

Roland Barthes y Severo Sarduy

Valentín Díaz
Universidad de Buenos Aires / CONICET

Resumen

La amistad de Roland Barthes y Severo Sarduy, pensada en términos de contemporaneidad (es decir, como dimensión intempestiva, de ritmos e intensidades que se unen y se separan) permite revisar aspectos de la obra de ambos autores desde el espacio –neuro– de la íntima diferencia. En este sentido es posible partir de la idea de que el juego de luces y sombras entre uno y otro no sólo permite definir nuevos alcances en sus respectivas postulaciones teóricas, sino también, a partir de allí, comprender hasta qué punto esta contemporaneidad puede pensarse como elaboración conjunta y al mismo tiempo diferencial de una idea específica de la modernidad y la negatividad cuya condición es una determinada experiencia de lo latinoamericano.

Si por un lado funciona siempre una radical diferencia entre Barthes y Sarduy (pensada aquí, por ejemplo, a partir de la significativa oposición en la valoración del adjetivo), lo cierto es que los proyectos de uno y otro confluyen: la hipótesis que es posible sostener señala que funciona en ambos una recuperación de la dimensión de lo Imaginario y eso permite explicar en qué sentido –tal como se propone– tanto Barthes como Sarduy hacen de sus obras un proyecto ético, una forma de vida.

El concepto que da sentido a ese proyecto en el que Barthes y Sarduy confluyen es lo que el primero postuló en términos de Neutro. En este sentido, se trata de una forma específica de la negatividad no dialéctica cuya condición de posibilidad es, a su vez, irremediamente latinoamericana y viene de Sarduy: la idea de una modernidad excéntrica, barroca. En este sentido, el deseo de Neutro en Barthes y el deseo de Neobarroco en Sarduy se presuponen y en su contemporaneidad dan forma a un “estilo de presencia” cuyo rasgo fundamental debe buscarse en la potencia del punto de vista latinoamericano.

Palabras clave: Roland Barthes –Severo Sarduy –contemporaneidad –neobarroco – imaginario.

1. Amistad y contemporaneidad

Se um dos vértices do espírito barthesiano era a vontade de sistema, e isso implicava uma contenção aticista, “clássica” (...); o outro (...) seduzia-se pela festa súnica, pela orgia do significante, pela proliferação galática (...). Este outro vértice –o vórtice-, que poderia ser chamado “barroco”, é o que contém, em ignição, o melhor Barthes, o Barthes do corpo (como há um Marx do corpo, o da “educação dos cinco sentidos”, como “tarefa da história universal”). Este o Barthes que, a meu ver, mais solicita a posteridade, mais desgarrar para o futuro. Sem esquecer que o Barroco, enquanto tradição antinormativa e prática lúdica e liberadora do signo, é também uma profunda vocação latino-americana...

Haroldo de Campos. “Sobre Roland Barthes”

Una de las inquietudes que deja señalado el fragmento de Haroldo de Campos, el vacío que abre, junto a la hipótesis general (una cara barroca de Barthes), es a propósito de las condiciones que hacen posible un hecho semejante. Decir un Barthes barroco equivale, según el escritor brasileño, a decir un Barthes latinoamericano, y esa

afirmación es cuanto menos difícil en un autor que pareció prescindir de Latinoamérica como problema literario, cultural, político. Decir un Barthes barroco-latinoamericano es, entonces, hacer una pregunta, señalar un punto que reclama ser explicado. ¿Cómo es posible que un autor como Roland Barthes haya hecho, al menos a partir de un determinado momento, una experiencia latinoamericana, haya tenido una vocación semejante? La respuesta, en este caso, no puede sino ser biográfica: una amistad, Severo Sarduy.

Pero al mismo tiempo, si la pregunta es a propósito del significado de una “experiencia de lo latinoamericano”, es necesario también formularla en relación con el propio Severo Sarduy, en la medida en que es posible sostener que la condición de esa experiencia es, a su vez, su vida en Francia, y lo que eso supone en términos de una experiencia literaria, teórica. Y aquí Roland Barthes ocupa un lugar fundamental. Es decir, es Barthes una de las condiciones que hace posible para el propio Sarduy la elaboración de una idea específica de lo latinoamericano: la maquinaria neobarroca.

A partir de este punto es posible indagar la amistad de Sarduy y Barthes en términos de contemporaneidad. Es decir, asignando un sentido intempestivo a la cohabitación: proximidades y distancias, ritmos e intensidades que se unen y se separan.¹ La pregunta que funciona como punto de partida es qué implicancias tiene para uno y otro esa contemporaneidad. Y en este sentido es posible sostener que el juego de luces y sombras entre uno y otro permite definir nuevos alcances en sus respectivas postulaciones teóricas. Por otra parte, la contemporaneidad de Barthes y Sarduy hace posible la elaboración conjunta y al mismo tiempo diferencial de una idea específica de la modernidad y la negatividad cuya condición es una determinada experiencia de lo latinoamericano. A su vez, la amistad, desde el punto de vista metodológico, funciona como exceso con respecto a lo biográfico, en la medida en que en ella, tal como Barthes y Sarduy la conciben, se hace posible responder a la pregunta que organiza uno de los cursos de Barthes en el Collège de France: cómo vivir juntos. Es decir, la amistad y la contemporaneidad, como variables, hacen que todo, la vida, las obras, se vuelva parte de lo mismo.² Es la experiencia vital lo que allí hubo y de ello, por definición, sólo sobreviven restos –citas, referencias cruzadas, imágenes, relatos. Lo que hoy puede hacerse con eso no es sino la invención de nuevas imágenes, nuevos trazos para esa contemporaneidad.

La contemporaneidad es entonces una cuestión de tiempos. Tal como puede verse en *Perfect Lovers* de Félix González Torres, toda cohabitación (el amor, pero también la amistad) consiste en la invención de un tiempo junto a otro –ir al mismo tiempo, imaginar comunión, comunidad. La imposibilidad de ese éxtasis que la leve discronía de los relojes demuestra no señala tanto el fin de la busca, sino más bien el principio de alteridad y heterogeneidad que se pone en juego en toda experiencia. Severo Sarduy, en *El cristo de la rue Jacob* (que puede leerse como su *Incidentes*) sintetiza esa discronía en una sola imagen: lo que une y a la vez separa a Sarduy y Barthes es la distancia entre el *bloody-Mary* y el *café ristretto* (como oposición entre el gusto del cubano por lo mixto y el gusto del francés por lo no-mixto, lo uno), consumidos al mismo tiempo, casi a diario durante casi un cuarto de siglo, a la misma hora, en el mismo café. La escena es cuanto menos disparatada en la medida en que señala una imposible contemporaneidad (los tiempos y las intensidades de esas dos bebidas jamás podrían cruzarse) que sin embargo, tal como se verá, se revela posible.

2. Modernidad excéntrica

¹ Cfr. Roland Barthes (2003: 48)

² Barthes hizo de esto un principio metodológico: la conversación, por ejemplo, adquiere estatuto teórico en *Fragmentos de un discurso amoroso* –uno de cuyos protagonistas, por cierto, es Severo Sarduy.

La relación de Barthes con el barroco es al comienzo casi inexistente. Si bien puede encontrarse alguna referencia aislada, sin dudas no forma parte de su repertorio conceptual. En este sentido, lo barroco le llega a Barthes de un modo negativo y exterior, pues la polémica con Picard a propósito de *Sur Racine* le devuelve una imagen de sí como crítico “barroquizante”, en la medida en que la clasicista vieja crítica literaria francesa lo acusa de una serie de “males” fácilmente identificables con el desvío que se suele asociar con el barroco. Puesto en esa situación, Barthes no rechazará la opción teórica que se abre ante él.

Este movimiento se produce primero en *Crítica y verdad* (1966), donde Barthes, al conservar (pero en sentido inverso) la división entre la antigua y la nueva crítica, comienza un proceso de barroquización no sólo de la nueva crítica sino también de la tradición en la que se inscribe. Pero será un año después, en “La cara barroca” (1967) el momento en el que lo barroco se vuelve descubrimiento, aparición – como vuelta de lo reprimido– de una zona oscura y “secuestrada”³ de la propia lengua francesa. En este sentido, antes que funcionar como mera reseña (de la traducción de *De donde son los cantantes*), el texto postula las implicancias de la intervención sarduyana en el contexto francés, en tanto señalamiento de otras formas de relación con el lenguaje, entendido como liberación, como apertura al placer.

Será precisamente en ese texto de quiebre, *El placer del texto* (1973), el momento en el que Barthes cede a la seducción barroca. Pero no se trata de una mera referencia al barroco y a Sarduy. Lo que se transforma decididamente en este punto, es la lectura de la modernidad (y en consecuencia de las formas de la negatividad que esa lectura vuelve posibles). Pues las variables placer/goce permiten entender la modernidad, su historia, sustraída a la posibilidad de síntesis dialécticas y, por eso mismo, abandonar todo historicismo para pensar el desarrollo de las literaturas. Es por esto que Barthes puede recuperar, a partir de la apelación al barroco, posiciones como las de Bataille y la economía del *potlach*. Es el goce un modo de sostenerse en lo irreconciliable y en lo no definitivo. Y en este punto, da un paso más: en el lugar de la destrucción, propondrá una “subversión sutil”, “un tercer término que sin embargo no sea un término de síntesis, sino un término excéntrico, inaudito” (2003: 89). De aquí, tal como luego se verá, todo conduce a la postulación de lo Neutro. Ahora bien, la serie de referencias a Sarduy no necesariamente supone que Barthes “guste” de textos como *Cobra*. En este sentido es posible sostener que, Sarduy, como todo texto de goce, funciona a partir de una doble limitación: de un lado, el gusto por los clásicos tal como puede verse en *Incidentes*; del otro: el chantaje a la teoría como riesgo definido en *RB por RB*.

De todos modos, la torsión planteada en *El placer del texto*, llevará a Barthes, unos años después en la *Lección inaugural* (1977), a formular esa nueva concepción de la modernidad. Dice:

Y si es igualmente cierto que he ligado muy tempranamente mi investigación con el nacimiento y el desarrollo de la semiótica, no lo es menos que poseo escasos derechos para representarla, dado que he estado inclinado a desplazar su definición –apenas me parecía constituida–, y a apoyarme en *las fuerzas excéntricas de la modernidad* (2003: 113).

Hacer de la modernidad una fuerza excéntrica supone descentrar el espacio europeo, abrirlo e incluir una fuerza no dicha pero que viene *de otro lado*: América Latina. Esta etapa de la obra de Barthes puede leerse entonces como momento ya “sarduyano”. Durante esos mismo años, Sarduy ha publicado su célebre ensayo breve “Barroco y neobarroco” (1972) y luego el libro *Barroco* (1974), que comienzan a dar consistencia a la construcción de la maquinaria conceptual neobarroca que se había

³ Utilizo el concepto de Haroldo de Campos (2000) para hacer extensiva su hipótesis a otro contexto.

iniciado con *Escrito sobre un cuerpo* (1969) y había hecho su ingreso en el ámbito específicamente francés con la publicación en *Tel Quel* de “Sur Góngora. La métaphore au carré” (1966) (eco, en el título, del *Sur Racine* barthesiano).

Lo que Sarduy encuentra con sus dos primeros libros de ensayo es antes que nada un método y una obsesión. Pero lejos de tratarse de un intento de mera caracterización del barroco, lo que el cubano se propone es, a partir de su recuperación, dar forma a un modo radicalmente nuevo de definir el presente. Es por ello que debe remontarse a un nivel de análisis máximo, universal. Ya con *Escrito sobre un cuerpo* había logrado construir un extenso repertorio de referencias teóricas específicas a partir del cual se instala en una tradición de la negatividad (la negatividad no dialéctica) y luego, dar forma a una constelación fundamentalmente latinoamericana, cuyo punto de partida es la reivindicación obstinada de Lezama Lima. En este punto, no sólo genera las condiciones de lectura de su propia obra novelesca, sino también hacer de América Latina un espacio privilegiado para definir el presente y el futuro del arte (el lugar que ocupan las artes plásticas será en este punto, fundamental).

Pero luego, con la publicación de *Barroco* su apuesta teórica crece a un máximo nivel: el espacio es la Cosmología. Y el Barroco es el quiebre epistémico que debe funcionar como referencia para definir la modernidad (una modernidad barroca, excéntrica). El presente como *retombée* del barroco (es decir, como estado de la imaginación científica y artística –articulados de modos siempre imprevisibles– que se define a partir de determinadas resonancias del barroco histórico) se singulariza en tanto potencia neo-barroca, en el que su fuerza de descentramiento se radicaliza. Ahora bien, el presente definido de ese modo, lejos de ser una forma hegemónica, es un modo de disputa con respecto a los sentidos de la modernidad. Es por ello que Sarduy se erige en el gran des-secuestrador del barroco en el siglo XX: si el “origen” es barroco (y no clásico, no iluminista, no dialéctico), el presente (en tanto *retombée*) podrá ser el de la aparición de otra economía (la del derroche), otra “retórica” (la de la metáfora al cuadrado o la elipsis), otro lenguaje (el de la simulación y no la representación).

Lo que Sarduy percibe con lucidez es que América Latina es la única posibilidad, en ese momento del siglo, de encontrar una salida para la serie de líneas bloqueadas a las que el pensamiento europeo había llevado. Es decir, sólo desde una experiencia de lo latinoamericano adquiere sentido la idea de una modernidad excéntrica. En este punto, el lugar que gradualmente Barthes asigna al barroco (y a partir de allí, la postulación de una modernidad excéntrica) puede leerse por un lado como forma nueva de oposición al clasicismo hegemónico francés (develando su cara oculta), y al mismo tiempo como incorporación de una fuerza nueva (neobarroca) para sostener su traición permanente al pacto moderno de la teoría.⁴

3. Lo imaginario. Entre la simulación y lo neutro

Si hasta aquí es posible señalar una zona inicial de confluencias y resonancias, lo cierto es que las escrituras de Barthes y Sarduy, al mismo tiempo, participan de sensibilidades antagónicas. En este sentido, en torno al adjetivo aparece otra imagen que puede sintetizar la oposición entre lo mixto y lo no-mixto (como antes la del *bloody-Mary* y el *ristretto*). Mientras la escritura de Sarduy opera por sobredeterminación del nombre (los mil y un adjetivos), Barthes, durante mucho tiempo, sostuvo una sospecha, un pudor con respecto al atributo en tanto modo de fijar la Imagen. Ahora bien, el contraste que muestra la concepción antagónica del adjetivo, al mismo tiempo, los acerca, pues se trata de dos formas diferentes de buscar lo mismo: el vacío, el blanco, lo indeterminado.

⁴ Con respecto a la idea de traición, cfr. Eric Marty (2007).

El lugar hacia el que se dirigen tanto la proliferación neobarroca de Sarduy como el pudor y el “miedo” barthesianos es uno solo: la recuperación de lo imaginario que se produce en sus obras tardías. Tal como señala Eric Marty en su reciente libro (2007), las últimas obras de Barthes realizan una inversión con respecto al registro de lo Imaginario (que desde el psicoanálisis y el marxismo se identifica con lo falso y lo ilusorio). Lo imaginario, así, reaparece desde *Fragmentos de un discurso amoroso* y el Curso *Lo neutro* e incluso en *La cámara clara* (texto, por cierto, dedicado a *Lo imaginario* de Sartre). Es decir, si bien Barthes apunta a la neutralización de todo imaginario, al mismo tiempo su trabajo teórico se encuentra en un momento afirmativo (la postulación ética de formas-de-vida posibles). Por lo tanto Barthes cede al deseo de formular Imágenes (el repertorio de “figuras” en *Lo Neutro* o en *Fragmentos de un discurso amoroso*) a través de las cuales es posible desplegar un “imaginario personal”, positivo, en el que se disuelve el imaginario. Se trata, naturalmente, de una posibilidad, siempre paradójica, de resistencia a la *doxa* como producción de “malas imágenes” de mí y del mundo. Esto es lo que Eric Marty denomina la “posibilidad de sostener un discurso riguroso del imaginario en lo Imaginario”, en la medida en que no se apunta a la supresión de lo Imaginario sino a su suspensión, siempre efímera, pero sólo posible a través de la producción de Imágenes, ante las cuales el sujeto, por ejemplo, amoroso, se Abisma.

Y si es posible sostener en este punto una confluencia fundamental con Sarduy es porque en sus dos libros de ensayo de la última etapa (*La simulación* y *Nueva inestabilidad*) también el registro de lo imaginario se vuelve fundamental. El *travesti*, figura emblemática en la obra de Sarduy, es un gran productor de Imágenes (de un modo literal, sobre su propio cuerpo), a través de las cuales el sujeto alcanza la utopía del anonimato y la disolución (en términos barthesianos, la suspensión de todo imaginario con respecto a la sexualidad). Esto es así porque el *travesti*, en tanto imagen, está en lugar de Nada. La simulación es producción de imágenes por fuera de toda remisión a la Idea (un modo de desbaratar la lógica del original y la copia). En este sentido, *La simulación* retoma una tradición muy específica (la recuperación de la inversión del platonismo realizada por Nietzsche que se inicia con Klossowski y encuentra luego a Deleuze e incluso al propio Barthes). La utopía *travesti*, en este punto, sintetiza toda la apuesta de Sarduy. Tal como han señalado Gustavo Guerrero (1999) y Haroldo de Campos (1995), hay una tensión fundamental que atraviesa toda la producción del cubano: la exuberancia, la proliferación sólo desembocan en la ausencia, el vacío, el grado cero. Lo imaginario, en este punto, cuya forma emblemática es el travestismo, equivale a la suspensión, en la medida en que el *travesti*, dirá Sarduy, satura la realidad de su imaginario y en su cuerpo la distinción de los sexos queda abolida. Por lo tanto es sinónimo de una representación de la invisibilidad.

Por otra parte, en *Nueva inestabilidad* se desplegará otra zona de la recuperación de lo Imaginario, ahora aplicado a lo que el propio Sarduy había desarrollado en su libro *Barroco*. En este caso la cosmología y su *retombée* en el arte se conciben como estados contemporáneos (es decir, coexistentes pero cuya determinación es siempre incierta y debe ser descifrada) de las “formas de lo imaginario”. Dice Sarduy: “Dime cómo imaginas el mundo y te diré en qué orden te incluyes, a qué sentido perteneces” (1999: 1347). Es en el espacio de lo imaginario donde según Sarduy se define las relaciones posibles con el presente.

Ahora bien, lo que supone la recuperación de lo Imaginario en Barthes es la postulación de una ética (cuestión que se hace evidente en el curso *Lo Neutro*), en la medida en que significa la afirmación de una vitalidad (desesperada), de la invención de modos de vida posibles, sólo realizable a través del despliegue de un “imaginario personal”, es decir, de la formulación de Imágenes (neutras) que hagan de la vida una forma-de-vida. Pero ese imaginario, si bien es personal, encuentra siempre a otro, pero no cualquier otro sino al otro de la amistad. La conferencia “La imagen” pronunciada en el Coloquio de Cerisy-la-Salle (1977) abre de ese modo el espacio de

lo Imaginario a la invención de comunidades. Sólo en ese espacio es posible una forma de contemporaneidad organizada en torno al No-Querer-Asir.

Esto permite entonces comprender que en Sarduy la reformulación de las tesis neobarrocas a partir de *La simulación* es una forma de contemporaneidad con Roland Barthes. El neobarroco se convierte así no en una estética, sino en una maquinaria en la que ética y estética se confunden y marchan hacia la producción de formas-de-vida: vivir en función de lo imaginario como proceso ascético. Sarduy, de este modo, puede ser leído en función del deseo de neutro. El vacío, el blanco, el travestismo, el tatuaje, la máscara, podrían integrarse como un suplemento de figuras neutras para Barthes.

El alcance de esta formulación sobre el neobarroco, en el contexto latinoamericano, permite comprender la situación de Sarduy con respecto a la política y a Cuba específicamente. La temporalidad neobarroca, así, establece un corte con respecto a la temporalidad revolucionaria y el desplazamiento hacia lo que para Sarduy no puede sino funcionar como línea bloqueada (por ejemplo, el modo en que en América Latina, en ese momento, se articula literatura y política). Ante la conminación a optar, Sarduy no podrá sino repetir la vieja fórmula: “Preferiría no hacerlo”. El autor cubano se ha desplazado del comunismo a la comunidad. Y en ese contexto su contemporáneo es, antes que nadie, Roland Barthes.

En consecuencia, el espacio de lo Imaginario, bajo la forma de lo Neutro o de la Simulación, permite asumir las implicancias de la idea de una modernidad excéntrica y resignificar el problema de la negatividad. De este modo, se vuelve posible dar respuesta a una pregunta que formula el propio Barthes: cómo enfrentar “el fascismo de la lengua”, es decir, la cultura como imperio de la *doxa*, como conminación a optar. Si la respuesta es lo Imaginario es porque allí, en ese espacio, se vuelve posible no un enfrentamiento (esa batalla está perdida hace tiempo) sino el anonadamiento, la invisibilidad, la escritura como práctica de (auto)transformación. O aquello que Barthes, en *RB por RB*, llama descomponer (en contra de la destrucción).

4. El tiempo de América Latina

Se dijo más arriba que el neobarroco y la postulación de una modernidad excéntrica latinoamericana funcionan como salida con respecto a la línea bloqueada de la que es sinónimo el penoso “punto de vista europeo”. En este sentido, mi planteo era parcial: la otra opción –tal como una y otra vez señalan Deleuze y Guattari– es Estados Unidos. Mientras Sarduy no fue sordo a esa fuerza de seducción que venía desde el Norte, Barthes se mostró más reacio (sus puntos de contacto con la cultura industrial pueden leerse en alguna zona de las *Mitologías*, pero es claro que su deseo está en otro lado). En este sentido, aquí las temporalidades se desfazan y Sarduy parece hoy más “joven”: su participación en una sensibilidad que puede ser definida como *camp* le permitió (del mismo modo que a otro amigo suyo, Manuel Puig) hundirse en ese barro y encontrar salidas nuevas. En el espacio crítico, esto se corresponde, por ejemplo, con la temprana y definitiva atención de Sarduy a las artes plásticas (*pop art*, arte conceptual, etc). En cada libro, cuando se trata de pensar el presente definido como neobarroco, sale de la literatura y mira hacia lado del arte. Lo que Sarduy ve allí es algo que hoy no deja de confirmarse y que Reinaldo Laddaga resume en estos términos: “toda literatura aspira a la condición del arte contemporáneo” (2007: 14).

En este sentido, mientras Roland Barthes se vuelve cada vez más hacia una sospecha no sólo con respecto a lo que en *Incidentes* denomina “los modernos”, sino incluso en relación con la posibilidad de sentirse contemporáneo de una cultura que no hace sino marchar hacia su ruina; por su parte Sarduy decide trabajar con la dimensión más *trash* de la cultura industrial y hacer algo con eso. En este punto, ese gesto es lo que da forma a la asunción de una temporalidad acelerada con respecto a América Latina, pues Sarduy hace del neobarroco una fuerza (cuya dimensión ética se ha señalado aquí) que da forma a una máquina teórico-estética –es decir, de producción y de incorporación de lo producido por otros– que arrastra todo consigo

(incluso los materiales y procedimientos de la imaginación pop) en función de un punto de vista siempre excéntrico que, como potencia, sólo es formulable desde América Latina.

Ahora bien, con respecto a Roland Barthes, lo cierto es que, en su última etapa, ya ha realizado un desplazamiento hacia afuera de la literatura y su último libro, *La cámara clara* (1980), está dedicado íntegramente a la fotografía. Aquí, el interés por la imagen se radicaliza y habría que agregar a este interés, la práctica de la pintura que, no casualmente, había descubierto junto a Sarduy. El interés por la fotografía es un interés del límite para Barthes, una forma de sostener un discurso sobre un más allá del arte, luego de la catástrofe (que biográficamente está representada por la muerte de la madre y teóricamente, por la confirmación de la crisis de la autonomía del arte). En este sentido, la literatura es ya para Barthes un resto, algo que avanza hacia su transformación, en dos direcciones posibles: el desarrollo de postulados éticos (imaginar simplemente modos de vida) o la escritura de la novela.

Para terminar, vuelvo al *bloody-Mary* y al café *ristretto*. En el pasaje de *El cristo de la rue Jacob* en el que Sarduy hace esa referencia, se pregunta por “el significado último y central, el nudo ausente de esas redes de opuestos que proliferan anexando similitudes, situaciones y cosas afines”, y responde que “no es otro que el placer”. Pero luego avanza y dice que lo que allí se señala es “un *objeto marcado*, el objeto del deseo absoluto o de la repulsión total”. De ese modo llega a la respuesta final con respecto al significado de esa diferencia de gustos entre él y Barthes: “El objeto marcado es el que nos espera en el vacío, *entre las dos ramas*, y no el que se encuentra al final de una de ellas. Una espera sin crispación, sin énfasis. La espera de las ocho en el Flore” (1999: 90).

El vacío, entonces, el “entre las dos ramas” es el espacio de la contemporaneidad. Y quizás así puede agregarse un sentido más a lo neutro como forma cuya condición es una idea excéntrica de la modernidad: se trata de ese hueco que no es ni uno ni otro y que, como espera, des-orbita al sujeto o lo lleva a ser siempre el otro centro de la elipse, la figura de la cual, según Severo Sarduy, el Barroco no es sino una *retombée*.

Bibliografía

Barthes, Roland (2003). *El placer del texto y Lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo XXI.

----- (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairós.

----- (2003). *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Buenos Aires, Siglo XXI.

----- (2004). *Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*, Buenos Aires, Siglo XXI.

----- (1986) [1977]. “La imagen” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós.

-De Campos, Haroldo (2006). “Sobre Roland Barthes” en *Metalinguajem & outras metas*. San Pablo, Perspectiva, 2006.

----- (2000). “El secuestro del barroco en la formación de la literatura brasileña: el caso de Gregório de Matos” en *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México, Siglo XXI.

----- (1995). *Três (re)inscrições para Severo Sarduy*, San Pablo, Fundação Memorial da América Latina.

Guerrero, Gustavo (1999). "La religión del vacío". Severo Sarduy. *Obra Completa*, Buenos Aires/Madrid, ALLCA Archivos/Sudamericana, 1689-1703.

Laddaga, Reinaldo (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Marty, Eric (2007) [2006]. *Roland Barthes, el oficio de escribir*, Buenos Aires, Manantial.

Sarduy, Severo (1999). *Obra Completa*, Buenos Aires/Madrid, ALLCA Archivos/Sudamericana.

----- (1966). "Sur Góngora. La métaphore au carré". *Tel Quel* 25: 91-93.