

## Góngora, Sarduy y el neobarroco

Gustavo Guerrero

Como muchos escritores cubanos de su generación, Severo Sarduy (1937-1993) fue, desde muy temprano, un lector de Góngora. Entre los poemas que, con sólo dieciséis años, empezó a publicar en su Camagüey natal, figuran un buen número de sonetos cuya factura tradicional denota ya una cierta familiaridad con la poesía gongorina. No faltan, en los endecasílabos del adolescente, ni los garbosos verbos bimembres ni las famosas correlaciones descritas con tanto esmero por Dámaso Alonso. Algunos tienen, además, un dejo arcaizante y sentencioso que quizá corresponda al espíritu de una ciudad que se precia de ser la cuna de las letras coloniales cubanas. Allí se redactó, como es sabido, el *Espejo de paciencia* (1608), la epopeya renacentista del canario Silvestre de Balboa, que se considera como el primer poema escrito en la isla. Gertrudis Gómez de Avellaneda, Emilio Ballagas y Nicolás Guillén son también hijos predilectos de esa capital de provincia que Sarduy recuerda, en uno de sus textos, como un lugar «de tinajones y de iglesias más o menos barrocas, ciudad también de poetas y de acalambreada retórica»<sup>1</sup>.

Fue, pues, en la orgullosa y literaria Camagüey, sin que sepamos exactamente cuándo ni cómo, donde se produjo el primer encuentro de nuestro autor con Góngora. La Habana y, más tarde, París prolongan y desarrollan este vínculo, y lo convierten en un hábito de lectura, en una fiel frecuentación que no ha de cesar sino con la muerte del cubano. En verdad, no creo exagerar si digo que Góngora es una figura tutelar que, desde el comienzo hasta el fin, recorre diversamente la obra de Sarduy. Su ubicua presencia se deja sentir por igual en la prosa y en la poesía no sólo como un temprano modelo de escritura sino también –y sobre todo– como objeto de especulaciones teóricas y fundamento de una estética neobarroca. Honda, plural y continua, es tal la importancia de esta impronta que resulta bastante difícil tratar de ordenar sus múltiples y difusas manifestaciones, aunque es posi-

<sup>1</sup> «Severo Sarduy (1937...)» in *Severo Sarduy, Obra completa, I*, Gustavo Guerrero / François Wahl (ed.), Colección Archivos, Madrid / París, 1999, p. 7. Todas las referencias remiten a esta edición que abreviamos con la sigla OC, seguida del volumen y el número de página.

ble distinguir, al menos, tres instancias o tres momentos principales que se suceden en el tiempo dentro de la bibliografía sarduyana. El primero de ellos es el de la lectura estructuralista de Góngora en el contexto de la colaboración con el grupo de *Tel Quel*; el segundo es el del homenaje a Lezama Lima tras la polémica sobre la homosexualidad en *Paradiso*; en fin, el tercero, estrechamente ligado a los dos anteriores, es el de la formulación de una teoría del neobarroco hispanoamericano en los ensayos de los años setenta. Como en un juego de muñecas rusas o, mejor, en una serie de círculos concéntricos, cada una de estas etapas prepara a la que le sigue y, de menor a mayor, va ampliando el horizonte gongorino del pensamiento de Sarduy. Todas, sin embargo, reflejan el mismo afán interpretativo, la misma búsqueda de una exégesis innovadora que permita reinstalar al cordobés no sólo en nuestro presente sino también en el espacio más actual de la creación literaria contemporánea.

### **Góngora estructuralista**

No es casual así que el primer texto teórico que Sarduy escribe sobre Góngora se publique en una de las revistas más vanguardistas de la época: la célebre *Tel Quel*. El ensayo «Sur Góngora» de 1966, cuya versión española aparece casi simultáneamente en *Mundo Nuevo* bajo el título de «Góngora o la metáfora al cuadrado», marca un hito en la trayectoria del joven escritor cubano recientemente instalado en Francia<sup>2</sup>. En efecto, esas tres cuartillas lo inscriben de lleno en el ámbito de las investigaciones del grupo de Sollers y de Kristeva, y constituyen su aporte más personal al estudio de las figuras retóricas, que estaba entonces muy de moda en los círculos estructuralistas. Recordemos que el libro *Figures* de Gérard Genette data de ese mismo año, que Paul Ricoeur publica sus estudios sobre la metáfora y que uno de los temas del seminario de Roland Barthes, en la Escuela Práctica de Altos Estudios, es la retórica antigua. Nada, pues, más oportuno ni más *à la page* que un trabajo sobre las figuras gongorinas. No habría que olvidar que Góngora es, además, un poeta ampliamente conocido y apreciado por los intelectuales franceses desde los tiempos de Verlaine y del sonado paralelismo con Mallarmé.

Fiel al espíritu telqueliano, que anima con su militancia político-literaria aquellos años del primer estructuralismo, Sarduy hace de Góngora, en su

<sup>2</sup> OC, II, pp. 1155-1159.

breve ensayo, una suerte de gran liberador del discurso poético. Ajeno a la tradición clásica y realista que valora la pureza denotativa del lenguaje y considera a las figuras como enfermedades lingüísticas, el cordobés, según nuestro autor, «desculpabiliza a la retórica a tal extremo que el primer grado del enunciado, lineal y ‘sano’, desaparece en su poesía»<sup>3</sup>. Sus metáforas se alzan, en realidad, sobre otras metáforas que fueron, en su momento, un hallazgo, pero que se han integrado a la tradición y a la lengua literaria. Los análisis estilísticos de Dámaso Alonso tienen, sin lugar a duda, una influencia determinante en esta interpretación, ya que ponen de manifiesto la vasta suma de referencias culturales antiguas y renacentistas que constituyen el alimento de las asociaciones gongorinas. Sarduy ha leído bien a Alonso y no duda en generalizar sus conclusiones cuando afirma que «el simple hecho de ser escrita hace, en la obra de Góngora, de toda figura, una potencia poética al cuadrado». Y añade: «Esta metáfora al cuadrado puede presentarse en su estructura como una reversión de la metáfora simple. Alonso ha señalado ese carácter biunívoco: si el agua, por ejemplo, se metaforiza en cristal, el cristal será devuelto al agua»<sup>4</sup>.

Metáfora sobre metáfora –o metáfora contra metáfora–, las figuras del cordobés son así metaliterarias y reflexivas, pues su referencia se disuelve en un juego de espejos que es entonces, para los estructuralistas, el gran juego de la literatura. No en vano Sarduy descubre, en el texto de Góngora, «una proliferación de la sustancia metafórica misma» y sostiene que «todas las *Soledades* no son más que una gran hipérbole; las figuras de retórica empleadas tienen como último y absoluto significado la hipérbole misma»<sup>5</sup>. Dos conocidos ejemplos de la primera redacción del poema –las islas descritas como «paréntesis frondosos» y el campo que, ante los ojos del peregrino y el cabrero, «mapa les despliega»– vienen a confirmar el carácter especular de una escritura que, invirtiendo los patrones retóricos más convencionales, se convierte en modelo de aquello que designa y transforma a la naturaleza en objeto simbólico: en mapa o página manuscrita. Andrés Sánchez Robayna nos ha enseñado a leer estos versos y algunos otros como elementos de un viejo tópico que se repite en la obra de Góngora: el del gran texto del mundo<sup>6</sup>. Para Sarduy, lo que muestran los dos ejemplos es que, en las *Soledades*, «la realidad –el paisaje– no es más

<sup>3</sup> Ibid., p. 1155.

<sup>4</sup> Ibid., pp. 1155-1156.

<sup>5</sup> Ibid., p. 1156.

<sup>6</sup> Andrés Sánchez Robayna, *Tres estudios sobre Góngora*, Edicions del Mall, Barcelona, 1983, pp. 37-57.

que eso: discurso, cadena significativa y por lo tanto descifrable». Como Alonso, el cubano piensa así que la poesía gongorina no es hermética: es posible entenderla y traducirla, pero sólo desde una perspectiva inmanente, metarretórica y metaliteraria. Aún más, es esta característica la que hace del poeta un paradigma del barroco, ya que supone una ruptura con toda referencia directa a una naturaleza primera y crea una falla, un abismo, entre las palabras y el mundo. «Signo de lo literario –se lee en el ensayo– esta separación llega en Góngora hasta lo máximo»<sup>7</sup>.

Si mi interpretación es correcta, la distancia entre el signo y el referente constituye, a su vez, el espacio de las perífrasis con que se elude la denotación y se posterga el mensaje. Sarduy se apoya en el psicoanálisis lacaniano para describir el significado elíptico de las perífrasis gongorinas como una especie de nudo patógeno: «En la lectura longitudinal del discurso es ese tema regularmente repetido (repetido como ausencia estructurante, como lo que se elude), frente al cual la palabra falla. Y ese fallo señala el significado ausente. La cadena longitudinal de las perífrasis describe un arco: la lectura radial de esos fallos permite descifrar el centro ausente»<sup>8</sup>. Sabemos que, para Alonso, ese centro contiene los pormenores, las trivialidades y los hombres vulgares que se evitan con alusiones y eufemismos. Sarduy va mucho más lejos en su elucidación: «Esa referencia central –escribe– es la naturaleza pensada»<sup>9</sup>. En otras palabras: lo que dicen y repiten las perífrasis gongorinas con sus omisiones es la pérdida de la inocencia dentro de una cultura que no sólo descubre que la vida es sueño, sino que el mundo es un teatro y que acaso la naturaleza toda no es más que una vasta cornucopia. Hombre del barroco, Góngora es la conciencia en la que se desarrolla el drama de una representación cuyo modelo primero se disuelve en otra representación. Su lectura simbólica del texto del mundo traduce, en el fondo, la lenta desaparición de la idea de un original fijo y estable, anterior a los códigos culturales. De ahí que, para Sarduy, en las *Soledades*, «una línea virtual atraviesa el poema y divide sus versos en dos partes simétricas que se oponen y se duplican mutuamente, como el espacio de un espejo y el espacio real»<sup>10</sup>. Los paralelismos del relato entre el naufrago y el hijo que muere ahogado, entre la boda a la que se asiste y la boda que se frustra, son índices de esta estructura refleja que el cubano cree percibir también en la composición del cuadro barroco por excelencia: *Las meninas*.

<sup>7</sup> OC, II, pp. 1156-1157.

<sup>8</sup> Ibid., p. 1157.

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> Ibid., p. 1157-1158.