

Severo Sarduy y el método neobarroco

Valentín Díaz

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES / CONICET

ABSTRACT

The article describes some of the conceptual bases of the Neo-Baroque, as Severo Sarduy conceives it in his essays. In the context of the series of rehabilitations of the Baroque that, in a “kidnapped” but constant way, sign the 20th century, the invention of Neo-Baroque means a passage: the Baroque becomes a paradigm to define a new threshold of the modernity. Therefore Sarduy (in contemporaneity with R. Barthes) participates in the debates around the negativity and turns the Neo-Baroque (as way of the Imaginary) more into an ethics than an aesthetics.

Keywords: Severo Sarduy, Neo-Baroque, Paradigm, Imaginary, Vacuum.

El artículo describe algunos de los fundamentos conceptuales del neobarroco, tal como Severo Sarduy lo concibe en su obra ensayística. En el contexto de la serie de recuperaciones del barroco que, de un modo “secuestrado” pero constante, signan al siglo XX, la invención del neobarroco supone un momento de pasaje: el barroco se vuelve un paradigma en virtud del cual definir un nuevo umbral de la modernidad. Así Sarduy (en contemporaneidad con R. Barthes) participa de los debates en torno a la negatividad y hace del neobarroco (en tanto forma de lo imaginario), antes que una estética, una ética.

Palabras clave: Severo Sarduy, Neobarroco, Paradigma, Imaginario, Vacío.

Introducción. El tiempo del barroco: modernidades

El 6 de agosto de 1931 es una de las tantas fechas que pueden resultar significativas en una historia del neobarroco e incluso señalar su fundación. Ese día comenzaba una de las célebres *décades* de Pontigny (organizada, como ocurrió entre 1910 y 1939, por Paul Desjardins) consagrada, en esa oportunidad, al barroco¹. La intervención más significativa de las pronunciadas durante esas jornadas fue, probablemente, la que estuvo a cargo del catalán Eugenio d'Ors y, según el relato que hace el propio d'Ors, puede considerarse un momento inaugural, una fecha de pasaje: el barroco se vuelve *lo barroco* y se desliga, definitivamente, de una época o una serie de obras o autores para transformarse en otra cosa. Tal como d'Ors señala en *Lo barroco*, libro que incluye el relato de esas jornadas (y cuya primera edición es una traducción francesa de 1935), resulta, en 1931, ya necesario redefinir la temporalidad del barroco y los alcances de su significado. D'Ors se entrega, luego de su intervención, a la tarea de ganar adeptos para la causa que nace. Para ello, dedica su energía a una de las grandes pasiones neobarrocas: construir listas, listas casi siempre alocadas, listas en las que lo artístico no es más que una de las dimensiones y en las que la eficacia (el poder de convencimiento) depende menos de la coherencia interna que del poder de arrastre (si esto es barroco, entonces aquello también, y así sucesivamente). A partir de allí la peste neobarroca encuentra un marco conceptual para comenzar a poner en marcha su política, sostenida en la lógica del contagio.

Lo cierto es que lo barroco, tal como d'Ors lo concibe, pierde desde entonces toda especificidad como estética o poética históricamente delimitadas y encuentra las condiciones para volverse, a lo largo del siglo XX, antes que nada, una matriz interpretativa. Y se trata de una matriz interpretativa cuyo alcance resulta significativo en el contexto de la pregunta por los procesos de conformación de lo moderno. En este sentido, la fiebre barroca reivindicada por d'Ors coincide con la postulación de una contra-historia del pensamiento, aquello que el autor plantea en términos de una tradición de malditos (d'Ors, 1993, p. 23) o de monstruos que operan una "humillación de la razón". De este modo, comienzan a definirse en este contexto las condiciones de formulación de un umbral barroco de la modernidad, que suponen toda una alteración (y es por esto que funciona como verdadera disputa) de índole retórica, económica, política, pero cuya base es fundamentalmente temporal. Naturalmente, d'Ors no es el primero (Heinrich Wölfflin es citado en reiteradas oportunidades como antecedente fundamental; y debería considerarse, por ejemplo, en el contexto francés, la relectura de Góngora por parte de Verlaine y la prolongación de esa relectura en un autor como Rubén Darío), ni carece de contemporáneos: d'Ors participa de lo que puede definirse como la erupción barroca del año 1927, de la que participan los autores de la generación del 27 como ejercicio a la vez poético y crítico (la estilística de Dámaso Alonso ocupa aquí un lugar esencial), antecidos por Alfonso Reyes; el hispanismo germánico (Vossler, Pfandel, etc.); y a su vez, como parte esencial de esa erupción, Walter Benjamin.

¹ Sur "le baroque" et sur l'irréductible diversité du goût, suivant les peuples et suivant les époques, desarrollada entre el 6 y el 16 de agosto. Para una información detallada sobre las Décadas de Pontigny y su continuación en los Coloquios de Cerisy-la-Salle, cfr. <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/colloques2.html> [Última consulta: noviembre de 2009].

Lo que el año simbólico de 1927 lega al siglo es, entonces, la posibilidad de releer la idea de lo moderno a partir de un umbral barroco y establecer un sistema de resonancias. En este sentido, si las primeras décadas del siglo son aquellas de los grandes proyectos vanguardistas, de la revolución, de la *passion du réel* (Badiou, 2005) y, en consecuencia, de diversas formas de redefinir los modos de la negatividad, el espejo (siempre deformado) del barroco ofrece salidas nuevas para pensar ese lugar del arte, en la medida en que tomar nota de la presencia barroca en esos contextos, obliga a pensar de otro modo esos fenómenos. Lo cierto es que la apelación al barroco (es decir, a uno de los períodos más radicalmente “secuestrados” (de Campos, 2000) de la historia del arte) realizada por nombres significativos y distantes de los años ‘20-‘30 debe pensarse como una de las marcas de fundación del siglo. El siglo es, entre tantas otras cosas, y de un modo por momentos secreto, disperso, pero constante, el siglo de (la recuperación de) el barroco; y si constituye una de sus marcas distintivas es porque señala una línea divisoria en los modos de leer el origen de la modernidad (de Benjamin a Foucault) y consecuentemente, las formas del presente y sus crisis.

Pero d’Ors, en el marco de esa escena inaugural, sintetiza muy claramente hasta qué punto lo barroco en el siglo XX es una cuestión de tiempos. Según el catalán, lo barroco debe ser pensado (en el marco de una indagación a propósito de “sistemas sobretemporales”, es decir, como una de las formas de las diversas “constantes históricas”, y en contra del determinismo, el evolucionismo y el historicismo –“para demostrar que es posible considerar en la historia humana otra cosa que una sucesión cronológica” (d’Ors, 1993, p. 63) como *eón*, es decir, como “idea-acontecimiento”, un espacio en el que “lo permanente tiene una historia, la eternidad conoce vicisitudes” y donde “creemos distinguir, cada día más claramente, la presencia de un denominador común, la revelación del secreto de una cierta *constante* humana” (*ibidem*, p. 64). A partir de aquí lo barroco se vuelve para d’Ors, en tanto *eón* particular, algo que “puede renacer y traducir la misma inspiración en formas nuevas, sin necesidad de copiarse a sí mismo servilmente” (*ibidem*, p. 74).

La lógica del barroco, entonces, responde a la del anacronismo². Sin ser *retro* no cesa de volver, en la medida en que lo que produce es una alteración, una fuga temporal y un sistema de resonancias que, como se verá más adelante, repercute en la lógica misma de producción de imágenes. Pero lo que hasta aquí d’Ors deja señalada es una fuerza que se sintetiza en otra noción: la recaída; noción en la que no casualmente Sarduy, lector de d’Ors, recaerá (*retombée*). Dice d’Ors: “La ‘Tras-Guerra’ será una recaída en el ‘Fin-de-Siglo’. Como el ‘Fin-de-Siglo’ lo fue en la ‘Contra-Reforma’; y la ‘Contra-Reforma’, en el ‘Franciscanismo’; el ‘Franciscanismo’, en el ‘Alejandrismo’; el ‘Alejandrismo’, en el ‘Oriente’; Y el ‘Oriente’, en la ‘Prehistoria’” (*ibidem*, p. 30). Genealogía fantástica (como la etimología que propone Sarduy para la palabra “barroco”), su valor radica en el modo en que las constantes reorganizan un mundo de referencias y tradiciones en las que imaginarse incluido.

Francia vuelve a ser, más de treinta años después del Pontigny protagonizado por d’Ors, el marco de una escena en la que, en español, se pone

² Se sigue aquí a Georges Didi-Huberman (2000). Cfr. también, en un planteo cercano, a partir de la noción de *déjà vu*, Paolo Virno (1999).

en práctica una vez más el contagio barroco. Severo Sarduy (su permanencia en París y la invención del neobarroco) funciona, en este sentido, como caso singular en la medida en que el neobarroco se vuelve un modo específico de vivir una época (los años '60, los años '70) de transformación (teórica, política, cultural), en el que lo latinoamericano como punto de vista se integra a (y altera) los debates del naciente posestructuralismo francés. Sarduy (más allá de la soledad de la que habla una y otra vez sobre el final de su vida) no es solamente un cubano que hace confluír la herencia propiamente latinoamericana o cubana (fundamentalmente las posiciones de Cintio Vitier y Lezama Lima) con la teoría francesa; por el contrario, forma parte de una comunidad (no tanto *Tel Quel* en general, sino más bien aquella que integra junto a François Wahl, Roland Barthes y, en menor medida, Philippe Sollers)³ que, desde su perspectiva, como experiencia, lleva irremediabilmente al neobarroco. De este modo, el neobarroco es un modo de llevar adelante una época, cuyo autor es Sarduy, siempre y cuando se entienda esa autoría como una forma específica de formar parte de un momento compartido.

La obra de Sarduy incluye, junto a su trabajo como novelista y poeta, la elaboración de una maquinaria teórica singular – el Neobarroco – cuyos alcances distan mucho de haber sido agotados por la crítica y cuya consideración permite aun interpelar el sentido de la contemporaneidad. En este sentido, la pregunta que es necesario formular es cuáles son los fundamentos conceptuales del neobarroco, cuál es su singularidad en tanto elaboración teórica, qué lo distingue de la serie de recuperaciones del barroco que, de un modo secreto, “secuestrado” (de Campos, 2000), pero constante, definen al siglo XX.

Si el Neobarroco, tal como Sarduy lo concibe, funciona como punto de irradiación en el marco de esa serie de recuperaciones del barroco es porque se vuelve, antes que nada, un método a partir del cual revisar los sentidos de lo moderno. En este sentido, la invención del neobarroco constituye un momento relevante en la historia de la negatividad y funciona como verdadera reinención de lo latinoamericano como potencia. Sarduy hace del Neobarroco una matriz interpretativa y, en lo que aquí se propone como elaboración conjunta con Roland Barthes, realiza un desplazamiento con respecto a la tradición de las consideraciones sobre el Barroco (del plano de la estética al de la ética), cuya condición de posibilidad es la recuperación del registro de lo imaginario.

Paradigma

El interés de Severo Sarduy por el barroco no figura desde siempre. Su breve período cubano (publicación de algunos poemas, algunos ejercicios de crítica de arte, participación en la vida cultural de la joven revolución) no muestra marcas de lo que luego se volvería un interés definitivo. El encuentro con el barroco se producirá en Francia, algunos años después, y supone un modo de reinención de su relación con Cuba y lo latinoamericano. París es el segundo destino de Sarduy, en 1960. El primero, La Habana, fue para él un

³ José Lezama Lima forma parte, naturalmente, a los ojos de Sarduy, de esa comunidad, pero de otro modo – a la distancia. En esta dirección, la lista debería pensarse en otros términos, e incluiría, por ejemplo, a Góngora y a tantos otros.

rápido acercamiento a la literatura (sus primeras publicaciones se producen en *Ciclón*), al mismo tiempo a la pintura (Sarduy, fue, antes que nada, un crítico de arte y nunca dejará de insistir en la idea de una concepción pictórica de la escritura – luego, junto a Barthes, comenzará a pintar), y también a la Revolución. Pero luego de formar parte brevemente de sus primeras actividades culturales y publicaciones, Sarduy partirá para siempre.

La presencia de Sarduy en Francia y, con él, el nacimiento del neobarroco, funciona como descubrimiento de las fuerzas excéntricas de la modernidad que el punto de vista latinoamericano (en tanto descentramiento, ruina de la dicotomía centro-periferia) alberga como potencia. Su experiencia francesa es, antes que nada, una experiencia teórica; una experiencia guiada por y compartida con Roland Barthes de un modo protagónico, en la que lo latinoamericano como problema se integra otros debates.

Las causas de su permanencia definitiva en París no responden a ningún motivo político; Sarduy no es, al menos inicialmente, un exiliado⁴. Su permanencia es una decisión casi inmediata, una vez llegado, y responde a cuestiones de amor (a primera vista). Dice François Wahl: “Il est essentiel de saisir qu’il ne s’agissait pas d’un ‘passage’. Il avait été convenu dès mai 60 qu’il resterait, pour des raisons qui nous étaient personnelles et définitives; il s’installait, intellectuellement aussi” (Wahl, 1999, p. 1448). Wahl era la primera persona que Sarduy había conocido en Europa; Roland Barthes, de algún modo, la segunda. Así lo narra Sarduy en uno de sus textos “autobiográficos”, de 1990:

⁴ La relación del gobierno cubano con Sarduy, antes que de rechazo es de ignorancia (no hay ni hubo ediciones cubanas de su obra). Esto se debe, entre otras cosas, a que su carrera comienza ya en Francia. Hay, sí, algún comentario despectivo en relación con su sexualidad, pero muy aislado. Cfr. al respecto el detallado análisis de Roberto González Echevarría (1987). Por otra parte, Sarduy se define como exilado (y no exiliado), en la medida en que fue siempre, para él, algo voluntario permanecer fuera de Cuba. Dice en “Exilado de sí mismo” (1990): “Llegar pues –me sucedió hace treinta años sin que ninguna institución ni país me expulsara o me rechazara [...] Hay exilados propiamente dichos, exiliados –esta *i*, de rigurosa estirpe académica, añade al exilio una connotación aristocrática o de rigor-, emigrados, refugiados, apátridas, cosmopolitas encarnizados, etc. En cuanto a mí, sólo me considero un *quedado*, o si se quiere –procedo de una isla-, un a-islado. Me quedé así, de un día para otro. Quizás vuelva mañana...”. Ahora bien, Sarduy hace luego de esta condición, ser un exilado, una forma ética (antes que política) de concebir la situación del sujeto en el mundo contemporáneo; es decir, algo recuperable desde la potencia de anonadamiento que alberga: “Como el universo, el exilio está en expansión. La realidad política por una parte y la ‘desertificación’ anímica por otra, hacen que cada día haya más exilados. Somos tantos, que ya ni siquiera nos reconocemos: no hay ya consignas ni palabras de pase; ninguna mirada precisa delata al que ha abandonado su país natal. Sólo las antologías, redactadas por celosos guardianes del patrimonio literario nacional, dan cuenta insoslayable de esa partida. O no dan ninguna. Recientemente me llamó un amigo para comunicarme la infausta noticia de que yo ‘no existía’, al menos en los anales recientes de la literatura nacional. Ese olvido pre-póstumo no me asombró. El exilio es también eso: borrar la marca del origen, pasar a lo oscuro donde se vio la luz. ¿Cómo termina y cuándo, el exilio? Quizás el último de los espejismos consista en creer que termina con un regreso al país natal. Y es que nada recupera al hombre de algunas palabras escuchadas, y nada redime a quien las dijo. Exilado de sí mismo, ausente de una parte de mi propia escucha, de algunos sonidos, de una frase. Sólo el silencio puede responder a esa mano levantada, agitándose, alejándose en el puerto, ya perdida, diciendo ‘Adiós’” (Sarduy, 1999, pp. 41-43). En este sentido, Sarduy evalúa su situación en consonancia con un autor con un destino que parecería opuesto (Lezama Lima, olvidado también por Cuba, nunca salió de la isla). Ambos operarían lo que Sarduy define como “escritura nómada”. Ser un exilado para Sarduy (como, hoy, para Agamben ser un refugiado; o para Deleuze devenir nómada, volver liso el espacio) es, antes que nada, un modo de habitar el espacio, cualquiera sea.

Llegaron [...] los tiempos de *Tel Quel*. La primera persona que conocí en Europa fue a François Wahl. Lo conocí en Roma, en la Capilla Sixtina. Hace más de treinta años y en este momento está leyendo hoja por hoja lo que escribo. Él, según llegamos a París, me presentó a uno de sus mejores amigos de entonces. Ya me había hablado mucho de él y creo que hasta había recibido una postal, con un dibujo de Leonardo, que por entonces comentamos. Era un escritor francés, se decía “sociólogo” entonces. Lo conocí en la rue du Dragon. Articulaba muy bien el francés. Yo le dije que el mío no era muy bueno, pero que la fonética podía funcionar. Me respondió: “Serás fonético, pero no fonológico”. Y nos empezamos a reír. Siempre nos reímos. De eso y de todo. Era Roland Barthes (Sarduy, 1999, pp. 13-14).

Sarduy, a diferencia de cualquier otro escritor latinoamericano, si bien mantiene vínculos con muchos de esos escritores, se integra así no sólo al contexto cultural francés, sino también, a una zona (Tel Quel) que ocupaba un lugar central en ese contexto. De todos modos, tal como señalan Wahl y también Edgardo Cozarinsky, esto no supuso una aceptación en pie de igualdad por parte de muchos de los franceses: con la excepción, naturalmente, de Barthes,

para los demás parroquianos de Saint-Germain-des-Prés, ese cubano auténtico fue convirtiéndose en un cubano *di maniera*, diversión de intelectuales que en él festejaban la exhibición de esa misma heterodoxia lúdica que en Cuba lo habría llevado al trabajo forzado en un campo de la UMAP. En Sarduy, esa secta sólo supo ver un reflejo exótico que la confirmaba en su existencia metropolitana. Sus secuaces fueron incapaces de reconocer en él a un escritor de veras, cuya obra relegaba sus propias gesticulaciones a un bajo anaquel (Cozarinsky, 2000, p. 125).

Pero Barthes, es posible imaginar, encuentra –y probablemente sea esta una de las claves de la importancia de esta amistad para la obra de cada uno– un modo *único*, más allá o más acá de toda determinación, de toda adjetivación, de relacionarse con esa diferencia: olvidándola y al mismo tiempo sin perder de vista su particularidad⁵. Esa ética se llama amistad (la referencia inevitable en este punto es Blanchot (1971)) y Barthes, al menos eso puede inferirse, desearse, supo hacer de ella (sobre todo en relación con Sarduy) uno de los espacios más *justos*, más cuidadosamente elaborados.

Una vez instalado, Sarduy estudia. Toma su curso en el Louvre y comienza a asistir a los seminarios de Barthes de los años 60 en la École pratique de Hautes Études (“yo soy un alumno de Roland Barthes” dirá Sarduy en muchas oportunidades). Luego de un silencio de aproximadamente seis años, comienza a publicar: artículos en *Mundo Nuevo*, *Sur*. Ese silencio es el momento de gestación de la maquinaria conceptual neobarroca, cuya irrupción francesa oficial (lo que Barthes (2006) denomina “gongorismo transhistórico”) se produce, entonces, con aquel artículo aparecido en *Tel Quel*, “Sur Góngora: la métaphore au carré” (1966)⁶, eco, no sólo en el título, del *Sur Racine* barthesiano,

⁵ Dice Cozarinsky al respecto: “Sólo Roland Barthes podía, desde otro registro, intuir exactamente la naturaleza de su genio” (Cozarinsky, 2000, p. 125).

⁶ No se trata, sin embargo, de la primera colaboración de Sarduy en la revista. El año anterior habían aparecido algunos poemas, bajo el título “Pages sur le blanc”, a propósito de cuadros de Franz Kline (*Tel Quel*, n°23, 1965), que luego integrarían *Big Bang* (1974).

y luego con el libro (que incluye la lectura de Góngora y los artículos de *Mundo nuevo*), *Escrito sobre un cuerpo* (1969).

Pero la pregunta es qué había pasado durante esos seis años, entre la partida de La Habana y la aparición de ese primer texto en el que se empieza a plantear un “gongorismo transhistórico”, qué experiencia genera las condiciones de formulación del neobarroco. Tal como señala Roberto González Echevarría, la participación por parte de Sarduy, en el comienzo de su producción, en el grupo de la revista *Ciclón*, era sinónimo de un distanciamiento con respecto a *Orígenes* y Lezama Lima. En París, a partir de su experiencia con *Tel Quel*, Sarduy se reencuentra, definitivamente, con Lezama. Su lectura de Góngora, en este sentido, sintetiza la dirección que Sarduy toma (y que es fundamento de su invención teórica): Dámaso Alonso, Lezama Lima, Roland Barthes (lo que, en diversas entrevistas, Sarduy subraya de esta etapa de aprendizaje, se vincula esencialmente con el rigor metodológico). De todos modos, si bien en este primer artículo se despliega ya la metodología que luego desarrollará, lo significativo es la elección: llevar a Góngora al centro de la nueva crítica.

Este es el marco de aparición de su primer libro de ensayo, *Escrito sobre un cuerpo*, texto en el que el neobarroco no figura aún como concepto, pero cuyas bases conceptuales se definen y que comienza a construirse como corpus, con un origen (fundamentalmente Góngora), un desarrollo y un presente. El libro, en este sentido, antes que un recorrido orgánico, funciona como compendio, como repertorio de temas que define las condiciones de relectura y reapropiación del barroco. La gran operación consiste en hacer confluir una serie de autores latinoamericanos contemporáneos (Cortázar, Elizondo, Donoso, Masotta, Fuentes, Lezama Lima, etc) y una serie de hitos barrocos con la teoría europea contemporánea (Bataille, Klossowski, Lacan, Barthes, etc). Así, lo que será el neobarroco no es sino la invención (decididamente internacional, culturalmente heterogénea) de un principio de lectura. Lo neobarroco surge como acumulación, como experiencia personal de hacer convivir espacios. Sarduy, en este sentido, hace de su vida en Europa una experiencia nueva, pues ninguno de sus contemporáneos latinoamericanos (ni aquellos viajeros americanos anteriores) lograron participar *al mismo tiempo* de debates con alcances y circulaciones diferentes. En Sarduy confluyen, sin perderse, lo europeo, lo oriental, lo latinoamericano y también lo norteamericano (como una fuerza – pop – que cobrará luego gran protagonismo).

Pero el nacimiento del neobarroco (el primer uso del concepto por parte de Sarduy y la formulación de sus características fundamentales) se produce con un texto que funciona (o al menos así ha sido leído) como suerte de manifiesto definitivo: “El barroco y el neobarroco”. No es un dato menor el que este breve artículo haya sido escrito para el volumen coordinado por César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura* (1972) y amparado en un pedido de la UNESCO, en el que gran parte de la inteligencia latinoamericana se dispone a someter a análisis el problema de lo latinoamericano. En ese contexto es Sarduy el único (además de alguna referencia en el texto de Lezama Lima (1972)) que hace del barroco el eje en torno al cual comenzar a resolver el problema. Otro dato no menor es que al momento de reeditar todos sus textos teóricos (*Ensayos generales sobre el barroco*, 1987), Sarduy haya decidido no incluir este artículo. En cierto modo se debe a que sus conclusiones se incorporaron a *Barroco* (1974) como “Suplemento” – con la aclaración en nota de que se trataba

de un texto mucho más limitado, en el que el problema barroco se circunscribía a América Latina. Pero lo cierto es que se trata de una primera aproximación al tema, una suerte de antesala de la gran cosmología que desarrollaría (o, más bien, ya estaba realizando) dos años después.

“El barroco y el neobarroco” define “algunos elementos para una semiología del barroco latinoamericano” (Sarduy, 1999, p. 1396). Nuevamente: principios, retóricos, de lectura. En este sentido, más allá de que frecuentemente sus textos teóricos (y éste sobre todo) hayan sido leídos como mero fundamento de su obra novelesca (como definición de una poética –y no hay por qué negar esta dirección de lectura), lo cierto es que Sarduy supera ese objetivo; y su obra posterior no hace sino ratificarlo.

En 1974, la Editorial Sudamericana de Buenos Aires publica *Barroco*. El libro, si bien funciona en continuidad con “El barroco y el neobarroco”, es ya otra cosa: hace crecer la apuesta (se trata, sin dudas, de la gran apuesta de la obra de Sarduy) a un nivel total. Para ello desplaza el eje y la escala de análisis (tal como había ya anunciado en el citado artículo: “No seguiremos el desplazamiento de cada uno de los elementos que resultaron de este estallido que provoca una verdadera falla en el pensamiento”(Sarduy, 1999, p. 1386) – la hora sí los seguirá), en pos de una conceptualización *definitiva* del problema del barroco y con ella, el ingreso en las discusiones (de las que la época había hecho una de sus pasiones fundamentales) sobre la historia y condiciones de la modernidad. En el anuncio del camino que habría de seguir una indagación sobre el barroco que aparecía ya en “El barroco y el neobarroco”, Sarduy postulaba la clave de la operación que despliega en este libro: la falla en el pensamiento que supone el barroco debe ser estudiada en términos de “corte epistémico”.

Lo que Sarduy realiza es una alteración metodológica en el análisis del barroco. En este sentido, si hasta ese momento el barroco había sido, por ejemplo, una “cultura” en el sentido más amplio (Maravall es el representante más significativo de esas lecturas), una escuela, un estilo o una estética de autor (desde el punto de vista de los estudios más clásicos), un eón (d’Ors), una era imaginaria (Lezama Lima), una vocación “natural” latinoamericana (Carpentier), etc, la torsión metodológica que postula el libro conduce a pensar el barroco presuponiendo ese estado de la cuestión pero modificando su alcance en relación con los procesos de conformación de la idea de lo moderno.

Una de las claves para pensar esa torsión se encuentra en la noción (que Sarduy, con los años, no cesa de reelaborar) de *retombée*. La primera aparición del concepto (más allá de las inquietudes en contra de la “aburrída sucesión diacrónica” que señala ya *Escrito sobre un cuerpo*) se encuentra en la apertura, poema-definición, de *Barroco*:

retombée: causalidad acrónica,
isomorfía no contigua,
o,
consecuencia de algo que aún no se ha producido,
parecido con algo que aún no existe
(Sarduy, 1999, p. 1196).

Luego define el sentido del libro:

Las notas que siguen intentan señalar la *retombée* de ciertos modelos científicos (cosmológicos) en la producción simbólica no científica, contemporánea o no. La resonancia de esos modelos se escucha sin noción de contigüidad ni de causalidad: en esta cámara, a veces el eco precede a la voz (Sarduy, 1999, p. 1197).

Lo central es que es “esta cámara”. Es la obra de Sarduy, su método, es el espacio en el que se volverá visible algo que de otro modo no. Y el espacio es el de la Cosmología “porque esta ciencia, en la medida en que su objeto propio es el universo considerado como un todo, sintetiza, o al menos incluye, el saber de las otras: sus modelos, en cierto sentido, pueden figurar la *episteme* de una época” (Sarduy, 1999, p. 1197). La ciencia, en este sentido, no vale por su verdad presente sino por el modo en que define aquello que una época permite decir. Tal como se verá más adelante, esto conduce al estudio de lo imaginario.

Un método no historicista, no causal es un método de contemporaneidades. Sarduy, a lo largo del libro, explica menos de lo que dispone, señala, junta. Las cosas resuenan en su determinación múltiple. Aclara luego, con respecto a la causalidad:

La *retombée* puede realizarse no respetando las causalidades –como sostiene en nosotros el sentido común: el corpus conceptual humanista, naturalizado, que funciona como tal-, sino, paradójicamente, barajándolas, mostrando sobre la mesa, en *dépit du bon sens*, su autonomía, que a veces (...) las anula, o su co-operación (Sarduy, 1999, pp. 1213-1214).

Luego de muchos años, Sarduy volverá sobre el problema de la *retombée*, en *Nueva estabilidad* (1987), libro que continúa la línea inaugurada por *Barroco*, ya en franca relación con el problema de lo imaginario. Pero lo importante en este punto es que en este libro aparece son algunas precisiones con respecto a la noción. Dice Sarduy:

Retombée es también una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble –la palabra también tomada en el sentido teatral del término- del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia (Sarduy, 1999, p. 1370).

El concepto clave aquí es el de analogía, pues señala no sólo el estatuto de la imagen (y de lo imaginario) sino también en qué sentido el neobarroco (la máquina de lectura) debe pensarse como método (la invención de un punto de vista).

Lo que la noción de *retombée* sintetiza, en su recorrido, es un desplazamiento fundamental: Sarduy hace del Barroco un paradigma, en los términos en los que Agamben (retomando y comentando a Foucault) recientemente lo ha definido. Si bien hay algunos antecedentes inevitables (el propio Foucault en *Las palabras y las cosas*), Sarduy inaugura (en el contexto específico de los estudios sobre el barroco) un nuevo período. Sarduy hace del barroco un paradigma (y a su vez analiza el barroco a partir de determinados elementos que responden a la lógica de los paradigmas que hacen a su especificidad como fenómeno histórico) de la modernidad.

Según Agamben, el paradigma, en tanto método, es aquello que define el tipo de trabajo que inaugura Foucault y que él continúa, a partir del cual se vuelve posible estudiar fenómenos históricos positivos pero entendidos de un modo específico (son, a su vez, paradigmas) gracias a lo cual constituyen y hacen inteligible la totalidad de un contexto histórico-problemático más vasto. Así, el paradigma:

Es una forma de conocimiento ni inductiva ni deductiva, sino analógica, que se mueve de la singularidad a la singularidad.

Neutralizando la dicotomía entre lo general y lo particular, sustituye la lógica dicotómica por un modelo analógico bipolar.

El caso paradigmático deviene tal suspendiendo y, a la vez, exponiendo su pertenencia al conjunto, de modo que ya no es posible separar en él ejemplaridad y singularidad.

El conjunto paradigmático no está jamás presupuesto a los paradigmas, sino que permanece inmanente a ellos.

No hay, en el paradigma, un origen o una *arché*: todo fenómeno es el origen, toda imagen es arcaica.

La historicidad del paradigma no está en la diacronía ni en la sincronía, sino en el cruce entre ellas. (Agamben, 2009, p. 42)

La elipse, el descubrimiento de la circulación de la sangre, la elipsis, la anamorfosis, leídos en términos paradigmáticos, se vuelven, al mismo tiempo que datos, realidades o figuras, un modo de establecer un sistema de analogías a partir del cual se vuelve visible un nuevo estado de la episteme (el Barroco) y, en consecuencia, se postula una nueva arqueología de lo moderno.

La *retombée* es el nombre que da Sarduy a lo que luego Agamben denominará “sistema analógico bipolar”. No hay preexistencia, no hay inducción ni deducción, no hay condiciones que determinan la aparición superestructural de modelos científicos o retóricas, sino *retombées* que organizan un determinado horizonte de existencia (y, a la vez, tal como se verá luego, un estado de lo imaginario). Cada uno de los fenómenos barrocos analizados por Sarduy es, en términos de Agamben, “un objeto singular que, valiéndose para todos los otros de la misma clase, define la inteligibilidad del conjunto del que forma parte y que, al mismo tiempo, constituye” (Agamben, 2009, p. 24). El barroco (no hay origen) no cesa, y en esto Sarduy insiste, de comenzar en cada aspecto analizado, en la medida en que, desde d’Ors es sinónimo de una alteración temporal.

La instauración de ese paradigma barroco de lo moderno trae como resultado un modo de historización (modo, en efecto, no historicista y cuyo principio establece altas y bajas históricas –es una historia de intensidades, medidas en relación con la potencia de las *retombées*). Así, el tiempo (el nuestro) se divide en: antes del barroco, durante el Barroco y después del Barroco. Pero el después del XVII (y aquí se encuentra la clave para determinar las condiciones de surgimiento -todo un resurgimiento- del Neobarroco) no es el XVIII ni XIX sino el siglo XX. El período que Sarduy denomina clásico (desde fines del XVII a fines del XIX), en esta arqueología inversa (es decir, de respuesta al secuestro) es de baja intensidad de *retombées*.

El Neobarroco es sólo eso (un método), el neobarroco es Sarduy⁷. El neobarroco es un presente (nuevo) que resulta del señalamiento de un umbral barroco de lo moderno y obliga, por lo tanto, a una relectura epistémica. Si lo moderno se define allí, en ese paradigma, la tarea presente es, según Sarduy, rastrear la forma en que el siglo XX (Big Bang) genera las condiciones de su retorno. Un retorno que no hace sino profundizar las fuerzas de excentricidad que ya albergaba el primer barroco.

Lo imaginario

Ahora bien, el desarrollo de ese método equivale, a su vez, en Sarduy, a la postulación de una ética. La escritura es en Sarduy, antes que nada, una forma de vida, un espacio decididamente afirmativo. Pero en esa dirección el cubano no marcha solo. Esta inflexión de su obra – es posible sostener – supone un momento de máxima contemporaneidad con Roland Barthes, en la medida en que, en ambos autores, la formulación de una ética coincide con la recuperación del registro de lo imaginario que se registra en sus obras tardías.

Tal como señala Éric Marty (2007), las últimas obras de Barthes realizan una inversión con respecto al registro de lo Imaginario (que desde el psicoanálisis y el marxismo se identifica con lo falso y lo ilusorio). Lo imaginario, así, reaparece desde *Fragmentos de un discurso amoroso* y el curso *Lo Neutro* e incluso en *La cámara clara*. Lo que Marty sostiene es que si bien desde siempre Barthes apunta a la neutralización de todo imaginario, al mismo tiempo su trabajo teórico, a partir de estos textos realiza un desplazamiento hacia el espacio de lo afirmativo (la postulación ética de formas de vida posibles). En este sentido, Barthes cede al deseo de formular Imágenes (el repertorio de “figuras” en *Lo Neutro* o en *Fragmentos*) a través de las cuales es posible desplegar un “imaginario personal”, positivo, en el que se disuelve el imaginario. Se trata, naturalmente, de una posibilidad, siempre paradójica, de resistencia a la doxa como productora de “malas imágenes” de mí y del mundo. En esta dirección, Barthes realiza una distinción (que no deja de resultar sorprendente – por su fragilidad; origen, al mismo tiempo, de su poder de convencimiento). Dice en *Lo Neutro*:

Hemos visto figuras, “Imágenes de lo Neutro” [...]: imágenes despectivas de la opinión, malas imágenes aquí sería: buenas imágenes, no provenientes del mundo, sino de algunos “pensamientos” aislados (Tao-Blanchot) y, sobre todo, imágenes en mí: mi imaginario de lo Neutro preciso: habiéndola reconocido con frecuencia, ya no me ocupo de la aporía que consiste en no recomendar lo Neutro, en desprenderlo de las imágenes, en no adjetivarlo, en no dogmatizarlo y, sin embargo, en reconocerle una buena imagen, virtudes, en hacerlo desear. (Barthes, 2004, pp. 132-133)

⁷ El Neobarroco se distinguiría así del resto de la serie de recuperaciones del Barroco que recorre el siglo; y también de aquellas más cercanas que hacen del Barroco un elemento central en la definición de lo latinoamericano (y en muchos casos lo cubano), fundamentalmente Lezama Lima y Alejo Carpentier, autores que funcionan como antecedentes de Sarduy (con diferencias, pues el primero es una referencia constante y el segundo es nombrado en contadas oportunidades). Estos autores, por cierto, no se valen del concepto “neobarroco”, cuyo origen se encuentra en Haroldo de Campos (“A obra de arte aberta”, 1955).

“Buenas imágenes”, “mi imaginario de lo Neutro”. Barthes cambia, cede. Y esa es una de las explicaciones fundamentales de la importancia metodológica de las figuras. Dice:

El método de los “rasgos”: imágenes breves, centelleos, cuya lista no es conducida lógicamente ni es exhaustiva; entonces: centelleos, flashes “negativos-activos” (participan del deseo de neutro). (Barthes, 2004, p. 133)

Esto es lo que Marty denomina la “posibilidad de sostener un discurso riguroso del imaginario en lo Imaginario”, en la medida en que no se apunta a la supresión de lo Imaginario sino a su suspensión, siempre efímera, pero sólo posible a través de la producción de Imágenes, ante las cuales el sujeto, el amoroso por ejemplo, se Absima.

Esta apelación a lo imaginario que se registra en la obra de Barthes constituye un elemento no atendido de su comunión con Severo Sarduy. En este sentido, tomar nota de la relevancia de lo imaginario que crece a partir de los años ‘80 en la obra del cubano permite comprender hasta qué punto el neobarroco no es sólo una matriz interpretativa, sino también y sobre todo, la postulación de una maquinaria de imaginización de sí y del mundo. El libro fundamental para pensar la relevancia de lo imaginario es *La simulación* (1982). Aquí el Neobarroco (el desarrollo de los alcances de su potencia interpretante) es colocado en una tradición específica de la filosofía moderna y contemporánea y, a partir de allí, encuentra las condiciones para hacer de esa maquinaria interpretativa un principio vital – *La simulación* no es sino un repertorio de formas de vida simuladas, un catálogo práctico.

Sarduy hace confluír entonces el neobarroco y la simulación (y en esta dirección se establece una forma de contemporaneidad con un autor que también hará del barroco una preocupación central -Gilles Deleuze). Pensar en términos de simulación supone recuperar la inversión del platonismo realizada por Nietzsche que se inicia con Klossowski y el grupo Acéphale y se desarrolla en el posestructuralismo francés, centralmente con Deleuze. En 1969, este último publica su *Lógica del sentido*, donde expone de qué modo el simulacro funciona como negación del platonismo y su recorrido en la filosofía y el arte va de Nietzsche a su coronación en el Pop Art. Deleuze se propone analizar esa consigna nietzscheana (“Inversión del platonismo”) como tarea de la filosofía y, sostiene, el primer elemento a tener en cuenta es que es el propio Platón el que indica la dirección, en la medida en que es él quien señala el valor subversivo del simulacro como tipo de imagen. La gran distinción platónica ente Idea e Imagen pretende fundar y sostener el valor de las buenas imágenes, en tanto están dotadas de semejanza y se modelan (interior y espiritualmente) sobre esa Imagen. Pero Platón también habla de otro tipo de imagen, la mala imagen, los simulacros, como imagen sin semejanza, que actúa por debajo, a favor de una agresión, de una subversión. Dice Deleuze: “Si el simulacro tiene aún un modelo, es un modelo diferente, un modelo de lo Otro, del que deriva su desemejanza interiorizada [...] Hay en el simulacro [...] un devenir subversivo de las profundidades, hábil para esquivar lo igual, el límite, lo Mismo o lo Semejante” (Deleuze, 2002, pp. 271-272). Así, la tarea del arte y la filosofía (en Nietzsche, pero también en Deleuze y en Sarduy) consiste en la inversión del platonismo entendida como acto de “mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre los íconos o las copias”, de modo que se vuelva posible negar el

mundo de la representación. El simulacro, dice Deleuze, “niega el *original*, la *copia*, el *modelo* y la *reproducción*” (Deleuze, 2002, p. 276). El simulacro, como “indumentaria”, como máscara, es una potencia no dialéctica: unida al eterno retorno, hace proliferar series, diferencias puras “que involucran diferencias en el caos sin comienzo ni fin”. De este modo, los principios cosmológicos desarrollados por Sarduy en *Barroco* se vuelven en *La simulación* un principio de excentricidad en la lógica de producción de imágenes.

Ahora bien, lo que esto permite postular no es tanto una determinada capacidad por parte de Sarduy de incorporar principios filosóficos. Se trata más bien de una forma de contemporaneidad entre una zona de la literatura latinoamericana y el posestructuralismo francés (del que, como puede verse, Sarduy es un autor determinante). Al mismo tiempo, una forma de contemporaneidad entre el pop y el neobarroco. En esta dirección, un autor como Deleuze participa, a su modo, de los debates neobarrocos (su libro sobre el barroco, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, aparecerá en 1988).

Pero *La simulación* es, antes que nada, un Libro de la Vida, es decir, un texto en el que el espacio de la teoría funciona como acumulación (fragmentaria y genéricamente heterogénea) de trazos de experiencia, y en el que la dimensión de lo estético pierde especificidad. En este sentido, si ya en *Barroco* se había postulado un método en el que el arte pierde valor autónomo (en relación con la ciencia o la historia, por ejemplo), aquí el principio se radicaliza. Dice Sarduy en la nota inicial:

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

El espacio donde se expande esa galaxia es el de la Pintura: reflexión y homenaje.

Cada mecanismo reconocible en ésta –copia, anamorfosis, *trompe-l’oeil*, etc.– va precedida por una *viñeta autobiográfica fijada*, fotografía, diapositiva o cuadro escrito que lo reproduce y motiva y en el cual, aunque de otro modo, se encuentra el *paso al acto* del mecanismo plástico señalado. (Sarduy, 1999, p. 1264)

Como puede verse, el espacio de la simulación no coincide con el del arte, más bien parte de él y se vuelve un principio que permite agrupar los fenómenos más disímiles, leer el mundo (humano, animal, o del tipo que sea –en este punto tal distinción pierde todo valor⁸) en función de una única pulsión de simulación. Naturalmente, el arte no deja de ocupar un lugar esencial, pero transformado en espacio de enseñanza, es decir, como repertorio hiperformal, una retórica cuyas Figuras permiten describir o inventar escenas en cualquier espacio del planeta y más allá. Recuperando el valor pedagógico que figura en el nacimiento de las imágenes del barroco, Sarduy introduce en *La simulación* la dimensión autobiográfica (cada mecanismo de simulación “va precedido de

⁸ Aquí Sarduy, por ejemplo en su lectura equivalente de algunos insectos y el funcionamiento travesti, retoma las hipótesis de Roger Caillois. Dice: “Espero que después del rotundo alegato de Roger Caillois, en *Méduse et Cie*, no sea ya necesario excusarse por los argumentos antropocéntricos. El hombre y los insectos son solidarios de un mismo sistema y excluir a los últimos de todo sistema humano sería aún más absurdo” (Sarduy, 1999, p. 1268).

una viñeta autobiográfica faja”, es decir, de un pequeño relato o un fragmento de novela de Severo Sarduy que, de un modo más o menos caprichoso, contingente, se conecta –flash- con el fenómeno que se va a describir) y señala su valor: es el *paso al acto* del mecanismo plástico. Pero cada viñeta autobiográfica (que podría pensarse como forma de biografema barthesiano) no hace sino dispersar la identidad. Se trata, como luego se verá, de una vida *tal como la imagino* y en la que lo otro de mí se integra en la fantasmagoría. Por su parte, como puede verse, es claro el modo en que un libro como *La simulación* encuentra su principio de funcionamiento, ya, en el plano de la ética y, como los cursos del Collège de France de Barthes (fundamentalmente *Cómo vivir juntos* y *Lo Neutro*), sale del espacio del arte para ofrecer, postular métodos de la felicidad.

En este sentido, resulta claro hasta qué punto la simulación adquiere un valor decididamente afirmativo. Se trata, dice Sarduy, de fenómenos, fenómenos regidos por una “pulsión de simulacro”, pero esa acumulación de fenómenos debe entenderse en un sentido específico: el repertorio de formas de simulación es una fuente de estrategias, de planes de acción, de opciones de comportamiento, una retórica performática cuyas figuras comprenden el lenguaje pero también el cuerpo, la naturaleza, o la pintura. Y el modelo fundamental es el travesti. En el travesti, Sarduy encuentra, antes que una utopía sexual, un modelo de negatividad, una potencia cuyo sentido es estético pero que excede ese marco, pues es un paso al acto, una encarnación (y en este punto funciona como salida para las líneas bloqueadas a las que lleva la autonomía del arte). Lo que está en juego es un problema de regímenes de subjetivación y la enseñanza travesti (o, lo que es lo mismo, la enseñanza neobarroca) apunta al trabajo ascético. El travesti lleva el principio de auto-transformación a un nivel de máxima intensidad cuyo resultado es el señalamiento de un vacío esencial. Dice Sarduy:

El travesti no imita a la mujer. Para él, *à la limite*, no hay mujer, sabe – y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo-, que *ella* es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto [...] El travesti no copia: simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación (Sarduy, 1999, p. 1267).

Simular (se trate del travesti, del mimetismo de la mariposa indonesia o de la metáfora al cuadrado gongorina) es una “representación de la invisibilidad”, es decir, una representación imposible, dado que es sinónimo de la negación definitiva del original⁹. El travesti no representa, construye series indefinidas. Continúa Sarduy:

⁹ Walter Benjamin, en el contexto de la ya comentada irrupción barroca de 1927, había avanzado en la misma dirección. Esto permite comprender hasta qué punto la decadencia del aura coincide con el umbral barroco de la modernidad y pone en primer plano de qué modo se superponen, en Benjamin, temporalidades diferentes: aquello que, en 1935, es una marca distintiva del siglo XX, a su vez, responde a una lógica que se inaugura en el XVII (y al mismo tiempo, según la versión del mismo problema propuesta por el autor en su obra temprana, debe comprenderse como un problema que se inicia con la Caída). Retomo en este punto cuestiones ya desarrolladas en Valentín Díaz (2006). Con respecto a Benjamin, véase “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *El origen del drama barroco alemán* y “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”.

Su búsqueda, su compulsión de ornamento, su exigencia de lujo, va más lejos. La mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertélicos: van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal. Las mujeres –vengan a verlo al Carrousel de París– los imitan (Sarduy, 1999, p. 1298).

En este punto, Sarduy realiza una distinción que se volverá esencial. A diferencia del transexual (que realiza su imaginario), el travesti satura la realidad de su imaginario. El travesti es el artista que hace de su propio cuerpo el soporte de la obra y que en ese movimiento desnuda una nada esencial. De este modo, Sarduy hace del neobarroco una fuerza de simulación cuyo fundamento es la recuperación del registro de lo imaginario. Las diferentes figuras y recursos que componen la retórica vital neobarroca (elipsis, desplazamiento, metáfora al cuadrado, trompe-l'oeil, anamorfosis, mimetismo, etc) no apuntan sino a esa imaginarización de todo, en la medida en que, tal como Sarduy la concibe, esa fuerza es sinónimo de una transformación del mundo, es decir, un ejercicio de inclusión de sí en un universo (en un nivel de máximo análisis, un modelo cosmológico) en relación con el cual sólo cuenta la disposición a imaginarlo de un modo u otro y siempre, en última instancia, el anonadamiento resultante de esa sobredeterminación. Tal como Marty (2007) señala en relación con Barthes (y que, tal como aquí se propone, permite leer también la operación sarduyana), la simulación equivale a la recuperación de lo imaginario en la medida en que busca acabar con todo imaginario (en el caso del travesti, el imaginario de la sexualidad, o más bien, de la diferencia sexual) pero no desde un intento de salida de lo imaginario, sino desde la postulación *positiva* de imágenes; “buenas imágenes” que en su ejercicio de simular logran un anonadamiento de lo simulado, un grado cero de la imagen, un señalamiento del vacío.

La simulación, como práctica es, sin más, el imperio definitivo de lo imaginario. El repertorio de fenómenos puede comprenderse, en este sentido, como despliegue de un imaginario personal – aquellas imágenes que funcionan para Sarduy como un modo de construir mundos habitables aquí y ahora, en este mundo. La negatividad neobarroca, de este modo, se vuelve más clara: si se acepta el principio de que antes que una estética, el neobarroco funciona como matriz interpretativa, la potencia de simulación en tanto recuperación de lo imaginario hace posible no sólo la propia reinención, sino también la de los otros. En esta dirección, si la simulación arruina el modelo y las copias no lo hace desde el exterior (no hay – en ese mundo, éste – exterioridad posible), más bien los arruina en la medida en que los arrastra consigo (Barthes) y, en la intimidad de la caída, los vuelve irreconocibles. El neobarroco es, tal como señala Buci-Glucksmann (2002), una *folie du voir*, y esto se debe a que consiste simplemente en sobreimprimir al mundo su propia imagen simulada.

Si bien la torsión barthesiana con respecto a lo imaginario es previa a la que se registra explícitamente en Sarduy, es importante notar hasta qué punto lo que ésta supone con respecto al despliegue afirmativo de un imaginario es una constante en Sarduy y permite en consecuencia revisar esa cronología. *Barroco* es ya el despliegue no de figuras (en este sentido *La simulación* es un modo de aceptar la invitación sugerida por Barthes en *Lo Neutro* –hacer desear lo neutro y sus centelleos) pero sí de la posibilidad de postular una ética

organizada en torno a imágenes del mundo que permitan al sujeto integrarse en un orden (una cosmología) decididamente nuevo – nuevo en el sentido de que todo se transforma a partir de la aceptación de una serie de principios de funcionamiento de la materia en el universo. En este sentido, para volver aun más clara esta dimensión de su obra, es necesario notar que la recuperación de lo imaginario que Sarduy postula en *La simulación* se volverá todavía más radical luego, en *Nueva inestabilidad* (1987), aplicado ahora al espacio cosmológico inaugurado más de veinte años antes. Dice Sarduy:

Es posible que ante la Ciencia el escritor no sea siempre más que un aspirante. Hay, sin embargo, cierta lógica en el hecho de que su atención se focalice particularmente en el modo de convencer y en *lo imaginario* de la ciencia. No es que el escritor, como lo postula el pensamiento común, sea más imaginativo que los demás; sino que las formas de lo imaginario se encuentran entre los *universales* –o axiomas intuitivos– de una época, y pertenecen sin duda a su *episteme*.

Eso es lo que trataba de demostrar en *Barroco*.

Y luego agrega:

Formas de lo imaginario: podíamos decir vertientes o facetas de lo imaginario que ya pertenecen a lo simbólico y en las cuales lo simbólico se confunde con la representación que de él puede darse en el espacio-tiempo. Surgen así los distintos esquemas o maquetas del universo. (Sarduy, 1999, p. 1347)

Es por esto que lo imaginario coincide punto por punto con la postulación de una ética y permite comprender por qué en Sarduy la cosmología es un espacio relevante, en la medida en que lleva ese principio a un nivel máximo de análisis: “dime cómo imaginas el mundo y te diré en qué orden te incluyes, a qué sentido perteneces” (Sarduy, 1999, p. 1347).

Conclusión. El vacío y lo neutro

El problema de la simulación y lo imaginario conduce a una paradoja que recorre la obra de Sarduy y que permite caracterizar la forma de la negatividad que a partir de allí se define –el neobarroco llena para vaciar.

Algunos de los mejores lectores de Sarduy coinciden en este punto: Haroldo de Campos, Gustavo Guerrero, Alain Badiou. Tal como, por ejemplo, en el caso de la simulación resulta claro, hay un interés permanente en Sarduy a propósito de la superficie. La cosa, en Sarduy, es siempre esencialmente superficial, en la medida en que esa dimensión revela su ser cosmético. El travesti, como modelo, hace de sí un espacio de sobredeterminación y cambio (no se trata nunca del estado, siempre del proceso). La imagen, por lo tanto, definida por lo exuberante y lo mixto, funciona como postulación de lo imaginario del mundo (su imaginarización – sobreimprimir al mundo su propia imagen simulada), adjetivado hasta el punto de perder su nombre y vaciarse.

Dice Haroldo de Campos:

Entre a exuberante profusão barroca (o “horror vacui”) e a ausência como esvaziamento, lacuna, zerificação do muito e do pleno existe uma tensão de miragem: ambas, no limite, se pressupõem, como turnos de um rodízio,

marcadas que estão pela comunidade reversa dos mesmos índices extremos (Haroldo de Campos, 1995, pp. 10-11).

Alain Badiou, en un análisis de la prosa de Severo Sarduy, coincide:

C'est qu'à l'arrière de ce que la phrase institue de prolifération, il n'y a que vide, maigreur, non-sense. [...] La stratégie de Sarduy est, partant de cette incohérence, ou de cette vacuité primordiale, de la saturer par des champs sémantiques disciplinés, par une cosmologie entièrement *phrasée* (Badiou, 1999, pp. 1620-1621).

Luego Badiou señala uno de los efectos de esa experiencia de proliferación y vacío que alberga la obra de Sarduy y que resulta fundamental para definir lo que aquí se entiende como la forma de la negatividad que produce el neobarroco: "Sarduy se propone la construcción d'un centre de paix, d'où les noms et les places son visibles, et où l'on peut vaquer, sorte d'action restreinte, à une sorte d'enchantement mineur de la vie" (Badiou, 1999, p. 1621).

Gustavo Guerrero, finalmente, hace del problema del vacío el principio fundamental. La "religión del vacío" es el espacio en el que "se funden y se confunden la pintura china, las religiones orientales, el barroco y el neobarroco, la tradición mística española y hasta la teoría del *Big Bang*" (Guerrero, 2002, p. 24), como modo de asunción de las condiciones que impone la modernidad. Según el autor, "el vacío fue su más íntima verdad, su concepción del mundo y, ya es hora de decirlo, también su auténtica religión" (Guerrero, 2002, p. 39).

Ahora bien, uno de los señalamientos fundamentales de Guerrero es que si bien el vacío podría funcionar inicialmente como "exacta comprensión de la vacuidad moderna" (Guerrero, 2002, p. 26), gradualmente Sarduy hace de ese vacío una fuerza afirmativa. Dice el autor: "vacío, pero ahora en los términos positivos de un principio creador y omnipresente, eje de las transformaciones y del devenir [...] elemento integrador y activo, forma primordial del origen y de la plenitud" (Guerrero, 2002, p. 29).

Y el vacío, en su desarrollo, se encuentra con otras dos nociones: el cero y el blanco. Dice Guerrero: "lo que en realidad parece importarles es establecer una equivalencia entre el cero y el blanco [...] lo que le entusiasma es que el cero y el blanco puedan constituirse en principios generativos y fundadores" (Guerrero, 2002, p. 31).

Es aquí donde resulta esencial establecer, una vez más, un trazo de contemporaneidad entre Sarduy y Roland Barthes. Si puede encontrarse, tal como Guerrero señala con absoluta precisión, una multiplicidad de materiales a partir de los cuales Sarduy arriba a su concepción del vacío y el blanco (Oriente ocupa aquí un lugar fundamental), esto supone, al mismo tiempo un diálogo franco con Barthes: vacío, blanco, Neutro.

Roland Barthes, es posible sostener, escribió un único texto: el camino que lleva a lo neutro. Se trata de una constante más allá de cada una de las fases en las que el autor divide su obra. Si algo cambia a lo largo de los años es el campo de aplicación del concepto (en términos generales, de la literatura como especificidad a la ética), pero nunca el interés por la definición de ese espacio incierto, atópico. Nociones como grado cero, escritura blanca (Barthes, 1972), placer/goce (Barthes, 2003), descomposición (y no destrucción) (Barthes, 1978), o No-Querer-Asir (Barthes, 1999), son algunas (entre muchas otras) de las que

conducen a la formulación definitiva del “deseo de neutro” que se sintetiza en el Curso en el Collège de France de 1977-1978. Dice Barthes: “una reflexión sobre lo neutro, para mí, personalmente [es] buscar –libremente– mi propio estilo de presencia en las luchas de mi tiempo”. Y luego agrega:

Defino lo Neutro como aquello que desbarata el paradigma [...] ¿Qué es el paradigma? Es la oposición de dos términos virtuales de los cuales actualizo uno al hablar, para producir sentido [...] En el plano ético: combinaciones del mundo para “elegir”, para entrar en el conflicto, para “asumir responsabilidades”, etc. [Ante esto]: lo neutro [es la] tentación de suprimir, esquivar el paradigma, sus conminaciones, sus arrogancias; exceptuar el sentido (Barthes, 2004, pp. 51-53).

No se trata de influencia (de uno sobre otro). No hay, en este punto, preeminencias. Lo que es posible detectar aquí es una elaboración conjunta: la postulación de imágenes, figuras de lo vacío/neutro, como reinención de las formas de la negatividad que les es dado concebir a Barthes y Sarduy en el contexto de las pasiones de los años 60 y 70.

Vacío/blanco/(grado) cero/neutro son los nombres que hacen posible un desplazamiento hacia el espacio de la ética (la invención de “estilos de presencia en las luchas de mi tiempo”, es decir, de formas de vida), como modo de sustracción con respecto a la conminación a optar propia del pensamiento dialéctico. Vacío/neutro son los nombres del “centro de paz” al que hace referencia Badiou, pero que lejos de funcionar como reblandecimiento o incluso renuncia, debe comprenderse como afirmación de “una vitalidad desesperada” (Barthes, 2004, p. 60, citando a Pasolini).

El vacío y lo neutro funcionan así como asunción de las condiciones que impone la modernidad en el contexto de la segunda mitad del siglo XX –ante la certeza de la imposibilidad de concebir una exterioridad desde la que formular un pensamiento negativo, Sarduy y Barthes hacen de la escritura un ejercicio no dialéctico de descomposición, pues

para destruir hay que poder saltar ¿Pero saltar a dónde? ¿En qué lenguaje? ¿En qué lugar de la buena conciencia o de la mala fe? Mientras que al descomponer, acepto acompañar esta descomposición, descomponerme yo mismo en la misma medida: desbarro, me aferro y arrastro conmigo. (Barthes, 1978, p. 70)

Y la condición de posibilidad de este desplazamiento es la recuperación del registro de lo imaginario. Imaginar (hacer del mundo la simulación de sí mismo) supone operar un vaciamiento esencial. Pero en ese ejercicio, el sujeto que opera el vaciamiento no resulta indemne. Es por ello que el Neobarroco (a partir de lo imaginario) se vuelve una ética: aquí y ahora, pues de eso se trata, me someto a un trabajo ascético.

El Neobarroco, tal como Sarduy lo imagina, se sostiene así en la paradoja del vacío. En tanto método permite releer los sentidos y los tiempos de la modernidad y profundizar la potencia de su excentricidad, a partir de un paradigma barroco. Pero la detección de la ausencia de cualquier centro depende, irremediabilmente, de la asunción de lo latinoamericano como punto de vista siempre des-orbitado. Si hay una especificidad del Neobarroco, ésta depende de la singularidad de una experiencia (la experiencia Severo Sarduy) que, aun hoy, sigue ofreciendo una salida.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.
- BADIOU, Alain. "Vide, séries, clairière. Essai sur la prose de Severo Sarduy" en SARDUY Severo. *Obra completa*. Madrid/Buenos Aires, ALLCA Archivos/Sudamericana, 1999.
- BADIOU, Alain. *Le siècle*. Paris, Seuil, 2005.
- BARTHES, Roland. *Le degré zero de l'écriture*. Paris, Seuil, 1972.
- BARTHES, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Cairós, 1978.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo XXI, 1999.
- BARTHES, Roland. *Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*. México, Siglo XXI, 2006.
- BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" in *Discursos ininterrumpidos. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid, Taurus, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos" en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Amitié*. Paris, Gallimard, 1971.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*. Paris, Galilée, 2002.
- COZARINSKY, Edgardo. *El pase del testigo*. Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- D'ORS, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid, Tecnos, 1993.
- DE CAMPOS, Haroldo. *Três (re)inscrições para Severo Sarduy*. San Pablo, Fundação Memorial da América Latina, 1995.
- DE CAMPOS, Haroldo. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México, Siglo XXI, 2000.
- DE CAMPOS, Haroldo. "A obra de arte aberta" [1955] en DE CAMPOS Augusto, DE CAMPOS Haroldo y PIGNATARI Décio. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos, 1950-1960*. San Pablo, Atelié, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Madrid, Editora Nacional, 2002.
- DÍAZ, Valentín. "Walter Benjamin, Georges Bataille y las formas de la contemporaneidad" en Claudia KOZAK (comp.) *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris, Minuit, 2000.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (comp. e introd.). *América Latina en su literatura*. París, Siglo XXI/UNESCO, 1972.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover, Ediciones del Norte, 1987.
- GUERRERO, Gustavo. *La religión del vacío y otros ensayos*. México, FCE, 2002.
- LEZAMA LIMA, José. "Imagen de América Latina" in FERNÁNDEZ MORENO, César (comp. e introd.). *América Latina en su literatura*. París, Siglo XXI/UNESCO, 1972.

- MARTY, Éric. *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Buenos Aires, Manantial, 2007.
- SARDUY, Severo. "Góngora. La métaphore au carré". *Tel Quel*, Paris, n° 25, 1966.
- SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, FCE, 1987.
- SARDUY, Severo. *Obra completa*. Madrid/Buenos Aires, ALLCA Archivos/Sudamericana, 1999.
- VIRNO, Paolo. *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico*. Torino, Bollati Boringheri, 1999.
- WAHL, François. "Severo de la rue Jacob" en SARDUY, Severo. *Obra completa*. Madrid/Buenos Aires, ALLCA Archivos/Sudamericana, 1999.

Valentín Díaz

Licenciado en Letras, docente de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires) e investigador. Actualmente se encuentra realizando un doctorado sobre Neobarroco y negatividad en el siglo XX para el que cuenta con una beca del CONICET. Contacto: valentin.dz@gmail.com