

# SEVERO SARDUY Y JACQUES LACAN: DU CÔTÉ DU BAROQUE

SEVERO SARDUY AND JACQUES LACAN: DU CÔTÉ DU BAROQUE

Valentín Díaz

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

## Resumen

¿Cuáles son los efectos de conectar, o reconectar, la Máquina psicoanalítica con la Máquina barroca? La revisión de los cruces entre la obra de Jacques Lacan y Severo Sarduy permite constatar que mientras Lacan es una fuente fundamental de conceptos y figuras para la elaboración del Neobarroco de Severo Sarduy, el (Neo)Barroco es también una fuente fundamental no sólo de conceptos y figuras, sino también de colocaciones en los *partages* de la historia moderna. Es decir, en ese doble movimiento o cruce, cuando Lacan, en 1973, se coloca “del lado del Barroco” produce, al menos, tres efectos: acusa recibo de una conexión que Sarduy ya había propuesto; pone nombre (Barroco) a un interés que desde los 60 estaba presente en su obra; hace que el psicoanálisis absorba una fuerza nueva e inesperada —aquella que, desde fines del siglo XIX, provenía de la guerra entre lo clásico y lo barroco.

**Palabras clave:** Severo Sarduy; Jacques Lacan; Barroco.

## Resumo

Quais seriam os efeitos de conectar, ou reconectar, a Máquina psicanalítica com a Máquina barroca? A revisão dos cruzamentos entre a obra de Jacques Lacan e Severo Sarduy permite constatar que, se por uma parte Lacan é uma fonte fundamental de conceitos e figuras para a elaboração do Neobarroco de Severo Sarduy; por outra, o (Neo)Barroco é uma fonte fundamental, não só de conceitos e figuras, mas também de colocações nos *partages* da história moderna. Quer dizer, nesse duplo movimento ou cruzamento, quando Lacan, em 1973, se coloca “do lado do Barroco” produz ao menos três efeitos: dá retorno de uma conexão que Sarduy já tinha proposto; coloca nome (Barroco) a um interesse que desde os anos sessenta estava presente em sua obra;

## Abstract

What are the effects of connect, or reconnect, the psychoanalytic Machine with the baroque Machine? The review of the intersections between the work of Jacques Lacan and Severo Sarduy reveals that while Lacan is a major source of concepts and figures for the development of the Neo-Baroque of Severo Sarduy, the (Neo)Baroque is also a major source not only of concepts and figures, but also of placements in *partages* of modern history. That is, in this double movement or crossing, when Lacan, in 1973, situates himself “on the side of the Baroque” produces at least three effects: he acknowledges receipt of a connection that Sarduy had proposed; he puts name (Baroque) to an interest that from 60s was present in his work; he makes psychoanalysis absorb

faz com que a psicanálise absorba uma força nova e inesperada – aquela que, desde fins do século XIX, vinha da guerra entre o clássico e o barroco.

**Palavras-chave:** Severo Sarduy; Jacques Lacan; Barroco.

a new and unexpected force –one that, since the late nineteenth century, came from the war between the classical and the baroque.

**Keywords:** Severo Sarduy; Jacques Lacan; Baroque.

## Nombres

El Barroco como vocación estética del siglo XX conoce, en su desarrollo teórico, diversas conexiones con otras grandes maquinarias de lectura entre las que se cuenta, llegada la década del 70, el psicoanálisis. Esa conexión se inscribe, a su vez, en un contexto (el estructuralismo francés y sus derivas) en el que se pone en crisis la unidad de l'âge classique y el modelo de modernidad de allí derivado. El cubano Severo Sarduy y su Neobarroco son, en ese contexto, síntesis de la invasión barroca de Francia y definen una de las tramas más complejas de articulación de la literatura y el pensamiento latinoamericanos con el pensamiento europeo.

En Sarduy, esa conexión tiene nombres: en primer plano, Roland Barthes, con quien mantiene una amistad decisiva para ambos (cf. DÍAZ, 2009). Sin embargo, hay otros nombres casi tan decisivos como el de Barthes: además de Kristeva o Sollers, se destacan Michel Foucault y Jacques Lacan. Ahora bien, si en el caso de Foucault, la trama es más o menos evidente (Sarduy, fundamentalmente, acusa recibo de la noción de *episteme* y sus implicancias metodológicas), en el caso de Lacan el recorrido es decididamente más complejo, hasta el punto de que puede pensarse como situación de contemporaneidad y obliga a preguntarse cómo leer la conexión entre psicoanálisis y Barroco, en qué historias inscribir ese momento de la teoría.

Lacan no debe leerse como fuente en Sarduy. De las muchas inscripciones del psicoanálisis (y particularmente del lacaniano) en los debates estéticos del siglo, la obra de Sarduy funciona como testimonio de la conformación de una zona común y de determinación mutua. Si el Neobarroco, según aquí se propone, no es una estética, ni una poética, sino una Máquina de lectura (Cf. DÍAZ, 2010; 2011), en su conformación el psicoanálisis lacaniano interviene decisivamente como herramienta que permite hacer del punto de vista una experiencia de descentramiento, pero a su vez el psicoanálisis encuentra en el Barroco una inscripción nueva y específica que también lo descentra y le permite tomar nuevas direcciones, inscribirse en nuevas tradiciones y repartos ético-estéticos.

¿En qué sentidos podría hacerse de Jacques Lacan y Severo Sarduy contemporáneos? Si se asigna a la contemporaneidad un valor estricto de paridad, de co-presencia, Sarduy y Lacan no serían contemporáneos. Sarduy es alumno ocasional y atento lector de Lacan; un alumno, a diferencia del caso de su relación con Barthes, más anónimo, con diálogos sólo esporádicos. La magnitud de la “obra”<sup>1</sup> de Lacan cuando Sarduy comienza su trabajo, la diferencia de edad entre ellos, lo coloca en un lugar alejado, en una función, para la obra de Sarduy, similar a la que desempeña Foucault. Y sin embargo, el tipo de cruces que se producen entre una y otra obra en torno al Barroco dan forma a una escena (cuyos puntos de máxima intensidad se dan en los años 1972, 1973 y 1974) en la que Lacan y Sarduy se encuentran.

Y aún, esa contemporaneidad posible está definida por un tercero: François Wahl, con quien Sarduy inició, al llegar a Europa en 1960, una relación amorosa definitiva. Wahl fue paciente de Lacan entre 1954 y 1960, *répondant* del seminario y editor (en Seuil, donde trabajaba desde 1957) de los *Escritos* en 1966. Pero lo significativo es que Wahl es una figura, tal como señala Roudinesco, fundamental en el pasaje de Lacan a la publicación, e incluso quien lo obliga a hacerlo: “siendo a la vez analizante, oyente del seminario e interlocutor intelectual, Wahl reunía todas las cualidades requeridas para vencer las fobias de Lacan y llevarlo a dar a luz su gran obra escrita” (ROUDINESCO, 2000: 470). Esta versión que hace de Wahl la figura clave para la existencia de los *Escritos* se reavivó recientemente, en ocasión de su muerte, ocurrida en 2014. Además de Roudinesco, Alain Badiou insistió en ese rol de “*découvreur* editorial” (BADIOU, 2014), según algunas versiones con el solo objeto de “borrar el nombre de Jacques-Alain Miller” (LAURENT, 2014). Sea como sea, esta intimidad definió indudablemente para Sarduy una experiencia de singular proximidad con Lacan. Así define Wahl esa relación:

[La] relación [de Sarduy] con Lacan no fue más que indirecta y prudente, incluso desconfiada, no asistió más que irregularmente a sus seminarios, no tuvo con él más que algunos encuentros, pero la conceptualidad lacaniana inundaba el medio en el que se movía, él era parte de eso, lo leía cada vez que tenía necesidad, estuvo a mi lado durante los meses en los que me refugié en la montaña para preparar la edición de los *Escritos*. No ignoraba nada sobre los grandes conceptos lacanianos y encontraba un apoyo a su propia concepción de la escritura tanto en la primacía de los Simbólico como Otro, como en la

<sup>1</sup> Para el problema de la “obra” de Lacan, cfr. Milner (1996), específicamente el primer capítulo. Como podrá verse a continuación, 1966 es un año significativo (un modo de “origen”) tanto para la obra escrita de Lacan como para la de Sarduy: el primero publica sus *Escritos* mientras el segundo realiza su primera intervención crítica significativa en Francia con su trabajo sobre Góngora y la metáfora al cuadrado publicado en *Tel Quel*.

determinación del sujeto por el juego de los significantes, y la estructura del deseo como retorno de un objeto que falta (WAHL, 1999: 1.450).<sup>2</sup>

Sobre la base de estos hechos,<sup>3</sup> pero a la luz del problema del Barroco, es posible asignar a esa contemporaneidad la forma de un recorrido y una confluencia (luego, un nudo, una sintonía): la asistencia de Sarduy al Seminario de Lacan debe considerarse uno de los componentes que confluyen, como factor determinante, en la etapa preparatoria del Neobarroco (es decir, sin Lacan no hay Neobarroco). Pero a su vez, luego del lanzamiento del Neobarroco (1972) de Sarduy, Lacan vuelve, un año después (1973), sobre una serie de problemas que había indagado desde hacía casi una década, para darle nombre, Barroco (que ya en el Seminario XVII, 1969/1970, había invocado), y colocarse *de ese lado* (el lado, por ejemplo, que, en su versión más actualizada, Sarduy había puesto en escena, en el contexto parisino, en *Tel Quel* en 1966, es decir, mientras Wahl preparaba los *Escritos*); un gesto, por lo demás, que Sarduy no registra en su obra. Y luego aún, antes de haberse colocado del lado del Barroco, Lacan funciona como probable fuente de recursos temáticos y metodológicos no específicamente psicoanalíticos que van a parar al punto de mayor intensidad de la teoría de Sarduy: la cosmología de *Barroco* (1974). Son éstos los cruces fundamentales que aquí deben tenerse en cuenta.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> En una entrevista de realizada por Rubén Gallo en 2006, Wahl subraya aún más enfáticamente que para Sarduy el psicoanálisis (específicamente, Lacan) tenía una importancia sólo relativa y que se trataba del efecto de la presencia de esos conceptos en el medio en el que Sarduy se movía, de ningún modo de un interés por la práctica clínica o por el psicoanálisis como territorio autónomo de reflexión. Cf. GALLO, 2006.

<sup>3</sup> Se trata de otra forma de la amistad, por lo tanto, incluso a través de un tercero. Escribe Rodinesco en otro pasaje de su biografía de Lacan: “Wahl tenía también el beneficio de su homosexualidad. A la vez que era un gran seductor de mujeres, Lacan tenía una ternura particular por los hombres que amaban a los hombres. No es casualidad si comentó el amor de transferencia a partir del *Banquete* de Platón. Wahl tuvo ocasión de percibir esa empatía cuando le contó un día a Lacan la historia de un accidente de automóvil acaecido en Tànger en 1968: “Fue un accidente milagroso. Todo voló por los aires y nosotros salimos indemnes. Durante el accidente, Severo me tomó de la mano de cierta manera, tierna y protectora, y cuando le conté eso a Lacan, se puso a llorar: ‘Dios sabe que no creo en el *pathos* amoroso’, dijo, ‘pero esa historia me parte el corazón’.” (ROUDINESCO, 2000: 471).

<sup>4</sup> Hay diferentes versiones de las etapas de la historia de las relaciones entre Lacan y el Barroco. En las perspectivas más generales (no circunscriptas al problema de la actualidad del Barroco), los énfasis se modifican. La lectura de Lutereau, por ejemplo, se organiza a partir del punto de quiebre que supone la introducción del objeto *a* (cf. LUTEREAU, 2009). Iriarte, por su parte, habla de una periodización tripartita: “A lo largo de su obra [Lacan] propone tres interpretaciones de ese período [el siglo XVII]. La primera de ellas, situada en el primer tramo de sus trabajos, coincide con su profundización del concepto de narcisismo. En esta etapa [...] Lacan entiende el Barroco como una ‘estética del vacío’, en tanto demuestra que el hombre es un juego de representaciones que bordean el agujero de lo real. En una segunda etapa, centrada en los seminarios *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964) y *El objeto del psicoanálisis* (1965-1966), Lacan propone una reconsideración teórica de las relaciones entre lo simbólico y lo real y establece una particular conceptualización de la mirada. En este contexto, aborda el Barroco a través de *Las Meninas* de Diego Velázquez. Finalmente, en *Aun* (1972-1973), Lacan se ocupa del goce y las dos vías de la sexual-

Ahora bien, aquello que obliga a colocar a Lacan (a pensar su conexión con la Máquina lectora barroca) en relación con Sarduy (y no en relación con otros nombres del Barroco contemporáneo) es un hecho simple y en general pasado por alto por la bibliografía: Sarduy es, de la tradición barroca (es decir, de los que vienen de *ese lado*), el primero y el que más sistemáticamente acusa recibo, desde mediados de los años 60, de la importancia de las hipótesis lacanianas para el pensamiento (del) barroco y, más específicamente, para la vigencia y la contemporaneidad del Barroco. Pero incluso, tal como ocurrirá luego con Perlongher en relación con Deleuze, Sarduy lee a Lacan y lo barroquiza antes de que el propio Lacan se inscriba en *ese lado*.

## Cosmología

¿Por qué sin Lacan no hay Neobarroco en Sarduy? Aquí deben considerarse no sólo los elementos que, como podrá verse luego, Sarduy retoma explícitamente,<sup>5</sup> sino también las marcas que Sarduy no declara de un modo pleno: el modelo cosmológico que Sarduy utiliza en 1974 para hacer del Barroco un paradigma, es decir, para proponer una historia de la imaginación desde la antigüedad hasta el siglo XX en función del horizonte definido por el Barroco como momento artístico-científico de descentramiento (fundamentalmente a partir del impacto de los “descubrimientos” de Kepler), le llega por la vía de Lacan (o, quizás, coinciden allí: *Barroco* se termina de imprimir, en Buenos Aires, el 30 de octubre de 1974). En la clase del seminario del 16 de enero de 1973, publicada bajo el título “El amor y el significante”, Lacan habla de la oposición entre la “conciencia común” que pone, “adonde lo lleven, el significado [en] su centro” y el “discurso analítico”, algo “tan difícil de sostener en su descentramiento”. “La cosa gira”, dice Lacan, pero, en contra de lo que creía Freud, “la revolución copernicana no es para nada una revolución [...], no tiene en sí nada que subvierta lo que el significante *centro* conserva de suyo” (LACAN, 2008: 55). En cambio, “la subversión, si es que existió en alguna parte y en algún momento, no está en haber cambiado el punto de rotación de lo que gira sino en haber sustituido un *gira* por un *cae*”. Lacan llega, así, a Kepler:

El punto álgido, como se les ocurrió percibir a algunos no es Copérnico, sino más bien Kepler, debido a que en él la cosa no gira de la misma manera: gira en elipse, y eso ya cuestiona la función del centro. En Kepler las cosas caen hacia

---

ción. En el transcurso de este seminario, introduce su análisis más completo del Barroco, entendiéndolo como un arte que demuestra la incidencia del otro en lo corporal (IRIARTE, 2013: 272).

<sup>5</sup> En 1972, Sarduy hace referencia a un curso aún inédito, es decir, al que asistió o del que tuvo noticia. Desde 1974, cita el mismo curso en su edición de 1973, primera publicación de una transcripción de los seminarios: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, y también los *Escritos* (1966).

algo que está en un punto de la elipse llamado foco, y, en el punto simétrico, no hay nada. Esto ciertamente es un correctivo respecto a esa imagen del centro (LACAN, 2008: 56).

Sin embargo, dada la proximidad de fechas, si Sarduy sigue aquí<sup>6</sup> a Lacan, lo hace a través de textos previos incluidos en los *Escritos* (1966) en los que ya se había esbozado esa sospecha contra lo copernicano del giro de Copérnico. En el trabajo titulado “En memoria de Ernest Jones: sobre su teoría del simbolismo” (1959), en efecto, Lacan había señalado, siguiendo a Alexandre Koyré, que el auténtico nacimiento de la física moderna se produce recién en el pasaje de Giordano Bruno a Kepler, con “la exterminación de todo simbolismo”, simbolismo que suponía la “exigencia de atribución a las órbitas celestes de una forma ‘perfecta’ (en cuanto que implicaba por ejemplo la preeminencia del círculo sobre la elipse)” (LACAN, 2002: 690). Lo mismo ocurría en otro trabajo de Lacan, “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano” (1960). Al incluirlo en los *Escritos*, Lacan anota que “el desarrollo ‘copernicano’ es un añadido” (LACAN, 2002: 807) —aquí Kepler no es nombrado sino aludido: “el surgimiento de la elipse como no indigno del lugar del que toman su nombre las verdades llamadas superiores” (LACAN 2002: 777). Es este texto de 1960 el que luego en 1973 está presupuesto, en la medida en que es donde más claramente Lacan había propuesto su sospecha. Sin embargo, al sostener una sospecha con respecto a la idea del propio Freud de que su obra supone un paso copernicano, Lacan no sospecha de Freud, sino del término de comparación elegido (o la metáfora, o la resonancia histórica invocada por Freud), pues sabe que es allí donde se juega el sentido de la transformación operada por el psicoanálisis como auténtico *descentramiento*.

## Lacan en el Neobarroco: objeto a

Ahora bien, esta conjunción (Barroco/ Neobarroco y psicoanálisis lacaniano) admite, al menos, dos interrogaciones contrapuestas: ¿cuáles son los efectos del Barroco en Lacan? ¿Cuáles son los efectos de Lacan en el Barroco? Se trata, aquí, de la segunda —la primera, por su parte, constituye un capítulo relevante del debate psicoanalítico,<sup>7</sup> un debate que excede en mucho el tema

<sup>6</sup> Para otras fuentes de *Barroco*, cfr. sección siguiente.

<sup>7</sup> Un capítulo que, a su vez, forma parte de otro más general y aún más complejo (estética y psicoanálisis). Cfr. al respecto, por ejemplo, el libro de Recalcati et al. (2006). En el trabajo de Recalcati, por cierto, consagrado a “las tres estéticas de Lacan”, por un lado, se señala, como efecto fundamental del lacanismo en relación con el arte, el fin de la “aplicación” y el nacimiento de una “implicación” en el arte, así como el fin de la concepción de la obra de arte como síntoma del artista y, en cambio, la constatación de que se debe “tomar cosas que el arte puede enseñar al psicoanálisis sobre la natu-

aquí tratado, cfr. al respecto, entre otros, Louis Soler (1991), Germán García (2000), Vilma Cocoz (2006), Michel Peterson (2007), Luciano Lutereau (2009), Edgardo Dobry (2009) y Luis Ignacio Iriarte (2013) –, más allá de que la diferencia (tan simple) sea difícil de sostener en la consideración de esos efectos y más allá de que, en muy diversos niveles, la segunda pregunta pueda ser tan importante como la primera para pensar esta situación de conjunción (es decir, el ensamblaje Lacan-Barroco que, como tal, desconoce las direccionalidades): la centralidad del Barroco para definir una ética del psicoanálisis, para definir la posición del psicoanálisis en contra del *behaviorism* (una forma, como se verá, de clasicismo), para definir el goce (como aquello que “no sirve para nada”), etc.

Cuando Lacan se coloca en 1973 más bien del lado del Barroco (“Je me range plutôt du côté du baroque”), en la forma de ese enunciado (“Como advertió alguien hace muy poco, me coloco –¿quién me coloca? ¿él o yo? Sutileza de la lengua– me coloco más bien del lado del barroco”, LACAN, 2008: 130) y en la aceptación que luego Lacan subraya (“el barroquismo ese que acepto que me encasqueten”, LACAN, 2008: 137), puede leerse no tanto o no sólo la asunción de la disponibilidad del concepto de Barroco, sino más bien la sorpresa ante la constatación de que una parte del corpus artístico<sup>8</sup> con el que él estaba trabajando desde hacía muchos años, así como algunos de los conceptos estéticos que también desde hacía muchos años le interesaban, de pronto constituían un lado actual del debate estético, filosófico, filológico, que tenía nombre (un nombre que, hasta allí, Lacan no había necesitado para definir su propia perspectiva) y cuyo estudio como unidad (como concepto) él, sin proponérselo, había fomentado.

Es decir, en ese enunciado, el *lado barroco* preexiste a Lacan. El psicoanálisis se posiciona (es una parte, una inflexión) de un *partage* (aún aquí, lo clásico versus lo barroco) que lo excede. Lacan descubre por la voz de otro que estaba, desde hacía tiempo, participando (“no en balde dicen que mi discurso participa del barroco”, LACAN, 2008: 137) de una división, de una discusión que era estética, pero también filosófica (ética). Sin embargo, después de Lacan, ese *lado* no será el mismo.

---

raleza de su mismo objeto” (RECALCATI, 2006: 11). Por otro lado, la primera de las tres estéticas que el autor postula es, precisamente, la estética del vacío, problema que permite señalar otra confluencia fundamental con Sarduy. En este sentido, la “religión del vacío” (Cf. GUERRERO, 2002) de Sarduy podría ser revisada a la luz de estas definiciones. Por ejemplo: “la estética del vacío sustrae el objeto ‘renovado’ del imperio mundano de la utilidad, para indicar a través del objeto, pero mucho más allá de cualquier lógica de lo útil, el vacío central de la Cosa” (RECALCATI, 2006: 17).

<sup>8</sup> Hans Holbein, Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán, Caravaggio, Archimboldo, más adelante Gian Lorenzo Bernini.

¿Qué Lacan adquiere rostro desde el punto de vista del Barroco/ Neobarroco? ¿Qué enseña Sarduy sobre aquello que será luego la colocación barroca de Lacan y sus efectos en el Neobarroco? ¿Qué recorrido por Lacan hace posible Sarduy? Ya en *Escrito sobre un cuerpo* (1969), Sarduy había apelado a Lacan en diversos momentos y, en muy diversos niveles, lo había puesto específicamente en relación con el Barroco; por ejemplo, el ensayo “Kant con Sade” (1963) era invocado para señalar la relevancia de la “pura búsqueda del objeto”. Lo que allí estaba ya esbozado es lo que en “El barroco y el neobarroco” (1972) es una definición fundamental; la lectura de Lacan que aquí realiza Sarduy señala con claridad en qué órbita de la enseñanza lacaniana se instala el problema del Barroco: el objeto *a* –problema que recorre la obra de Lacan desde 1962 (seminario IX), o aún, indirectamente, desde 1955, y que en 1973 sigue desarrollándose. La centralidad del objeto *a* para pensar la relación de Lacan con el Barroco es algo en lo que lecturas de conjunto y específicamente psicoanalíticas (como la de Lutereau, 2009), coinciden con la visión que Sarduy tuvo en ese momento (e incluso hacen del objeto *a* un problema que está muy por encima –como trabajo con la mirada– del momento de colocación barroca explícita por parte de Lacan).

La referencia que en este caso anota Sarduy, tal como fue señalado, es el “curso sobre el objeto (a), inédito, en la École Normale de París”, que sería publicado el año siguiente. Escribe Sarduy:

El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje [...] reducido a su funcionalidad [...], el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*. El “objeto” del barroco puede precisarse: es ése que Freud, pero sobre todo Abraham, llaman el *objeto parcial*: seno materno, excremento –y su equivalencia metafórica: oro, materia constituyente y soporte simbólico de todo barroco–, mirada, voz, *cosa* para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar(se) del otro y de sí mismo, residuo que podríamos describir como la (a)lteridad, para marcar en el concepto el aporte de Lacan, que llama a ese objeto precisamente (a) (SARDUY, 2011: 32).

Además de aclarar, en nota, que “mirada y voz” son los objetos parciales que Lacan agrega a los designados por Freud, afirma Sarduy con respecto al “objeto (a)”:

El objeto (a) en tanto que cantidad residual, pero también en tanto que caída, pérdida o desajuste entre la realidad (obra barroca visible) y su imagen fantasmática (la saturación sin límites, la proliferación ahogante, el *horror vacui*) preside el espacio barroco. El suplemento [...] interviene como constatación de un fracaso: el que significa la presencia de un objeto no representable, que resiste a franquear la línea de la Alteridad (A: correlación biunívica de (a)), (*a*) *licia* que irrita a *Alicia* (SARDUY, 2011: 32-33).

¿Por qué el objeto *a*? El objeto *a* es definido por Lacan, desde 1960 en “Observación sobre el informe de Daniel Lagache...” como “objeto del deseo” (LACAN, 2002: 661), también en el Seminario IX, 1961-1962; luego como “causa del deseo” (LACAN, 2008: 112), pero la génesis del concepto se remonta, en última instancia (tal como proponen Lacan y Jacques-Alain Miller en su índice “retroactivo” de los *Escritos*) a 1955, al seminario sobre *La carta robada*, donde Lacan habla de un objeto “indiferente en cuanto a su naturaleza” (LACAN, 2002: 40). Pero incluso todo comienza, tal como señala Sarduy, en Freud. En el seminario de Caracas de 1979, Miller define con claridad la (pre)historia de ese concepto:

el propio Freud establece una serie [...] gobernada por un objeto que se ha perdido. El rasgo común a las diferentes fases es que cada una está organizada en torno a un objeto, no en la medida en que está presente, sino, al contrario, en cuanto está separado y cae fuera de la esfera del sujeto. De esta consideración nace el concepto de objeto *a*. (MILLER, 2015: 80)

Como es evidente, además de instalarse en el terreno de la “desarmonía entre sujeto y objeto” (MILLER, 2015: 81), la idea de sujeto que así el psicoanálisis diseña se inscribe en la dinámica arqueológica y el objeto *a* señala el lugar del “origen” perdido. Miller evoca la idea de Lacan (la unidad del sujeto está perdida sin nunca haber sido) y afirma: “podemos evocar imaginariamente un protosujeto completo [...], podemos evocar ese sujeto inicial [...] pero [...] no conocemos más que al sujeto en cuanto tachado: \$” (MILLER, 2015: 82). Pero lo completo está no sólo en el “origen” (*su* seno materno, como aparece en el Seminario X), sino también ante los ojos del sujeto tachado, como deseo: “el sujeto en cuestión es un sujeto al que se le ha desprendido una parte esencial. ¿Qué es entonces el fantasma como lo escribe Lacan: ( $\$ \diamond a$ )? Es la complementación imaginaria del sujeto que recupera de modo fantasmático la pérdida por la cual está afectado estructuralmente [...] la falta de objeto” (MILLER, , 2015: 81).<sup>9</sup>

En el Seminario XI (1964), esa dimensión que, según aquí se propone, se aproxima al punto de vista de la arqueología filosófica, es planteada en estos términos por Lacan:

el interés del sujeto por su propia esquizia [*schize*] está ligado a aquello que la determina, a saber, un objeto privilegiado, surgido de alguna separación primitiva, de alguna automutilación inducida por la aproximación misma de lo real, cuyo nombre, en nuestro álgebra, es objeto *a* (LACAN, 1990: 96).

---

<sup>9</sup> La falta, señala Miller, recorre los diferentes momentos del pensamiento de Lacan y, “a partir del momento en que construye su tripartición de lo real, lo simbólico y lo imaginario, la falta aparece fundada primero como castración, y luego deducida de la propia estructura significante” (MILLER, 2015: 82).

Si bien este seminario será tratado específicamente a continuación, lo que en este punto debe señalarse es el tipo de articulación (no sólo metodológica, de-mostrativa) que tiene la imagen pictórica en la elaboración del concepto de objeto *a*. En el Seminario XI, en efecto, el objeto *a* es pensado como mirada. En esta zona de la obra de Lacan se actualiza un problema que recorre el siglo y que de un modo no explícito, se articula con la discusión barroca en diversas oportunidades: la concepción fenomenológica de la imagen; específicamente, para Lacan, la posición de Merleau-Ponty<sup>10</sup> – el Seminario XI, en efecto, propone como punto de partida un comentario de Maurice Merleau-Ponty, pues *Lo visible y lo invisible* acababa de aparecer y en esa obra se ponía en primer plano, según Lacan, “el surgimiento de la visión misma [...], el punto original de la visión” (LACAN, 1990: 95).

Ahora bien, el impacto más significativo de la teoría del objeto *a* en la obra posterior de Sarduy es fundamentalmente metodológico. Se trata, en “El barroco y en el neobarroco”, de un señalamiento reducido a una nota al pie: “*Mirada y voz* = a los objetos parciales ya designados por Freud, Lacan añade estos dos” (SARDUY, 2011: 32). De esta doble dimensión presente en el seminario XI que anota aquí Sarduy surge, por un lado, un problema que Lacan retoma años después, al colocarse del lado del Barroco, como variable fundamental: el Barroco es definido (como podrá verse luego) a partir de la variable escópica, pero, agrega Lacan, “alguna vez – no sé si tendré tiempo algún día – habría que hablar de la música, al margen” (LACAN, 2008: 140). Esta tensión entre lo escópico y lo sonoro es capital para tener una comprensión completa de la teoría lacaniana: como recuerda Lutereau (2009), es un camino, el del “objeto voz”, que Lacan había emprendido en el seminario interrumpido *Los nombres del padre* y que, al continuar en el seminario XI, cede ante la primacía de lo escópico.

Pero ese doble valor, perdido de algún modo en Lacan, es auténticamente desplegado en la obra de Sarduy. En efecto, lo escópico y lo sonoro definen la tensión “originaria” a partir de la cual se elabora una de las nociones más importantes de la obra del cubano: *retombée*. Se trata de un concepto metodológico que desde el comienzo (donde es definida como “causalidad acrónica, isomorfía no contigua, o consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe” y como tipo específico de resonancia de “ciertos modelos científicos (cosmológicos) en la producción simbólica no científica, contemporánea o no. La resonancia de esos modelos se escucha son noción de contigüidad no de causalidad: en esta cámara, a

---

<sup>10</sup> Cf. al respecto Lutereau (2009), sobre todo el Apéndice II.

veces el eco precede a la voz”, SARDUY, 1999: 1.196-1.197) hasta sus últimas reformulaciones incluye cada vez con mayor relevancia figuras sonoras.

¿A qué se debe esa necesaria ampliación? Podría decirse que la obra de Sarduy está definida por esa tensión: sus primeros ejercicios críticos están dedicados a las artes plásticas y es un interés que sigue presente en el resto de su producción teórica y, paralelamente, junto a Roland Barthes comienza, en París, a pintar; pero al mismo tiempo la música está presente en Sarduy como variable necesaria para pensar lo cubano, por ejemplo en el título de su segunda novela, *De donde son los cantantes*; sus obras de teatro se publican bajo el título de *Para la voz*. Lo que en esa tensión nunca resuelta (cuyo punto de máximo dramatismo es, probablemente, su poesía) se postula es una concepción del Barroco (y del Neobarroco) que no puede reducirse a lo visual, en la medida en que equivaldría a concebir una versión parcial del Universo: desde el Big Bang, lo que nos llega como rastro del origen perdido no es sólo luz, también es sonido.

Precisamente, luego de “El barroco y el neobarroco” (1972), en *Barroco* (1974), Sarduy, tal como fue señalado, retoma a Lacan (o coincide con él allí)<sup>11</sup> de un modo aún más contundente: se trata del modelo cosmológico desarrollado por Lacan desde fines de los años 50 hasta 1973. Pero hay otras marcas, por ejemplo los *Escritos*. En *Barroco*, Sarduy retoma las hipótesis sobre Schreber (el lenguaje barroco equivaldría al *Grundsprache* que escucha Schreber, al delirio) y sobre esa base hace del lenguaje Barroco (a través de Lacan), “la verdad de todo lenguaje” (SARDUY, 1999: 1.237). Pero es sin dudas el hallazgo del objeto *a* aquello que, más allá de la coincidencia más literal en torno a la cosmología, es condición de posibilidad de la imagen del Cosmos que Sarduy convoca (la aparición de ese otro centro) y de la idea de “origen” que a partir de allí se define; aquello que, como podrá verse a continuación supone un verdadero “anonadamiento del sujeto” (LACAN, 1990: 102).

En *La simulación* (1982), Sarduy vuelve a retomar a Lacan (específicamente, su análisis de *Los embajadores* de Hans Holbein en el Seminario XI, donde el objeto *a* es pensado como mirada) y asume más claramente que en los casos anteriores el alcance metodológico del psicoanálisis que debe incorporar el Barroco como Máquina de lectura: Sarduy se propone definir el principio de funcionamiento de la “lectura barroca” a partir de la superposición (que es simultánea y excluyente: ni ni) de la “lectura frontal” y la “lectura margi-

---

<sup>11</sup> Las referencias que da Sarduy, en efecto, señalarían otras fuentes para la colocación de la cosmología como documento de valor epistémico. Cita, entre otros, un trabajo de Daniel Sibony de 1973 y otro de Sollers. Según Wahl, Cassirer fue un referencia “guía” en la investigación, Merleau-Ponty y Bruno Morandi eran las “bases” y luego, no siempre “midiendo si eran o no compatibles”, las “novedades teóricas del momento [...] Lacan, Kristeva [y] Derrida” (WAHL, 1999: 1.519-1.520).

nal”. En este punto, cabe destacar que aquí Sarduy propone por primera vez de modo explícito la identificación entre el “lector de anamorfosis” (aquel que realiza la “lectura barroca de la anamorfosis”) y la “práctica analítica”, de la que “no dista, en la oscilación que le impone su trabajo” (SARDUY, 1999: 1.274); son, en efecto, la “lectura barroca” y la del analista, prácticas “paralelas”. Sin embargo, luego Sarduy establece una distinción: “un segundo gesto, el propiamente barroco, de alejamiento y especificación del objeto, crítica de lo figurado, lo desasimila de lo real: esa reducción de su propio mecanismo técnico a la teatralidad de la simulación es la *verdad* barroca de la anamorfosis” (SARDUY, 1999: 1.275). Sarduy contrapone, así, dos lecturas, la “frontal” (concha marina) y la “marginal” (el sujeto desplazado accede al segundo sentido, calavera). Pero hay una tercera, la “lectura barroca”: “ni concha ni cráneo –meditación sin soporte –; sólo cuenta la energía de conversión y la astucia en el desciframiento del reverso – el otro de la representación –; la *pulsión de simulacro* que en *Los Embajadores*, emblemáticamente, se desmascara y resuelve en la muerte” (SARDUY, 1999: 1.276).

Por alguna razón, Sarduy cita, en este desarrollo, sólo los *Escritos* (donde la anamorfosis, en efecto, estaba presente) pero la otra fuente, tal como el autor cubano había señalado mucho tiempo antes y tal como se hace evidente en las referencias que, sin citar, hace de pasajes específicos del argumento de Lacan, es también el Seminario XI, de 1964, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, cuya transcripción se había publicado en 1973, donde aparece el análisis de *Los embajadores*. La sesión del 26 de febrero de 1964, “Anamorfosis”,<sup>12</sup> en este sentido, es uno de los momentos fundamentales de la articulación entre psicoanálisis y arte. Según Lacan, el recurso de la anamorfosis es “una estructura ejemplar” (LACAN, 1990: 99), en la medida en que permite definir la mirada, la pulsión escópica y, por esa vía, el objeto *a*. Pero un elemento fundamental de esa ejemplaridad, preparatorio, de algún modo, de lo que luego será *el lado barroco*, es la dimensión específicamente histórica que, al prestar atención a la anamorfosis, se pone en juego.

¿Cuál es el momento histórico que está en juego en el célebre análisis que Lacan propone es *Los embajadores* (1533) de Hans Holbein? Lacan parte de Leonardo da Vinci, Vitrubio, Vignola, Alberti, Durero... es decir, del “nacimiento” de la perspectiva, el momento en que “el cuadro –esta función tan importante [...] – se organiza de un modo completamente nuevo en la historia de la pintura” (LACAN, 1990: 100); “la época misma en que la

---

<sup>12</sup> La referencia de Sarduy a los *Escritos* se debe a que el problema de la anamorfosis estaba presente en Lacan en textos anteriores allí incluidos, por ejemplo en “Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache...” (1960). En ese mismo año, la anamorfosis es planteada en el Seminario VII, *La ética del psicoanálisis*.

meditación cartesiana inaugura en su pureza la función del sujeto” (LACAN, 1990: 98). Se trata, evidentemente, del Renacimiento –un momento (otro punto de intensidad que en Sarduy se vuelve un eco multiplicado) en el que “el arte se mezcla con la ciencia” (LACAN, 1990: 99). Sin embargo, lo que interesa a Lacan no es ratificar la idea de Renacimiento como momento clásico, centrado, armónico, sino más bien todo lo contrario. Luego de analizar la función de la presencia del objeto en anamorfosis de *Los embajadores*, “ese objeto extraño, suspendido, oblicuo, en primer plano y delante de esos dos personajes” (LACAN, 1990: 101), Lacan llega a una conclusión cuyo fundamento es histórico: “Todo eso nos manifiesta que en el corazón mismo de la época en la que diseña el sujeto y en la que se busca la óptica geometral, Holbein vuelve aquí visible para nosotros algo que no es sino el sujeto como anonadado” (LACAN, 1990: 102). La anamorfosis, por lo tanto, constituye un punto de *diferencia* de ese momento de nacimiento de la perspectiva. Es, tal como Jurgis Baltrušaitis (1955) señala, el punto de exceso, de *depravación* de esos conceptos. No otra cosa sería, desde esta perspectiva, el Barroco (en relación con el Renacimiento). El tipo de deformación que Lacan lee en Holbein y en la anamorfosis en general, señala asimismo el punto en que el psicoanálisis apela al Barroco para definir otro sujeto:

Si no se pone en valor la dialéctica del deseo no se comprende por qué la mirada del prójimo desorganizaría el campo de percepción. Es que el sujeto en cuestión no es el de la conciencia reflexiva, sino el del deseo. Se cree que se trata del ojo-punto geometral, mientras que en realidad se trata de un ojo completamente otro –aquél que vuela en primer plano en *Los embajadores* (LACAN, 1990: 103).

Ese otro sujeto es, por las mismas razones, un sujeto del ornamento. Si algo se hace evidente en la fuente fundamental de Lacan, Baltrušaitis (1955),<sup>13</sup> es que el ornamento (no otra cosa es, en este punto, ese objeto “abstracto” del cuadro de Holbein) funciona como desvío de la mirada.

Y ese sujeto es, también, un sujeto de lo imaginario. En 1973, Lacan subraya esa relación: “el fin de nuestra enseñanza [...] es disociar *a* y *A*, reduciendo la primera a lo que concierne a lo imaginario” (LACAN, 2008: 100). Con respecto al lugar de lo imaginario en Sarduy, es uno de los conceptos fundamentales en la elaboración de su teoría que a partir de *La simulación* (1982) adquiere un protagonismo pleno y se transforma en una vía de acceso a la dimensión ética de la escritura. En esa elaboración en torno a lo imaginario Sarduy dialoga fundamentalmente con Roland Barthes, pero también, aunque de un modo más complejo, con Lacan. Vale la pena detenerse, por

<sup>13</sup> Antes de publicar sus célebres trabajos sobre las “perspectivas depravadas”, Baltrušaitis había iniciado sus investigaciones, en la línea de Henri Focillon, con el problema del ornamento: *La stylistique ornementale dans la sculpture romaine* (1931).

ello, en el balance que realiza François Wahl de la relación de Sarduy con lo Imaginario lacaniano:

[La] relación [de Sarduy] con la definición de lo Imaginario como semblante era [...] vacilante: por un lado, la liquidación del *ego* psicológico resultaba muy adecuada para un concepto de escritura que excluía los desahogos del yo como aquello que constituye lo obscuro de la literatura [...]; por otro lado, [...] perseguido por la figura especular de los gemelos, multiplicó los dobles, fascinado por la proyección en los espejos [...]. Pero sus dobles –Auxilio y Socorro, Cobra y Pup [...], toda la temática de *La simulación*– constituyen elementos de turbación, ellos mismos turbados, trampas: si actúan, su intervención no es sino perturbación; si se combaten entre ellos, es agresividad del “modelo” contra su *alter ego*; si quieren “devenir el otro”, fracasan, el proyecto no era sino “hipertelia”; lo Imaginario es omnipresente, pero como Imaginario: ilusión (WAHL, 1999: 1.450-1.451).

Por último, en *Nueva inestabilidad* (1987) Sarduy vuelve a invocar a Lacan, aunque en este caso de un modo diferente, a la distancia y como obra ya cerrada, y propone una suerte de evaluación muy rápida de esa trayectoria (en el marco de una reflexión sobre la ciencia, el arte y la tendencia a la “unificación”). El recorrido resultante señala muchas de las zonas de Lacan que, de un modo u otro, fueron necesarias para el desarrollo del Neobarroco de Sarduy y, al mismo tiempo, sigue pasando por alto aquello que, es posible imaginar, más gozo habrá producido en Sarduy, la colocación barroca. El camino que va desde ideas como la de sujeto escindido, dividido, la “ausencia de todo centro estructurante del sujeto” (SARDUY, 1999: 1.362), la estructura como ausencia del origen, y la de objeto *a* como “residuo”, “fondo irreductible” (SARDUY, 1999: 1.363), hasta la presencia en todas las épocas de Lacan de las matemáticas “como elemento de aglomeración, como tejido subyacente y conjuntivo a la vez” (SARDUY, 1999: 1.363) y, sobre todo, en el último Lacan, el nudo borromeo, es posible leer, según Sarduy, una “pulsión de unificación” –unificación que en la identificación final que Sarduy propone con hitos barrocos, quizás permita definir el modo en que Sarduy y Lacan establecen de algún modo un nudo borromeo, no necesariamente entre sus obras, sino entre Barroco y psicoanálisis como máquinas de lectura:

Lo real, lo simbólico y lo imaginario se encuentran en esta topología indisolublemente unificados, entre los múltiples enlaces y desenlaces con que puede mantenerse el nudo borromeo, en la ondulación y el encadenamiento de las cuerdas, como su la metáfora más justa de la obra lacaniana se encontrara entre los nudos y las esferas armilares del arte manuelino, en la piedra labrada de la ventana de Tomar. (SARDUY, 1999: 1.263)

Es decir, el ornamento.

Sobre la base del recorrido por Lacan que, como se ha visto, propone Sarduy sistemáticamente en su obra, es posible ahora detenerse en el momento ya señalado de 1973 en el que Lacan se coloca del *lado del barroco*, para determinar de qué lado se trata, para definir qué Barroco es el que Lacan delimita y, finalmente, para terminar de comprender qué efecto produce (o que tipo de articulación establece con ella) Lacan sobre la Máquina de lectura que el Barroco conforma.

## 8 de marzo de 1973: la colocación, la definición

Todo lo dicho hasta aquí sobre Lacan y el Barroco importa sólo por un hecho: Lacan, en 1973, se coloca del lado del Barroco. Se trata, desde el punto de vista de esta historia de la Máquina de lectura, del momento decisivo, en la medida en que supone, para el siglo XX, una nueva postulación de contemporaneidad del Barroco, una postulación particularmente significativa. Si hasta allí Lacan, durante muchos años, se vale del Barroco para definir aspectos específicos de su pensamiento, el gesto era destacable en la medida en que el Barroco, tal como aquí se propone, define un tiempo que es el nuestro. Pero en 1973 Lacan va aún más allá (o, si se prefiere, asume los efectos de esos gestos previos) y se vale del concepto para definir el presente: no el presente histórico, sino el presente de esa “ciencia nueva que es la nuestra”, la suya, el psicoanálisis. Si hasta allí Lacan piensa con el Barroco, a partir del Barroco, en 1973 cambia: hace de su práctica una inflexión del Barroco. Indudablemente, aunque Lacan no lo formule en esos términos, para que eso sea posible, es necesario que el Barroco funcione (es decir, haya adquirido a lo largo del siglo esa condición) como Máquina de lectura –una Máquina que reclamaba para sí la incorporación del psicoanálisis, otra de las grandes máquinas de lectura del siglo.

El 8 de mayo de 1973 es, pues, el día del Barroco lacaniano. En efecto, durante la sesión del seminario de ese día (titulado por Jacques-Alain Miller “Du baroque”)<sup>14</sup> Lacan pronuncia su colocación antes citada. ¿Qué idea del Barroco es la que pone a funcionar Lacan para *participar* de ella? Un dato

---

<sup>14</sup> Una traducción al español (realizada por Viviana Honorio) con el título “Sobre el barroco” (luego, en la edición castellana del Seminario, llevará el más literal “Del barroco”) apareció en la revista *Literal* n° 4/5, en noviembre de 1977 (en el número 2/3 había aparecido, con traducción de Oscar Masotta, el soneto de Lacan “Hiatus Irrationalis”). Esa publicación es, luego de la aparición de *Barroco* (1974) de Sarduy en Sudamericana, uno de los puntos de partida de la vocación argentina de Barroco, que tendrá en el Neobarroco de Néstor Perlongher su expresión más nítida. En el prólogo de Héctor Libertella a la compilación (2002) de *Literal*, se lee: “Desde París, Sarduy lanzaba la más hermética definición del barroco: ‘Todo por convencer’, y Lacan completaba la propuesta con aquella magistral y no menos hermética clase sobre el barroco que apareció en la revista” (LIBERTELLA, 2002: 6).

vuelve explícita la experiencia (turística) inmediata que está en la base del hallazgo (que se articula con esa colocación que viene de otro) y que tiene también resonancias freudianas, pues Lacan *llega a Roma*:<sup>15</sup> “créanme pues es el testimonio de alguien que acaba de regresar de una orgía de iglesias en Italia” (LACAN, 2008: 137), “les digo todo esto porque, precisamente, vuelvo de los museos” (LACAN, 2008: 140). El Barroco de Lacan es, por lo tanto, romano (es decir, católico, contrarreformista —como puede verse, Lacan no se aleja de la línea sintetizada por Werner Weisbach medio siglo antes). Pero, si bien los artistas barrocos tenían desde hacía muchos años una presencia notable en Lacan, el dato inmediato que permite comprender la adscripción que propone ese alguien es la referencia presentada por Lacan pocos días antes, en la sesión del 20 de febrero (donde la cuestión era ya, precisamente, la de los lados) en el contexto de sus consideraciones sobre la mística:

pasa como con Santa Teresa: basta ir a Roma y ver la estatua de Bernini para comprender de inmediato que goza, sin lugar a dudas ¿Y con qué goza? Está claro que el testimonio esencial de los místicos es justamente decir lo que sienten, pero que no saben nada. (LACAN, 2008: 92)

El Barroco de Lacan es, por lo tanto, también berniniano, es decir, aquel que ya había visitado Bataille.

Al asumir el Barroco como *lado*, Lacan retoma a su modo la oposición originaria Clasicismo-Barroco y redefine con ella la situación del debate en el que se instala el psicoanálisis ante un doble frente: con respecto a la “cultura”, ante la tradición francesa (cf. GARCÍA, 2000: 97) que se reclama clásica (puesta en entredicho por muchos de sus contemporáneos franceses que se dejaron invadir por la inquietud barroca) y, con respecto a la ciencia y la psicología, ante la “ciencia tradicional” que (como en otro contexto ocurría con el copernicanismo) no se destaca “por ninguna transformación”, en este caso, en el plano “de la ética” (LACAN, 2008: 129): “lo más seguro del modo de pensar de la ciencia tradicional es lo que llamamos su clasicismo; o sea, el reino aristotélico de la clase, es decir, del género y de la especie, en otras palabras, del individuo considerado como especificado” (LACAN, 2008: 129). La estética y la ética de la ciencia tradicional se mantiene inalterada en el *behaviorism*, que “en eso [...] no sale de lo clásico” (LACAN, 2008: 129).

En cambio, el psicoanálisis, “esta ciencia nueva que es la nuestra” (LACAN, 2008: 127), al ponerse del lado del Barroco obliga a Lacan “a sumir[se] en la historia del cristianismo” como *historiole*, como *petite histoire*.

---

<sup>15</sup> Estrictamente, había llegado en 1934, durante su luna de miel: “Lacan descubrió con embeleso la ciudad de Roma, de la que se enamoró. Desde que llegó, se portó como un conquistador: ‘Soy el doctor Lacan’, declaró al portero del hotel que [...] lo miró estupefacto” (ROUDINESCO, 2000: 124). De ese primer viaje data, según la biógrafa, su interés por el Barroco y particularmente por Bernini.

Lacan llega así a su definición del Barroco, o más bien a sus definiciones. La primera: “El barroco es inicialmente la historieta [*historiole*], el anecdotario [*petite histoire*] de Cristo” (LACAN, 2008: 130). La segunda: “El barroco es la regulación del alma por la escopia corporal” (LACAN, 2008: 140).

La primera definición permite fundamentalmente señalar un “origen” histórico del goce: la pasión de Cristo (tal como sólo el Barroco pudo imaginársela). En la pasión narrada por los Evangelios se encierra una verdad (“son textos que han alcanzado al corazón de la verdad”): no sólo que *no hay relación sexual*, sino también, como señala Louis Soler que “si para Lacan el cristianismo es la ‘verdadera religión’ es porque tiene en cuenta el hecho de que el goce pasa por el fantasma” (SOLER, 1991: 10). Lo revelador es el modo en que, con el Barroco, una idea central del psicoanálisis lacaniano (no hay relación sexual) adquiere una dimensión histórica (como momento de verdad, momento de una irrupción de una visibilidad) compleja, desdoblada. En sintonía con Foucault (una sintonía que se vuelve hoy particularmente significativa y que se sintetiza, por ejemplo, en el interés simultáneo por *Las Meninas*) para entender al sujeto del que habla Lacan, “el que tiene nuestra edad y nuestra geografía” (FOUCAULT, 1999: 1), hay que comenzar por el Barroco. Y el Barroco (tal era la enseñanza de Benjamin en 1928) supone, como historia, la instauración de un tiempo escandido al menos por dos umbrales: la Caída (de valor equivalente, en este punto, a la pasión de Cristo de la que resulta su *historiole*) y el Barroco como nuevo umbral de máxima vacilación y por lo tanto como instancia ejemplar con respecto a la “situación teológica” del hombre, en el que éste repite el gesto de caer (nunca, hasta Caravaggio o Bernini, la pasión había sido tan *humana*) y al tiempo que pierde sus derechos con respecto a Dios, aprende. Si el Barroco es, por lo tanto, el último acceso (aunque estrictamente cabría hablar siempre de anteúltimo) a la experiencia de Cristo (a eso se refiere Lacan cuando señala que la contrarreforma fue un “regreso a las fuentes”), el tiempo del sujeto del que habla Lacan se inscribe también en ese ciclo y atraviesa, para constituirse, esos umbrales.

Por otra parte, uno de los alcances más significativos de la ausencia de relación sexual es su correlación con otra ausencia, la de metalenguaje: “no hay metalenguaje” (LACAN, 2008: 143).<sup>16</sup> En la relación sexual, igual que en el lenguaje, no hay Otro del Otro, es decir, no hay Dios de Dios (“el Otro como lugar de la verdad, es el único lugar, irreductible por lo demás, que podemos dar al término del ser divino, al término Dios, para llamarlo por su nombre”, LACAN, 2008: 59). El impacto directo de este postulado para el Barroco (el modo en que permite actualizar la discusión material y pensar

<sup>16</sup> Tampoco hay historia del arte (Cfr. LACAN, 2008: 138): de Benjamin a Lacan, en el trabajo con el Barroco, la constatación es la misma.

una especificidad del Neobarroco como Máquina de lectura) se encuentra en el tipo de análisis que, a partir de ahí, debe hacerse de la serie de recursos y juegos retórico-ópticos del arte del siglo XVII y recuperados en el siglo XX y XXI. La Máquina de lectura (si la coherencia es un factor a considerar) no es un artefacto exterior: es, más bien, según se prefiera, un lenguaje neutro, un pliegue más de la materia, un habitante más del vacío, una forma de pensamiento del afuera. Pero lo importante es que es el Barroco el modelo límite con el que, lo quiera o no, ese momento del pensamiento debe enfrentarse. Así, cuando Lacan afirma que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, debe tenerse en cuenta que “el lenguaje [es] lo que funciona para suplir la ausencia de la única parte de lo real que no puede llegar a formarse del ser, esto es, la relación sexual” (LACAN, 2008: 62). Por eso, el objeto *a* aparece en este momento de Lacan para definir esa relación, para hablar de amor y para hablar del saber (del método). En el amor, “cada uno interviene como ese objeto *a* que es bajo la mirada de los otros”. Es decir, en esa relación intersubjetiva, se trata de tres, “aunque en realidad son dos más *a*”, donde lo que importa es el “Uno más *a*”. Así, esta “articulación ternaria se basa en que, en ningún caso, pueden considerarse como soporte dos como tales. Entre dos, cualesquiera sean, hay siempre el Uno y el Otro, el Uno y la *a* minúscula, y en ningún caso puede tomarse el Otro por un Uno” (LACAN, 2008: 63).

Por ello, lo que en esa primera definición del Barroco se pone en primer plano es la dimensión ejemplar de la pasión de Cristo para una definición del goce, el no saber: “Là où ça parle, ça jouit/ et ça sait rien” (LACAN, 2008: 127). Es decir: “*el inconsciente no es que el ser piense*, como lo implica, sin embargo, cuanto de él se dice en la ciencia tradicional – el inconsciente es que el ser, hablando, goce, y, agregó yo, *no quiera saber nada más de eso*. Añado que esto quiere decir: *no saber absolutamente nada*” (LACAN, 2008: 128). La articulación entre lenguaje y goce no puede no desembocar en la literatura (el arte) como terreno de goce (es lo que Barthes en ese mismo año, 1973, hace, usando a Sarduy como “caso”, al definir dos textualidades y dos regímenes de lectura correlativos: textos de *plaisir*, textos de *jouissance*), pero también, volverse sobre el propio discurso de Lacan (y, luego, sobre la Máquina de lectura), pues lo que participa del Barroco es, precisamente (¿qué si no?), su discurso: “no en balde dicen que mi discurso participa del barroco” (LACAN, 2008: 137).

Ahora bien, cuando Lacan habla del no saber cita, sin decirlo, a Bataille, es decir, vuelve a encontrarse con Bataille (en una conexión<sup>17</sup> que, en torno al

---

<sup>17</sup> Cuyo punto de mayor intensidad es familiar: Judith Sophie, la cuarta hija de Lacan, su preferida y heredera intelectual, portó durante más de dos décadas el apellido Bataille pues su madre, Sylvia Maklés, se encontraba, en ocasión de su nacimiento, aún casada con Georges.

derroche, se había producido a través de Marcel Mauss, y que Sarduy había subrayado en “El barroco y el neobarroco”). Éste, en efecto, durante la década del 50 escribió una serie de textos destinados a conformar los últimos dos tomos de la *Summa ateológica*. Allí, uno de los conceptos clave es el de no-saber y, naturalmente, se desarrollan sobre la base de la experiencia de los místicos (fundamentalmente San Juan). En este sentido, el no-saber aparece en Bataille como despliegue del problema del erotismo orientado ahora específicamente a las formas límite del conocimiento, problema que en *El erotismo* (1957) estaba planteado, precisamente a partir del éxtasis de Santa Teresa de Bernini –el modelo que aquí Lacan retoma. Los términos que utiliza Bataille son decididamente compatibles (más allá de trabajar en campos de aplicación muy diferentes y más allá de relacionarse de formas diferentes con la fe) con los de Lacan: “pasión del no saber” (BATAILLE, 2001: 69), “el saber que se pierde en el no-saber a medida que se extiende” (BATAILLE, 2001: 75), “la pérdida de la individualidad no es el escándalo, sino más bien el *saber absoluto*” (BATAILLE, 2001: 77).

En el caso de Lacan, la introducción del goce se realiza en este punto, precisamente, para postular otra forma de pensamiento en la que el cuerpo tenga lugar. Aquí debe incorporarse, por ello la segunda definición de Barroco (“el barroco es la regulación del alma por la escopia corporal”). Además de hacer del Barroco una variable a tener en cuenta en la comprensión del “origen” de la mirada y su relevancia para una definición de la conformación de yo, lo cierto es que entre la primera y la segunda definición, Lacan hace del Barroco una variable “metodológica” decisiva en la conformación de “esta ciencia nueva que es la nuestra”; es decir, una variable que al mismo tiempo que redefine la idea de sujeto del psicoanálisis, define un tipo de pensamiento (el propio), un tipo de saber, es decir, una concepción del lenguaje –variables todas que, como es evidente, tienen un impacto notable en el funcionamiento del Barroco como Máquina de lectura.

El goce conduce nuevamente a Bataille (en quien, pese a las coincidencias, se abre una brecha insalvable con respecto a Lacan, en la medida en que es posible afirmar que, por diferentes razones, en Bataille *hay* relación sexual y hay amor, pues hay un “erotismo de los corazones”), aquella zona en la que Bataille y Lacan trabajaron en la misma dirección: el ataque a la finalidad como variable digna. Si en Bataille, toda la teoría del erotismo se organizaba en torno al derroche como negación de la finalidad, en el mismo sentido, Lacan afirma:

en lo tocante al goce, hay que hacer responder a la falsa finalidad por lo que no es más que la pura falacia de un goce pretendidamente adecuado a la relación sexual. Bajo este concepto, todos los goces no son más que rivales de la fina-

lidad que eso sería si el goce tuviera la menor relación con la relación sexual” (LACAN, 2008: 137).<sup>18</sup>

Por esa vía, el goce se vuelve una variable imprescindible para delimitar una idea de pensamiento (un pensamiento, por lo tanto, sin finalidad). Todo el diálogo que Lacan establece con Aristóteles (el alma) apunta al establecimiento de un límite: Aristóteles “no era lo suficientemente inteligente – no había gozado de la revelación cristiana– para pensar que una palabra [...] tiene que ver con el goce” (LACAN, 2008: 136). Igual que Benjamin, Lacan necesita pasar por esa disputa con Aristóteles para definir una tradición no clásica (barroca) de pensamiento.

Por ello el Barroco es la imagen (y más que la imagen) de ese pensamiento: allí “todo es exhibición de cuerpos que evocan el goce [...]. Todo menos la copulación [...] En ninguna parte, en ningún área cultural, se ha confesado esta exclusión en forma más desnuda [...], en ninguna parte como en el cristianismo la obra de arte se descubre en forma más patente como lo que es desde siempre y en todas partes: obscenidad” (LACAN, 2008: 137-138). Si lo que está en juego es, también, el pensamiento es porque interpela “la existencia de la palabra. Donde eso habla, goza. Y no quiere decir que sepa algo” (LACAN, 2008: 139). De este modo (como en Benjamin) los textos de excepción (la poesía, la mística) valen porque revelan el ser del lenguaje (en general) y por lo tanto del pensamiento: “Dios no se manifiesta sino con escrituras llamadas santas. ¿En qué son santas?: en que no cesan de repetir el fracaso [...], el fracaso de los intentos de una sabiduría cuyo testimonio fuera el ser” (LACAN, 2008: 139). El Barroco aparece así, en Lacan, como modelo para, nada menos, poder sostener la posibilidad de un pensamiento que evada al ser (naturalmente, como objeto y como sujeto de ese pensamiento) y se organice en torno a “la economía del goce” (LACAN, 2008: 141).

## Barroco

Cuando Lacan se coloca del lado del Barroco, pero también cuando Sarduy se anticipa y prepara, de algún modo, las condiciones de esa colocación, y cuando luego no deja de plegar sus búsquedas teóricas a las tramas de Lacan, en suma, en el nudo que Lacan y Sarduy conforman entre psicoanálisis y Neobarroco, lo que se define es un umbral de transformación fundamental para el pensamiento (estético y ético) del siglo XX. En ese momento, el Barroco (como vocación del presente) vuelve a mostrarse como aquello que, desde el comienzo del siglo, aparece episódicamente: la posibilidad de

<sup>18</sup> De ese punto debe partir el cotejo con la versión de Bataille, antagónica con respecto a la relación entre goce y relación sexual.

encontrar una salida para el pensamiento. En efecto, hay a lo largo del siglo una serie de escenas de la teoría en las que el Barroco funciona como instauración de una salida, es decir, de una bifurcación y un desvío para lo moderno. Se trata en todos los casos de otra modernidad, que necesita para recomenzar imaginar otro “origen” (barroco), pero un origen, a su vez, paradójico, no fundacional, desviado.

En la trama conjunta que diseñan Lacan y Sarduy, esa salida adopta la forma de una experiencia de lectura en la que el Neobarroco y el psicoanálisis son lo mismo: un modo de mirar y de oír, y definen, sobre esa base, un nuevo horizonte metodológico, una nueva forma de saber y una nueva insistencia sobre las persistencias de lo “originario” luego de la transformación operada por la arqueología filosófica.

Por eso el Neobarroco no puede no desear plegarse (o robar la fuerza) de esa ciencia nueva. Pero tampoco el psicoanálisis puede perder la oportunidad de reinventarse inscribiéndose en ese lado (una tradición, un *partage*) sancionado, *sequestrado* de la modernidad, en el que tantos grandes nombres del siglo (de Riegl a Deleuze, de Benjamin a Lezama Lima, de Wölfflin a Haroldo de Campos) se encuentran como encarnaciones de una fuerza que los supera: el Barroco, *Kunstwollen* (no obra) del siglo XX.

## Referencias bibliográficas

- BADIOU, Alain. “François Wahl, ou la vie dans la pensée”, *Le Monde*, 16 sep. 2014.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus: les perspectives dépravées II*. París, Flammarion, [1955] 2008.
- BATAILLE, Georges. *La oscuridad no miente: textos y apuntes para la continuación de la Summa ateológica*. Trad. Ignacio Díaz de la Serna. México: Taurus, 2001.
- COCCOZ, Vilma. “El cuerpo-mártir en el barroco y en el *body art*”. In: RECALCATI, Massimo et al. *Las tres estéticas de Lacan: psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006.
- DÍAZ, Valentín. “Roland Barthes y Severo Sarduy”. In: CONGRESO INTERNACIONAL ORBIS TERTIUS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA, 7., 2009, La Plata. *Actas...* La Plata: Universidad Nacional de La Plata, nov. 2009.
- \_\_\_\_\_. “Severo Sarduy y el método neobarroco”, *Confluenze – Rivista di Studi Iberoamericani*, Bologna, v. 2, n. 1, mayo 2010.
- \_\_\_\_\_. “Apostillas”. In: SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2011.
- DOBRY, Edgardo. “Barroco y modernidad: de Maravall a Lezama Lima”, *Orbis Tertius*, v. 14, n. 15, 2009.
- FOUCAULT, Michel. (1966). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI, 1999.

- GALLO, Rubén. “Severo Sarduy, Jacques Lacan y el psicoanálisis: entrevista con François Wahl”, *Revista Hispánica Moderna*, año 59, n. 1/2, jun./dic. 2006.
- GARCÍA, Germán. “Sobre el Barroco”. In: \_\_\_\_\_. *Las fórmulas del deseo*. Buenos Aires, Tres Haches, 2000.
- GUERRERO, Gustavo. “Sarduy. La religión del vacío”. In: \_\_\_\_\_. *La religión del vacío y otros ensayos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- IRIARTE, Luis Ignacio. “Lacan y el Barroco”, *Escritura e imagen*, v. 9, 2013.
- LAURENT, Éric. “François Wahl sans *storytelling*”, *Lacan Quotidien* n. 425, 2014.
- LACAN, Jacques. (1966). *Escritos*. Trad. Tomás Segovia. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002. 2 v.
- \_\_\_\_\_. (1973). *Le Séminaire: Le quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. París: Seuil, 1990. Livre XI.
- \_\_\_\_\_. *Le Séminaire: L'Envers de la psychanalyse*. París: Seuil, 1991. Livre XVII.
- \_\_\_\_\_. (1975). *El seminario: Aún*. Buenos Aires: Paidós, 2008. Libro XX.
- LAURENT, Éric. “François Wahl sans *storytelling*”, *Lacan Quotidien*, n. 425, 2014.
- LIBERTELLA, Héctor (Org.). *Literal 1973-1977*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2002.
- LUTEREAU, Luciano. *Lacan y el Barroco: hacia una estética de la mirada*. Buenos Aires: Grama: 2009.
- MILLER, Jacques-Alain. *Seminarios en Caracas y Bogotá*. Trad. Juan Luis Delmont-Mauri, Julieta Sucre y Diana S. Rabinovich. Edición de María Hortensia Cárdenas. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- MILNER, Jean-Claude. *La obra clara: Lacan, la ciencia, la filosofía*. Trad. Diana Rabinovich. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- PETERSON, Michel. “La galaxie baroque de Lacan”, *Oeuvres & Critiques*, v. XXXII, n. 2, 2007.
- RECALCATI, Massimo et al. *Las tres estéticas de Lacan: psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Jacques Lacan: esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. Trad. Tomás Segovia. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- \_\_\_\_\_. “François Wahl (1925-2014), éditeur et philosophe”, *Le Monde*, 15 sep. 2014.
- SARDUY, Severo. “Sur Góngora. La métaphore au carré”, *Tel Quel*, n. 25, 1966.
- \_\_\_\_\_. (1972). *El barroco y el neobarroco*. Seguido de *Apostillas* por Valentín Díaz. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid; Barcelona; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA Archivos; Sudamericana, 1999.
- SOLER, Louis. “Lacan et le baroque”, *Champ Lacanien*, 1991 [En línea]. Disponible en: <[http://www.champlacanianfrance.net/IMG/pdf/LSoler\\_M54.pdf](http://www.champlacanianfrance.net/IMG/pdf/LSoler_M54.pdf)>. consultado el 10 mayo 2015.
- WAHL, François. “Severo de la rue Jacob”. In: SARDUY, Severo. *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid; Barcelona;

Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José:  
ALLCA Archivos; Sudamericana, 1999.

**Valentín Díaz** é Doutor em Letras (UBA/ Argentina), professor e investigador, da área de Letras, da *Universidad de Buenos Aires* (UBA/ Argentina) e da *Universidad Tres de Febrero* (UNTREF/ Argentina). Membro do Conselho Editor da revista de estudos literários *Chuy* e Secretario Académico do Programa de *Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados* da UNTREF. Autor da edição comentada *El barroco y el neobarroco* de Severo Sarduy (2011) e de capítulos em livros coletivos como *Deslindes* (Rosario, 2006), *Teoría, Poesía, Crítica* (Rio de Janeiro, 2012) e *Lecturas de siglo XX* (Buenos Aires, 2013).

Contato: valentin.dz@gmail.com

**Recebido em:** 12/12/2015

**Aprovado em:** 16/05/2016