



LA TEORÍA DEL NEOBARROCO DE SEVERO SARDUY

Samuel Arriarán

Universidad Pedagógica Nacional de México

Según Severo Sarduy, el neobarroco no es otra cosa que un resurgimiento del barroco histórico, pero también es un modelo para el análisis de obras de arte de la modernidad. Es así que él mismo ha analizado las obras de varios autores, como Georges Bataille, Salvador Elizondo, José Donoso, Carlos Fuentes y Julio Cortázar. Lo que no queda claro en Sarduy es: ¿por qué este modelo tan fecundo no lo aplicó también a los comportamientos sociales y culturales de la posmodernidad? De un modo general, su teoría del neobarroco se reduce a una visión cosmológica, una especie de concepción de la física y del nuevo modo de concebir el universo como proceso de fragmentación. Si bien esta visión no deja de ser adecuada para concebir el estallido de los signos o de las cicatrices del cuerpo humano, sin embargo, lo social queda un poco opacado.

Para tratar de comprender esta opacidad, hay que partir de la consideración de que los conceptos de barroco y neobarroco son una pareja indisoluble. Del barroco europeo del siglo XVII, Sarduy retoma la idea de la literatura como triunfo del artificio. Señala que en vez del típico discurso lineal informativo, se trata más bien de un proceso de elisión y oscurecimiento. Los conceptos medulares para este análisis son la idea del simulacro, de artificio, de parodia. Son conceptos propios del barroco que Sarduy no recogió de una sola vez, sino a la largo de muchos años. Cuando Sarduy plantea su teoría del neobarroco para articular algunos aspectos fundamentales de la práctica literaria contemporánea,

no lo hace a partir de la nada, sino a partir del proceso histórico del siglo XVII. Pero no se trata tampoco de una mera repetición de historia literaria, sino que intenta un desarrollo creativo de conceptos, especialmente del artificio y de la parodia.¹

Hay por lo menos tres etapas claramente diferenciadas en la evolución teórica de Sarduy:

1) De 1960 a 1971. De los primeros ensayos y aproximaciones que se encuentran en sus reflexiones sobre Lezama Lima.² Reconoce en él a su maestro, por lo que retoma sus ideas más fecundas diferenciándolas de Carpentier que, sería, según él, un “neogótico”. Esta descalificación de Carpentier no es algo positivo en Sarduy. Igualmente, hay en él otras observaciones desafortunadas. No se trata de hacer un catálogo de ellas, sino solamente subrayar que después de varios años de elogios hace falta una valoración crítica de su obra. ¿Por qué razón devalúa a Carpentier y sobrevalora a Lezama? Sería más justo reconocer junto con Lezama los grandes aportes de Carpentier. Este reconocimiento lo han hecho en los últimos años autores como Irlemar Chiampi y Roberto González Echevarría. Pero ya desde muchos años antes, Julio Cortázar señaló acertadamente que en vez de oposición, hay complementación entre Lezama y Carpentier: “Qué admirable cosa es que Cuba nos haya dado al mismo tiempo a dos grandes escritores que defienden lo barroco como cifra y signo vital de Latinoamérica, y que tanta sea su riqueza que Alejo Carpentier y José Lezama Lima pueden ser los dos polos de esa visión y manifestación de lo barroco.” (78)

Lo que Sarduy valora de Lezama Lima es sobre todo la idea de un innegable resurgimiento del barroco, aunque para el autor de *Paradiso* este barroco puede ser comprendido como algo que trasciende a una sociedad y a un período histórico. En esta fase Sarduy ya escribió sus dos primeras novelas: *Gestos* y *De*

¹ Mi interpretación coincide con la de Santi 155.

² Severo Sarduy, “Dispersión (falsas/notas/homenaje a Lezama)”, 1967. Cabe aclarar que las reflexiones de Sarduy sobre Lezama se mantuvieron a lo largo de toda su vida sin modificaciones, es decir, que siempre subrayó el aporte lezamaniano como ruptura con el sueño europeo y especialmente el carácter neobarroco latinoamericano. Esto se comprueba en “Un heredero”.

dónde son los cantantes. Al mismo tiempo da a conocer un libro de ensayos, *Escrito sobre el cuerpo*, en 1969, donde se refiere al erotismo en la obra de Bataille, Elizondo y Cortázar, además de *Zona sagrada*, de Carlos Fuentes, y *El lugar sin límites*, de José Donoso. En otros ensayos de este libro se acerca a la idea del barroco como horror al vacío a propósito de Góngora.

2) De 1972 a 1980 evoluciona a investigaciones más profundas: “El barroco y el neobarroco” y *Barroco*. En estos textos, Sarduy se aleja de la idea del barroco como idea abstracta y se concreta en lo latinoamericano. Aquí ya están totalmente incorporadas sus experiencias de viajes por la India. A esta etapa corresponden sus novelas *Cobra* (1972) y *Maytreya* (1978), novelas que, además, deben interpretarse con códigos del budismo. Pero no se trata de una interpretación ortodoxa del budismo. *Maytreya* aparece como el buda futuro de los tibetanos, una especie de redentor de la humanidad. Pero este deseo se asocia a una perversión sexual. Sarduy degrada así la noble aspiración de espiritualidad por medio del humor y del erotismo.

3) Y finalmente, de 1982 a 1993 (año de su muerte), aparecen libros como *Nueva inestabilidad* (1987), donde termina por aclarar sus puntos de vista sobre el Big Bang. Aquí desarrolla interesantes aproximaciones a las ideas de Octavio Paz y Luis Goytisolo. Se trata de replantear las categorías del budismo, como la experiencia del vacío y la nada. A esta etapa corresponde *Pájaros de la playa* (su última novela). Lo que sorprende en esta novela es la ausencia de humor. El tono carnavalesco se convierte en tragedia. Sarduy ve en el sida la prueba de la indiferencia de Dios. A diferencia de las novelas anteriores donde predominaban los elementos cómicos, ahora el tono se vuelve filosófico y fúnebre.

Antes de entrar en detalle sobre este punto, conviene traer a colación las interpretaciones generales sobre las aportaciones de Sarduy.

Según Françoise Moulin (“Invención” 1663), habría todavía una especie de debilidad conceptual cuando Sarduy intenta fundamentarse en una teoría del desamparo (teoría de Jacques Derrida sobre la diseminación y la pérdida del centro). Ciertamente la debilidad no está en el modo de colocar el neobarroco en relación con la ciencia cuando debía estar más relacionado con los comporta-

mientos sociales y, sobre todo, con los comportamientos históricos del periodo de la posmodernidad.

Otros autores, como Gustavo Guerrero, señalan que lejos de expresar debilidades conceptuales, el aporte de Sarduy consiste en una sólida teoría sobre la experiencia neobarroca del vacío y la nada. Esta experiencia se identifica con una visión trágica del mundo, la más alta experiencia de lo real. La lucidez de Sarduy consistió en que se dio cuenta, como muy pocos, de que las cosas no son como son y el lenguaje no dice lo que es. Antes esta situación, solamente Kafka percibió la disyuntiva de mantenerse en el silencio o en el simulacro. Por su parte, Sarduy habría optado por una tercera vía: “Digamos que Sarduy ante la disyuntiva del silencio o del simulacro, encuentra con el neobarroco, una tercera vía que los engloba a ambos: la plena asunción del simulacro en tanto simulacro, como objeto paródico de un discurso autoconsciente y reflexivo que marcha hacia su propia disolución, es decir hacia el silencio.” (Guerrero, “La religión” 1663)

Estas interpretaciones de los aportes de Sarduy resultan contradictorias porque nos hemos acostumbrado a concebir el barroco como lo excesivo y la artificialidad total. Cuando Sarduy concluye que más bien se trata de lo contrario, el silencio y la nada, debemos repensar el sentido del barroco y lo neobarroco. En realidad no resulta descabellada esta idea si tomamos en cuenta que la posmodernidad se caracteriza como el mundo de lo lleno y de lo dicho. ¿Por qué no aceptar la filosofía del vacío que nos presenta Sarduy? Frente a un mundo saturado de falsa información, donde predominan las imágenes de la televisión y de Internet, un nuevo barroco histórico del silencio sería algo deseable porque sólo de esa manera resurgirá el sentido de las cosas. Esto se debe a que, para Sarduy, lo importante es la generación de la vitalidad. Siguiendo su idea de lo erótico como despilfarro, es razonable, entonces, que optemos por el valor de la vida ante la inminencia de la muerte.

Si las categorías del barroco y del neobarroco, aunque no forman una teoría sistemática, también tienen utilidad para el análisis de obras literarias modernas, lo que tendríamos que hacer es pensar si puede aplicarse a su propia práctica

narrativa. Esta práctica narrativa es muy elocuente cuando observamos la abundancia de elementos paródicos carnavalescos. Y, sobre todo, los elementos intertextuales. La escritura, desde sus primeras novelas *Gestos* y *De dónde son los cantantes*, revela un cuestionamiento de la historia. Para Sarduy se trata de parodiarla, pero esto se realiza sobre la escritura misma, no del referente real (que en este caso fue la Cuba histórica).

Gestos

En esta novela que anticipa uno de los proyectos más importantes de la literatura continental se observa ya una unidad temática y una simetría con respecto las primeras elaboraciones teóricas del neobarroco. Esto significa que desde sus inicios hay en la obra narrativa de Sarduy una visión personal del hecho literario, junto con una visión ética, filosófica y estética. No sólo es una ruptura con las formas realistas de narrar que predominaban en la época. Es también un nuevo modo de representar la escritura como expansión irregular y como estallido de signos. Como dice Horacio Costa, no hay mejor denominación que el adjetivo “poética” para señalar esta ida de lo micro a lo macro, de lo físico a la física, de la escritura de las cicatrices del cuerpo a la escritura de otros cuerpos (282). Veamos como lo expresa Severo Sarduy:

Cantan siempre. No cesan porque no tienen trabajo, por eso no cesan de cantar. Van y vienen a todas horas, van y vienen siempre cantando, y a veces se detienen para tomar un poco de café, para apuntar a veces algunos números, y luego, siempre cantando, pasar de un lado a otro, de un lado a otro de la calle. Siempre cantando, entre tirada y tirada. Nunca cesan, nunca. (*Obras completas* 271)

De dónde son los cantantes

En esta novela, Sarduy quiere tratar de la imposibilidad de ser nacional: Cuba aparece como una nación imposible; solo hay resplandor de su ser pero nunca se le ve. Se trata de una antinovela como algo opuesta a la novela total del tipo de las novelas latinoamericanas sobre la formación nacional (*Don Segundo Sombra*, *Doña Bárbara* o *La vorágine*).³ Se trata de una parodia de la alegoría hegeliana del progresivo encuentro de sí mismo como peregrinaje de Oriente a Occidente. Esto se ve en el peregrinaje de Dolores Rendón, que va de Santiago de Cuba a La Habana buscando una falsa integración.⁴ Tal integración es imposible, como lo es toda búsqueda abstracta de una identidad nacional. La parodia desarrollada por Sarduy apunta también a toda la tradición literaria latinoamericanista centrada en la búsqueda metafísica de la identidad cultural.

Pájaros de la playa

La historia en esta novela consiste en la aparición de una plaga, una enfermedad incurable, como la peste. Es un mal, una metáfora (que puede ser el Alzheimer o la lepra). Los efectos de este mal son una pérdida progresiva de la energía vital, un envejecimiento fatal, una afasia mística. Estar enfermo es “el que repasa su pasado. Sabe que no lo espera porvenir alguno. El desahuciado deplora la insuficiente función del olvido; quisiera pasarlo todo en claro, reducir sus días a dos o tres sílabas esenciales... para él presente es el dolor del cuerpo, la imposibilidad de marginarlo, de olvidarlo en un rincón oscuro, como un mueble destartado, como un viejo instrumento cuyo disfrute agotamos.” (131)

Los principales personajes son: el caballero médico que vuela; el caimán, un yerbero que se dedica a rejuvenecer a los otros (su utopía higiénica no es tóxica); Auxilio y Socorro, dos enfermeras diligentes, gemelas albinas; el cosmólogo,

³ Doris Sommer, *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*.

⁴ Roberto González Echevarría “Plumas sí: De donde son los cantantes y Cuba”.

astrónomo que escribe un diario sobre la extinción del mundo. Estos personajes no son realistas, sino símbolos barrocos, constelaciones emblemas, personajes simulacros, máscaras como Siempreviva, que cuanto más cree rejuvenecer, su cuerpo y su mente caen en la locura: “estaba físicamente, bien plantada y alerta; discurría con tino sobre los más enrevesados tópicos, ensartaba con pertinencia nombres propios, rememoraba por orden reinos y fechas... pero en su fuero interno perdía pie, le acaparaban dos o tres canciones tenaces y obsesivas pero era incapaz de precisar lo que había ocurrido ayer. Era una joven chocha.” (179)

El lugar donde se desarrolla esta novela es una casona donde los enfermos desfilan como figuras del escultor italiano Giacometti. El autor describe los diálogos entre “el Caimán” y “el Caballo” en la playa cerca de esta casona. Estos diálogos se mezclan con fragmentos del diario del cosmólogo así como con escenas del pasado de Siempreviva, hace 40 años cuando tuvo un accidente. La clave de la novela está en el diario del cosmólogo que describe el Big Bang:

Hacia el no ser / donde no se manifiesta divinidad alguna / ni gama alguna de color/ Ni blanco. / Ni silencio... Todo vacío, todo ausencia, es un principio y un medio de abstracción y de movimiento, ya que propone un continente, una forma de posibilidad de un contenido. Todo lo que está lleno es inerte. Lo vacío es una condición esencial del movimiento y de la vida. (122)

No es muy difícil darnos cuenta de que el tema de la descomposición de los cuerpos en *Pájaros en la plaza* se explica por la afectación de la enfermedad del sida que sufrió Sarduy en sus últimos años de vida. Si bien es cierto que hay una simetría en relación con su teoría del neobarroco como experiencia del vacío y de nada, no hay que olvidar que fundamentalmente el centro de su teoría era la consideración del despilfarro y del derroche. Por tanto, Sarduy en su última novela tenía que derivar lógicamente, aunque no necesariamente, en la conexión del despilfarro con la muerte, con su propia muerte.

Conclusión

Podemos decir que no hay en Sarduy una teoría acabada del neobarroco. Hay fragmentos que apuntan en dos direcciones: 1) la idea del barroco como reflejo de una ley de la termodinámica, es decir como teoría del caos; 2) la idea del barroco como parodia de la economía burguesa, como fiesta y derroche.

Cierto es que el pensamiento barroco en el siglo XVII estuvo acompañado por el desarrollo de importantes acontecimientos científicos (como la concepción del nuevo orden del universo). Pero no es muy convincente reducir el pensamiento barroco al contexto contemporáneo únicamente a la concepción de la ciencia, aunque los investigadores de la nueva física confirman las nuevas versiones del caos como la teoría del fin del universo y la teoría de los agujeros negros.

En cuanto a la idea del barroco como fiesta y derroche, ésta parece tener más vigencia por el contexto posmoderno, que obliga a repensar la crisis de la globalización. Mientras que nos vamos acostumbrando a pensar en términos de la circularidad del tiempo, también lo vamos haciendo en relación con el sentido de la vida como fiesta. Al menos esto es lo que observamos en la mayoría de los países latinoamericanos, donde la crítica al neoliberalismo asume la forma de una parodia del consumismo. Frente a la cultura de la muerte se asume una cultura de lo erótico. Esto puede significar una filosofía de la liberación en la medida en que se anula el pensamiento económico como única alternativa de modernidad.

Podemos retomar y basarnos en las fecundas ideas desarrolladas por Sarduy y hacerlas avanzar por nuestra cuenta. El neobarroco en América Latina es todavía una teoría inacabada, abierta y susceptible de diferentes interpretaciones. La definición del barroco que en el pasado se reducía al arte actualmente se ha ampliado, extendiendo su significado a todos los aspectos de la cultura humana, y no sólo a la ciencia. Hay que pensar que este concepto en América Latina resulta muy estimulante. Lo que este concepto nos ofrece es fundamentalmente una perspectiva histórica diferente (con respecto a la visión lineal, pro-

gresiva a la que estamos acostumbrados). Esto significa que se puede pensar la historia a partir de otra lógica. No tanto de desarrollismo económico, sino más bien a partir de criterios de transformación y de resistencia cultural. Se puede afirmar que Sarduy fue uno de los primeros en llamar la atención sobre la pertinencia de reflexionar acerca de la estrecha relación entre lo barroco latinoamericano como diferente del europeo. Este señalamiento tuvo fuertes implicaciones no sólo en la historia de la literatura latinoamericana, sino también en la filosofía. En él encontramos una conciencia reivindicatoria de la identidad que proyecta ante el mundo una filosofía barroca, es decir, una conversión de lo universal y lo particular ya no como dilema abstracto, sino como mestizaje cultural. No se trata de una filosofía esencialista o de búsqueda de nuestros orígenes metafísicos, sino más bien de una concepción del sujeto ya no en términos racionalistas. En este sentido, Sarduy planteó una tesis importante sobre la estrategia neobarroca que desafía las tesis esencialistas del sujeto y la nación:

El barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado, pero aún inarmónico... 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... La mirada no es solamente infinita: como hemos visto, en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido... Neobarroco, reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte de destronamiento y de la discusión (“El barroco y el neobarroco” 183)

Lo interesante es que Severo Sarduy mezcló el barroco anticipándose a la filosofía del posmodernismo (la noción de fisura, espacio vacío, significante vacío, deseo eterno, hueco infinito, etc., que postulaban autores como Derrida, Lacan y Deleuze).

Si la filosofía latinoamericana no se reduce al pasado e intenta comprender la realidad actual, hace falta recurrir no ya al concepto de barroco en su for-

mulación inicial (que algunos autores la reducen al siglo XVII), sino a las condiciones impuestas por el proceso de la globalización, el neoliberalismo y la posmodernidad. En América Latina se puede redefinir la posmodernidad complementando el concepto del *ethos* barroco con el concepto de neobarroco. Este concepto ampliado sirve para determinar un criterio filosófico a fin de explicar nuestro proceso cultural en la actualidad. Según esta interpretación, es conveniente hablar del barroco de un país, pero sin olvidar mantenernos dentro del tema del contexto general. Como tal, es un fenómeno inscrito en la serie de diversas manifestaciones del barroco europeo, cada una de ellas diferentes de las demás y subsumibles bajo la categoría general de la cultura del barroco.⁵

Hay varias razones que justifican desarrollar una perspectiva de investigación en torno a los problemas generados por el trasplante histórico del barroco europeo en América Latina. En primer lugar, por la importancia de las imágenes, implica un distinto uso del tipo de sujeto (no racional). El barroco latinoamericano no es europeo (no es la escritura, sino la imagen). Nuestro barroco sería lo sensual que se opone al orden de la razón, lo analógico-icónico que se opone al orden de la escritura que se vuelve imagen; lo dinámico que se opone a lo establecido. La vuelta al barroco aparece entonces como el redescubrimiento de una historia distinta dentro de la cual la imagen tiene una gran importancia. Por último, la revisión de los procesos de la Inquisición. En vez de procesos de dominación mecánica se advierten múltiples juegos de resistencia del mestizaje. Frente a las posiciones fundamentalistas (ya sean de tipo indígena o neoliberal), hay necesidad de replantear el mestizaje no como algo negativo, sino como algo positivo, ya que hace desaparecer los conflictos raciales. Se trata entonces de una reconquista del lenguaje del cuerpo a raíz de un notable proceso de analogización de los símbolos europeos a través de los universos imaginarios de los colonizados.⁶ Todo esto ya lo percibió Sarduy cuando en su obra narrativa nos hablaba del significado de los animales emblemas: cobra, colibrí, caballo vola-

⁵ Samuel Arriarán. "La filosofía del barroco".

⁶ Samuel Arriarán. *La hermenéutica en América Latina. Analogía y barroco*.

dor, cocuyo, caimán, pájaro, mariposa, gato, lagarto, salamandra, pez, abeja, etcétera.

Obras citadas

Arriarán, Samuel. *Barroco y neobarroco en América Latina*. México D.F.: Itaca, 2007.

---. *La hermenéutica en América Latina. Analogía y barroco*. México D.F.: Itaca, 2007.

---. “La filosofía del barroco”. Enrique Dussel (coord.). *El pensamiento filosófico latinoamericano y del Caribe*. México D.F.: Siglo XXI, 2009. 97-106.

Costa, Horacio. *Mar abierto*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Chiampi, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Echavarren, Roberto. “Escritura y dictadura: Colibrí de Severo Sarduy”. *Margen de ficción*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1992.

González Echevarría Roberto. “Plumas sí: De donde son los cantantes y Cuba”. Severo Sarduy. *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y Francois Wahl, Madrid: Círculo de Lectores; Colección Archivos, 1999.

Guerrero Gustavo. “La religión del vacío”. Severo Sarduy. *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y Francois Wahl, Madrid: Círculo de Lectores; Colección Archivos, 1999.

Moulin Françoise. “Invención y epifanía del neobarroco”. Severo Sarduy. *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y Francois Wahl, Madrid: Círculo de Lectores; Colección Archivos, 1999.

Santi, Enrico Mario. *Escritura y tradición*. Barcelona: Laia, 1987.

Sarduy, Severo. *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y Francois Wahl, Madrid: Círculo de Lectores; Colección Archivos, 1999.

---. *Ensayos generales sobre el barroco*, <no hay mención de ciudad ni editorial>, 1987.

---. *Pájaros de la playa*. Barcelona: Tusquets, 1993.

---. "El barroco y el neobarroco". César Fernández Moreno (coord.). *América Latina en su literatura*. México D.F.: Siglo XXI, 1972.

---. "Un heredero". José Lezama Lima. *Paradiso*. México D.F.: Colección Archivos, 1988.

Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.