

TRES TRISTES TIGRES O EL ENSAYO SOBRE LA CUBANIDAD EN ORTIZ, SARDUY Y PIÑERA

THREE TRAPPED TIGERS OR THE ESSAY ON CUBANNESS IN ORTIZ, SARDUY AND PIÑERA

Laura Isola

Universidad de Buenos Aires/
Universidad Nacional de Tres de Febrero
Buenos Aires, Argentina

Resumen

Tomando en cuenta las múltiples perspectivas desde las cuales se puede abordar el análisis del ensayo latinoamericano, el caso cubano presenta una singularidad, sobre todo en el momento de la consolidación del género como pensamiento sobre la identidad cultural en el siglo XX. Me interesa construir un corpus en el que se discuta la idea de *lo latinoamericano* y ésta sea reemplazada por la de *lo cubano*. Esta red de textos la he tejido con tres autores: Fernando Ortiz, Severo Sarduy y Virgilio Piñera. Con respecto a la obra de estos autores, me centraré en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), del primero; *Barroco* (1974) y “El barroco y el neobarroco” (1972), de Sarduy y el extenso poema “La isla en peso”, de Virgilio Piñera (1943). La hipótesis propone que Ortiz principia el análisis de Cuba una vez que puede dejar de hablar de Latinoamérica e instala su propia especulación teórica en el marco de la culturalización del ensayo en el siglo XX. El segundo punto del análisis es, entonces, la relación entre estos textos e intentaré probar que el concepto de transculturación de Ortiz está al menos presente en la obra de Sarduy, si no es el que la alienta y le da sentido. Si a cada libro se le puede establecer su contralibro, posición que convalida un canon y que en su destrucción, también, lo confirma, me interesa presentar el poema de Virgilio Piñera como el contralibro de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Por último, me interesa hacer una operación a contrapelo y ver hasta qué punto el planteo teórico de *Barroco* ilumina una lectura sobre el texto de Ortiz.

Palabras claves: ensayo, barroco, transculturación, Latinoamérica, Cuba.

Abstract

Taking into account the multiple perspectives from which it is possible to approach the analysis of the Latin-American essay, the Cuban case presents a singularity, especially when the genre was consolidated as thought on cultural identity in the 20th century. I am interested in constructing a corpus in

Resumo

Levando em consideração as múltiplas perspectivas a partir das quais se pode abordar a análise do ensaio latino-americano, o caso cubano apresenta uma singularidade, sobretudo no momento de consolidação do gênero como pensamento sobre a identidade cultural no século XX. Interessa-me construir

which the idea of the Latin American is discussed and replaced by that of Cubaness. I have woven this tapestry of texts with three authors: Fernando Ortiz, Severo Sarduy and Virgilio Piñera. With regards to the work of these authors, I will focus on Ortiz's *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar* (1940); Sarduy's *Baroque* (1974) and *The Baroque and the Neobarroque* (1974) and Piñera's extensive poem *The Weight of the Island* (1943). As my hypothesis, I propose that Ortiz begins analysing Cuba as soon as he is able to stop talking about Latin America and he sets his own theoretical speculation within the framework of culturalization of the 20th century essay. The second point of my analysis is then the correlation between these texts and I will try to prove that Ortiz's concept of transculturation is, at the very least, present in Sarduy's work, if it is not what encourages it and gives it meaning. If it is possible for every book to have its counter book, a position that confirms a canon and that in its destruction also confirms it, I am interested in presenting Virgilio Piñera's poem as the counter book to *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Finally, I am interested in making an inverse analysis to see to what extent Baroque's theoretical underpinning may illuminate a reading on Ortiz's text.

Keywords: essay, baroque, transculturation, Latin America, Cuba.

um corpus em que se discuta a ideia de latinoamericanidade e no qual esta seja substituída pela ideia de cubanidade. Essa rede de textos foi tecida a partir de três autores: Fernando Ortiz, Severo Sarduy e Virgilio Piñera. Com relação à obra destes autores, escolho centrar-me em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), do primeiro; *Barroco* (1974) e “El barroco y el neobarroco” (1972), de Sarduy e o extenso poema “La isla en peso”, de Virgilio Piñera. A hipótese é que Ortiz inicia a análise de Cuba, já que pode deixar de falar da América Latina, e coloca sua própria especulação teórica no marco da culturalização do ensaio no século XX. Assim, o segundo ponto da análise é a relação entre esses textos, tentando provar que o conceito de transculturação de Ortiz está presente na obra de Sarduy, inclusive, que mais do que estar presente, é o que lhe confere vigor e sentido. Se é possível estabelecer, para cada livro, seu contralivro – posição que revalida um cânone e que, em sua destruição, também o confirma – interessa-me apresentar o poema de Virgilio Piñera como o contralivro de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Por último, dedico-me a fazer uma operação a contrapelo e pensar até que ponto a proposta teórica de Barroco ilumina uma leitura do texto de Ortiz.

Palavras-chave: ensaio, barroco, transculturação, América Latina, Cuba.

1. La isla de la fantasía

En “Los factores humanos de la cubanidad”, una conferencia que Fernando Ortiz leyó en la Universidad de La Habana en 1949, hay un apartado que traza la historia del ensayo como género y que le sirve al autor para ubicar su propia producción ensayística. En ese contexto, Ortiz escribe:

El ensayo acude a urgencias de un mundo que estamos cimentando por acá, quién sabe si más seguro que el de contornos hispánicos, de raíz colonial. Ha dejado en las zarzas del camino la suntuosa vestidura que le dio un día el suave meditador del Uruguay, y la castiza locución y los elásticos giros de D. Juan, el de los Tratados y hasta aquellas lumbres vivas que derraman claridad que le venía del Renacimiento. Fue príncipe altivo, ahora como soldado en la pelea, o monje en humildes menesteres de virtud [...]. A veces le usurpa a la novela el campo, veteándole los capítulos, o se desentiende del tumulto exterior para iluminar las zonas calladas del ser... (ORTIZ, 1949: 163).¹

Claramente, en la cita se puede leer la operación ortiziana y ver de qué modo él mismo percibe la culturalización del ensayo latinoamericano en el siglo XX, usurpándole, por ejemplo, el campo a la novela porque el ensayo ya puede desentenderse del exterior y adentrarse a “las zonas calladas del ser”. Tal como se ha analizado en la bibliografía especializada, si el ensayo latinoamericano decimonónico iba tras la constitución de la Nación, un ejemplo que el mismo Ortiz menciona es Sarmiento, en el siglo XX el proyecto político nacional está concluido. El “acá” del texto es significativo si se lo piensa en relación con el título que lleva adelante el complicado término “cubanidad”. Entonces, por un lado, tenemos un nuevo posicionamiento del género que se ocupa menos de una conformación nacional que de indagarla en términos culturales y, al mismo tiempo, una redefinición del espacio que se problematiza: ya no es Latinoamérica sino Cuba. No lo era en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* y sigue no siéndolo en este ensayo sobre la cubanidad. Lo que le interesa es la historia particular en sus variantes de Cuba, cubano y cubanidad, términos que le sirven para, no sin idas y vueltas en la argumentación, concluir del siguiente modo:

La cubanidad es principalmente la peculiar calidad de una cultura, la de Cuba. Dicho en términos corrientes, la cubanidad es condición del alma, es complejo de sentimientos, ideas y actitudes. Pero hay una cubanidad más plena, diríase que sale de la *entraña de la patria* y nos envuelve y *penetra* como el vaho de la creación que brota de nuestra Madre Tierra después de fecundada por la lluvia que le manda el Padre Sol, algo que nos languidece al amor de nuestras brisas y nos arrebata al vértigo de nuestros huracanes, *algo que nos atrae y nos enamora como hembra que es para nosotros a la vez una y trina: madre, esposa e hija. Misterio de trinidad cubana, que de ella nacimos, a ella nos damos, a ella poseemos y en ella hemos de sobrevivir.* (ORTIZ, 1949: 166).

¹ Luego de su publicación original, la conferencia fue recogida en una antología preparada por HERNÁNDEZ, R.; ROJAS, R. (eds.). *Ensayo cubano del siglo XX*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Pero hay algo más. Las imágenes de concepción, gestación y alumbramiento evidencian, además de la constatación de la finalización del proceso de construcción de la Nación, que Cuba es mujer. La metáfora marital, Madre Tierra fecundada por la lluvia (fluidos) del Padre Sol, da a luz a *algo que nos atrae y nos enamora como hembra*. Y el final de la cita hace explícito el momento más hiperbólico de la metáfora: el misterio de la santa trinidad, tomado de la religión católica, pero reformulado en términos femeninos, heterosexuales y monógamos: madre, esposa e hija. En este sentido y como se verá más adelante, deslumbra la originalidad del pensamiento de Ortiz. La inestabilidad de la clasificación no hace defectuoso el tratamiento teórico. Tampoco la arbitrariedad de la comparación redundante en efectos nocivos para la explicación. Aunque es verdad que poco se entiende tanto aquí como en *Contrapunteo* sobre lo que se quiere explicitar en el delirio opositivo entre los elementos que se analizan, lo que interesa es el dinamismo del texto. En su concatenación intenta reproducir el pensamiento mientras se está haciendo. Casi como un *fluir* de la conciencia, pero teórica. Si la Nación estaba lista y lo que se propone es la construcción de identidades culturales, el pensamiento de Ortiz muestra cómo las construye, mientras las hace.

2. La transculturación como legado cultural: de Ortiz a Sarduy

En *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Fernando Ortiz Fernández acuña el concepto de *transculturación* y es uno de los aportes más significativos de esta obra; expresa contenidos y realidades históricas y el “espíritu de provisionalidad” de la cultura en su doble trance de desajuste y reajuste. La *transculturación* no solo se limita a la afirmación de una realidad sui generis económica y sociocultural, sino que refleja los momentos transitivos de una cultura a otra. Es un proceso donde no se simplifica la cultura dominante de los conquistadores, ni la cultura de los sometidos: aborígenes, negros, chinos y otros. De este proceso se deriva una cultura cualitativamente nueva, con aportaciones de las diferentes civilizaciones y esto es lo que el ensayista tiene que explicar. El concepto de *transculturación* le permite comprender la historia de Cuba y, al hacerlo extensivo, la de América Latina. A partir de este concepto, Ortiz propone reemplazar expresiones tales como “aculturación”, “cambio cultural”, “difusión”, típicas de la antropología objetivista. La obra propone un recorrido que va de lo más simple a lo más complejo, desde la naturaleza del tabaco y el azúcar hasta sus derivaciones sociales, hilvanando históricamente cada período de la evolución económica y social de estos productos en un permanente contraste sociocultural.

Creo, entonces, importante mencionar este antecedente porque en el pensamiento de Sarduy, que es un todo entre su obra literaria y su ensayística,

hay una vinculación con el concepto de Ortiz. Dice Sarduy:

Como esos altares indios, en que se reverencia al Buda y a un Cristo; como esos creyentes musulmanes que –por no sé qué coincidencia fonética– llevan al cuello una portuguesa virgen de Fátima; como esos altares cubanos de 1960 en que los santeros, al lado de las piedras africanas, los santos católicos, los vasos de agua, los girasoles, los pasteles votivos y las espadas, subieron una foto de Camilo, una de Fidel, una del Che, y los hubo que hasta incorporaron a Marx y a Engels, pues bien, como esas fiestas sincréticas – que no excluyen nada, que creen que todos los caminos llevan a Dios – así es mi religión personal” (SARDUY *En: FOSSEY*, 1970).

El general desea a Flor de Loto; Dolores desea el poder; Auxilio y Socorro, el cuerpo de un hombre, la salvación de un alma. Este hombre es el mismo, estos mundos se atraen, van a fundirse, se reflejan: en medio de la Orquestica Sivaica aparece un altar yoruba; en la recepción de Cristo en La Habana, un decorado chino. Los monólogos de Dolores subrayan este espejo (SARDUY, 1967: 120).

Estas dos citas hubieran sido imposibles sin el marco teórico que ofrece la transculturación. Por supuesto, cabe aclarar que la herencia de la cultura occidental y sus patrones impone en Sarduy una reinterpretación del ser latinoamericano desde ciertas imágenes (de la cultura pop y del kitsch), en busca de un “modo de ser” cuya base alienada los impulsa al pastiche, al travestismo (genérico o sexual) y a la esquizofrenia, vista como el quiebre de la relación entre significantes. Con todo, lo peculiar consiste en el inevitable estudio de identidad del ser latinoamericano que entrañan las obras de Sarduy, pero desde una perspectiva netamente cubana.

En *Contrapunteo cubano*, el estudio económico se recrea entre lo artístico y lo científico, donde no faltan expresiones típicamente populares y referencias a la literatura universal, se dan cita Fausto, Don Quijote, Nietzsche, Freud, al igual que Fray Bartolomé de las Casas, José Antonio Saco o José Martí. A esta lista más o menos completa de la biblioteca que se constituye en el texto, le falta el que le sirve como puntapié inicial: el *Libro del Buen Amor*. Con este título, Ortiz instala su ensayo en una tradición literaria que le permite recuperar la dimensión estética de la poesía del Arcipreste de Hita, al tiempo que construye el comienzo de su recorrido dialéctico: “Acaso la célebre controversia imaginada por aquel gran poeta sea precedente literario que ahora nos permitiera personificar el moreno tabaco y la blanconaza azúcar”. Pero es con “la prosa pobre” con la que cuenta el escritor, que no es poeta, para contraponerse al verso. Y con esta se tiene que arreglar para explicar la otra oposición entre el tabaco y el azúcar que, si bien se queja de poder “hacerlos

vivir humanas pasiones y sobrehumanos portentos” (ORTIZ, 1940: 16), va a lograr algo bastante parecido a una personificación y el texto lindará, en muchos momentos, el tono de la fábula.

El varonil tabaco y la femenina azúcar son los personajes del ensayo y encarnan los roles principales de la comparación incesante. Es, sobre el modelo de la distinción genérica, que se construye la explicación cultural. Pero hay que notar las dificultades que encuentra el texto al momento de cristalizar los roles: la palabra azúcar es la que más problemas trae, sobre todo en singular que rige artículo masculino. *El* azúcar es ella y el tabaco es él y además, en algunas ocasiones aparece “la mata de tabaco”. De esta manera, el discurso no sólo entreteje la comparación y la antítesis que nunca logra estabilizar funciones², sino que en la elección misma de los vegetales el problema genérico está presente. Ortiz da una explicación histórica y económica de Cuba tal como he expresado anteriormente que remite a un mundo rural. Aún cuando el tabaco sea lo urbano, ambos son materias primas que remiten a un mundo anterior a la industrialización. De esta manera se convoca a una nueva dicotomía: el atraso versus el progreso. Esta presentación abre el camino para pensar cómo serán los enemigos que el ensayo construye en términos culturales. Si en Sarmiento era Facundo; en Martí, el Imperio, la reformulación culturalista opone cubanidad versus extranjería, soberanía versus coloniaje. El mapa queda, al momento, graficado del siguiente modo:

Tabaco: cubanidad, soberanía, altiva corona.

Azúcar: extranjería, coloniaje, humilde saco.

Lo interesante de esta nueva demarcación de posiciones es cómo entra a jugar el imaginario sexual en torno a los dos vegetales. La cubanidad se combina en la nutritiva azúcar y el tabaco pecador y esta mezcla sirve para explicar conductas. El tabaco es lujurioso y se lo describe en su práctica de manufactura y en su consumo con “el manoseo”, “el humo y el éxtasis” y “el envenenamiento”. Por supuesto que la instancia moralizante no está ausente, pero no es exclusiva del tabaco y se repite con el azúcar. Asimismo, aparece la fase medicinal y curativa de los orígenes del tabaco que hace que el texto se repliegue y vuelva a empezar la comparación. Así es que se puede armar la serie sexual y política que parte de los dos vegetales:

Tabaco-liberal-*whigs*-demonios.

Azúcar-conservador-*tories*-imbéciles.³

² Se comparan los modos de cultivo, los efectos, la manufactura, el tipo de trabajo que cada vegetal requiere. Igualmente se intercambian roles para cumplir las funciones negativas y positivas.

³ “El tabaco envenena, el azúcar sostiene. La nicotina excita la mentalidad inspirándola diabólicamente; el exceso de glucosa en sangre alela el cerebro y hasta provoca embrutecimiento. Ya sólo por esto sería el tabaco un liberal reformista y el azúcar un retardatario conservador, pues bien se dijo hace un siglo en Inglaterra que los *whigs* son casi demonios y los *tories* son casi imbéciles” (ORTIZ, 1940: 32).

Si nos preguntamos, tal como propone el artículo “De la imaginería cultural al imaginario” de Daniel Henri Pageaux (1994), cómo es vista la sociedad y qué modelo, de acuerdo con el imaginario sexual, aparece conformado en Fernando Ortiz, una respuesta posible es el modelo heterosexual. Aunque por lo analizado esos roles definidos no son estables y se intercambian el valor. Es una construcción notablemente falocéntrica, aunque no misógina y en esto, tampoco, hay una polarización marcada: “el tabaco es cosa hombruna [...] El cigarro torcido y envuelto en su capa o picado y humeando en la pipa, es siempre fanfarrón y majadero, como un ¡ajo! de insulto y desafío que surge erecto de la boca” (ORTIZ, 1940: 11).

En esta cita puede verse esta inestabilidad de la caracterización en cuanto a lo que remite a lo sexual. Es muy explícito el nexo entre el cigarro y el falo y la relación del tabaco con “la cosa hombruna”. Además un poco más adelante se vuelve a distinguir entre las mujeres que no fuman puros sino cigarrillos que son “los niños de los cigarros, embriones de masculinidad, muy envueltitos con papeles finos y boquillas de oro y hasta muy olorosos, dulzarrones y corrompidos como mancebos afeminados” (ORTIZ, 1940: 23). A simple vista, la nota homofóbica es bastante elocuente, pero si se vuelve a la cita anterior y se repasa la imagen que la cierra puede hacerse una nueva torsión: “surge erecto de la boca” es una imagen altamente connotada y reenvía a un imaginario sexual que ahuyenta, a menos en la interpretación, a un explícito discurso machista.

3. Pájaro de talento amargo: Piñera contra Ortiz

Si *Contrapunteo cubano...* se inscribe en una tradición literaria y sobre todo, poética, puedo proponer el extenso poema “La isla en peso” de Virgilio Piñera como un candidato para las listas de ensayos. Aunque esta proposición no es suficiente sin el impulso de pensarlo como un contralibro del texto de Ortiz. Como he dicho, en una afirmación semejante subyace la idea de canon y mientras Fernando Ortiz es considerado “el tercer fundador de Cuba” y su texto articula una larga tradición, ni “La isla en peso” ni su autor figuran en *Lo cubano en la poesía*, una larguísima investigación y selección de Cintio Vitier que intentó dar cuenta del canon poético en un sentido esencialista. Virgilio Piñera, por su parte, es un escritor poco menos que desconocido, con muchos detractores y un grupo de fanáticos. “Pido la canonización de Virgilio Piñera”, el poema de Sarduy, la dedicatoria, tributo y santificación de Reinaldo Arenas en el prólogo de *Antes que anochezca* o el reconocimiento de Cabrera Infante, por mencionar solo algunos. “Es un pájaro de talento amargo, poco le falta para vivir en las ramas” (REDONET, 1993: 5), lo definió Eloisa Lezama, hermana del poeta, de quienes Virgilio fue muy amigo.

Para Piñera, la insularidad es fundante pero en un sentido negativo. Rompe, entonces, con la cubanidad de Ortiz y con la isla paradisíaca: “La maldita circunstancia del agua del agua por todas partes” “El agua que me rodea por como un cáncer” (PIÑERA, 1994: 11). En Ortiz aparece el cáncer como una de las consecuencias posibles del consumo de tabaco. Aparece literal y científico. Aquí es la construcción metafórica de la desgracia y la isla no es el espacio de la tierra del cultivo del azúcar y el tabaco, los mejores del mundo; es la isla de la tragedia y el lamento y el poeta desea, sueña e imagina “el país sin agua”. “Busco la vena mayor del mar para desangrarlo” es el verso que rompe con toda la larga tradición del aislamiento, en sentido positivo. Ya no le canta al “cocodrilo verde”, no celebra el mar y su misterio, su potencia, su belleza. Piñera llora la desgracia de la anciana de 108 que ha vivido rodeada de agua, como condensación del destino fatal.

En este poema hay una clara influencia surrealista pero no solo en modelo de versificación: yuxtaposición, imágenes oníricas, asociaciones libres, sino en el carácter de manifiesto. Había hablado en el comienzo del trabajo del ensayo y su postura cultural. En este caso, la ruptura con la tradición refuerza ambas filiaciones: al tiempo que rompe con la isla paradisíaca, se aleja de los tipos y temas de los poemas anteriores y propone un modo de identidad cultural distinto. Imagina otra isla. Por lo pronto, seca.

“Mi madre fue picada por una alacrán cuando estaba embarazada”. La ponzoña del animal se transmite al poeta que, de este modo, explica sus versos amargos. La causa del poeta maldito, mal nacido y disconforme está en la gestación y su poética se aleja de la naturaleza. O aparece en su fase degradada, que es lo mismo: “Los mangos podridos” “Los dulces ñañigos bajan sus puñales”.

“Me detengo en ciertas palabras tradicionales/el aguacero, la siesta, el cañaveral, el tabaco” (PIÑERA, 1994: 12). La aparición del cañaveral y el tabaco es sugerente, sobre todo cuando se quiere volver a versificar. El poeta intenta pasar por encima de “su música” para resignificar, para dar nuevas combinaciones y esto queda así:

Yo combino:
el aguacero pega en el lomo de los caballos,
la siesta atada a la cola de un caballo,
el cañaveral devorando a los caballos,
los caballos perdiéndose sigilosamente
en la tenebrosa emanación del tabaco (PIÑERA, 1994: 23).

Se ve cómo el azúcar y el tabaco de Ortiz dejan de ser los personajes de la historia cubana porque en Piñera la historia está por hacerse con nuevas palabras y nuevos sentidos. Tampoco la metáfora marital heterosexual está en

el horizonte del pensamiento piñeriano para explicar la patria. En su lugar, hay una bestia formada por los dos sexos –es un macho y una hembra: “La bestia es perezosa como un bello macho/y terca como una hembra primitiva” (PIÑERA, 1994: 24). Un monstruo que aniquila toda posibilidad de pasado y de historia.

“Hacerme una historia” porque “Pueblo mío, tan joven, no sabes ordenar/no sabes relatar” “¡País mío, tan joven, no sabes definir!”, se lamenta el poeta que propone un proyecto que no es colectivo. Es la voz del poeta la que puede versificar a la manera surrealista, mezclar genealogías, denunciar el estigma del agua y el encierro. En cambio, “el mediodía sin cultura, sin gravedad, sin tragedia” de la isla solo da “todas esas historias, leídas por un isleño que no sabe/lo que es un cosmos resuelto” (PIÑERA, 1994: 12) Para Piñera no funciona el concepto de transculturación y no puede ver la dialéctica entre la cultura oficial y la variante americana, tal como se reformula en Sarduy. Porque el escritor de *La carne de René* explica la identidad cultural desde una asfixia que no tiene reparación, excepto la antropofagia. Este modelo de aniquilación que propone será concluido una vez que la isla haya desaparecido. Mejor dicho, solo se puede salir una vez que se la hayan comido: “Cada hombre comiendo fragmentos de la isla,/cada hombre devorando los frutos, las piedras y el excremento/nutridor [...] cada hombre en el rencoroso trabajo de recortar/los bordes de la isla más bella del mundo” (PIÑERA, 1994: 12).

4. La elipse y una vuelta de tuerca: de Sarduy a Ortiz

Si la primera relación entre los textos de Ortiz y Sarduy está regida por la cronología y los postulados del autor de *Cobra* tienen un antecedente en pensamiento orticiano, la operación aquí pretende establecer una filiación de otra índole. Un enlace arbitrario, caprichoso, tal vez, pero que hace que el corpus se sacuda e cree una nueva periodicidad. Intentaré demostrar que los postulados de *Barroco* iluminan el texto de Ortiz para desestabilizar, aún más, su interpretación completa de la cubanidad. Una *retombée*, en términos de Sarduy: “causalidad acrónica, isomorfía no contigua o, consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe” (SARDUY, 1999: 1196).

Ya desde los títulos se puede armar la serie: Barroco y Contrapunteo se enlazan como movimiento artístico y recurso estilístico. Son subsidiarios de una misma poética. Al examinar el concepto de barroco en Sarduy se observa una relación muy importante entre los modelos científicos y la producción simbólica no científica. Sarduy utiliza el modelo de la cosmología como punto de referencia del saber. Luego de esta entrada que será el modo de articulación de las tres grandes partes en las que se divide el ensayo, hay

una breve definición de barroco, de la palabra “Barroco”. Entre todas las definiciones posibles, Sarduy prefiere empezar citando las que equiparan el barroco de manera peyorativa con lo femenino. Así cita a Thomas de Quincey:

La extravagancia es un sustantivo femenino, término que expresa en la arquitectura un gusto contrario a los principios recibidos, una busca afectada de formas extraordinarias y cuyo único mérito consiste en la novedad misma que constituye su vicio... Se distingue, en moral, entre el capricho y la extravagancia. El primero puede ser fruto de la imaginación; la segunda, resultado del carácter... (SARDUY, 1974: 34)

La extravagancia, tendencia barroca, es femenina aquí en el sentido de que es un resultado del carácter, no activo o creador, sino una propensión irresistible en los que la practican, algo que se manifiesta a pesar suyo. Según Sarduy, este prejuicio moral contra el barroco “femenino” sólo se atenúa en el siglo XX con Eugenio d’Ors, quien invierte el valor despectivo de lo femenino, citando a Jules Michelet, historiador francés del siglo XIX: “Si se habla de enfermedad con respecto al barroco es en el sentido en que Michelet decía: ‘La femme est une éternelle malade’” (SARDUY, 1974: 35). La sensibilidad de la mujer se articula aquí como “enfermedad” femenina, con lo cual Michelet alude a la menstruación y a una de sus secuelas posibles, la histeria, relacionada desde siempre con un tipo de excitación nerviosa, que podía ser enfermiza y creativa al mismo tiempo. Lo que les interesa a d’Ors y luego a Sarduy en el dictamen moralizador de los historiadores del XIX sobre el barroco es, entonces, no tanto el carácter misógino de la comparación del barroco con la mujer, sino un determinado modo de manifestación del barroco, que es compulsivo, nervioso y relacionado más con el subconsciente que con la razón. Barroco y femineidad se confunden, son ambos rasgos definitorios de una forma de ser, innatos más que adquiridos y debidos a una sobreexcitación de los sentidos más que a una voluntad consciente de crear. Esta disposición nerviosa lleva al artista a liberar las metáforas y crear nuevos espacios imaginativos. El estar propulsado hacia lo nuevo, hacia las combinaciones insólitas, al ornamento desencadena un proceso de significados incontrollables que se organizan en forma de antítesis: oro/excreción – círculo/elipse.⁴

⁴ Sarduy se compromete con dos de los principios esenciales de esa rara modernidad que detecta en los 70, casi al comienzo de la discusión europea sobre el posmodernismo: la transformación de la realidad en imágenes (estrellas-travestis) y la fragmentación del tiempo en una serie de fragmentos perpetuos: la estructuración barroca. Del mismo modo, el autor cubano se compromete con el pensamiento de Jacques Lacan. Sobre todo en lo que refiere al lenguaje de fondo, autónomo y en perpetua ebullición, que Sarduy interpreta como lenguaje barroco en el límite del caos y de la desarticulación que preside a todo impulso lingüístico.

Barroco es un libro de 1974 que tiene como antecedente, tal vez mejor, como cuaderno de bitácora el artículo de 1972, “El barroco y neobarroco” que se publicó en *América Latina y su literatura*. Allí divide la

Encuentro en el texto de Ortiz la siguiente cita: “Si la vida es una elipse con sus dos focos en el vientre y el sexo, el azúcar es comida y subsistencia y el tabaco es amor y reproducción” (ORTIZ, 1940:13). La figura de la elipse es paradigmática en la explicación de Sarduy y aparece como modelo interpretativo en Ortiz. Los dos centros indican el paso del círculo a la elipse y habilitan la interpretación doble que, justamente, es vientre y sexo; azúcar igual comida, subsistencia, y excremento, agrego en la lectura que impone el texto de Sarduy, dejando para el tabaco, el amor y la reproducción. Además de esta coincidencia, el lenguaje de Ortiz reproduce el espacio barroco, tal como lo define el autor de *De dónde son los cantantes*: es el de la superabundancia, de esa repetición obstinada del suplemento de la cosa inútil. Para Sarduy y luego para la lectura de Ortiz, el espacio barroco es juego y se define como lo contrario al trabajo, ya que es una actividad puramente lúdica.⁵ Haciendo extensivo el planteo, es juego, pérdida, desperdicio y placer que, opuesto al trabajo, irrumpe en la obra clásica, en el ensayo clásico.

Referencias Bibliográficas

BENÍTEZ ROJO, Antonio. “La isla que se repite”. In: HERNÁNDEZ, R.; ROJAS, R. (eds.). *Ensayo cubano del siglo XX*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002: 128-178.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco y modernidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

FOSSEY, Jean Michel. “Entrevistas con Severo Sarduy”. *La Habana Elegante. Segunda época*. 1970. Disponible en: <http://www.habanaelegante.com/Spring2002/Barco.html>. Acceso: nov. 2016.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: J. Montero, 1940.

argumentación en tres partes: lo barroco, artificio y parodia y luego una conclusión. En la primera donde se define el término, Sarduy hace notar que su postura es la restringir menos que de ampliar. Esto tiene sus fines operativos para “su aplicación al arte latinoamericano actual”. Asimismo, esta advertencia puede estar en consonancia con el proceso de revisiones, relecturas y, sobre todo, las reivindicaciones del barroco que han propiciado, en las últimas décadas, la aparición de varios puntos de vista para reconsiderar la crisis de la modernidad, así como para prestar apoyos técnicos para investigar el fenómeno del posmodernismo. Desde luego, la intensificación del interés por el Barroco desde los años 70, coincide con el gran debate sobre la posmodernidad. Así, el reconocimiento de que el Barroco puede insertarse en la fase terminal o de crisis de la modernidad como una especie de encrucijada de nuevos significados, favorece el presentimiento de un nuevo arte en el sistema cultural que se instala en la tercera revolución tecnológica y los efectos del capitalismo avanzado de la era postindustrial (CHIAMPI, 2000: 134).

⁵ “El espacio barroco es pues del de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasia, en la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*” (SARDUY, 1974: 100).

- _____. “Los factores humanos de la cubanidad”. *Revista Bimestre Cubana*, n. 3, marzo-abril de 1949, v. XLV: 161-186.
- PAGEAUX, Daniel Henri. “De la imagería cultural al imaginario”. In: BRUNEL, P.; CHEVEL, Y. (eds.) *Compendio de literatura comparada*. México D.F.: Siglo XXI, 1994: 101-131.
- PIÑERA, Virgilio. “La isla en peso” (1943). In: ARRUFAT, A. (ed.). *Poesía y crítica*. México D.F.: Cien del Mundo, 1994: 23-76.
- REDONET, Salvador. “Prólogo”. In: PIÑERA, V. (aut.) *Algunas verdades sospechosas*. La Habana: Ediciones Abril, 1993.
- SARDUY, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- _____. *De dónde son los cantantes*. Buenos Aires, Sudamericana, 1967.
- _____. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999. 2 vol.

Laura Isola. Professora da Faculdade de Filosofia e Letras da *Universidad de Buenos Aires* (UBA) e da *Maestría de Estudios Literarios Latinoamericanos* da *Universidad Nacional de Tres de Febrero* (UNTREF). Atua em programas de intercambio como professora de espanhol e literatura latino-americana para estrangeiros. Autora de múltiplos artigos e capítulos de livros sobre crítica literária e da arte. Também coautora de manuais de ensino de língua e literatura. Com jornalista cultural, trabalhou para *Página/12*, *La Nación* e *Clarín*. Atualmente escreve crítica de arte para o suplemento *Cultura* do diário *Perfil*. Curadora responsável do *Centro Cultural Rector Ricardo Rojas* da UBA.
E-mail: lauraisola@yahoo.com

Recebido em: 09/09/2016
Aprovado em: 01/12/2016