



Erótica Neobarroca:

Aproximaciones a una poética en la obra ensayística de Severo Sarduy

Jannette González Pulgar
Universidad Austral de Chile
jgonzalezpulgar@yahoo.es

Resumen

El presente texto aborda la relación entre *erotismo* y *retórica barroca* en la obra ensayística del escritor cubano Severo Sarduy; una relación fundada en la analogía *cuerpo/texto* y descrita, en tanto mecanismo, a través de la noción psicoanalítica de *objeto (a)*. En este sentido, la hipótesis de la investigación señala que el *erotismo* puede ser interpretado como *poética*, ya que contendría las leyes o principios de su programa escritural. *Poética* que aquí denominaré *Erótica Neobarroca*.

Palabras clave: erotismo - poética - erótica neobarroca - objeto (a)

Introducción

La obra ensayística del escritor cubano Severo Sarduy, se constituye como un fascinante cuerpo teórico – crítico sobre el neobarroco, en el que destacan ciertos conceptos y temas recurrentes como *retombée*, cosmología, simulacro, travestismo, tatuaje y erotismo. Ahora, al revisar dicho corpus, contenido fundamentalmente en sus *Ensayos generales sobre el barroco* (1987), nos encontramos con la repetición del último de estos conceptos: *Erotismo* como primer capítulo en *Escrito sobre un cuerpo* (1969) y como apartado del segundo; luego, ya en 1972, forma parte de la "Conclusión" de "El barroco y el neobarroco", para ser reinstalado, finalmente, en 1974 como "Suplemento" en *Barroco*.¹

Ante tal insistencia, ¿cabría preguntarse, entonces, por el significado que adopta en tales ensayos y la relevancia que adquiere en la teoría neobarroca sarduyana? Por supuesto. No obstante, dada la brevedad de esta instancia, me centraré solamente en el

¹ Cabe destacar, que en esta publicación Sarduy le agregó al comienzo el apartado "Economía".



capítulo "Suplemento" del ensayo *Barroco*, pues presenta los conceptos y cuestiones fundamentales y necesarias para desentrañar una *poética* posible.

En este sentido, la hipótesis de esta ponencia señala que en la obra ensayística de Severo Sarduy, el *erotismo* puede ser interpretado como *poética*, en la medida de que contiene las leyes o principios de su programa escritural. Es por lo anterior, entonces, que planteo el término *Erótica*, una *poética* sostenida en las analogías *cuerpo – texto* y *erotismo – retórica barroca*, y fundada en el juego con el "objeto (a)", en tanto *resto* y *desajuste*. *Erótica*: origen y devenir del neobarroco sarduyano, proliferación incesante de significantes, desborde de la función meramente comunicativa, economía del exceso, del desperdicio y el derroche de lenguaje.

I. Poética

Sabido es que el término, tiene su origen -dentro de la tradición occidental, por supuesto- en el tratado homónimo de Aristóteles; sin embargo, desde aquel entonces hasta nuestros días, su significado ha "sufrido" una serie de fluctuaciones de las que complejo sería hacerme cargo en esta oportunidad. Sin embargo, y dado que los conceptos de poética que aquí interesan se encuentran sólo a partir de la segunda mitad del siglo XX, cabría señalar, al menos, el momento de su reaparición en el campo de la lingüística y la teoría literaria, y las definiciones que adoptaré para sustentar mi hipótesis.

De acuerdo a lo señalado por F. Lázaro Carreter (1979), la reaparición del término se produjo gracias a los estudios de Roman Jakobson y a la difusión de éstos en el Congreso sobre el estilo realizado en 1958 por la Universidad de Indiana, oportunidad en que habría dado a conocer su "famosa comunicación" (1979; 9) "Linguistics and Poetics".

Ahora, en cuanto a las acepciones del término, según Ducrot y Todorov (1974), éste nos ha sido transmitido por la tradición como:

"1) *toda teoría interna de la literatura*; 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias (...); 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio" (Marchese et Forradelas, 1989; 324 – 326).



Pues bien, serán sólo las dos primeras acepciones las que me interesarán, en tanto nos sitúan en aquella *elección* realizada por el autor para construir su programa escritural, elección que en esta investigación será entendida como una conciencia estética que pretende, a su vez, ser una *teoría interna* del neobarroco latinoamericano.

Finalmente, cabría destacar la misión específica que tendría la *Poética* según Lázaro Carreter: indagar "qué es lo que caracteriza al mensaje artístico" (1979; 24), pues, a mi juicio, es lo que realiza el escritor cubano al tejer su *teoría interna del neobarroco* y plantear esta *Erótica* que develaré a continuación.

II. *Texto como Cuerpo*

En 1969, Sarduy publica *Escrito sobre un cuerpo*, título que nos sitúa inmediatamente en la analogía que permitirá plantear una serie de juegos semánticos cuyo principio será que todo *texto*, en tanto *cuerpo*, puede poseer cierto erotismo, puede ser erótico. Me refiero a "una serie de juegos semánticos", ya que así como los textos que Sarduy interpretará, su propio "Escrito", su propio *texto*, podrá ser entendido como un *cuerpo* más en esta cadena interpretativa. Así mismo, podríamos hablar de "Escritura sobre una escritura" y de "Texto sobre un texto".

A lo largo de su obra no sólo ensayística, Sarduy establece relaciones de semejanza entre escribir, cifrar, tatuar y pintar, hasta homologarlos: Escrito sobre un cuerpo, Pintado sobre un cuerpo: "La literatura es (...) un arte del tatuaje: inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de la significación." (1999; 1154)

"El texto que usted escribe debe probarme *que me desea*." (2004: 14), afirma Barthes. Es decir, no basta sólo con "crear un cuerpo" a partir de aquella "masa amorfa del lenguaje informativo", sino que además, es necesario hacer de él un texto coqueto, con textura, un cuerpo que contenga cierta "fuerza erótica".

III. *Retórica barroca y erotismo*

"Juego, pérdida, desperdicio y placer: es decir, erotismo en tanto que actividad puramente lúdica, que parodia la función de reproducción, transgresión de lo útil, del diálogo "natural" de los cuerpos.



En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiestan en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje –el de los elementos reproductores en este caso-, sino su desperdicio en función del placer.

Como la retórica barroca el erotismo se presenta en tanto ruptura total del nivel denotativo, directo y “natural” del lenguaje –somático-, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura.” (Sarduy, 1999; 1251)

Aquí la relación de semejanza se produce en la medida de que ambos transgreden su función utilitaria: reproducir e informar. Es decir, una noción de erotismo que, por lo demás, es identificable con la de Georges Bataille (1957), para quien la actividad erótica es “antes que nada una exuberancia de la vida” (pp. 8) o, en palabras de Krzysztof Kulawik (2001), “la parte del excedente (la part maudite) de la actividad sexual, la pérdida improductiva, desprovista de la intención reproductiva de la procreación, es decir, de su función de utilidad” (pp. 265).

En 1967 Sarduy publica su (segunda) novela *De dónde son los cantantes*, cuyo Prólogo, “La faz barroca”, pertenece a Roland Barthes, convirtiéndose en una de las primeras explicitaciones de lo que el crítico francés propondrá más tarde en *El placer del texto* (1973).² Lo que Barthes señala específicamente en el Prólogo (además de intentar argumentar la existencia de una “faz barroca” en el idioma francés) es que existiría un **placer del lenguaje** que precisamente esta novela contendría:

“Un libro viene ahora a recordarnos que fuera de los casos de comunicación transitiva o moral (*Pásame el queso* o *Nosotros deseamos sinceramente la paz en Vietnam*) **existe un placer del lenguaje, de la misma textura, de la misma seda que el placer erótico, y que este placer del lenguaje es su verdad.**” (1980; 4)³

“Placer del lenguaje” producido cuando el despliegue del significante logra superar la búsqueda de un fondo o del contenido de los mensajes, cuando se libera a la escritura y al lenguaje mismo de su función comunicativa, manifestando “la ubicuidad

² Cabe destacar, que entre ambos escritores existen muchos otros “roces” textuales y conceptuales, explícitos como implícitos. Entre los primeros, por ejemplo, destaca la mención que hace Barthes de *Cobra* en *El placer del lenguaje*; la que hace Sarduy en “Erotismo” -escrito en 1973-, al citar un fragmento de “La faz barroca” (1987: 298), y en “Soy una Juana de Arco electrónica, actual” -escrito en 1985- hablar de *el grano de la voz* de Barthes.

³ El ennegrecido es mío.



del significante, presente en todos los niveles del texto, y no, como se suele decir, sólo en su superficie (...)." (1980; 4)

Probablemente se trate de la misma libertad de la que habla en la entrevista "Placer/escritura/lectura", aquella necesidad de "levantar la prohibición erótica que impregna desgraciadamente a los lenguajes, politizados o contraideológicos y los convierte en discursos tristes, pesados, repetidos, obsesivos, aburridos." (2005: 138)

IV. Sobre la "función erótica" del texto

Otro escritor cubano vendrá a ejemplificar este *erotismo* de la retórica barroca: José Lezama Lima; pues, así como Roland Barthes se referirá a *De dónde son los cantantes* de Severo Sarduy para hablar del placer del lenguaje, Sarduy lo hará de *Paradiso* de Lezama. Al hablar de ella, en un apartado de "Horror al vacío" (1969) segundo capítulo de *Escrito sobre un cuerpo* que llevará (también) por nombre "Erotismo", Sarduy explicita la importante diferenciación entre *lo erótico* y *lo sexual* al señalar que la fuerza o fundón erótica no existiría en las escenas explícitamente sexuales,

"sino en todo su **cuerpo**, en todo ese margen entre comillas que el libro abre en la franja, más vasta, de la lengua cubana y, precisamente, por estar comprometido en ella, por sintetizarla en el espejo, *aunque cóncavo fiel*,⁴ de su reducción. **Es el lenguaje en sí, con su lentitud, con su enrevesamiento, con su proliferación de adjetivos, de paréntesis que contienen otros paréntesis, de subordinadas que a su vez se bifurcan, con la hipérbole de sus figuras y su avance por acumulación de estructuras fijas**, lo que, en *Paradiso*, soporta la función erótica, placer que se constituye en su propia *oralidad*." (1987: 297)⁵

De la caracterización que Sarduy realiza sobre *lo erótico* de *Paradiso* – paradigma de la escritura neobarroca latinoamericana –, me interesa resaltar: 1) la proliferación y la hipérbole de sus *figuras*; y 2) que estaría contenido en su *oralidad*; en tanto refieren, por un lado, a la existencia de ciertos mecanismos de artificialización, como la sustitución y la proliferación del significante planteados en "El barroco y el

⁴ En relación a esta frase, el mismo Sarduy aclara: "Si he citado el espejo gongorino, aunque cóncavo fiel, es porque en *Paradiso* ese erotismo pasa por la reflexión o la reducción de la Imagen. La imagen, que en Lezama no es transitiva y cuya única función es la de "imaginar". (1987: 298)

⁵ Nuevamente el ennegrecido es mío.



neobarroco"; y, por otro, lo propiamente erótico: la *oralidad*, pero no sólo en cuanto a su materialidad (textura, entonación, etc.), sino también en relación a esa lengua cubana que obras como *Paradiso* y *De dónde son los cantantes* son capaces de contener, a modo de intertextualidad y/o palimpsesto.

En cuanto al primer punto, cabe señalar la investigación de Krzysztof Kulawik (2001), sobre lo que él llama "la exuberancia discursiva" en la "dimensión textual-erótica", siendo uno de los pocos que trata el tema erótico en relación a la escritura y los planteamientos teóricos del cubano, más allá de una mera interpretación de la sexualidad y el homoerotismo presente y patente hasta el cansancio, en la obra narrativa del autor, gracias a que el objetivo de Kulawik es determinar si el tipo de relación existente entre la exuberancia sexual (de los personajes) y la discursiva, está determinado por el contenido, por la forma, o si existe una relación simultánea entre ambos. Pero lo que aquí interesa de su investigación, tiene que ver directamente con el tratamiento de dicha "exuberancia", fundamentalmente por la incorporación del aparato teórico sarduyano, evidenciado en la siguiente descripción:

"la exuberancia discursiva se puede percibir en el empleo de un estilo artificioso caracterizado por una audaz experimentación lingüística, una presencia excesiva de figuras poéticas como la metáfora, la elipsis, la hipérbole; en el empleo de técnicas lingüísticas como la proliferación, la sustitución y la condensación; en el uso paródico de la lengua mediante la polifonía textual, la intertextualidad y la metaficción (...)" (2001; 1 – 2)

Ahora, en cuanto a la *oralidad*, en tanto soporte de la "función erótica", en "Soy una Juana de Arco electrónica, actual", texto escrito en 1985, el escritor cubano, tal como lo evidencia el título, se compara con Juana de Arco, diciendo: "Como la santa guerrera, oigo voces. No me ordenan ningún sacrificio, ninguna obediencia de mi cuerpo, de mi persona. Sólo que no escribo *más que* para esas voces." (1999: 30) Pues bien, dicha oralidad (cubana, por cierto) de la que hablaba en 1969 para referirse a la obra de Lezama Lima, ahora la vuelve a tratar, pero para hablar de su propia obra: "Todo lo que escribo se presta para la difusión esencialmente vocal. Creo que no sólo mis poemas, sino hasta mis novelas ganan al ser leídas en voz alta." (1999: 30) - Y esto, más allá de que *De dónde son los cantantes* en sus comienzos haya sido una pieza de teatro radiofónico-. "¿Por qué la voz, y no la imagen, por ejemplo? La respuesta es muy



simple: por motivos puramente *eróticos*" (1999: 30). Pues, argumenta, es la voz la que capta o no su atención y su erotismo al encontrarse frente a otra persona, a menos que su imagen sea repulsiva, agrega. De esta manera, para el Sarduy de la década de los '80, *lo erótico* corresponde a lo que Barthes denominó *el grano de la voz*: "Una textura, una entonación, una rugosidad, un timbre, un deje: algo que une al cuerpo con otra cosa, que a la vez lo centra, lo motiva y lo trasciende (...)." (1999: 30) Ahora, ¿no es a la voz acaso que Lacan denominó, entre otros, *objeto a*?

V. El *objeto* del Neobarroco

La relación entre literatura o, específicamente, teoría literaria y psicoanálisis está presente en casi la totalidad de la obra ensayística de Severo Sarduy, desde *Escrito sobre un cuerpo* (1969), y su análisis a la obra de Sade y la figura del perverso o "héroe sádico", a *Nueva inestabilidad* (1987), donde gran parte del capítulo "Hacia la unificación" estará dedicado a la obra de Jacques Lacan. De esta manera, vemos cómo no sólo son "utilizados" ciertos conceptos como *pulsión* (de simulación) y *gran Otro* (A), sino que existen otros como *objeto a*, *objeto parcial* y *objeto perdido* que permiten configurar un cuerpo teórico capaz de determinar los fundamentos o principios de su programa escritural y del "barroco actual", pues Sarduy se valdrá de dichos términos para hablar del *objeto* del barroco, un objeto que, determinado por el suplemento, por el excedente de lenguaje, fascina y produce placer. No obstante, en esta oportunidad sólo haré referencia al *objeto a*, término introducido -e inventado- por Lacan en la década de los '60, "al profundizar las postulaciones freudianas de objeto perdido del deseo y de objeto de la pulsión" (Peskin; 2004). Específicamente, Lacan lo introdujo en su Seminario sobre la transferencia (1 de febrero de 1961), al referirse al *Banquete* de Platón (Roudinesco et Plon, 1998; 760). Sin embargo, en el devenir teórico del autor, el concepto fue adquiriendo diversas funciones, por lo que puede ser identificado como *causa del deseo*, *plus de goce* y *resto*, entre otros.

Particularmente el *objeto a* puede ser entendido como "el objeto deseado por el sujeto y que se sustrae a él, al punto de ser no representable, o de convertirse en "un resto" no simbolizable." (1998; 759) Es decir, "un objeto que por nominación se hace



presente, pero es y seguirá siendo un objeto ausente, una falta" (2004) que, a su vez, sólo puede ser identificada bajo la forma de "éclats" (fragmentos; brillos; explosión; resplandor) parciales del cuerpo.⁶

En la obra sarduyana, el *objeto a* preside el espacio neobarroco y, concretamente, se configura como 1) residuo: suplemento de lenguaje, exuberancia discursiva, exceso que trasciende la función comunicativa del lenguaje; y 2) desajuste: "entre la realidad y la imagen fantasmática que la sostiene", entre "la saturación sin límites, la proliferación ahogante, el horror vacui" y la obra neobarroca (1999; 1251), "reflejo reductor de lo que la envuelve y la trasciende": "la vastedad del lenguaje que *la* circunscribe, la organización del universo" (1999; 1252). No obstante, aun cuando este desajuste caracteriza también al barroco, es en el neobarroco donde existe la conciencia de su existencia, y aún así se insiste estructuralmente en él: la práctica del barroco actual se vuelve un juego en función del placer, pero un juego que también devela una crisis del sujeto, en tanto se sabe habitado y constelado por una inestabilidad, por una ruptura y una "carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia." (1999; 1252) "Barroco que recusa toda instauración, que metaforiza el orden destruido, al dios juzgado, a la ley transgredida (...)" (1999; 1253)

⁶ www.tuanalista.com/Diccionario-Psicoanalisis/6441/Objeto-a.htm



Bibliografía

Barthes, Roland (1972). "Placer/escritura/lectura", en *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Siglo Veintiuno Editores, 2005, Argentina. Pp. 133-149.

_____ (1974). *El placer del texto y lección inaugural*. Siglo Veintiuno Editores, 2004, México.

Carreter, Fernando Lázaro (1979). *Estudios de poética (La obra en sí)*. Editorial Taurus, Madrid.

Ducrot, O. y Todorov, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Editorial Siglo XXI, Buenos Aires. En Marchese, Angelo y Forradelas, Joaquín, 1989. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Editorial Ariel, Barcelona. Pp. 324 – 326

Kulawik, Krzysztof (2001). *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa neobarroca de Severo Sarduy, Diamela Eltit, Osvaldo Lamborghini e Hilda Hilst*. Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía, Universidad de Florida.

Peskin, Leonardo (2004). *El objeto a*. **Revista "Psicoanálisis: ayer y hoy"**. Sección *Reseñas conceptuales*. N° 2, primavera 2004. En <http://www.elpsicoanalisis.org.ar/numero2/objetoa2.htm>

Roudinesco, Elisabeth et Plon, Michel (1998). *Diccionario de psicoanálisis*. Editorial Paidós, Argentina.

Sarduy, Severo (1999). *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y Francois Wahl, Tomos I y II, Fondo de Cultura económica, España.