaje natural, el lenguaje neobarroco no pretende ya austeridad ni eficacia alguna, por el contrario, busca llamar la atención sobre sí mismo y sus excesos, pues se trata de un lenguaje averiado, o sublimado si se prefiere, donde el hombre y su mundo carecen de toda importancia y donde las palabras, olvidadas de su función originaria, lejos de conducirnos obedientes a la realidad extralingüística se autoseducen y enajenan en su propia belleza. Serpiente que se devora a sí misma, el lenguaje barroco se tiene como su propio y único fin.

Esta postura del lenguaje neobarroco no es trivial, comprende una política y una ideología contraria a la doctrina utilitaria e individualista del sistema capitalista, piedra angular de la sociedad actual; el afán por rechazar la asfixiante función comunicativa del lenguaje como su única y reducida posibilidad y mostrarlo, en cambio, en flagrante transgresión a su finalidad, como una actividad puramente lúdica que parodia dicha función, es lo que constituye el cariz revolucionario del neobarroco.

Artificial, paródico, desbordante, hiperbólico y sobre todo inútil, por cuanto que carece de finalidad, el cariz revolucionario del lenguaje barroco deviene también en cariz

¹⁰ Atendiendo la definición de Luna Traill, Viguera Ávila y Baez Pinal, entendemos por lenguaje natural el "Sistema de signos vocales doblemente articulados con el que se comunican los miembros de una comunidad".

erótico: "juego, pérdida, desperdicio y placer" que recuerdan el erotismo propio del amor sensual, "parodia [de] la función de reproducción, transgresión de lo útil, del diálogo natural de los cuerpos" ("Barroco" 1251). Erótica del lenguaje que a semejanza del erotismo humano pretende ser creadora de continuidades en un mundo establecido sobre la discontinuidad. Recordemos que de acuerdo con Georges Bataille podemos definirnos como seres discontinuos, estructuras cerradas separadas unas de otras por un abismo profundo, por una discontinuidad que es, en cierto sentido, la muerte. En el amor sensual, toda la operación del erotismo tiene por objeto:

[...] alcanzar al ser en lo más íntimo [...] El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad [...] Toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego (Bataille 22).

Es decir, el erotismo gesta, aunque de manera fugaz, una continuidad que une a dos seres discontinuos y los aproxima a la muerte, pues la muerte, ente ambivalente, no sólo es la discontinuidad insalvable que nos abisma, también posee, a un tiempo, el sentido de la continuidad del ser. ¿Cómo es ello posible? Bataille cifra su respuesta en una concepción muy antigua: el ciclo de la vida y la muerte. Es de la muerte en descomposición de donde surge la nueva vida¹¹. Así pues, desde la tesis de Bataille, el erotismo, como un mecanismo que nos desequilibra al poner en juego nuestra continuidad y hacer que nos autocuestionemos de manera consciente, se encuentra íntimamente ligado a la muerte.

En la propuesta sarduyana, la muerte y la creación de continuidad también subyacen en el cariz erótico del lenguaje neobarroco; sin embargo la operación erótica de este lenguaje posee diferencias importantes respecto al mecanismo del erotismo humano. La primera y más evidente es la forma en la que el lenguaje neobarroco crea esta continuidad; a diferencia del erotismo humano, que la origina a partir de la unión sexual de dos seres discontinuos, en

¹¹ "[...] la muerte garantiza incesantemente una resurgencia sin la cual la vida declinaría [...]. La vida es un movimiento tumultuoso que no cesa de atraer hacia sí la explosión. Pero, como la explosión incesante la agota continuamente, sólo sigue adelante con una condición: que los seres que ella engendró, y cuya fuerza de explosión está agotada, entren en la ronda con nueva fuerza para ceder su lugar a nuevos seres. [...] Debemos representarnos [este] ciclo infernal hasta el punto más extremo. El crecimiento de los vegetales implica el amontonamiento incesante de sustancias disociadas, *corrompidas* por la muerte. Los herbívoros engullen montones de sustancia vegetal viva, antes de ser comidos ellos mismos, antes de responder con ello al movimiento de devoración del carnívoro. Al final no queda nada, excepto el feroz depredador, o su despojo, que se convierte a su vez en presa de las hienas y de los gusanos" (Bataille 63-64).

el neobarroco ésta surge de la “saturación sin límites, [de] la proliferación ahogante” (“Barroco” 1251) del propio lenguaje, pues para Sarduy:

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 expresa [...], que se oriente o detenga la crecida de los signos (“Barroco” 1221).

Es, pues, el populoso caudal del lenguaje neobarroco el que “cubre el soporte y lo reduce a un *continuum* no centrado, a una trabazón de materia significativa sin intersticio para la inserción de un sujeto enunciado” (“Barroco” 1220). La continuidad que pretende establecer la erótica lingüística de Sarduy reside, pues, en la prodigiosa y desbordante exhibición de su propio código, en ese lenguaje abigarrado que es el neobarroco: es su proliferación incontrolable la que termina por anular la estructura cerrada, discontinua, que son, en el lenguaje natural, el emisor y el receptor.

Quizá una segunda diferencia podemos encontrarla en la forma en que ambas eróticas se relacionan con la muerte: mientras que para Bataille el amor sensual busca de manera inconsciente su proximidad; desde la perspectiva sarduyana el lenguaje neobarroco pretende, conscientemente, esquivarla, ocultarla y quizá hasta combatirla. En el primero, es la nostalgia de la continuidad perdida lo que nos impulsa al acto sexual¹², mediante el cual alcanzamos una fugaz pero estrecha cercanía con la muerte, depósito de aquella primera continuidad perdida. En el segundo, es el *horror vacuis*, el miedo al vacío que no es otro que el miedo a la muerte, el que lo empuja a la ostentación y suntuosidad de su lenguaje como arma efectiva no sólo contra el utilitarismo ingente del sistema capitalista sino contra la presencia inexorable de la muerte.

En resumen, podemos decir que para Severo Sarduy la principal característica del barroco europeo y colonial será su talento irrisorio e irónico sobre la naturaleza, es decir, su cariz entrópico que todo lo trastoca, que todo lo pervierte y lo transforma, y que, según el escritor cubano, no encuentra su origen en el ámbito estético sino en los grandes descubrimientos cosmogónicos del Renacimiento, los cuales incidieron profundamente en la

¹² “Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida. Nos resulta difícil soportar la situación que nos deja clavados en una individualidad fruto del azar, en la individualidad percedera que somos. A la vez que tenemos un deseo angustioso de que dure para siempre eso que es percedero, nos obsesiona la continuidad primera, aquella que nos vincula al ser de un modo general” (Bataille 19).

percepción humana del universo todo y permearon, por ende, en las estructuras culturales de la época, haciéndolo acreedor a una fuerte represión moral que ansiaba contenerlo.

El neobarroco, gran heredero de este primer barroco, ejercerá de manera consciente e irreverente esta capacidad de agente caótico; concretándolo en la literatura y en su particular uso del lenguaje, donde subyace un cariz revolucionario y erótico propio de una postura política e ideológica contrario a la sociedad capitalista que lo rodea.

Dada la intención explícita de este ensayo de explorar nuevas concepciones teóricas alrededor de lo barroco, es precisamente esta postura uno de los elementos que más nos interesa destacar del ideario sarduyano, pues esta lucidez manifiesta de la que tanto hace gala deviene en un barroco desafiante con claras intenciones revolucionarias, crítico del sistema económico que actualmente nos rige y que funge como una nueva forma de “represión moral” a la que históricamente el barroco no es ajeno. Resulta interesante, además, que la trinchera elegida desde la cual el neobarroco elige enfrentar y contrarrestar “la economía burguesa” –más allá de verdaderamente lograrlo– sea la literatura, al entenderla como el espacio privilegiado donde el lenguaje puede revelarse, donde puede utilizarse como una arma real no sólo contra la represión, sino contra el vacío ontológico propio de esta modernidad capitalista: un neobarroco que contraataca, plenamente consciente de la represión que sufre y de la mejor forma de resistirla: a través del lenguaje literario que se trasciende a sí mismo para criticar con fiereza a la sociedad que, paradójicamente, es su creadora.

II. Sobre Bolívar Echeverría o la resistencia barroca

Bolívar Echeverría¹³, filósofo mexicano de origen ecuatoriano, mantuvo siempre una posición crítica frente al sometimiento y el dominio ejercido por el sistema capitalista, hecho especialmente exacerbado desde la modernidad. Dicha ideología permeó sus numerosos estudios sobre la Escuela de Frankfurt, el marxismo y el existencialismo, entre otras escuelas filosóficas, así como sus investigaciones sobre diversos fenómenos culturales, económicos e históricos de América Latina. Entre estas últimas nos interesa recordar sobre todo su teoría respecto al cuádruple *ethos* de la modernidad, la cual analizaremos en detalle más adelante,

¹³ Para un panorama mucho más amplio del trabajo desarrollado por Echeverría (1941-2010), véase: Fuentes, García Venegas y Oliva Mendoza (comps.).

pero que a grandes rasgos puede sintetizarse como el planteamiento de cuatro formas de resistencia cultural contra el avasallamiento propio del capitalismo. De manera primordial, por ser la parte que atañe a este ensayo, nos centraremos en la noción bolivariana del *ethos* barroco.

No cabe duda de que Echeverría retomó parte del pensamiento sarduyano sobre el barroco en la construcción de su propio ideario. Ya desde su ensayo "El *ethos* barroco", publicado en 1994, el filósofo iniciaba un diálogo intenso con la idea sarduyana del "barroco revolucionario"; sin embargo, no será sino hasta su siguiente libro, *La modernidad de lo barroco* (1998) –una amplia recopilación de ensayos donde en numerosas ocasiones Echeverría menciona la obra de Sarduy e incluso la utiliza en epígrafes y citas textuales–, donde encontraremos una noción mucho más clara sobre su particular concepción del barroco y sus implicaciones en diversos ámbitos de la vida moderna (lengua, cultura, religión, arte y sociedad). Será también en esta obra donde encontraremos ya la idea del barroco como un "arma eficaz" contra la vacuidad de la modernidad y su sistema económico.

Aunque la influencia de Sarduy en Echeverría es notable, cierto es también que el filósofo estableció diferencias importantes. Un punto inicial de divergencia entre ambos pensadores latinoamericanos es la conciencia temporal mediante la cual se aproximan al fenómeno barroco. Así, mientras que en Sarduy puede identificarse una clara concepción histórica¹⁴; Echeverría, al pensar lo barroco como un *ethos* susceptible de aparecer en cualquiera período histórico, se encuentra mucho más cercano a aquella postura que asimila lo barroco a una constante metahistórica.

Un segundo y evidente punto de desencuentro puede situarse en el cuidado con el que Echeverría –pese a su marcada filiación marxista–, retoma y atenúa el cariz revolucionario y subversivo que para Sarduy resulta del todo inseparable del neobarroco. Empero, vayamos con calma y retornemos de momento al primer punto señalado.

El concepto de *ethos*, palabra griega que significa "costumbre" y que en la actualidad es definida como el "conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter, [es decir el modo de ser] o la identidad de una persona o comunidad" (DRAE),

¹⁴ Recordemos que a lo largo de sus diversos ensayos el escritor cubano distingue entre un primer barroco europeo y colonial latinoamericano de un segundo barroco actual o neobarroco, ambos como periodos circunscritos a determinadas épocas históricas.

es retomado por Echeverría desde la enorme riqueza que produce esta ambivalencia de significados. Así, el término *ethos* adquiere en el ideario del filósofo la alternancia de:

[...] un dispositivo que nos protege de la necesidad de descifrar [el mundo] a cada paso, que implica una manera de contar con él y de confiar en él, [derivado del significado griego, con el de un] dispositivo que nos protege de la vulnerabilidad propia de [...] nuestra identidad, que implica una manera de imponer nuestra presencia en el mundo, de obligarlo a acosarnos siempre por el mismo lado [concepción ésta procedente de su acepción actual] (Echeverría "La historia" 162).

Desde esta perspectiva, el *ethos* histórico, clave en el desarrollo del pensamiento bolivariano, funciona a la par como morada o abrigo, como un refugio que entraña un "principio de organización de la vida social y de construcción del mundo de la vida", el cual implica la "puesta en práctica de una estrategia destinada a hacer vivible lo invivible, a resolver una contradicción insuperable" (162). En otras palabras, funciona como "refugio" porque su implementación no sólo nos protege de la desgastante convivencia que supone habitar el mundo circundante, sino que además la vuelve mucho más factible.

Si bien, Echeverría señala que el *ethos* histórico no sólo actúa como un recurso pasivo de defensa, sino también como uno ofensivo, como un "arma" eficaz destinada a disolver, ya que no a solucionar, la contradicción fundamental e insuperable constitutiva de la condición humana, aquella que se desprende "de ser siempre la forma de una sustancia previa o 'inferior' (en última instancia animal), que al posibilitarle su expresión debe sin embargo reprimirla" ("El *ethos* barroco" 37). Es decir, el *ethos* histórico es también la estrategia que nos ha permitido sortear la contradicción que surge de la coexistencia de nuestra naturaleza animal y nuestro ser racional y social (*zoon politikon*).

Así pues, el *ethos* histórico puede entenderse como el comportamiento social estructural que se repite una y otra vez a la largo del tiempo, con la intención de guiar la constitución de las distintas formas de lo humano. Ya que éste depende de los acontecimientos históricos profundos, de larga duración, y de cómo son asumidos y asimilados por la sociedad para integrarlos a su comportamiento cotidiano, el *ethos* histórico es susceptible de transformarse y, de hecho, lo hace: cada época posee un *ethos* histórico distinto, es decir, cada época desarrolla e implementa distintas formas de resistir y sobrevivir a la contradicción en turno ("La historia" 162-167).

Y bien ¿cuál es la contradicción propia de nuestra época? ¿De qué debemos “refugiarnos”? ¿Contra qué hay que “armarnos”? Echeverría cifra la respuesta en un suceso trascendental, mismo que Sarduy había resaltado ya en su obra y cuya importancia es tal que, incluso, puede considerarse el causante del sentido tan acusadamente revolucionario y beligerante del neobarroco: me refiero al hecho capitalista, parte insoluble de la modernidad. Me explico: según el filósofo mexicano, desde el siglo XVIII los rasgos característicos de la vida civilizada se han mezclado a tal grado con los de la vida moderna que resulta ya imposible separarlos. De modo tal que:

La modernidad, que fue una modalidad de la civilización humana, por la que ésta optó en un determinado momento de su historia, ha dejado de ser [...] una modificación en principio reversible de ella, y ha pasado a formar parte de su esencia. Sin la modernidad, la civilización en cuanto tal se ha vuelto ya inconsistente (“El *ethos* barroco” 34).

Además de otorgar a la vida social características determinantes como el racionalismo, el progresismo, el urbanismo, el economicismo o el individualismo a ultranza¹⁵, la modernidad también nos ha conducido a una situación muy compleja y sin aparente resolución, donde, desde hace ya más de cien años, las distintas crisis se imbrican, complementan y sustituyen entre sí, afectando los ámbitos político, social, económico y cultural sin que pueda hablarse de una recomposición visible y duradera de los mismos. Se trata, como señala Echeverría, de una crisis que subyace en la base de todas las anteriores, de una crisis civilizatoria, tangible en los grandes genocidios y ecocidios del siglo XX que perduran hasta nuestros días.

Paradójicamente el hecho que propició dicha crisis es el mismo que dio origen a la modernidad: el proyecto capitalista que, en su versión neoeuropea y puritana, conlleva una contradicción terrible e insuperable, aquella que surge del conflicto permanente entre las dos dinámicas simultáneas en torno a las cuales se organiza la vida social actual, la de ésta como un proceso de trabajo y de disfrute en tanto valor de uso, y la de la reproducción de la riqueza

¹⁵ Para leer más sobre la particular relación entre la modernidad, el capitalismo y su incidencia constitutiva en la actual vida social véase Echeverría, “Modernidad y cultura”. De manera tangencial puede revisarse también a Quijano, “Colonialidad y modernidad/razionalidad” y “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. Si bien parte importante de la investigación de Quijano gira en torno al complejo vínculo colonialidad-modernidad, especialmente en América Latina, tema que aquí no se aborda, ambos capítulos ofrecen una lúcida aproximación a los conceptos de modernidad y capitalismo.

o acumulación del capital en tanto “valorización del valor abstracto”, donde la primera es siempre sacrificada y sometida a la segunda (34-38).

Dado que “La realidad capitalista es un hecho inevitable, del que no es posible escapar [pues se ha convertido en parte inseparable de la modernidad] y por tanto debe ser integrado en la construcción espontánea del mundo de la vida; [es decir,] debe ser convertido en una ‘segunda naturaleza’ [e] integrado como medianamente aceptable” (“La historia” 168), el papel que desempeña el *ethos* histórico de la modernidad es fundamental, pues su tarea consiste precisamente en interiorizar el hecho capitalista en la espontaneidad de la vida cotidiana y hacer no sólo aceptable sino vivible su contradicción intrínseca como único modo de asegurar la armonía indispensable para la existencia cotidiana moderna.

Acorde con Echeverría, son cuatro las versiones del *ethos* moderno que ofrecen diferentes posibilidades de vivir y asimilar el mundo dentro del capitalismo, a saber: el *ethos* realista, el *ethos* romántico, el *ethos* clásico y el *ethos* barroco. Es importante señalar que ninguno de éstos se da de manera exclusiva, puesto que cada uno aparece siempre combinado con los otros, dependiendo de las circunstancias que enfrenta la sociedad en ese determinado momento histórico (“La historia” 172), por lo que, desde el pensamiento bolivariano, resulta imposible hablar de una “modernidad absolutamente realista” en contraste con “una modernidad netamente romántica”, o bien, de una “modernidad plenamente clásica” diferenciada de una “modernidad totalmente barroca”. Hecha la aclaración podemos continuar con nuestro tema.

El *ethos* barroco, que es el que aquí nos interesa¹⁶, se caracteriza por ser un comportamiento que no borra ni niega la contradicción propia del hecho capitalista, por el contrario, la reconoce y la sabe inevitable, y aunque no se rebela contra ella, se resiste a aceptarla. Lejos de asumir la elección esperada por la modernización en marcha: el sacrificio del valor de uso en aras del valor abstracto, el *ethos* barroco opta por un tercer camino que se antoja absurdo e imposible: “vivir la contradicción bajo el modo de trascenderla y desrealizarla, llevándola a un segundo plano, imaginario, en el que pierde su sentido y se desvanece, y donde el valor de uso puede consolidar su vigencia pese a tenerla ya perdida” (171).

¹⁶ Para leer sobre el resto de los *ethe* del *ethos* modernos, véase Echeverría, *La modernidad de lo barroco*.

Así pues, el *ethos* barroco propone “vivir la destrucción de lo cualitativo, producido por el productivismo capitalista, al convertirlo en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo” (“El *ethos* barroco” 39-40). En otras palabras, el *ethos* barroco apuesta por la creación de un mundo otro dentro del propio mundo capitalista. Y en esta luminosa idea podemos encontrar nuevamente ecos sarduyanos: se trata nada menos que del elemento entrópico, creador de caos endógeno, al que tanto hace referencia el escritor cubano. Esta vez es el *ethos* barroco el que, surgido de la modernidad capitalista y dentro de ella misma, imagina un mundo otro, uno donde si bien no se amenaza ni se subvierte el orden establecido, por lo menos se le resiste.

Dicha noción recuerda también a Walter Mignolo y sus conceptos de “desprendimiento” y “apertura”. Según este semiólogo argentino, la lógica de la modernidad –opresiva siempre– genera invariablemente una energía de descontento y desconfianza que puede traducirse en pensamientos “de-coloniales”¹⁷, es decir, en “pensamientos que se desprenden [de dicha lógica] y se abren [...] a posibilidades en-cubiertas (colonizadas y desprestigiadas como tradicionales, bárbaras, primitivas, místicas, etc.) por la racionalidad moderna” (250). El principal objetivo de estos pensamientos, señala Mignolo, es la de-colonialidad del poder.

¿Puede considerarse entonces al *ethos* barroco un pensamiento de-colonial? Quizá sólo en cierta medida. En efecto, tanto éste como el neobarroco sarduyano nacen del hartazgo producido por la lógica de la modernidad capitalista y su anquilosada retórica. Tan asfixiantes, tan reducidas y, sí, tan exasperadamente represivas. Ambos, además, proponen maneras propias de confrontarlas o resistirlas: juegos que crean mundos otros, en el caso de Sarduy mediante un lenguaje ensimismado y enloquecido, en el caso de Echeverría mediante la estetización de la vida cotidiana. No en vano el filósofo mexicano nombró a este comportamiento “barroco”, aludiendo así a su capacidad para tratar con naturalidad el hecho capitalista propio de la vida moderna –aceptar las leyes de circulación mercantil ante las que se sacrifica el valor de uso– y al mismo tiempo inconformarse con éste y someterlo a un juego de transgresiones que lo refuncionalizan sin destruirlo, en similitud con la manera en que la

¹⁷ Mignolo distingue entre “de-colonial” y “des-colonial” (con o sin guion). El primero refiere al proyecto modernidad/colonialidad del que Mignolo es estudioso. El segundo refiere a la noción de “descolonización” con el uso que se le dio durante la Guerra Fría, el cual posteriormente derivaría en el concepto de “post-colonialidad”. Para ahondar más en esta distinción, véase Mignolo.

estética barroca descubre el objeto artístico que subyace en el objeto representado: la de una puesta en escena (Echeverría "La historia" 171).

Asimismo, en concordancia con Mignolo respecto al desprestigio que suelen padecer los pensamientos des-coloniales, cabe recordar la "represión moral" –explicitada ya por Sarduy– a la que el barroco ha estado sometido a lo largo de la historia del arte, hecho tangible en los innumerables adjetivos a los que ha sido acreedor: abigarrado, extravagante, barato, *kitch*, etcétera.

No obstante, el *ethos* barroco, al menos tal y como lo plantea Echeverría, posee una característica importante que lo separa de todo pensamiento des-colonial: pese a ser por mucho la más subversiva de las cuatro vías reconocidas por el filósofo mexicano, a semejanza del resto de los *ethe*, el barroco es un principio que pretende dar orden al mundo de la vida moderna, es decir, es "una propuesta para vivir *en* y *con* el capitalismo" ("El *ethos* barroco" 48). Si regresamos al planteamiento de Mignolo, podremos ver que éste es mucho más cercano al neobarroco sarduyano que al *ethos* bolivariano. Para el semiólogo argentino la razón de ser del pensamiento des-colonial es lograr la de-colonialidad misma del poder. No es el caso de Echeverría.

Como se mencionaba al inicio de este apartado, una de las divergencias más importantes entre el pensamiento bolivariano y el sarduyano radica precisamente en su percepción sobre los alcances del barroco para trastocar la realidad reinante y modificarla: mientras que para Sarduy la concreción del barroco en el uso del lenguaje, específicamente mediante la literatura, es aún susceptible de tomar tintes no sólo subversivos sino hasta revolucionarios, para Echeverría, mucho menos optimista hay que decirlo, toda posibilidad de revolución ha sido anulada: existen formas de resistencia, formas de sortear las desgarradoras contradicciones inherentes a la vida moderna que nos permiten sobrellevarla e, incluso, vivirla con cierta "armonía", pero no más allá de eso. Y en este sentido, el neobarroco es mucho más susceptible de ser considerado un pensamiento de-colonial.

Si bien, las características aquí analizadas nos permiten vincular ambas nociones, las concepciones en torno a lo barroco, tanto de Sarduy como de Echeverría, traspasan por mucho al ámbito estético, ello no significa, de ninguna manera, que éste no desempeñe un papel primordial: en el caso de Sarduy es precisamente en él, en la literatura y su lenguaje, donde su propuesta teórica se condensa y ejemplifica; de manera inversa, Echeverría parte

de ejemplos concretos del arte barroco para explicar el funcionamiento de este *ethos* en la actual vida cotidiana. Para ambos autores lo barroco constituye una forma de desafiar y resistir al capitalismo que gobierna e incide en todos los aspectos de la vida moderna, constituye también una manera de afrontar el vacío ontológico que se desprende de esta misma modernidad. Más importante aún resulta su compartido carácter entrópico y desordenado, ya antes evidenciado, y, sobre todo, su tendencia al juego, rasgo primordial en su desempeño como estrategia para transformar, en lo posible, la realidad histórica capitalista y del que se hablará en el siguiente apartado.

III. Sobre Johan Huizinga o el gran juego de lo barroco

El homo ludens: el juego como elemento de la cultura (1938) es, probablemente, la obra más importante de Johan Huizinga. En ella, el historiador holandés sostiene una tesis bastante interesante, por no decir audaz: el juego puede considerarse como el fundamento de la cultura. A partir de esta premisa, Huizinga analiza la importancia del juego en la configuración de distintos ámbitos como la poesía, la música, el derecho, la filosofía, la guerra, el trabajo, etc.

Como se mencionó al inicio de este ensayo, pese a que Huizinga desarrolló su teoría sobre el juego y su importancia en el suceder social y cultural de la humanidad bastante antes de que Sarduy y Echeverría elucubrasen sus concepciones sobre lo barroco, creemos que su análisis es pertinente porque éste nos brindará no sólo la oportunidad de indagar un poco más en la compleja naturaleza de lo barroco, sino que a la par, nos permitirá establecer puentes profundos entre el pensamiento sarduyano y el bolivariano mediante uno de los aspectos más importantes que comparten: el innegable carácter lúdico que ambos reconocen y explotan en el barroco.

Bien pensado tanto el cariz combativo y contestatario contra el centralismo agobiante del sistema capitalista percibido por Sarduy en el neobarroco, como la función de arma-refugio contra la asfixiante vida moderna que Echeverría resalta en el *ethos* barroco, tienen su origen en una marcada y compartida tendencia al juego. Es de esta naturaleza extraordinaria y misteriosa de donde surge la entropía revolucionaria, según Sarduy, o el modo de resistir y vivir la modernidad, según Echeverría.

Antes de ahondar en la forma en la que el juego barroco deviene en semejantes artificios, resulta importante señalar las características que todo juego, *per se*, posee. De acuerdo con Huizinga, todo juego detenta una naturaleza irracional. Irracional porque el juego abarca tanto el mundo animal como el mundo humano, porque es una realidad anterior a la cultura –concepto que presupone siempre una sociedad humana– “y los animales no han esperado a que el hombre les enseñara a jugar” (11). El juego es más viejo que cualquier concepción del mundo y al jugar, y ser conscientes de ello, se evidencia nuestra naturaleza ambivalente: “somos algo más que meros seres de razón” (16).

Aunada a su irracionalidad, el juego posee también una libertad inmanente, pues entraña siempre una acción libre y sujeta sólo a sus propias reglas. El juego, señala Huizinga, “no es la ‘vida corriente’ o la vida propiamente dicha” (20), ya que, durante su ejecución, las normas que regulan la vida cotidiana pierden validez. El tiempo y el espacio del juego es el de la libertad, pues sólo en esta puede desarrollarse y dar origen a un recoveco en el mundo rutinario donde, por un instante, no existe nada más allá de él, nada más allá de los límites en los que transcurre: su lugar y su duración.

Otra característica señalada por el historiador holandés es el orden. El juego como actividad irracional y libre, regida únicamente por sus propias reglas, “crea orden, es orden. Lleva al mundo imperfecto y a la vida confusa una perfección provisional y limitada” (24), duradera sólo mientras el juego exista, pues tal y como se mencionó en el párrafo anterior, durante el espacio y el tiempo del juego las leyes y los usos de la vida diaria carecen de validez. De esta forma, el juego, al ofrecernos la maravillosa posibilidad de “ser otra cosa” y “hacer otras cosas”, constituye un “intermezzo de la vida diaria”, una “cancelación [momentánea] del mundo cotidiano” (20-27).

En consonancia con esta idea, Echeverría reconoce una dualidad urdida en la temporalidad del tiempo que condiciona la existencia humana: el tiempo extraordinario, aquel en el que ocurre la experiencia de la discontinuidad absoluta, y el tiempo cotidiano, en el que acontece la experiencia de la continuidad absoluta. En otras palabras, el tiempo cotidiano es el tiempo de la existencia rutinaria, de la “vida pragmática de la procreación, de la producción y el consumo de los bienes”. En contraste, el tiempo extraordinario es el de la ruptura, donde lo extraordinario irrumpe o estalla en la vida rutinaria (Echeverría “El barroco y la estetización” 186-187).

El juego, en tanto actividad portadora de la “ruptura”, es decir al poseer la capacidad de anular el sentido del mundo de la vida cotidiana, es un detonador del tiempo extraordinario¹⁸. Siguiendo esta misma línea de pensamiento, Juan Carlos Curutchet sostiene que:

[...] la finalidad de la actividad lúdica es suspender el tiempo de la realidad circundante: que los individuos se permitan una tregua en la aventura de la vida, un respiro en el que desaparecería la criatura sin rostro, [aquella que acecha tras la fachada aparentemente inofensiva y familiar de la realidad], durante el tiempo del juego. Y si la realidad cotidiana queda puesta en suspensión, el momento lúdico solamente puede significar evasión, improductividad y aplazamiento de las actividades y preocupaciones cotidianas. (Curutchet, citado por Morales Benito 12)

Curutchet no sólo reconoce en el juego la función de detonador del tiempo extraordinario, de ruptura momentánea con la vida cotidiana, reconoce también la última característica señalada por Huizinga como propia del juego: el “auto-enajenamiento” o, como acusa Curutchet, la “evasión, improductividad y aplazamiento de las actividades cotidianas”. Esto sucede porque el juego, explica Huizinga, es una actividad ensimismada que “se practica únicamente en razón de la satisfacción que produce su misma práctica” (22). Jugamos por el placer de jugar, sin ninguna otra pretensión y sin ningún otro fin, es por ello que su curso y su sentido se agotan en sí mismos. Desde esta perspectiva, Curutchet tiene razón: ya que el juego no es susceptible de producir ganancia alguna, ni individual ni colectivamente, puede considerarse totalmente superfluo e inútil.

En resumen, el juego, según el estudio de Huizinga, resulta siempre una actividad ensimismada, poseedora de una naturaleza libre e irracional que le permite instaurar, aunque sea de manera fugaz, un orden otro inserto en el orden acostumbrado que rige el mundo cotidiano. Debido al eminente carácter lúdico tanto del neobarroco como del *ethos* barroco, las características apuntadas por Huizinga respecto al juego abren una posibilidad analítica bastante enriquecedora. Vayamos a ello.

Comenzaremos por la irracionalidad, única cualidad señalada por Huizinga que resulta imposible de relacionarse con las propuestas de Sarduy y Echeverría. La irracionalidad nos remite a la idea del *zoon politikon*, que para Echeverría constituye la contradicción primigenia

¹⁸ Según Echeverría, todas las actividades culturales son susceptibles de encontrarse en este rubro, sin embargo el filósofo hace especial hincapié, además de en el juego, en la fiesta —particularmente la de carácter ritual— y en la experiencia estética propiciada por el arte (véase Echeverría “El barroco y la estetización”).

e inherente de la condición humana, y que en su ideario es resuelta –o por lo menos resistible y vivible– gracias a los *ethe*. En Huizinga, sin embargo, esta contradicción lejos de resolverse se concreta y vuelve tangible en la experiencia lúdica. No obstante, “juegos” tan complejos y elaborados como lo son el neobarroco y el *ethos* barroco son, necesariamente, producto del raciocinio profundo, del análisis del hombre sobre la realidad que lo envuelve y de su inconformidad con ésta y su funcionamiento.

Dicha premisa se comprueba en el análisis de las demás características concernientes al juego. Veamos: ambas propuestas, sarduyana y bolivariana, consideran al barroco un ente poderosamente libre, creador de un orden propio que obedece únicamente sus propias leyes y normas. En el caso de Sarduy, el neobarroco, gracias a su talento irrisorio e irónico sobre la naturaleza, posee la capacidad casi demiúrgica de trastocar el orden primigenio que estructura y otorga estabilidad al mundo cotidiano. Es precisamente esta capacidad la que provocará la implacable represión moral de la que tanto hemos hablado ya. Es también ésta la que devendrá en su ejercicio entrópico, que, siguiendo a *El Homo ludens* de Huizinga, puede interpretarse como el establecimiento de un nuevo orden, uno diferente al común de la vida diaria. Así, en el caótico orden neobarroco podemos encontrar y regocijarnos en un lenguaje otro, uno paródico y desbordante, averiado y enfebrecido, aparentemente incomprensible y sin sentido, cuyo mejor ejemplo son, sin duda, las propias novelas de Sarduy o los poemas de Lezama Lima. En el caso de Echeverría, el *ethos* barroco también propone un orden otro, uno retadoramente imaginario en el cual la imposibilidad de coexistencia entre el valor del uso y el valor abstracto, propia del sistema capitalista regente, se desrealiza y pierde sentido.

El nuevo orden creado por ambas vertientes del barroco representa sin duda un intermezzo en la vida cotidiana: neobarroco y *ethos* barroco ciertamente fundan mundos otros, pero estos se encuentran siempre dentro del mundo ordinario de la vida rutinaria al que irremediamente se ha de volver. En otras palabras, ambos, al igual que cualquier juego, son fugaces. Sus mundos otros son posibles únicamente durante cierto tiempo y espacio: el que existe mientras que el juego neobarroco o el juego del *ethos* barroco se llevan a cabo.

La propuesta bolivariana es probablemente la más consciente de su duración efímera. El mismo Echeverría señala, con resignado pesimismo, que el *ethos* barroco no pretende en ningún momento subvertir, mucho menos destruir, al sistema capitalista y a sus

contradicciones inherentes, su objetivo es mucho más sencillo: permitirle al ser humano resistir el abrumador avasallamiento del capitalismo, hacerlo más soportable y acaso más armónico. En contraste, el neobarroco de Sarduy es mucho más consciente, sino de su brevedad, sí de su cariz lúdico. Se juega con el lenguaje, pero también con las imágenes, las formas y los sonidos, incluso con los cuerpos, no en balde sus referencias constantes son las diferentes disciplinas del arte, aunque crea, ingenuamente, que con ello puede retar al sistema imperante y revolucionarlo.

¿Podemos afirmar entonces que el neobarroco y el *ethos* barroco son susceptibles de considerarse “juegos”? Siguiendo la características enunciadas por Huizinga, creemos que sí. Desde luego, debido a su postura ideológica y contestataria se trata de juegos mucho más complejos y elaborados, que al realizarse y concretarse resquebrajan la realidad circundante con la creación de sus mundos otros.

IV. Consideraciones finales

Esta breve revisión teórica de los idearios sobre lo barroco de Severo Sarduy, Bolívar Echeverría y Johan Huizinga nos permite concebir al barroco como un juego cuya profundidad y complejidad es capaz de trascender el ámbito estético, al que históricamente se ha ceñido, para irrumpir con fiereza en la vida cotidiana, ya para trastocarla y alterarla, ya para brindarnos una forma de soportar sus contradicciones, resistirlas y vivirlas.

Barroco crítico y desafiante ante la dispersión y la discontinuidad propias de la modernidad, ante las contradicciones inherentes del ser humano y del actual sistema capitalista, que todo lo domina, que todo lo avasalla.

Barroco subversivo y de resistencia, que a través de su naturaleza entrópica e imaginativa genera caos y crea alteraciones endógenas en y desde el propio sistema/mundo cotidiano con la intención de aplazar el orden imperante mediante el establecimiento de un orden nuevo.

Barroco lúdico y efímero, que del arte y la literatura, deviene en crítica social y crea mundos otros, donde la estatización de la vida cotidiana es una alternativa para la subversión momentánea del sistema regente.

Bibliografía

Arriarán, Samuel. *Barroco y neobarroco en América Latina: estudios sobre la modernidad*. México: Ítaca, 2007.

Bataille, George. *El erotismo*. México: Tusquets, 2013.

Calabrese, Omar. *La era neobarroca*, tr. de Ana Giordano. Madrid: Cátedra, 1989.

Chiampi, Irlemar. 2000, *Barroco y modernidad*. México: FCE, 2000.

Díaz Martínez, Manuel (selección, prólogo y notas). *Cartas de Severo Sarduy*. Madrid: Verbum, 1996.

Díaz Plaja, Fernando. *La vida cotidiana en España del siglo de oro*. Madrid: Edesa, 1994.

Diccionario de la lengua española (DRAE). 22ª ed. 2001. Web. [Consultado el 10 de junio de 2015].

Echeverría, Bolívar. "El *ethos* barroco y la estetización de la vida moderna". *La modernidad de lo barroco, mestizaje cultural y ethos barroco*. México: ERA, 2000. 185-198.

---. "El *ethos* barroco". *La modernidad de lo barroco, mestizaje cultural y ethos barroco*. México: ERA, 2000. 32-56.

---. "La historia de la cultura y la pluralidad de lo moderno: lo barroco". *La modernidad de lo barroco, mestizaje cultural y ethos barroco*. México: ERA, 2000. 162-184.

Figuroa Sánchez, Cristo Rafael. *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo xx*. Medellín: Universidad de Antioquía, Pontificia Universidad Javeriana, 2008.

Fuentes, Diana, Isaac García Venegas y Carlos Oliva Mendoza (comps.). *Bolívar Echeverría: Crítica e interpretación*. México: UNAM-Ítaca, 2012.

Gastaldo, Édison. "Homo Ludens Revisited: Huizinga y el deporte moderno". *Ludicamente*, vol. 1, núm. 1. Juego y vida cotidiana. 2012.

Guerrero, Gustavo. *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1987.

Huizinga, Johan. *Homo ludens: el juego como elemento de la cultura*. Eugenio Imaz (trd.). Madrid: Alianza. 2007.

Luna Traill, Elizabeth, Viguera Ávila, Alejandra y Gloria Estela Baez Pinal. *Diccionario básico de lingüística*. México: UNAM, 2005.

Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 2002.

Mignolo, Walter. "La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso". *Tabula Rasa*. Número 8 (2008): 243-281.

Morales Benito, Lidia. "El impulso lúdico: esencia y estructura del juego". *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*. Número 25. 2013. Disponible en:

[https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/39449/1/997-3203-1-PB%20\(1\).pdf](https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/39449/1/997-3203-1-PB%20(1).pdf)
[consultado el 02 de junio de 2015]

Mujica Jiménez, Arturo Saúl. "Homo Ludens: Análisis hermenéutico del juego en dos pinturas de Antonio Lazo". *Revista de investigación*. Volumen 37. Número 78 (2013): 75-95.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad y modernidad/racionalidad". *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*. Heraclio Bonilla. Ecuador: Libri Mundi, 1989.

---. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Edgardo Lander. Buenos Aires: Clacso, 2000. Disponible en:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf> [consultado el 14 de mayo de 2015].

Sarduy, Severo, "Barroco". *Severo Sarduy. Obra completa*, t. II. Gustavo Guerrero y François Whal. Madrid: UNESCO, 1999. 1195-1261.

---. "Nueva inestabilidad". *Severo Sarduy. Obra completa*, t. II. Gustavo Guerrero y François Whal. Madrid: UNESCO, 1999. 1345-1375.

---. *El barroco y el neobarroco*, apostillas de Valentín Díaz. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.