

la interpretación de un pasaje de «Sierpe de don Luis de Góngora» donde se alude a las hipérboles del poeta cordobés «como glosa secreta del prisma de los siete idiomas de la entrevisión». Lezama Lima explica: «Por primera vez entre nosotros la poesía se ha convertido en los siete idiomas que entonan y proclaman, constituyéndose en un diferente y reintegrado órgano. Pero esa robusta entonación dentro de la luz, amasada de palabras descifradas tanto como incomprendidas, y que nos impresionan como la simultánea traducción de varios idiomas desconocidos, producen esa sentenciosa y solemne risotada que todo lo aclara y circunvala, ya que amasa una mayor cantidad de aliento, de penetradora corriente en el recién inventado sentido»²². Según Sarduy, lo que Lezama Lima describe así es el carácter dialógico de la escritura gongorina, la interacción de voces o idiomas que la recorren, todas las referencias que en ella coexisten en forma de reminiscencias, parodias, citas, reverencias o irrisiones. Dicho de otro modo: adelantándose en el tiempo a Bajtin y a Kristeva, el autor de *Paradiso* ve en la obra de Góngora –y, por supuesto, en la suya– un ejemplo de la práctica de la intertextualidad y de la carnavalización, dos conceptos que apenas empiezan a difundirse a fines de los sesenta y que, como ya sabemos, estaban destinados a gozar de un importante prestigio y una larga posteridad. Con ellos, Sarduy reúne a sus dos maestros en torno a la lógica heterogénea de una literatura sincrética e irónica que practica el mestizaje textual y se distancia con humor de sí misma en una constante crítica de las ideas románticas de originalidad y de lo sublime. Como Góngora, Lezama Lima es también, pues, un gran liberador del discurso que bebe, en las fuentes del gongorismo, el zumo oscuro de la subversión y pone de manifiesto la continuidad de la tradición heterodoxa que une a España y a América.

«Dispersión. Falsas notas / Homenaje a Lezama» representa, en su momento, la lectura más contemporánea que podía hacerse de los dos autores y, probablemente, la más atrevida. Sarduy no ignora que el paralelismo entre ellos ya es moneda corriente y cita, al final de su ensayo, la célebre frase de *Lo cubano en la poesía* en la que Vitier describe a Lezama Lima como «el único entre nosotros que puede organizar el discurso como una cacería medieval, el único capaz de desfruncirle el ceño a don Luis de Góngora». Lo esencial, sin embargo, es que Sarduy adquiere la convicción de que existe un vínculo profundo entre el poeta del siglo XVII y el poeta del siglo XX. Y si es posible una lectura gongorina de Lezama Lima, puede ser

²² Op. cit., p. 239.

viable también una lectura barroca de la literatura hispanoamericana que constituya una alternativa vanguardista a las tesis más en boga sobre la especificidad de nuestra tradición. Una vez más, Góngora es la figura clave dentro de este proyecto. Si Lezama Lima lo había sentado a la mesa con Sor Juana y Domínguez Camargo en el festín colonial de *La expresión americana*, ahora Sarduy lo convida a una comida contemporánea: el banquete de nupcias de «El barroco y el neobarroco».

Góngora y el neobarroco

Este ensayo de 1972 se publica originalmente en el volumen colectivo *América Latina en su literatura* que César Fernández Moreno edita, en París, bajo los auspicios de la UNESCO²³. Texto teórico, analítico y programático, en él se trata de ofrecer un nuevo paradigma crítico que permita interpretar de un modo distinto la literatura latinoamericana contemporánea, más allá del realismo mágico y del barroco telurista de Alejo Carpentier. En efecto, es en este contexto de grandes síntesis e hipótesis globales sobre nuestra literatura donde cabe situar un trabajo que extiende y generaliza las conclusiones del estudio sobre la metáfora gongorina y del parangón entre Góngora y Lezama Lima. Sarduy ya ha manifestado públicamente sus reservas no sólo para con los realistas mágicos sino también para con un Carpentier al que no duda en tildar de «neogótico» en una sonada entrevista con Emir Rodríguez Monegal²⁴. «El barroco y el neobarroco» se escribe en una tácita oposición a las ideas carpenterianas sobre un barroquismo americano que sería como una suerte de emanación mimética de nuestro paisaje. De ahí que, desde un comienzo, se establezca una clara división entre un barroco de inspiración d'orsiana que se expresaría como retorno esencial a la naturaleza y un barroco histórico cuyo rasgo más característico es, por el contrario, la celebración del artificio o, mejor, de la «artificialización»²⁵.

Sarduy traduce este término acuñado por el crítico suizo Jean Rousset y lo aplica a la descripción de la poética barroca seiscentistas, un arte que, en realidad, poco o nada tiene de natural. El mejor ejemplo del culto barroco

²³ OC, II, pp. 1385-1404.

²⁴ Ibid., p. 1807.

²⁵ Cf. al respecto Gustavo Guerrero, *La estrategia neobarroca*, *Llibres del Mall*, Barcelona, 1987 y «Algunas notas sobre Sarduy y su neobarroco», *América* n° 20, *Presses de la Sorbonne Nouvelle*, Paris, 1998, pp. 90-98.

de la artificialización está, como puede adivinarse, en Góngora: «Llamar a los halcones ‘raudos torbellinos de Noruega’», a las islas de un río ‘paréntesis frondosos / al período de su corriente’, al estrecho de Magallanes ‘de fugitiva plata / la bisagra, aunque estrecha, abrazadora / de un Océano y otro’, es señalar la artificialización, y este proceso de enmascaramiento, de envolvimiento progresivo, de irrisión, es tan radical, que ha sido necesaria para desmontarlo, una operación análoga a la que Chomsky denomina de meta metalenguaje»²⁶. Nuevamente, Sarduy echa mano de su lectura de la metáfora gongorina y de los análisis retóricos de Alonso para darle un fundamento a la definición del barroco histórico y presentarlo, a la manera de Rousset, como la apoteosis del artificio. La literatura latinoamericana contemporánea hereda de su pasado colonial este rasgo que adquiere tres formas distintas en la práctica de la escritura neobarroca: la sustitución, la proliferación y la condensación.

La primera de ellas se describe como el escamoteo de un significante que es substituido por otro cuyo significado está muy alejado de él y que sólo el contexto nos permite inferir. Así, en *Paradiso*, la designación del miembro viril como «el agujijón leptosomático macrogenitoma» es ejemplo de este procedimiento retórico que, a todas luces, muchos se asemeja al de las alusiones y eufemismos gongorinos. Sarduy comenta: «Con respecto a los mecanismos tradicionales del barroco, las obras recientes de Latinoamérica han conservado y, a veces, ampliado, la distancia entre los dos términos del signo que constituye lo esencial de su lenguaje, en oposición a la estrecha adherencia de éstos, soporte del arte clásico. Abertura, falla entre lo nombrante y lo nombrado y surgimiento de otro nombre, es decir, metáfora. Distancia exagerada, todo el barroco no es más que una hipérbole»²⁷.

La descripción del segundo mecanismo, la proliferación, nos resulta también bastante familiar. Se trata de la substitución de un significante dado no por otro sino por una verdadera cadena de significantes que progresa metonímicamente y acaba circunscribiendo al significante ausente, trazando a su alrededor una órbita que lo dibuja como en un huecograbado. Huelga subrayar que mal podríamos dejar de asociar este otro procedimiento al de las perífrasis analizadas por Alonso aunque Sarduy subraya, una vez más, la forma especial que toma entre nosotros. «Al implantarse en América e incorporar otros materiales lingüísticos –me refiero a todos los lenguajes, verbales o no–, al disponer de los elementos con frecuencia abigarrados que le brindaba la aculturación, de otros estratos culturales, el funciona-

²⁶ OC, II, p. 1387.

²⁷ Ibid., p. 1388.

miento de este mecanismo barroco se ha hecho más explícito»²⁸. Las obras de Neruda, Guimaraes Rosa y un pasaje de *El siglo de las luces* de Carpentier son los ejemplos utilizados para ilustrar una forma de escritura mediante la cual «la elipsis señala la marca del significante ausente, ése al que la lectura, sin nombrarlo, hace referencia en cada uno de sus virajes».

El tercer mecanismo de la artificialización, la condensación, es el que, en apariencia, menos debe a la lectura de Góngora. Sarduy toma este concepto del psicoanálisis y de la descripción de los procesos oníricos, y define así la práctica de la «permutación, espejeo, fusión, intercambio entre los elementos de dos términos de una cada significante, choque del que surge un tercer término que resume semánticamente a los dos primeros»²⁹. La prosa de Cabrera Infante, la pintura de Cruz Diez y el cine de TorreNilsson brindan los ejemplos necesarios para explicar un procedimiento que, en principio, no tiene nada que ver con Góngora. Pero creo que sólo en principio. Y es que si hacemos un poco de memoria, tendríamos que recordar aquí las famosas metáforas reversibles –si agua, cristal; si cristal, agua– que oponen dos términos y provocan entre ellos justamente una permutación, un espejeo, un intercambio y acaso tácitamente anuncian una síntesis. Al igual que en los dos casos anteriores, la metáfora gongorina y la lectura gongorina de Lezama Lima iluminan el camino que lleva del barroco al neobarroco.

El cuarto elemento de la definición procede de la misma fuente aunque no se sitúa ya en el plano de las figuras sino de los textos. Se trata de la práctica de la parodia, término que incluye a los conceptos de intertextualidad y de carnavalización. Sarduy lo introduce a través de una cita: «Al comentar la parodia hecha por Góngora de un romance de Lope de Vega, Robert Jammes concluye: ‘En la medida en que este romance es la desfiguración de un romance anterior que hay que leer en filigrana para poder gustar totalmente de él, se puede decir que pertenece a un género menor, pues no existe más que en referencia a esta obra. Si referida al barroco hispánico esta aseveración nos parecía ya discutible, referida al barroco latinoamericano, barroco pinturero, como lo llama Lezama Lima, barroco del sincretismo, la variación y el brazaje, cederíamos a la tentación de ampliarla, pero invirtiéndola totalmente y afirmar que sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en filigrana para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor»³⁰. Literatura metaliteraria, literatura al cuadrado, la del neobarroco pone así en escena los juegos del famoso «prisma de los

²⁸ Ibid., p. 1389.

²⁹ Ibid., p. 1391.

³⁰ Ibid., pp. 1393-1394.

siete idiomas» que Lezama Lima descubría en Góngora y los lleva a su culminación más «pinturera» con la mezcla de citas, de discursos y de géneros que arman un carnaval en cada obra y la convierten en el campo donde se desarrolla el vasto teatro de la intertextualidad. Sarduy ve en la literatura neobarroca un trasunto textual de nuestro mestizaje y cree escuchar en ella el eco lejano del primer encuentro del español con el Nuevo Mundo: el intento de traducir lo americano y la inestabilidad que conlleva el tratar de establecer sinonimias entre las cosas de allá y las cosas de acá. «De allí –escribe– el mecanismo de la perífrasis, de la digresión y del desvío, de la duplicación y hasta de la tautología. Verbo, formas malgastadas, lenguaje que por demasiado abundante no designa ya cosas sino otros designantes de cosas, significantes que envuelven otros significantes en un mecanismo de significación que termina designándose a sí mismo, mostrando su propia gramática, los modelos de esa gramática y su generación en el universo de las palabras»³¹. Como las otras características del barroco hispánico, también ésta se acentúa en América y acaba produciendo, a la vuelta de tres siglos, un discurso lleno de reminiscencias e interpolaciones, un discurso paródico que se convierte en objeto de interminables polifonías.

La sombra de Góngora se proyecta sobre otros momentos del ensayo como la comparación entre la retórica barroca y el erotismo –ambos perversiones del lenguaje natural–, y la idea del discurso barroco como ese espejo «aunque cóncavo fiel» que se enfrenta a lo opaco de la realidad e intenta en vano abarcarla por completo. Es verdad que, entre el barroco y el neobarroco, Sarduy traza al final una frontera decisiva: aquél es la imagen de un universo móvil y descentrado pero aún armónico; éste, por el contrario, «refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico»³². No es menos cierto, empero, que el neobarroco representa, a todo lo largo del ensayo, una reelaboración de la poética seiscentista y que la matriz de esta poética es, sin lugar a duda, la poesía gongorina. Como se ha visto, de ella proceden prácticamente todos los elementos analíticos que cimientan un concepto del barroco y permiten trasponerlo a las letras latinoamericanas contemporáneas. Para Sarduy, en el origen del neobarroco está, pues, Góngora: un Góngora oscuro, reflexivo, intertextual, paródico y carnavalizante, un Góngora estructuralista y lezamiano, pero sobre todo muy antiguo y muy moderno, muy vanguardista y muy latinoamericano.

Que yo sepa, nadie ha señalado hasta ahora la verdadera importancia de esta deuda teórica de Sarduy para con el poeta de Córdoba. Pero él sí lo

³¹ *Ibid.*, p. 1395.

³² *Ibid.*, p. 1403.

hizo aunque de una manera un tanto oblicua, digamos, típicamente neobarroca. Corrían ya los años ochenta y, en una entrevista en Río de Janeiro, el crítico Jorge Schwartz le pregunta cómo pudo haber surgido en Cuba, en una isla tan escasa de arquitectura barroca, toda una generación de escritores neobarrocos. Sarduy le contesta con una anécdota: «Recientemente estuve en Córdoba, España. Voy mucho a Córdoba, donde visito religiosamente la casa de Góngora. Hay un fenómeno que me impresiona extraordinariamente en esa casa, y que lo deja a uno atónito, pues tiene el fulgor de una paradoja: esa casa está puramente vacía, desnuda, blanca. Conservada en la misma manera en que era. O sea, Góngora escribió en primer lugar con un calor aterrador, y en una casa inmensa, que forma parte hoy del patrimonio de la ciudad. Desnuda, blanca y encalada. Esto me hizo reflexionar que, en medio de la vacuidad y del blanco más agresivo, surge la proliferación más incontrolable»³³.

En el comienzo, sí, está Góngora y su casa blanca como el solar del neobarroco: el lugar mismo donde el horror al vacío genera un inaplazable deseo de escritura. Por esto y por muchas otras cosas, la deuda que Sarduy contrae con el cordobés es indudablemente muy grande, pero no es menor la que el cordobés tiene con Sarduy. Y es que pocos escritores latinoamericanos recientes le han leído con un fervor comparable y son menos aún los que han sabido traerlo al presente de un modo tan arriesgado, fecundo e innovador. Góngora vuelve a ser, gracias al neobarroco sarduyano, una figura viva entre nosotros: un autor cuya lectura no sólo es indispensable para comprender nuestro pasado sino para entender también cómo ese pasado sigue alimentando el tiempo de hoy, cómo la historia se reescribe incesantemente en los juegos de la memoria y la imaginación.

Para concluir, tal vez habría que decir que el más hermoso homenaje del cubano al cordobés no está en estos textos teóricos que hemos recorrido ni en las páginas del ensayo *Barroco* (1974) donde la elipsis gongorina se asocia a la elipse kepleriana en una isomorfia que define las coordenadas principales de una visión barroca³⁴. Creo que es en la última poesía de Sarduy, en la poesía de sus sonetos y sus décimas, donde nuestro autor hace su elogio mayor del gongorismo. Entre correlaciones y versos bimembres, vuelve allí, ya maduro, a su pasión juvenil, pero consciente de lo que ahora significa. Quiero terminar con sus palabras: «Yo pertenezco a la más estricta tradición cubana, aquélla que se vincula a la tradición tupida y lujosa del barroco español, es decir, a Góngora...».

³³ Ibid., p. 1828.

³⁴ Ibid., pp. 1230-1238.