

La teoría de Sarduy.

Ficción más allá del barroco¹

Silvana Santucci²

Presentación

159

Es una felicidad y un honor poder estar acá. Para empezar, me voy a tomar el atrevimiento de contar una anécdota chiquita, no porque mi experiencia singular sea importante, sino porque para mi objeto actual de investigación las redes de trabajo académico y las circulaciones latinoamericanas de la teoría, especialmente, en sus vínculos Sur-Sur son muy valiosas. Es por ello, también, que buena parte de mi trabajo se centró en revisar el acervo cubano en Sarduy y no tanto el europeo. Resaltarlo entonces me parece que hace sentido. La primera vez que estuve (presencial) en una actividad del Núcleo Onetti fue como estudiante del doctorado en 2014, venía de una estancia en USP donde había estado casi todo cerrado por un paro importantísimo y quedé anonadada por la apertura de la universidad, por la biblioteca, por la calidad teórica y humana y por todo el despliegue de lo que allí sucedía: recuerdo una reunión pos-congreso, una conversación informal en la oficina con miembros del Núcleo que estaba compuesta por estudiantes de doctorado, de maestría y profesores que provenían de Uruguay, de Chile, de Colombia, de Argentina y por supuesto muchos brasileños, pero que no eran necesariamente locales. Eso no era habitual para mí y sigue sin serlo. A la vez, buena parte de mi formación crítica y teórica debe mucho a las actividades que propició Raúl

¹ Este trabajo fue escrito con motivo del encuentro “Barroko en Desterro” organizado por el Núcleo Onetti de Estudios Literarios Latino-americanos, de la Universidade Federal de Santa Catarina el pasado 21 julio de 2021.

² UNTREF - CONICET - UADER, Argentina.

Antelo desde ese espacio y desde varios otros y a las personas que circulaban y que, por suerte, todavía circulan en el Núcleo. El tándem Antelo - Gerbaudo hizo mucho por la institucionalización de la investigación en el litoral y lo sigue haciendo, pues mantienen una red entre la UFSC y la UNL activa desde hace 13 años. En este marco, quiero agradecer muchísimo a Byron [Vélez Escallón] por la invitación, con quien tenemos afinidades estéticas manifiestas y a Ignacio [Iriarte], por siempre estar dispuesto al diálogo y a compartir espacios con mucha generosidad: Guimarães, Lezama, Sarduy, Perlongher y otros, los aprendí con ellos y creo que tienen la cuota de sistematicidad y precisión que a mi intuitiva ficción teórica sarduyana suele hacerle falta. No es que deliberadamente quiera remarcar mi ausencia de méritos para leer sino que, por estructura, me apego a los mecanismos o, como los define Sarduy desde su propio aparato, a los “axiomas intuitivos” de la teoría, a los fines de pensar las formas de lo imaginario que circulan en la escritura y organizan, desde allí, una episteme.

160

Entrando específicamente en tema, *La teoría de Sarduy. Ficción más allá del barroco*, resulta una cuestión extensa, sobre la cual escribí un libro que se publicó a fines de 2020, pero que, a la vez, no pudimos presentar formalmente en argentina, así que decidimos aprovechar esta instancia para hacer una especie de comentario introductorio o presentación, aunque a veces lo deseable suele ser que a eso lo haga otra persona. Lo bueno de hacerlo bajo mi responsabilidad, es que no voy a estar obligada a elogiar absolutamente nada del texto, aunque eso interrumpa las propias lógicas académicas de la autorización. Simplemente me limitaré a contar brevemente las *in-tensiones* que están allí desplegadas.

Mi lectura de Sarduy se interesó por explorar las relaciones que su escritura mantenía con la plástica con el objeto de revisar no sólo la historia de las relaciones textual-visuales que la recubrían, sino que, también, tuvo el propósito deducir los efectos que la yuxtaposición estética entre las artes produjo en ella. De la amplitud que caracteriza a la producción de Sarduy nos centramos en sus *ensayos y poesías*, puesto que entendimos que, como punto de partida, podría precisarse desde allí su contribución al debate de las vinculaciones entre barroco y neobarroco en el campo de los estudios sobre

el arte y la literatura latinoamericanos de fin de siglo pasado, pero terminamos concluyendo que es su poética aquello que posfunda una teoría.

A mediados del siglo XX e influenciada por la trascendencia de las lecturas lacanianas, los desarrollos semióticos y el avance inicial de los estudios culturales y deconstructivos, la producción ensayística de Severo Sarduy emergió desde París provocando una alta resonancia. La misma reinstaló al barroco como un tópico privilegiado para comprender la actualidad de esta literatura y diseñó una serie de interpretaciones centradas en las tensiones lingüísticas, político-literarias y científico-culturales entre Europa y América Latina.

En América hispano y también luso-hablante, entre 1960 y 1970 se extendió un clima de importante renovación estética. El barroco y su impacto comenzaron a ser estudiados como parte de dicho proceso en los principales centros intelectuales de uno y otro lado del continente. Caracterizados primariamente por una fuerte filiación española, los aportes de Sarduy retomaron la lectura y la interpretación de Lezama Lima, asumiendo al barroco como un estilo artístico vinculado con la *heterogeneización* del arte colonial. Sin embargo, a través del reconocimiento que le había otorgado tanto Rubén Darío como algunos de los poetas de la generación del 27, el barroco se había convertido en un arte legítimo ya a finales de la década de 1930; momento en el que la cultura, las costumbres, las modas, las relaciones sociales y el mundo del trabajo, así como las formas del ocio latinoamericanas también se renovaron como consecuencia de la consolidación y masificación de las ciudades y los nuevos modos de vivir en ellas.

A su vez, el primer gran capítulo del siglo XX dedicado a la imagen barroca de América Latina se registra en 1937, cuando José Lezama Lima publica en La Habana los “ensayos sobre Garcilaso y Góngora” y el gran poema a la *Muerte de Narciso*. En ellos el barroco es definido como un aspecto *constitutivo* de América. Esas ideas van a tomar cuerpo definitivo más tarde en *La expresión americana* (1957), un texto que Lezama produce ya en su madurez. Allí el barroco latinoamericano se reelabora como un estilo de oposición y contienda, reconfigurándose como un arte “de la contraconquista”. De esta manera, adquiere su sentido “revolucionario” en

la medida en que combina lo español con lo indígena, integrándolos en una cultura que año a año, como dijera Lezama, fue “gastando los lazos con España como el agua agujerea la piedra en el mar” (2001, p. 28). Sin embargo, es evidente que en Argentina estamos como el actual Paraná, en una bajante inusitada y todavía el mar no termina de horadar la piedra que, cada tanto, como cuando Iemanjá no te quiere cumplir los deseos, nos devuelve el mito de que bajamos de los barcos o provenimos de la selva.

Por otra parte, Lezama se ocupó de algo más que de escribir en y sobre literatura. Abrió su espectro de análisis hacia la pintura, la escultura, la arquitectura latinoamericana, ocupándose de la obra de Aleijadinho, de la iglesia de San Lorenzo de Potosí, del mobiliario y el gusto por los banquetes en la colonia y de la cotidianeidad cubana de principios de siglo. Así, el barroco latinoamericano se vuelve un fenómeno no sólo literario, sino también artístico y a la vez específicamente *transcultural*.

Por su parte, la teoría neobarroca de Sarduy retoma esta perspectiva y resume la apuesta de Lezama como una reestructuración mítica de este *efecto de transculturación* propiciado por el barroco. Así, las últimas tres décadas del siglo pasado se reencuentran con la prepotencia y la intensidad del barroco como estilo artístico, pero, conforme al clima de actualización reinante, adquiere su denominación moderna de *neobarroco*, en tanto parte de las elaboraciones epistemológicas que el giro lingüístico proveyó al campo de las Ciencias Sociales y Humanas. La apuesta de Sarduy implicó la generación de nuevas significaciones a propósito del contexto latinoamericano, pero las articuló en una reflexión singular que se interesó por las nuevas contradicciones emergentes en los fenómenos estéticos americanos y europeos. Así dio forma a un pensamiento teórico autónomo que no hizo foco en polarizar las relaciones continentales de las producciones estéticas, sino que se propuso integrarlas, desde una perspectiva desarticuladora de las jerarquías instaladas, sin obviar las disputas, pero sin caer en una lectura repetitiva o deteccionista de las versiones heredadas del barroco -la mera reproducción de una serie- o en la relectura de corrientes de pensamiento filosófico dominantes -la aplicación de un sistema de ideas o un esquema de pensamiento- que le dieran forma y solución al presente estético que le interesaba pensar.

Bajo este marco, el desarrollo teórico de Sarduy se presenta siempre como una apuesta por-venir, es decir, como una propuesta que necesariamente apunta a descifrarse con sus lectores futuros. Sarduy ejercita la potencia radical que todo acto de lectura supone, al que asumimos con Barthes pero también con el propio autor, como un acto de *producción y productividad*. Una puesta en práctica que toma al lenguaje en un sentido amplio para exceder la estricta noción de escritura; aspecto que lleva a discutir modos de construcción de las imágenes y de la representación desde la pintura o desde fenómenos plásticos pero que no se limita a ellos. Por el contrario, profundiza interrogaciones sobre los modos de configuración de los imaginarios.

Sarduy lee y practica una *performa de la imagen* nunca entendida como la búsqueda de una *pre-forma original*. Delimita un espacio o deriva estético-teórica en transformación que le permite leer movimientos culturales que componen un modo estético de reflexión y acción en torno al arte -de allí que la asumimos como efecto de *transculturación*-, pero que aborda objetos centrales y marginales de la cultura escrita y visual de su tiempo, tanto fenómenos recargados cuanto minimalistas y despojados. A la vez, revisa procesos y fenómenos populares, así como el arte de elites y algunas propuestas liminares. Desde el son a la ópera, del palace al chino, de la guayaba al bloody marie. Objetos, siempre, en los que las definiciones sobre el arte rozan algún tipo de límite.

No es cómodo leer a Sarduy porque fuerza y artificializa sentidos, porque su propuesta escapa a las seguridades y a las cancelaciones, al mismo tiempo que discute y pone en acto las prácticas que lo sostienen. En esta perspectiva, no sólo se trata de mantener el paso ganado y ser absolutamente barroco sino, también, de parecerlo.

Así, el pensamiento estético de Severo Sarduy no describe al barroco como un recorrido de comienzos absolutos, sino de recomienzos apresurados que contrarían toda idea de tiempo asumida como continuidad y circulación de instancias sucesivas y mensurables. Se trata de un pensamiento anacrónico que revisa aquello que no es repetición del pasado, sino que actúa como potencia futura: *heredar lo que nos sucede, lo que vendrá después de nosotros y nadie puede sobrepasar*. Apotegma que

sintoniza con la reconocida fórmula filológica hamachereana en la que interesa del pasado “lo que de él va al futuro” (2011, p. 226). Pero que sin embargo ubica la potencia productiva del presente en la posibilidad de heredar lo que vendrá después (y eso parece un guiño de Ludmer), tanto como lo que sucede. Y lo profundiza remarcando una configuración comunitaria: lo que *nos* sucede. Es por ello que la condición subjetiva para imaginarizar y elaborar futuros tiene, en esta teoría, un anclaje eminentemente colectivo.

Por otra parte, Sarduy explica los cambios estéticos que percibe en el proceso de finalización del siglo XX y sitúa todo lo que pueda decirse del arte en términos de múltiple puro, es decir, de *mestizo*. Para Sarduy no hay original y copia porque, en definitiva, el espejo ya está escarchado: “Ninguna trascendencia. Ninguna metafísica. El código no es admitido ni desmentido. Ni afirmación, ni negación, ni anulación de los contrarios. Discusión y crisis, fin de la ontología” (1999b, p. 1325). Así, el *espacio textual* sarduyano no emerge, como podría pensarse con Badiou, como un acto *único e instantáneo* de desaparición de una verdad y que -en términos místicos o dogmáticos- podría coincidir con el acontecimiento, sino que la escritura surge como parte del proceso continuo de reflexión, afección y recomposición de *un espacio propio desontologizado*. Performatividad de la crisis y la discusión, más que trascendencia.

De modo que esta arbitrariedad puesta en acto en la propia escritura es replicada, también, en la noción de *obra*; entendiendo que la misma se concreta en las lecturas que pueden producirse acerca de ella, es decir, en cada puesta *en obra*. Lectura y obra, entonces, se hacen *siempre, de nuevo, cada vez*, reconviniendo sus cancelaciones ontológicas originarias. Como anticipamos, en su producción ensayística, la noción de tiempo adquiere un desarrollo particular que se complejiza desde la noción de *eón* (*idea-acontecimiento* Eugenio d’Ors en *Lo barroco* 1935) hasta su definición de *retombée* (“causalidad acrónica” Sarduy, 1999b, p. 1370). En este sentido, la *obra* no se constituye como consecuencia de la presencia identificable de una marca de comienzo o de la inscripción de un origen vuelto invisible, aunque puro, sino que -metáfora del Big Bang mediante, es decir, confluencia de *expansión* y *estallido*- la definición sarduyana de *obra*

envuelve un proceso de retrocesos, reconfiguraciones y renacimientos, donde lo que se produce es una verdad parcialmente temporaria del acontecimiento. Eso me gusta pensarlo con una idea que Franca Maccioni ha explorado en trabajos colectivos y que denomina como “el recomenzar” (2016).

Sarduy piensa en los objetos sígnicos del mundo que habita y en sus efectos estticos desde una lectura que excede los límites disciplinares tanto como los institucionales y ejercita un modo de leer que se vuelve, a su vez, un modo de práctica teórica sobre la misma: la lectura es un saber performático y es también un modo de hacer. Saber escribir es saber pintar, pues el arte no conoce límites, así como el barroco no distingue límites entre artes. Imposible caracterizar lo estrictamente propio, o peor, lo extranjero, sin recurrir a imágenes o figuraciones que vuelven a las palabras *tropos*, recubiertas de más o menos materiales, para distinguir o clasificar aquello que nos hace universales, nacionales, regionales o tropicales, por poner un ejemplo.

165

Para Sarduy somos cuanto en la lengua que habitamos, construcciones *por* efecto y *en* efecto, aunque velemos, olvidemos o proyectemos la dimensión corporal que involucra a cualquier potencia enunciativa, tal como sucede con el rostro en que andamos. Portamos aquello que -excepto en la actual pesadilla del zoom- no termina de drse nos a ver. Funcionamientos de condensación, sustitución y proliferación, las tres operaciones centrales del *signo barroco* que productivamente Sarduy actualiza.

Entendemos, entonces, al neobarroco sarduyano como un pensamiento anclado en tradiciones teóricas formales (filosóficas, artísticas y estticas) que se ocupan del lenguaje y el signo, pero que se autonomizan en una faceta *descolonializada*, cuando utiliza el mismo estatuto desencadenado y especulativo en relación con el arte que analiza, a la par de cualquier otro pensamiento. Así, el neobarroco no es deudor de las morales de una tradición teórica formal específica. Es un pensamiento “heredero” en términos derrideanos y lezamianos. No debe nada, aunque reconoce todas las líneas que lo constituyeron, *actualizando* en un presente las múltiples ideas que lo componen, más allá de toda jerarquía epistemológica. El

neobarroco funciona como un dispositivo de lectura de lugares o espacios intermedios. América Latina se vuelve espacio, entonces, fundamental para el acaecimiento de una performance teórica como ésta, que no resigna espectralidad, ni problematización política, ante las posibilidades de erigirse en una inmanencia. En este marco, retoma la hendidura abierta por Lezama para inscribir una imagen americana que nos devuelve una tradición *otra* a la que define, también, como “nueva” y hace expansiva la lectura mítica de islas al continente:

Lezama constituye a América como un espacio gnóstico, abierto, para concluir en una teleología. No dudo que la fuerza de esa imagen en esa teleología libera a las islas del mito, del sueño europeo que eran, del prisma utópico a través del cual se veían, para encarnarlas en identidad, para ensimismarlas. Al mismo tiempo, la entrada en ese espacio gnóstico es la desaparición del barroco europeo, congelado, del primer barroco, la entrada en otra proliferación que es, sobre todo, “otra intensidad”. (Sarduy, 1999, p. 1412)

166

En este marco, la interrelación gráfica constitutiva del primer barroco cobra una importancia fundamental en la construcción y organización de los argumentos que definieron la teoría estética de Severo Sarduy. Por lo tanto, recuperando el marco histórico de estas relaciones -la tradición horaciana del *ut pictura poesis*- terminamos por redefinir algunos alcances, puesto que Sarduy acompaña no sólo a la pintura con la poesía, sino a la plástica con la escritura de modos menos categóricos y, como acostumbra, más humorísticos. Poesía y pintura son ni más ni menos que “el mismo perro con distinto collar” (1999a, p.78). El cruce *paródico* para la definición de un rasgo central de esta teoría, supone –como propone Didi-Huberman– la proyección del *humor* como variable “líquida” sobre la escritura, provocando un efecto análogo al uso del color en pintura, es decir, al chorreo de un color en la tela, puesto que el color, también líquido, “convierte cualquier superficie en una figuración” (Didi-Huberman 2007, p. 10).

Por otra parte, los vaivenes y vacilaciones teóricas que nuestro trabajo expone provienen del encuentro y el recorrido por materiales

“menores” que *presionan a la Obra completa* justamente por estar excluidos de esa configuración. Al adentrarnos en el archivo del autor, advertimos que el estudio sobre los vínculos entre artes se organizaba desde un foco que privilegiaba sólo la influencia europea, aún cuando era un dato bastante difundido que sus estudios formales sobre arte en París fueron posibles gracias a una beca otorgada por el Gobierno Revolucionario de Cuba en 1959. Así, nos centramos en el primer período de producción de Sarduy en la isla para releer desde allí el trazado de su vínculo teórico con la plástica, concluyendo que buena parte de estos desarrollos no son consecuencia de su contacto con el medio cultural francés, sino figuraciones emergentes desde su producción cubana y altamente vinculadas con esta tradición pictórica.

Ante la posición de *hallazgo* que suscitó toparse con esos primeros materiales cubanos pretendimos no volvernos sus históricos exégetas, sino simplemente sus lectores. Aquellos que hacen con lo heredado *otra cosa* y van en busca de abrir sino nuevas, al menos renovadas elaboraciones. Avanzamos, además, en la construcción de un viraje en la perspectiva teórica originalmente propuesta, cuyo impacto metodológico propició el abandono definitivo de una mirada retórica y *deteccionista* sobre “los cruces” entre pintura y literatura, encontrando en ello un correlato con la propuesta teórica que el propio Sarduy organiza. Por lo tanto, este trabajo se inscribió metodológicamente bajo un compromiso excesivo: tratamos de proponer un recorrido transformador de las relaciones entre barroco europeo, barroco colonial y neobarroco a partir de la reconsideración histórico-crítica del propio Sarduy como escritor-artista, es decir, como *performer programático* de su teoría.

Por otra parte, asumiéndonos como lectores extranjerísimos de las tradiciones teórico-literarias de las que este autor participa, pretendimos reponer la importancia que su pensamiento adquirió en el campo teórico-crítico de la literatura argentina, donde desde el retorno de la democracia hasta la actualidad, sus ensayos se enseñan en las universidades con una ininterrumpida consideración y donde existe un especialista en Sarduy en cada una de las regiones del país. Sin embargo, es casi imposible pensar un “uso teórico” de Sarduy en argentina, sin reponerlo en clave de las relecturas brasileñas del barroco. Santa Catarina tiene importantes

desarrollos que van desde los *Telquelismos latinoamericanos* de Joca Wolff (2009) a *Do Tamanho do mundo. O Páramo de Guimarães Rosa* de Byron Velez Escallón (2018). A la vez, en la última entrevista que Jorge Schwartz le hizo a Sarduy en 1986 le propuso un ejercicio diagnóstico de los procesos históricos y culturales de América Latina. Lo invita a imaginar qué le diría a un joven que prepara en 2089 la contraportada de sus *obras completas*. La respuesta no por pandémica resulta ajustada a la Cuba que podemos heredar, todavía, en 2021:

Nada quedará. Nada. Pero no debido a una deficiencia o a una inconsistencia particular de mi trabajo, sino debido al cambio total, de orden tecnológico, que nos aguarda en el tercer milenio. Debido a lo imprevisible de todo lo que va a pasar y que ningún futurólogo puede prever. Estas formas discursivas, estas nociones del saber, este mundo que ya padece de su nueva inestabilidad, no tendrá nada que ver con el que sucede. He aquí un detalle científico: la casi totalidad de los objetos de que nos serviremos en la casa en el próximo milenio, aún no está inventada. Todo va a bascular, hacia lo mejor o hacia lo peor. De modo que nuestras formas literarias o conceptuales serán, cuando más, curiosidades arqueológicas. Y esto si persisten. Si sobreviven a la catástrofe, al cambio tecnológico o a la hecatombe nuclear. El plazo que me das me parece muy lejano. Basta con unos años, con un virus electrónico o con una pandemia como el sida. Basta con la mala voluntad de algún tirano. Basta con un capricho divino. Y todo llegará a su límite, a su ceniza, a su fin. (Sarduy, 1999b, p. 1840)

168

Por lo demás, nuestro trabajo pretende configurarse como un aporte crítico hacia las nuevas reinscripciones estéticas del barroco propiciadas por Sarduy para el siglo XXI, tanto en su sentido escritural como en su sentido plástico o *plasmático*, como deriva Raúl Rodríguez Freire en *La forma como ensayo. Crítica. ficción. teoría* (La Cebra, 2020). Entre ellas y desde el archivo, tratamos de reponer un gesto central: la posición de enunciación *marica* que el propio Sarduy construye y refuerza a lo largo de sus producciones críticas. Aquello que le fuera resistido especialmente en la cuba del “hombre revolucionario”, el despreciado *mariposeo* bajo el que hace resistir una voz enunciativa. Voz que se deja ver en el pasaje de su firma cubana “S. S” hacia una parisina “Lady S. S”, autfiguración que la

pone a bailar junto al panteón de las rumberas cubanas y otras diosas de las mitologías urbanas, sacras y seculares como la Dolores Rondó, la Cachita o la Virgen de la Caridad del Cobre. Así, estampas, disfraces, coronas frutales, brocados y rituales de montaje descolonizan, también, la voz genérica de su pensamiento, destituyendo aquella vieja duplicidad especular del primer barroco que, como bien anticipaba, “podría conducirlo a su desaparición”.

Ante los peligros que nos impone una nueva modernidad transicional, con las vitalidades en crisis, es que se hace lugar esta teoría. Sarduy registra, además, una larga tradición de trabajo donde las imágenes son entendidas como “creaciones en la mente del artista”, reponiendo un “valor de interioridad” como modo de organización de lo sensible: la pregunta por cierto lugar del espíritu en la visión de quien produce la obra de arte, pero también, de quien se acerca a ella. Ese aspecto lejos está de convertirse en un tópico exclusivo de los ensayos sobre el barroco, puesto que ya se lee en sus textos de 1957 y del 1959. Asimismo, la noción de “intuición” adquiere un lugar destacado en su lectura de las imágenes durante ese primer período de producción e incluso la “interioridad” era bien integrada como concepto “a la búsqueda cubana de un arte de expresión nacional” (Sarduy, 12 de abril de 1959).

169

Finalmente, la sensibilidad estética en Sarduy aparece, como insistiera Dalmaroni (2013) retomando a Barthes, vinculada a una pregunta por la lectura y, agregamos aquí, vinculada también, a una pregunta por la lectura *propia*: “no qué texto leo, sino qué texto soy cuando leo” o mejor, qué cuadro soy cuando pinto.

En el caso de Sarduy la formalización de esta apuesta llegará, al menos, parcialmente, unos diez años después de sus primeros comentarios cubanos sobre arte: “Haré de mi cuerpo Tu libro, ¡leerán de mí!” escribe en *De donde son los cantantes*. Así, la respuesta retorna como demanda al cuerpo que reescribe una serie de materialidades posibles desde donde leer la contemporaneidad de sus publicaciones (sus desarrollos sobre el tatuaje y sobre las escrituras corporales son extremadamente conocidos) y vuelve al cancionero popular cubano, integrando voces del registro cultural de su lugar de nacimiento como acervo productivo para la configuración de un

pensamiento elíptico y singular acerca del arte. De este modo, aparece la composición de un sentido materno-filial (femenino, matriarcal) que cifra la consolidación de su retórica teórica e intelectual, desde donde se inviste para acordonar sus enunciaciones sobre el espacio lingüístico de la patria. Estudiamos, en definitiva, un programa epistémico desacralizador de los saberes que sostienen las estabilidades textuales, el cual opera, axiomáticamente, desde las potencias infinitamente revolucionarias de la poesía: un *universo en estabilidad a creación autónoma constante, sin origen y a partir de nada, cuyo soporte funcional es la diferencia y cuyo motor la repetición* (Sarduy, 1986). En suma, la tentación de adherirle una perspectiva, una mirada galáctica a la memoria.

BIBLIOGRAFÍA

BADIOU, Alain. "Fifteen theses on contemporary art". *Lacanian Ink* 23. 2003. <http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm> (consultado en marzo de 2019)

BADIOU, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Editorial Manantial. 2005. Trad. Horacio Pons.

DALMARONI, Miguel. "Algo más sobre el lector común". En el sitio: *Bazaramericano*, actualización <http://www.bazaramericano.com/> noviembre-diciembre 2013 / enero-febrero 2014

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006. Trad. Oscar Oviedo Funes.

IRIARTE, Luis Ignacio. "Los signos de la patria. Memoria y nación en De donde son los cantantes de Severo Sarduy", *Revista Aristas*. Revista de estudios e investigaciones. Facultad de Humanidades n° 6. 2010. pp. 1-12.

LEZAMA LIMA, José. *Poesía y Prosa. Antología*. Iván González Cruz (Ed.). Madrid: Ed. Verbum, 2001.

MACCIONI, Franca, MARTINEZ RAMACCIOTI, Javier. *Hacer. Ensayos sobre el recomenzar*. Buenos Aires: Ed. Teseo, 2015.

RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl. *La forma como ensayo. Crítica. ficción. Teoría*. Buenos Aires: Ed. La Cebra, 2020.

SANTUCCI, Silvana. *Heredar Cuba. Una teoría literaria en Severo Sarduy*. Rosario: Ed. Biblioteca Vigil, 2020.

SARDUY, Severo. *Obras Completas, Tomo I*. México: FCE, 1999a.

SARDUY, Severo. *Obras Completas, Tomo II*. México: FCE, 1999b.

SARDUY, Severo. "Comentario en Arte-Literatura". *Diario Libre*, 12 de abril de 1959.

VÉLEZ ESCALLÓN, Bairon. *Do tamanho do mundo. O páramo de Guimarães Rosa- com un Yavareté*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2018.

WOLFF, Jorge H. *Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entre-lugar de los trópicos*. Buenos Aires: Grumo, 2009 [Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, 2016].

Resumen: El escrito recorre algunas modulaciones del programa barroco sarduyano en tanto episteme y comenta parte de la introducción al libro *Heredar Cuba. Una teoría literaria en Severo Sarduy* (2020). El lenguaje es asumido en un sentido amplio y la escritura excede el vigor de una inscripción. Este aspecto permite a Sarduy problematizar ciertos modos de construcción de las imágenes y de la representación en sus vínculos con algunos fenómenos plásticos, pero no se limita a ellos. Sarduy ejercita la potencia radical que todo acto de lectura supone como un ejercicio de *producción y productividad*. Los axiomas teóricos del neobarroco son revisados como una apuesta por-venir, es decir, como una propuesta que necesariamente apunta a descifrarse con sus lectores futuros. Como *efecto de transculturación*, la teoría neobarroca sarduyana profundiza interrogaciones que intervienen configuracionalmente en los imaginarios políticos de América Latina.

Abstract: This article explores some modulations of the Sarduyan baroque program as an episteme and comments on part of the introduction to the book *Heredar Cuba. A literary theory in Severo Sarduy* (2020). Language is assumed in a broad sense and writing exceeds the force of an inscription. This aspect makes it possible to problematize some modes of construction and representation of images according to some plastic phenomena, but it is not limited to them. Sarduy exercises the radical power that every act of reading supposes as an exercise of *production and productivity*. The theoretical axioms of the neo-baroque are reviewed as a bet to come, that is, as a proposal that necessarily intends to be deciphered with its future readers. As an *effect of transculturation*, the Sarduyan neo-baroque theory interrogates configurations of the political imaginaries of Latin America.