

## **SARDUY Y EL NEOBARROCO. INTERPRETACIONES SOBRE LO POLÍTICO EN EL ARTE.**

Silvana Santucci

### **Resumen**

En las intersecciones y cruces entre Cuba y Europa, entre la historia, la teoría, la crítica literaria y de arte, entre las ciencias y la mitología, entre la necesidad de nominar y aquello que sobra y excede lo nominable, Severo Sarduy organiza las bases de su proyecto teórico neobarroco para el arte latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX. Siguiendo esta perspectiva, nuestro trabajo propone un recorrido sobre el proyecto teórico descrito por Severo Sarduy, centrándose, específicamente, en «los modos de lo político» propuestos por Jacques Rancière. Por lo tanto, en el marco de lo que Miguel Dalmaroni denomina como “las políticas teóricas del resto” proponemos un cruce entre los componentes del neobarroco enunciado por Sarduy y la propuesta teórica de Jacques Rancière.

El concepto de «distancia estética» propuesto por el argelino hecha luz sobre la potencia política emancipatoria de este arte. Dicha emancipación supone, en el reparto de lo sensible, la hipótesis democratizadora del conocimiento partiendo de la noción de “la igualdad de las inteligencias”. Al mismo tiempo, suponer una propuesta de conocimiento emancipatoria en el neobarroco implica considerarlo autónomicamente como poseedor de un saber-hacer.

**Pal. Claves:** teoría- neobarroco- Sarduy- político- Rancière

### **Abstract:**

In the middle of affairs between Cuba and Europe, including the history, theory, literary criticism and art, between science and mythology, between the necessity of labeling and all which can not be labeled, Severo Sarduy built the basis of his theoretical neo-baroque project for Latin American art in the second half of the twentieth century.

In this perspective, our work proposes a review of the theoretical project described by Severo Sarduy, specifically focusing on "modes of politics" proposed by Jacques Rancière. Therefore, in the context of what Miguel Dalmaroni calls "the theoretical politics of the rest", we propose a cross between the components of the neo-baroque enunciated by Sarduy and the theoretical proposal of Jacques Rancière. The concept of "aesthetic distance" proposed by the Algerian makes it possible to understand the political emancipatory power of this art. This emancipation implies the hypothesis of democratization of knowledge based on the notion of "equality of the intelligences." At the same time, the supposition of an emancipatory proposal of knowledge in the Neo-Baroque implies considering it as the owner of certain know-how.

**Keywords:** Theory- Neo- baroque- Sarduy- politics- Rancière

**SARDUY Y EL NEOBARROCO.  
INTERPRETACIONES SOBRE LO POLÍTICO EN EL ARTE.**

Silvana Santucci<sup>1</sup>

Es como si la literatura latinoamericana del presente (como si la literatura cubana) instalara en un territorio-isla de la superficie urbana un exterior-interior social (verbal y narrativo) para registrar algo así como la desaparición o la naturalización de la sociedad: los sujetos se encuentran atrapados en una estructura social que no puede cambiarse ni progresar, en una situación "natural y dada".(...)Un sentido que insiste en registrar una intrusión del "estado de naturaleza" en lo humano y social, porque esas singularidades diaspóricas muestran un principio de individuación donde conviven el fondo biológico de la especie, los rasgos preindividuales y los rasgos públicos.

Josefina LUDMER, 2004

**1. Aspectos generales de un cruce.**

Con la consigna de volver productivas algunas consideraciones teóricas de Jacques Rancière y de la bibliografía correspondiente a las denominadas "políticas teóricas del resto"<sup>1</sup> el presente trabajo quiere reflexionar sobre los modos de «lo político» legibles en el neobarroco. El mismo, configura un proyecto teórico sobre el arte del latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX, organizado por Severo Sarduy, cuya principal característica reside en constituirse sobre la base de una yuxtaposición estética entre escritura y pintura. Aspecto sobre el cual no nos detendremos en esta oportunidad, por implicar una profundización de los vínculos históricos que caracterizan las relaciones entre barroco y neobarroco en el campo de estudios de los «intercambios interartísticos»<sup>2</sup>.

Por otro lado, preguntas como qué es el arte y qué la literatura en relación con el orden biológico de la naturaleza o cuál es la vinculación entre sujeto y objeto ante una obra de arte circulante en la modernidad latinoamericana, configuran los ejes -clásicos- que la propuesta estética de Sarduy problematiza en relación con una "política" del arte.

Dichos aspectos, a su vez, son retomados por Josefina Ludmer (2004:5) en el fragmento antepuesto al inicio.

---

<sup>1</sup> Silvana Santucci es Lic. en Letras por la Universidad Nacional del Litoral y becaria de Doctorado 2011 de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (Secyt) de la Universidad Nacional de Córdoba. Su tema de investigación es: "Poesía y pintura en el neobarroco", desarrollado bajo la dirección del Dr. Silvio Luis Mattoni.

El planteo de Ludmer condensa buena parte de las discusiones en torno al aspecto «político» de la territorialización presente de las letras cubanas o latinoamericanas, puesto que hace referencia a la constitución de subjetividades que trazan relaciones de interioridad-exterioridad respecto de la nación, de la ley, del poder, es decir, del sistema lingüístico-cultural tanto como del sistema nacional-territorial. En el caso de Cuba, pero, a la vez, en el caso general de Latinoamérica los canales de circulación, edición y movilidad de los escritores y de su literatura, crean subjetividades, ya no descentradas (como apuntaba Sarduy en la década de 1980 en *Nueva inestabilidad*), sino móviles y paradójales, puestas en diáspora, en exilio, en refracción. (Ludmer, 2004:1-10)

Retomando algunas distinciones de Rancière, hablaremos entonces, de “lo político” para referirnos a ciertos modos de articulación de estos principios: de la ley, del poder y de «la distribución de lo sensible en la comunidad<sup>3</sup>» visibles en el proyecto teórico de Severo Sarduy. La *cocina gubernamental* responderá al lugar de “la política”, que tiene por característica la lucha de partidos por el poder y por el ejercicio de ese poder. Rancière va a distinguir entonces, “lo político” como objeto de pensamiento de “la política” como actividad: «El régimen de visibilidad de las artes es a un mismo tiempo, lo que da autonomía a las artes y lo que articula esa autonomía en un orden general de maneras de hacer y ocupaciones» (Rancière, 2007:7). En ese punto, la singularidad de la modernidad estética recubre, para el argelino, un vínculo específico entre los modos de producción, las formas de visibilidad y los modos de producción del pensamiento (de conceptualizaciones) de estos órdenes.<sup>4</sup>

Por otro lado, cabe destacarse que tanto Rancière como Sarduy encuentran en la plasticidad teórica —«en la distancia estética»- de la imagen abstracta, un espacio para interrogarse por los lazos que, sociales, trabajan en el territorio del arte, relaciones de significación entre jerarquías, lenguajes y mundo<sup>5</sup>.

Sarduy, por su parte, entiende a la escritura neobarroca como una distancia estética (aspecto privilegiado desde diversas técnicas en su arte). Esta «distancia» se construye desde acciones claves que tienen sus desarrollos teóricos particulares en conceptos como la «contemplación» y el «pensamiento». Estas nociones desplegadas crean un “pasaje” -que desde la óptica de Susana Scramim (2007) podríamos considerar como temporal<sup>6</sup>- a partir del cual Sarduy distingue teóricamente *representación* de *mimesis*, en tanto maneras diferentes de hacer arte. Es, en este punto, en razón de la interpretación del binomio platónico poiesis/mimesis donde Rancière nos permite releer algunos aspectos de la propuesta *sarduyana*. Para ello, partimos de su distinción entre el régimen estético de las artes («singular y desvinculado de toda regla específica de toda jerarquía de los temas, los géneros y las artes») y un régimen representativo o mimético (no necesariamente figurativo, sino pragmático «eso que la época clásica denominaría las “bellas artes”- en el seno de una clasificación de las maneras de hacer y define, en consecuencia, maneras de hacer las cosas bien y de apreciar las imitaciones») [Rancière, 2002 (2007:8-9)]

En este cruce, entonces, fijamos la clave de lectura que nos proponemos transitar.

## **2. Hipertelicidad o *El arte más allá de sus fines*. Apuntes sobre un estado de naturaleza.**

En 1982 Severo Sarduy publica *La Simulación*, un texto con ensayos teóricos que reúne en tres capítulos una especie de teoría plástica de la literatura, construida desde una variedad de fragmentos literarios del autor, citas y recortes de fuentes diversas, organizadas en torno a las nociones de “representación” y “simulacro”.

Muestra epigonal de la escritura ensayística del cubano, en el segundo capítulo aparece una noción central para los estudios del neobarroco en tanto categoría estética: la posibilidad del arte y de la naturaleza de volverse «hipertélicos», es decir, de *ir más allá de sus fines*.

Llegada la marea del equinoccio, ciertos animales ciliados retroceden excesivamente sobre la arena, huyen demasiado lejos hacia el interior de la tierra. Cuando el mar se calma, son incapaces de volver a alcanzarlo: mueren en el exilio, tratando en vano de regresar al agua, cada vez más lejana, de recorrer al revés el camino que un impulso irresistible, inscrito en ellos desde su nacimiento y saturándolos con su energía, les había obligado a tomar (Sarduy, 1999:1293).<sup>7</sup>

En este pasaje, Sarduy describe lo que entiende como una «voluntad» de los ciliados por manifestar un «fasto», una «inutilidad» y un «exceso» que los conduce a la muerte. Signos cuya *eficacia* – en continuidad con sus estudios de imágenes en los concilios sacros del barroco- aparece marcada “por el hecho mismo de su ejecución” [Sarduy, 1982 (1999: 1295)]. En el afán de significar, Sarduy retoma el caso de unas orugas chinas y de unas mariposas en indonesia cuyos camuflajes están tan bien logrados –simulan hojas de líquen- que llegan comerse en la misma especie, unas a otras.

Ciertas larvas simulan tan bien los botones de un arbusto que los horticultores las cortan con una tijera; el caso de las Filias es más miserable aún: se devoran entre ellas tomándose por hojas verdaderas. [Sarduy, 1982 (1999: 1298)]

De este modo toma un ejemplo que le permite, primero, distinguir objetos “artísticos” de objetos “naturales” y marca, luego, la superación de esos límites como una similitud constitutiva del hacer en ambos órdenes. La naturaleza sólo puede superar sus *fines* mediante una voluntad cifrada en su saber genético. En la medida en que trasvasa la conservación, la naturaleza instala un vacío entre los límites de vida y de muerte que quiere fundar una identidad “no idéntica al objeto” (Sarduy, 1981:1294). En correspondencia con este “ejemplo natural” posiciona – no sin ironía- al arte neobarroco, como un saber que quiere instalarse “más allá de sí mismo”, es decir, fundar un lenguaje alejado de los intercambios eficaces y de los modos de regulación de las “buenas y malas” maneras de hacer arte.

Por supuesto, los ejemplos que Sarduy retoma no están a la víspera de rigor científico sino que, por el contrario, actúan en la escritura una visual de «injerto», construyendo una explicación a medio camino entre argumentos de las ciencias naturales, la teología, la literatura, la mitología e incluso, las matemáticas. Las referencias que establece funden, por ejemplo, textos de biología con los relatos y las fábulas de la *Jataka*<sup>8</sup>. En este sentido, la «inestabilidad» y la «carencia epistémica»<sup>9</sup> participan en el desenvolvimiento teórico de Sarduy en tanto “protocolos de escritura”

(Gerbaudo, 2008:43-48)<sup>10</sup>. La dimensión retórica del *camuflaje* -de la «simulación»- es recuperada, entonces, como herramienta para la construcción semiológica del programa neobarroco:

La mariposa convertida en hoja, el hombre convertido en mujer, pero también la anamorfosis y el trompe-l'oeil, no copian, no se definen ni justifican a partir de proporciones verdaderas, sino que producen, utilizando la posición del observador, incluyéndolo en la impostura, la verosimilitud del modelo, se incorporan, como en un acto de depredación, su apariencia, lo simulan. (...) habrá que ir pues hasta ese espacio en el que el saber no está en función binaria, ni surge en el intersticio, el magnetismo o la antagonía de los pares de opuestos, sino que el cuerpo, condicionado, sosegado, lo recibe más que lo conquista, (...) En oriente encontramos, en el centro de las grandes teogonías -budismo, taoismo- no una presencia plena, dios, hombre, logos, sino una vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible y cuya vivencia y comprensión verdaderas son la liberación. (1981:1271)

En la teoría neobarroca, la *hipertelicidad* pone en juego una serie de relaciones que sostienen una lógica de «*tiempo no cronológico*» (Sarduy, 1981:2000) de allí que preferimos trabajar con la noción de “pasaje” interartísticos e “interestéticos” retomando los aportes de Scramim (2007) y la noción de *umbral* de Ana Ma. Camblong (2003:25).

Si insertamos la lectura de Rubens en el desciframiento y la práctica de un regreso del barroco – el de la crisis y el monopolitismo estatal, el de la astronomía y la biología de nuestra época- su pintura podrá redescubrirse y como un suplemento, posible hoy, nos irá revelando, como escenas sucesivas en la escena, el surgimiento de lo censurado de su momento. Bajo el fasto de la catolicidad espectacular, la animalidad del mito griego –leer las crucifixiones como combates de centauros y lapitas- y bajo ésta, la furia seminal del brochazo: metonimia del falo en la mano y el pincel. (Sarduy, 1973:1307)

Sarduy entiende que la multiplicidad de aspectos que componen la espectacularidad barroca encuentran entre *simulación* y *simulacro* “el paso al acto” (1973:1264) que le permite sostener una visión transformadora de la mimesis. Es interesante establecer un vínculo entre esta afirmación y el modo en que Rancière piensa la historicidad moderna para no caer en la sencilla explicación que comprende a la modernidad artística como una línea de paso o ruptura entre lo representativo y lo no representativo (o lo antirrepresentativo, como va a preferir el argelino). Sería sencillo, también, asumir a Sarduy en esta última perspectiva, ya que su pintura y su escritura tienden a la abstracción y trabajan en la negatividad (cabe mencionar que era el modo en el que solíamos entender su propuesta). Sin embargo, Rancière aparece echando luz sobre esta transformación histórica y por lo tanto, estableciendo una importante diferencia estética:

Este paso ha sido teorizado en una asimilación escueta con un destino general anti-mimético de la modernidad artística. Cuando los vates de esta modernidad vieron los lugares de exhibición de este sabio destino de la modernidad invadido por todo tipo de objetos, máquinas y dispositivos no identificados, comenzaron a denunciar “la tradición de lo nuevo”, una voluntad de innovación que reduciría la modernidad artística al vacío de su auto-proclamación. Pero es en el punto de partida donde está el error. El salto fuera de la mimesis no supone en absoluto el rechazo de la figuración. Y su momento inaugural a menudo se ha denominado realismo, lo cual no significa en modo alguno una valorización de la semejanza, sino la destrucción de los marcos en los que funcionaba. (...) el régimen estético de las artes no opone lo antiguo a lo moderno. Opone más profundamente dos regímenes de historicidad. Es en el seno del régimen mimético donde lo antiguo se opone a lo moderno. En el régimen estético del arte, el futuro del arte, su distancia respecto del presente del no-arte, no deja de proponer de nuevo el pasado. [Rancière, 2002 (2007:8-9)].

El arte barroco no busca representar las características más o menos figurativas de los objetos del mundo (sean estas “sociales” o “naturales”- siguiendo la irrisoria clasificación de Sarduy). Sino que entiende a “la visión misma” como lo que se presenta transformado y lo que se constituye como agente transformador de este arte. Básicamente Sarduy retoma una noción de «experiencia» sostenida en una perspectiva fáctica: “la ejecución es lo que instala el propio acto” [Sarduy, 1982 (1999: 1295)]. Este planteo se construye muy próximo a la propuesta de la “experiencia erótica” de Georges Bataille, a la que aludiremos más adelante. Siguiendo a Martin Jay cabe considerar que la «experiencia» para Bataille: “era precisamente todo cuanto trascendía los intentos del discurso de validar sus afirmaciones” (Jay, 2009: 433). Aspecto también visible en los referidos protocolos de escritura *sarduyanos*.

En clara alusión a su formación estructural y al régimen de sentido propuesto por Barthes -“el de la libertad vigilada, si la libertad es total o nula, el sentido no existe” (Sarduy, 1999:254)- la escritura neobarroca funciona como un *soporte* que marca del desajuste entre literatura y realidad-mundo. En otras palabras, para Sarduy “algo se erige monumentalmente en el texto y que habría que leer en términos de *endurecimiento*” (Sarduy, 1973:1293-1297)<sup>11</sup>. La noción de neobarroco- al igual que la noción de *simulación*- presenta un desarrollo emparentado con los mecanismos plásticos que en el territorio de la imagen “transforman”, “camuflan” y “falsean” (Sarduy,1973:1296) el tratamiento del signo y desdibujan los límites genéricos del arte. Ejemplos de esto constituyen el trabajo de Sarduy con la copia, la anamorfosis, el *trompe-l'œil*, el maquillaje, el tatuaje, el *Mimikry dress art* de Holger Trülzsch o las muñecas de Martha Kuhn Weber.

Al mismo tiempo, se ocupa de fenómenos que transforman los sentidos sociales constituyendo subjetividades sostenidas en distintos trasvasamientos identitarios. Este es el caso de sus estudios sobre travestis, transexuales, la crítica sobre la obra fotográfica de Urs Lüthi y las definiciones de “la cubanidad”<sup>12</sup>. Por lo tanto, en términos generales, Sarduy comprende al barroco en el contexto de un “tiempo” similar al que Foucault (1997) describe en *Las Palabras y las Cosas*:

(...) como el tiempo privilegiado del trompe-l'œil, de la ilusión cómica, del teatro que se desdobra y representa un teatro, del quid pro quo de los sueños y de las visiones; es el tiempo de los sentidos engañosos; es el tiempo en que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje. (Foucault, 1997:58)

### 3. Los restos del gasto. Aspectos de una política erótica.

Desde una mirada centrada nuevamente en la *telicidad* Severo Sarduy se interesa por la diferencia entre “literatura barroca” y “economía capitalista”. En su comparación encuentra al barroco como un estilo estético que representa un ataque contra la economía burguesa, basada en una administración «racional» —para él *tacaña*— de los bienes. En contraste con ello, la literatura barroca se presenta como una práctica cuyo funcionamiento es entendido como *no económico*, dado que se aleja de la generación de una renta. En *La noción de gasto* (1933), Georges Bataille se ocupa de pensar la economía *sin renta por objetos de valor* cuando estudia la figura del *potlatch* como principio económico. El *potlatch*, por definición, se configura como un tipo arcaico de intercambio anterior al trueque que practicaban ciertas tribus aborígenes del norte de Estados Unidos como los Haida, los Tlingit, Tsimshian, los Salish, y los Kwakiutl. Alejado de la noción de “gasto productivo” el *potlatch* era una institución ritual, o celebración de la pérdida que consistía en la entrega de un *don* o bien en la *destrucción de una suma considerable de riquezas* por parte de un donador, para desafiar a un rival (donatario). Bataille indica que en estas civilizaciones antiguas *el potlatch* era llevado a cabo en iniciaciones, matrimonios y funerales y no podía ser disociado de un fiesta, “bien porque el *potlatch* ocasione la fiesta, bien porque tenga lugar con ocasión de ella” (Bataille, 1933:5)

El *potlatch* siempre estaba ligado a una demostración de poder, así, riqueza y poder eran entendidos como “poder de perder”, aspecto que sostenía a la economía mediante un principio de pérdida. Todo *potlatch* debía ser devuelto con usura, es decir, respondido y superado en un plazo determinado por el rival a partir de la entrega de un *don* (o *potlatch*) más importante. Si el jefe de una tribu, explica, se presentaba ante su rival para degollar en su presencia algunos esclavos, el donatario debía al poco tiempo responder con el sacrificio de estos en un número mayor. De esta manera, la capacidad de pérdida estaba unida no sólo a la riqueza como cantidad sino a la gloria y el honor.

Como indica Bataille, el *potlatch* “es la constitución de una propiedad positiva de la pérdida”, de la cual emanan la nobleza, el honor y el rango en la jerarquía, dando a esta institución su “valor significativo”. El *don* (dice) debe ser considerado como una pérdida y también como una destrucción parcial, siendo el deseo de destruir transferido, en parte, al donatario” (Bataille, 1933:6).

A su vez, como la finalidad de este intercambio no tiene un valor material, se lo piensa como un funcionamiento económico (intercambista) sin renta que regulaba la estructura social y de bienes. En este sentido, tanto el *potlatch* como la literatura (barroca) funcionarían como “suplementos” (Sarduy, 1999:1243) de una *relación económica diferencial*. Es decir, transformadoras del concepto de economía sostenido sobre la base de una acumulación de capital.

La literatura barroca mostraría, desde esta perspectiva, un intercambio no basado en el lucro material y por ende, una identidad económica no coincidente con la economía capitalista. El neobarroco propone, para Sarduy, un consumo erótico, es decir, un puro gasto sin finalidad, aspecto que Roland Barthes (1967) describe en su lectura de la novela *De Dónde Son los Cantantes* (1967):

Puede entonces uno ver desdoblándose la totalidad de un texto hedonista y por consecuente, revolucionario. Lo cubano, lo chino, lo español, lo católico, los dopados, los teatrales, los que circulan en caravanas hacia el autoservicio sexual del otro. Las criaturas de Severo Sarduy pasan, y pasan una y otra vez por el marco de lo inexistente, ya que no hay nada más allá del lenguaje que habla con el distanciamiento, como se alude en el engañoso mito de Pigmalión. Sin embargo, es solo la unión de lo humano que desaparece. La alianza de la escritura y lo leído actúa no en su relación tradicional represiva, sino con un gesto ignorado. (Barthes, 1967:46)<sup>13</sup>

De manera que podemos concebir al *erotismo* y al *potlatch* como dos caras que constituyen la *hipertelicidad* del proyecto sarduyano del neobarroco. *Potlatch* y *erotismo* integran la gramática ambiciosa del discurso paradójico sarduyano, cuya pretensión aspira nada más ni nada menos que a proyectarse *más allá de sí mismo*. Como consecuencia de tal proyección, siguiendo a Leonor A. de Ulloa (1987) podemos afirmar que el neobarroco “procura reflejar burlescamente los fragmentos que constituirían las situaciones paralelas que proponen las miradas sobre el universo en el siglo XX” (Ulloa, 1987:98)<sup>14</sup>. Para la autora, el siglo XX y en consecuencia, el neobarroco se inscriben en una época de contradicción entre un origen definido del universo causado por un estallido inicial, el “Big Bang” (que refiere, a su vez, expansiones y contracciones) y un origen indefinido en que el universo se entiende como una especie de equilibrio perpetuo, que renueva y destruye eternamente: el *Steady State*.

En esta última y polémica teoría cosmológica, se considera que, a pesar de la constante expansión, el origen del universo puede haber tenido un pasado infinito y por lo tanto, puede tener un futuro infinito. Es decir, ofrece una perspectiva de infinidad desde el cual, desde distintos puntos de observación tanto de tiempo como de espacio el universo parecería ser el mismo (1987:102)<sup>15</sup>. Debido, precisamente, a que el universo parece “ser lo mismo”, dada la uniformidad y regularidad de sus relaciones temporoespaciales, no existiría principio ni *fin* definido en este esquema. De tal manera, la falta, la carencia, la ausencia de un fundamento epistémico se irradiaría estructuralmente en el arte neobarroco y con ello, “económicamente”-por gasto y desperdicio- va a decir Sarduy:

un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla. (Sarduy, 1973: 1253)

Por lo tanto, lenguaje y escritura constituyen para Sarduy “imagen”, “pantalla”. La diacronía del signo lingüístico se recorta sobre una mirada sincrónica y parece yuxtaponerse con el signo pictórico, generando una suerte de “forma espacial” (Joseph Frank [(1991:(1945:45))] neobarroca. En términos plásticos, el neobarroco traza un proceso que parte de una noción de “esfericidad” (con base en la idea de *perla* o piedra



*irregular* característica del *S. XVII*) y avanza, tal como en la *puesta en abismo* o en el *trompe-l'oeil* hacia una negatividad o hacia una desmaterialización<sup>16</sup>. Esta gramática muestra en su constitución, tal como propone Roland Barthes, “que el significante comienza a confiar en si mismo” (1967:48).

En consecuencia, Sarduy asegura que el lenguaje barroco “contrariamente a su uso doméstico no se encuentra en función de información, sino en función de placer” (Sarduy, 1981:1299). De ahí que establece una asociación entre barroco y erotismo que propone al cuerpo humano como una «máquina barroca revolucionaria» que produce “deseo inútil”, en oposición a la sexualidad entendida como lo “natural”<sup>17</sup>.

El *erotismo* constituye para Sarduy el ejercicio de una sexualidad sin “utilidad”, placer sin el fin natural de la reproducción. El acercamiento a una relación *desnaturalizada* de los cuerpos.

En la propuesta de Georges Bataille (1951, [2004:123]), esta relación se caracteriza por presentar un aspecto gramatical constituido, en primer lugar, por un aspecto exterior o una exterioridad, caracterizada por una relación de elección (deseo) entre un sujeto y un objeto exterior que no tiene cualidades objetivas por sí mismas: «elección *de un objeto X*». Y en segundo lugar, una relación erótica esta marcada por una interioridad: La elección (deseo) se realiza en la medida en que X responde a la *interioridad* suscitada en el sujeto. «*Experimentación interior Y*»<sup>18</sup>.

Siguiendo a Georges Bataille (1951) “El erotismo supone, en esta lógica, la superación de un conocimiento objetivo, ya que genera un «conocimiento Z» no comunicable objetivamente. La conciencia del hombre es lo puesto en cuestión en una relación erótica. Constituye un aspecto de la vida interior del hombre, un lugar donde conscientemente se desequilibra a sí mismo, donde se pone en juego la unidad del ser. Sexualidad y erotismo, ponen en crisis la idea de unidad del sujeto, pero la conexión entre los datos internos y externos adquiere distinto «valor». Por eso no toda actividad sexual del hombre, en la visión de Bataille, es necesariamente erótica y viceversa.

En esta línea, el erotismo funciona como un modo de conocer, como una situación epistémica para la crítica neobarroca. La funcionalidad de la literatura estaría dada más por su capacidad de inutilidad en tanto derroche placentero (y en consecuencia, en tanto acercamiento con la que muerte) que con una funcionalidad pragmática.

El erotismo es para Georges Bataille una experiencia de la negatividad, que adquiere su telicidad en la destrucción, en la medida en que el objeto marca una relación de subordinación a sus fines. Asimismo, es cultural y deriva de la “sexualidad avergonzada” consecuencia de los cambios en el plano de la religión y la cultura. Efecto de la humanización del hombre por el trabajo (y la consecuente instalación de prohibiciones).

En el crecimiento erótico – va a considerar Bataille- algo se vuelve pérdida para nada. Y aún cuando se presenta un crecimiento que implica un aspecto orgánico, éste también se vuelve pérdida. Afirma: *Experiencia interior donde alguna cosa es destruida, algo se convierte en nada, aun cuando en definitiva en el erotismo el objeto coincide con el sujeto.* (Bataille, 1955:55).

Por otro lado, Bataille plantea algo que podemos entender como el aspecto metafísico de la relación erótica: esto es su dimensión de juego. A partir de la misma, se permite distinguir entre dos concepciones de hombre que circulan en torno a la modernidad: el *Homo Faber* vs. el *Homo Ludens*. Juego y trabajo generan una diferencia en la constitución de los sujetos modernos. El sujeto en estado erótico se

acerca al *homo ludens*. Esta analogía que explora la *hipertelicidad* del erotismo: marca un “fin no necesario”, por lo tanto un exceso de telicidad.

En la propuesta *sarduyana* la performatividad del juego se caracteriza en una doble vía: “productiva” / “improductiva”, distinguible, a su vez, según el lugar que adquieran en el pasaje de *minoridad a sacralidad*. Para Sarduy, el *juego productivo* implica una “serialización” que, en alguna medida instala un sentido *sagrado*.

El juego improductivo, por su parte, instala la celebración como fiesta (Sarduy, 1981:1348). Para Bataille el juego estimula funciones “necesarias” de gasto de energía superflua, genera distensión a partir de cierta mecanicidad, simplicidad. En su aspecto estético, el juego se constituye en técnica, una producción dentro de los límites de la utilidad.

En tal sentido, el arte tiene, para Bataille, la misma *telicidad* del juego, constituye un pensamiento no sometido a “una necesidad” y plantea, en última instancia, la búsqueda de un “estado de soberanía” (Bataille, 1955:52).

Para Ludmer (1973:47-52) este carácter de lo “no-necesitado” en el texto puede considerarse el principal residuo tendiente a formalizar el “desvanecimiento del trabajo crítico”. Es decir, instala la posibilidad de escritura del goce y licua con ello, al objeto como fundamento del metalenguaje constitutivo del discurso crítico. En términos del “reparto de lo sensible” propuesto por Rancière dicho aspecto constituiría la «emancipación» del crítico, del escribiente o del espectador. Emanciparse implica considerarse autónomicamente como poseedor de un saber-hacer:

(...) el poder que cada uno tiene de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro, aún cuando esa aventura no se parezca a ninguna otra. (Rancière, 2010: 23).

La emancipación supone la tesis democratizadora del conocimiento desde “la igualdad de las inteligencias”. Para Rancière la emancipación:

(...) liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aun cuando los mantiene separados unos de otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino(...). Es la capacidad de los anónimos. Es la capacidad que hace a cada uno/a igual a todo/a otro/a. (Rancière, 2010: 23-24)

De esta manera, el proyecto neobarroco de Severo Sarduy se produce siempre en tensión con los discursos que instalan límites y fronteras fijas a los textos, sean éstas identitarias, nacionales, genéricas, políticas, epistémicos o temporales.<sup>19</sup> Los protocolos escriturarios de *inestabilidad*, *injerto*, *collage* y *suma de retazos* estructuran un modo particular un cúmulo de resistencias libertarias que devolviendo a la literatura su sentido de irreductibilidad social (Dalmaroni: 2007-3). Resto, siempre.

Es posible que ante la Ciencia un escritor no sea 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. Los encontramos con todas las transiciones que se imponen, tanto en la ciencia y la pintura, en la cosmología y, al mismo tiempo, en la arquitectura. Eso es lo que trata de demostrar Barroco. (Sarduy, 1999: 1347)

#### 4. A modo de cierre. Bio-restografías.

Finalmente, siguiendo a Luís Ignacio Iriarte podemos considerar que Sarduy vivió “dos de los enfrentamientos más claros entre lo nuevo y la tradición” tanto en Cuba como fuera de ella (Iriarte, 2008a:40). En primer lugar, el traslado desde Camagüey -su ciudad natal- a La Habana. Según refiere, en la capital toma contacto “por primera vez” con una ciudad “enorme” con un polo intelectual donde observa obras, arte, arquitectura y desarrollo comercial. En segundo lugar, el apoyo la Revolución Cubana (donde trabajó en *Lunes de Revolución* y *Nueva Generación*, los medios más importantes surgidos luego de la avanzada de Fidel Castro) en clara tensión con la elección final del exilio.

Con frecuencia, Sarduy enviaba cartas manifestando sus opiniones a los amigos que tenía tanto dentro como fuera de la isla. No obstante, las apreciaciones sobre la censura, sobre la persecución de intelectuales y homosexuales, sobre los juicios revolucionarios a escritores, pertenecieron al orden privado de la escritura del poeta. González Echeverría (1999) al igual que Iriarte (2008) no documentan la existencia de textos públicos producidos por Sarduy sobre la situación de su país o en contra de la Revolución, cuanto sí muchos a favor de ella, correspondientes a sus momentos de militancia -período que la crítica trata de reconstruir en la actualidad ya que una buena porción de esos textos permanecen desconocidos<sup>20</sup>.

Por lo tanto, si de acuerdo con Miguel Dalmaroni consideráramos que la historia de las disputas por la dominación cultural y literaria se razona mediante las nociones de “tradición selectiva” y “adaptación cultural selectiva”, entenderíamos que la cultura se presenta disimétrica o divergente respecto de lo “puramente dominante”, aún en el ejercicio de las variantes más violentas de selección, recorte y eliminación. Para Dalmaroni, las formas y los dispositivos de la cultura constituyen “pruebas de los atascos y problemas no resueltos de la sociedad”, reacciones y respuestas con que “lo vivido se produce en términos de un excedente que siempre deja *constancia de las omisiones* y altera, tarde o temprano, los límites de una hegemonía que solo parcialmente puede incorporarlo” (Dalmaroni, 2007, Programa). Sarduy formula aspectos de ese resto en uno de sus últimos textos: *Para una biografía pulverizada* [1991(1999:13)]

Al principio, cuando me vi ante una estatua Flavia en el Louvre, pensé que todo eso no tenía el menor sentido, que un cubano no tenía nada que hacer con un arte tan distante de él, de su historia, luego entendí que toda la historia nos pertenece y que las esculturas ni nada en la vida tiene un sentido previo, que nada lo tiene en definitiva y, que la misión del hombre es precisamente *soplarle* sentido a la vida, imponérselo, forzar el sentido: ese es el único sentido. (1999:1817)

De este modo, en las intersecciones y cruces entre Cuba y Europa, entre la historia, la teoría, la crítica literaria y de arte, entre las ciencias y la mitología, entre la necesidad irreductible de nominar y aquello que sobra y excede lo nominable, Sarduy organiza el proyecto neobarroco. La «distancia estética» (este vínculo entre el cubano recién llegado a París y el retrato Flavio del siglo XIV o las reencarnaciones de Buda y la flauta china central para la ejecución del son cubano) constituyen -siguiendo la propuesta de Rancière (2010:54- la potencia «política» (emancipatoria) de este arte. Neobarroco «político» en clara lejanía con la mera representación de los lazos sociales del mercado.

## NOTAS

<sup>1</sup> Dalmaroni, Miguel. Programa Seminario, UNL, 2010.

<sup>2</sup> Por “intercambios interartísticos” referimos el campo de estudios donde la literatura deja de entenderse como una actividad estética aislada en relación con cierto contexto histórico, para pasar a ser comprendida en diálogo con otras formas de representación, como las visuales, participantes en su temporalidad histórica. Este enfoque prioriza un diálogo inter y transdisciplinario, puesto que estudia modos de interrelación entre sistemas de signos diferentes (adaptación, ilustración, ekphrasis, etc.), a la vez que se inscribe en el territorio del comparatismo, desde donde permite reorientar la importancia de ciertos fenómenos de la historia literaria, tendiendo a la explicación de los efectos “transnacionales” que las diferentes manifestaciones interartísticas posibilitan. En otras palabras, la perspectiva interartística pone de manifiesto la arbitrariedad teórica en la atribución de fronteras y límites locales y nacionales a los territorios del arte y la literatura.

<sup>3</sup> Siguiendo a Miguel Dalmaroni en “Lo que resta (un montaje)”. En *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*, La plata 2009: La distribución, reparto, partición de “lo sensible” comprende al arte moderno como el terreno de una lucha política en el contexto de una división capitalista del trabajo (del tiempo).

<sup>4</sup> Rancière, Jacques. La división de lo sensible. Estética y Política. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002. <http://mesetas.net/?q=node/5> Disponible: November 28, 2007 (Traducción: Antonio Fernández Lera).

<sup>5</sup> Sarduy escribió intensamente en diarios, libros, revistas y catálogos internacionales de arte y literatura. Sin embargo, a partir de 1980 comenzó a constituirse como un escritor-artista y se dedicó también a la pintura. Sus trabajos plásticos comenzaron a exponerse a partir de 1980 mayoritariamente en grupo. Y al final de su vida expuso personalmente en la Galería Lina Davidov en París en octubre de 1990 y en febrero de 1993. Participó en las siguientes exposiciones Grupales: En el Museo Carrillo Gil, México, 1980. En el N.R.A, París en 1981. En el Espace Culturel Graslan en 1982. En el Museo de Arte Moderno de la Villa de París 1982. En la Bibliothèque Royale, Bruselas en 1982. En el Centre Culturel Editard, Ginebra en 1983. En el Centre d'Art Contemporain, Bruselas en 1985. En la Galerie Ouverte, París en 1987. En el Palais de Arts, Toulouse, Francia, en 1986. En el Centre de Georges Pompidou, París en 1991. Asimismo, hasta el momento se han llevado a cabo cinco exposiciones de su obra con carácter póstumo: En la Maison de l'Amérique Latine en 1994. En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998. –En el CAAM de Las Palmas de Gran Canarias, 1998. En el Centro Cultural Español, Miami, Florida. 1998. En la Galería Lina Davidov, París, 1999.

<sup>6</sup> Recuperamos la noción de “presente no inaugural” con la que Susana Scramim identifica la temporalidad en las obras de arte y literarias de la modernidad. Para Scramim la discusión sobre la temporalidad no tiene que ver con la construcción de un “ahora” de los textos vinculado con un eje de acontecimientos que circulan en ellos. Sino que, por el contrario, los textos literarios y artísticos de la modernidad- va a decir- «más que presuponer una contemporaneidad implican una noción compartida del hacer artístico. Los escritores que valoramos como “del presente” no son necesariamente “contemporáneos” sino que producen un pensamiento “común acerca de lo literario”». Su efecto no es el de la construcción de un grupo identificable sino el de “una comunidad sin lazos”, con singularidades movidas por un deseo de arte (un “querer ser arte”) más que por un hacer artístico. Esto se visualiza en diversas obras actuales que abdicam de las características de ser arte, ultrapasando las fronteras de los géneros, siendo distintas modalidades discursivas, pero ninguna de ellas autónomamente. (SCRAMIM. 2007: 13-17, *A literatura do presente. História y anacronismo dos textos literarios*, Ed. Argos, Santa Catarina. La traducción es nuestra.)

<sup>7</sup> *Pintado sobre un cuerpo*, 1982. Trabajamos con las obras completas de 1999.

<sup>8</sup> *Choix de Jataka* es un libro de fábulas que relata las encarnaciones de Buda, a veces en animales. Su lengua original es el pali, la primera traducción al francés es de 1958 por Ginette Terral.

<sup>9</sup> La referencia a la “carencia epistémica del neobarroco” constituye una de las frases más citadas de Sarduy por el nivel de condensación teórica que presenta: “El barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinito: en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido. El trayecto –real o verbal- no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza. Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo”. [SARDUY, 1973 (1999: 1253)]

<sup>10</sup> Siguiendo a Analía Gerbaudo, los «protocolos de escritura» forman parte de “la dimensión retórica o textual de las operaciones de la crítica” y permiten “indagar los puntos de pasaje entre la crítica y otros segmentos de la cultura como también el modo en que se configura ella misma como tal” (GERBAUDO, 2008: 44). Lo que el término protocolo señala, dice: “es una lucha que, librada en el plano teórico moviliza el entramado de relaciones en las que se polemiza con tradiciones de pensamiento en el marco de una disciplina o de disciplinas conexas, abriéndose una pugna atravesada por variables políticas, axiológicas, éticas, etc. En el establecimiento de aquello que se constituye como protocolo es decir como convención que regula en qué condiciones y bajo qué parámetros las operaciones de lectura deberán desarrollarse para poder asignarles validez, es impensable no intuir un debate, un intento de construcción, de regulación o de subversión de esa construcción o esa regulación” (GERBAUDO, 2008:44-46).

<sup>11</sup> En este punto se puede trazar una correlación entre esta noción de “endurecimiento” como presencia textual y la noción de “acontecimiento” que propone para la literatura Raymond Williams (algo que excede la aprehensión de los discursos sociales). Asimismo, se podría extrapolarla con la noción de *escritura* de Derrida. Para la constatación de

dichos vínculos cabe considerarse la formación teórica de Severo Sarduy, especialmente en su segundo lugar de asentamiento de investigación en Francia, La Sorbona, el primero fue el *Museo Louvre*. Allí se inicia en seminarios de *método estructural* con Roland Barthes y Julia Kristeva, en seminarios de psicoanálisis con Jaques Lacan y toma contacto con textos como *De la Grammatologie* (1967) a los cuales cita con asiduidad.

<sup>12</sup> Por ejemplo, S. Sarduy identifica y trabaja como rasgo constitutivo de la cultura cubana el cruce de tres culturas (la china, la negra y la española) en su novela *De dónde son los cantantes* (1967), *Cobra* (1972) y *Maitreya* (1978).

<sup>13</sup> Artículo escrito con motivo de la publicación de la segunda novela de Sarduy. Traducción de Gerardo Muñoz.

<sup>14</sup> Cabe destacarse que Sarduy no es el único que observa analogías entre las manifestaciones artísticas y fenómenos cosmológicos. Sharon Begley en un artículo de 1988 utiliza las composiciones de los lienzos de Joan Miró para ilustrar hipótesis sobre la forma de los cuerdas cósmicas (cosmic strings). (Ulloa, 1988: 63.)

<sup>15</sup> Para esta visión, geoméricamente el universo recrearía una forma fractal, idea rechazada por la física actual.

<sup>16</sup> En la figuración del neobarroco se vuelve legible un tránsito dado por la instalación en los planteos de Mark Rothko y Franz Kline que Sarduy retoma junto a Octavio Paz como régimen para la literatura. A la vez, el trabajo plástico de S. Sarduy se caracteriza una búsqueda con la experimentación del color y por las inscripciones que similarizan ideogramas, desde donde produce también, en una tendencia a la negatividad.

<sup>17</sup> Según G. Bataille en su ensayo “El erotismo como el cuestionamiento del ser” de 1951, la actividad sexual es erótica cuando supera el *aspecto animal rudimentario*. Es decir, cuando supera su telicidad adquirida en el crecimiento orgánico, análoga a la esciparidad de los órganos unicelulares (división del organismo unicelular, el cual no deja de ser sino que pierde su continuidad exterior). Efectuación de la división reproductiva sin desaparición de la diferencia (macho –hembra, por ejemplo). (1951:26)

<sup>18</sup> A la diada interioridad-exterioridad, Severo Sarduy incorpora una tercera noción que importa de los ensayos de G. Bataille (y claramente de Jaques Lacan) el *deseo*. Es decir la proyección de las necesidades (inconscientes) de un sujeto sobre un objeto (Bataille, 1951:55).

<sup>19</sup> Incluso parodió el “relato de su propia vida” escribiendo dos autobiografías, un “autorretrato” y hasta su propio epitafio.

<sup>20</sup> González Echeverría, por ejemplo, publica una carta que Sarduy escribe a un amigo el 10 de diciembre de 1976, consultando por su pasaporte. En ella se manifiesta una abierta (pero privada) disconformidad con los modos de funcionamiento del régimen revolucionario. Cabe mencionarse que a esta altura Sarduy hace casi 16 años que vive en Francia y que su pasaporte nunca más fue renovado: “Tu amigo Carpentier, paso a aclararte, fue electo en el nuevo parlamento cubano. Cuba ahora es un país electoral, aunque por supuesto todos los candidatos son designados por el gobierno, y Castro, en esas elecciones y en las previsibles modificaciones legislativas, “salió” presidente de la República, Primer Ministro, Secretario del Partido, y por qué no, reina de belleza Palmolive” (Sarduy, 1999: 1589).

## BIBLIOGRAFÍA

### Corpus ensayístico de Severo Sarduy

(1969) *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica*. Obras Completas. Volumen II. Fondo de Cultura económica. México. 1999.

(1972) “El barroco y el neobarroco” in FERNANDEZ MORENO, C. (org.): (1972) *América Latina en su literatura*. Siglo XXI: México, 1977, p. 167-184.

(1974) *Barroco*. Obras Completas. Volumen II. Fondo de Cultura económica. México. 1999

(1982) *La simulación*. Obras Completas. Volumen II. Fondo de Cultura económica. México. 1999.

(1987) *Nueva inestabilidad* Obras Completas. Volumen II. Fondo de Cultura económica. México. 1999.

(1987) *Ensayos generales sobre el Barroco*. Obras Completas. Volumen II. Fondo de Cultura económica. México. 1999.

### Textos teórico-críticos consultados.

- Barthes, Roland: "Severo Sarduy: La cara Barroca" *La Quinzaine litteraire*, n° 28, Paris, 1967. Traducción Gerardo Muñoz.
- Bataille, G:(1933a) "La noción de gasto" disponible en [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)
- Bataille, G:(1951) "La voluntad de lo Imposible" "La utilidad de la literatura" y en *La Felicidad, el erotismo y la literatura*. Adriana Hidalgo Editora, 2004. Bs. As.
- Bataille, G: (1988). *La felicidad el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Adriana Hidalgo. Bs. As. 2004
- Camblong, A:(2003) Macedonio. Retórica y Política de los discursos paradójicos, Bs. As. Eudeba.
- Gerbaudo, A: "La literatura en el proyecto teórico y político de Derrida: una lectura". *Revista Espéculo* [On line]. Publicación digital de la Universidad Complutense de Madrid <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/liderrida.html> Consultado 3-5-2008.
- Gerbaudo, Analía (2006) *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*, UNC, Universitas y Santiago Editor, Córdoba.
- González Echeverría, Roberto *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover. Ediciones del Norte (1987).
- Iriarte, Ignacio: "De la Revolución al exilio, de La Habana a París. Los primeros años de Sarduy", en *Retóricas de la modernización urbana desde América Latina*, Mar del Plata: Ediciones Suárez – UNMDP. (En prensa). 2008a
- Ludmer, Josefina (2004) "Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política", en Anke Birkenmaier y Roberto González Echeverría [Coordinadores]. *Cuba: Un siglo de literatura [1902-2002]*. Madrid Editorial Colibrí, 2004 En: [http://www.josefinaludmer.com/Josefina\\_Ludmer/articulos.html](http://www.josefinaludmer.com/Josefina_Ludmer/articulos.html) 03/03/2011
- Ludmer, Josefina (1973) "El resto del texto". *Literal* 1, 1973:47-52
- Dalmaroni, Miguel "Lo que resta (un montaje)". En *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*, Geraldine Rogers, Miguel Dalmaroni, (coomp.) La plata 2009.pp 70-72
- Dalmaroni, M: (2007) Programa del seminario de Posgrado "Figuras del presente. Teorías sociales de la literatura como arte en el horizonte del giro cultural". <http://secposgrado.fch.unlpam.googlepages.com/ProgramaDalmaroni.pdf>. La Plata, mayo 2007.
- Jay, Martín "La Reconstitución posestructuralista de la experiencia". En *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Paidós. Bs. As. 2009. pp. 419-463
- Scramim, Susana: *A literatura do presente. Historia e anacronismo dos textos*. Chapecó. Argos. Brasil. 2007
- Rancière, Jacques.(2002) *La división de lo sensible. Estética y Política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002. <http://mesetas.net/?q=node/5>. Disponible: November 28, 2007. Traducción: Antonio Fernández Lera
- Rancière, Jacques (2008) *El espectador emancipado*. Editorial manantial. Bs. As. 2010.
- Ulloa, Leonor: "Signos en rotación en el neobarroco pictórico de Severo Sarduy". En *Revista Hispamérica*, 52, 1989 pp. 97-108