



Cuadernos del CILHA n 39 – 2023 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 internacional

Recibido: 08/05/23 - Aprobado: 14/11/23 | pp. 1 - 28

 <https://doi.org/10.48162/rev.34.074>

El neobarroco: crítica a la modernidad capitalista

The Neo-baroque: Critique to Capitalist Modernity

León Felipe Barrón Rosas

 0000-0001-5544-3114

Universidad Autónoma de Querétaro

 leon.felipe.barron@uaq.mx

México

Resumen: A partir de la obra del filósofo de Bolívar Echeverría –que aborda lo barroco y la modernidad–, el neobarroco del escritor cubano Severo Sarduy puede ser leído desde otro espacio de interpretación, el cual lo coloca en las discusiones latinoamericanas relativas a la modernidad. Esta última, entendida como proyecto civilizatorio expansivo en su versión capitalista, barre con las diferencias en un intento por homogeneizar y unificar los modos de vida. Ante esta acometida, lo diverso o heterogéneo se resiste a la lógica que busca imponerse. El neobarroco como propuesta estética, que se autodenomina como revolucionaria, recoge varios elementos que representan esa resistencia, uno de ellos es el pliegue barroco: representante de lo heterogéneo y de aquello que no se deja atrapar por la unidad de la modernidad capitalista. El objetivo de este trabajo es analizar el neobarroco sarduyano bajo la tónica de la modernidad, desde un espacio particular de ella: la modernidad latinoamericana. En este sentido, se comprenderá el neobarroco como una respuesta estético-política vinculada a una tradición de pensamiento latinoamericano y, de modo más particular, caribeño, donde coincide con la obra de intelectuales como Aimé Césaire y Édouard Glissant.

Palabras clave: heterogeneidad, pliegue, simulación, Latinoamérica, Caribe.

Abstract: Based on the philosophical work of Bolívar Echeverría that addresses the baroque and modernity, the neo-baroque of the Cuban writer Severo Sarduy can be read from another place of interpretation, that places him in the Latin American discussions related to modernity. The latter, understood as an expansive civilizing project in its capitalist version, sweeps away with the differences in an attempt to homogenize and unify ways of life. Against this onslaught the diverse and heterogeneous resist to the logic seeking to impose. The neo-baroque as an aesthetic proposal that calls itself revolutionary collects several elements that represent that resistance, one of them is the baroque crease: representative of the heterogeneous and of that which cannot be caught by the unity of capitalist modernity. The aim of this work is to analyze sarduyan neo-baroque under the topic of modernity and a particular place of it: Latin American modernity. In this sense, neo-baroque will be understood as an aesthetic-political answer linked to a tradition of Latin American thought and, in a more particular way, Caribbean, where it coincides with the work of intellectuals as Aimé Césaire and Édouard Glissant.

Key words: heterogeneity, crease, simulation, Latin America, Caribbean.

Introducción

En la tradición intelectual latinoamericana, el modo de entender a América Latina bajo la tónica de la modernidad ha tomado diversos derroteros, los cuales abordan con miradas a veces disímiles y confrontadas los fenómenos sociales, políticos, económicos y estéticos que han creado en este espacio una modernidad particular. Cada posibilidad de lectura sobre la modernidad latinoamericana deja entrever su espacio de producción: elemento esencial en la construcción discursiva de las representaciones formadoras de los modos de autodeterminación y autocomprensión de Latinoamérica respecto a su lugar en el mundo moderno.

Los diversos modos de pensar la modernidad en América Latina llaman a considerar la existencia no de una sola modernidad, sino de múltiples modernidades. Pensar la modernidad en su multiplicidad permite orientar su discusión a una lectura plural, en la cual se pueden descifrar las variadas formas con las cuales sujetos y sociedades heterogéneas han reproducido y adaptado, pero también resistido el programa moderno. Desde hace varios años, la cuestión de la modernidad en América Latina ha pasado por una vertiente teórica interesada en vincularla con lo barroco, y se ha producido una cantidad bastante notable de escritos sobre ello que resulta imposible mencionarlos a todos en un trabajo corto como este. En este sentido, los estudios que se mencionarán en adelante son aquellos que he considerado pertinentes y relacionados al objeto de estudio: el neobarroco de Severo Sarduy comprendido como una crítica a la

modernidad capitalista y como una propuesta estético-política vinculada a un pensamiento caribeño.

El barroco y el neobarroco del siglo XX en Latinoamérica representado en las obras de Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Severo Sarduy pueden ser leídos como respuestas desde el espacio estético y literario a la modernidad en Latinoamérica. En el caso específico del neobarroco de Severo Sarduy hay una postura radical que propone otra forma de comprenderla y habitarla. El neobarroco nace dentro de la modernidad, pero no con un carácter armónico, uniforme y asimilado, sino contrapuesto, al margen, disímil y heterogéneo, mostrando el malestar producido por sus contradicciones y proponiendo un *ethos* confrontado a algunos de sus valores fundamentales. Aquí radica la importancia de realizar un abordaje del neobarroco de Severo Sarduy que lo incluya dentro de la discusión intelectual latinoamericana preocupada por descifrar los fenómenos producidos por una modernidad con tintes particulares como la de América Latina.

En el primer apartado de este trabajo se abordará el neobarroco en relación a la discusión crítica sobre el *ethos barroco* de Bolívar Echeverría para comprender cómo la apuesta estética de Severo Sarduy se vincula estrechamente, pero de forma crítica y confrontada a la modernidad capitalista. Debo señalar que la intención no es ahondar en la obra del filósofo mexicano-ecuatoriano, pues nuestro interés radica en una lectura del neobarroco sarduyano, el cual se ha visto enriquecido en sus interpretaciones a raíz de la obra bolivariana. A partir de ella se ha leído su dimensión política anticapitalista a través de la tónica de la modernidad. Uno de los objetivos a desarrollar es la ampliación de esta temática con un aspecto poco explorado en el neobarroco sarduyano: su relación con una tradición de pensamiento caribeño desde la cual se da cuenta de cierto modo de ser en la modernidad.

Hay una relación cercana entre la característica material del neobarroco: el pliegue y la heterogeneidad cultural; incluso podría considerarse que esta última es la posibilidad de existencia del primero. Esta particularidad del neobarroco lo pone en tensión con la voluntad totalizadora de una modernidad homogeneizadora. El pliegue de lo barroco y la heterogeneidad cultural resisten al empuje de la modernidad en expansión para aglutinar todo en una misma unidad. Sobre esto se indagará en el segundo apartado. El tercero aborda lo mencionado reglones arriba: la importancia del espacio de producción de las representaciones. En este caso el neobarroco parte de una visión latinoamericana o, siendo más específicos, caribeña de la modernidad que lo enlaza con la obra de Aimé Césaire y Édouard Glissant.

El neobarroco en la discusión crítica del *ethos barroco* y la modernidad capitalista

En una obra emblemática sobre la relación barroco y modernidad, su autora, la crítica brasileña Irlemar Chiampi, señala en las primeras líneas que una discusión actual sobre la modernidad no puede esquivar el problema de lo barroco, a menos que resulte incompleta (2001, p. 9). Sin mencionar al filósofo mexicano-ecuatoriano Bolívar Echeverría, quien algunos años antes había comenzado a trabajar esa misma relación, explica la reaparición del barroco como resultado de la crisis o fin de la modernidad. La lectura que realiza Chiampi oblitera el aspecto anticapitalista y se inclina por observar al neobarroco como crítica a la modernidad ilustrada, convirtiéndolo así en un antimodernismo, cuando toda su crítica al sujeto y al tiempo, que bien observa Chiampi, tienen como finalidad ser parte de una crítica al modo de vida moderno capitalista, no solo a su aspecto ilustrado. Su tesis la lleva continuamente a relacionar al barroco y el neobarroco con la posmodernidad, algo común en varios trabajos que abordan la obra de Sarduy, en los cuales es caracterizada como posmodernista, en tanto que su estilo es la: “copresencia tumultuosa de desplazamientos culturales y orientalistas más sus juegos artísticos de autorealización” (Kushigan, 1999, p. 1605) o porque en el neobarroco: “Se sustituye entonces la devoción por los grandes relatos realistas y utópicos y se entronizan diversas variedades de la experiencia interior” (Castañón, 1999, p. 1646). Ya sea por su estilo o por el paso de los grandes relatos utópicos a lo individual, el neobarroco fue enmarcado en lo postmoderno, especialmente en los trabajos críticos realizados en la década de los noventa y principios de los dos mil.

La publicación de *La era neobarroca* (1989), de Omar Calabresse, fue el punto de partida para convocar a la posmodernidad y para darle sentido al neobarroco, pues para el filósofo italiano – quien en el transcurso de su libro refiere a Severo Sarduy –, el concepto de posmodernidad había quedado suspendido en una gran ambigüedad respecto a su significado y consideró más apropiado utilizar la categoría ‘neobarroco’ para explicar las producciones culturales de ese momento. De este modo, el neobarroco pasó a ser prácticamente sinónimo de posmodernidad. Esto, más que ayudar a la comprensión del neobarroco, se vuelve una limitante, en tanto que el neobarroco sarduyano es una crítica anticapitalista con sus particularidades, las cuales quedan relegadas cuando se le mira desde lo postmoderno. En todo caso, más que con la posmodernidad el neobarroco de Sarduy tuvo una filiación con el pensamiento postestructuralista, en especial con las obras de Jacques Derrida, Gilles Deleuze y Roland Barthes, y de manera muy particular a partir de la publicación de *Barroco* (1974), donde vemos un distanciamiento de Sarduy con el estructuralismo.

Por otro lado, es importante situar los espacios de producción del saber y tomarlos en consideración al momento de analizar el neobarroco de Severo Sarduy. Aunque en los textos del escritor cubano puedan hallarse puntos de encuentro con la posmodernidad, esta surgió en un

espacio determinado: los centros intelectuales y culturales hegemónicos de Europa y E. U. A., mientras que el neobarroco, nace como crítica pensada desde los márgenes de la modernidad, lo cual lo hace apreciar otros aspectos de esta que no son necesariamente vistos desde el centro.

La cuestión del barroco como expresión subversiva es una cuestión cargada de complejidad y, en gran medida, una discusión inacabada. Dos posturas se enfrentan en este dilema: la primera es la que lee el barroco en el contexto de la expansión colonial capitalista; aquí el barroco habría servido de vehículo semiótico y cultural de la clase dominante, a través de una élite letrada vinculada al poder colonial, constructora de una cultura cuya edificación material fue producto de “la rapaz apropiación de la riqueza” (Rama, 1998, p. 33). Esta lectura ramiana es continuada por Mabel Moraña cuando señala: “El programa barroco es así, originalmente, una ideología de Estado, afirmada en los grandes discursos de la escolástica, el contrarreformismo y la estética gongorina, como lenguajes privilegiados del poder imperial” (2004, p. 27). La segunda lectura del barroco nace del deseo americanista a inicios del siglo XX de hallar el surgimiento del hombre americano a través de una política intelectual enmarcada en la búsqueda de la identidad, voluntariosa en reclamar la “mayoría de edad” del hombre americano. En esta vertiente se encuentra el trabajo de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, quienes a inicios del siglo XX emprendieron una lectura de lo barroco anterior al interés gongorino de la Generación del 27 española. Posterior a ello, el trabajo de Mariano Picón Salas fue fundamental y en él, la discusión sobre la transculturación –concepto acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz– tuvo gran calado para comprender los procesos culturales en el periodo colonial. A esto se suma la apuesta transhistórica y esencializadora de Alejo Carpentier, criticada por Echeverría y Sarduy, el barroco de contraconquista de Lezama Lima y, por supuesto, el neobarroco anticapitalista de Sarduy.

Bolívar Echeverría entra a la discusión sobre el barroco cuando esta ya tenía varias décadas en la escena latinoamericana. Su filiación o no a ella ha sido tema de debate, pues para algunos, su interés por el barroco nace de la lectura de la obra de Walter Benjamin. Para Carlos Espinosa, “el neobarroco caribeño no pudo haber suscitado las reflexiones barrocas de Echeverría a fines de los ochenta, ya que esa visión caribeña del barroco que databa de mediados de siglo carecía de urgencia intelectual o política en la época en que Echeverría inició su incursión en el barroco” (2012, p. 69). Esta aseveración no es del todo certera, pues, para Echeverría, la producción intelectual está conectada fuertemente con sus “factores geográfico-culturales” y su teoría del *ethé* de la modernidad es ejemplo de ello (Gandler, 2008, p. 83). Por tanto, considerar que no estaba atento a las postulaciones barrocas de los intelectuales caribeños es inexacto, más cuando vemos que las diferenciaciones entre las propuestas de Carpentier, Lezama y Sarduy están desde las primeras páginas de *La modernidad de lo barroco* (Echeverría, 2013), lo que lleva a sostener que fue un atento lector de ellas. Igualmente habría que señalar, de la mano del Stefan Gandler,

que Echeverría en su estancia en Alemania como estudiante mantuvo una preocupación constante por lo latinoamericano y sus problemas políticos, al mismo tiempo que revisaba obras como *Los condenados de la tierra* del intelectual caribeño Frantz Fanon, a partir de la cual sostuvo una postura descolonizadora. Para él: “La intelectualidad revolucionaria tiene, pues, que dejar de lado los principios y la ideología europea-burguesa, culminar filosóficamente el proceso de descolonización” (2008, p. 109). En este sentido, la apreciación de Espinosa sobre el origen del interés barroco del filósofo mexicano-ecuatoriano centrado en la obra de Benjamin resulta insuficiente, más cuando la melancolía¹ del barroco alemán referida por el autor de las *Tesis sobre la historia* se contrapondría al aspecto carnavalesco y festivo que, por ejemplo, Sarduy y el propio Bolívar observan en el barroco latinoamericano.

El cuestionamiento de Carlos Espinosa sobre la importancia de las propuestas barrocas latinoamericanas en el siglo XX en las reflexiones de Bolívar Echeverría resulta extraño, pareciera como si buscara remarcar que las discusiones teóricas a la cuales estaba atento Echeverría eran las europeas, mientras que las latinoamericanas las pone en duda, incluso cuando la relación puede ser clara sugiere que es posible que Echeverría siguiera algunas líneas del barroco latinoamericano de modo “inconsciente” (p. 77). Lo sorprendente de estas apreciaciones es que Espinosa fue participó del libro *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, compilado por Echeverría y publicado en 1994. Este libro fue el resultado de un coloquio en 1993, donde participaron, entre varios más, Carlos Monsiváis, Gonzalo Celorio y Carlos Rincón, quienes hacen referencia en sus textos a Lezama Lima y Sarduy, esto sugiere que en las discusiones en las que participaba Echeverría, estos autores eran bien conocidos. Tanto el libro mencionado como el coloquio, provenían de proyectos de investigación previos de Bolívar en los cuales se ve una anticipación temática de lo barroco. Como señala Gandler, de 1991 a 1993, Echeverría dirigió el proyecto “El concepto de mestizaje cultural y la historia de la cultura en la América española del siglo XVII” y en 1994 “El concepto de cultura política y la vida política en América Latina” (2008, p. 131).

Después de su llegada a México, Bolívar se involucró activamente en los círculos intelectuales de izquierda. Uno de ellos fue el que se conformó alrededor de la revista *Cuadernos políticos*, que

¹ Como señala Santiago Cevallos (2012): “Tanto Benjamin como Echeverría transitan críticamente la problemática del barroco. [...] Entonces, la reflexión de Echeverría sobre el *ethos* barroco puede ser entendida como un pasaje crítico por el barroco, en busca de un discurso que abra la posibilidad, así sea por un instante de pensar una realidad posmelancólica y quizá posbarroca; en todo caso, en este tránsito de Echeverría por el barroco se revela la búsqueda incesante de un discurso abiertamente crítico de la modernidad capitalista” (p. 123).

vio la luz en 1974, mismo año de publicación de *Barroco* de Severo Sarduy. Esta publicación, estrechamente relacionada a Ediciones Era y a Neus Espresate, surgió en un contexto rico en publicaciones periódicas en México. En el campo intelectual e ideológico mexicano de los setenta, la revista *Plural*, dirigida por Octavio Paz, tenía una presencia central. En ella, uno de los escritores latinoamericanos recurrentes fue Severo Sarduy, quien para ese momento era un escritor bastante reconocido por su obra y por su trabajo de edición y publicación de escritores latinoamericanos en *Éditions du Seuil*, donde se tradujo y publicó *Paradiso* de Lezama Lima, gracias a él. La presencia del escritor cubano en el contexto mexicano no era desapercibida. Hay que recordar que “El barroco y el neobarroco” había sido publicado en 1972 en el libro *América latina en su literatura*, donde bajo términos conceptuales estructuralistas trató de definir lo barroco y cierta zona de la literatura latinoamericana a la cual en marcaba ahí a escritores como Salvador Elizondo, quien se situaba en el círculo cercano de Octavio Paz y de la revista *Plural*.

De manera inmediata se puede percibir el contraste entre *Cuadernos políticos* y *Plural* en sus posiciones políticas e ideológicas, con cual podría considerarse que Sarduy y Echeverría se encontraban en espacios muy distintos en la producción y circulación de ideas políticas y culturales y, por lo tanto, poco en común se podría haber en ellos². Sin embargo, los puntos de encuentro son más que las posibles desavenencias en cuanto a su interpretación de lo barroco se refiere, tal como lo ha estudiado Gustavo Guerrero en su artículo “Severo Sarduy y Bolívar Echeverría: ética y estética del Barroco en la América Latina de fines del siglo XX” (2012) y como lo señala el historiador Rafael Rojas en su libro *La vanguardia peregrina* (2013).

Es probablemente que la preocupación por los signos presente desde su obra temprana, *El discurso crítico de Marx* (Echeverría, 2017), haya provocado el interés de Echeverría por el neobarroco de Severo Sarduy, quien se asumía como heredero de la obra de Lezama Lima, precisamente por ubicar lo barroco en el lenguaje. El filósofo mexicano-ecuatoriano, partiendo de la obra de Marx consideraba que: “La verdad de la producción teórica solo puede consistir en su poder revolucionario específico, es decir, en la realización concreta, en su plano conceptual, de esa reestructuración o transformación radical del campo semiótico que es esbozada por el proceso revolucionario” (2017, p. 55). Revolución y transformación en la esfera de los signos se

² Para Gustavo Guerrero:

[...] a primera vista, no son muchos en verdad los rasgos comunes entre dos personalidades tan diferentes intelectual y políticamente. Por un lado, tenemos así a un escritor y artista cubano exiliado o expatriado que desarrolla casi toda su obra en el París estructuralista y postestructuralista, y se afilia a grupos de la vanguardia francesa, como el de la revista *Tel Quel*; por otro lado, está un filósofo ecuatoriano que estudia en Berlín de los sesenta leyendo a Marx, Heidegger y Adorno (p. 101).

unen como en el neobarroco sarduyano, donde igualmente lo revolucionario se plantea con un trabajo con los signos. Por caminos teóricos diferentes, Echeverría y Sarduy se encuentran en un punto similar: la necesidad de la revolución y su trabajo con el lenguaje.

El filósofo nacido en Ecuador entendía la modernidad como un conjunto de comportamientos sociales e históricos, sustentados en un plan civilizatorio que logró sobreponerse a otros con los cuales ha cohabitado siempre en pugna. La modernidad hegemónica, es decir, la determinante para configurar “el mundo de la vida” y nombrada por Echeverría como la “modernidad efectiva o realmente existente” surge en su cruce con la lógica del capitalismo; sin embargo, este se convirtió en su desarrollo en el “*servo padrone* de la modernidad; invitado por ella a ser su instrumento de respuesta al revolucionamiento de la neotécnica, se convierte en su amo, en el señor de la modernidad” (2016, p. 30). A este plan civilizatorio de la modernidad capitalista es preciso agregar su noción de lo humano³, derivada de la autodeterminación del hombre moderno respecto a su mundo y su forma de concebir el tiempo, la historia y la naturaleza. Es decir, la modernidad es un proyecto donde la imagen del mundo se reestructura, y donde cada elemento comprendido en él adquiere un lugar definido. El neobarroco, como estética que se pretende revolucionaria, toma conciencia de este orden para desarmarlo y proponer otro.

³ Bolívar Echeverría explica que el humanismo:

No se trata solamente del antropocentrismo, de la tendencia de la vida humana a crear para sí un mundo (cosmos) autónomo y dotado de una autosuficiencia relativa respecto de lo Otro (el caos). Es, más bien, la pretensión de la vida humana de supeditar la realidad misma de lo Otro a la suya propia; su afán de constituirse, en tanto que Hombre o sujeto independiente, en calidad de fundamento de la Naturaleza, es decir, de todo lo infra-, sobre- o extrahumano, convertido en puro objeto, en mera contraparte suya. Aniquilación o expulsión permanente del caos –lo que implica al mismo tiempo una eliminación o colonización siempre renovada de la Barbarie–, el humanismo afirma un orden e impone una civilización que tienen su origen en el triunfo aparentemente definitivo de la técnica racionalizada sobre la técnica mágica. Se trata de algo que puede llamarse “la muerte de la primera mitad de Dios” y que consiste en la abolición de lo divinonuminoso en su calidad de garantía de la efectividad del campo instrumental de la sociedad. Dios, como fundamento de la necesidad del orden cósmico, como prueba fehaciente del pacto entre la comunidad que sacrifica y lo Otro que accede, deja de existir. Si antes la productividad era puesta por el compromiso o contrato establecido con una voluntad superior, arbitraria pero asequible a través de ofrendas y conjuros, ahora es el resultado del azar o la casualidad, pero en tanto que estos son susceptibles de ser “domados” y aprovechados por el poder de la razón instrumentalista (2011, p. 79).

Al respecto, el crítico literario Gustavo Guerrero, uno de los grandes conocedores de la obra sarduyana, señala:

[...] el Neobarroco aparece, en los años setenta, ochenta y noventa del siglo XX, como una instancia de revisión crítica de lo moderno y/o como la propuesta de una modernidad alternativa. Bien visto, es a la par un factor y un producto de esa revisión, de ese proceso que acompaña en aquel momento la idea de que se ha entrado en el final de un tiempo y en el comienzo de otro. Digo que lo Neobarroco es un producto de ello porque, como parte del espíritu de la época, resulta de las nuevas condiciones sociales que hacen necesario repensar lo moderno; digo también que es un factor porque la práctica de lo Neobarroco, tal y como señala Sarduy, es un ejercicio esencialmente subversivo, que trata de cuestionar algunos de los fundamentos de la modernidad imperante e invita a vislumbrar otra (2016, p. 110).

A lo señalado por Gustavo Guerrero agregó dos matices: primero, la modernidad criticada por el neobarroco es la capitalista; segundo, el neobarroco no comparte la idea del surgimiento de un nuevo tiempo o época, al estilo posmoderno. Las palabras de Gustavo Guerrero, junto con estas delimitaciones, hacen pensar inevitablemente en la propuesta teórica de Bolívar Echeverría; esta ha sido bastante productiva en los últimos años en el marco de las discusiones en torno a la modernidad y la posibilidad de crear vías alternas⁴ que ayuden a replantear algunos de los aspectos fundamentales de esta.

En *La modernidad de lo barroco*, Bolívar Echeverría menciona que la actualidad del barroco se debe a su inscripción en un momento histórico en el cual las contradicciones de la vida moderna-capitalista se hacen cada vez más visibles. El barroco hace más evidentes esas incongruencias y “la urgencia de una modernidad alternativa” (2013, p. 15), esto lleva a pensar en la pluralidad de experiencias producidas por la modernidad en las cuales queda expuesto lo diverso.

Uno de los puntos de partida de Echeverría es la idea de una crisis civilizatoria: síntoma de la caducidad del modelo moderno-capitalista. Este escenario abre el camino para pensar en una reorganización de la vida acorde con las necesidades humanas sin dejar de lado los ideales de la modernidad. Esta, como afirma Bolívar Echeverría no es monolítica; en su seno congrega

⁴ El libro coordinado por Daniel Inclán, Lucía Linsalata y Mágara Millán, *Modernidades alternativas* (2017) es ejemplo de la herencia del pensamiento de Bolívar Echeverría y la voluntad de pensar en una modernidad no capitalista.

diferentes versiones de sí, pero estas son subordinadas por la modernidad occidental de corte capitalista.

La visión presente en Bolívar Echeverría y en la obra de Sarduy desglosarían el problema de la modernidad en Latinoamérica de una manera en la cual los fundamentos de esta como la abundancia, la emancipación y el bienestar humano no se desplazarían, más bien encontrarían otro camino alejado de la opción dominante. Así, se podría comprender la aparición del apartado “Economía” en el ensayo “Barroco” de Severo Sarduy donde se señala:

[...] ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación (1999b, p. 1250).

Ser barroco o neobarroco significa adoptar una actitud radical anticapitalista y atacar directamente su soporte: los signos. La propuesta neobarroca se enfoca en el lenguaje: soporte y garantía de la vida moderna para parodiarlo, invertirlo y desestructurarlo. Con ese movimiento busca disolver la lógica de la economía burguesa en el espacio simbólico. Es en este momento cuando lo estético adquiere relevancia. Sin embargo, en el neobarroco este queda desligado de los valores humanistas burgueses que lo acotarían a una versión de ellos mismos, como sería la noción de alta cultura. Lo estético aquí se politiza y se torna ideológico, se convierte en una imaginación radical en la cual el “hecho capitalista”⁵ queda suspendido a través de una escritura caracterizada por la abundancia y el derroche excesivo e inútil del lenguaje. En relación a esto, Sarduy (1999) comentaba:

La censura que se ha ejercido y se ejerce sobre el barroco, considerado como un estilo cargado, excesivo, amanerado, como un trabajo que se desperdicia, no hace más que metaforizar la censura contra el erotismo, enmascarada en una protesta contra el despilfarro, en un llamado a la economía —la palabra clave de nuestra civilización tacaña— de medios, a la austeridad, a la simplicidad (p. 1821).

La modernidad capitalista asume como necesaria la acumulación y no el derroche; sin embargo, siempre hay excedentes de energía en el mundo natural como veía Georges Bataille en su libro

⁵ Bolívar Echeverría explica esto con Marx, el *hecho capitalista* es “una presencia dominante” que estructura de forma objetiva el mundo, interviniendo en la forma natural de la vida representada en una economía sustentada en el “valor de uso” (Echeverría, 2013, p. 37).

La parte maldita (2007). La destrucción de los excedentes de energía, comparados con el exceso de producción en el mundo industrial, es tomada como benéfica si garantiza el funcionamiento de la economía; pero si su uso tiene como finalidad únicamente el disfrute, entonces, atenta contra el buen funcionamiento de la economía. En relación a esto, Georges Bataille señalaba:

Que una serie de operaciones beneficiosas no tenga decididamente otro efecto más que el vano derroche de los beneficios, es lo que rechazan los espíritus habituados en ver en el desarrollo de las fuerzas productivas el fin ideal de la actividad. Afirmar que es necesario hacer humo una parte importante de la energía producida es ir en sentido contrario de los juicios que fundan una economía razonable (2007, p. 30).

El excedente es la “parte maldita” para Bataille. El lenguaje barroco es gasto inútil de energía, va contra la economía del lenguaje fundada en una lógica de austeridad y de simplicidad referencial, esto se traduciría en términos literarios en cualquier forma de realismo. En ese sentido es como Sarduy propone la operación lingüística del neobarroco como crítica a la economía capitalista desde el ámbito de los signos.

Dentro del entramado plural de la modernidad el “ethos barroco” se relaciona con otros tipos de “ethe” como el “clásico”, el “realista” y el “romántico”⁶. Todos ellos son formas aglutinadas en el “ethos histórico” definido como un “principio de construcción del mundo de la vida” (Echeverría, 2013, p. 37). El neobarroco, comprendido desde la noción “ethos barroco” de Bolívar Echeverría, se distingue por su rechazo al “hecho capitalista” y por la afirmación de la “forma natural” de la vida donde se destaca el “valor de uso”; este último dentro del paradigma hegemónico es

⁶ Los otros “ethe” se definen también respecto a su forma particular de asimilar el proyecto civilizatorio, por ejemplo, el “realista” habita en él de manera afirmativa, es decir, lo concibe como totalmente válido, necesario y natural; este “ethos” se comporta a manera de garantía de la forma capitalista y anula en su interior cualquier otra posibilidad de modernidad. El “ethos romántico” se desenvuelve también como un hecho afirmativo del “hecho capitalista”, pero a diferencia del anterior se inclina en un inicio por la idea de “valor de uso” como la manera natural de la vida; sin embargo, la degeneración de esta forma en “valorización del valor” es tomada por él como un proceso natural derivado del “espíritu de empresa” característico del sujeto moderno. Bolívar Echeverría describe el actuar del “ethos romántico” como una “mutación perversa” donde la forma natural, transformada en “infierno”, se exalta como proceso inherente al “milagro” mismo de la creatividad de ese sujeto (2013, p. 38). El “ethos realista” también ve como inapelable la opción capitalista; y a pesar de observar en su despliegue una serie de comportamientos negativos considera que estos son compensados con los beneficios traídos por este tipo de modernidad. En contraste con los demás “ethe”, el barroco se presume como la posibilidad más radical, percibe el “hecho capitalista” como “inaceptable y ajeno”.

superado por la lógica de la “valorización del valor”, aspecto primordial de la vida moderna soportada en la acumulación de capital. Cabe señalar que Echeverría desde un inicio considera que la importancia del barroco actual radica en que este manifiesta “la incongruencia de esa modernidad, la posibilidad y la urgencia de una modernidad alternativa” (2013, p. 15). Con esto, Echeverría no ubica al barroco y, por tanto, al neobarroco fuera de la modernidad, ni como una modernidad alterativa, mucho menos se podría leer en su propuesta una intención de colocarlo como una “alternativa frente al capitalismo neoliberal”⁷ (Arrarián, 2007, p. 88), como algunos de sus lectores han pretendido ver en sus palabras.

Habría que ver en el neobarroco, en sus formas, características y temas la existencia de un hilo conductor. Las teorías cosmológicas, la tópica oriental, la poesía de Góngora, la obra de Lezama, el travestismo, la anamorfosis, la pintura, la problematización del sujeto y el lenguaje barroco a través de las teorías estructuralistas y posestructuralistas, la noción de revolución, entre otros elementos sustanciales al neobarroco, se ligan bajo el signo de una crítica a los aspectos fundamentales de la modernidad capitalista. El neobarroco se instala como una forma estética de resistencia que rechaza los postulados de este tipo de modernidad. Ante ella el neobarroco se torna furioso y revolucionario, se contrapone a varios de sus fundamentos como la noción de sujeto racional, el tiempo entendido como progreso y el lenguaje referencial, en tanto que son producciones de esa modernidad.

El pliegue neobarroco frente a la lisura de lo universal

Las contradicciones de la modernidad capitalista en América Latina han producido experiencias particulares. En la “experiencia de la modernidad” se involucran elementos como espacio, tiempo, imaginación social, formas de vida, trabajo, dominio, explotación y convivencia (Bruner, 1992, p. 9). Su realización concreta en América Latina ha producido una modernidad: “periférica, subalterna respecto a los centros más dinámicos” (Bruner, 1992, p. 28), y esto es así porque la

⁷ Es necesario realizar esta acotación porque se han leído la propuesta de Echeverría de este modo y desde ahí se le ha criticado, tal es el caso de Samuel Arrarián y de Carlos Espinosa. A tales críticas Santiago Cevallos realiza las aclaraciones pertinentes en *La crítica de Bolívar Echeverría del barroco y la modernidad capitalista*. Por otro lado, Cevallos igual que Espinosa desestima la importancia del barroco latinoamericano y asigna mayor importancia la discusión de Walter Benjamin sobre el barroco en la obra de Echeverría. Esto lo hace señalando la crítica que hace el filósofo mexicano-ecuatoriano a Alejo Carpentier. El error de Cevallos es considerar que en esta crítica también entra José Lezama Lima y Severo Sarduy, lo cual desde no sería certero, pues las nociones del barroco de estos últimos dos es muy diferente a la de Carpentier.

experiencia de la modernidad latinoamericana está ligada al elemento colonizador y a las resistencias suscitadas por él.

Según Jesús Martín Barbero, la modernidad latinoamericana abre la posibilidad de pensar la existencia de una “modernidad plural o modernidades”. Sin embargo, para ello es necesario:

[...] arrancarnos a aquella lógica según la cual nuestras sociedades son irremediamente exteriores al proceso de la modernidad y nuestra modernidad solo puede ser deformación y degradación de la verdadera. Romper esa lógica implica preguntarse si la incapacidad de reconocerse en las alteridades que la resisten desde dentro no forma parte de la crisis no pensada desde el centro y solo pensable desde la periferia en cuanto quiebre de aquel proyecto eurocéntrico de universalidad, esto es en cuanto diferencia que no puede ser disuelta ni expulsada. ¿Qué es lo que especifica más profundamente la heterogeneidad de América Latina?: Su modo descentrado, desviado de inclusión en y de apropiación de la modernidad. Pensar la crisis traduce así para nosotros la tarea de dar cuenta de nuestro particular malestar en/con la modernidad (1998, p. 21).

La idea de que América Latina vive una modernidad falsa, espuria o en una pseudomodernidad, resulta del todo estrecha porque remite a una sola forma de modernidad y alienta la concepción de una modernidad mal lograda, copia de la verdadera. La crisis de la modernidad latente en América Latina tiene una raíz profunda ligada a su heterogeneidad cultural. Esta se resiste a ser borrada o desplazada por la fuerza homogeneizadora de la modernidad hegemónica. Martín Barbero (1998) subraya que la resistencia a la lógica de la modernidad capitalista solo puede organizarse desde la periferia y no a partir del centro desde el cual se vería esa resistencia como falla y no como crítica. La crítica parece acomodarse mejor cuando no está estructurada desde el centro. América Latina muestra en algunos de sus rasgos el anverso de la modernidad capitalista, y desde ese otro lado, generalmente obliterado, surge la heterogeneidad, representada en el pliegue barroco, como muestra de una multiplicidad de temporalidades y racionalidades reacias a converger en el aglutinamiento terso del proyecto modernizador.

La modernidad hegemónica, bajo el sello de la identidad y la unidad, busca disolver las diferencias. No obstante, esas diferencias no se disuelven y desde ellas se abre un marco de reflexión que invita a cuestionar:

¿Cómo pensar una diferencia que no se deja asimilar ni disolver por el modelo hegemónico —europeo, norteamericano— únicamente desde el ámbito de las prácticas económicas y políticas, cuando la dinámica de las transformaciones que calan en los mundos de vida de las mayorías remite a “la persistencia de estratos profundos de la

memoria y la mentalidad colectiva sacados a la superficie por las bruscas alteraciones del tejido tradicional que la aceleración modernizadora comporta”? (Martín Barbero, 1998, p. 21).

La respuesta sería pensar esas diferencias como modos de resistencia al movimiento destructor-creativo de la modernidad, porque este tiende invariablemente a borrar las diferencias; estas otorgan los elementos distintivos del sujeto latinoamericano, el cual en muchos puntos contrasta con la visión unificada del sujeto racional de la modernidad hegemónica, que percibe una forma del tiempo: el progreso, base de la vida productiva capitalista.

La racionalización característica del sujeto moderno e ilustrado tiene como sustento el concepto de universalidad; este ha sido un factor importante en el modelamiento del mundo moderno. La razón universal no responde a intereses particulares, sino exclusivamente a la voluntad de verdad y conocimiento necesitada de un lenguaje que genere un “punto cero” epistemológico⁸. Este lenguaje es lo contrario a una expresión barroca. Para Jesús Martín Barbero existe la “ineludible necesidad de pensar las secretas complicidades entre el sentido de lo universal que puso en marcha la Ilustración y la globalización civilizatoria que el etnocentrismo occidental ha hecho pasar por universal” (1998, p. 21). Y es la espesura de la heterogeneidad cultural, capturada en los múltiples pliegues de lo barroco lo que podría ayudar a profundizar en aquello entendido como universal, mostrando sus contradicciones e imposibilidades.

La pretensión universalista de la modernidad capitalista ofrece una imagen lisa del mundo; en ella todo queda imantado por medio de la identidad, mientras la diferencia es desplazada y fijada en una otredad muchas veces impenetrable para esa mirada etnocéntrica mencionada por

⁸ Santiago Castro Gómez en *La Hybris del punto cero* explica esto de la siguiente manera: “La ciencia no es otra cosa que un lenguaje bien hecho y los lenguajes particulares son una ciencia imperfecta, en tanto que son incapaces de reflexionar sobre su propia estructura. Por eso, durante el siglo XVIII la Ilustración eleva la pretensión de crear un metalenguaje universal capaz de superar las deficiencias de todos los lenguajes particulares. El lenguaje de la ciencia permitiría generar un conocimiento exacto sobre el mundo natural y social, evitando de este modo la indeterminación que caracteriza a todos los demás lenguajes. El ideal del científico ilustrado es tomar distancia epistemológica frente al lenguaje cotidiano – considerado como fuente de error y confusión – para ubicarse en lo que en este trabajo he denominado el punto cero. A diferencia de los demás lenguajes humanos, el lenguaje universal de la ciencia no tiene un lugar específico en el mapa, sino que es una plataforma neutra de observación a partir de la cual el mundo puede ser nombrado en su esencialidad. Producido ya no desde la cotidianidad (Lebenswelt) sino desde un punto cero de observación, el lenguaje científico es visto por la Ilustración como el más perfecto de todos los lenguajes humanos, en tanto que refleja de forma más pura la estructura universal de la razón” (2005, p. 14).

Martín Barbero. El neobarroco dibuja una imagen distinta caracterizada por el pliegue barroco que se opone a la lisura. De acuerdo a Gilles Deleuze: “El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues [...] El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito” (1989, p. 10). El movimiento infinito y, por tanto, en constante devenir del pliegue ofrece resistencia a lo homogéneo, a lo lineal y lo simétrico. El pliegue barroco, en su incesante movimiento inútil y excesivo, pone en duda la existencia de esencias fijas porque incluso dentro de aquello tomado como esencial existen infinitud de pliegues. Por tanto, el pliegue barroco se resiste a la unificación de una identidad esencializada. En este sentido, el neobarroco sarduyano muestra cómo opera la identidad latinoamericana sin buscar dar una definición fija de ella.

Muestra del pliegue barroco en la obra de Sarduy es su escritura autorreflexiva, la cual se expande para regresar a ella misma creando dobleces. Y es que, para el escritor cubano, una de las características de lo barroco, algo que veía en *Las Meninas* de Velázquez, era la tautología, la circularidad y la repetición obsesiva. El cuadro del pintor español, como la escritura de Sarduy, trata de responder a la pregunta ¿qué es la representación?, este cuestionamiento se transforma inevitablemente en ¿qué es la escritura? El intento de responder a ello resulta en la escritura neobarroca que se expande y redobla para plasmar su sentido; sin embargo, este no puede aparecer jamás porque no hay posibilidad de escribir la esencia de algo, al menos no totalmente; por ello, para Sarduy la escritura se realiza desde “un vacío fundamental” (1999b, p. 1819): no remite a esencias con las cuales se pueda subsanar esa carencia originaria; esto, por supuesto, deriva en la afirmación de un origen vacío. La consecuencia de lo anterior es la desaparición de una esencia u origen delimitador. La escritura, al buscar su fundamento, se repite creando el pliegue; este nace en un “vacío fundamental”. A esto se refiere Sarduy cuando comenta que en su escritura: “se repite un ritual preparatorio, las palabras, los ritmos, a veces frases o párrafos enteros, como hice en *Maytrea*” (p. 78). La repetición de estos elementos en su novelística es ejemplo del pliegue barroco.

Los textos de Sarduy hacen referencia a sí mismos, se citan, se reiteran, se parodian⁹; incluso hay momentos donde la escritura transcurre circularmente bordeando ese vacío mencionado por Sarduy. En el inicio de *Cobra* (1972), por ejemplo, cuando se detalla cómo funciona y cómo es el Teatro Lírico de Muñecas dirigido por la Madre, y que resulta ser un prostíbulo en el cual la/él personaje de Cobra tiene el papel principal, la escritura se enrosca y nos muestra la repetición

⁹ Emir Rodríguez Monegal realiza un análisis detallado en “Sarduy: Las metamorfosis del texto” (1999).

obsesiva del neobarroco al igual que su vacío fundamental. En un momento de esa descripción aparece esto:

Cobra era su logro mejor, su «pata de conejo». A pesar de los pies y de la sobra —cf.: capítulo V—, la prefería a todas las muñecas, terminadas o en proceso. Desde que amanecía escogía sus trajes, cepillaba sus pelucas, disponía sobre los sillones victorianos casacas indias con galones de oro, gatos vivos y de peluche; ocultaba entre sus cojines, para que la sorprendieran a la hora de la siesta, acróbatas de cuerda y encantadores de serpiente que al ser tocados ponían en marcha un *Vals sobre las olas* con chirridos baritonales, de flautilla de lata (1999a, p. 430).

Más allá de la descripción barroca del espacio y del proceso de metamorfosis de los personajes, la cita anterior muestra una escritura que regresa a sí misma, y eso es así porque este fragmento aparece intacto páginas más adelante, haciendo referencia a un capítulo inexistente: el V. La repetición de la escritura hace un doble especular creado por el pliegue; esa reiteración escritural remite al lector a un vacío o ausencia. Uno de los modos de la escritura neobarroca es la proliferación de elementos creadores de laberintos por los cuales el lector extraviado transita y, cuando esta escritura remite a cierto orden —el capítulo V, por ejemplo— del cual se espera cierta guía resulta inexistente. Ese vacío, como ya se comentó, tiene su justificación en la idea de inesencialidad de las cosas y de la inexistencia de verdades fundamentales. Desde esta reflexión, el neobarroco opta por pensar las cosas como mera simulación, como la supuesta existencia de ese capítulo V.

La escritura neobarroca opera desde el *hacer que o hacer como que*, es decir, desde la simulación: acción donde no se fuerza la unificación de lo disímil o diferente. Un ejemplo de ello serían las formas en cómo el neobarroco trabaja con la intertextualidad y la cita, otras formas de su repetición escrituraria. De acuerdo con Sarduy: “el texto extranjero se funde al primero, indistinguible, sin implantar sus marcas, su autoridad de cuerpo extraño en la superficie” (Sarduy, 1999b, p. 1396). La simulación abre la posibilidad de unir sin forzar o violentar las particularidades de los elementos conformados por lo heterogéneo:

La *simulación* conecta, agrupándolos en una misma energía —la pulsión de simulación—, fenómenos disímiles, procedentes de espacios heterogéneos y aparentemente inconexos que van desde lo orgánico hasta lo imaginario, de lo biológico a lo barroco: mimetismo (¿defensivo?) animal, tatuaje, travestismo (¿sexual?) humano, maquillaje, *Mimikri-Dress-Art*, anamorfosis, *trompe-l'oeil* (Sarduy, 1999b, p. 1264).

La heterogeneidad, como el pliegue barroco, se resiste a la imagen lisa que intenta imponer la modernidad hegemónica. Los dispositivos de poder y control no pueden moldearla ni coaccionarla, por tanto, es excluida y censurada; no obstante, el lenguaje barroco la recoge en uno de sus tres procesos de artificialización: la proliferación¹⁰ definida como “yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar, *collage*” (Sarduy, 1999b, p. 1389).

Ejemplo de lo anterior puede ser la representación de los espacios en *Cobra*; en esta novela la construcción espacial combina objetos heterogéneos a guisa de *collage*, como el siguiente:

Por las ventanas ojivales rondeles de vidrio opaco filtraban un día gris y húmedo. De un baúl sienés sobresalía un tapiz flamenco. Colgaban de las vigas arenques ahumados y racimos plateados de ajo. En una mesa había una balanza y una biblia abierta cuyas iniciales eran hipogrifos mordiendo la cola, sirenas y harpías; entre las letras saltaban liebres (1999a, p. 435).

La simulación es un trabajo de creación a modo de *collage*, donde lo heterogéneo se reúne para crear la imagen neobarroca. La cita anterior pertenece al momento cuando el personaje el Indio llega al Teatro Lírico de Muñecas y se hace un recuento de su vida y de cómo llegó a Occidente ya con el nombre de Eustaquio. En la imagen espacial adornada por ventanas opacas, se yuxtaponen otros motivos como el baúl sienés, el cual hace recordar a la escuela sienesa de pintura, famosa en el siglo XIV; a su lado está un tapiz flamenco, objeto de lujo en los siglos XIV y XV, que remite a la escuela de pintura flamenca. En contraste a estos objetos lujosos se distinguen los arenques ahumados y los ajos plateados. A la imagen espacial se reúne una biblia con imágenes mitológicas. El conglomerado de objetos heterogéneos, “aparentemente inconexos”, logran cierta unidad sin por ello perder sus propiedades diferenciales. Otro ejemplo de este *collage* neobarroco viene poco después cuando se relata cómo la Señora, la dueña del Teatro Lírico de Muñecas conoció al Indio.

La Señora había descubierto al indio entre los vapores de un baño turco, en los suburbios de Marsella. Quedó tan estupefacta cuando, a pesar del vaho reinante, distinguió las proporciones con que Vishnú lo había agraciado que, sin saber por qué —con esos jeroglíficos, y sin saber que lo son, nos asombra el destino— pensó en Ganesha, el dios elefante (1999a, p. 435).

¹⁰ Los otros dos son la sustitución y la condensación.

Un Indio tatuado con jeroglíficos en un baño turco en un suburbio de Marsella es visto por la Señora que se sorprende por su belleza, evocadora del dios Ganesha. Este tipo de espacios son recurrentes en esta novela de Sarduy. En ellos se puede observar la conjunción barroca de objetos y espacios donde se conjugan imágenes de diferentes culturas. Otro ejemplo de lo anterior es en el final de la novela *Cocuyo* (1990) cuando se representa a la ciudad de La Habana a punto de nevar.

La simulación como acto en el cual se *hace como que* no busca generar un centro desde el cual se establezca un orden jerárquico de los elementos; estos están ahí yuxtapuestos, mantienen para sí sus cualidades porque no hay un modelo con el cual se decida su confluencia. Por esta razón, el neobarroco es simulación: señala la falta de origen, entendido como “norma que invite o magnetice la transformación, que decida la metáfora” (Sarduy, 1999b, p. 1267), o que dote de un sentido único, regulador de los demás e inapelable. Ante el deseo de generar sentidos rígidos o una imagen lisa, el neobarroco responde con la construcción infinita de sentidos contruidos por sus pliegues.

La escritura neobarroca construida a través del pliegue no solo funciona como crítica a la economía capitalista caracterizada por la austeridad como se vio en el apartado anterior, sino también a la voluntad totalizadora de la modernidad que busca asimismo una economía de las identidades, bajo la idea de una esencia de las cosas. El neobarroco evita la posibilidad de síntesis de la identidad, evocando en su escritura la diferencia inherente a la heterogeneidad: elemento representante de la imposibilidad de crear una unidad total a través de un sentido único. Este aspecto del neobarroco lo hace ser una poética de resistencia. Como ve Bolívar Echeverría, “Lo humano se juega en la afirmación de su diversidad, en la resistencia y contraataque a la dinámica imparabable de nuestra época” (2016, p. 9). Esa dinámica es la que lleva a volver homogéneo todo.

La perspectiva caribeña del neobarroco

La mirada caribeña de la modernidad, a la cual pertenece el neobarroco de Severo Sarduy, aunque poco o nada se recalque esto, remite inminentemente a la obra de Aimé Césaire. Me atrevo a decir que el neobarroco es, en parte, heredero de la obra del autor martiniqués. Sarduy muy probablemente se aproximó a su obra a través de la traducción y publicación en 1947 de *Cuadernos de un retorno al país natal* realizada por Lydia Cabrera y acompañada por

las ilustraciones de uno de sus pintores preferidos, el afro-chino-cubano, Wifredo Lam, a quien le dedicó algunos textos en sus inicios como crítico de arte aún en la Habana¹¹.

Césaire inicia su *Discurso sobre el colonialismo* (1950) haciendo una crítica a las consecuencias producidas por la modernidad capitalista que, como plan civilizatorio en expansión, se proyecta potencialmente como vía para la emancipación humana, pero de manera factual existe en contradicción con esa finalidad. Para Césaire el mundo moderno civilizado ha sido incapaz de solventar los problemas que aquejan al humano, incluso este se ha convertido en el factor de opresión y sufrimiento. El trabajo reflexivo de Césaire muestra las inconsistencias del proyecto moderno cuando escribe:

Una civilización que se muestra incapaz de resolver los problemas que suscita su funcionamiento es una civilización decadente.

Una civilización que escoge cerrar los ojos ante sus problemas cruciales es una civilización herida.

Una civilización que le hace trampas a sus principios es una civilización moribunda (2015, p. 13).

El poeta y ensayista de Martinica se asumía dentro de la tradición calibanesca¹² y, desde ese espacio de conocimiento, que abrió otra perspectiva para analizar la modernidad, señaló las contradicciones del “mundo civilizado” resumidas en la presencia de la barbarie supuestamente expulsada por la razón ilustrada.

La civilización moderna, colonial y capitalista genera una sociedad decadente, herida, moribunda e incapaz de resolver los conflictos originados por su voluntad contradictoria de liberar. Las inconsistencias de la modernidad capitalista operan en América Latina de forma exacerbada, crean una experiencia particular fundada, como enseña Aníbal Quijano, en la tensión entre el ideal de una racionalidad liberadora y la existencia de otra como instrumento de poder y subordinación (1988, p. 57). Se generó una suerte de aporía condensada en la incompatibilidad

¹¹ La historia sobre esta traducción y el contacto entre Wifredo Lam y Aimé Césaire puede ser revisada en la investigación titulada “Aimé Césaire y Wifredo Lam: un diálogo caribeño entre la poesía y la pintura” (2011) de Sergio Ugalde.

¹² Habría que agregar a esta tradición a otros intelectuales caribeños como George Lamming con su libro *Los placeres del exilio* (1960) y a Roberto Fernández Retamar con *Calibán: Apuntes sobre la cultura en nuestra América* (1971).

entre su finalidad como elemento emancipador y la necesidad colonialista del capitalismo que la redujo a mero instrumento de dominio y producción de capital.

Los dispositivos de poder contruidos por una modernidad que eligió la instrumentalización¹³ y la expansión colonial capitalista como vía para cumplir sus promesas utópicas gestó, a su vez, respuestas y resistencias dentro de las representaciones estéticas que en diversos grados mostraron el resultado de la herida colonial¹⁴. Estos versos de Aimé Césaire pueden muy bien ser

¹³ La modernización y su rápida asimilación y expansión impactó en la vida social de manera determinante y contundente. La creciente fuerza del progreso modernizador desdibujó la frontera donde se definía y diferenciaba a la misma modernidad de su despliegue práctico y de su impulso avasallador y transformador. El movimiento modernizador terminó desplazado paulatinamente los elementos fundantes y característicos de la modernidad humanista e ilustrada, imponiendo valores con los cuales la razón iluminista quedó eclipsada, dando lugar a su versión instrumental. Este desplazamiento se fue gestando durante la imposición de la hegemonía británica, como escribe Aníbal Quijano:

Desde sus propios inicios, la Ilustración europea contiene una división que pronto se revelará insanable entre las tendencias para las cuales la racionalidad es una genuina promesa de liberación de la humanidad, de sus propios fantasmas; de la sociedad, de las prisiones del poder. Y, del otro lado, las tendencias para las cuales la racionalidad es un dispositivo instrumental del poder, de la dominación. [...] La imposición de la hegemonía británica, desde fines del Siglo XVIII y durante todo el Siglo XIX, significó también la hegemonía de las tendencias que no podían concebir la racionalidad de otro modo que como arsenal instrumental del poder y de la dominación. La asociación entre razón y liberación quedó oscurecida, de ese modo. La modernidad sería, en adelante, vista casi exclusivamente a través del enturbiado espejo de la “modernización”. Esto es, la transformación del mundo, de la sociedad, según las necesidades de la dominación (1988, p. 53).

Con el surgimiento de los valores de la modernización se establecieron los parámetros para la medición del crecimiento de las sociedades y, por tanto, su ubicación dentro del mundo moderno. Como apuntaba Gianni Vattimo: “la modernidad es la época en la que el hecho de ser moderno se convierte en un valor determinante” (1990, p. 73). Y dentro de esta lógica una nación podía pertenecer al conjunto de naciones modernas a condición de implantar en la totalidad de sus dinámicas productivas, sociales y culturales los procesos hiperracionalizados de la modernización capitalista. Puesto así, la consecuencia lógica del asentamiento de la episteme moderna y más puntualmente de los procesos modernizadores no pudo ser otra sino el deseo de las sociedades de constituirse en naciones modernas, un deseo que volcó las voluntades a la consecución de ello. Sin embargo, para América Latina, en su situación colonial, la inserción de la modernización capitalista resultó catastrófica. “América Latina no volvería a encontrar la modernidad sino bajo la cubierta de la modernización” (Quijano, 1988, p.54), es decir, vivirá la modernidad como modernización desde un espacio colonial, con un régimen capitalista y subordinada a una hegemonía que veía la razón como instrumento de dominio.

¹⁴ Walter Dignolo en *La idea de América Latina* (2007) señala al respecto: “La colonialidad pone de manifiesto las experiencias y las ideas del mundo y de la historia de aquellos a quienes Fanon denominó *Les damnés de*

muestra de lo anterior: “Porque os odiamos a vosotros y a vuestra razón, reivindicamos la demencia precoz la locura llameante del terco canibalismo” (2008, p. 47). Esa locura llameante, versión alterna de la racionalidad ilustrada, fue heredada por dos de sus alumnos: Frantz Fanon y Édouard Glissant, quienes por diferentes rumbos pensaron las problemáticas de la modernidad colonial.

El “terco canibalismo”, mencionado en los versos de Césaire, tienen impresa una marca histórica que remonta a los indígenas caribes quienes, a diferencia de los taínos, opusieron gran resistencia a los colonizadores. Los caribes, representados como los salvajes, eran los caníbales descritos en el *Diario de navegación* de Cristóbal Colón. Su nombre evoca el juego de palabras que William Shakespeare hizo en *La Tempestad* para formar el nombre de Calibán, personaje emblemático no solo para la tradición literaria de Occidente, sino también para el pensamiento crítico latinoamericano. Julio Ortega comenta sobre él lo siguiente: “Su figura corresponde a la noción de hombre natural, que entiende al hombre colonizado como primitivo, desprovisto de lenguaje y, por tanto, de moral” (2010, p. 55). Asimismo, el crítico peruano apunta respecto a Calibán es “en verdad el primer personaje o la primera máscara del sujeto colonial moderno” (p. 59).

Para Roberto Fernández Retamar, el mar Caribe era el espacio de caníbal, del hombre antropófago, que había de ser dominado y civilizado (1974, p. 14). Las aguas caribeñas fueron el lugar de entrada de los conquistadores, el espacio de gestación de la modernidad del continente y el primer lugar desde el cual la voz de los conquistadores, evangelizadores y cronistas, comenzó a configurar la imagen de una modernidad diferente a la de los colonizadores¹⁵.

Para Édouard Glissant el mar Caribe es el prólogo al continente. En su *Introducción a una poética de lo diverso* comenta:

la terre (“Los condenados de la tierra”, que han sido obligados a adoptar los estándares de la modernidad). Los condenados se definen por la herida colonial, y la herida colonial, sea física o psicológica, es una consecuencia del racismo, el discurso hegemónico que pone en cuestión la humanidad de todos los que no pertenecen al mismo locus de enunciación (y a la misma geopolítica del conocimiento) de quienes crean los parámetros de clasificación y se otorgan a sí mismos el derecho a clasificar” (2007, p. 34).

¹⁵ Pedro Henríquez Ureña en el primer capítulo de *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1945), con su prosa siempre precisa, emprende un camino con el cual va mostrando la construcción imaginaria realizada por los colonizadores de América. A través de los diarios de Cristóbal Colón, la obra de Pedro Mártir, los ensayos de Montaigne, los manuscritos de Fray Bartolomé de las Casas, entre otros textos, Henríquez Ureña reconstruye el discurso elaborando para llegar, como diría O’Gorman (1959), a la invención de América.

Siempre he dicho que el mar Caribe se distingue del Mediterráneo en que aquél es un mar abierto, un mar que difracta, mientras que el Mediterráneo es un mar que concentra. El hecho de que las civilizaciones y las grandes religiones monoteístas surgieran en las proximidades de la cuenca mediterránea obedece al poder de este mar para dirigir, incluso por medio de los dramas, las guerras y los conflictos, el pensamiento humano hacia un pensamiento de lo Uno y de la unidad. El mar Caribe, por su parte, es un mar que difracta y que suscita la emoción de la diversidad (2002, p. 16).

Con esta comparación, Glissant pone de manifiesto un punto crítico respecto a la experiencia de la modernidad en América Latina: en ella la diversidad, lo heterogéneo y lo fragmentado no se dejan subsumir por el planteamiento unificador de la modernidad proveniente del Mediterráneo y, al contrario, ejercen una acción fuerte de resistencia contra lo homogéneo, como se señaló en el apartado anterior. La heterogeneidad es un aspecto que, en conjunción con la lógica de una modernidad colonialista y el espacio particular de Latinoamérica en la economía-mundo capitalista, da como resultado el nacimiento de una modernidad distinta a la hegemónica. Del otro lado, el Mediterráneo representa la voluntad de unificación y totalidad, a pesar de los conflictos y las crisis que esta imantación hacia lo uno produce. Lo dicho por Glissant se resume en mar el Mediterráneo: modernidad unificadora y lisa; frente al mar Caribe: modernidad heterogénea y corrugada. Si bien la cultura mediterránea es igualmente heterogénea, el contraste entre una tendencia a contraer y otra a difractar, le sirve a Glissant para construir su crítica a la modernidad colonizadora con tendencia hacia a la unificación.

Glissant considera al mar Caribe como muestra de una cultura diversa donde se produce una forma singular de conocer: “el pensamiento del rastro”, diferente a “los pensamientos de sistema” o “los sistemas de pensamiento”. La diferencia entre el primero y los segundos redundando en lo siguiente:

El pensamiento del rastro posee una dimensión original que es preciso oponer, en la actual situación del mundo, a lo que dado en llamar los pensamientos de sistema o los sistemas de pensamiento. Los pensamientos de sistema y los sistemas de pensamiento han sido tan prodigiosamente fecundos y productivos como prodigiosamente letales. El pensamiento del rastro es aquel que se inserta hoy día más eficazmente en la falsa universalidad de los pensamientos de sistema (2002, p. 19).

Los sistemas de pensamiento son característicos de la modernidad hegemónica instrumental, la cual se torna destructiva en su voluntad creativa. Se fundamentan en una razón universal totalizadora e intentan imponerse sobre cualquier otra racionalidad existente bajo la idea de

unidad; esta racionalidad surge en Europa¹⁶, espacio geopolítico donde se privilegia la idea civilización como proyecto expansivo. Por su lado, el pensamiento del rastro, nace de la tensión originada por la diversidad en los espacios de criollización, acontece como una opción diferente de conocer el mundo y lo *otro* sin una finalidad de dominio, algo de lo cual sí participa el “pensamiento de sistemas” de la modernidad colonial europea.

Desde el “pensamiento del rastro” la estructura de la identidad se concibe como rizoma¹⁷: una “raíz diversa” (Glissant, 2002, p. 25), a diferencia de los “sistemas de pensamiento” sustentados en la idea de una “raíz única”, es decir, una identidad uniformada bajo un modelo particular de sujeto. Los sistemas de pensamiento construyen límites férreos y devoran las raíces a su alrededor, mientras que el pensamiento del rastro se caracteriza por ser poroso y permitir el contacto y el fluir, relacionando, en lugar de dividir. Aunado a esto, Glissant lo describe como:

[...] un pensamiento asistemático, que no será dominador, ni sistemático, ni autoritario, sino que será tal vez un no sistema de pensamiento, caracterizado por la intuición, la fragilidad, la ambigüedad, en concordancia con la extraordinaria complejidad y con la extraordinaria multiplicidad de dimensiones del mundo en que vivimos (2002, p. 27).

En la lectura de los intelectuales caribeños, el Caribe, como introducción al continente, ejerció la primera resistencia a la modernidad colonial y, desde ahí, se han originado, como producto de su diversidad, vías alternas a la modernidad europea. Una de esas rutas dentro de la modernidad es la experiencia barroca construida por una pluralidad de voces, algo que recuerda la idea “nunca se habla una sola lengua” de Jacques Derrida¹⁸. El barroco, como el pensamiento del rastro, no

¹⁶ Cuando Glissant menciona Occidente, se refiere especialmente a Europa.

¹⁷ Édouard Glissant en *Introducción a una poética de lo diverso* (2002) comenta en relación a las nociones de ser e identidad que: “la noción de ser y de ser absoluto está vinculada con la noción de identidad de «raíz única» y de identidad exclusiva, y que si somos capaces de concebir una identidad rizoma es decir, una raíz a la búsqueda de otras raíces, entonces lo que cobra relevancia no es tanto un presunto absoluto de cada raíz, sino el modo, la manera en que entra en contacto con otras raíces, esto es, la Relación” (p. 32). El concepto de rizoma es tomado por Glissant de Deleuze y Guattari, y lo señala en el mismo libro: “En uno de los capítulos de *Mil mesetas* (publicado originariamente en volumen separado bajo el título de Rizomas), Deleuze y Guattari, subrayan esta diferencia. La establecen desde el punto de vista de la mecánica del pensamiento, distinguiendo entre pensamiento de la raíz y pensamiento del rizoma. La raíz única es aquella que causa la muerte de todo lo que la rodea, mientras que el rizoma es aquella raíz que se extiende en busca de otras raíces” (p. 59).

¹⁸ Curiosamente, el libro *El monolingüismo del otro* (1997) de Jacques Derrida inicia con una cita de Glissant donde critica al humanismo como discurso de poder, este podría ser, en cierta medida, un “sistema de

es monolingüe ni logocéntrico, se extiende como rizoma y de forma diseminada de modo tal que desjerarquiza, descentra y se inserta en “la falsa universalidad de los pensamientos de sistema”. Esta idea glissantiana roza con la definición del neobarroco como una cámara de ecos, donde estos se entremezclan, borrando cualquier rastro causal entre ellos.

En los estudios sobre las obras de Édouard Glissant y Severo Sarduy poco se habla de su relación, en algunos momentos se vinculan de manera indirecta. De ahí la necesidad de un estudio relativo a sus puntos de encuentro. Por lo pronto, sugiero lo siguiente: el neobarroco de Sarduy, como apuesta estética-ideológica, como propuesta dirigida a la politización de la estética barroca, se emparenta con la “poética de la relación” glissantiana. Cabría situar al neobarroco como un “pensamiento del rastro” debido a que es una propuesta que no tiende a la unidad, la totalidad y lo homogéneo; pero en cambio busca un ordenamiento diferente del mundo, por tal razón Sarduy considera la obra de Lezama como una “furia de relectura y remodelaje de la historia” (1999b, p. 1406). Y, en relación con la descripción de Glissant del “pensamiento del rastro”, el neobarroco tampoco intenta ser sistemático, ni dominador, en todo caso es asistemático y ambiguo, rasgos característicos de la novelística y ensayística sarduyana.

“El mundo se criolliza” (2002, p. 125), escribe Glissant para hacer notar que toda cultura es producto de la mezcla. La criollización, comenta el martiniqueño, es un síntoma de lo barroco que se opone a la idea de lo clásico.

El barroco es el anticlasicismo; es decir, el pensamiento barroco niega los valores universales y sostiene que todo valor es un valor particular que debe entrar en relación con otro valor de esa misma índole y que, por ende, no existe la posibilidad de que un valor particular cualquiera pueda legítimamente considerarse, presentarse o imponerse como un valor universal. Puede imponerse como valor universal por la fuerza, pero no

pensamiento”. “La «falla» no radica en el desconocimiento de una lengua (el francés), sino en el no dominio de un lenguaje apropiado (en criollo o en francés). La invención autoritaria y prestigiosa de la lengua francesa no hace más que fortalecer los procesos de la falta. La reivindicación de ese lenguaje apropiado pasa por lo tanto por una reivindicación crítica de la lengua francesa [...] Esa revisión podría participar de lo que llamaríamos un antihumanismo, en la medida de que la domesticación por la lengua francesa se ejerce a través de una mecánica del «humanismo»” (p. 11). La idea de Glissant puede bien servir para pensar el personaje de Calibán entendido como el sujeto colonizado caracterizado por la falla: el “no dominio” de un lenguaje autoritario y domesticador.

puede imponerse legítimamente como tal. Esta es la enseñanza del pensamiento barroco (2002, p. 52).

El barroco y, por consiguiente, el neobarroco trasciende lo estético, incluso va más allá de una mera expresión cultural para constituirse como un pensamiento crítico dentro de la misma modernidad. En este punto el neobarroco da un giro a la tendencia culturalista del rescate del barroco realizado por Henríquez Ureña, Reyes y Picón Salas. El neobarroco, como discurso crítico surgido desde la estética, desarma la universalidad de la racionalidad de la modernidad capitalista y su falsa legitimidad, desarticula la identidad del sujeto sostenida como unidad homogénea, algo que se plasma en la construcción de algunos personajes de la novelística sarduyana, tal sería el caso de *Cobra*, donde los personajes están en proceso de mutación.

Conclusión

El neobarroco, además de realizar una lectura de la modernidad capitalista desde el margen, también busca su revés. Como apuntaba Severo Sarduy: “Todo discurso tiene su reverso, y solo el desplazamiento oportuno del que escucha, del que aparentemente, ajeno o indiferente a su enunciación, distribuye las figuras —las retóricas del discurso, las emblemáticas de la imagen—, lo revela” (1999b, 1276). Así como Césaire muestra uno de los puntos ciegos del discurso moderno capitalista, el neobarroco sarduyano revela el reverso de la modernidad mediante una lectura que intenta dismantelar su lógica discursiva. Pero a la vez, la crítica constitutiva del neobarroco se exhibe como un espacio simbólico liminar que aún se sabe perteneciente a ella. Por esto Sarduy escribe:

Ese barroco furioso, impugnador y nuevo no puede surgir más que en las márgenes críticas o violentas de una gran superficie —de lenguaje, ideología o civilización—: en el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y *dialectal* de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, trasplante y fin de un lenguaje, de un saber (Sarduy, 1999b, p. 1308).

Sarduy deja muy claro el espacio de nacimiento del barroco: el margen; ese es su *locus* de enunciación. El barroco y el neobarroco son excéntricos, por tanto, no pueden leerse desde la clave de una estética hegemónica, a menos de que a ese barroco furioso se le quiera domesticar y quitar su capacidad crítica. El neobarroco se mueve en el borde: espacio ideal para llevar a cabo la impugnación, la denegación, como dice Sarduy. Se contrapone al *ethos* moderno que optó por el capitalismo como vía para llegar a la promesa de abundancia de la modernidad, del cual habla Bolívar Echeverría. En este sentido, el neobarroco no es una contramodernidad, no apuesta a una irracionalidad o a una premodernidad, tampoco niega los presupuestos enteros de la

modernidad, sino su lado instrumental y capitalista. El neobarroco sigue participando de la modernidad, pero desde su orilla. Desde los márgenes de la civilización estructura una crítica alineada con aquellas que hablan de una crisis civilizatoria¹⁹.

En este sentido, el neobarroco de Severo Sarduy se presenta como un modo de ser, un “*ethos* barroco” con una sensibilidad diferente y en conflicto. Como señala Sergio Ugalde respecto a la importancia de la obra de Lezama Lima: “[esta] no provenía de ser una estética dentro de una sociedad; sino de haber manifestado los conflictos de una sociedad dentro de una estética” (2011, p. 235). Esto mismo podría aplicarse a la obra de su heredero: Severo Sarduy. El neobarroco muestra un otro modo de estar en la modernidad y de habitarla; todo esto desde el ámbito de la representación, de la teatralidad y de la simulación que lo caracteriza.

Referencias

- Arrarián, S. (2007). *Barroco y neobarroco en América Latina. Estudios sobre la otra modernidad*. Editorial Itaca.
- Barbero, J. M. (1998). Modernidades y destiempo latinoamericanos. *Nómadas*, 5, 20-34.
- Bataille, G. (2007). *La parte maldita*. Las cuarenta.
- Bruner, J. J. (1992). *América Latina en la encrucijada de la modernidad*. FLACSO.
- Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Ediciones Cátedra.
- Castañón, A. (1999). Severo Sarduy: del barroco, el ensayo y la iniciación. En S. Sarduy, *Obra completa* (pp. 1734-1749). Madrid: ALLCA XX.

¹⁹ Para Bolívar Echeverría:

Cuando hablamos de crisis civilizatoria nos referimos justamente a la crisis el proyecto de modernidad que se impuso en este proceso de modernización de la civilización humana: el proyecto capitalista en su versión puritana y noreuropea, que se fue afirmando y afinando lentamente al prevalecer sobre otros alternativos y que domina actualmente [...] se trata sin duda de una crisis porque, en primer lugar, la civilización de la modernidad capitalista no puede desarrollarse sin volverse en contra de su fundamento que la puso en pie y la sostiene —es decir, la del trabajo humano que busca la abundancia de bienes mediante el tratamiento técnico de la naturaleza (2013, p. 34).

A pesar de la distancia temporal entre las formulaciones de Césaire, Sarduy, Glissant y Echeverría, todos ellos se sitúan en un marco que señala la crisis generalizada de la modernidad. A esto habría que agregar que el neobarroco se desarrolló a la par del paradigma teórico postestructuralista cuya constante fue arremeter contra las bases de la modernidad capitalista, descubriendo su metafísica y las formas de poder, entre otras cosas.

- Castro Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero. Ciencia, Raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Césaire, A. (2008). *Para leer a Aimé Césaire*. FCE.
- Césaire, A. (2015). *Discurso sobre el colonialismo*. Akal.
- Cevallos, S. (2012). La crítica de Bolívar Echeverría del barroco y la modernidad capitalista. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 43, 65-80.
- Chiampi, I. (2001). *Barroco y modernidad*. FCE.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue*. Paidós.
- Derrida, J. (1997). *El monolingüismo del otro*. Manantial.
- Echeverría, B. (1994). *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. UNAM/El Equilibrista.
- Echeverría, B. (2011). *Crítica de la modernidad capitalista*. Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Echeverría, B. (2013). *La modernidad de lo barroco*. Ediciones Era.
- Echeverría, B. (2016). *Modernidad y blanquitud*. Ediciones Era.
- Echeverría, B. (2017). *El discurso crítico de Marx*. FCE.
- Espinosa, C. (2012). El barroco y Bolívar Echeverría: encuentros y desencuentros. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 43, 65-80.
- Fernández Retamar, R. (1974). *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América*. Diógenes.
- Gandler, S. (2008). *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*. FCE.
- Glissant, E. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Ediciones Del Bronce.
- Guerrero, G. (2016). Severo Sarduy y Bolívar Echeverría: ética y estética del Barroco en la América Latina de finales del siglo XX. En S. Ugalde Quintana y O. Ette (Eds.), *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios* (pp. 101-115). Iberoamericana.
- Henríquez Ureña, P. (2014). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. FCE.
- Inclán, D., Linsalta, L. y Millán, M. (2017). *Modernidades alternativas*. UNAM.
- Kushigian, J. (1999). Severo Sarduy, orientalista posmodernista en camino hacia la autorrealización. Un ménage à trois: *Cobra, Colibrí y Cocuyo*. En S. Sarduy, *Obra completa* (pp. 1734-1749). ALLCA XX.
- Lezama Lima, J. (1993). La curiosidad barroca. En J. Lezama Lima, *La expresión americana* (pp. 79-106). FCE.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América*. Gedisa.
- Moraña, M. (2004). *Crítica impura*. Iberoamericana.
- Ortega, J. (2010). *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*. FCE.
- Quijano, A. (1988). *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Sociedad y política ediciones.
- Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Arca.

Rodríguez Monegal, E. (1999). Sarduy: Las metamorfosis del texto. En S. Sarduy, *Obra completa* (pp. 1734-1749). ALLCA XX.

Rojas, R. (2013). *La vanguardia peregrina*. FCE.

Sarduy, S. (1999a). *Severo Sarduy: Obra completa, tomo I*. ALLCA XX.

Sarduy, S. (1999b) *Severo Sarduy: Obra completa, tomo II*. ALLCA XX.

Ugalde, S. (2011). *La biblioteca en la Isla*. Editorial Colibrí.

Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Paidós.