

Ignacio Iriarte

DEL CONCILIO DE TRENTO AL SIDA

Una historia del Barroco

prometeo
libros

XI. EL CORTE DE LACAN

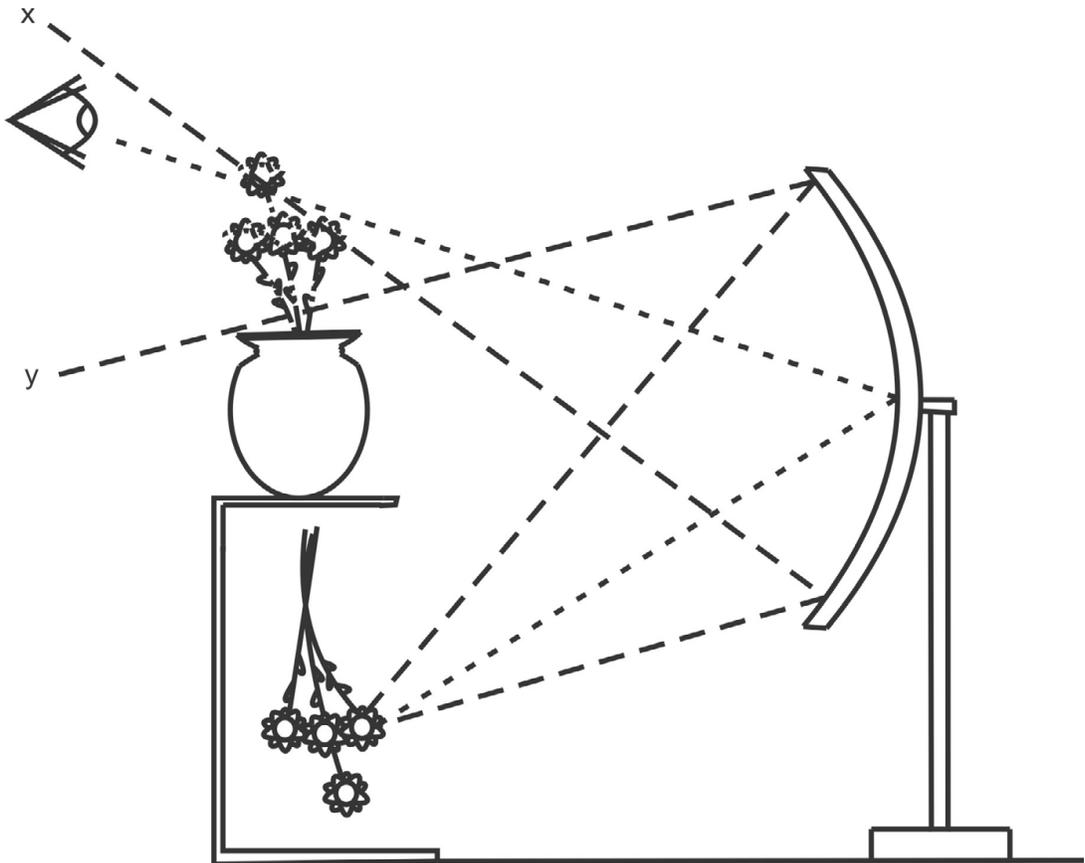
Lacan y el Barroco

Lacan se interesó por la cultura del siglo xvii desde muy temprano. En *Las formaciones del inconsciente* (1957-1958), el autor retoma las tradiciones alemanas y checas sobre el humor de las que se había servido Freud, incorpora ejemplos franceses e ingleses y, lo que es más importante en este contexto, destaca la línea española: “[En este momento] Dejo de lado la tradición principal, la española, porque es demasiado importante como para que no hayamos de remitirnos a ella abundantemente más tarde” (1999: 23). Lacan no cumple su promesa, tal vez, porque tenía un conocimiento poco profundo de la literatura española. Entre lo que conocía se encontraba Gracián, que había causado un gran interés en la Francia del siglo xviii y era uno de los escritores favoritos de Schopenhauer¹. Pero igualmente, tendió un puente entre la obra de Freud y cierto campo de la literatura en lengua española perteneciente al 1600. Asimismo, en la segunda clase se refiere a lo que llama el estilo manierista para designar las particularidades retóricas de su artículo “La instancia de la letra en el inconsciente”. Para Lacan el manierismo cumple una función irremplazable porque “En vista del terreno por el que nos desplazamos, en vez de mediante un uso del concepto nos vemos obligados a proceder mediante un abuso del concepto” (1999: 69). El psicoanálisis se apoya en la lógica del chiste, lógica que es la misma que se encuentra en esos otros “abusos del concepto” que son predominantes durante el siglo xvii, tanto en sus realizaciones prácticas como en lo que respecta a la reflexión teórica.

¹ Efectivamente, Lacan conocía a Gracián y entendía que era un antecedente de Freud. Escribe en “La cosa freudiana”: “Freud se sitúa entonces en el linaje de los moralistas en quienes se encarna una tradición de análisis humanista, vía láctea en el cielo de la cultura europea donde Baltasar Gracián y La Rochefoucauld representan estrellas de primera magnitud y Nietzsche una nova tan fulgurante como rápidamente vuelta a las tinieblas” (1991: 389).

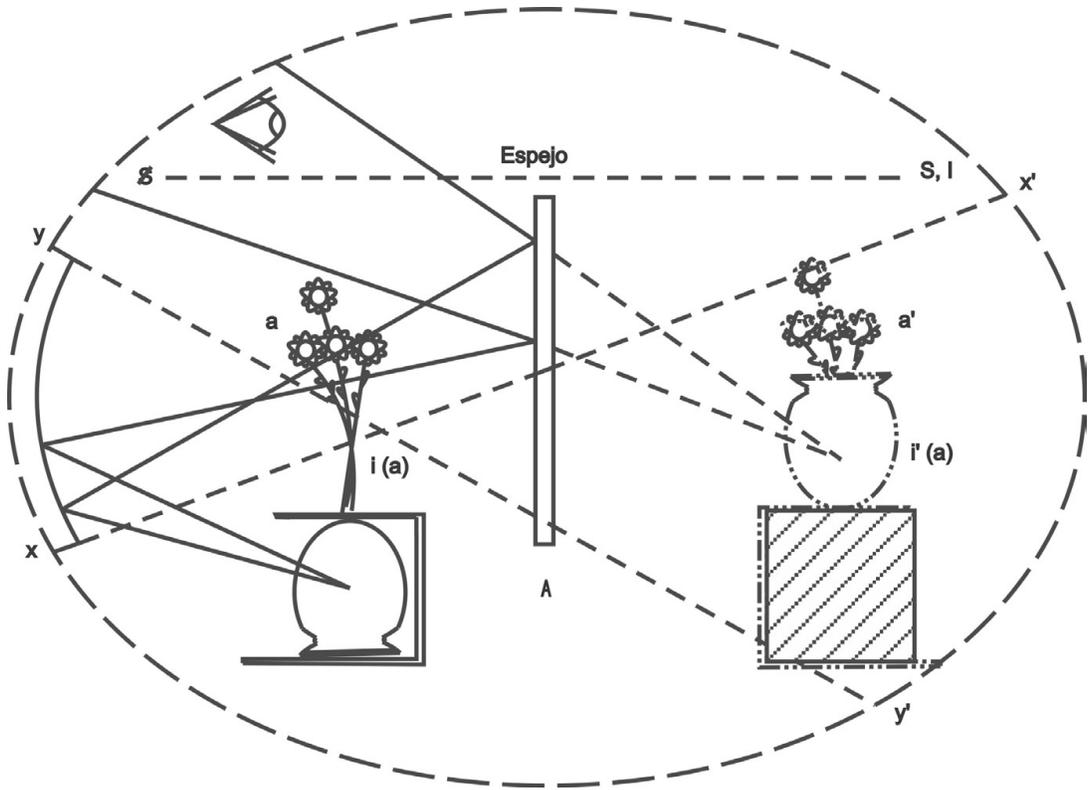
Pero en Lacan, la recuperación del Barroco no es únicamente una consecuencia de los juegos verbales a los que se ve obligado el psicoanálisis, sino que su interés está ligado también a una comprensión del sujeto que tiene sus fundamentos en el mito de Narciso. La base de su propuesta se encuentra en el famoso “El estadio del espejo”. Según los célebres argumentos de ese artículo, entre los seis y los dieciocho meses de edad, el infante tiene una experiencia fragmentada del cuerpo y se encuentra en una dependencia tal de su madre que no concibe una frontera nítida que lo separe de ella. Demuestra un gran atraso motriz en comparación con otros mamíferos (no puede mantenerse en pie ni alimentarse por sí mismo), pero los supera en tanto logra reconocer su imagen en el espejo. A partir de esa imagen, el niño asume su cuerpo como unidad, logra instalarse en el mundo y obtiene su primera identificación. Esta imagen no tiene consistencia alguna (se trata de un juego de luces que rebotan en la superficie) y resulta asimismo alienante.

A lo largo de *Los escritos técnicos de Freud* (1953-1954), Lacan profundiza esta idea a partir del famoso experimento de óptica que toma de la *Optique et photométrie dites géométriques*, de Henri Bouasse, que resprduzco a continuación:



Delante de un espejo cóncavo que dibuja una parábola, se coloca una caja, encima un florero y, dentro de la caja, que está abierta solo en la cara que da al espejo, un ramo de flores. El experimento predice que si un sujeto se sitúa en un ángulo adecuado podrá percibir las flores como si estas estuvieran colocadas en el florero. Con unas leves modificaciones, Lacan utiliza el modelo para hacer una presentación más completa del estadio del espejo. Para esto, invierte los objetos que utiliza Bouasse (coloca el florero dentro de la caja y las flores sobre ella) y propone que el florero es el cuerpo y las flores son los diferentes objetos que el sujeto encuentra y a partir de los cuales puede pensarse. El artefacto le permite demostrar lo que sucede en la primera constitución del yo, durante el estadio del espejo. El cuerpo real, del cual el sujeto únicamente tiene una experiencia fragmentada, se presenta como totalidad gracias al espejo. El esquema demuestra además que el interés que el niño tiene por los objetos se explica porque, en parte, le devuelven su imagen y sirven por lo tanto para sostener su identificación. Hay que resaltar, asimismo, que la ilusión solo se produce si el sujeto mira desde el lugar adecuado. Puede que se encuentre demasiado atrás o demasiado adelante, entonces, no tendría acceso a la imagen, de modo que no aprehendería la separación y la articulación que existe entre el mundo imaginario y el mundo real, y se perdería en una continuidad confusa de cosas.

Aunque representa bien la propuesta del “estadio del espejo”, el modelo de Bouasse tiene el inconveniente de que no logra expresar con claridad que, en la experiencia humana, el sujeto se orienta gracias a la participación de otro, como se puede ver en que, cuando un niño se mira en el espejo, se da vuelta para buscar a un adulto que ratifique que ese que está ahí es él. Para demostrar esta cuestión, en la clase del 24 de marzo, produce un modelo óptico más complejo, que retoma luego en “Observación sobre el informe de Daniel Lagache”, de donde lo reproduzco:



Lacan coloca el espejo cóncavo detrás del espacio que ocupa el sujeto y enfrente de él, detrás de las flores y el florero, sitúa un espejo plano, que funciona como Otro. La ilusión ahora se produce gracias a este enfrentamiento en el que rebotan los rayos de luz. La modificación permite demostrar una serie de cuestiones cruciales. En primer lugar, vale la pena destacarlo, el sujeto no tiene consistencia alguna, no hay un ser previo a la estructura, sino que es un efecto de ella. Narciso, no nos olvidemos de él, no tiene una sustancia que lo identifique. En cierto modo, Lezama habría estado de acuerdo con esta perspectiva. Cuando en su poema, Narciso se acerca al río, todavía no puede verse en el espejo porque no se ha inclinado sobre el agua, algo que el cubano subraya al presentar una imagen fragmentada del cuerpo: la mano, el labio, el pájaro. Lacan da un segundo paso significativo. En el modelo óptico que elabora, el sujeto ve las flores y el florero, aunque para lograr esa ilusión tiene que colocarse en un espacio desde el cual sus ojos no se reflejan en el espejo plano. Para ver, y esto significa para ser un sujeto, es necesario perder la mirada. Por este motivo, debe suponer que la mirada se encuentra detrás de la ilusión, es decir, detrás del semejante que nos cautiva, algo que Lacan destaca colocando allí el punto S. Nuevamente, Lezama podría compartir esta conceptualización. Se trata del punto de fuga de los cuadros de perspectiva clásica, a los que volveremos enseguida. Los cubanos miran las

cosas cotidianas y, si éstas interesan, es porque están marcadas por ese horizonte que es imposible determinar. Para decirlo con Didi-Huberman, lo que vemos nos mira, para Lezama y para Lacan, pero mientras el primero repone un significado trascendental, el segundo demuestra que esa mirada es ubicua, estructurante y ausente, triple condición que la convierte en significativa. Por esa razón, en el punto detrás del espejo, donde tendrían que estar los ojos del sujeto, Lacan coloca la letra I, que designa el ideal del yo. La identificación imaginaria con el reflejo solo puede operar en tanto existe una determinación y, por lo tanto, una identificación simbólica a través del ideal del yo. Todo aquello que nos interesa, todo lo que deseamos o detestamos está regulado por la mirada del Otro. Si el mundo nos interesa, no solo es porque nos identificamos con él, sino, también, porque hay una mirada que nos mira, desde la cual nos sentimos reconfortados. Slavoj Žižek lo dice con claridad al establecer la diferencia entre identificación imaginaria e identificación simbólica: si “la identificación imaginaria es la identificación con la imagen en la que nos resultamos amables, con la imagen que representa ‘lo que nos gustaría ser’”, “la identificación simbólica es la identificación con el lugar *desde el que* nos observan, *desde el que* nos miramos de modo que nos resultamos amables, dignos de amor” (2003: 147). Por este camino doble (la realidad aparece bajo la mirada del Otro y se estructura a partir del ideal del yo), Lacan vacía a Narciso de todo contenido.

Aunque, en principio, el interés de Lacan por el siglo xvii surge de los juegos retóricos, está causado, también, por esta compleja reelaboración del mito de Narciso. A diferencia de la versión de Lezama, Narciso se convierte en una estructura en la cual se enfrentan una serie de imágenes y miradas que se articulan sobre el vacío. Lacan mismo explicitó los vínculos de esta elaboración con el siglo xvii, como podemos ver en un pasaje de “Observación sobre el informe de Daniel Lagache”:

Juegos de la orilla con la onda, observémoslo, con que ha encantado siempre, de Tristan l’Hermite hasta Cyrano, el manierismo preclásico, no sin motivación inconsciente, puesto que la poesía no hacía con ello más que adelantarse a la revolución del sujeto, que se connota en filosofía por llevar a la existencia a la función de atributo primero, no sin tomar sus efectos de una ciencia, de una política y de una sociedad nuevas.

Las complacencias del arte que las acompañan, ¿no se explican en el precio atribuido en la misma época a los artificios de la anamorfosis? Del divorcio existencial en que el cuerpo se desvanece en la espacialidad, pues esos artificios que instalan en el soporte mismo de la perspectiva una imagen oculta revocan la sustancia que se ha perdido en ella (660).

Lacan se interesa por el siglo XVII debido a la importancia que ese período le otorga a los espejos, los disfraces y las simulaciones, las fiestas cortesanas en las cuales la diversión estaba puesta en las máscaras, las pelucas y los engaños de los artistas, teatralidad mundana que Calderón llevó al extremo con sus elaboradas tramoyas. Su desarrollo teórico sobre los espejos, formado él mismo gracias a un torcimiento manierista del narcisismo freudiano, reencuentra la idea barroca de que el hombre es una articulación de representaciones. En este plano, es importante volver a la comparación con Lezama. En un sentido histórico, la comparación no tiene razón de ser porque Lezama y Lacan ni se conocieron ni se leyeron, pero, de todos modos, la comparación no solo es posible, sino también fundamental. El dato simbólico en este aspecto es que, tanto uno como otro, comienzan a partir del mito de Narciso. La coincidencia no es menor porque abordan la problemática de lo originario y, para darle mayor precisión al tema, inician sus reflexiones preguntándose por el origen de la subjetividad. Pero además, y como dije en el capítulo anterior, en Lezama se amontonan los tiempos, pues lleva al límite la historia del Barroco, que es la pregunta por lo originario que recorre el dominio romántico. En este sentido, se puede decir con justicia que Lacan opera sobre la obra de Lezama, pues lo que se advierte en el pensamiento sobre la mirada es un vuelco leve pero fundamental. En Lezama, Narciso se sostiene de un enigma imposible de esclarecer y con él lleva el dominio romántico a un límite definitorio. El escritor se percata de que la causa fundamental aparece por sus efectos y sus bordes, por la traza significativa que la reclama y la imposibilita. Sus ideas sobre la política, las relaciones humanas, el vínculo del hombre con la naturaleza y las amistades y los amores están tramadas sobre la base de ese hueco. Si la sociedad se puede pensar, es porque en ella falta la causa fundamental que la haría completa; si el hombre se relaciona con la naturaleza, es a través de un misterio que muestra la distancia irreductible que lo separa de ella; si las amistades e incluso la literatura existen, es porque existe un secreto inconfesado que todos reconocen aunque no puedan explicitar. Pero en un movimiento propio de lo religioso, Lezama sigue creyendo en la existencia de ese origen, es decir, en que el secreto, el misterio, la unidad son sustancias reales. El aporte de Lacan consiste en atravesar el límite del Barroco: mantiene la estructura, pero la vacía de todo contenido previo a lo que ella genera.

Barroco de la mirada

En *Las tres estéticas de Lacan*, Massimo Recalcati destaca que la comprensión lacaniana del arte sigue la misma evolución que su desarrollo teórico.

En el primer tramo de su obra, Lacan propone una “estética del vacío”. Aunque para Recalcati ese concepto tiene un sentido específico (en ese período, Lacan entiende el arte como una forma de bordear la Cosa, es decir, la madre primordial), podemos utilizarlo con cierta libertad para comprender el primer Barroco de Lacan, un Barroco que piensa al sujeto como un efecto de los espejos. En el ciclo de seminarios que dicta entre 1962 y 1966 (*La angustia*, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* y *El objeto del psicoanálisis*), empieza a desarrollar una nueva concepción estética a partir del objeto *a*.

El objeto *a* está representado por aquellos elementos que caen durante la entrada del sujeto a lo simbólico. En lo que respecta a la estética, el eje pasa por la mirada. ¿Cómo es posible que la mirada funcione como objeto *a*? La respuesta está implícita en el modelo óptico tal cual lo presenta en “Observación sobre el informe de Daniel Lagache”. En nuestra breve descripción del modelo, vimos que, para que el sujeto pueda ver la ilusión, debe colocarse en un ángulo desde el cual le es imposible encontrar sus ojos en el espejo. La realidad es visible porque en ella desaparece la mirada. La clave del modelo óptico se encuentra en que, por más que no entre en el campo de la visión, esa mirada opera de una manera concreta, porque es la que establece el lugar exacto desde el cual contemplar. Esto se debe a que, del otro lado del espejo, especifica el ángulo en el cual tenemos que situarnos para percibir la ilusión. Si tomamos en cuenta que esa mirada es un significante, podemos concluir que todo lo que amamos y odiamos está regulado por esa mirada que desaparece y se borra, mirada del Otro que estuvo encarnada por los padres o por los que ocuparon ese lugar. De acuerdo con esto, el sujeto ve porque el Otro lo mira, y esto tiene dos interpretaciones: en primer lugar, el sujeto encuentra otros sujetos que le resultan de una determinada manera porque mantiene una relación imaginaria orientada por la mirada del Otro; y en segundo lugar, la mirada como objeto *a* se convierte en el foco de luz que ilumina determinados objetos y oscurece otros porque al fin y al cabo el sujeto se puede interesar por ellos si ese interés resulta aceptable para el Otro.

En este juego óptico, la pintura cumple un rol central. Para comprenderlo, podemos volver a los argumentos que empleé en relación con el sentimiento de lontananza de Lezama Lima. En los cuadros figurativos, el pintor dirige las líneas proyectivas hacia un punto de fuga con el propósito de generar una cierta ilusión de espacio y profundidad. En la interpretación lacaniana, esta situación es homologable al esquema óptico. El punto de fuga funciona como la mirada, porque en ambos casos se trata del elemento mediante el cual la imagen tiene sentido y organización. Sin punto de fuga, el cuadro sería una masa amorfa, del mismo modo que sin la mirada del Otro, el mundo carecería de sentido. Si el esquema óptico demuestra que la mirada desaparece del campo visual, otro tanto podemos decir del punto de fuga, que ya vimos

que en Lezama permitía pensar el horizonte: sabemos cómo opera, pues las líneas proyectivas confluyen en él, pero no podemos identificarlo, porque es un punto situado en un infinito al cual no tenemos acceso. En tercer lugar, tanto la mirada como el punto de fuga nos colocan en un sitio determinado para lograr la percepción. Para decirlo con Slavoj Žižek, el otro nos cautiva porque entramos en una relación satisfactoria para la mirada del Otro. En el cuadro, sucede algo similar: el punto de fuga determina el lugar exacto donde debemos colocarnos porque nuestros ojos tienen que estar a la misma altura que ese punto para percibir la ilusión que establece el juego de la perspectiva. Si el cuadro nos agrada, no solo es porque nos identificamos con lo que efectivamente vemos, sino también porque nos resulta placentero el punto de vista en el cual nos sitúa el punto de fuga. Si vemos, es porque el cuadro nos mira, es decir, nos interpela y nos sitúa en un determinado lugar.

Esta colocación puede resultarnos apaciguante o tensa. El pintor puede representar un paisaje bucólico, como el que aparece en muchos cuadros románticos, ante el cual sentimos una serena nostalgia, o puede generar perspectivas perturbadoras, ya sea porque nos acerca demasiado a la tela o porque deforma las figuras. Por otra parte, ese lugar en el que se nos coloca está marcado ideológicamente. Pensemos, por ejemplo, en los mosaicos bizantinos, a los cuales se refiere Lacan en *Los cuatro conceptos*. En esas figuras, Cristo nos mira porque efectivamente aparece de frente, para mirar los actos que realizamos en la Iglesia. Pero esto no lo dice todo porque, según argumenta Lacan, “El valor del ícono estriba en que el Dios que representa también lo mira. Se supone que complace a Dios” (119). El logro del artista consiste en que ha construido una imagen detrás de la cual se encuentra la mirada de Dios. Si los mosaicos nos agradan, no es solo porque nos identificamos con la figura representada, sino también porque nos resultamos agradables ante los ojos de Dios: nos integramos bien al cuadro, no al de los mosaicos, sino a ese otro que es el rebaño, el valle de lágrimas, la vida en espera. Esto permite pensar la ideología, como demuestra Žižek a partir de los cuadros de Brueghel. En ellos se ven escenas idílicas de la pobreza, pero la clave no se encuentra en la identificación imaginaria que nos proponen, sino en que esas representaciones son amables para la aristocracia que los mira (Žižek, 2003: 149). Si el espectador resulta reconfortado, es porque participa del ideal aristocrático de la vida.

Tras este complejo desarrollo teórico, Lacan vuelve al Barroco. En *El objeto del psicoanálisis*, se detiene en *Las Meninas*. El motivo circunstancial por el que se ocupa de ese cuadro es la publicación de *Las palabras y las cosas*. El mismo Foucault asiste a una de sus clases, en la que Lacan se debate sobre el sentido del cuadro y la importancia del libro que el filósofo acaba de publicar. Tal vez, la urgencia por ocuparse de Velázquez, que es una urgencia por

dejar su marca en uno de los libros más brillantes que se han escrito, explica que durante los primeros encuentros la marcha de su discurso sea titubeante. Entre esos titubeos, hay que destacar un momento de duda. Según recuerda en una de sus clases, Velázquez podría haber pintado el cuadro gracias a un espejo situado frente a la escena. Por esta razón, podemos ver no solo a la Infanta y a todo el séquito que la rodea, sino también al pintor. Lacan critica esa interpretación: si usó un espejo, Velázquez tendría que estar tomando el pincel con la mano izquierda, debido a la inversión especular, cosa que no sucede. Pero luego de este momento de duda, presenta una admirable interpretación de *Las meninas*.

Velázquez –argumenta Lacan– puede o no puede haber utilizado un espejo, pero lo cierto es que el cuadro así lo sugiere. A partir de esta hipótesis, retoma su modelo óptico, transformado tras su reflexión sobre la mirada. De acuerdo con el esquema, Velázquez se ha colocado en el ángulo correcto para apreciar la imagen que se forma en el espejo plano. Entonces, dirige su mirada a la Infanta. Ese personaje, con su vestido acampanado y su pelo rubio, recuerda por casualidad el florero que utilizó Lacan en su modelo. Más allá de esta coincidencia asombrosa, la Infanta se presenta como objeto de deseo y, por lo tanto, como pivote para la identificación imaginaria del pintor. Como predice en “Observación sobre el informe de Daniel Lagache”, esta relación se sostiene gracias a la mirada del Otro. En el cuadro, esa mirada está encarnada por los reyes, que aparecen borrosamente en el espejo que se encuentra detrás de la sala. Ejercen una mirada dominante: todos los personajes giran a su alrededor. Pero los cuerpos de la pareja real se han consumido a tal punto que de ellos ha quedado casi exclusivamente la mirada. Este juego le permite a Lacan convertir a los reyes en la mirada del Otro. Velázquez mira hacia ellos, pero no los ve porque se borran detrás de la imagen. Representantes de una monarquía en tránsito irremediable hacia la decadencia, orientan la mirada hacia la figura de la Infanta. ¿Y qué encuentran, el pintor y el espectador, en ella? Lo contrario de la decadencia: una figura iluminada por el porvenir.

Para Lacan, el Barroco se anticipó al psicoanálisis porque logró pensar las paradojas de la percepción. Como todo pintor, Velázquez exterioriza su deseo, que es el de una España pujante. Superando a muchos pintores, sugiere, también, la mirada bajo la cual ese deseo se produce. La mirada es el objeto *a*, núcleo estructurante, pero no estructurado, del campo de la visión, por lo tanto, perdido detrás de la pantalla. Velázquez articula todos los recursos técnicos para sugerir con el cuadro y por el cuadro la incidencia de la mirada. Lo más significativo es que, con esto, parece haber descubierto su imposibilidad. El pintor quiere transmitir el peso de la mirada, pero solo puede sugerirla con una esquirra imaginaria que la señala y la traiciona: no sabríamos nada de los reyes, ni siquiera que en el cuadro están implicados, si Velázquez no hubiera

dado esas pinceladas en el fondo de la sala para situarlos en el registro imaginario. Aunque están a punto de disolverse, sus figuras todavía están ahí como testimonio de la imposibilidad de representar el objeto *a*.

Barroco y verdad

En su interpretación de *Las meninas*, Lacan piensa el Barroco como una cuestión de lenguaje, política y religión. En primer lugar, la cultura del siglo xvii aparece como una forma de organizar lingüísticamente la realidad. Aunque se ocupa de cuadros, esas imágenes están estructuradas por el significante, tanto por lo que este produce, como sistema que organiza el campo visual, como por aquello que hace desaparecer, esto es, la mirada del Otro. Si se me permite utilizar una comparación rápida, podemos decir que para Lezama el Barroco es una cuestión de significado porque el material significante es para él la forma humana mediante la cual se le puede dar cierta visibilización a la fuente de sentido, mientras que para Lacan el Barroco muestra la incidencia del significante como núcleo estructural a partir del cual se construye la realidad. En segundo lugar, la cultura del siglo xvii inaugura un pensamiento sobre la política que, representado por la importancia que le confiere a la pareja real de *Las meninas*, se resume en la mirada del Otro. A pesar de la secularización, el estado laico hereda esa estructura porque la ideología está sostenida a partir de ese elemento simbólico de la identificación. Aunque tiene importantes antecedentes, entre los cuales se destaca la obra de Levi-Strauss, Lacan da el paso inaugural por el cual la fuente de sentido, esa que organiza las épocas culturales, puede pensarse como un nudo estructural que organiza la comunidad y que opera sobre los saberes. Inaugura, así, una reflexión sobre la política que, como se advierte en Laclau y Mouffe, permite pensarla como una operación significante. En tercer y último lugar, tanto la inversión del signo lingüístico como la comprensión política a partir de la mirada del Otro, conllevan un restablecimiento de la religión. Podemos verlo al final de su interpretación de *Las meninas*: en la primera clase que le dedica al cuadro, destaca la opinión de Luca Giordano (1634-1705) de que el cuadro es la teología de la pintura; en la última, indica que la Infanta está parada justo en medio de la cruz que estructura el cuadro; unas palabras después, destaca la cruz de la orden de Santiago que figura en el pecho del pintor. El cuadro está impregnado de religiosidad, pero como sucede con la lengua y la política, Lacan da vuelta el planteo: Dios no es un ser, sino un lugar en la estructura.

Lacan le da una formulación definitiva a estas indagaciones en “Del

Barroco”, clase del 8 de marzo de 1972, perteneciente al seminario *Aun*. En esa oportunidad, interpreta el período a partir de dos tesis encadenadas: el Barroco es el arte de la Contrarreforma y la Contrarreforma es una vuelta a las fuentes de la cristiandad. Si con la primera enmarca la cultura del siglo XVII en la estructura política y religiosa que emana del Concilio de Trento, con la segunda elabora una interpretación compleja que tiene como eje la visión de la pintura desarrollada en su conceptualización sobre la mirada. Según dice en su exposición, a fines de 1500, la pintura se había poblado de dioses de la Antigüedad. Para la Iglesia, se trataba de un verdadero problema no solo porque desconfiaba de que las personas se deleitaran con representaciones paganas, sino también porque se tenía conciencia desde hacía siglos de que la pintura era un vehículo irremplazable para la evangelización. Por este motivo, el Concilio de Trento y los autores y pintores que con posterioridad desarrollaron las ideas que emanaron de él impulsaron una vuelta a las fuentes de la cristiandad. Como vimos antes, esta vuelta también puede comprenderse de otra manera. Frente al trabajo laico del humanismo, que consiste en colocar la Biblia en un plano de igualdad con otros textos a partir de las traducciones y el conocimiento lingüístico, el Concilio de Trento convierte la Vulgata en fuente y, por lo tanto, en inscripción simbólica primera. Si la Contrarreforma tuvo el éxito que tuvo, esto no se debe a que se amplificaron las fuerzas represivas, sino a que diseñó una estructura social similar a la del sujeto. Como inscripción simbólica primera, la Vulgata es aquello que no cesa de escribirse, es decir, establece los principios y los límites del campo social y cultural. Pero igual de importante es que, por este camino, el Concilio evoca también lo que no cesa de no escribirse, el núcleo estructurante y no estructurado de lo real.

Para ver este aspecto, remitámonos a la pintura barroca. Según observa Lacan en su clase del 8 de mayo, esta hace una exhibición de cuerpos que atraviesan un trance místico o son torturados en el martirio. Sin embargo, en esas imágenes obscenas, hay una ausencia significativa: los pintores nunca representan una cópula sexual. La pintura barroca demuestra por este camino que la relación sexual no existe (es decir, no existe la complementariedad ni la verdadera apertura hacia el otro, lo cual implica además que no hay comunicación, sino un entrecruzamiento de fantasías). Si el Barroco sostiene que la Biblia es lo que no cesa de escribirse, el arte también descubre lo que no cesa de no escribirse, ese agujero de lo real que impide que exista un verdadero contacto intersubjetivo. En este caso, sin embargo, habría que decir que Lacan va demasiado rápido en su argumentación. El Concilio de Trento nunca prohibió la representación de los actos sexuales, pues a la Iglesia ni siquiera se le ocurrió que alguien podía exhibir semejante cosa en una iglesia. Lo que ordena el decreto sobre el arte es que los pintores sigan un estricto decoro. Con esto, no prohíben la representación de escenas sexuales, sino la

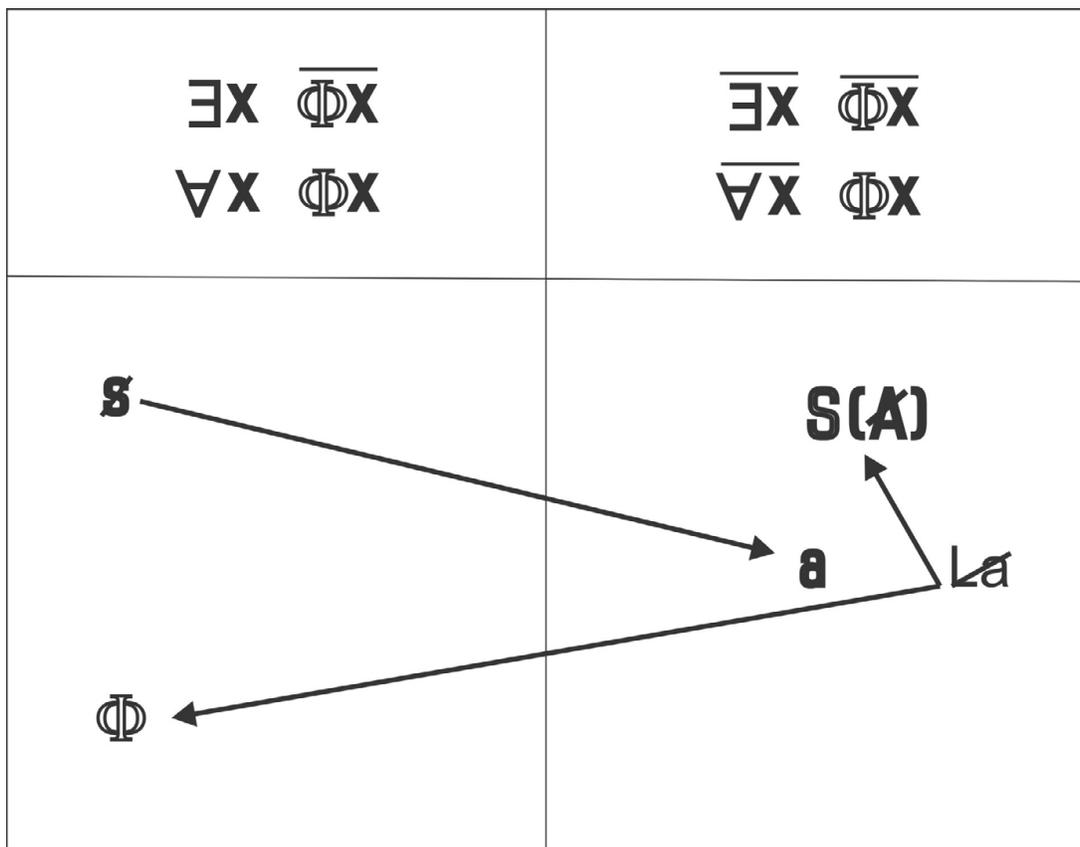
desnudez. Aunque es cierto que el Barroco no muestra relaciones sexuales, lo más llamativo es que los cuerpos siempre están vestidos o, al menos, están cubiertos por un trapo pudoroso que por arte de magia, por descuido, cayó ahí.

Si bien esta exigencia de ocultar los cuerpos está orientada por un fervor puritano, hay que decir que el puritanismo no puede explicarlo todo. Los pintores barrocos se las arreglaron para hacer que sus cuadros derrochen erotismo y crispen los deseos sin caer en una grosera explicitud. La razón profunda de la prohibición barroca de la desnudez se encuentra en otro lado. Para verla, volvamos a *Dialogo degli errori de' pittori*. En ese tratado, Gilio critica el *Juicio Final* porque considera que Miguel Ángel ha abusado del desnudo. Por las mismas fechas, Pío V ordena que se cubran las figuras más escandalosas del fresco con unos pequeños trapos que, pintados sobre la obra, ocultan su desnudez. Los fundamentos de Gilio son notables. En su obra, Miguel Ángel siguió al pie de la letra el texto del Apocalipsis, porque durante el Juicio las almas no solo volverán a sus cuerpos, sino que también perderán la vergüenza que inundó el mundo cuando Adán y Eva probaron la fruta prohibida. Para Gilio, y esto hay que subrayarlo, los desnudos de Miguel Ángel dicen la verdad. El problema, añade el autor, es que los hombres que van a mirar el cuadro se encuentran en un mundo en el cual impera la vergüenza, de modo que la desnudez, por más fiel que sea al texto bíblico, los puede llevar a tener pensamientos pecaminosos. Si la observación no es un mero gesto puritano, es porque Gilio y Pío V se dan cuenta de que la pintura de Miguel Ángel encierra una paradoja. Si bien la obra trata de mostrar la verdad del Juicio Final, el resultado es erróneo porque la verdad se oculta a los ojos de los espectadores, pues al tener un saber sobre el sexo, ven aquello que no es, una imagen lasciva. Para que la pintura tenga el efecto buscado, la verdad tiene que estar cubierta por un trapo. Gilio y Pío V demuestran con esto que la verdad nunca aparece desnuda, sino que siempre está revestida por la ficción, pero además, ponen de manifiesto que el deseo, incluso el deseo de ver detrás de los trapos, opera a partir de la represión, porque es el ocultamiento lo que hace que la verdad pulse sobre la realidad, y conecta con lo que no cesa de no escribirse de lo real. La verdad del cuerpo desnudo, tal como se encontraba antes del saber sobre el sexo, se revela imposible².

Pero si en cierto sentido el argumento sobre la supresión de la cópula va

² En este sentido, el *Juicio Final* materializa la diferencia entre el saber y la verdad. Desde un punto de vista teórico, Daniel Koren y Nora Markman señalan lo siguiente: “Lacan hace hincapié en que la cuestión de la verdad se introduce como una “diferencia dialéctica” en relación con el saber. La verdad no es un saber por venir ni una realización del saber. Lacan sitúa la emergencia de la verdad evocando la noción heideggeriana de *Aletheia*, como revelación. Pero se trata de una revelación muy particular: la que lleva al sujeto al encuentro con lo real del sexo. La verdad ha de decirse sobre el sexo; solo que esta verdad es imposible de decir y esta imposibilidad retorna como una falla en el saber” (2009: 81-82).

demasiado rápido en relación con el Barroco, desde otro ángulo la propuesta de Lacan está justificada, pues el acento sobre la cópula le permite demostrar de mejor manera que la verdad, ese agujero de lo real que está detrás del trazo es lo que define y a la vez hace imposible la relación entre los sujetos. Por este motivo, Lacan concluye que, en la pintura barroca, la cópula “Está tan fuera de campo como lo está en la realidad humana, a la cual sustenta, empero, con los fantasmas con que está constituida” (2001: 138-139). Para demostrarlo, podemos retomar sus ideas sobre la castración a partir del esquema de la sexuación, en el cual distribuye su álgebra (el sujeto, el Otro, el objeto a , el significante fálico) en dos campos que se corresponden con lo masculino y lo femenino:



Del lado de la sexualidad masculina, Lacan coloca al sujeto (\$) y el significante fálico (Φ). A pesar de esta co-presencia, y a pesar del rol estructurante que este tiene para su experiencia, el sujeto no tiene acceso directo a él. En cambio, dirige su deseo al objeto a , que se encuentra del lado de la mujer. El hombre no se relaciona con ella, sino con el objeto perdido que le sobrepone. Por eso, define el amor como “dar lo que no se tiene a alguien que no lo es”. Lacan preside esta estructura masculina con dos fórmulas. En la primera, afirma que “el hombre en tanto todo se inscribe mediante la función fálica”

(2001: 96), es decir, ingresa al mundo tras la castración. Pero para hacerlo debe suponer que existe uno que no esté castrado. Ese uno es Dios. Lacan explica el tema a partir de *Tótem y tabú* y *Moisés y la religión monoteísta*. Para Freud, las religiones pueden comprenderse como modalidades distintas de asumir la culpa por la muerte del padre de la horda primitiva. En los inicios de la cultura, los hijos que asesinaron al padre levantaron la religión totémica como expiación, y establecieron la prohibición del incesto. Cuando esa culpa quedó sepultada en el olvido, el pueblo judío la revivió al matar a ese padre que es Moisés. Con el cristianismo, Jesús asumió la culpa de los hermanos y se inmoló, y así, revivió al padre en la memoria colectiva. Esta historia está representada en el esquema de la sexuación: si todos los hombres se someten a la castración, hay uno, padre de la horda primitiva o Dios, que no lo está. Se trata de la excepción a la castración, reconstrucción mítica que permite hablar de un ser absolutamente pleno. Para que ese mito viva, el hombre debe sacrificar una parte. Si el Barroco vuelve a las fuentes de la catolicidad, es porque representa a Cristo como aquel que está en condiciones de salvar a Dios. Así como hay un lado masculino en el siglo XVII, hay un arte que representa ese sufrimiento. En *Aun* lo sintetiza con los siguientes términos, hablando de los evangelios como “la historieta de Cristo”: “Es cierto que la historieta de Cristo se presenta, no como la empresa de salvar a los hombres, sino a Dios. Ha de reconocerse que quien se encargó de esta empresa, Cristo, en este caso, pagó lo suyo, y es poco decir” (2001: 131). La pintura barroca, con su cristología y sus mártires, volvió a exhibir esta cuestión.

Del otro lado, la sexualidad femenina aparece representada por el significante de una falta en el Otro (S(A) y por el artículo tachado “ La ”. Si el hombre busca el objeto *a* del lado de la mujer, esta busca en lo masculino la función fálica. Por esta razón, le corresponden dos fórmulas distintas a las del hombre. En la primera, Lacan sostiene que no existe excepción a la función fálica, es decir, no hay sujeto que no esté marcado por la castración, mientras que, en la segunda, afirma que las mujeres se colocan fuera de la función fálica. En esto no hay contradicción. Lacan sostiene que la función fálica se encuentra fuera del campo de la mujer, es decir, ella escapa a la ley universal, lo cual lo lleva a formular la controvertida tesis de que la mujer no tiene vocación universal (no hay una definición universal de lo femenino), razón por la cual tacha el artículo definido. La mujer no existe, pero hay una multiplicidad de mujeres. Desde el punto de vista de la ley, una mujer es no-toda, pero con esto Lacan pone de manifiesto que siempre es algo más que la función fálica, que hay en ella un exceso. Esto se encuentra representado por las direcciones que toma su deseo. Por un lado, una mujer se vincula con la función fálica, colocada del lado del hombre, pues solo puede sostenerse a través de la referencia a una ley universal que le es exterior. Pero a la vez, se

vincula con el S (A). En Lacan, el significante de una falta en el Otro significa que no hay un Otro del Otro, es decir, no hay un lenguaje sobre el lenguaje. El significante de una falta en el Otro constituye la frontera o la bisagra de lo simbólico. Si la mujer se vincula con la función fálica y tiene por lo tanto un goce fálico, accede, también, a un goce femenino, el vínculo entre el lenguaje y lo real. La mujer no existe porque se relaciona con este deseo excesivo. De este modo, accede a la verdad (el empalme del significante con lo real), aunque, como no existe un lenguaje del lenguaje, no puede decir nada de eso. Si del lado del hombre el Barroco define una línea que es la que se estructura alrededor del cuerpo de Jesús, del lado de la mujer, brota la mística barroca. Como demuestra *El éxtasis de Santa Teresa*, se trata de una forma de goce: no es un sacrificio para salvar a Dios, sino una conexión, un alumbramiento, una experiencia con un deseo infinito.

Como dice en *Aun*, Lacan se coloca del lado del Barroco. Debemos agregar que lo hace desde la mística, pues perfila su indagación por la vía femenina: “Estas jaculaciones místicas no son ni palabrería ni verborrea; son, a fin de cuentas, lo mejor que hay para leer –nota a pie de página: *añadir los Escritos de Jacques Lacan*, porque son del mismo registro” (92). Lacan afirma, entonces, que “quedarán todos convencidos de que creo en Dios. Creo en el goce de la mujer, en cuanto está de más” (92).

No todo

A partir de la propuesta de Lacan, se pueden sacar una serie de conclusiones preliminares. En primer lugar, hay que destacar que el autor encontró una lógica novedosa que está en condiciones de operar en una multitud de campos que exceden el del psicoanálisis. En *Los cuatro conceptos*, presenta la famosa disyuntiva de la bolsa y la vida mediante la cual demuestra que las opciones no siempre son por una o por otra cosa: si uno elige la bolsa, pierde la bolsa y la vida; si uno elige la vida, obtiene una vida cercenada. Por medio de esta disyuntiva, presenta la tesis de la castración de un modo novedoso, pero esa lógica permite pensar lo político, como lo demuestra el “libertad o muerte” de la Revolución francesa. Por supuesto que se elige la libertad, pero la muerte es algo que de todas maneras va a llegar. En este caso, no solo se termina optando por las dos opciones, sino que, además, se muestra el carácter limitado de la libertad. Esta incursión aguda en el terreno de la lógica se encuentra desde el principio de sus trabajos. Pensemos, por ejemplo, en “El tiempo lógico y el acerto de certidumbre anticipada”. El director de una cárcel les promete a tres prisioneros que liberará a aquel que averigüe de qué

color, blanco o negro, es el círculo que tiene en la espalda, algo que pueden hacer deduciéndolo del que tienen los otros dos. Para complicar las cosas, les muestra la cantidad total de círculos: tres blancos y tres negros. No viene al caso recordar los argumentos que despliega Lacan; sí la conclusión, elaborada bajo la forma de un silogismo, que todos de alguna manera hemos realizado: 1. un hombre sabe lo que no es un hombre, 2. los hombres se reconocen entre ellos por ser hombres, 3. yo afirmo ser un hombre por temor de que los hombres me convenzan de no ser un hombre.

¿No es esto lo que sucede en una institución? Me permito exponerlo con una anécdota personal. En un congreso, una persona importante leyó una ponencia impecable. Los primeros párrafos eran, sin embargo, oscuros, porque en ellos exponía una suerte de alegoría protagonizada por un monstruo. Cuando terminó, una persona del público, también importante, levantó la mano e hizo la pregunta que rondaba en la sala: ¿quién es el monstruo? Entonces, una tercera persona, en este caso una más del montón, dijo a viva voz “todos sabemos de quién se trata”. Acto seguido, ni la autora de la ponencia dijo nada ni nadie del público insistió, porque nadie quiso quedar expuesto como un ignorante. Las carreras universitarias son una muestra de lo que acabo de exponer. Al principio, uno escucha las clases sin entender del todo, pero finge que lo hace. El salto no es en vano: fingir es la mentira primera gracias a la cual nos instalamos en el sistema educativo y obtenemos un título de grado. La lógica que introduce Lacan se puede definir de una manera resumida: es la lógica del no-todo. Una carrera universitaria, una vida, una sociedad, no se pueden definir por una positividad, sino por la inexistencia de esa positividad, lo cual hace que lo simbólico siempre esté fracturado.

Si Lacan cambia el pensamiento, transforma, también, la historia del Barroco. Y esto debe entenderse de dos maneras. En primer lugar, permite comprender esa historia por fuera del dominio romántico. Después de Lacan, uno no puede ver en cosas como la religión, la razón, la nación o en grupos, como la clase obrera, los depositarios de una verdad que explica el decurso histórico. En segundo lugar, segunda transformación de la historia del Barroco, Lacan inaugura lo que viene después. A partir de los años sesenta, los términos se invierten: los neobarrocos dejan de buscar un orden, como lo hicieron los románticos, y toman como referencia la cultura del siglo xvii a fin de subvertir lo social.

XII. NEOBARROCO Y CAPITALISMO

El significante y el heredero

Severo Sarduy funda el neobarroco de la segunda mitad del siglo xx a través de una vuelta lacaniana a la obra de Lezama Lima. Los ejes de este movimiento se encuentran en “El Barroco y el Neobarroco” (1972) y en “El heredero” (1988). En el primero de esos ensayos, Sarduy sostiene que D’Ors piensa el Barroco como un “retorno a lo primigenio, en tanto que *naturaleza*” (1386) y sintetiza su perspectiva destacando la convicción de que “Pan, dios de la naturaleza, preside toda la obra barroca auténtica” (1386). Más allá del intelectual catalán, estas palabras resumen la lectura que el Modernismo había hecho de la cultura del siglo xvii y, en ellas, resuena la comprensión de Lezama de que el Barroco es un lenguaje que está en condiciones de pensar la relación del hombre con la naturaleza. Sarduy rompe con este planteo y señala que la cultura del siglo xvii es, por el contrario, “la apoteosis del artificio, la ironía y la irrisión de la naturaleza”, es decir, la “artificialización” (1387).

Sarduy deja de lado la inflexión romántica de Lezama y propone una visión diferente tanto de la estética como de los conceptos que le dan forma. En primer lugar, el Barroco es una cuestión de lenguaje, pero no se trata ya de la búsqueda de una fuente de sentido, sino que, tras la inversión lacaniana del signo, ese lenguaje se convierte en un tejido semiológico que produce la realidad. En segundo lugar, y como correlato de esta propuesta, Sarduy elimina el catolicismo de Lezama y propone lo que Gustavo Guerrero (1999) denomina una “religión del vacío”, es decir, una mística de la vacuidad, que es lo impensable del hombre en tanto estructurado por el lenguaje. En tercer lugar, el escritor rompe con la organización tradicional que Lezama defiende en su obra y establece una política literaria mediante la cual destruir las estructuras que organizan el capitalismo clásico. En sintonía con esto, establece una nueva jerarquía conceptual: por primera vez en la historia del Barroco, el

lenguaje se convierte en el factor dominante y, por medio de este giro, establece las condiciones de posibilidad de la política y la religión.

Esta ruptura se completa con un retorno a Lezama que Sarduy inicia en los años sesenta y que llega a su punto máximo en “El heredero”. En ese ensayo de 1987, elabora un movimiento complejo de herencia y diferenciación que se sostiene en la idea de que los textos inaugurales vuelven en el presente no para repetir lo mismo, sino para hacer posible el porvenir. En esta línea, le da una interesante profundidad a la palabra heredero. Para Sarduy, el primer heredero es Lezama porque hereda el Barroco del siglo XVII, es decir, se apropia de un saber y funda un nuevo estado literario y cultural. El autor de *Paradiso* opera de la misma manera que Freud, quien “al leer las imágenes inacabadas de nuestra noche física y el acertijo de palabras que las atraviesan, descubre y hereda un espacio, un lugar, el del inconsciente” (1412). Pero si Lezama hereda el Barroco, sus lectores también son los herederos de su obra. El que hereda, por ejemplo Sarduy, no puede repetir la palabra heredada porque la verdadera herencia se logra cuando se coloca esa palabra, la de Lezama, en un contexto distinto del suyo, lo cual supone “practicar esa escucha inédita, única, que escapa a la glosa y a la imitación” y que implica “injertar sentido” (1412-1413). En otro plano, heredar es asumir la pasión de Lezama, especialmente su homosexualidad, no como una práctica en sí misma positiva, sino como aquello que se encuentra en los márgenes de lo aceptado. Sarduy vuelve al autor de *Paradiso* del mismo modo que Lacan retorna a Freud: toma su palabra y la injerta en la explosión teórica del capitalismo avanzado. Esta herencia es una forma de vaciamiento. Si Lacan vuelve a Freud para mostrar que toda la mitología en la que se enredó el psicoanálisis es un delirio imaginario, Sarduy vuelve a Lezama para borrar del Barroco la naturaleza y dar por terminado el mito de que dentro del sujeto Pan toca la siringa para exacerbar los deseos¹.

¹ Hay un dato que permite caracterizar este trabajo de desplazamiento y apropiación de la obra de Lezama. Como recuerda Rafael Rojas, Cintio Vitier, como coordinador de la edición de *Paradiso*, cambió el título del ensayo de Sarduy, “El heredero”, por “Un heredero” (2013: 81). Esos cambios pueden estar motivados por los celos y las desconfianzas, pero la corrección de Vitier es razonable: Sarduy es uno de los herederos de Lezama, no solo porque hay otros (todo el grupo *Orígenes*, sin ir más lejos), sino también porque Sarduy vuelve a Lezama transformando su obra.

La visión semiológica

Pero haríamos mal en comprender esta reescritura de Lezama solo como el resultado de la lectura de Lacan. Si la inversión del signo lingüístico tiene importancia, esto se debe a que se trata de una invención tanto como de un descubrimiento de lo que pasa en la sociedad. El sujeto lacaniano aparece con la crisis del capitalismo clásico, que el autor de los *Escritos* había percibido a partir de la depreciación de la imagen del padre en el artículo *La familia*². Esta depreciación está acompañada por una crisis de lo originario. Como demuestra Theodor Adorno, la conciencia sobre la mediación disuelve la ilusión de una experiencia originaria y, aparte de barrer con lo religioso, subvierte la idea del hombre como una sustancia que se expresa a través del lenguaje³. Si Sarduy formula su neobarroco tras leer a Lacan, lo hace también sobre la base de una experiencia anterior en la que descubre la dimensión semiológica de la realidad.

La trayectoria cubana del escritor es una buena muestra de lo que acabo de decir. Nacido en Camagüey, en 1937, Sarduy comienza a publicar desde muy temprano (su primer poema aparece en 1953). Cuando se muda, junto a su familia, a La Habana, participa del ámbito modernizador del campo intelectual, mediante colaboraciones en *Ciclón*, revista dirigida por Virgilio Piñera y José Rodríguez Feo, surgida tras la ruptura de Orígenes y en franca polémica con la obra tradicional de Lezama y su grupo. Desde este momento, Sarduy plantea una salida a la búsqueda esencialista del origenismo: articula con el existencialismo sartreano y el nihilismo que Piñera desarrolla desde “La isla en peso”. Tras el triunfo del Movimiento 26 de Julio, el joven escritor se alinea con la revolución y publica en los medios nacidos al calor del nuevo clima político. Dirige la página *Arte y literatura*, que aparece con regularidad en *Diario libre*, y saca varios textos en el periódico *Revolución* y en su suplemento cultural, *Lunes de revolución*, dirigido por Guillermo Cabrera Infante.⁴ Escribe poemas, algunos de ellos de impronta revolucionaria, tres cuentos, que tienen un propósito directamente propagandístico, y, sobre todo, se desempeña como crítico de artes plásticas, con textos en los que, a pesar de varias concesiones, reivindica el arte abstracto. Con este pequeño capital acumulado, obtiene una beca para estudiar historia del arte en Europa. El barco

² Sobre este aspecto, ver Elizabeth Roudinesco (2005: 221-222).

³ Para la crítica a lo originario por parte de Adorno, me baso especialmente en “El ensayo como forma”.

⁴ Para un panorama de la cultura cubana de la época y de *Lunes de revolución* en particular, ver William Luis (2003) y el volumen más reciente de Leandro Estupiñán (2015).

zarpa en diciembre de 1959 y en diciembre del año siguiente debía volver. Pero Sarduy no lo hizo: pasó toda su vida en Francia, donde murió en 1992.⁵

En la novela, Sarduy toma varias de las técnicas centrales del *Nouveau-Roman*. Vale la pena recordar que la poética había tenido una recepción atenta en Cuba y todavía durante los primeros años sesenta era objeto de debate. Pero se trataba, evidentemente, de una narrativa que resultaba problemática, como se desprende de una polémica célebre, que mantuvieron José Antonio Portuondo y Ambrosio Fornet durante 1964, cuyos textos recogió Graziela Pogolotti en *Polémicas culturales de los 60*. Esto se advierte en los textos del primero de los autores recién mencionados: para Portuondo, y vale subrayar que se trata de un crítico central para la Revolución, el *Nouveau-Roman* propone una narrativa alienada y su adopción en Cuba resulta cuestionable debido a que está incapacitada para comprender los desafíos de la hora. Las razones son simples: el *Nouveau-Roman* rechaza las profundidades y condena el pronunciamiento directo y explícito del autor o el narrador, justo aquello que la situación abierta en 1959 reclamaba de los intelectuales.

En *Gestos*, Sarduy adoptó esta estética, problemática para la Revolución, para contar una historia mínima que se desarrolla en los últimos meses de la dictadura de Batista. En la novela, el escritor trabaja con un narrador limitado en términos cognitivos, articula la narración en un presente irrenunciable y reduce la anécdota a su mínima expresión. *Gestos* cuenta los vaivenes de una negra o mulata que se dedica a lavar ropa para afuera y, por la noche, canta en los clubes nocturnos de la zona portuaria de La Habana. Pertenece, además, a una célula de la guerrilla urbana, de modo que coloca bombas en los lugares que le asignan sus superiores. El más importante de estos sabotajes es el que realiza a la central eléctrica de La Habana, que se describe a poco de concluir. Luego, la vemos disfrazada con una bandera cubana en un auto durante la proclamación de un candidato a presidente mientras sabotea el desfile tirando tachuelas para reventar los neumáticos de la procesión. La novela concluye con una escena en la cual los tiros y los incendios ocupan La Habana.

Con la adopción del *Nouveau Roman*, Sarduy suprime los juicios sobre la realidad representada. Esto se refuerza con el uso exclusivo del presente: el narrador pierde espesor histórico porque, aunque hay momentos en los que conecta las acciones, no alcanza a tener una visión global de lo que sucede. La mirada de *Gestos* capta las relaciones de espacio y tiempo y ordena la percepción, pero carece de la memoria suficiente como para establecer una

⁵ Sobre estos datos, ver *La ruta de Severo Sarduy*, de Roberto González Echeverría (1987), el prólogo de Manuel Díaz Martínez a la correspondencia de Sarduy (1996) y el extenso y completo texto de François Wahl publicado en la *Obra Completa* (1999).

organización más allá de elementos circunstanciales. De este modo, suprime la existencia de un significado trascendental que le dé causalidad a los acontecimientos que relata. Este nihilismo cobra dimensión cuando describe el reverso de la ciudad. El movimiento es significativo porque supone pasar de la superficie a la profundidad. Esa era la opción de Lezama y esa es la opción de la Revolución: la era republicana es la superficie bajo la cual la historia une la independencia inconclusa y la revolución definitiva. Pero cuando Sarduy pasa a lo profundo, lo único que encuentra son redes de cables y tuberías que trasladan la energía de la ciudad.

El eje de esta visión se encuentra en la central eléctrica, un edificio que en la novela cumple dos funciones: es el objetivo principal de la guerrilla y es el lugar en donde nace el tendido eléctrico de la ciudad. Cuando la mujer entra al generador, para poner una bomba, el narrador lo describe de la siguiente manera:

Una pizarra ocupa la pared derecha. Dos tenazas provistas de ruedas entintadas trazan una línea ondulante sobre un papel cuadriculado. La rejilla del piso deja ver las dos salas precedentes; los volúmenes, los colores, las texturas se mueven por olas. Las escaleras se reúnen en un solo tronco, los conmutadores se deshacen contra las columnas marmóreas. Las luces salen del centro de la tierra: hondas fallas azules. Un aire caliente satura el espacio y se filtra por los huecos de las rejías. Los cables se unen en haces cubiertos con anillos de teipe, luego despliegan y toman distintos colores y cifras. Al fondo aparece el gran generador que resume en su forma los contornos de varios aparatos reunidos en una arquitectura semicircular (310-311).

González Echeverría interpreta el fragmento como una metáfora de la escritura y sostiene que el enunciado “Las luces salen del centro de la tierra” es una afirmación de que la planta toma la energía del suelo. Al unir las dos lecturas, concluye que la novela tiene como propósito demostrar que “la lengua literaria está enraizada en la tierra misma –metáfora de la cultura, lugar común en la ideología nacionalista latinoamericana– de donde emana la savia que le da sentido y coherencia” (90). Volar la planta es volar los anclajes que proponen la Revolución y el origenismo clásico. Pero tal vez esta lectura reponga demasiadas cosas. Por supuesto, la central eléctrica anuda el lenguaje urbano, porque produce uno de sus insumos básicos; pero entender que la central es una metáfora de la cultura es sobreinterpretar este tipo de descripciones. El ángulo más crítico de la novela es que demuestra que en el centro no hay nada. Para Sarduy la vida no tiene un significado por fuera de la historia: es una red de signos sin fondo alguno.

En sintonía con esta visión nihilista, Gestos plantea, con sutileza, una mirada crítica sobre el proceso abierto en 1959: cuenta la Revolución desde sectores urbanos que fueron censurados o marcados por tabúes morales, como los cabarets y los bares, en los que concurrían personajes de dudosa reputación. En este sentido, la novela integra un catálogo de obras problemáticas, entre las que se encuentra el célebre cortometraje *PM*. Dirigida por Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, la breve película es un documental en el que se muestra la vida nocturna de La Habana: una embarcación llega al puerto y bajan una serie de personas, la cámara recorre algunos bares, filma a la gente bailando, fumando y tomando y a la madrugada vuelve a mostrar la embarcación mientras se aleja con los últimos trasnochados. Si *PM* merece destacarse, es porque, situada en ese período de resoluciones drásticas que se toman durante 1960, constituye el objeto sobre el cual se levantan las censuras sobre este tipo de exhibiciones y representaciones.

En efecto, aunque la televisión ya había pasado el film, el ICAIC recomendó su censura. Evaluada solo un mes después de Playa Girón, para la institución oficial el film ofrece “una pintura parcial de la vida nocturna habanera, que empobrece, desfigura y desvirtúa la actitud que mantiene el pueblo cubano contra los ataques arteros de la contrarrevolución a las órdenes del imperialismo yanqui”⁶. La prohibición de *PM* levantó las protestas de *Lunes de revolución*, la formación intelectual de la cual salió el film, y la protesta generó, a su vez, el discurso de Fidel Castro “Palabras a los intelectuales”, en el que ratificó las decisiones adoptadas por el ICAIC. Pero la prohibición excede las circunstancias particulares de la exhibición. En definitiva, si se exigió compromiso por parte del arte y la literatura, también se prohibieron determinadas zonas de la ciudad y algunas prácticas, juzgadas inmorales. Todavía en 1971, Leopoldo Ávila recuerda la película, para subrayar su idea de que *Tres tristes tigres* habla de “La Habana de los borrachos, los homosexuales, los toxicómanos y las prostitutas” (1971: 22). Escribe el autor: En entrevista con Monegal, Caín vuelve a “*PM*” –la vieja y tediosa peliculita sobre la prostitución y el homosexualismo que hizo célebre a su hermano– y dice que cuando la Revolución rechazó esa película él –el sagaz Caín– se dio cuenta de que en realidad no se condenaba a la película, sino a lo que ella representaba. Es decir, que al barrer la Revolución con aquellos vicios y problemas que venían del pasado, Cabrera se sintió barrido (23).

Las coincidencias entre *Gestos* y *PM* son notorias. Tanto la *Nouvelle vague* como el *Nouveau roman*, los modelos de la novela y el film, comparten la concepción de que el arte debe mirar, describir, anotar, pero jamás explicar.

⁶ “Acuerdo del ICAIC sobre la prohibición del film *PM*”, documento recogido en Luis (2003: 223).

El paseo de *PM* por los clubes nocturnos del puerto y las andanzas del personaje de *Gestos* coinciden con la alocada carrera delictiva de Belmondo en *Sin aliento*, pues ninguna de estas producciones nos da las razones por las cuales las cosas suceden como suceden. Solamente, toman una serie de eventos que se encadenan y dejan en claro que ese encadenamiento podría haber sido de otra manera, pues si hay una lógica que opera detrás, esta es incomprendible para las personas. Se pueden decir muchas cosas sobre los motivos por los cuales *PM* se detiene en los clubes del puerto, de la misma manera que la escena final de *Los cuatrocientos golpes* y final de *Gestos*, en el que prenden fuego la lotería, parecen sugerir una moraleja, pero esa moraleja es tan difusa que se revela como un hueco en la historia y, más importante aún, es un efecto a posteriori y no un presupuesto colocado al principio como sostén del relato. Además, la novela de Sarduy y *PM* cuentan la Revolución desde un sector de la ciudad que queda interdicto por el nuevo gobierno. Vale la pena resaltar, en ese marco, la constitución misma del personaje de *Gestos*. Con su superposición de disfraces, Sarduy sugiere que la cantante, en lugar de un personaje profundo, es una superficie replegada sobre sí. Encima, en un momento un barman le dice: “Usted es un poco barbuda, ¿no?” (281). En su aparente nimiedad, esas palabras travestizan al personaje, para colmo con ese símbolo revolucionario por excelencia que es la barba. En manos de Sarduy, el hombre nuevo se transforma en un travesti que trabaja en los cabarets y que el azar de las cosas mueve a su antojo⁷.

Liberalismo y revolución

Para Sarduy, *Gestos* es una novela fundamental por tres razones. En primer lugar, sella su ruptura con la Revolución. En segundo lugar, la novela rompe con la concepción literaria de Lezama Lima, pues lo originario se convierte en un vacío. En tercer lugar, pero este es el nudo de toda la operación de *Gestos*, Sarduy descubre que la realidad es un entramado de significantes que operan sobre el vacío, produciendo nudos, formas de organización y fronteras que demarcan espacios y prácticas admisibles y prohibidos. La novela pone en acto una política literaria nueva que está ligada tanto a la forma como a la opción inseparable de determinados tópicos y locaciones. No se trata de que critique la obra de Lezama o la base de sustento de la Revolución. De hecho no hace eso, sino algo más fundamental: demuestra que

⁷ Sarduy acentúa esto con ocasionales sobrecorrecciones al estilo de “Lo primero para hacer la revolución es ir bien vestido”, es decir, cuando el personaje emplea innecesariamente el adjetivo masculino para colocarse como sujeto universal.

esos discursos suturan un vacío. Por su cuenta, pero en paralelo y tal vez ya con algo de conocimiento de la obra de Lacan, Sarduy desfonda el dominio romántico. En sintonía con esto, se coloca en las contradicciones de esa semiología social, esto es, elige aquellas zonas y aquellos personajes que están fuera de la articulación hegemónica que realiza el socialismo cubano.

Sarduy le da un perfil nítido a estas opciones en “El Barroco y el Neobarroco”:

Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje *pinturero*, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución (1404).

La apuesta de Sarduy por una nueva revolución asume las propuestas de Derrida, como se puede ver en esa verdadera pasión de la época que es el cuestionamiento a “la entidad logocéntrica”. Volveremos enseguida a esta cuestión, pero en este momento, es importante destacar ese sintagma con el que concluye el párrafo: “Barroco de la Revolución”. La frase es todo un portazo a la historia que lo precede. Esto es claro tanto si lo evaluamos a partir del siglo XVII como si lo hacemos desde el primer tramo del ciclo romántico. En esos dos momentos, como quiera que se lo evalúe, el Barroco es un lenguaje conservador. Pues bien, Sarduy cambia completamente esa visión. Para verlo, podemos compararlo con Lezama.

Para Lezama la cultura del siglo XVII, transformada a partir de lo originario, es una respuesta ante una modernización que amenaza con barrer la herencia histórica del capitalismo. Por supuesto, eso no es todo. En Lezama, el Barroco también opera de otra forma, pues al mismo tiempo que se convierte en un modelo de reorganización, pone de relieve que la utopía es potente porque se encuentra aplazada. Si por una parte Lezama integra lo social por medio de la nación, por la otra afirma que esa unidad está siempre en el horizonte de la Isla. A pesar de la renuencia del autor de *Paradiso* a reducir su propuesta a una lógica, articula la cultura por medio de un círculo hermenéutico: se ocupa de las partes, es decir, los individuos, los intereses, las luchas y las contradicciones de los ciudadanos y luego postula una unidad de integración. Como esa unidad es una promesa, siempre se encuentra aplazada, de modo que idealmente el proceso se desarrollaría hasta el infinito.

El “Barroco de la Revolución” suprime el círculo hermenéutico lezamiano. Si está claro que invalida el significado trascendental, al mismo tiempo hay que destacar que saca el lenguaje barroco de la referencia a la unidad que está presente en el dominio romántico y lo articula con la pululación molecular,

para decirlo con Deleuze, es decir, con las partes que caen de la totalización. Por esa razón Sarduy destruye tanto la lógica de la razón de Estado como la lógica romántica en la que había quedado integrada esa cultura y formula una política que apunta a la exacerbación de los antagonismos, acercándose más a Maquiavelo. Nada lo refleja mejor que la actitud opuesta que Lezama y Sarduy mantienen hacia el avance del capital. El primero trascendentaliza determinados valores como forma de enfrentar ese avance, mientras que Sarduy celebra que la urbanización disuelve los valores de la sociedad y la familia y entiende su obra como una forma de participar de ese proceso por medio del énfasis en la homosexualidad, el formalismo y la parodia, operatorias todas que demuestran que la identidad, la religión y la nación son suturas simbólicas sin trascendencia alguna.

Desde un punto de vista ideológico-político, esta propuesta de Sarduy tiene una enorme complejidad. En primer lugar, hay que decir con Rafael Rojas (2013) que se inscribe en las reivindicaciones libertarias de la izquierda europea post-68. Este aspecto es evidente si lo miramos desde el presente: Sarduy moviliza todos los recursos literarios para impugnar un orden que está tejido alrededor de definiciones totalizantes y pone fin a la idea de que existe una legitimidad por fuera de la historia. En sintonía con esto, trabaja con los micropoderes, que establecen relaciones de subordinación y dominación. En este aspecto, las opciones de Sarduy pueden comprenderse como el pasado mañana de la política de izquierda. Pero desde otro ángulo, hay que reconocer que para la América Latina de los años setenta esta propuesta era todo menos de izquierda, pues la izquierda latinoamericana se inclinaba hacia el socialismo y tenía como referencia la revolución cubana. Es cierto, el encierro de Herberto Padilla quebró el consenso intelectual sobre la Revolución, algo que puso de especial relieve Claudia Gilman (2003), pero igualmente se mantuvo una orientación socialista o filo-socialista, que reivindicaba lo nacional, como se puede apreciar en una revista crucial como *Los libros*, de Argentina (1969-1976). Si Sarduy se inscribe, por un lado, en la izquierda libertaria europea, por el otro, es un exiliado de la Revolución, con el peso que tiene esa condición en los años setenta, a pesar incluso del caso Padilla.

Estos dos planos explican el carácter controversial que siempre tuvo su obra y permiten caracterizar de una mejor manera las características de su “Barroco de la Revolución”. En primer lugar, Sarduy tensa los antagonismos y propone una literatura subversiva tanto en lo literario como en lo político. Su obra rompe con la representación, invalida la visión clásica del personaje y trabaja con milimétrica artificialidad la prosa. Con esas operaciones pone en crisis conceptos nodales como nación, ser humano y normalidad sexual y articula con prácticas divergentes que pasan por fuera de la estructura simbólica tradicional. Sarduy convierte el Barroco en una lógica del no-todo,

es decir, demuestra que los discursos no pueden suturar ni lo literario ni lo social. De acuerdo con el programa ahora clásico que Gilles Deleuze y Félix Guattari presentan en *El Antiedipo*, su barroco propone una aceleración revolucionaria del capital. Pero al mismo tiempo, esta apuesta revolucionaria solo puede desarrollarse en las sociedades liberales. En este sentido, su “Barroco de la Revolución” es inseparable de la organización democrática.

Esto quiere decir dos cosas. En primer lugar, aunque Sarduy evitó pronunciarse abiertamente contra el gobierno cubano, su obra es una ruptura con el socialismo real. Podemos verlo a partir de la interesante relectura que Raymond Williams hace del concepto de “hegemonía”. El socialismo cubano propone una “hegemonía rígida”, pues establece un modelo firme como el del hombre nuevo y eso lo lleva a tener serios problemas para articular y procesar los elementos que se resisten a él, como la homosexualidad, la droga o, incluso, textos como *Fuera del juego*, de Padilla. Las sociedades liberales, en el sentido de sociedades democráticas, mantienen en cambio una hegemonía abierta, porque en ellas el poder se disemina en núcleos locales y mantiene con la resistencia una relación más plástica, en tanto puede cambiar para procesarla. La lógica liberal-democrática, debemos precisar que lo hace articulando puntualmente con los focos de resistencia. No es un defensor de las virtudes del capitalismo avanzado, sino un escritor que apunta a aquello que se le resiste. Ahora bien, hay que destacar que las resistencias con las que trabaja y en las que se apoya no son externas a la sociedad, sino que, como demuestra Foucault en *La voluntad de saber*, forman una red con la diseminación del poder. Las sociedades liberales funcionan de este modo y hay que precisar que las resistencias son factores fundamentales en ellas. En este sentido, y a pesar del carácter libertario, Sarduy inscribe el neobarroco en ese sistema de poder. La lucha del escritor (tal vez toda lucha) tiene en consecuencia dos planos: uno explícito, que es el del pronunciamiento concreto, la apuesta libertaria del neobarroco, y uno tácito, que es la reivindicación de la sociedad en la cual esa lucha se puede desarrollar. Para decirlo también de otro modo, el neobarroco de Sarduy descubre y, al mismo tiempo, produce los antagonismos con los que trata el capitalismo avanzado.

Mundo Nuevo

Este lugar complejo se puede comprender a partir de la trayectoria de Sarduy poco después de salir de la Revolución. El escritor se contactó con la vanguardia parisina, gracias a que se vinculó con muchos de sus principales exponentes, en especial con Roland Barthes, por intermedio del que fuera

su pareja, el importante editor de Du Seuil, François Wahl. Pero en el ámbito latinoamericano se hizo conocido, inicialmente, por su participación en *Mundo Nuevo*. Por este motivo, es importante reparar, primero en la publicación, y luego en el lugar que en ella ocupó Sarduy. *Mundo Nuevo* apareció entre 1966 y 1971 y tuvo dos épocas bien definidas: la primera, que es la única que interesa en este libro, está dirigida por Emir Rodríguez Monegal y, situada su redacción en París, tira 25 números; la segunda se edita desde Buenos Aires bajo la dirección de Horacio Daniel Rodríguez⁸. Durante su primera época, *Mundo Nuevo* se propuso reflejar la nueva cultura que estaba emergiendo en América Latina e interpeló al público nacido de la masificación de las políticas educativas y el interés que en los años sesenta despertaron las novedades culturales. Para lograrlo, se ocupó de los principales temas de la actualidad literaria e intelectual, entre los que se destacan los nuevos escritores latinoamericanos, las nuevas teorías literarias y el interés en la floreciente industria editorial. Incorporó, además, algunas técnicas periodísticas, como el uso de fotografías, la publicación de entrevistas y la desgrabación de charlas colectivas, y alternó textos complejos como los de Sarduy con ensayos en los que se advierte un alto grado de comunicabilidad con sus lectores.

Pero la crítica no recuerda *Mundo Nuevo* por estas brillantes novedades, sino por su oscura pertenencia al anticomunista y pro norteamericano Congreso por la Libertad de la Cultura. Antes de que saliera el primer número se conoció, además, una investigación del *New York Times* en la que se ponía al descubierto que esa institución recibía financiamiento de la CIA y tenía entre sus propósitos prestar apoyo a intelectuales exiliados de los regímenes socialistas⁹. Aunque, como director de la revista, Monegal se llamó a silencio mientras pudo, el reconocimiento por parte del Congreso de esos contactos y la confesión del ex agente Thomas Braden de que habían colocado a uno de sus oficiales en él lo llevó a publicar dos editoriales y un ensayo de carácter defensivo en los números 11, 13 y 14, de 1967¹⁰. Rodeado de argumentos de una notoria debilidad, el crítico uruguayo sostiene que las denuncias sobre el financiamiento de la CIA eran una operación de la propia agencia en respuesta a la “desviación liberal” del Congreso, integrado ahora por “intelectuales

⁸ Los textos críticos sobre la publicación van desde *Caliban a Entre la pluma y el fusil*, de Claudia Gilman, pasando por el fundamental *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del '60*, de María Eugenia Mudrovcic, texto del que extraigo los principales datos que repongo a continuación.

⁹ La noticia del financiamiento de la CIA se propagó gracias a que *Marcha* publicó la traducción de los artículos entre el 6 y el 27 de mayo de 1966. A partir de entonces, los hechos se precipitan.

¹⁰ La confesión de Braden apareció en el *Saturday Evening Post*. Las sospechas recayeron sobre su director, Michael Josselson. Poco después, el Congreso reconoció el vínculo financiero con la CIA, aunque la Asamblea alegó que hasta entonces no tenía conocimiento de él.

independientes” que se pronunciaron “contra la política internacional de los Estados Unidos en el Vietnam y en América Latina” (1967: 14, 20).

Para María Eugenia Mudrovcic, esta defensa es inverosímil porque lo que hace Monegal es invertir la carga de la prueba e intentar una hipócrita victimización. Sin embargo, desde cierto punto de vista, el crítico uruguayo dice la verdad: *Mundo Nuevo* no solo supera, sino que además critica el anticomunismo tradicional, esa ideología paranoica y conservadora que todavía hoy se llama macartismo. Aunque es cierto que surge de instituciones tradicionales, y si bien recibe por vía indirecta apoyo de la CIA, intenta establecer una transformación renovadora. Como signo de esta actitud, se puede recordar el espacio que le dedica al XXXIV Congreso Internacional del PEN Club de 1966. En sus crónicas sobre el evento, Monegal celebra las gestiones de Arthur Miller para destrabar el ingreso de intelectuales de izquierda a Estados Unidos. Escribe, por ejemplo, lo que sigue:

El éxito de esta gestión de Miller y del PEN Club Internacional se pudo ver precisamente en el XXXIV Congreso. Por eso, la presencia de escritores de los países socialistas del mundo entero y, sobre todo, de una delegación latinoamericana en que abundaban los escritores de izquierda era, de antemano, la mejor demostración de que el maccartismo había sufrido una gran derrota póstuma en los Estados Unidos y de que la Guerra Fría (por lo menos en el terreno intelectual) había dado paso al diálogo (1966: 5, 86).

Para Monegal, las gestiones de Miller son ejemplares, pues con ellas deja una ideología envejecida y levanta como bandera la libertad. En sintonía con esto, fractura la subordinación de la literatura a la ideología, de modo que proclama una autonomía plena para el escritor. Pero lo más significativo es que esta operación no se realiza en el aire, sino que se puede comprender como una transformación de lo heredado. En este caso, podemos verlo de una manera muy clara: Miller desarrolla esa nueva apertura dentro del PEN Club y en el interior del campo intelectual norteamericano. Lo mismo vale para la revista de Monegal. Si por una parte *Mundo Nuevo* pertenece al anticomunismo tradicional, por la otra, transforma esa ideología desde el interior forjando de manera dificultosa, es cierto, una política cultural que se apoya en los valores de la libertad, la autonomía y la modernización. Con esto, propone una forma mucho más prometedora de enfrentar al socialismo cubano. La libertad, la autonomía y en muchos aspectos la modernización son valores que se pueden mantener en sociedades liberales. Aunque ni Monegal ni Miller hacen una proclama abierta en este sentido, sus acciones son cuestionamientos directos e indirectos a las rigideces del comunismo y proclamas a favor de una apertura ideológica dentro de los países del capitalismo central a

fin de avanzar hacia una nueva sociedad. Por este medio, formulan y a la vez realizan al menos parcialmente una utopía de libertad cuya base es la superación de las posiciones tradicionales.

Aunque se trata de una propuesta compleja, una verdadera madeja de actitudes que cubren una buena parte del espectro ideológico, el eje de esta propuesta es la formulación de un liberalismo renovado. Inserta en la lógica de la “fobia al Estado”, con la que Foucault (2007) caracteriza al neoliberalismo, *Mundo Nuevo* critica el Estado agigantado, se levanta contra el intervencionismo en el ámbito de la cultura y fija como horizonte una autonomía pura en la que las obras literarias y artísticas no se vean subordinadas a debates ideológicos. Con una crítica a veces directa y otras veces velada a Cuba, *Mundo Nuevo* propicia un sistema cultural que pertenezca por entero a la sociedad civil y se desarrolle en un marco de plena competencia, que promueva una visión comercial que está ligada al éxito a través de las ventas de los libros y las entradas de cine y teatro. De manera complementaria, impulsa la creación de entidades orientadoras del gusto, representadas por las revistas y por una actividad editorial nueva, que *Mundo Nuevo* pone de relieve a través de la labor insigne de Boris Spivacow.

En este entramado, Sarduy estaba llamado a ocupar un lugar preponderante. Pero, significativamente, en *Mundo Nuevo* no se posiciona de la manera esperada. A diferencia de Cabrera Infante, que hizo de su exilio una forma de vida y literatura, Sarduy prefirió borrar toda marca que lo identificara con lo que la época articulaba con el nombre negativo y terrible de contrarrevolucionario. Esta decisión tiene un peso tal que, al día de hoy, a pesar de las interesantes hipótesis de González Echeverría y François Wahl, no se sabe a ciencia cierta por qué se fue de Cuba. Pero un significante (en este caso: las opiniones sobre la Revolución) no se destruye, sino que se tacha, se reprime, se desplaza. Si Sarduy evita las opiniones políticas, es porque las desplaza a lo privado. En una carta a Manuel Díaz Martínez (abril de 1967), se refiere, por ejemplo, a los problemas con el pasaporte, los contactos de *Mundo Nuevo* con la CIA y las críticas de Retamar:

Más daño le hace ahora a Cuba su CIA interior (Roberto [Fernández Retamar] y su piña) que la otra, exterior, visible. El ataque de Pocho [Ambrosio Fornet] contra Carlos [Fuentes] y contra mí, en la *Casa*, es una joya de estupidez provinciana, verdad es que, si no fuera por eso, ¿cómo se iba a hablar en una mesa de Saint Germain de los “escritos” de Pocho? Neruda, de paso, antier, que ya está harto del terror fernandezco, prometió no dirigirles más la palabra (1996: 37-38).

En 1976 le escribe a González Echeverría:

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 Palmolive¹¹.

A partir de este desplazamiento que Sarduy hace de la política a lo privado, la ideología entra en el murmullo inhallable de la oralidad y las experiencias que se pierden en lo anecdótico. En el mismo movimiento, la biografía cae en los bordes de la nimiedad, pues se convierte en aquello de lo cual ya no tiene sentido acordarse porque solo puede entorpecer el juego por todos visible de un lenguaje impersonal que es la condición y no la consecuencia de la subjetividad¹². En *Mundo Nuevo*, Sarduy produce ese salto a través de la tesis de “Textos libres y textos planos”: “La ‘noción’ de hombre perece” (1967: 8, 38). Si esa sentencia foucaultiana respalda el nuevo orden que buscaba construir Monegal, pues le da dimensión teórica a una cultura sin intromisión de las ideologías clásicas, también le permite a Sarduy afirmar el carácter revolucionario de su literatura, pues con ella apunta menos a vislumbrar una organización nueva que a subvertir lo heredado. Por este camino, el escritor convierte el Barroco en una microfísica del poder.

En *Mundo Nuevo*, Sarduy publica una serie de ensayos fundamentales, que después recoge en *Escrito sobre un cuerpo*, en los que define esta perspectiva. En “Por un arte urbano”, publicado en el último número de la revista, elabora una interpretación de la ciudad. Sarduy afirma que, hasta el siglo XVI, las ciudades se organizaban con una topología en ángulo recto alrededor de la plaza central, en donde se situaban la casa de gobierno y la catedral. Con el Barroco, ese orden se derrumba porque comienzan a formarse barrios, aglomeraciones, paseos y nuevos lugares de concurrencia y sociabilidad. El cuadriculado y la plaza pierden sus privilegios y los habitantes se ven inmersos en una ciudad difícil de imaginar en su totalidad. Como es evidente, estas dos interpretaciones solo tienen validez bajo la lógica del anacronismo. Sarduy no habla del Renacimiento y el Barroco, sino de lo que estos le dicen a la actualidad. Por este motivo, el escritor se refiere casi de inmediato al presente, afirma que ya no es posible imaginar la ciudad en su conjunto sin la

¹¹ Citado por González Echeverría (1999: 1589).

¹² Con estas decisiones, Sarduy evita el lugar de escritor crítico con la Revolución (ese lugar que Cabrera Infante va a ocupar hasta la furia tras su desafección del 30 de julio de 1968). Con esta cautela, se convierte en uno de los modelos para el sistema ideológico que *Mundo Nuevo* buscaba diseñar.

mediación de mapas, guías y relatos, del mismo modo que ya no se la puede ordenar sin el empleo de símbolos, íconos, señales de tránsito, leyendas y numeraciones. La ciudad moderna es un texto, y lo es de manera metafórica y literal: es una red sin centro y es un espacio definido por la semiología. A partir de esto, Sarduy compone una teoría del poder y la revolución. En la ciudad renacentista, el poder ocupa el espacio central, porque se materializa en la casa de gobierno y la catedral y porque ambos edificios conectan con un significado trascendental, puesto que tanto el rey como el arzobispo ejercen sus funciones como metáforas de Dios. Con el Barroco, ese privilegio se pierde, ya que la ciudad se disemina: el poder se fuga de la plaza central, desarrollando recorridos y formas de organización alternativas y deja de pertenecer a una autoridad concreta para trasladarse al lenguaje. A partir de esta imagen anacrónica del Barroco, Sarduy concluye que la revolución ya no pasa por el derrocamiento material de un gobierno, sino por la deconstrucción que llevan adelante el arte, la literatura y las nuevas teorías del sujeto¹³.

Sarduy transforma esta idea del poder en una poética neobarroca en “Sobre Góngora”, un artículo que aparece casi en simultáneo en *Mundo Nuevo* y *Tel Quel*. Como advierte en nota al pie, el ensayo se apoya en tres pilares: las *Soledades*, las glosas de Dámaso Alonso y “los aportes del estructuralismo actual”, que identifica con Barthes y Lacan. Para Sarduy, Góngora opera sobre el lenguaje metafórico del Renacimiento produciendo una metáfora al cuadrado. Asumiendo con frontalidad el anacronismo, el escritor afirma que la metáfora al cuadrado rompe la unidad del signo lingüístico, pues sustituye un significante que ya había sustituido la palabra referencial. El Barroco subvierte la lengua en tanto destituye el significado y conecta al lector con una trama abierta y no totalizable de significación. Sarduy profundiza esta perspectiva con su recuperación de la obra de Lezama.¹⁴ En *Mundo Nuevo*,

¹³ Esta sustitución de la Revolución política por la Revolución Neobarroca relumbra en una carta a Díaz Martínez, de agosto de 1970, en la que se refiere al ensayo que este había escrito sobre Miguel Hernández y le menciona *Escrito sobre un cuerpo*, en el que recoge este y el resto de los ensayos que publicó en *Mundo Nuevo*: “Era grande y tú lo dices con sencillez, cambiaría en tu ensayo la palabra conciencia –el poeta actúa sobre la conciencia– por la palabra lenguaje, pues pienso –ojalá que no halles demasiado aburrido mi librito *Escrito sobre un cuerpo*, que Pepe [Rodríguez Feo] tiene– que la actitud subversiva de la poesía está en la des-construcción de eso que para “los otros” es paradigmática [sic] de la normalidad, de la percepción y la lógica: el lenguaje” (1996: 44).

¹⁴ Aunque hay constancias firmes de que durante su vida en Cuba lo había valorado, una vez instalado en Francia su interés por él creció. Por una carta de Lezama a Eloísa, sabemos que, en 1963, se había contactado para proponerle la traducción de *Paradiso*, que todavía estaba inconclusa, para la editorial du Seuil. En efecto, en junio de 1963, Lezama le escribe a su hermana Eloísa: “Las “Editions du Seuil”, una de las mejores casas editoriales de París, me ha dirigido carta, interesándose por la publicación de mi novela *Paradiso*, traducida al francés. Le he contestado que tan pronto se publique en Cuba, le escribiré para hablarle de las condiciones

esa actitud cristaliza especialmente en su ensayo “Dispersión/falsas notas. Homenaje a Lezama”.

El texto, que aparece en el número 24 de *Mundo Nuevo*, participa del interés súbito que entre los latinoamericanos había despertado Lezama tras la publicación de *Paradiso*. El primero en escribir sobre la novela habría sido Cortázar con “Para llegar a Lezama”, un ensayo que circuló por cartas hasta que finalmente apareció en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967)¹⁵. Mario Vargas Llosa se sumó con una reseña de 1967. Alertado por la calidad estética de Lezama y tal vez porque olfateó una polémica prometedora, Monegal salió al cruce denunciando que Cortázar y Vargas Llosa omitían la homosexualidad de la novela, un verdadero tabú para Cuba. Mudrovic destaca que luego le cedió el espacio a Sarduy “para inaugurar otras lecturas posibles y estrechar así vínculos de ‘pertenencia’ indiscutibles” con el autor (107). Ahora bien, si “Dispersión/falsas notas” está determinado por estas circunstancias, lo menos que podemos decir es que Sarduy desplaza los propósitos de Monegal. El ensayo es un collage de citas de Vitier, Paz, Vargas Llosa, Jakobson, Burroughs, Barthes y Butor en el que Sarduy intercala sus propias reflexiones sobre la escritura. En el trabajo, polemiza con Cortázar, pero solo en dos frases, sin mencionarlo y casi al pasar. Aunque se refiere a la homosexualidad, la utiliza para hablar de manera más general del erotismo de la escritura. Sarduy no inscribe *Paradiso* en *Mundo Nuevo*, si debemos entender con esto que cumple con la intención de Monegal, sino que la rescribe a partir de su teoría de la escritura. Respaldando sus argumentos en Lacan, piensa a Lezama como un escritor que logró liquidar la ilusión representativa de la novela. Escribe en una de sus notas:

La *démarche* lezamesca es, pues, metafórica. Pero la metáfora, el *doble devorador* de la realidad, desplazador del *origen*, es siempre y exclusivamente de naturaleza cultural. Como en Góngora, aquí es la cultura quien lee la naturaleza -la realidad- y no a la inversa; es el saber quien codifica y estructura la sucesión desmesurada de los hechos. Lo lingüístico arma con sus materiales un andamiaje, una geometría refleja que define y reemplaza a lo no lingüístico (1968: 24, 5).

de la traducción” (1979: 151). Luego, le escribe el 14 de marzo de 1964: “Amigo Severo Sarduy: Usted fue uno de los primeros en acercarse a *Paradiso*, todavía no estaba acabado de componer y ya usted mostraba una curiosidad inteligente por mi obra. No olvido lo que pesó su opinión en la casa “Seuil” para decidirse a publicar la traducción. Desde hace tiempo le debo unas letras y ahora es la oportunidad para darle las gracias” (1979: 113).

¹⁵ Cortázar quiso publicarlo en *Mundo Nuevo*. Desistió de hacerlo por recomendaciones de Fernández Retamar.

Con “Dispersión/falsas notas”, Sarduy determina tres lineamientos mediante los cuales le da un contorno definitivo al neobarroco: deja de lado la política inmediata para reinyectarla en el lenguaje, vuelve a Lezama para enganchar su obra a una de las palabras cubanas más resonantes y articula la revolución teórica que se produce en Francia durante los años sesenta y setenta. Con estos tres ejes, convierte el Barroco en una forma de impugnar las visiones tradicionales sobre el hombre y la sociedad.

La cosmología

Sarduy despliega esta propuesta en *Barroco* (1974). En ese ensayo notable, el escritor retoma la idea de Foucault de que la historia es una sucesión de cortes epistémicos discontinuos que definen lo que se puede decir, pensar y ver. Para Sarduy la historia de la cultura se puede comprender a partir de una investigación sobre la cosmología y establece a partir de las transformaciones que se producen en esa ciencia tres cortes fundamentales: “La cosmología antes del barroco” (de Platón a Galileo), “La cosmología barroca: Kepler” y “La cosmología después del barroco”, referida a las teorías del Big Bang y el Steady State. En la segunda parte del libro, más breve y menos intensa, incluye tres ensayos sobre artes plásticas mediante los cuales saca las consecuencias de la nueva inestabilidad

Aunque cuenta con un apretado número de referencias bibliográficas y se inspira en Foucault, el apoyo teórico decisivo es Lacan. De él toma la concepción central del libro, que consiste en establecer una diferencia profunda entre Copérnico y Kepler. En la clase del 16 de enero de 1973 (*Aun*), Lacan se refiere a los dos científicos para reinterpretar la sentencia de Freud de que con el descubrimiento del inconsciente se produjo un giro copernicano. Según su punto de vista, habría que corregir esa afirmación porque, aunque es cierto que Copérnico demostró que la Tierra gira alrededor del Sol, ese cambio no afectó la estructura básica del universo, pues lo que hizo fue ratificar la noción de centro. Por este motivo, Lacan afirma que la subversión “no está en haber cambiado el punto de rotación de lo que gira sino en haber sustituido un *gira* por un *cae*” (2001: 56). Eso es lo que hizo Kepler:

El punto álgido, como se les ocurrió percibir a algunos no es Copérnico, sino más bien Kepler, debido a que en él la cosa no gira de la misma manera: gira en elipse, y eso ya cuestiona la función del centro. En Kepler las cosas caen hacia algo que está en un punto de la elipse llamado foco, y, en el punto

simétrico, no hay nada. Esto ciertamente es un correctivo respecto a esa imagen de centro (56).

La elipse duplica los focos alrededor de los cuales se mueven los planetas. Esta revolución, según aduce Lacan, es similar a la de Freud. Si a partir de su obra el sujeto está descentrado, esto quiere decir que tiene dos focos, lo consciente y lo inconsciente. En este sentido, el psicoanálisis produce una subversión del sujeto, subversión que Lacan profundiza a través del significante: el sujeto está estructurado por el lenguaje y tiene dos focos, el significante amo que se excluye del conjunto y la batería de los significantes que conforman el saber. El significante amo es central, pero al mismo tiempo, impronunciado; el resto de los significantes brotan de su boca sin tener verdadero dominio sobre ellos. El sujeto es un efecto de esta interacción kepleriana.

Sarduy desarrolla su historia de la cultura a partir de este corte epistemológico central¹⁶. Para empezar, se ocupa del sistema ptolemaico y repone la idea de que, de acuerdo con él, el universo estaba dividido en regiones supra y sublunares. Esto suponía que, por encima de la luna, la materia era perfecta, mientras que la Tierra aparecía como un ámbito degradado. Como recuerda Sarduy, Copérnico derribó esa teoría y en su reemplazo propuso una visión homogénea del universo. Con esto, despojó el espacio de los contenidos religiosos y lo convirtió en una superficie que el hombre está en condiciones de medir y dividir a partir de la geometría. Los impactos que Sarduy extrae de esta reforma son de diverso tipo. En primer lugar, “la existencia terrestre ya no es considerada solamente como una etapa hacia la vida celeste: el *hombre que mide* no está de paso, su vida no es olvidable prólogo, vale la pena mejorarla, prolongarla” (1213). En consecuencia, se ordena la ciudad a partir de centros fijados *ex profeso* y planos geométricos diseñados de manera racional. Esta nueva concepción del espacio impactó en el campo del arte con la invención del punto de fuga y la perspectiva. Las cosas no son grandes o pequeñas por razones intrínsecas, sino porque están colocadas en un plano y se encuentran más lejos o más cerca de la persona que las mira. En cuanto a la arquitectura, la consecuencia más importante se encuentra en que se comenzó a emplear el cálculo para la solución de problemas en la edificación:

¹⁶ Ciertamente, a la hora de escribir *Barroco*, Sarduy no tuvo oportunidad de leer *Aun*, pues el seminario se editó en 1975. Pero pudo conocer estas ideas por otros caminos: la asistencia a los seminarios, su relación con Wahl, editor, alumno y analizante de Lacan, y el acceso a las grabaciones de los seminarios que manejaba la editorial du Seuil. Por otra parte, hay que decir que aquella no fue la primera vez que Lacan habló de Copérnico y Kepler, aunque sí la más sistemática, porque en sus seminarios anteriores se encuentran referencias más o menos similares.

“Brunelleschi, en efecto, substituyó al empirismo medieval un método racional fundado en la geometrización del espacio, en la asimilación del espacio arquitectónico al espacio euclideo” (1211)¹⁷.

En esta reforma generalizada de la ciencia y la vida, Galileo cumple, como destaca Sarduy, un rol fundamental. El científico comprueba empíricamente que “el Sol no es un globo pulido, uniformemente brillante [...]: tiene manchas; la Luna no es plana [...]: como la Tierra, es irregular y montañosa; la Vía Láctea no es un astro esplendente y continuo, sino un vasto conglomerado de estrellas” (1215). Estas demostraciones suponen un cambio equiparable al que motivó la teoría copernicana porque descubren que el universo se rige por las mismas leyes de la tierra. Pero al lado de estas destacables innovaciones, Sarduy le reprocha a Galileo que mantenga la noción copernicana de centro. Apoyándose en Koyré, sostiene que desconoció las innovaciones de Kepler y empleó los hallazgos de Copérnico en su versión más simple, aceptó la idea de que el Sol se encontraba en el centro y los planetas giraban alrededor en órbitas circulares. Esto se explica por dos razones. En primer lugar, Galileo toma como premisa que todos los cuerpos son móviles, lo cual lo lleva a concluir que el movimiento es circular porque, si lo hubiera supuesto rectilíneo, habría llegado a la conclusión de que se alejan de su punto de partida, lo que presentaba para Galileo una estructura imperfecta del universo. Sarduy complementa esto con una segunda razón: “La prioridad de la superficie esférica sirve a Galileo para mantener uno de los residuos del orden cósmico: la disposición concéntrica de los elementos” (1218). Según esta idea, los cuerpos más pesados se ubican en el centro y los más ligeros se van agrupando a su alrededor.

Para Sarduy, la propuesta de Galileo repercute en el ámbito cultural con su defensa de la expresión natural y su crítica a la artificialidad. En *Barroco*, sostiene que “A la dicotomía aristotélica natural/violento [...] irá substituyendo progresivamente la oposición natural/artificial” (1216-1217). Sarduy encuentra el modelo galileano por excelencia en Rafael. Rafael organiza el espacio a partir del círculo y, de este modo, exalta la forma perfecta del universo galileano. Sus cuadros de líneas clásicas, equilibradas, genialmente simples y etéreas estarían planteados a partir de la forma más natural y perfecta: cada personaje “se inserta con perfecto rigor en esa geometría y garantiza, al plérgase a ella sin esfuerzo, *naturalmente*, la euritmia como cualidad implícita de su generador, el círculo, su poder teológico” (1219). En sintonía con esto, Sarduy destaca las críticas de Galileo a la alegoría: “La alegoría obliga a la narración espontánea, ‘originalmente bien visible y hecha para ser vista de

¹⁷ La frase es una cita de Aragan (*The architecture of Brunelleschi and the origins of perspective theory*).

frente', a adaptarse a un sentido encarado oblicuamente, implícito" (1219). Sarduy cita *Consideraciones a Tasso*, texto en el cual Galileo compara las alegorías con las anamorfosis:

la poesía alegórica oscurece el sentido original y lo deforma con sus invenciones alambicadas e inútiles como "esas pinturas que consideradas de lado y desde un punto de vista determinado, nos muestran una figura humana, pero están construidas siguiendo una regla de perspectiva tal que, vistas de frente, como se hace natural y comúnmente con las otras pinturas, no dan a ver más que una mezcla confusa y sin orden de líneas y de colores, donde con mucha aplicación se puede formar la imagen de ríos y de caminos sinuosos, de playas desiertas, de nubes y de extrañas quimeras" (1219).

Si el espacio es uniforme en todos sus rincones, si la materia es la misma en el suelo terrestre y en las estrellas, si este globo que habitamos gira alrededor del sol, lo que se produce es un desplazamiento, de manera tal que el ser humano ocupa el lugar central. A partir de esto, se puede comprender el rechazo de Galileo de la alegoría: para el mundo del Renacimiento el centro está ocupado por el significado y la expresión debe fijarse como propósito comunicar de una manera transparente las ideas.

La crisis del Barroco

Las anteriores glosas muestran una llamativa mezcla de conocimientos y desconocimientos históricos. Sarduy acierta al presentar las innovaciones de Copérnico y Galileo como aportes fundamentales al pensamiento moderno y, tal vez, se pueda comprobar que la cosmología tiene una repercusión como la que sugiere. Pero el escritor decide que la racionalización del discurso, la secularización del tiempo y el espacio y la colocación del hombre en el centro son reformas mediante las cuales se mantiene el pensamiento heredado. En este aspecto, casi no hace falta decirlo, Sarduy está errado. Si es que debemos buscar una posición revolucionaria en los siglos XVI y XVII, ella se encuentra en esas tres grandes innovaciones, porque las tres cuestionan la cosmovisión heredada. Colocar al hombre en el centro significa lesionar los presupuestos religiosos, racionalizar el discurso implica establecer una lengua crítica que destruye el sistema escolástico y asume como única conducción la razón individual, secularizar el tiempo y el espacio es un acto mediante el cual se desconoce el sistema eclesiástico e instaura la idea de que los hombres son iguales y solo se diferencian por la mayor o menor riqueza

y poder. Precisamente, eso es lo que comienza a poner en crisis el sistema intelectual y político medieval. Esto puede ponerse en relación con un hecho que, en este marco, resulta significativo. En un breve comentario, Sarduy dice que no se refiere a los siglos XVIII y XIX porque no hay en ellos innovaciones cosmológicas. Aunque el argumento es atendible, resulta por lo menos llamativo: en un ensayo en el que se habla constantemente de “subversión”, no se dice nada sobre la era de las revoluciones.

Pueden postularse diversos motivos que expliquen esta visión dogmática de la historia. En primer lugar, hay que reconocerlo, Sarduy no tiene un conocimiento profundo del pasado. Si lo comparamos con Lezama, podemos incluso advertir que se ha producido un adelgazamiento de la biblioteca. El autor de *La expresión americana* maneja al detalle muchos de los escritores de los siglos XVI y XVII, mientras que Sarduy se contenta con trabajar con el reducido grupo de los canonizados. Vale destacar, por otra parte, que este adelgazamiento es una de las constantes de la evolución histórica del neobarroco. Si saltamos a Néstor Perlongher, podemos ver que el escritor argentino ni siquiera le dedica un solo texto al siglo XVII. Ahora bien, Sarduy permite poner de relieve que esta pérdida del conocimiento histórico está asociada a que para el neobarroco el pasado se ha convertido en una superficie de signos que le hablan a la actualidad. Esto se encuentra detrás de sus valoraciones de Copérnico y Galileo. Si para Sarduy los elementos que ambos ponen en juego carecen de poder disruptivo, esto no se debe a que se ocupa del pasado, sino a que los mira en relación con la actualidad. Cuando el escritor se detiene en la secularización y la racionalización del discurso, lo que ve son los fundamentos de un proyecto que se impone con la Ilustración y que continúa como una racionalidad arreglada a fines que produce una subjetividad normalizada y se apoya en la eficiencia comunicativa. Copérnico y Galileo no le interesan por lo que son en sí, sino por lo que le dicen al presente. Pueden haber generado una revolución en su momento, pero en algún punto esas innovaciones se convirtieron en hegemonía.

Esta lógica explica su visión sobre el Barroco. Para Sarduy, el siglo XVII es un lenguaje anacrónico que socava el orden social y cultural del capitalismo clásico. Para demostrarlo, se detiene en la cosmología de Kepler. De acuerdo con Sarduy, Kepler cuestiona el mundo armónico del clasicismo a través de la comprobación de dos tesis: los planetas se mueven en elipse y el universo está limitado. La primera repercute en todos los niveles de la cultura debido a que destituye la noción de centro. De esta forma, queda invalidada la astronomía clásica, y el hombre es desalojado del lugar central. En efecto, y como demuestra Lacan, el sujeto es una consecuencia del circuito que se establece entre lo consciente y lo inconsciente y el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación. Por un traslado anacrónico, la elipse de Kepler se

confunde con la pasión de Lacan por las curvas, como podemos ver en el grafo del deseo, establecido a través del punto de capitón. Este desdoblamiento del sujeto cuestiona la racionalización del discurso que establece Galileo, pues la retórica del Barroco adquiere nueva legitimidad, en tanto no se trata de un ornamento que oscurece la frase, sino de un retorcimiento por medio del cual emerge el inconsciente. Todo esto se profundiza con la segunda tesis de Kepler. Si el universo es finito, esto no significa que el hombre quede colocado en un espacio circunscrito y controlado, sino que, por el contrario, queda en relación con un Afuera infinito e imposible de pensar. Esto rompe la uniformidad del espacio y el tiempo, no porque reponga el mundo religioso, sino porque insta un Otro radicalmente separado del sujeto que funciona como causa desde su terrible vacuidad. Por este camino, el Barroco anticipa los descubrimientos del Big Ban, el inconsciente, la lingüística moderna y la teoría de la relatividad.

Tras esta superposición de los siglos xvii y xx, Sarduy se detiene en las repercusiones culturales del Barroco. Dentro de ellas, ocupa un lugar destacado la ciudad. El espacio renacentista y el espacio racional de los siglos xviii y xix se organizan a partir de un significante totémico (lo que en “Por un arte urbano” comprende como casa de gobierno y catedral). Si tomamos como referencia el esquema de la sexuación de Lacan, podemos decir que ambos períodos tienen una organización de tipo masculina. El significante fálico y logocéntrico (obelisco, plaza central, incluso mojón de la naturaleza) es el punto de referencia desde el cual se establece la ley para el orden urbano y las identidades que genera. Los períodos barrocos están orientados en cambio hacia el no-todo de la mujer. Se trata de ciudades abiertas, conectadas con un vacío irrepresentable. La ciudad se fragmenta, entonces, en series diferenciales que se modulan sin una referencia exterior:

la ciudad barroca, al contrario, se presenta como una trama abierta, no referible a un significante privilegiado que la imante y le otorgue sentido: Pietro de Cortona “prolonga el discurso arquitectónico a la escena urbana circundante y expresa así, de modo clarísimo, la nueva concepción del monumento como elemento de un tejido continuo al cual se conjuga dialécticamente” (1226).

¿Pero se puede decir que el Barroco disuelve el centro en un rizoma? La Inquisición, la razón de Estado, los dogmas del Concilio de Trento, el teatro y la poesía de impronta en general conservadora invalidan esa conclusión. Aunque se trata de un período que actualmente es útil comprender como crisis, el siglo xvii moviliza todas esas instituciones para frenar la avanzada humanista. Si esto demuestra la mirada sesgada de Sarduy, también pone de relieve que el escritor no mira el Barroco, sino las posibilidades críticas que

este tiene para revolucionar la actualidad. Por esa razón, las ciudades que describe son ciudades anacrónicas, en las que ya aparece la dictadura de la moda y los medios masivos de comunicación:

Apoteosis, casi histórica, de lo nuevo, y hasta lo estafalario: obeliscos, fuentes *grotescas* para desvirtuar la monotonía de las avenidas, ruinas, o falsas ruinas, para ahondar y negar el cauce mudo del pasado cuya historia “se encuentra más bien en las huellas que ha dejado en las formas vivas”. Los periódicos envejecen el acontecimiento de ayer con la galaxia sin conexión alguna –excepto su simultaneidad– de acontecimientos de hoy; la moda, siempre cambiante, ridiculiza el traje ya visto: es imposible –no hay grado cero del vestuario– no seguirla (1227).

Si el Barroco tiene vigencia, esa vigencia se debe, para Sarduy, a que es un lenguaje que permite revelar la condición semiológica de la realidad y puede montarse sobre los flujos para acelerar la disolución del capitalismo tradicional.

XIII. EL DESENGAÑO (SARDUY, PERLONGHER, DELEUZE)

De la subversión al control

A partir de los años ochenta, se abre paso un clima pesimista que cubre con sus sombras el programa de la revolución cultural. Comparemos dos textos, uno optimista y otro pesimista, de Deleuze. De acuerdo con las reflexiones que propone en *El pliegue*, a fines del siglo xx retorna el poder explicativo de la mónada leibniziana y con ella vuelve el pliegue, el despliegue y el repliegue, por ejemplo, en la música, la literatura, los sistemas informáticos, la plástica y las cadenas de ADN. Aunque Deleuze no menciona un solo escritor del 1600, aunque sus interpretaciones sobre alguien muy conocido como El Greco son demasiado parciales, aunque podemos dudar de su conocimiento sobre el Barroco, su propuesta no deja de ser interesante tanto por lo que dice sobre el presente como por las posibilidades que abre para leer el pasado, aspecto este último que podemos ejemplificar con un rápido bosquejo de las *Soledades*. Si bien en la mirada del naufrago hay una representación del mundo circundante, esos fenómenos son signos que evocan signos, según una trama que revela que todo el mundo está plegado en su interior. Pero lo fundamental es que esta concepción permite explicar el presente, porque el Barroco en parte vuelve y en parte lo hace cambiado. En el siglo xvii, la mónada se encuentra cerrada y, en su interior, está alojado el mejor de los mundos posibles; en el presente, la mónada también permite comprender el mundo, pero ahora está abierta, afirma varios mundos posibles a la vez. Internet es un buen ejemplo: por un lado, el laberinto de información evoca la sobrecarga con la que el hombre barroco mira las cosas; y por el otro, conecta con una red que viene de afuera y lleva a ese nuevo naufrago a participar de realidades divergentes.

Pasemos ahora a “Post-Scriptum sobre las sociedades de control” (1990). En ese ensayo, Deleuze mira a la distancia estas ideas. En primer lugar, hace un repaso sobre la sociedad disciplinaria. Podemos decir que los moldes de la prisión, el manicomio, la escuela y la fábrica estaban basados en la lógica de las mónadas, es decir, en el encierro y la inclusión del mundo en su interior porque cada uno de esos dispositivos se organizaba de la misma manera. La prisión, el manicomio, la escuela, la fábrica son compartimentos separados del resto y definen sujetos, objetos y reglamentan las acciones y las palabras que se pueden realizar y decir en ellos. A la vez, contienen el mundo en su interior porque reproducen desde distintos ángulos una misma lógica disciplinar. La revolución cultural de los años ‘70, que con Guattari definieron en *El Antiedipo*, se levantó contra ese tipo de instituciones. Tanto los devenires minoritarios como el neobarroco trabajaron con las partes caídas del sistema y repusieron el no-todo de Lacan como un descubrimiento que es a la vez práctico y teórico.

Para Deleuze esa subversión ha triunfado, pero en “Post-scriptum” sugiere que ese triunfo es equívoco: produjo una mutación de la hegemonía y una transformación del orden social por medio de la creación de las sociedades de control. A diferencia de la rigidez de la disciplina, las sociedades de control se basan en un “moldeado autodeformante que cambia constantemente y a cada instante” (279). El sistema ahora es plástico, maleable y neoleibniziano: ya no trabaja con el cierre de las mónadas, sino que las mónadas, desde las instituciones a los individuos, están abiertas al exterior, de modo que el deseo, lejos de estar prohibido, conecta con el capital y se transforma él mismo en una fuerza que al mismo tiempo controla. Nada lo refleja mejor que la publicidad: se excitan los deseos, no se los reprime; y de esa forma, se los conduce a determinados objetos y no a otros. La sociedad aparece ahora como una red de conexiones diseminadas entre el poder y la resistencia, un rizoma que logra estabilidad por la forma cambiante que esa dinámica le proporciona. La disciplina a largo plazo (la formación de ciudadanos) se transforma en un control cortoplacista e inacabable. “El hombre ya no está encerrado sino endeudado” (284) es la nueva situación en el sistema neoleibniziano. Para Deleuze, el mundo contemporáneo es barroco porque se ha vuelto un mundo de control en red.

El desengaño

En Sarduy, el desengaño aparece bastante antes que en Deleuze. En una entrevista de 1985, el escritor le dice a Julio Ortega que el arte de los países

“superdesarrollados” le ha dejado de interesar. Le comenta que, tras salir de una muestra en Nueva York, se sintió viejo porque se dio cuenta de que en las principales capitales del mundo no despierta interés “crear una significación, literaria o plástica, que resulte subversiva, irrecuperable, y que, de un modo u otro, amenace el sistema establecido, el confort, el pensamiento común”¹. Vale la pena destacar que, en ese momento, tiene 48 años y está escribiendo una obra cuyas dimensiones son tan valiosas como la coherencia interna que la estructura. Pero el sentimiento de vejez no se mide ni por la edad ni por el cumplimiento de una tarea, sino por la comprobación de que lo que uno hace ha sido puesto de lado por la historia. Sarduy ya no se encuentra reflejado en el mundo, por lo menos no en el mundo “superdesarrollado”, porque los artistas han avanzado por una senda en la cual la revolución ya no tiene lugar. Aunque podemos hablar de desencanto o desilusión, en el siglo xvii hay otra palabra que describe ese tipo de sentimientos: el desengaño. Los últimos años de Sarduy se pueden comprender como una forma moderna del desengaño barroco. Por supuesto, hay excepciones: en *Colibrí* (1984), mantiene el optimismo milimétrico del neobarroco, pero luego escribe *Cocuyo* (1990) y *Pájaros de la playa* (1993), en las que no solo siente el golpe de una enfermedad que lo va a matar, sino también un desengaño respecto del mundo que lo rodea.

Los signos de este pesimismo comienzan a asomar en *La simulación* (1982). En ese libro de ensayos, Sarduy recopila textos en su mayor parte aparecidos en diversos medios, entre los cuales hay que destacar *La Nación*, de Buenos Aires. El escritor repone allí los principales argumentos del Neobarroco: la simulación, la anamorfosis, el cuerpo, el travestismo. Hay en esos textos una reivindicación todavía firme de la voluntad subversiva. Pero se pueden percibir algunas grietas y, sobre todo, un cambio notable: aquellos conceptos no se abren a la sociedad, sino que comienzan a quedar encerrados en el espacio circunscripto del arte y la literatura. De particular importancia en este contexto, es el trabajo que le dedica a Robert Rauschenberg. Para Sarduy, Rauschenberg es la última expresión de las tensiones con las cuales el siglo xx transformó la institución arte mediante la colocación de objetos en principio ajenos a ella. Según su perspectiva, la revolución la inician los futuristas y llega a su cúspide con Duchamp. A mediados de siglo, queda restringida al campo estético y, luego, la disrupción termina por convertirse en la lógica que ordena el arte. Cuando Rauschenberg hace su primera exposición (1950), “reincide en esta actitud y se integra en lo que [...] es ya

¹ La entrevista, titulada “Severo Sarduy: escribir con colores”, se publicó originalmente en *Diario 16*, Madrid, 23 de junio de 1985. Cito por la reproducción de la *Obra completa* (1999: 1824-1825).

una tradición: desconstitución de la imagen, práctica del arte por el absurdo, subversión de toda lógica del cuadro” (1326). Por supuesto, el artista busca abrir de nuevo el marco de la pintura o la escultura a nuevas formas. Sarduy destaca que Rauschenberg incluye en el cuadro lo extranjero o lo insignificante e innova porque repone los detritus que dejamos en lo cotidiano. Esto pone en crisis los fundamentos del arte occidental: Rauschenberg no trabaja con la imagen, sino con su destrucción, pues coloca en el museo aquello que está a punto de arrumbarse en el basurero. Pero a la vez, se puede percibir en esta lectura que la mirada se restringe, como si la revolución quedara circunscrita solo a las tensiones estéticas.

Otro tanto se advierte en “Jeroglífico de muerte”. En su versión original, el ensayo es un catálogo para la exposición de las muñecas que realiza Marta Kuhn Weber en la Galerie 13, en 1973. Aunque todavía nos encontramos en plena efervescencia del programa revolucionario, en un pasaje Sarduy se refiere a la institución arte y comprende la dinámica por la cual se incorporan objetos externos a ella mediante un empleo significativo del concepto de “metáfora al cuadrado”:

Sin duda ese paso –el del objeto en bruto al objeto de arte– es el efecto de una veladura, de una erosión brusca: algo se borra. Se eliminan, o al menos se metaforizan, se *transponen* –que es el verbo que siempre se emplea en el vocabulario al uso, estetizante o no– todas las marcas que en el objeto indicaban el síntoma puro. Se practica, para franquear la clausura del arte, una metáfora al cuadrado, pues el síntoma es ya una metáfora (1320).

En *Escrito sobre un cuerpo y Barroco*, la “metáfora al cuadrado” es el eje de la subversión neobarroca. Con ella, el escritor suprime la representación, rompe el signo lingüístico y conecta el significante con una trama abierta de significados que, por otra parte, giran alrededor de los deseos reprimidos. En este texto sobre Marta Kuhn Weber, la idea aplica en cambio a la institución arte y como vemos tiene un sentido negativo. Si la palabra y la imagen todavía revelan los síntomas, los museos y la crítica especializada los controlan y los convierten en signos meramente estéticos al cruzarlos con la gran metáfora de la institución². Esta restricción de la mirada preanuncia que el proyecto revolucionario se fosiliza. Si para Deleuze las sociedades disciplinarias dejan

² Si la obra de Marta Kuhn Weber tiene valor, esto se debe a que evita esta neutralización y logra mantener abierta la herida a través de sus muñecas ominosas. Podemos ampliar el razonamiento comparándolo con la teoría de Pierre Bourdieu. El sociólogo entiende que los síntomas artísticos, literarios y aun científicos están controlados por la lógica del campo en el que cada una de esas expresiones se incluye. En “La lógica de la ciencia” (1995), los instintos básicos se subliman a partir de las reglas sociales. Así, el control cruzado entre los concurrentes convierte la *libido dominandi* en *libido scientifica*, amor puro a la verdad. En este sentido, la

paso a las sociedades de control, que se apoyan en una concepción de orden autodeformante, *La simulación* descubre que la subversión se convierte en la lógica institucional que regula el arte y la literatura. Esto provoca dos tipos de decepciones. En primer lugar, Sarduy descubre que la resistencia, en este caso la resistencia estética, no se encuentra fuera de la institución a la que esta ataca. La historia de la incorporación de objetos extraños al arte está motivada por una voluntad disruptiva que se vuelve necesaria y termina por formar con lo establecido una red. En segundo lugar, segundo motivo de la decepción, Sarduy descubre que esa práctica se ha automatizado. Si el museo es una metáfora al cuadrado, esto significa que la resistencia ha perdido algo, no sabemos qué exactamente, pero Sarduy tiende a pensarlo como un deseo digamos que incontrolado. En este caso, la decepción se debe a que todos esperan la revuelta con una ansiedad superficial.

Tanto la restricción de la mirada al campo del arte como las decepciones que genera la situación estética actual ponen de manifiesto una lógica social. Volvamos, para verlo, al texto sobre la ciudad que publica en *Mundo Nuevo*. En el Barroco, pero ese nombre es una anacronía para hablar del siglo xx, el poder dejó de estar en el Estado y la Iglesia y se diseminó en las ciudades, y privilegiadamente en el leguaje. La concepción tiene un carácter doblemente subversivo: por un lado, hace suya una nueva idea del poder que se está gestando, sobre todo, en Francia en los mismos años en los que escribe Sarduy; y por el otro, es un acto de esclarecimiento porque viene a demostrar que el Estado o la Iglesia, pero también los gobiernos actuales, no tienen ninguna base por fuera de la historia que los conformó. En este sentido, y esto es algo que en el ensayo no dice, pero que se puede reponer a partir de *De donde son los cantantes*, Sarduy cuestiona las fuentes de legitimidad de la nación y del pueblo, e incluso, esa imagen utópica que es el hombre nuevo. El escritor impugna el capitalismo clásico y solapadamente el socialismo real. Pero si miramos el ensayo en el interior de *Mundo Nuevo*, las cosas cambian un poco. Esto no se debe a que haga suya la fobia al Estado de la revista. Sarduy no siente esa fobia porque para él el Estado ha dejado de ser el centro desde el cual emana el poder. Ni siquiera hace una crítica al totalitarismo, que en última instancia sería la formación de un gobierno que busca mantener bajo control las contradicciones. Si al mirarlo dentro de *Mundo Nuevo* el ensayo cambia de sentido, esto se debe a que, sin confesarlo y tal vez sin sospecharlo, Sarduy describe una sociedad democrática y, en el más amplio sentido del término, liberal.

lógica del campo “funciona como instancia de censura y principio de sublimación” (2003: 112-113). Aunque Sarduy no llega a este nivel de detalle, podemos retraducir su perspectiva señalando que los síntomas reprimidos que puede expresar el escritor o el artista se subliman en la lógica del campo artístico o literario.

Pero si el mundo se ha vuelto neobarroco y la revuelta ha triunfado, ¿por qué la decepción, el pesimismo, el desengaño? La explicación más clara es que, en sus últimos trabajos, Deleuze y Sarduy comprueban que la revolución cultural fue una fuerza imprescindible para transformar las sociedades liberales. El neobarroco operó en términos subversivos en la medida en que articuló la palabra pública con las partes caídas de la sociedad y, de este modo, exacerbó antagonismos nuevos. No buscó la lucha obrera o las consignas tercermundistas, sino los devenires minoritarios. Por primera vez, el Barroco asumió una posición revolucionaria. Sin embargo, el descubrimiento de esos nuevos antagonismos puso en juego una conceptualización distinta del poder. La sociedad liberal abandonó las viejas fuentes de legitimidad (la nación, las identidades establecidas, el ser que preexiste a los lenguajes) y, por primera vez, asumió el tipo de lógica del conflicto que para Maquiavelo mantiene unida a la sociedad. Las sociedades de control pueden suturar el conflicto, la falla estructural que hace que una sociedad nunca esté completa, recordando la nación o poniendo de relieve determinados mitos, pero, al mismo tiempo, trabaja y celebra lo incompleto: en la sociedad, en los sujetos, en las disciplinas, en las artes y la literatura. Por este motivo, dejó de ser una máquina de prohibición para convertirse en una máquina de captura de los deseos. El deseo se articula con la demanda, es decir, se articula con la palabra, los discursos, los lenguajes que nos constituyen; pero a la vez, el deseo es irreductible a ella. Esa falla es lo que hace a una sociedad incompleta. Pues, si bien es cierto que las sociedades de control suprimen determinadas demandas, ordenan, también, las subjetividades a partir de la diferencia entre el deseo y la demanda, entre la hegemonía y la contrahegemonía, entre el poder y la resistencia, estableciendo una revolución permanente del capital.

Néstor Perlongher

Para darle mayor amplitud a esta comprensión del neobarroco, quisiera hacer un alto en la trayectoria de Sarduy para presentar una síntesis de la obra de Néstor Perlongher. Desde un punto de vista general, Perlongher recorre un camino similar al de Sarduy. Si el cubano comienza como un revolucionario, el argentino ingresa en 1968 en Política Obrera (luego Partido Obrero). Tres años después, abandona el grupo porque no logra que se pronuncie a favor de la cuestión gay y comienza a militar en el Frente de Liberación Homosexual³. Aunque este es un espacio novedoso, participa en el juego político de los

³ Extraigo estos datos del itinerario biográfico de *Prosa plebeya*, 225.

años setenta. Como recuerda Perlongher, el Frente “cree en la ‘liberación nacional y social’ y aspira al logro de las reivindicaciones específicamente homosexuales en ese contexto”⁴. Estas palabras dicen más de lo que parecen. Como recuerda José Luis de Diego, la “liberación nacional y social” es un esfuerzo de síntesis mediante el cual los militantes y los intelectuales de la época intentaban reunir el peronismo y la nueva izquierda (2004: 51). El Frente aspira a sumarse a ese armado y sus integrantes participan de la marcha para celebrar la asunción de Héctor Cámpora el 25 de mayo de 1973 con una bandera que reproduce un verso de la Marcha Peronista: “para que reine en el pueblo el amor y la igualdad” (80). El 20 de junio, marchan a Ezeiza para el arribo de Perón. El semanario *Así* convoca a Perlongher y a otros dos militantes del Frente para realizarles una entrevista. En ella dicen formar parte de “todo ese sector del pueblo que está luchando por cambiar las pautas económicas, sociales, jurídicas y morales que sustentan al régimen y que Perón denominó de dominación” (244)⁵.

Como es de esperar, el proyecto dura poco. Con Perón en el poder, continúan las razias y las detenciones a los gays. El “ala fascista del peronismo” empapela las calles con carteles contra “el ERP, los homosexuales y los drogadictos”; en un reportaje, la JP niega que participen en sus filas y en un acto montonero se lanza la consigna “No somos putos, no somos faloperos”⁶. La ruptura queda sellada. Aislado, el Frente se derrumba en 1976. Entonces, Perlongher rompe con la política tradicional y se aboca a las identidades contraculturales. Si Sarduy reemplaza la revolución cubana por la microfísica del poder, Perlongher abandona el peronismo y el FLH para abocarse a la revolución cultural. Desarrolla entonces una poética anárquica que se enmarca en Deleuze y se convierte así en el principal introductor de su obra en la Argen-

⁴ Se trata de “Historia del Frente de Liberación Homosexual”, capítulo del libro de Zelma Acevedo, *Homosexualidad: hacia la destrucción de los mitos*, Buenos Aires: Ediciones del Ser, 1985.

⁵ “La batalla homosexual en Argentina”, *Así*, 3 de julio de 1973. Reproducido en *Prosa plebeya*, 248. Esta inclusión del FLH se atiene al sistema de estrategias del discurso peronista. En particular, aceptan lo que Sigal y Verón denominan la intransferibilidad de la enunciación del General, es decir, la idea de que, dentro del peronismo, “los únicos actos de enunciación legítimos son aquellos que reproducen enunciados previos, o que explicitan enunciados virtuales del Líder” (Sigal, Silvia y Verón, Eliseo, (2003: 203). Cualquiera que quisiera reconocerse dentro del movimiento debía hablar mediante citas o interpretaciones de los discursos del General, o bien, a lo sumo, con ideas que éste habría dicho. Si bien los militantes del FLH no aspiran a convertirse en dirigentes peronistas en un sentido estricto, con sus respuestas al semanario *Así*, siguen una estrategia englobable en este esquema. El razonamiento es sencillo: Perón dice que hay que liberarse del actual régimen de dominación; la liberación también consiste en la liberación gay; por lo tanto, sin decirlo, Perón habilitó la lucha que emprende el FLH.

⁶ “Historia del Frente de Liberación Homosexual”, 80.

tina. Más cerca, su propuesta tiene como fuente la revista *Literal*. Si Sarduy crea el Neobarroco al situarse como heredero de Lezama, el argentino inventa el neobarroso, concepto con el que comprende la manifestación argentina de la poética, al presentarse como heredero de Osvaldo Lamborghini, uno de los editores de aquella publicación⁷.

En “El matrimonio entre la utopía y el poder” (1973), escrito a dúo por Lamborghini y Germán García, *Literal* propone una visión crítica sobre la realidad argentina y los enfoques políticos tradicionales. Los autores elaboran una interpretación de la cultura y la política que se mueve bajo la lógica del no-todo que Lacan resume a través de la imposibilidad de hablar de la verdad. El epígrafe del ensayo es una síntesis de esa tesis y una contestación apenas encubierta a la célebre frase de Perón “La única verdad es la realidad”: “Cualquiera se adapta a la realidad, a la verdad siempre se la reprime” (35). En el manifiesto, García y Lamborghini destacan que, mientras la utopía es un orden terminado y articulado, la sociedad se define por la imposibilidad de totalizarse en una estructura cerrada. Nuevamente, encontramos la oposición estructural que se practica entre la razón de Estado y las ideas políticas de Maquiavelo: si las organizaciones humanas se caracterizan por el conflicto, la utopía es la apelación a una Ciudad de Dios mediante la cual la razón de Estado encubre el conflicto y domina desde el poder central. En “El matrimonio entre la utopía y el poder”, la utopía está encarnada por la palabra de Perón, que se dirige a todas las demandas y las articula en un orden de felicidad perdida y prometida. La palabra-amo se coloca en el agujero de lo simbólico, como un obturador que taponar y a la vez oculta la falla estructural de la sociedad. Pero, aunque esto genera una ficción de plenitud, Perón no está en condiciones de cumplir con todas las expectativas, pues la totalización deja sus restos: prácticas que quedan reprimidas y funcionan como aquello que revela la ficcionalidad de la utopía y como lo que escapa a la sobredeterminación. Para *Literal*, se trata de las palabras gratuitas de la literatura, los deseos sexuales y las búsquedas de la droga, que se fugan del populismo y las moralidades revolucionarias de los 70. Escriben García y Lamborghini:

Todo intento de restituir supone una ruptura que “filtra” un afuera peligroso en un adentro que ya no protege. Se teme una trasmutación de todos los valores que conduzca al caos, a lo indiferente, a lo informe. La mezcla entre el discurso político y el sexual es un efecto de esta inquietud: un incesto de clases, una mezcla de sexos, que amenaza con destruir (o borrar) las jerarquías del

⁷ Sobre *Literal*, hay una amplia bibliografía. Hay que destacar el artículo de Alberto Giordano (1999), junto con los textos de Maximiliano Crespi (2005), Diego Peller (2011) y Juan Mendoza (2011a y b).

Orden [...] La acción desautorizada, la homosexualidad, la droga: el que se droga niega la realidad de la producción, el homosexual la reproducción, la acción desautorizada niega el sistema de jerarquías que organiza los intercambios sociales. Los agentes del caos son todos los que han sustituido el bien por el deseo: sea éste un deseo de poder, un deseo de justicia, un deseo de goce” (42)⁸.

Perlongher (volvamos ahora a él) hace suyo este programa y, a lo largo de los años ochenta, le da un contenido y una forma rutilantes. En su poesía, libera los deseos: deseos de poder, presentes en los nazis y los juegos sado-masoquistas de *Austria-Hungría*, deseos de justicia, explicitados en el trabajo sobre los desaparecidos que hace en “Cadáveres”, deseos de goce, que en *Alambres* brotan de las porosidades de la historia, la literatura y la realidad argentinas.

Perlongher también asume este programa en la prosa, el reverso del canto, como dice Jorge Panesi (1997), especialmente, en *La prostitución masculina*⁹. En esa tesis de maestría en Antropología Social, se ocupa del ejercicio de la prostitución en San Pablo. El punto de partida del texto es que esa actividad se ofrece en el centro administrativo de la ciudad. Para comprender esta colocación, retoma los conceptos de “región moral”, de Robert Park, y “gueto gay”, de Marin Levine. La región moral es un término que caracteriza la ambivalencia de los centros urbanos: por un lado, “punto de concentración administrativa y comercial”; por el otro, “lugar de reunión de las poblaciones ambulantes que “sueltan”, allí, sus impulsos reprimidos por la civilización” (28). La contrapartida es el “gueto gay”. Según Perlongher, el gueto tiene una ventaja: mientras la región moral integra a prostitutas, prostitutos y ladrones, el gueto apela a una serie de rasgos característicos de lo que llamaríamos la “cultura gay”. El gueto funciona en las comunidades norteamericanas y constituye una normalización foucaultiana de la homosexualidad, pues produce una localización específica mediante la cual los homosexuales asumen una identidad socialmente reconocida o en proceso de reconocimiento que los separa de los marginales y los lleva a adoptar el estilo de la clase media burguesa, con su tendencia a la monogamia y su inserción en el mundo laboral.

Perlongher temporaliza estos conceptos a través de una perspectiva deleuziana. En un primer momento, los homosexuales responden a la marginación mediante el callejeo por la “región moral”, que funciona como superficie de

⁸ Vale la pena hacerle un homenaje a estas palabras, pues son innovadoras. Aunque tiene una formulación mucho más desprolija y por momentos oscura, “El matrimonio entre la utopía y el poder” practica un tipo de deconstrucción de la organización política que años después van a desarrollar Laclau y Mouffe en *Hegemonía y estrategia socialista*.

⁹ Defiende la tesis en la Universidad de Campinas, en 1986. El título original era “O negócio do michê. Prostituição viril em São Paulo”.

desterritorialización; en un segundo momento, hay una reterritorialización parcial, porque los involucrados empiezan a establecer lugares de concurrencia, como bares, cafés, esquinas y veredas, al mismo tiempo que se imponen modas en el vestir y especificidades dialectales; en un tercer tiempo, se refuerza la reterritorialización mediante el gueto a la norteamericana: “las masas fluctuantes son sustituidas por poblaciones localmente fijas [...] las poblaciones de los guetos gays dejan de ser marginales y rompen sus vínculos de contigüidad con los restantes frecuentadores de la “región moral”” (32)¹⁰. Este proceso estructura dos extremos en cuanto a la subjetividad: en la región moral, hay una indeterminación de las subjetividades porque los protagonistas asumen roles diferentes de acuerdo con el deseo y colindan con vagabundos y ladrones; mientras que, en el gueto gay, la homosexualidad se normaliza.

Perlongher hace tres operaciones en su tesis. En primer lugar, se apropia del cuestionamiento al programa de las ciencias humanas que se había definido con el estructuralismo clásico, como lo llama José Sazbón (2009), en tanto rompe las premisas básicas de la racionalidad, la centralidad del sujeto y la hipótesis de que el lenguaje puede dar cuenta de la realidad de una manera transparente¹¹. La prostitución funciona como punto de fuga de las perspectivas teóricas centradas en el sujeto. Para demostrarlo, Perlongher recupera las críticas de Jean-Marie Benoist a la noción estable de sujeto, pues se trata de una “actitud homogeneizante que suprime las diferencias y la diversidad cultural y las reabsorbe en el seno de una identidad de tipo trascendental o kantiano, sea materialista o espiritualista”, lo cual implica “un obstáculo metodológico que hace estragos en el ejercicio de la investigación” por el recurso de “no dejar subsistir las diferencias” (99). En segundo lugar, Perlongher

¹⁰ Perlongher propone una solución de esta diferencia a través de una noción amplia y nómada del “gueto”, zona intermedia entre la región moral y el gueto a la norteamericana. De todos modos, mantiene esos dos extremos como puntos de referencia y, en ese sentido, los emplea en lo sucesivo.

¹¹ Como señala José Sazbón, el posestructuralismo se centra en una crítica a la idea de la ciencia como “actividad racional” orientada a descubrir y explicar entidades y situaciones objetivas. Para Deleuze, Foucault, Derrida, en parte también para Lacan, y tras ellos para Perlongher, el pilar que sostiene esa concepción de la ciencia es que el lenguaje está en condiciones de hablar efectivamente del mundo que vemos todos los días y es precisamente contra esa hipótesis contra la que movilizan todo el arsenal crítico. Los posestructuralistas radicalizan una perspectiva que ya se anunciaba en la *Antropología estructural*, según la cual, las cosas están tramadas por el lenguaje; y se fijan como tarea no la descripción del mundo, sino la deconstrucción de los lenguajes que hablan de él. Asimismo, discuten la centralidad del sujeto y rechazan “la constelación cognoscitiva que daba por buenas las nociones de realidad, praxis, contradicción, dialéctica, trascendencia, desarrollo y síntesis superadora” (120). Como señala Sazbón, el posestructuralismo impugnó así el programa de las ciencias humanas y convirtió la idea de razón, antes la columna vertebral del saber, en una hipótesis de trabajo.

reformula el “sujeto de la ciencia”. En la introducción, recupera los trabajos sobre la figura del antropólogo y define su investigación a partir del “observador participante”, que interactúa con los grupos estudiados, pero además, establece una serie de precisiones que eliminan el yo trascendental que asegura la objetividad racional del discurso universitario y las ciencias humanas. Por un lado, sostiene que, como los prostitutas son más jóvenes que él, no está en condiciones de integrarse al grupo, sino que debe comportarse como un cliente potencial. Esto lo obliga a respetar los “rituales de interacción” y ocultar su condición de antropólogo, que solo revela cuando la entrevista se prolonga durante cierto tiempo. Perlongher reconoce además la incidencia del azar, porque los prostitutas no son siempre los mismos y los encuentros son casuales, lo cual significa que en su trabajo incorpora lo aleatorio como componente central. En tercer lugar, y en parte como consecuencia de estas decisiones, su estudio de la prostitución se sustenta en el saber que se elabora en la prostitución. Según Perlongher, los que participan de ella han engendrado una clasificación hiperbólica: 59 categorías, entre otras, miché, miché comilón, miché gillette, semimiché, tapado, taxiboy, modelito, mami-ta, travesti, marica, maricón, marica podrida, marica jodida, marica tirada, que van desde una feminización exacerbada a una reivindicación de la condición viril como sujeto activo en el acto sexual, sistema clasificatorio que se redobla en función de la edad y la pertenencia de clase. Para comprender esta clasificación, Perlongher asume una concepción lacaniana: los nombres no se definen por su capacidad de nombrar el mundo, sino que su proliferación está motorizada por la discrepancia que existe entre la palabra y el deseo. Los clientes piensan, se piensan y se reconocen con el lenguaje disponible, pero se desconocen y se evaden a partir de todo aquello que este no cubre. La tesis de Perlongher trabaja en este mismo sentido: reterritorializa la prostitución en un lenguaje inestable, que incorpora lo azaroso del deseo que caracteriza a la región moral.

Tanto en su tesis como en su poesía, Perlongher desarrolla una microfísica de la resistencia que se atrinchera en las zonas marginales. La homosexualidad es el símbolo de los restos no totalizados que atacan el sistema y desde lo minoritario buscan subvertir su organización. Perlongher propone un anarquismo radicalizado: si en términos de Foucault la sociedad es una red en la que se tensan y se complementan las fuerzas de poder y resistencia, el discurso de Perlongher cristaliza siempre en las trincheras del deseo, región moral que le permite discutir las ciencias humanas, la última dictadura cívico-militar, el peronismo, la izquierda tradicional, la democracia de Alfonsín y la guerra de Malvinas. Pero las condiciones bajo las cuales canta y cuenta revelan que esa posición está envuelta en una red que, en última instancia, lleva menos a la desorganización que a una mutación de la hegemonía. El

autor lo anticipa en el cuerpo mismo de su tesis: la región moral es una fiesta de los lúmpenes que tiene como horizonte el gueto normalizado. ¿No es esta tensión lo que caracteriza el discurso mismo que maneja? Si el poeta deambula por las zonas marginales para reinscribirse en el campo literario, el antropólogo disfruta de la prostitución para luego situarse en el discurso de la universidad y obtener un título de posgrado.

Las consecuencias de este juego complejo aparecen cuando Perlongher se ocupa de la irrupción del sida. Si Sarduy comienza a desengañarse a principios de los años ochenta y sigue un proceso que se acentúa al final de su vida, el argentino encuentra el desengaño a fines de los 80 y al borde de la muerte cuando él, enfermo de sida, constata lo que llama desde el título de uno de sus mejores ensayos “La desaparición de la homosexualidad”. Perlongher retoma a Foucault y observa que, con el sida, los homosexuales dejan de asumir su deseo como disidencia y plantean una lucha por la igualdad. No solo la región moral se disuelve en gueto, sino que la hegemonía se transforma para atrapar lo que caía de ella. El sida obliga a abandonar el callejeo, la promiscuidad y los ámbitos lúmpenes para acomodarse en la estructura familiar. A Perlongher este giro le causó un profundo rechazo, porque implica la desaparición del componente subversivo de la homosexualidad. Nada lo refleja mejor que el hecho de que las conclusiones de “La desaparición de la homosexualidad” se encuentren en el post-scriptum de *La prostitución masculina*. Ese género, el del post-scriptum, marca un final, como también lo marca el post-scriptum de Deleuze: es la forma mediante la cual los autores comprueban que la lucha condujo a un nuevo orden social. El mundo se ha vuelto neobarroco: nada podría ser más terrible, pues la poética únicamente valía como revuelta y marginalidad¹².

¹² La edición en castellano de *La prostitución masculina* es de 1993, y Perlongher muere en 1992. El post-scriptum pudo haber sido redactado ese último año, porque está en la órbita de “La desaparición de la homosexualidad”, publicado en *El porteño*, en noviembre de 1991.

XIV. EL DESENGAÑO EN PRIMERA PERSONA

La escritura autobiográfica

Volvamos ahora a Sarduy. El desengaño de sus últimos años se puede advertir en la inflexión que se produce en su escritura, pues se abre paso una prosa sentenciosa y pesimista que llega a su despliegue máximo en *Cocuyo*. Pero además, hay que destacar que Sarduy no se queda en el lamento, sino que busca redimensionar el neobarroco a partir del desarrollo de un proyecto autobiográfico que bajo ningún concepto podía aparecer en su obra anterior. La bisagra entre un período y otro, nuevamente, se encuentra en *La simulación*. El rasgo más visible es que, en ese ensayo, hay estampas autobiográficas con las cuales Sarduy ejemplifica varios de los conceptos que pone en juego. Pero en el libro, hay un texto que permite comprender más claramente el pasaje de un período a otro: “Fractura del monólogo”.

Publicado originalmente en *El país*, de España, el 14 de enero de 1979, en él Sarduy comenta la obra del artista plástico Enrique Broglia. Como punto de partida, observa que en sus autorretratos hay “un exceso opaco de significación: perturbación del mensaje facial que sin ella se volvería más nítido, puntual, unido, sin quebraduras” (1317). Esa tachadura del rostro, “que viene a introducirse como un suplemento ruidoso y a perturbar la reflexión” (1317), es para Sarduy la escritura. En este caso, hay que entender la escritura no en términos alfabéticos, sino la escritura en el sentido que Lacan le confiere al término en “Lituraterre” y en el posfacio de *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*¹. Como explica Massimo Recalcati, en esos textos, Lacan representa el lugar de lo simbólico como una nube. Se trata del sistema signifiante en tanto este es universal. De esa nube “llueve significado y goce, pero su existencia material sobre la tierra es un hecho absolutamente singular; fruto de una contingencia inasimilable respecto a

¹ Publicados ambos en 1971 y 1973.

cualquier determinación significativa” (2006: 28). De acuerdo con el apólogo, la lluvia deja un surco accidentado y distinto cada vez. Como esas marcas en la tierra, la escritura “resulta vinculada al gesto singular, a lo irrepetible del ejercicio caligráfico” (28). En “Lituraterre”, Lacan habla del litoral, que podemos interpretar como el trazo que demarca la diferencia entre el significante y el significado. Ese trazo es la escritura: aquello que resulta determinante y universal del lado del significante establece un límite con el significado en cada caso singular. Por esta razón, la escritura no tiene las propiedades del significante, pues al repetirse no se diferencia, sino que es aquello que vuelve siempre como singularidad. De ahí que Lacan hable en ese texto de la caligrafía china, en la que “lo singular de la mano aplasta lo universal” (24). Como sostiene Sarduy en su comentario sobre Broglia, “la escritura constituye al sujeto, lo define a sí mismo y lo sutura” (1318), debido a que es el borde singular, el trazo, la marca que diferencia y a la vez articula el saber (la batería de significantes) y la verdad (lo real). El escrito, la letra, el litoral, es lo que no cesa de escribirse, porque es el nudo fundamental del que brota la palabra, y conecta con lo que no cesa de no escribirse de lo real².

Si en los años sesenta y en los setenta Sarduy organiza el Neobarroco de acuerdo con la estética lacaniana del vacío, a partir de *La simulación*, sigue lo que Recalcati llama la estética de la letra: una preocupación por el trazo singular. Por este camino, el neobarroco abandona el cuestionamiento del sujeto y se convierte en una poética que busca los rasgos contingentes a partir de los cuales se puede evocar lo real. Pero si el comentario sobre Broglia es una bisagra, esto se debe a que dibuja dos caminos posibles. El primero, que es el que sigue en ese texto, consiste en reinscribir el programa de la revolución cultural. Al colocar la escritura en el autorretrato, Broglia produce una ruptura de la identidad: atravesado por la grafía, el rostro se separa, de manera tal que se producen “islotos faciales, placas tectónicas que empuja y separa un magma incandescente de letras” (1318): “el rostro se va convirtiendo en una esfera respirante y densa, como la de nuestro planeta; su fantasma inmemorial es el estallido, la falla, o bien la erosión irreversible y lenta” (1318). Sarduy utiliza la noción lacaniana de escritura para reactualizar su lucha contra la identidad como forma de revolucionar la cultura, aspecto que se encuentra plasmado en la reducción de ese trazo, al que Broglia progresivamente le quita todo rasgo reconocible y produce esferas agrietadas, que ponen de manifiesto las “ruinas de la identidad” (1318). Pero la restricción de la mirada al campo autónomo del arte, que Sarduy lleva a cabo en *La simulación*, implica un desengaño

² Como destaca Elizabeth Roudinesco en su comentario del posfacio a *Los cuatro conceptos*: al darle el nombre de *Escritos*, Lacan convierte sus textos “en un “litoral”, una inscripción a partir de la cual podía establecerse una nueva elaboración doctrinal” (522).

respecto del poder revolucionario del arte en este sentido. Al transformarse el neobarroco en la lógica de control del campo estético, la comprobación de que el individuo es hablado por el lenguaje cambia de sentido, pues ya no supone una acción revolucionaria, sino que pone de manifiesto que esa amplificación de los discursos es la nueva forma de control. Por ese motivo, el rasgo, la escritura, se convierten en resto no totalizable, marca singular a partir de la cual se reasume la resistencia como giro autobiográfico del neobarroco. Si el comentario sobre Broglia repone el programa estético de *Escrito sobre un cuerpo*, *Cobra* y *Barroco*, abre, también, la inflexión autobiográfica, en tanto esa escritura puede reivindicar una singularidad que se opone a la organización social.

De los últimos trabajos de Sarduy, *El Cristo de la rue Jacob* es el más claro en este sentido. El volumen tiene dos secciones: “Arqueología de la piel”, compuesta por seis relatos autobiográficos, y “Lección de lo efímero”, miscelánea de ensayos anteriormente publicados. En la presentación, sostiene que las dos partes están unidas por la idea de la marca o la huella. La parte autobiográfica está compuesta por fragmentos en los que recuerda cómo se produjeron las cicatrices que tiene en el cuerpo. Sarduy afirma que se trata de una escritura: “Sólo cuenta en la historia individual lo que ha quedado cifrado en el cuerpo y que por ello mismo sigue hablando, narrando, simulando el evento que lo inscribió” (51). En la miscelánea, propone motivaciones autobiográficas, regidas por las huellas que se han escrito en la memoria:

La segunda parte es también un inventario de marcas, pero no físicas sino mnémicas: lo que ha quedado en la memoria de un modo más fuerte que el recuerdo aunque menos que la obsesión. Imágenes –la de una ciudad, la de un cuadro–, incidentes, eventos, muertes. Un encuentro fortuito en el bosque, después del paso de los ciervos; una frase banal, pero imborrable; la foto de una niña atrapada en los escombros, que va a morir unos segundos más tarde y se despide de los suyos; una carta de Lezama Lima; algunos párrafos para completar el texto póstumo de un amigo (51).

Mientras en los años sesenta la escritura en el cuerpo era una forma de diseminar al sujeto, en *El Cristo* es un modo de recuperar aquello que se resta de lo universal. Si tomamos la forma retórica de la diseminación y la recolección, *Cobra* y *Escrito sobre un cuerpo* representan la diseminación de los signos, y *El Cristo* encarna la recolección, arqueología que recupera los signos e intenta reasumir una subjetividad. Por ese motivo, en el ensayo, la escritura muestra el dramatismo de la vida.

En el relato homónimo al libro, Sarduy cuenta que en Estados Unidos alguien lo derriba para mostrarle su conocimiento de las artes marciales. En el hospital donde lo cosen, ve la horrible cotidianidad: las carreras de los médicos, la desesperación, las dudas sobre si tal o cual pasará la noche. Luego, lo llevan a una capilla atiborrada de feligreses, donde un pastor le exige algo a Dios con intimidaciones y amenazas. Un blanco en la página designa el paso del tiempo (semanas, meses, años, tal vez lo que tarda un avión en traerlo de vuelta a París). En un café que queda en Jacob y Bonaparte, ve pasar un camión que lleva un cuadro en el que se ve un Cristo flagelado. “Comprendí en seguida que quería decirme algo. El Cristo, o más bien la Pintura, que siempre me ha hablado. O más bien era yo quien quería decirle algo. Sí, era eso”. En seguida, evocamos la iglesia norteamericana y la muerte que atestó el hospital un domingo a la mañana. “Quería decírselo con fuerza, en el mismo tono que había empleado el pastor de Princeton University. Quería decirle algo en ese tono, de eso estoy seguro. Pero nunca supe qué” (59). La cicatriz es lo que no cesa de escribirse, porque está ahí recordando la anécdota, pero es también la constancia de un fracaso, porque Sarduy no supo qué decirle al Cristo que se va calle abajo convirtiéndose en lo que no cesa de no escribirse. La subjetividad es el efecto de un corte, un corte en la piel, que cobra una dimensión sideral, porque es aquello que lo separa de algo que se vuelve imposible de expresar.

En *El Cristo de la rue Jacob*, la escritura es la comprobación no menos dramática del paso del tiempo. En “*El Libro Tibetano de los Muertos*”, una de las entradas de la segunda parte, cuenta que, en el Tíbet, compra un pesado volumen con el que inicia una agenda; al poco tiempo, se suicida Calvert Casey, y entonces, reflexiona:

Tachar las señas de un amigo ganado por esa ausencia que nos empecinamos en creer pasajera, substituirlo por otro, marcarlo con un signo que señale la inutilidad definitiva de su dirección —una cruz sería el más brutal y grotesco—, borrar para dejar entre las letras alineadas e idénticas un renglón vacío, indicio ostensible de la falta, sería como anularlo de nuevo, como entregarlo, cómplice de la vacuidad, a otra muerte dentro de la muerte, excluyéndolo para siempre del día azul de tinta, de la más escueta y denotativa de las escrituras: verdadera desaparición para quien ha vivido diseminando palabras (83-84).

La agenda se transforma en un *Libro Tibetano de los Muertos*. Para 1986 se han añadido Héctor Murena, María Rosa Oliver, Barthes, Lezama, Piñera, Gombrowicz, Calvino, Monegal y José Bianco. Amigos y escritores forman un pasado que clausura el mundo que Sarduy había habitado. Si la cicatriz señala lo que no cesa de no escribirse, la escritura de la agenda es un signo

que se repite para mostrar el paso irremediable del tiempo. En los dos casos, la letra pone en relación al sujeto con una plenitud imposible porque, de un lado, Cristo se pierde en una ciudad que ya no tiene nada que ver con la teología, mientras que del otro, le da sentido al tiempo una vez que este pasó. Si el Barroco es una cuestión de lenguaje, política y religión, el desengaño muestra el vacío que deja lo religioso, convierte el lenguaje en la escritura dramática de lo singular y reencuentra la política como subjetividad.

Cocuyo

La cúspide de los últimos años de Sarduy es *Cocuyo* (1990). Su anteúltima novela se caracteriza por el abandono de la prosa lujosa y el uso de un estilo apretado que recuerda el laconismo de Quevedo y de Gracián. En sintonía con esto, Sarduy vuelve a las tradiciones acendradas de la narrativa. *Cocuyo* es un personaje clásico: recuerda los tipos conflictivos aclimatados en la narrativa del siglo XIX. La historia comienza con un drama familiar y se desarrolla en un espacio concreto y con una cronología impecable. No hay cortes ni saltos en la trama, tampoco injertos textuales desmedidos, sino que se atiene a las unidades de acción, lugar e incluso de tiempo, pues Sarduy aborda la historia solo en el tramo en el que esta se torna significativa. *Cocuyo* puede tomarse, asimismo, como una escritura autobiográfica, si acentuamos la noción lacaniana de escritura. En una entrevista con Gustavo Guerrero, afirma que “El libro no es una autobiografía, aunque todos los detalles son reales, sino más bien lo que se llama, en un fresco, la sinopia, la base gráfica, el trazo primero y su desmesurada consecuencia en el sentir y el percibir de un niño, de Cocuyo” (1993)³. En sus papeles autobiográficos, Sarduy revela que por lo menos dos de esos trazos articulan su vida con la del personaje: ambos se enamoran de una muchacha que se llama Ada y coleccionan postales del *Album de Oro Zoológico*. La novela no es una autobiografía en el sentido tradicional del término, sino una *escritura autobiográfica*: Sarduy toma esas huellas y compone una historia distinta ensamblada en un mundo de ficción⁴.

La historia de *Cocuyo* se inicia con un conflicto familiar. Durante un huracán, los integrantes de la familia se encierran en la casa. Cocuyo se trepa a

³ En su versión original, la entrevista salió en *El diario de Caracas* el 24 de enero de 1993. Cito por la reproducción de la *Obra completa*.

⁴ En “Para una autobiografía pulverizada...” afirma que su primer “amor, como se cuenta en *Cocuyo* fue Ada. Un día le dije: “¿sabes que si el corazón se para nos morimos?”” (11). En la novela, el narrador descubre los mismos pensamientos en el personaje: “Si el corazón se para, llega la muerte. Por eso no quería que Ada durmiera, que no durmiera nunca, para que el

un ojo de buey y se pone a contar lo que ve, pero de pronto, se produce una escena espantosa: una chapa de zinc vuela por el aire y le corta la cabeza a un negro que corre con un baúl en la mano. Cocuyo se queda mudo: “Sucede que a veces, ante lo que hay que decir, las palabras se ablandan y cuelgan, flácidas y salivosas, como lenguas de ahorcado. Y es que lo que vio Cocuyo por el ojo de buey, como se dice, no tenía nombre” (809). La familia lo re-prueba y las tías le exigen que se haga macho y cuente lo sucedido. El niño se retira para prepararles tilo y espolvorea las tazas con matarratas. Acarrear a toda la familia al hospital con una supuesta “somnolencia poshuracánica”, pero los oficiantes descubren la verdad. Entonces, Cocuyo escapa y se refugia en lo de La Bondadosa.

El tema de *Cocuyo* se encuentra planteado de una manera ágil en estas primeras páginas de la novela. La decapitación del negro desarma el mundo querido y seguro de la infancia e incluso invalida la escena del mago, tantas veces vista por el personaje, que corta a la modelo para luego mostrar que está entera. El evento es la forma que para el personaje asume lo real, algo intratable que viene a cortar su vida de la misma manera que la chapa le corta la cabeza al negro que corre. Para dejar de ser un niño y hacerse macho, Cocuyo tiene que contar el evento, es decir, necesita transformar el horror tamizándolo por lo simbólico, acto iniciático por medio del cual accedería a la adultez. Pero el personaje no puede hacerlo porque la lengua le cuelga flácida como a un ahorcado. No procesa ese evento por medio de una negación simbólica, sino que lo hace a través del rechazo: es un trauma que logra por el momento, y solo por el momento, aplazar.

Para arreglárselas con esta situación tensa, Cocuyo produce –y Sarduy utiliza expresamente esa palabra– una fobia. Se trata, es cierto, de una fobia particular: surge del horror que le produce la decapitación del negro. Pero de todos modos se ajusta a los parámetros que Freud propuso en el clásico *Análisis de la fobia de un niño de cinco años (El caso “Juanito”)* (1909). ¿Qué es, al final de cuentas, una fobia? Se trata del miedo a determinados objetos o a determinados lugares, pero Freud anota dos cuestiones de una singular importancia: primero, la fobia de Juanito se produce en el momento en el que se están dando los pasos fundamentales del Edipo, y segundo, la fobia es la forma que el chico tiene para organizar un cierto equilibrio psíquico porque lo que sucede es que si se siente desalojado de la relación con la madre, advierte al mismo tiempo que el padre no está a la altura de las circunstancias. El significante fóbico le permite armar su realidad en esa situación angustiante de

corazón no se le olvidara de latir” (1999: 838). En “Así me duermo...”, confiesa que de niño coleccionaba “las minuciosas postalitas del *Album de Oro Zoológico*”. Sarduy le transmite esa pasión a Cocuyo: cuando se encuentra aterrorizado, su hermana le pregunta para tranquilizarlo si no quiere hojear el álbum.

la espera, pues lo ayuda a marcar un territorio (un adentro en el que se siente seguro y un afuera en el cual se siente desprotegido) y, al mismo tiempo, con la plasticidad que tiene el significante fóbico, hecho para representar diversas cosas, está en condiciones de encarnar los actores principales de su drama. El personaje de Sarduy desarrolla una fobia de este tipo, solo que en Juanito la fobia es un pedido para que el padre termine con la situación angustiante que vive, mientras que en Cocuyo es un modo de dejar lo real fuera de lo simbólico y rechazar el ingreso a la adultez.

La primera parte de la novela muestra el triunfo de esta rebeldía. Cocuyo intenta matar a su familia y, cuando lo descubren, huye a la casa de La Bondadosa. La residencia de esa matrona tiene en un sector un orfanato para niñas y en el otro oficinas judiciales. Cocuyo hace su cama entre legajos y expedientes, trabaja como mozo o cadete para los abogados. Allí encuentra dos formas de organizar la realidad por fuera del mundo de los adultos. La primera es la escritura. Aunque Cocuyo duerme entre los expedientes, no sabe leer. Una vez, La Bondadosa le muestra una cartilla, sin la paciencia necesaria para enseñarle el abecedario. Los abogados, de vez en cuando, “le señalaban un membrete y le gritaban, separando las sílabas una a una tirándole de la oreja, el apellido que estaba impreso” (870). Nada más. Pero un día, “al empujar con los pies unos documentos impresos, cuando se despertó, comprendió que podía leer los membretes de los abogados y hasta las firmas” (869). Poco después, se produce una escena de escritura:

Recordó que aún llevaba en el bolsillo el cuaderno robado y el lápiz. Los sacó y trazó en la primera página unos garabatos deformes, ideogramas grotescos que escribió en vertical. Luego los borró, y los cambió por otros igualmente chapuceros. Dios sabe qué serían. Pero para él, significaban muy claro:

Poema
de
la
Plaza
del
Vapor (889).

La verticalidad del poema recuerda el caballo que Juanito dibuja en uno de sus papeles, parece poner en pie al negro decapitado y marca como un tótem ese espacio de la plaza del vapor al que se refiere. Pero a pesar de todo esto, se trata de una escritura que puede decir cualquier cosa, porque no está regulado por la lógica del significante, sino que es un trazo en el papel y, por lo tanto, una marca que se mantiene abierta a todo tipo de interpretaciones.

Si Cocuyo rechaza la decapitación del negro, con el “Poema de la Plaza del Vapor” se mantiene en la marca, la huella, la singularidad. Organiza el espacio y la mente, funciona como trazo en el papel, pero carece de lógica externa que le dé sustento y sentido. En su solitaria singularidad, replica su negativa a ingresar al entramado significativo que estructura el mundo de los adultos.

En paralelo con esta escritura personal, Cocuyo organiza su mundo enamorándose de Ada, una chica que vive en el patronato que está detrás de las oficinas judiciales. Desde el principio, el personaje la coloca en un lugar sublime:

Cocuyo se acercó y le tocó, tímido, el hatajo de cuadernos:

—¿Cómo te llamas?

—Ada —respondió displicente la pelirroja, como importunada por un animalito que volara a su alrededor.

—¿Hada? —reflexionó el cabezón—. No es un nombre de persona real, sino de cuento (834).

La relación de Cocuyo con Ada recuerda el tipo de relación que pone en juego el amor cortés. Como demuestra Lacan en *La ética del psicoanálisis*, “No hay posibilidad de cantar a la Dama, en su posición poética, sin el presupuesto de una barrera que la rodea y la aísla” (2000: 183). La mujer se convierte en una pantalla mediante la cual el poeta invierte al objeto perpetuamente buscado e inexistente del deseo. Podemos decir, tomando como ejemplo los trapos que cubren las partes más graves de la desnudez de *El juicio final*, que en el amor cortés la mujer funciona como una tela por cuyo intermedio se puede intuir la verdad del deseo. Pero en Cocuyo, esta relación tiene una serie de particularidades. En un plano, la confusión entre Ada y Hada repone una relación semejante a la del amor cortés; pero en otro plano, esa confusión se produce por el desconocimiento de la escritura, pues si algo no puede saber Cocuyo es el valor que tiene la “h”, pues se trata de una letra muda, hecha para distinguir palabras homófonas como esas con las que se enreda. Notemos que gracias a esto el personaje se mantiene en el mundo infantil (lo dice de manera explícita: el nombre de la chica es un nombre “de cuento”). Tal como la construye, Ada forma un sistema con la escritura y la fobia, porque es una forma de mantenerse más acá del mundo de los adultos. Pero también, deberíamos tomar en cuenta que el silencio de la “h” se encuentra en otros momentos de la novela: es la mudez en la que cae cuando ve al negro decapitado y es la imposibilidad de descifrar su escritura personal.

En los comentarios filológicos para la *Obra completa*, Gustavo Guerrero descubre que el primer manuscrito de *Cocuyo* termina con la escritura del poema. Sarduy habría concluido con el triunfo del personaje. Lo mismo

podemos decir de su amor por Ada. Cocuyo mantiene a la muchacha en una relación platónica, sin que medie ningún tipo de vínculo más allá de la expresión de deseos y el deslumbramiento que dice sentir. Pero, aislados, el enamoramiento y la escritura personal funcionan como los trazos de una fobia: Sarduy se niega a ver lo que hay detrás de los elementos inestables y abiertos con los que Cocuyo construye su realidad. Por eso, la novela continúa: porque una fobia se tiene que resolver. Esa resolución es, por supuesto, trágica, como se advierte en que Sarduy la desarrolla a partir de un capítulo que tiene el significativo título de “La desilusión”.

Después de redactar el poema, y después de su iniciación sexual, vemos a Cocuyo deambular por las calles “como si estuviera habitado por otro”. Se cruza, entonces, a una negra santera que le anuncia que va a “descubrir algo junto al agua” y que no vuelve más a su casa (890). Guiado por una ex pupila de La Bondadosa, baja por la escalera de una torre a las entrañas de la tierra. Sarduy ya había hecho un movimiento semejante en *Gestos*. Pero en aquella novela, le servía para mostrar que, detrás de la superficie de los signos, no hay nada. En *Cocuyo*, se trata ahora de otra cosa; por supuesto, no de una esencia que organiza los signos de la superficie, sino de una serie de escenas terribles que, como las catacumbas de Sade, muestran el reverso obscuro de la realidad. En ese sótano de la realidad, Cocuyo descubre una escena terrible: “Frente a la asistencia súbitamente motivada” de señores adustos, sentados en sillitas de mimbre al estilo de iglesias rurales o empobrecidas, “apareció, vestida de blanco, Ada” (894). La visión es fugaz, como si la iluminara un trueno imposible en esas catacumbas ominosas. Pero aun así, puede ver y el narrador repone con palabras lo que nuevamente le sería imposible contar al personaje. No prosigue una pirámide de goce sádico sobre el cuerpo de la víctima, sino una auscultación médica: uno de los hombres le baja el párpado a Ada, prueba el sudor y examina los cabellos. No es una orgía, es la venta de la muchacha.

Desilusión es una palabra endeble para calificar esta crueldad. Se puede pensar que Sarduy genera un anticlímax portentoso, pero es todo lo contrario: en ese sacrificio, Ada se realiza como Hada porque el reverso sádico lleva al máximo la sublimación de la Dama, ya que su cuerpo dibuja el hueco de su deseo. Veamos cómo aparece ante la tortura, con la mirada hacia arriba, como los mártires del Barroco:

Ada estaba lívida. Un temblor incontrolable parecía ganarla desde las manos; un frío repentino desde los pies. No sabía por qué volvía la vista hacia arriba, como si no quisiera afrontar la mirada de los deseosos, que se posaba, untuosa, sobre su cuerpo, sus gestos húmedos (894-895).

Ada mira hacia arriba, presa del horror y la vergüenza. Es el único gesto decidido de todo su cuerpo tembloroso. Mira hacia arriba y al vacío, y dibuja más allá ese hueco donde puede sustraerse a la tortura. Luego, está Cocuyo. No hay contacto físico, porque para ella la tortura es la mirada: los hombres que se han reunido en el sótano se dedican a mirar y desear. En ese espacio terrible se realiza la escritura alfabética, ésa que Cocuyo no posee, de la misma manera que se anuda la ley, representada por las oficinas judiciales de La Bondadosa, con la obscenidad, pues de lo que se trata es de la venta de la muchacha para que repita en el prostíbulo una y otra vez esa escena. Hay un contrato, una transacción, una venta que hace pasar la ley desde la superficie de los expedientes y los legajos a ese pozo oscuro en el cual empalma con el deseo.

Cuando sale disparado de la caverna, donde, al revés de Platón, descubrió la verdad, Cocuyo todavía se resiste a esa imagen fugaz. Pero no va a poder regresar al mundo infantil que erigió trabajosamente gracias a su fobia rebelde. Si antes había ensamblado una estructura simbólica suturada y sin fisuras, ahora, comprende que la realidad es un manto plagado de agujeros (el hueco de la torre por donde baja Cocuyo, el negro decapitado, la pasión de Ada), y esos agujeros son otras tantas cavernas en las cuales se articulan la ley y el deseo. Entonces, se para en el puerto y ve un gran mercado de compra-venta de carne humana (Sarduy se toma la libertad de llevar esto al extremo: describe un mercado de esclavos, sin nexo comparativo alguno) y ante la vista de esa escena acepta la desilusión: “Comprendió, invadido por ese vértigo y esa fetidez, cómo, por años y años, lo habían manipulado, lo habían utilizado, fácil presa de los cabecillas, para sus juegos venenosos, para el minucioso trabajo de la simulación” (901). Luego, corre hacia el prostíbulo “El Pabellón de la Orquídea Pura”, complemento de la casa de La Bondadosa, que tenía un banderín que decía “El Pabellón”, para comprobar de nuevo esa desilusión. La escena repite la tragedia: la muchacha es obligada a mostrarse ante hombres libidinosos. Cocuyo reza: “Dios mío, que todo sea una alucinación, una borrachera, que me despierte ahora mismo en otro lugar, que el nombre que he escuchado no sea el de Ada” (911). Pero Dios no lo escucha y la imagen que tiene adelante es real. Entonces, arremete “a puñetazo limpio, contra el paraván, contra la imagen insoportable de ese cuerpo desnudo y maculado” (912). En ese rapto de violencia, Ada desaparece como una anamorfosis.

Aunque repite el descubrimiento trágico de la caverna, la confirmación que Cocuyo hace en el prostíbulo añade algunos elementos de particular importancia. Cuando se enamora, confunde a Ada con Hada, confusión que surge de su ignorancia y que lo mantiene dentro del mundo infantil. En este sentido, la muchacha funciona de la misma manera que la escritura personal que inventa y con la que redacta el Poema de la Plaza del Vapor: son dos

formas de componer un signo similar al de la fobia, porque le permiten organizar un espacio, una vida, pero al mismo tiempo se mantienen abiertos a una significación descomunal y absolutamente plena, sin fisuras, mediante los cuales aplaza ese hueco de lo simbólico que es lo real, que había visto de pronto con el negro decapitado. Las dos escenas en las que se juega su desilusión hacen intervenir de una manera particular la escritura. En la primera, la de las catacumbas, la muchacha es vendida y se firma un contrato; en la segunda, con mayor sutileza, Sarduy hace girar las connotaciones que giran alrededor de la “h” con la que Cocuyo confunde a Ada con un hada. En primer lugar, el personaje está obligado a mostrar su cuerpo, pero debe permanecer muda, como esa letra; en segundo lugar, aparece y desaparece como una anamorfosis, imagen evanescente que recuerda la función del significante, que en la “h” adquiere una dimensión al extremo, porque es una letra que sólo funciona para marcar diferencias. Por estos dos motivos, en el prostíbulo, y de una manera contraria a lo que esperaba Cocuyo, Ada, ese eje de su fobia a los adultos, se transforma en Hada, un signo ya marcado por lo simbólico.

El reverso del mundo lo lleva a rechazar el mundo, desdoblado en realidad y obscenidad. Sarduy completa la novela para realizar su desengaño mostrando un mundo terrible que lleva a su personaje a la maldición final:

Se juró volver, para exterminarlos a todos. Y a él mismo con ellos, y así limpiar el universo de tanto estiércol. Sabía muy bien dónde comprar matarratas, y cómo mezclarlo, sin que nadie se diera cuenta, con el ron.

Se volvió boca arriba.

En el cielo, las constelaciones encendidas parecían girar (914).

Pero ya no es posible el rechazo de lo real. Lo vio con sus propios ojos y lo comprobó gracias a una experiencia que es propia. Por ese motivo, la fobia queda reemplazada por una escritura: si Ada queda atrapada por el significante, cuerpo que une la ley con la obscenidad, la escritura singular, esa que Cocuyo encontró a través de su poema, se escribe en el cuerpo como marca terrible del desengaño:

Sólo entonces se dio cuenta de que estaba herido, no sabía cuándo ni qué lo había lesionado así: le sangraban los brazos y los pies:

—Estas heridas —dijo en voz alta—, no voy a curarlas. Son las *marcas de la mentira, las firmas en mi cuerpo* de la indignidad (913, subrayado en el texto).

Volvamos ahora al dato inicial: la novela está unida a la experiencia de Sarduy a través de los trazos primeros de su biografía. Por supuesto, podemos

dudar del dato, pero muestra la interpretación que el escritor quiso darle. Sarduy crea un mundo posible que duplica la realidad de su biografía. Por este motivo, podemos afirmar que la desilusión de *Cocuyo* revela la desilusión del escritor. La forma y el contenido del poema de la Plaza del Vapor recuerdan los caligramas abstractos de *Big Bang*. El texto de *Cocuyo* es un modo de llenar los huecos de la estructura simbólica, esas fisuras por las que se cuela lo real, a fin de mantener un signo y una vida de rebeldía; los poemas de los años '70 de Sarduy constituyen del mismo modo una encarnación del barroco "horror al vacío" y tienen como propósito mostrar una destrucción del significante a fin de transformarlo en un trazo con el que se destituye al mismo tiempo las determinaciones subjetivas. Si nos quedamos en sus rasgos principales, Ada es la representación de toda esa primera etapa de su escritura. Para *Cocuyo* se trata de una pantalla que le permite mantener a raya lo real, mientras que para Sarduy ese personaje se desarrolla como obra, incluso en el sentido de que su perspectiva sobre el Barroco sigue la vía femenina que traza Lacan, planteando el "devenir mujer", de Deleuze. El Neobarroco de la revolución cultural huye de la sociedad disciplinaria, convierte el objeto de deseo en punto de fuga, parte que falta y que se persigue con un significante cada vez más loco y liberado. Pero desde el reverso, Ada y la obra encubren un real que no queda controlado por la escritura. Por esa razón, en un determinado momento, lo real vuelve. En *Cocuyo*, se trata de una desilusión respecto de la realidad; en el escritor, es el descubrimiento de que el neobarroco expresa una ley que articula el deseo revolucionario con un poder que vive precisamente de las tensiones que aquel genera. Sarduy encuentra el desengaño en esa relación perversa por la cual el objeto sublime no revoluciona, sino que es uno de los mecanismos mediante los cuales el nuevo sistema produce la orden perversa y dominante de gozar. Lacan lo había dicho con San Pablo en "El discurso a los católicos": el mandamiento crea el pecado. La ley y el pecado son una misma cosa, la prohibición es una orden perversa que instala el deseo. Sarduy lo reconoce al final de su vida: el deseo se ha transformado en el complemento de una ley artística y social que permite hacer viable el sistema.

El sida y el misticismo

Sarduy se convierte, entonces, en un místico del fracaso. Escribe una novela más, *Pájaros de la playa* (1993), publicada póstuma, en la que retrata a un cosmólogo con la sangre enferma. La identificación imaginaria con el personaje ya no necesita la denegación simbólica que practicó en *Cocuyo*,

pues se muere y no hay remedio para esa enfermedad nueva y extraña, se muere y no hay por qué poner distancia entre su estilo y el de los personajes. Esa situación al límite desconoce toda diferencia: ambos escriben tratando de darle sentido a la muerte, que no tiene ningún sentido, y eso es mucho decir. Sarduy reconoce esto y dirige la atención hacia sí en los epigramas de *El estampido de la vacuidad*, trazos autobiográficos con los que clausura su escritura porque la pluma se le cae de las manos. En ese cuaderno, amon-tona reflexión tras reflexión. Sarduy habla del fracaso y de la inminencia de la muerte. Como Lezama, vuelve a San Juan. Como si hubiera leído “San Juan de la Cruz en su noche”, del padre Gaztelu, recuerda la cárcel. Admira en San Juan la tenacidad, la fe, la esperanza a pesar de la enfermedad y las adversidades. “Lo encierran en Toledo, por nueve meses, en una celda de seis pies por diez. Sin agua, sin luz: para leer los Evangelios tiene que subir hasta un minúsculo tragaluz agujereado cerca del techo”. “Se le pudre y agusan la espalda, herida por latigazos de los Calzados, para que renuncie a la Reforma”. “Se ve obligado a vivir con el cubo de sus propios excrementos. Le entran vómitos, disentería y hasta quizás arrepentimientos y culpabilidad”. Pero en ese infierno, “concibe, se aprende de memoria, canta de rodillas y a gritos las primeras liras del *Cántico*”, como si “para subir hasta lo absoluto y conocer la disolución en el Uno fuera necesario bajar hasta la podredumbre, rozar lo inmundo, perderse en el asco y la corrupción” (109).

La última frase describe los últimos años de Sarduy: la cárcel es el hospital, el hambre, la enfermedad, la muerte imparable que llega. Se le pudre el cuerpo como a San Juan, pero a diferencia de Lezama no puede creer en Dios, porque los seres divinos “No abandonan jamás esa *noche*, ese hueco negro que, para siempre, los devoró” (106). Las sombras del Barroco retornan para anunciar aquello que únicamente pueden anunciar a un moribundo a fines del siglo xx: la vida es un soplo o un sueño calderoniano, pero lo más terrible es que carece de sentido. En ese final enfermo y seguro, Sarduy transforma su laconismo en un misticismo finisecular sobre el fracaso de hablar de la nada, aunque en ese final enfermo y seguro es lo único de lo que aspira a hablar.

Lo mismo sucede con Perlongher. Enfermo de sida, escribe “Canción de la muerte en bicicleta”:

Ahora que me estoy muriendo
 Ahora que me estoy muriendo

La sofocación alza del cielorraso relámpagos enanos
 Que se dispersan en la noche definitiva e impasible (359).

En estos momentos dramáticos, el neobarroco vuelve a articular la política, la religión y el lenguaje. La política se plantea como desengaño, pues la revolución genera un nuevo sistema, el lenguaje adquiere el torvo perfil del laconismo y la religión es una relación estoica con un vacío del cual no se puede decir ni esperar nada. No hace falta reponer las distancias que hay entre el Barroco y el neobarroco, porque se advierten enseguida, especialmente, en relación con el sentimiento religioso, que deja de ser positivo para convertirse en el eje mismo de la negatividad. Pero los últimos textos de Perlongher y de Sarduy colocan el neobarroco en un centro que espejea de una manera admirablemente ajustada con el siglo XVII. En el Barroco, los escritores cantan para mantener hasta donde pueden un sistema en el que, sin embargo, descubren a cada paso la crisis profunda que lo socava; los neobarrocos vienen de participar de una revolución cultural, aunque llegan a la conclusión de que ese proceso llevó a un reordenamiento social. Los primeros son conservadores; los segundos, revolucionarios; los primeros conjuran los movimientos desestabilizadores; los neobarrocos los aceleran; pero vistos a la distancia, ambos son los cantos de cisne de un orden social que finalmente los termina poniendo de lado. Los barrocos son operadores de la hegemonía: definen desde el centro una política, una religión y un lenguaje para mantener el imperio; los neobarrocos reconocen que, al final de cuentas, el margen que ocupaban se transforma en la lógica poder/resistencia que organiza lo social. Los primeros son hegemónicos por convicción y por extracción social y los segundos son marginales por esas mismas razones, pero en ellos el margen del Barroco termina por cerrarse, de modo que se descubren como lo que no querían: agentes insospechados de la nueva hegemonía. Puede ser que el Barroco asuma nuevas aventuras, pero con Sarduy y Perlongher da un vuelco que cambia para siempre las consideraciones que podemos hacernos sobre él. Ambos encarnan la revolución teórica que nos permite comprender el ciclo que va desde el Concilio de Trento al sida, porque muestran que no hay esencias que regulen la historia, sino una lucha siempre renovada por organizar la sociedad y liberar los conflictos que la mantienen con vida, y también porque invierten los términos bajo los cuales esa historia se desarrolló: por primera vez, articulan el Barroco con los antagonismos para descubrir que esa articulación terminó por engendrar un nuevo orden social.

CONCLUSIONES

A lo largo de la historia, el Barroco es un lenguaje que se ocupa de manera primordial del poder. En este aspecto, el período tiene la particularidad de ser, a la vez, separable e inseparable del momento histórico en el que se desarrolló. Es inseparable porque no podemos aprovechar los argumentos de la razón de Estado para pensar la política actual; es separable porque el enfrentamiento entre ese discurso y Maquiavelo muestra cómo se mueve la historia que he desarrollado, pues esta opera como un péndulo entre el descubrimiento del conflicto y los intentos de ordenarlo de alguna manera. Esta doble condición pone de manifiesto que lo que está en juego en la historia del Barroco no es una lucha entre el conservadurismo y el progresismo, cualquiera sea la traducción que se le dé a esos conceptos. Más bien, muestra dos formas de pensar la sociedad, una apoyada en las luchas internas y otra en el descubrimiento de un punto nodal. Esta tensión se puede comprender a partir de tres vectores.

En primer lugar, la fuente de legitimidad y el conflicto son dos extremos entre los que se desarrollan las diferentes soluciones a la organización social. Esto significa que no hay, por un lado, una posición totalizante y, por el otro, una posición subversiva. Por el contrario, la voluntad de suturar la sociedad retoma el antagonismo sobre el cual opera y lo ordena ante todo en el programa que desarrolla. Tomemos como ejemplo el siglo xvii. El Concilio de Trento, la razón de Estado y la concepción imperial de la lengua son tres formas de organizar la religión, la política y el lenguaje, pero para hacerlo capturan las fuerzas liberadas por los humanistas del xvi, pues reconocen tanto la autonomía relativa de los saberes como la de la política al restringir el poder crítico del humanismo dentro de los límites de la Contrarreforma y de la monarquía. Lo inverso también es cierto. Aunque es deseable una sociedad absolutamente plural, ese tipo de sociedades se labran a partir de lo que Laclau y Mouffe denominan puntos de articulación.

En segundo lugar, y a pesar de que la oposición entre Maquiavelo y la razón de Estado funciona como un modelo para comprender la historia del Barroco, hay que recordar que esas dos fuerzas se diferencian de manera cualitativa en el transcurso del tiempo. Esto significa que el Barroco no compone una dialéctica histórica. Cada dominio crea un conflicto nuevo con el que desplaza la crisis a la que llega el dominio anterior. El antagonismo con el que trabaja Gracián no es el mismo que el de los ilustrados: en el primer caso, se trata de la lucha de los cortesanos; en el segundo, del estado de competencia de los ciudadanos. Lo mismo podemos decir de los otros dominios. Los románticos no miran el conflicto que instaura la burguesía, sino aquello que ven como la anarquía que deja la revolución y que el capitalismo acentúa; los neobarrocos poslacanianos no se ocupan de la clase obrera, sino de los nuevos antagonismos que representan las partículas no suturadas del capitalismo avanzado.

En tercer lugar, y por esta misma razón, se producen cambios estructurales entre un período y otro. Los siglos xvii y xviii mantienen una fuente de legitimidad que es externa a la historia. Ahorrando ahora matices, en el Barroco, se trata de la religión; y en la Ilustración, de la razón universal, como se ve en el sistema de reformas que propone Luzán en *Memorias literarias de París* o en el sujeto que aparece en los textos bajo el molde del diario y el género epistolar. Si ya de por sí el salto de la religión a la razón implica una ruptura, la Revolución demarca una grieta insalvable porque pone en marcha una visión de la sociedad completamente nueva basada en la comprobación de que ya no hay referencias por fuera de la historia. Por esta razón, los románticos buscan organizar lo social a partir de ese punto de anclaje histórico que es la nación. Por más esencial que la vuelvan, la nación es un conjunto de valores, sentimientos, reflexiones y tradiciones formadas gracias a la coexistencia de seres humanos en una región determinada por un lapso de tiempo relativamente extenso. La misma situación se produce con el corte laciano. La inversión del signo lingüístico, con toda la carga que tiene ese giro, demuestra que el origen es una ficción de origen y que la causa de la historia está marcada por un significante dominante que articula con el vacío.

Pero la historia no es una mera sucesión de bloques sin articulación entre ellos. Si se puede elaborar una historia del Barroco, es porque existe una continuidad. Lo mismo cabe decir de los libros de Foucault. *Las palabras y las cosas*, *Historia de la locura en la época clásica* o *Vigilar y castigar* muestran que la historia está marcada por rupturas, pero a la vez, existen continuidades porque los documentos se organizan a partir de preguntas como ¿qué es el hombre?, ¿qué es la locura? y ¿qué es el castigo? La historia de esas preguntas podría llevarnos más atrás, a los griegos, por ejemplo, o podríamos desplazarnos geográficamente para preguntarnos cómo se pensaron esas cuestiones

en otras civilizaciones. El Barroco demuestra que existe una continuidad de ese tipo. Para verlo, repongamos tres aspectos que he tocado de manera tangencial en este libro: la modernidad, el sujeto y la autonomía de la literatura.

Usado de manera restringida, el concepto de modernidad designa la situación que se desarrolla entre la era de las revoluciones y la actualidad. Se trata de un tiempo en el que se han perdido las referencias trascendentales y está impulsado por la búsqueda de una normativa desde lo contingente tanto sobre la sociedad y el arte como sobre el sistema de creencias. En la historia del Barroco, ese tiempo puede comprenderse a partir de la problemática de lo originario, motivo por el cual podemos decir que la modernidad está orientada menos por una certeza que por un interrogante sobre su condición. Pero el concepto marca fronteras que, en cierto modo, son arbitrarias. La pérdida de fundamentos trascendentales es el resultado del proceso que abre la Ilustración. Fueron los ilustrados los que posibilitaron esa nueva situación en tanto dirigieron sus críticas a los desbordes de la religión y se deslizaron hacia el pacto social. El retroceso, por supuesto, no se detiene ahí. Si desde cierto ángulo la Ilustración rompe con el siglo xvii, desde otro ángulo, continúa el ciclo comprendido entre el 1500 y el 1600. Basta con tomar en cuenta que los ilustrados pensaron la monarquía como un sistema de poder que continúa desde la invasión de los moros, continuaron el proceso de separación de lo religioso y lo secular que habían iniciado los tratadistas de la razón de Estado y volvieron al tipo de ejercicio crítico que pusieron en marcha los humanistas a principios del siglo xvi.

Lo mismo se advierte en relación con el pensamiento sobre el sujeto. Si miramos de cerca los debates, existen saltos abruptos entre los dominios intelectuales. El sujeto del siglo xvii es un compuesto de razón y naturaleza, es decir, un órgano de control y una materia degradada y pecaminosa. La Ilustración inaugura una propuesta centrada en una razón que, universal o interna, cartesiana o empirista, busca controlar la naturaleza en tanto ha estado demasiado tiempo surcada por los dogmas y los oscurantismos. Se trata de una posición a la vez práctica y teórica: desaloja de ella la visión barroca de lo pecaminoso y encuentra en ese movimiento los principios de la razón. El romanticismo da un nuevo vuelco: si antes lo sobrenatural era una fuente que producía un sujeto, ahora el sujeto postula un absoluto como forma de responder a sus limitaciones. Lacan comienza desde ese lugar, pero demuestra que la falta que se añora no es más que eso: una falta. Este enorme salto puede resumirse en que Lacan toma la causa final, bien utópico que establece una teleología, y la convierte en causa material poniendo de relieve que el sujeto es el resultado del lenguaje y la falta estructurante que este genera. Cuatro siglos testifican que, para este cambio, se necesitaron ríos de tinta y aventuras tan luminosas como oscuras. Pero a la vez, demuestran que existe

una línea de continuidad que le da sentido al proceso porque en definitiva los campos sobre los que opera, razón, sensibilidad, fantasía, incluso sueños, están delimitados desde el siglo xvii.

Por último, detengámonos en las consecuencias de la historia del Barroco en relación con la estética. Como en la modernidad y la subjetividad, el corte profundo es el de la Revolución. Desde lejos, el quiebre es rotundo y el panorama claro. En los siglos xvii y xviii, hay una mezcla de discursos que, después del siglo xix, se considerarían separados. En el Antiguo Régimen, la palabra literatura refiere a “cultura escrita”. Esto es cierto, y no hace falta repetirlo: los discursos sobre el gobierno, las indagaciones religiosas, la ciencia y la poesía se solapan. Incluso, textos que hoy consideraríamos separados, como las *Soledades* o *La poética*, tienen sentido en tanto el primero busca exaltar el imperio y el segundo articula con un sistema de reformas racionales. Lo mismo cabe decir de Bello y Gutiérrez: ambos buscan una poesía civil en la que lo estético se encuentra solapado con la economía y la conformación de los estados nacionales. Distinta es la situación que se nos presenta con los coetáneos alemanes y españoles y los modernistas hispanoamericanos. En ellos la literatura se vuelve un discurso separado porque se ocupa de problemas que le son particulares.

Pero si acercamos la vista, los cortes se difuminan. Ante todo, hay que destacar que la autonomía es una consecuencia del pensamiento estético del siglo xviii. No fueron los románticos, sino los empiristas de la segunda mitad de esa centuria los que propusieron la tesis de que lo estético no se basa en una belleza ideal predefinida, sino en la capacidad que tiene el artista de representar fielmente el modelo. Desde entonces, la poesía y el arte se vuelven autónomos, porque se admite la representación de lo feo y lo monstruoso. ¿El retorno al pasado se detiene ahí? Por cierto que no. Aunque el neoclasicismo es un discurso a la vez político, económico y social, Luzán no mezcla las cosas, sino que entiende la poesía como un discurso separado del resto, ya que tiene reglas propias y posee como principal objetivo el deleite. Más atrás, en el siglo xvii, nos encontramos con una situación similar. Los escritores son conscientes de que la poesía y la narrativa se separan de los tratados sobre política y religión por cuestiones como el uso del verso, la presentación de una historia ficticia, la construcción de personajes, etcétera. Por otra parte, como demostró Pedro Ruiz Pérez en *El siglo del arte nuevo*, en el 1600, se asiste a la conformación de un campo literario, por más incipiente que este sea, como lo demuestran las polémicas entre los escritores. La ruptura de los modelos clásicos contribuye a esta cuestión: la poesía se desarrolla como una transformación de códigos poéticos heredados.

Se podría objetar que la separación de la literatura que se produce desde los románticos es muy distinta de la que acabo de describir, y efectivamente,

esto es así. Para tomar los términos de la historia del Barroco, debemos decir que lo que propicia esa separación es la problemática de lo originario. Desde el siglo XIX, el sujeto busca en lo estético cosas que en otros campos no podría alcanzar. Pero al mismo tiempo, hay que destacar dos consecuencias paradójicas que tiene esta invención de la autonomía. En primer lugar, si lo originario autonomiza el arte y la literatura, al mismo tiempo, conecta lo estético con las indagaciones que sobre el mismo tema se realizan en la historia, la filosofía, el pensamiento político y aun la economía. En este sentido, si la autonomía es una separación, también reconecta la literatura con el resto de los discursos. En segundo lugar, esa condición particular de lo estético surge en el proceso de democratización de la sociedad y funciona como una forma de articular la poesía o el arte con lo nacional. La separación de la literatura surge, paradójicamente, en el momento en el que comienza a cumplir un propósito político de una notable intensidad, porque debe desarrollar una lengua nacional, fortalecer una tradición y capturar elementos que se encuentran en el pueblo, o bien debe criticar esos órdenes a fin de demostrar que todo eso es una operación de los lenguajes. En paralelo, y esta vez desde el lector, hay que recordar que nadie lee exclusivamente literatura. Esta es una verdad tanto para el lector especializado, que dedica parte de su tiempo a la filosofía, la psicología, la ciencia, la historia, el periodismo, etcétera, como también para alguien que lee un pequeño número de libros por año, ya que suele alternar entre una investigación periodística, un libro de autoayuda, una novela comercial y un clásico como *El Quijote*. La autonomía existe, por supuesto, porque la literatura es un discurso que construye de una manera específica la realidad. Pero esta surge del transcurso de una historia más extensa. Esa historia no es la historia de una especificidad que se llama literatura, sino de lo que se denomina, desde antes de las revoluciones, la cultura escrita.

Estas continuidades y discontinuidades se organizan a partir de una fuerza que está presente desde los humanistas y se denomina “secularización”. Pero no debemos entenderla como la mera imposición de una visión racional de la vida. Si viéramos las cosas de ese modo, tendríamos que concluir que el dominio barroco y el dominio romántico son ajenos a ella, cuando en realidad ese no es el caso, porque perderíamos de vista el despliegue complejo que adquiere el proceso de secularización y, tal vez más grave aún, no podríamos comprender las rupturas que se producen entre los distintos dominios de la historia del Barroco. En lugar de la imposición de una visión racional de la vida, deberíamos comprender el tema a partir de los conceptos que he puesto en juego en este trabajo, de modo que podemos decir que, desde el siglo XVI, se advierte un estado de competencia entre la religión, la política y el lenguaje. Ese estado de competencia no es nuevo, pues siempre hubo tensiones entre esos órdenes, pero, en ese período, gana una intensidad mayor

que marca el decurso de la historia posterior. Si miramos de una manera global el ciclo que he desarrollado, se puede notar, por una parte, que la religión y la política son estructuraciones discursivas altamente codificadas e institucionalizadas, mientras que el lenguaje, sin dejar de estar recorrido por estructuraciones, funciona como una superficie que está en condiciones de tensar esos órdenes y aun de disolverlos. Las discontinuidades que marcan los dominios pueden comprenderse a partir de los límites infranqueables a los que se llega en los diferentes momentos críticos de la historia.

Entre los humanistas, hay un acercamiento notable de razón, crítica y lenguaje a partir del conocimiento filológico y el trabajo de las traducciones. Conocer, saber, pensar, es operar con la escritura. El avance contra la religión y la política es una puesta en práctica de esta perspectiva. Ahora bien, el dominio barroco no puede comprenderse sin más como un retroceso conservador. A pesar de que lo escribió hace casi un siglo, Weisbach está acertado al decir que el Barroco surge de la crisis a la que llega la avanzada humanista a partir de hechos nodales como la escisión de la cristiandad y el asalto y saco de Roma. Podríamos agregar que el poder crítico choca contra las necesidades que precisamente se erigen en ese momento. Maquiavelo podía soñar para Florencia con una república estructurada solo a partir del conflicto, pero para las monarquías que dominan territorios extensos en el marco de la guerra religiosa esa propuesta no solo era problemática, sino irrealizable. El proceso de confesionalización, en el que se desarrolla una poesía de celebración monárquica y un pensamiento político cuyo pragmatismo sale de las lecciones de Tácito sobre el Imperio, impone un orden organizado bajo nuevas condiciones sobre una rearticulación tensa y problemática de los órdenes ya separados de la política y la religión. El dominio barroco es la configuración de un orden dentro del proceso de secularización que se ha desatado.

La Ilustración puede comprenderse bajo esta misma lógica. Nuevamente, se impulsa un poder crítico que está orientado a desanudar las grandes codificaciones políticas y teológicas y el predominio de la retórica y la agudeza por sobre la comunicación y la reflexión racional. Movimiento típico de la secularización, nos encontramos, sin embargo, con un proceso diferente al que se inicia con los humanistas. En España y en América, no se trata de la imposición de una república y el fin de la monarquía, sino de la orientación racional de la monarquía hacia el bienestar común y la creación de los fundamentos de una sociedad burguesa a partir del reconocimiento de derechos que son previos al Estado por medio de la independencia del poder judicial. En el mismo sentido, el sujeto y el lenguaje surgen como una crítica a los enredos de los códigos políticos y religiosos, pero también, emergen como un ordenamiento del Barroco. Por este motivo, el dominio racional es una operación de secularización que se produce sobre el orden instaurado por el siglo

xvii y no es una simple vuelta a la crítica humanista. Los límites, las crisis, vuelven a jugar un rol significativo. La Ilustración surge como una respuesta ante las fronteras políticas e intelectuales que no puede atravesar el Barroco.

Pero la Ilustración llega a una crisis no menos significativa. Por una parte transforma de manera inevitable el poder que juró defender; por la otra, la revolución muestra que no está en condiciones de elaborar un orden social. Por ese motivo, la historia se fractura con la Revolución y genera dos tiempos divergentes. Esa divergencia puede comprenderse a partir de la figura del quiasmo, que cruza sus vectores en 1789 y opone y acerca el dominio romántico y el dominio barroco. En el siglo xvii, la religión produce un sujeto; en el xix, el sujeto encuentra lo religioso bajo la forma de un absoluto que lo limita; en el Barroco, el lenguaje reconcentrado se explica porque la religión le pone fronteras al lenguaje; entre los románticos, el lenguaje se libera de la normativa universal porque descubre aquello que no puede expresar. Como dice Foucault en *Las palabras y las cosas*, el sujeto aparece en lo que he llamado dominio romántico porque, en ese momento, descubre su finitud, una finitud que está anticipada por los límites de la Ilustración, pero en tanto esta ha sido reconceptualizada, pues se pasa de la deducción del sujeto desde la religión y la razón a la comprobación desde su experiencia de que está enfrentado a un origen que no puede comprender.

El dominio lacaniano se explica también bajo esta misma lógica de rupturas y continuidades y el espejo con el cual debe mirárselo es menos el siglo xvii que el de la Ilustración. Roberto Echavarren lo dice de una manera magistral al referirse a un corpus de poetas que, si bien no se pueden reducir al neobarroco, están involucrados en los impulsos que este pone en juego: “Las luces (*Aufklärung*) fomentan la autonomía, el imperativo ético, la crítica del conocimiento. Es el *Viva la libertad!*, cantado en el *Don Juan* de Mozart. No servir a un amo: *io non voglio piú servir*, de Leporello y el Barbero” (2013: 9-10). Luego es todavía más fuerte, retomando una frase de *La promesa de la política* de Hannah Arendt: “No estar subordinado, no aceptar la sumisión. Porque “no se sabe qué es más escalofriante: la violencia o la utopía”” (10). Si de un lado el neobarroco proyecta horadar el lenguaje eficiente de la normalidad burguesa, desde el otro, el cuestionamiento del sujeto, la nación, las sexualidades normalizadas, todo el programa que se puso en marcha desde Lacan, busca terminar con la herencia histórica del capitalismo para lo cual pone en evidencia los totalitarismos que esa herencia permite, tanto a nivel estatal, como es el caso de Cuba, como a nivel local, como las violencias verbales y no verbales contra los otros. El neobarroco se incluye en el proceso de secularización, pues invalida el significado como fuente de legitimidad y pone en su reemplazo un significante vacío, desalojando de ese modo los residuos que todavía se arrastraban desde los primeros románticos. En este

aspecto, es una acentuación completa del lenguaje, que termina de convertir la política y la religión en discursos ahora esclarecidos.

La historia del Barroco muestra que las rupturas entre un dominio y otro son el resultado del proceso de secularización. Cuando se transforma el panorama intelectual, esa transformación se explica porque uno de los dominios llega a límites insuperables. Desde este punto de vista, el Barroco no es un vuelco conservador. En realidad, es el resultado de los límites con los que se topa el programa humanista, pues este por sí mismo no puede organizar una sociedad y una cultura en el contexto de las guerras de religión. En igual sentido, si la Ilustración reactiva la crítica a las codificaciones de la política y la religión, el dominio romántico surge en el momento en que esta llega a su imposibilidad, imposibilidad que los románticos capturan a partir del absoluto y lo originario. Esto no significa que la historia sea una marcha ascendente de la libertad y el progreso. Más bien, se trata de lo contrario: por una parte, el sujeto afirma una libertad que siempre se topa con limitaciones que lo dominan; y por la otra, pone de relieve que desde hace siglos estamos girando alrededor de los mismos problemas. Ciertamente, esos giros generaron una sociedad más igualitaria con el triunfo del estado de derecho, de la misma manera que impusieron una historización de los puntos de articulación, pues pasamos de la religión a lo nacional, de lo nacional a las operaciones significantes. Pero siguen con vigencia los mismos problemas de cómo organizar una comunidad y un arte y el descubrimiento de que no existen sustancias detrás de la historia no es algo en lo que vivimos, sino un descubrimiento que se realiza, como lo hacían los humanistas y los ilustrados, en la actividad crítica. La insistencia de Derrida sobre la salida siempre recomenzada de la metafísica lo comprueba de una manera cabal.

Desde el fondo de su rechazo, los ilustrados veían en la época del Barroco la manifestación de la decadencia. La tesis se extendió luego a Mariano Pícn-Salas, Ángel Rama y Jorge Luis Marzo. Enunciada de esa forma, carece de sustento, sobre todo, si tomamos en cuenta que, desde principios del siglo XIX, el Barroco se articuló con ideologías conservadoras, revolucionarias y libertarias. Pero si la emancipamos de esos juicios un tanto abruptos, podemos aprovecharla para pensar el Barroco en un sentido general. Este aparece en aquellos intelectuales que se ocupan de preguntarse por los límites de lo político, lo literario y lo estético. A veces, es un intento de poner límites, como el siglo XVII en relación con la crítica humanista; otras veces, es una forma de convertir los límites en modos de pensar la organización social, como en el ciclo que va de los románticos alemanes a Lezama Lima; y otras, es el descubrimiento de los límites del sujeto y la sociedad. La retórica del Barroco se define a partir de esta puesta al/de límite/s en la que está involucrada la cultura escrita dentro de la tensión entre el antagonismo y la organización

social. Por eso, es un arte del exceso y el rebuscamiento: rebuscamiento debido al límite que la religión le impone a la cultura escrita en el siglo XVII, rebuscamiento debido al intento de nombrar el absoluto, como en el siglo XIX, rebuscamiento en tanto se enfrenta a la imposibilidad de lo real.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AAAV, *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Espiral/Ensayo, 1984.
- ADORNO, Theodor, *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.
- ÁLAMOS DE BARRIENTOS, Baltasar, *Tácito español*, Madrid, Luis Sánchez, 1614.
- ALBERTI, Rafael, *Cal y canto*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- ALBIAC BLANCO, María Dolores, *Razón y sentimiento*, Barcelona, Crítica, 2011.
- ALDERETE, Bernardo de, *Origen y principio de la lengua castellana*, Madrid, Melchor Sánchez, 1674.
- ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955.
- , “Claridad y belleza de las ‘Soledades’”, en *Obras Completas V*, Madrid, Gredos, 1978.
- , “Góngora y la literatura contemporánea”, en *Obras Completas V*, Madrid, Gredos, 1978.
- , *Góngora y el “Polifemo”*, Madrid, Gredos, 1974.
- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO, *Literatura/sociedad*, Buenos Aires, Edicial, 1993.
- ANDERSON, Mathew Smith, *La Europa del siglo XVIII*, México, FCE, 1968.
- ANKERSMIT, Frank, *Giro lingüístico, teoría literaria y teoría histórica*, Buenos Aires, Prometeo, 2011.
- ANNINO, Antonio y François-Xavier GUERRA, *Inventando la nación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- ARCOS, Jorge Luis, *Orígenes, la pobreza irradiante*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- , (selección y prólogo), *Los poetas de Orígenes*, México, FCE, 2002.
- , “Orígenes, ecumenismo, polémica y trascendencia”, en Sosnowski,

- Saúl (ed.), *La cultura de un siglo, América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999, pp. 271-296.
- , *La solución unitiva, Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, La Habana, Editorial Academia, 1990.
- ASUNCIÓN SILVA, José, *De sobremesa*, Buenos Aires, Losada, 1992.
- ARTEAGA, Esteban, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, Madrid, Antonio de Sancha, 1789.
- AUERBACH, Eric, *Mímesis*, México, FCE, 1996.
- BALLÓN AGUIRRE, Enrique, "Censuras coloniales peruanas", *Lexis* 22,1, 1998, pp. 11-33.
- BARBOSA HOMEN, Pedro, *Discursos de la jurídica y verdadera razón de Estado*, Coimbra, Nicolás Carvalho, 1629.
- BARQUET, Jesús, "El grupo "Orígenes" y España", *Cuadernos hispanoamericanos* 513, 1993, pp. 31-48.
- , *Consagración en La Habana, Las peculiaridades del grupo orígenes en el proceso cultural cubano*, Miami, Universidad de Miami, 1992.
- BARTHES, Roland, *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1996.
- , *El placer del texto y Lección inaugural*, México, Siglo XXI, 1997.
- , "La face baroque", en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, 1729-1730.
- BASILE, Teresa y Nancy CALOMARDE (comps.), *Lezama Lima, Orígenes, revolución y después*, Buenos Aires, Corregidor, 2013.
- BELVEDERE, Carlos, *Los lamborghini*, Buenos Aires, Colihue, 2000.
- BELLO, Andrés, *Antología*, Madrid, Clásicos Castalia, 2009.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio, *La isla que se repite*, Hanover, Ediciones del Norte, 1989.
- BENJAMIN, Walter, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1988.
- , *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- , *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.
- BERBEL RODRÍGUEZ, José, "Calderón imitado en el Neoclasicismo español, el enredo o la capa y espada en una tragedia de Luzán", en Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, *La comedia de enredo*, Murcia, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- , *Orígenes de la tragedia neoclásica española*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.
- BERGSON, Henri, *La evolución creadora*, Barcelona, Planeta Agostini, 1985.

- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- BLECUA, Alberto, Ignacio ARELLANO y Guillermo SERÉS, *El teatro del Siglo de Oro, Edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- BÖHL VON FABER, Johann Nikolaus, *Vindicaciones de Calderón y del Teatro Antiguo Español*, Cádiz, 1820.
- , *Tercera parte del Pasatiempo crítico*, Cádiz, Imprenta Carreño, s/a.
- BORGES, Jorge Luis, *El otro, el mismo*, en *Obras Completas 2*, España, Emecé, 1984.
- BOSSY, John, *Christianity in the West*, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- , *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, EUDEBA, 2003.
- BRAVO, Víctor, *El secreto en geranio convertido*, Caracas, Monte, Ávila, 1992.
- BROWN, Gerald, *Historia de la literatura española, 6/1*, Madrid, Ariel, 1983.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010.
- CABARRÚS, Francisco, *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública*, Vitoria, Imprenta de don Pedro Real, 1808.
- CABRERA INFANTE, Guillermo, *Vidas para leerlas*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- CABRIADA, Juan de, *Carta phylosophica medica-chymica*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1687.
- CADALSO, José, *Cartas marruecas, Noches lúgubres*, Barcelona, Planeta, 1992.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1952.
- CALOMARDE, Nancy, *El diálogo oblicuo*, Orígenes y Sur, Córdoba, Alción, 2010.
- CALVO, Florencia y Melchora ROMANOS (eds.), *El gran teatro de la historia, Calderón y el drama barroco*, Buenos Aires, EUDEBA, 2002.
- CALVO, Florencia, *Los itinerarios del Imperio, La dramatización de la historia en el barroco español*, Buenos Aires, EUDEBA, 2007.
- CAMBACERES, Eugenio, *En la sangre*, Buenos Aires, Colihue, 1995.
- CANTARINO, Elena, “Gracián y el *Oráculo manual*, de los medios del arte de la prudencia y de la ocasión”, *Eikasia* 37 (2011), 151-167, <http://www.revistadefilosofia.com>.
- CAPMANY Y MONTPALAU, Antonio, *Filosofía de la elocuencia*, Madrid, Antonio de Sancha, 1777.
- CARNERO, Guillermo, “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral”, *Anales de la literatura española* 10 (1994).
- CARPENTIER, Alejo, *La música en Cuba*, México, FCE, 1972.
- , *Obra completa, Volumen 1*, México, Siglo XXI, 1983.