

LAS POÉTICAS NEOBARROCAS Y SU PROPUESTA DE UNA MÁQUINA LECTORA PARA AMÉRICA LATINA

NEO-BAROQUE POETICS AND THE PROPOSAL OF A *READING MACHINE* FOR LATIN AMERICA

María José Rossi¹

Resumen: El objetivo de este artículo es sugerir vías para la construcción de una hermenéutica neobarroca latinoamericana. Han sido los poetas y ensayistas cubanos, José Lezama Lima y Severo Sarduy, quienes proveen las premisas de una hermenéutica literaria o “máquina lectora”. Subvirtiendo los fundamentos de la hermenéutica tradicional, y a partir de los aportes del posestructuralismo, proponen nuevos modos de abordar textos barrocos y neobarrocos americanos. Los conceptos de enlace metafórico, analogía y retombée constituyen las claves de una hermenéutica de la inmanencia que se mantiene en la superficie textual, atenta a la superposición de voces, citas extranjeras e imágenes fundantes. Una hermenéutica específicamente americana, capaz de interpelarnos desde textos que han sido concebidos desde el desgarramiento, la orfandad y la colisión irreparable de mundos inconciliables; desde una pluralidad de lenguas sordas entre sí. Desde formas de ver, percibir el mundo y sobrellevar la temporalidad (la muerte), contrapuestos e intraducibles.

Palabras-clave: Lezama Lima. Severo Sarduy. Neobarroco. Hermenéutica

Abstract: The objective of this article is to suggest ways for the construction of a neo-baroque Latin American hermeneutics. The Cuban poets and essayists, José Lezama Lima and Severo Sarduy, provide the premises of a literary hermeneutics or “reading machine”. They subvert the pillars of traditional hermeneutics and they propose new ways of approaching baroque and neo-baroque American texts from the contributions of poststructuralism. The concepts of metaphorical link, analogy and retombée constitute the keys of a hermeneutics of immanence that remains on the surface of the texts, aware to the superposition of voices, foreign quotes and founding images. A specific American hermeneutics, capable to interpellate the readers of texts that have been conceived from the tearing, the orphanhood and the irreparable collision of irreconcilable worlds, from a plurality of languages that can’t listen to each other. From ways of seeing, perceiving the world and coping with temporality (that is to say, death) that are opposed and untranslatable amongst themselves.

Keywords: Lezama Lima. Severo Sarduy. Neobaroque. Hermeneutics

Introducción

De aquilatada e ininterrumpida tradición, la hermenéutica comienza en sendas bibliotecas, Alejandría y Pérgamo, cada cual fundadora de dos métodos de auscultación y desciframiento de textos canónicos que sobrevivirán a la inclemencia de los siglos: el histórico y el alegórico (FERRARIS, 1988; GUSDORF, 1989). Dos modos de

¹ Universidad de Buenos Aires / Instituto de Estudio de América Latina y el Caribe (IEALC). E-mail: majorossi@hotmail.com

aproximación a la alteridad cuando ella deviene extraña por lejanía en el tiempo o ruptura cultural: la primera, consistente en la traslación del lector al contexto histórico de emergencia del texto, la segunda, en la adaptación de la letra a las demandas del presente. La distinción entre textos sagrados y profanos, así como la necesidad de adaptación y aplicabilidad de modelos y reglas de interpretación, determinó la existencia de diversas hermenéuticas regionales (teológica, literaria y jurídica), cada cual con su objeto propio y sus procedimientos específicos. El nacimiento de la hermenéutica filosófica de Schleiermacher, en el s. XIX, va a resultar decisiva para la unificación de las diferentes provincias a partir de la adopción de un método único para todos los textos. Revolución importante si las hubo: decir que la Biblia es como cualquier otro texto y que no necesita de herramientas exegéticas especiales, es conmover el estatus privilegiado de textos revelados que se suponen compuestos bajo inspiración divina (SCHLEIERMACHER, 1996). El historicismo de Dilthey (2000) va a dotar a la hermenéutica de legitimidad al convertirla en el fundamento de las ciencias humanas. Pese a su lento declinar a inicios del siglo XX por la hegemonía del paradigma vinculado a las ciencias positivas, la iniciativa de Gadamer en los años 60 consigue sacarla de su confinamiento y reposicionarla, tarea que retoma Vattimo en los 90 al convertirla en la nueva *Koiné* de las ciencias humanas: es preciso, en épocas de turbulencia, restablecer el diálogo (contra la violencia), desfundar la metafísica de todo lastre absoluto, concebir la historia de la metafísica como *Verwindung*, es decir, como recuperación, revisión, convalecencia, distorsión (VATTIMO, 1991). Con el aporte de la semiótica y las ciencias del lenguaje, la categoría de texto, limitada hasta el momento al texto escrito, ampliará sus límites y la hermenéutica verá enriquecida su área de acción. El texto se extenderá así a artefactos susceptibles de legibilidad, como el film o el lienzo (LOTMAN, 1996). La convergencia de métodos filológicos de restauración material, dispositivos hermenéuticos y procedimientos deconstructivos inspirados en la semiótica y el posestructuralismo lacaniano (DERRIDA, 1971), hará que la práctica de la comprensión e interpretación de textos de diversa índole multiplique sus métodos de abordaje y perspectivas de análisis. El resultado es un texto sin borde preciso, polifónico, anclado en la materialidad significativa, no sólo proclive a ser auscultado de múltiples maneras, sino él mismo habitado desde dentro por una pluralidad de capas, tradiciones y voces. Texto es, en adelante, “un espacio semiótico en el que interactúan, se interfieren y autoorganizan jerárquicamente los lenguajes” (LOTMAN, 1996, p. 98).

Sin embargo, algo se echa de menos en este escenario: la existencia de una hermenéutica, tanto filosófica como literaria, de cuño latinoamericano. La mayor parte de la producción local consiste en una reelaboración de lo que se piensa y distribuye en las Academias, Universidades e Institutos del denominado “Primer Mundo”. Pese a algunos intentos aislados —lamentablemente fallidos por las interrupciones del orden democrático e institucional, frecuentes en América² (lo cual altera, obviamente, la libertad, continuidad y la difusión de las investigaciones)— lo cierto es que hasta el momento ha habido pocos intentos por generar una hermenéutica filosófica y literaria latinoamericana. Las categorías, las perspectivas y los problemas con que interrogamos, dialogamos y reseñamos nuestros textos provienen aquellos de centros de producción del saber que continúan la colonización cultural iniciada hace ya varios siglos. El problema no es el lugar desde el cual se enuncian estas teorías. Tampoco el hecho de que vengan de afuera, como si ello fuese, por sí mismo, lo que las torna falsas o inadecuadas. El pensamiento tiene unas lógicas que no son de aquí o de allá. Lo que es de aquí es la modalidad significativa, la gramática que anuda las partes y rige los enlaces. La materialidad escritural americana, por estar ligada a una corporalidad y a unos afectos propios, a unos tiempos y a una historicidad determinada, a una singularísima experiencia de la lengua, a una tradición que escamotea los parámetros clásicos con que se ha intentado ordenarla, reclama una hermenéutica propia. Una hermenéutica específicamente americana, capaz de interpelarnos desde textos que han sido concebidos desde el desgarramiento, la orfandad y la colisión irreparable de mundos inconciliables, desde una pluralidad de lenguas sordas entre sí. Desde formas de ver, percibir el mundo y sobrellevar la temporalidad (la muerte), contrapuestos e irreductibles (GRUZINSKI, 2010). Si algo distingue a nuestros pensadores, ensayistas y poetas es esa materialidad significativa ligada a vivencias (cuerpos, traumas, heridas, afectos, festividades) intraducibles. Tenemos unas maneras de escribirnos que son de aquí, no son de allá.

Lo que nos proponemos en este ensayo es sugerir caminos (*methodos*) para la construcción de una hermenéutica literaria americana de cuño neobarroco bajo la

² No obstante, hubo iniciativas destacables en los años 70 que merecen mencionarse, aun cuando las perturbaciones del orden democrático en la región hayan trastornado sus efectos. Fue en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Argentina donde, merced a la gravitación de pensadores como Herder, Dilthey, Heidegger, Gadamer y Ricoeur, y de otros del ámbito nacional, como Rodolfo Kush, se delineó un tipo de pensamiento con fuerte énfasis en la espiritualidad y el sentido de la tierra en abierta confrontación con otras corrientes contemporáneas: el estructuralismo, la gramatología, la semiología, la sociología del público, el pragmatismo.

inspiración de quienes fueran sus artífices: los poetas y ensayistas cubanos José Lezama Lima (1910 – 1976) y Severo Sarduy (1937 – 1993). Retomar el ejercicio interrumpido en los años 70, pero dotándolo de nuevos dispositivos analíticos e interpretativos, dejando de lado sus presupuestos sustancialistas³. ¿Por qué esa hermenéutica sería *neobarroca*? En primer lugar, porque consideramos que han sido los escritores latinoamericanos neobarrocos quienes han procurado sentar las bases de una “máquina lectora” (la expresión es de Valentín Díaz, 2011, p. 52) con vistas a la construcción de una hermenéutica literaria de cuño americano. Pero esta respuesta provisional parte de una petición de principio: la índole neobarroca de los textos de esos autores. Su elucidación, por tanto, será materia, desde luego, no definitiva, de este ensayo.

Neobarroco como “máquina lectora”

Dice Lezama Lima apenas comienza “Mito y cansancio clásico”, conferencia que inaugura *La expresión americana*⁴:

Solo lo difícil es estimulante; solo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento; pero en realidad, ¿qué es lo difícil?, ¿lo sumergido, tan solo, en las maternas aguas de lo oscuro?, ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos? *Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica*, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su forma ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica (2014, p. 211, cursiva nuestra).

³ Los '70 inauguraron dos grandes vías de pensamiento consideradas irreductibles e inarmónicas: la que revalida un “sentido fundante”, con base en la propia cultura (lengua, mitos, religión), y la que se presenta como desvío por llevar un rumbo “demitificante”, crítico y analítico, ajeno a nuestro “modo de ser”. (MATURO et al., 1986). Hoy ponemos en entredicho los presupuestos sustancialistas y nacionalistas de estos postulados. Pero deploramos que la continuidad de esas investigaciones se haya visto interrumpida cuando la dictadura cívico-militar tornó sospechosos el mero ejercicio del pensamiento y la posibilidad de re-unión (condición de aquél), cualquiera fuese su índole.

⁴ En el verano del año 1957 José Lezama Lima pronuncia en La Habana una serie de conferencias que luego se publican bajo el título *La expresión americana*. Ese título es, de suyo, una suerte de declaración de principios: de lo que se trata es de la *expresión* de la América. Antes del llamado boom, América no parecía merecer ninguna indagación, era tierra des-cubierta y desnuda, pero inexplorada. Sin embargo, ese territorio yermo no carece de textura y de voz: será Lezama el encargado de expresarlo.

“Sentido”, “interpretación” y “hermenéutica” son para Lezama momentos que intervienen en la composición de toda visión histórica, la cual no es sin imagen, sin textos míticos y sin contrapunto, es decir, sin el entramado que conecta entre sí imágenes y textos: son los enlaces los que hacen a su *potencia*. Esta potencia es la que inaugura una “era imaginaria”, más allá de las cronologías, la teleología y los nexos causales con que la Historia oficial compone sus propios relatos. El contrapunteado articula mitos, figuras, relatos literarios, imágenes, a la manera del *Atlas de la memoria* de Aby Warburg. Merced a él, “determinada masa de entidades naturales o culturales, adquieran en un súbito, inmensas resonancias” (LEZAMA LIMA, 2014, p. 214).

Ese encuentro de lo que resuena, sobre la base de la técnica musical de contrapunteo, es lo que se propone como método: “Nuestro método —señala en *Mitos y cansancio clásicos* 1971)— quisiera más acercarse a esa técnica de la ficción, preconizada por Curtius, que al método crítico de Eliot”. La incidencia de Ernst R. Curtius, en este caso, es clave, si bien el autor alemán aclara que es el historiador inglés Arnold Toynbee el creador de esa técnica. En su ya clásico *Literatura europea y Edad Media Latina*, Curtius señala, tomando las tesis de aquél: “La fantasía creadora, que forma mitos, cuentos, poemas, es función originaria de la humanidad” (1955, p. 24) Y se pregunta si no es posible integrarla “a nuestra comprensión del mundo”. En el mismo sentido se expresa Lezama, para quien, todo tiene que ser “reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores” (2014, p. 216). Se trata de hacer vibrar los viejos mitos nuevamente para reponer su potencia, sus “cansancios y terrores”. La ficción recupera así su capacidad de inaugurar “eras imaginarias”, desplazando el énfasis puesto por la historiografía en las “culturas”.

A respecto, resulta interesante contraponer esta perspectiva a la desarrollada por Juan Pablo Lupi (2012), para quien la intrincada poética lezamiana inhibiría la posibilidad de formular una hermenéutica (sería, a su juicio, una “no-hermenéutica”), excepto que esta se presente como una “reflexión teórica” capaz de movilizar una red de desplazamientos retóricos: al estar siempre “contaminada” por una abundancia e intensidad de figuras que el método pretendería “explicar”, “interpretar” o “decodificar”, dicha poética rehúye cualquier “llave” hermenéutica:

Any theory of the non-hermeneutic necessarily goes beyond the assumption that the sistema poético ought to provide some sort of interpretative device. The supplementary theory of the non-hermeneutic is produced by the very cuerpo resistente of Lezama's poetic text and by the reader's own experience of it. Here one does not "apply" some theory alien to the text; rather the poem itself presents a theoretical reflection through the mobilization of a network of perplexing and intricate rhetorical displacements. In this sense, the non-hermeneutic allows one to move beyond considering Lezama's puzzling texts as a mere medium, subordinate to the expression of a particular content. (LUPI, 2012, p.45)

Esta "no-hermenéutica" se correspondería con lo que el presente artículo denomina "hermenéutica de la inmanencia": un procedimiento de lectura/reescritura atenta a una materialidad textual que "indica" los modos en que puede ser leída, que crea sus propios lectores (e incluso sus precursores).

Notemos, de paso, con Lupi, que la sucesión (en el texto arriba citado de Lezama), de "(ser en) devenir", "paisaje" y "sentido" hacia "hermenéutica", marcaría una cierta afinidad con la "progresión" desde la naturaleza hasta el Espíritu que propone el filósofo alemán Hegel, del que no obstante rechaza su eurocentrismo: "Both thinkers conceive the process toward the formation of cultural entities as departures from the realm of the 'natural', understood according to the modalities of paisaje in the case of Lezama, and Nature in the case of Hegel" (LUPI, 2012, p. 248). Es la noción de "paisaje" la que provee a su vez la de "punto de mira", "campo óptico" y "contorno" (LEZAMA LIMA, 2014, p. 283), clave para la construcción de un método cercano al cinematográfico. "Paisaje" se conecta así a "visión": una visión panorámica desde un cierto punto de vista.

De índole comparativista y relacional, esta sencilla hermenéutica "mitopoiética" presupone asimismo una serie de principios: en primer lugar, no hay parámetro de comparación exterior a lo que se compara sino que, en base a una serie temática (como la del campesinado o la del canciller Rolin⁵), es el contraste o el choque de los

⁵ *Mitos y cansancio clásico* comienza, en efecto, contraponiendo dos pinturas: "Septiembre", de los hermanos Limbourg en *El libro de las horas*, de 1410, y "La cosecha" de Brueghel, pintura flamenca de

elementos inmanentes a los textos en sentido amplio (ya se trate de una narración literaria, un mito o un lienzo) lo que permite resaltar las mutuas diferencias; en segundo lugar, el significado deviene de su ubicación en la sintaxis textual, donde es el lector o el espectador el que completa el sentido; de ahí que no sea necesario apelar a un “más allá” para penetrar su dimensión afectiva y semántica, sino que ella se encuentra en la disposición de los elementos. Refrenda Horacio González en su Introducción a *Ensayos barrocos*: “El método de composición mitopoético de José Lezama Lima se explica en y con su propia obra, inmanente a ella, en el interior de su propia efectuación y en ninguna otra cosa más” (LEZAMA LIMA, 2014, p. 7).

Evocando la sonoridad como trasfondo u horizonte, en *Mitos y cansancio clásico* Lezama Lima señala que el propósito del método es alcanzar súbitas “resonancias” entre imágenes y textos. Se trata de obtener un “contrapunto”, génesis del “destello” entre elementos. Nota común a los escritores cubanos es, en efecto, ese sustrato musical que se hace cuerpo en su producción literaria. De ahí el empleo de términos que provienen de un ámbito cultural fuertemente impregnado de sonoridad, en el que contrapunteado y libre composición (definible como una relación estricta de consonancias y disonancias, la primera, y como una estructura abierta pasible de contaminaciones y licencias, la segunda) se alternan como trasfondo rítmico y temático de los textos. De este modo, superposición de voces, melodías y ritmos pueblan la materia de las composiciones neobarrocas, tanto las ensayísticas como las estrictamente literarias. Ese contrapunteado genera una causalidad diferente a la que rige los fenómenos naturales: “Again, it is important to note how Lezama frames the description of his poetics dialectically; ‘causality’ is a concept one normally associates with logic or the laws of nature, but Lezama borrows it in order to trope it into its “other”—a relationship that, according to him, is “pre-logical” but not “illogical”, señala Lupi (2012, p. 60). Es una causalidad generadora de una “vivencia oblicua” en palabras de Lezama, tal como ha destacado Roberto González Echevarría (1999). “Para Lezama, —nos dice— la esencia de lo poético no estriba en la proximidad de los objetos, sino en la distancia que los separa” (p. 1591). Retomando la idea kantiana del inicio de la serie causal a partir de lo incondicionado, nos dice que es éste último elemento el que, interrumpiendo el encadenamiento necesario de los eventos naturales, introduce lo

1565; del contraste de ambas pinturas aparecen dos formas de campesinado. El otro ejercicio involucra tres cuadros: uno de Van der Weyden, otro de Van Eyck y el tercero de Simone Martini, en todos aparece el canciller Rolin asumiendo diferentes posiciones, con lo que cada una de esas imágenes obtiene significación y expresividad al oponerse a todas las demás.

insólito, la “fulguración”. Esta es, volviendo al inicio, la idea central de *Las eras imaginarias*, que desentraña el método a partir del cual el sujeto metafórico “encuentra” (aunque también podría decirse, en sentido kantiano, “realiza” o “produce”: no es posible, en Lezama, pretender un sentido unilateral o unívoco) una afinidad inesperada y sorpresiva entre elementos de culturas y épocas dispares. Para ello se requiere de una capacidad inusual de observación, de una portentosa fantasía: al prescindir de elementos extrínsecos a la obra (aquellos que suelen obstruir la imaginación soldándola a enlaces previsibles), el destello irrumpe sin aviso previo. Es el sujeto metafórico el que “descubre” aspectos inusitados de lo real y ensaya articulaciones novedosas, que puede componer la historia de modo diverso al de la historiografía merced a su potencia asociativa. Sólo el sujeto metafórico es capaz de hacer brotar el hechizo, el sortilegio, el prodigio. No es necesario apelar a elementos trascendentes o extrínsecos a una obra (personalidad, psicología, contexto) para elaborar una visión, sino que ella se encuentra en la disposición de las partes, en el modo como se encadenan las figuras y las imágenes, en la articulación de lo singular y el todo; así es como el buen oído logra percibir la sonoridad de un poema, su mayor o menor afinación lingüística. No es necesario tampoco invocar genealogías, finalidades, influencias, cronologías o verdades últimas. Al respecto, señala Irlemar Chiampi (1982): “Sería inútil juzgar ese esquema por incompleto o carente de un criterio de historicidad. Se trata, primero, de un esquema abierto, un esbozo de sugerencias, sin pretensión de cientificidad”. Y señala, en segundo lugar, que lo más interesante de esa teoría es, precisamente, “la brecha que abre en la concepción racionalista de la historia”. Estructurar la historia como “crónica poetizable de imágenes, descartando la lógica de sucesión y consecuencia en favor de lo que Lezama denomina como el ‘incondicionado poético’” (CHIAMPI, 1982, p. 31). En tal sentido es que Valentín Díaz (2015) puede concluir que el barroco, más allá de responder a la pregunta acerca del origen en América Latina (la tesis excede esta presentación, pero se resume en la sentencia, que también suscribe por su parte Haroldo de Campos: América nace barroca), o reducirse a mero momento de la historia del arte, es “la fuente de conceptos metodológicos que Lezama postula: el contrapunto, la vindicación de la imagen, la metáfora (y el sujeto metafórico)”. La tesis de Díaz (que el presente texto suscribe), es que efectivamente, lo que Lezama Lima ofrece es una “máquina lectora”, un dispositivo para la lectura de imágenes y textos sobre la base de la experiencia creadora; de ahí que “su método sólo puede funcionar como eco de esa

experiencia, como realización del “logos poético” (DÍAZ, 2015, p. 458). Ni instrumento ni “caja de herramientas”: el método no es otra cosa que “eco” del *Logos poético*.

* * *

Remontando las tradiciones hermética (gnóstica) y hermenéutica en las que abrevó Lezama Lima —tradiciones que lo llevan, simultánea y paradójicamente, a encriptar (recurso gongorista por excelencia) pero, también, a sugerir vías de desciframiento— la idea del neobarroco como “máquina lectora” aparece en Severo Sarduy en su *Barroco y neobarroco* (1972), texto que concibe a la luz de su maestro José Lezama Lima y de las estrechas relaciones que mantuvo con los estructuralistas franceses, con el grupo Tel Quel, y su amistad con Roland Barthes y Philippe Sollers. Se trata de detectar y decodificar, de reconocer las huellas y los *gramas*:

Para escapar a las generalizaciones fáciles... sería necesario codificar la lectura de las unidades textuales en *filigrana* a las cuales llamaremos *gramas* siguiendo la denominación propuesta por Julia Kristeva. Habrá que crear, pues, un sistema de desciframiento y detección, una formalización de la operación de decodificación de lo barroco. (1999, p. 1395)

Sarduy adopta de Lezama la idea de enlace metafórico como tejido o contrapunteado de relaciones animadas entre elementos imaginarios, ficcionales y reales, objetos culturales y naturales. Pero transforma su “sencilla hermenéutica” en semiología, arte de reconocimiento. Ya no importa el “sentido”, sino el placer de leer, el disfrute de una lectura que sabe distinguir la procedencia de textos ajenos o extranjeros, que goza de las digresiones, que puede perderse sin desesperar. Una semiótica para la que saber leer es tan importante como saber escribir. Si en *Historia universal de la infamia* Borges supo decir que “los buenos lectores son cisnes aún más singulares y tenebrosos que los buenos autores”, para Sarduy no hay posibilidad de acto creador sin canibalización, sin asimilación de la carne de los otros. La absorción de sus poderes encuentra en el cubano la legitimación de la escritura como apropiación, o mejor, como ingesta devoradora que reivindica lenguas y liturgias ancestrales. De ahí que su semiología implique, entre otras cosas, el reconocimiento y, sobre todo, el goce ligado a

ese reconocimiento, de textos y voces que se insertan, en calidad de injertos, en su entramado polifónico. Esa “pulsión de injertos” tiene correspondencia con los conceptos de intratextualidad e intertextualidad que hacen de la superficie textual un *patchwork* apenas cosido, en el que se notan los respaldos y los parches, los tráficos y las alusiones, las citas que provienen de fuentes foráneas (como la inserción, en dos oportunidades, de un párrafo completo de la novela de Marmorí, *Storia de Vous* en la novela *Cobra*) y las auto-citas: como señala Emir Rodríguez Monegal (1999, p. 1737), “Sarduy se cita a sí mismo constantemente”, se muerde la cola, participa, en calidad de espectador, de sus propias novelas. El plegado de su textos, que habilita a pensar el neobarroco como repliegue, supone, a nivel ontológico, la corrosión de toda referencialidad de lo ‘real’ y su sustitución por la metáfora, cuestión que también suscribía su maestro Lezama: el nivel referencial está dado, en el sentido de Nietzsche (1998), por palabras que no guardan ninguna relación con las cosas, de las que olvidamos su origen impuro.

Es esa concepción de lo real y del lenguaje lo que convierte a nuestros autores en ‘neobarrocos’. Lezama no se detiene en la búsqueda de una esencia o un origen para América; eludiendo la tentación sustancialista, se empeña en cambio en la construcción de una “fábula intertextual” (la expresión es de I. Chiampi, 2000) que, por no corresponder a ninguna realidad *en sí*, lleva el nombre de “barroco”. Su caracterización del barroco como “era imaginaria” es parte de esta operación de despegue de todo referente, pues es en ese periodo que el mundo es concebido como imagen: “La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como última de las historias posibles” (2014, p. 53). Neobarroco es así un *pliegue* (en el sentido de Deleuze, 2005) al interior del barroco contrarreformista, católico, jesuita, y una *dislocación*, pues en tierra americana se convierte contraconquista, suscribiendo algunos de los caracteres de aquél pero bajo la forma de la parodia y de la irrisión, de la fiesta y del derroche. Un pliegue que pone en jaque la teleología occidental, no sólo en sus valores ‘antiburgueses’ (de ahí el “Señor barroco” de Lezama) sino en la índole de una escritura nómada, no referencial, despojada de los cánones clásicos y liberada de los rigores de la Academia: “Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad —servir de vehículo a una información— el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto” (SARDUY, 1999, p. 1250).

No sólo las modalidades de la escritura (que incluyen metamorfosis, teatro erótico, carnaval, travestismo) se ven conmovidas, sino también los procedimientos de lectura: no es necesario, por ejemplo, salir de *Cobra* para proceder a su exégesis, pues la propia novela provee las premisas de su desciframiento. Intercalándose con la ficción, el texto enumera una serie de acotaciones que son las que han de ser tenidas en cuenta para su decodificación. Pero sobre todo para su disfrute. Tanto la poética como la máquina lectora sarduyana son un “arte goloso” —como expresa Lezama (2014, p. 192)— que se presta al saboreo, al regocijo de la lengua y al paladeo de sus imágenes en una fiesta barroca y sinestésica. Vayan, pues, tal como *Cobra* las va enumerando intercalándolas en su trama:

-La escritura es el arte de las elipsis: si bien Sarduy plantea que la tarea del neobarroco en cuanto semiótica o máquina lectora tiene por función la decodificación, lo que sucede, en verdad, es que tras el telón no hay *nada* que ver, o sea, hay *vacío*; el significado primero está elidido, o perdido para siempre. El centro ausente hace que la escritura sea un discurrir, lo que convierte la lectura en un deambular.

-La escritura es el arte de la digresión: dado que no hay significado último (tampoco primero), ni centro —la cosmología neobarroca es dispersiva—, escribir es desviación o interrupción del curso, proliferación de los atajos. Leer es arte de la errancia, nomadismo sin otro anclaje que huellas en dispersión.

-La escritura es el arte de recrear la realidad: la sentencia no debe llevarnos a engaño: no hay realidad ‘otra’ que el texto, de lo que se trata es de ‘recrearlo’: metamorfosearlo, someterlo a torsiones, fijarlo, hacer que se muerda la cola, contaminarlo con citas extranjeras, tatuarlo, hendirlo. Esa superposición (de voces, de retazos de otros textos, de citas ‘verdaderas’ y apócrifas) configura un collage al que la tarea lectora prolongará superponiendo otras citas o descomponiendo en pedazos. Como en Lezama, es la metáfora la que toma el relevo de la realidad, la que sustituye el nivel primario o referencial por el figurativo, de imposible traducción. O mejor: es la metáfora la que, retroactivamente, dispone la referencialidad como su doble. Es ella la que proporciona verdadero conocimiento. Inversión de la ontología cientificista: no es el ‘dato’ puro y crudo el fundamento de un conocimiento concebido como reflejo, es la ficción la que proporciona el resplandor o el brillo que permite, ya no sólo conocer, sino penetrar el abismo profundo que precede la existencia.

-La escritura es el arte de restituir la Historia: esta otra sentencia también exige precaución. Como Lezama, que desdeña las causalidades ramplonas y prescinde de las

cronologías, Sarduy entiende que el entramado textual torna contemporáneas todas las voces. De este modo, las arranca de sus ‘contextos de producción’, a los que una hermenéutica de tipo historicista pretendería confinar sus textos. La historia sería, como Nietzsche describe en la segunda de las *Consideraciones intempestivas* según nos trae a recuerdo Vattimo, un “deambular por el jardín de la historia como por dentro de un guardarropa de disfraces teatrales” (VATTIMO, 1991, p. 27). En el mismo sentido señala Valentín Díaz: “su método, por lo tanto, no puede sino profesar el anacronismo, pues el presente, desde su perspectiva, una vez arruinado el origen, es un tiempo siempre heterogéneo y sólo legible arqueológicamente” (2011, p. 53).

-La escritura es el arte de descomponer un orden y de componer un desorden: el cosmos (orden) sarduyiano es proceso de composición y descomposición. Si la cosmología, a partir del Bing Bang, le ofrece la imagen de un orden que se descompone y dispara en múltiples direcciones, la escritura replica este proceso, desautorizando y trasgrediendo las formas canónicas. Desorden equivale también a derroche y despilfarro, contracara de la economía del ahorro y la acumulación capitalistas. En *De donde son los cantantes*, novela de 1967, orden y desorden se anulan mutuamente, se desmienten, pero en última instancia, esa preocupación es objeto de burla e irrisión:

Relajo. Orden. Palabras llenas. ¿Cuál es la más boquiabierta de las dos? ¿Cuál se traga a la otra? ¿El relajo se traga al orden, lo digiere, lo expulsa? ¿El orden se atraganta con el relajo? ¿Las dos se devoran, se temen, se huyen? No sé. Sólo sé que las cacerolas están debajo de las camas y los orinales en el fogón. Ése es el orden. Sólo sé que me habéis dejado calva.

-La escritura es el arte del remiendo: no se trata de disimular los agujeros y las pérdidas, la división y la grieta. La escritura muestra lo imposible de toda operación de cierre, en la que el zurcido fracasa y la brecha reaparece.

Cada una de estas fórmulas no sólo provee la clave de la poética sarduyana sino que constituye una indicación para el lector, quien debe resignarse (en el sentido de Vattimo: resignación como re-signación) a mantenerse en la superficie textual, sin pretender escarbar tras la apariencia y la materialidad de los significantes en busca de un sentido o un significado oculto, es decir, debe atreverse a deambular por los vericuetos, las digresiones y los atajos que nos propone esta textualidad infinita y sin fondo.

Hacia una ética de la lectura

En “El heredero”, Severo Sarduy invierte la jerarquía implícita en toda hermenéutica que se autocomprende como momento subsidiario del acto creador, que ve en la lectura la reproducción apenas silenciosa de lo escrito, o que concibe la crítica como mimesis o traducción de un texto originario, primario, referencial. No se trata de reponer un sentido último pues, de hecho, el propio barroco ha roto con la realidad, tornado inútil la mimesis: “Debíamos preguntarnos si el barroco no es, esencialmente, más que una inmensa hipérbole en la cual los ejes de la naturaleza... han sido rotos, borrados” (1999, p. 1156). A tal efecto, Roberto González Echevarría sostiene que “la escisión irreparable entre pensamiento y expresión, entre fondo y forma, que configura la agrietada base del pensamiento occidental, se desvanece en el barroco”: la ideología pasa a la superficie, a la textura, y pierde su carácter primario, profundo y arcano (1999, p. 1750).

El heredero es el intérprete, el que descifra haciendo fulgurar el sentido. Pero la herencia no es donación de quien posee el patrimonio, es el acto de quien decide apoderarse del Creador tras investirlo con las insignias del precursor. Como en el acto de comer o devorar, propio del canibalismo, apoderamiento es violencia. En este caso, es Lezama el que se convierte en el antecesor de Sarduy. O mejor dicho: es Sarduy el que lo convierte en donatario. A su vez, también Lezama es heredero: el heredero de Champollion, el descifrador de jeroglíficos que nos transportan al origen de los tiempos. Herederos de otros herederos, lo que cuenta es, dicho en términos vattimianos, la transmisión, el mensaje, lo que pasa de uno en otro, la herencia en sí.

Esas lecturas, que se superponen en capas, hacen de América “un espacio gnóstico, abierto”. Esta expresión, que Sarduy toma de Lezama, merece por sí un comentario aparte. Unida a “paisaje”, la noción de espacio gnóstico es frecuente en *La expresión americana*:

En la influencia americana lo predominante es lo que me atrevería a llamar el espacio gnóstico, abierto, donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada. Las formas congeladas del barroco europeo, y toda proliferación expresa un cuerpo dañado, desaparecen en América por ese espacio

gnóstico, que conoce por su misma amplitud de paisaje, por sus dones sobrantes. El simphatos de ese espacio gnóstico se debe a su legítimo mundo ancestral, es un primitivo que conoce, que hereda pecados y maldiciones, que se inserta en las formas de un conocimiento que agoniza, teniendo que justificarse, paradójicamente, con un espíritu que comienza. ¿Por qué el espíritu occidental no pudo extenderse por Asia y África, y sí en su totalidad en América? Porque ese espacio gnóstico, esperaba una manera de fecundación vegetativa... (LEZAMA LIMA, 2014, p. 290)

Para Lezama, la naturaleza sobreabundante de América, unida a su elemento humano, permite la trasmutación de todo injerto. El resultado es un producto enteramente propio, un “paisaje”, que tiene el significado de la tierra unida a la forma, del elemento natural, puramente telúrico, transfigurado: “Ante todo, el paisaje nos lleva a la adquisición del punto de mira, del campo óptico y del contorno” (LEZAMA LIMA, 2014, p. 283). Significantes claves para la composición de esta hermenéutica: punto de mira (perspectiva), campo óptico, contorno. Ellos convierten la pura naturaleza en paisaje al dotarlo de un sistema de referencias a partir de las cuales es posible que las partes conversen entre sí.

Contaminado desde el origen, lo que crece, pues, se nutre de un doble movimiento: el que proviene de las voces propias, del elemento telúrico local, y el que aporta el inmenso caudal de literatura latina (tanto italiana como española, principalmente), amén de las teogonías y filosofías helénicas y orientales. El horno trasmutativo lezamiano cuece lo crudo y lo cocido, su plutonismo reaviva y ofrece un banquete no sólo renovado sino inédito. La tesis de Spengler (*La decadencia de Occidente* era un volumen que no faltaba en los gabinetes de lectura americanos), se ve así rechazada. En efecto, América logra revertir la tendencia declinante de la cultura europea merced a la geografía humana americana, que dota de nuevo vigor las formas adocenadas del barroco metropolitano. Por eso es que, junto a su filosofía de la historia, Lezama recusa el método que Spengler ofrece para comprender una cultura: “Para impedir cualquier conclusión, tan falsamente gozosa como desaprensiva, en su apariencia semejante a la de algunos irreductibles sectores sobre los cuales Oswald Spengler pareció haber ejercido una influencia deslumbrante, con los llamados por la historiografía contemporánea hechos homólogos” (2014, p. 214). En efecto, el

historiador alemán practica la historiografía a través de los llamados “hechos homólogos”: entre culturas diferentes, la existencia de símbolos equivalentes permite trazar comparaciones sobre la base de la morfología. Es así que la homología formal entre objetos pertenecientes a diferentes contextos históricos habilita el hallazgo de rasgos comunes. Para Lezama, esta lectura puramente formal de las homologías culmina en el pesimismo del eterno retorno, lo cual no ofrece novedad sino repetición. El paralelismo que Spengler encuentra entre culturas diferentes va a ser descongelado por Lezama a través del llamado sujeto metafórico. Pues las resonancias que ese sujeto encuentra entre culturas distintas no redundan en el descubrimiento de una misma melodía sino que hace aparecer lo distinto; nos entregan, por el chispazo de la contraposición, una visión nueva, diferente. Operativo por excelencia neobarroco: descongelar, devolver la tensión que pone en movimiento y hace aparecer la chance de la reescritura de una nueva historia.

El creador, el autor, el primero, se pierde pues en la noche de la historia. Quien bendice e inaugura es el lector: “El heredero pues, al descifrar, funda” (1999, p. 1412). El lector no sólo funda al constituir la herencia, sino que invierte la temporalidad lineal, pues al crear al antecesor, al adelantado, hace que vuelva “desde el porvenir”. “¿Cómo heredar —se pregunta— no lo que nos precede sino lo que nos sucede, lo que vendrá después de nosotros y que nadie puede sobrepasar?” (1999, 1412). En otras palabras: al volverlo inagotable en sus recursos, en sus bienes, al penetrar en la aparente materia acabada de sus textos, lo vuelve tierra inexplorada y fecunda, lo convierte en promesa. Lo escrito se trastrueca en porvenir vuelto presente desde el momento en que ese apoderamiento se consuma. Para ello es necesario, nos dice, descifrar a contracorriente, practicar una escucha inédita, única, que escape a la glosa, a la imitación. Lo corriente es glosar, reproducir, explicar, la contracorriente afina el oído y multiplica los desvíos que hacen que un torrente se bifurque, empantane los senderos habituales y favorezca los desbordes: arte de la digresión.

El encadenamiento lineal que permite establecer antecedentes y consecuentes en el orden del conocimiento científico y en la narración de la historia, se ve vulnerado por la intromisión de esa otra causalidad, “la de la poesía, la cual puede ser brusca y ondulante, o persuasiva y terrible” (2014, p. 76). La causalidad metafórica, nacida del asombro, consigue que el ‘hecho’, unido a la imagen, perviva y se fije, se convierta en arquetipo: “La historia de la poesía no puede ser otra que el estudio y expresión de las eras imaginarias” (2014, p. 84).

Con el declive de la figura del autor, también el sujeto desaparece del centro de la escena. Ya no es quien gobierna la trama ni el que provee sentido, no es soberano desde el momento en que él mismo se descubre dividido, fragmentado. El sujeto tachado lacaniano, en su división constituyente, impide entonces que el lector, no concebido ya como subsidiario, tampoco pueda reponer en términos informativos el supuesto sentido del texto: “Queda por elucidar, en este funcionamiento del discurso, un sitio: el del sujeto. Éste es [...] porque no está donde se le espera —en el sitio donde un Yo gobierna visiblemente el discurso que se enuncia—, sino allí donde no se le sabe buscar [...]” (1999, p. 1237).

Retombé: método de las correspondencias o causalidades acrónicas

En el mismo sentido que su maestro, Sarduy somete a torsión los causalismos, deconstruye herencias, influencias y precursores, categorías de las que el propio Michel Foucault, en su *Arqueología del saber* (1970), aconseja liberarse. Los principios de la poética sarduyiano —principios de analogía y de irrisión— culminan en la teoría de la correspondencia universal, de la resonancia o *retombée*, por la cual es posible acercar lo lejano y tornar contemporáneo lo distante. Esta teoría, desarrollada a fondo en un ensayo de 1974 intitulado “Barroco”, proporciona la clave de su teoría de la lectura. Sarduy retoma el método de Lezama (que consiste en la comparación o frotamiento de los distintos), sólo que lo que se comparan en este caso son planos (cosmológico, urbano, corporal, escritural), entre los que se establecen relaciones de correspondencia analógica. No va a ser el detalle el elemento desde el cual establezca las analogías; no va a ser Warburg la fuente última de inspiración del método. La pertenencia del autor a Tel Quel, las lecturas de Barthes, Lacan, Foucault y Kristeva (entre otros) lo imbuirán de parámetros posestructuralistas. Es por eso que la analogía no descansa en un espíritu por el que todos los componentes de un sistema se hallan en armonía preestablecida, ni parte de una forma estructurante como origen y fundamento de todas las demás. Si bien el modelo cosmológico es, en última instancia, el que permite englobar a todos los otros, el más abarcador, cada plano en Sarduy (cosmológico, corporal, escritural) es un eco del otro. O un reverberar. Esto es *retombée* o causalidad acrónica: los elementos resuenan entre sí sin que por ello sea legítimo establecer en el plano metafísico una dimensión que pudiera llegar a ser determinante de todas las demás. No resulta legítimo trasgredir el plano de superficie o de expresión para ir a un más allá. En un ensayo de

1987, “Nueva inestabilidad”, señala: “Retombée es también una similaridad o parecido, en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como doble de otro, no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia” (1999, p. 1370). Retorno a la agudeza del siglo de oro: capacidad de establecer lazos, enlaces, prefiguraciones. Retombée implica, pues, isomorfismo: formas análogas entre la cosmología, la ciudad (equivalente al orden político), la anatomía corporal y las artes; entre orden científico y orden simbólico⁶. Una correspondencia secreta entre cuerpos celestes, carnalidad biológica (humana y animal) y cosmos escritural. Cosmos que descubre la cifra o la llave para el acceso a las demás dimensiones. Se trata, pues, de desciframiento. Y ese desciframiento tiene lugar cuando una cosa se pone junto a la otra. No se trata de presuponer un orden *a priori* de las cosas, una forma fundante, un origen o una determinación. En el orden del conocimiento, el descubrimiento de la cifra que signa una época resulta del contraste de dos o más elementos, de la chispa que surge de su contraposición, en la que una puede servir de marca de la otra: una trayectoria astronómica puede ser la marca del diseño de las cúpulas de las catedrales. O viceversa: el tondo o el marco pueden ser la marca de que una manera de concebir el cosmos está en marcha y lo impregna todo. La ausencia de nexo metafísico entre causa y efecto hace, una vez más, que toda comprensión sea retrospectiva: sólo el efecto nos da la causa; pero esa causa no estaba allí antes, en potencia, sino que es puesta por el efecto. La copia pone y dispone el original, la copia proyecta el origen: es a través de la figura del travesti que podemos capturar la esencia de la mujer. La causa es un eco del efecto y no al revés.

¿Dónde encontrar en esta sobreabundancia la cifra del universo, donde encontrar la llave, “las puertas que se abren”, remedando a Lezama? La marca está en los cuerpos. Se trata de encontrar el diagrama que articula cuerpos celestes, cuerpo textual, cuerpo biológico intervenido, tatuado o tajeado. En todos ellos hay una marca que permite transitar de lo cosmológico a lo semiológico. Se trata entonces de pasar de los cuerpos celestes a los cuerpos terrenales en que se inscriben la errancia de unos astros prestos a la dispersión. Esos cuerpos reproducen la fuga de la irrupción original, la que da origen al tiempo y al espacio. Cuerpos fugados (exiliados de su tierra y de sí mismos), prestos a

⁶ Un ejemplo: en el neobarroco, el modelo cosmológico es el Big Bang; en pintura, Portacarrero y Abreu. La isomorfía entre esa teoría y la nueva configuración simbólica hace que la sobreabundancia y la proliferación, el oro y el exceso vayan hacia un estado de desequilibrio, de trastorno, de desintegración, de diseminación y de fractura. El neobarroco pictórico y literario es así ‘reflejo’ deformante de una entropía: un rictus, una parodia.

las más variadas trasmutaciones, anulando el binarismo de los géneros pero al mismo tiempo confirmándolo, implosionando sobre sí como las enanas blancas, incandescentes como los soles. La marca última está en ese cosmos escritural o cuerpo significativo que es el texto. Es el cuerpo de la escritura el sometido a torsiones y retorcimientos, como en última novela de Sarduy, *Pájaros de la playa*, de 1993, en la que la enfermedad terminal que asola los cuerpos se trasunta a la página. O como en *Cobra* (1999, p. 427), en la que un narrador exclama intempestivamente: “¡Ya estamos en el último verso! Hay que atrapar todos los temas, atarlos y desatarlos, coserlos, emparejarlos, mezclarlos, deslizarlos unos sobre otros, como melódicos sonidos, tripas llenas de viento”. El texto es palimpsesto y tatuaje; en su superficie se reproducen citas, se replican párrafos que suenan como un *deja vu*, engranajes de una maquinaria que canibaliza al propio autor incrustado en la novela, sometido a sus exigencias, siendo efecto de una escritura que adquiere autonomía. El isomorfismo sarduyiano alimenta pues esa correspondencia invisible que no excluye la discordia, y que se expresa tanto en los planos cosmológico, político (des/orden de la ciudad) y semiótico. Ninguno tiene relevancia sobre el otro, porque al inscribirse en la superficie, al formar parte de un régimen de inmanencia, cada cual incide sobre el otro inspirando el gesto que hunde tajeando o eleva, generando la ilusión de una profundidad misteriosa o de una inalcanzable trascendencia.

Conclusión

El dispositivo lector que propone Sarduy en la vía abierta por Lezama Lima reúne una serie de premisas acordes a objetos barrocos, concebidos como hiperbólicos. Esa ruptura con el naturalismo y la mimesis realista se consuma en el neobarroco, cuyas premisas lectoras recapitulamos: a. el objeto de la lectura es el texto y fuera de él no hay nada; b. un texto se interroga con otro texto; una imagen con otra imagen; c. todo texto se yergue sobre una imagen, capaz de inaugurar una era en la medida en que establezca enlaces productivos con otros textos e imágenes; d. el texto barroco es dialógico y polifónico; e. el momento lector es productivo y continúa la escritura por otros medios; es escucha, desciframiento y proliferación; f. la correspondencia entre planos distintos (lógica de la analogía), es la llave última de comprensión y hallazgo de lo insólito.

Estos presupuestos decantan en una hermenéutica o semiótica material: si el texto es referencia última, la interpretación es inmanente. Cualquier referencia

extratextual (del orden de lo ‘trascendente’: autor, con-texto, condiciones de producción, etc.) emerge del propio enunciado, de sus marcas y modos de expresión. De ahí que no haya correlación necesaria entre texto, biografía y contexto: las entidades imaginarias no se comprenden por causas de orden exterior (“causalismo obliterado y ramplón”, en palabras de Lezama), sino por los enlaces que se establecen entre ellas. El principio de inmanencia se completa con el de la metaforización de lo real, para el que el primer grado del enunciado (lineal, “sano”, referencial), desaparece. No hay significado oculto sino que el sentido brota de los enlaces significantes. Basta en ocasiones con proceder como con las superficies tornasoladas, que dependen de la inclinación y de la luz, del campo de visión, para mostrar un color o una textura. Para Sarduy el sentido se trastrueca en erotismo y goce de la letra, juego y fiesta, en el que se cumple, de algún modo, la rememoración distorsionante que plantea Vattimo en la senda de Nietzsche. Por último: la hermenéutica literaria neobarroca tiene efectos estético-políticos, es estrategia de contraconquista, a decir de Lezama, y tiene alcance filosófico de rigor: altera la jerarquía implícita entre un paradigma realista-naturalista legitimante de la ciencia como modo privilegiado de acceso al ente, y un paradigma culturalista que hace del artificio el momento fundante del saber: hay hechos (datos) porque hay teoría (visión) (1161). Si hay visión, hay imaginación, fantasma, fantasía. Es la ficción la que provee el mayor de los conocimientos.

Referencias

- CHIAMPÌ, I., *Barroco e modernidade*, São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CHIAMPÌ, I. “Lezama Lima. La imagen posible”. En Revista de la Universidad de México (UNAM), N° 13, pp. 29-31, 1982.
- CURTIUS, E., *Literatura europea y Edad Media Latina, I*. Trad. Margit Frenk. México: FCE, 1955.
- DELEUZE, G., *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Buenos Aires: Paidós. (2005)
- DERRIDA, J., *De la Gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti, México DF: Siglo XXI, 1971.
- DÍAZ, V., *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX*. En Filo digital. Repositorio Institucional de la Facultad de Filosofía de la UBA, 2015. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/xmlui/handle/filodigital/4666>
- DÍAZ, V. “Apostillas a El barroco y el neobarroco”. En SARDUY, S., *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: Cuadernos del Plata, 2011.
- DILTHEY, W., *Dos escritos sobre hermenéutica*. Trad. Antonio Gómez Ramos, Madrid: Istmo, 2000.
- FERRARIS, M., *Storia dell’ermeneutica*. Milano: Bompiani, 1988.
- FOUCAULT, M., *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio G. del Camino. México, Siglo XXI, 1970.

- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. "Plumas sí: *De donde son los cantantes y Cuba*". En SARDUY, S., *Obra completa*. Buenos Aires, Argentina: UNESCO - Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 1999, pp. 1582-1604.
- GRUZINKI, S., *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. México: FCE, 2010.
- GUSDORF, G., *Storia dell'ermeneutica*. Trad. María Paola Guidobaldi. Roma-Bari: Laterza, 1989.
- LEZAMA LIMA, J., *Ensayos Barrocos*. Buenos Aires: Colihue, 2014.
- LOTMAN, I., *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.
- LUPI, J.P., *Reading Anew. José Lezama Lima's Rhetorical Investigations*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012.
- MATURO, G. et al., *Literatura y hermenéutica*. Buenos Aires: Fernando García Gamberro, 1986.
- NIETZSCHE, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Trad. de Luis Valdés y Teresa Orduña. Madrid: Tecnos, 1998.
- RODRIGUEZ MONEGAL, E., "Sarduy: Las metamorfosis del texto". En SARDUY, S., *Obra completa*. Buenos Aires, Argentina: UNESCO - Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 1999, pp. 1734-1749.
- SARDUY, S., *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: Cuadernos del Plata, 2011.
- SARDUY, S., *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero-François Wahl. Tomos I y II. Buenos Aires, Argentina: UNESCO - Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 1999.
- SCHLEIERMACHER, F., *Ermeneutica*, Milano, Rusconi, 1996.
- VATTIMO, G., *Ética de la interpretación*. Trad. de Teresa Oñate. Barcelona: Paidós, 1991.

Recebido em: 2/12/2018

Aprovado em: 5/3/2019