

Universidad Nacional de Mar del Plata
Facultad de Humanidades
Departamento de Letras

Entre la rebelión y el desengaño
El neobarroco de Severo Sarduy y la crítica de la
modernidad

Servicio de Información Documental
Drá. Liliana B. De Boshi
Fac. Humanidades
UNMDP

Tesis de Licenciatura
Luis Ignacio Iriarte
Directora de tesis – Lic. Graciela Barbería

2005

INTRODUCCIÓN

Hacia los siglos XV, XVI y XVII la pintura presenta contornos nítidos. Primero se encuentra el *retrato*, prácticamente desaparecido durante la Edad Media y que resurge con una función bastante obvia, reflejar la personalidad, exaltar el vencimiento de la muerte y distinguir al modelo por su rango e importancia en un contexto en el que, como sabemos, el hombre pasa a ser la preocupación central. Luego tenemos la pintura histórica, la *storia*, dedicada a las escenas narrativas de los Evangelios y la vida de los Santos, acaparada casi unánimemente por la Pasión de Cristo. Finalmente, la pura *representación iconográfica* de personajes sagrados, la *imagen*, donde las figuras se recrean fuera de tiempo y casi siempre en un espacio que lo es todo, el Reino de los Cielos. Cada uno de estos géneros va a progresar y transformarse en la historia del arte, sobre todo va a dejar de lado el tema estrictamente religioso, pero la tripartición todavía persiste en la contemporaneidad cuando el arte en sus múltiples manifestaciones representa personajes que por alguna razón se destacan. El Che Guevara, Perón y Evita, por poner ejemplos claros, reciben al menos estos tres tipos de tratamiento: en películas vemos la *historia* de cómo se convierten en lo que son, en fotografías se *retratan* sus rostros, las marcas del paso de los años, su distinción e importancia, en remeras, estampas, cuadros y fotos elevadas a ese rango, sus imágenes se vuelven *iconográficas*. Aparte de la libertad temática (no hace falta que sea un tema religioso, o bien la religiosidad se busca en aquello que, en principio, no forma parte de la religión), los tres géneros se mezclan, como lo muestra el documental enorme de Leonardo Favio *Perón. Sinfonía del sentimiento*: la *historia*, el *retrato* y el *ícono* del peronismo.

La obra del escritor cubano Severo Sarduy (1937-1993) encarna de modo acentuado esa relación con la pintura y la memoria de los siglos renacentistas, manieristas y barrocos como lo comprueba la invención del concepto neobarroco y su poética consecuente¹. Si las funciones genéricas de la pintura resurgen en la contemporaneidad, la *historia*, el *retrato* y la *iconografía* se resignifican debido a que la sociedad del presente ha cambiado lo suficiente como para que sobre la repetición se destaque la diferencia. Lo mismo le toca al neobarroco, un nombre que Sarduy concibió para referir esos retornos como si se tratara de un hiperónimo. El neobarroco se afirma en el espacio que el arte y la literatura ocupan en la modernidad, lo que quiere decir, de acuerdo con Bürguer, que se afirma en el lugar de una contradicción: el arte y la literatura modernos nacen con el quiebre de las revoluciones y acompañan la evolución de la cultura burguesa, pero separándose al establecer una crítica radical al proceso de modernización o racionalización². Si la *storia*, la *iconografía* y el *retrato* cambian sus sentidos al reaparecer en el

¹ Excepto indicación, todos los textos de Sarduy citados en este texto pertenecen a Severo Sarduy (1999), *Obra Completa*, Madrid, Colección Archivos.

² Bürguer, Peter (1992), "Literary Institution and Modernization", en *The decline of modernisme*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 3-18.

presente, Sarduy retorna al estadio cultural dominado por el mecenazgo para ratificar y acentuar la autonomía del arte y la literatura como crítica a la modernidad. Estas páginas están dedicadas a la genealogía de ese concepto paradójico y contradictorio que es el neobarroco.) es un hip.

Mi texto comienza con el paso fugaz de Sarduy por el agitado campo intelectual cubano de los años revolucionarios, donde participa muy joven en el suplemento cultural *Lunes de Revolución*, órgano de la formación intelectual que apoya las guerrillas comandadas por Castro. Allí publica algunos textos sueltos sobre pintura y poco después de la toma del poder, con 23 años, obtiene una beca del Gobierno Revolucionario para estudiar historia del arte en Francia. Luego de que las condiciones cambian –en 1961 el Estado cierra *Lunes de Revolución* y reforma la estructura del campo intelectual– Sarduy publica su primera novela, *Gestos* (1963), un canto en honor a la Revolución que viola las directivas gubernamentales e inicia el exilio de por vida. En ese primer texto se pueden reconocer dos aspectos centrales: una poética narrativa subsidiaria de los debates tempranos de los años revolucionarios y unas descripciones en las que entre la literatura y la realidad se superponen obras plásticas. El primer capítulo del trabajo desarrolla los debates políticos e intelectuales de esos años y el lugar que en ellos ocupa esta primera novela, que, como la *pintura histórica*, puede considerarse un fresco de la Revolución.

Instalado en Francia, en contacto con el estructuralismo e interesado en la lectura de los *Escritos* y la asistencia a los seminarios de Jacques Lacan, Sarduy participa de los debates vehementes de las décadas del '60 y '70 sin pronunciamientos coyunturales y en un silencio aparente e imposible al ser un exiliado cubano que subraya su condición publicando en medios liberales como la cuestionada revista *Mundo Nuevo*. En ese contexto agitado por la política y las ideas, Sarduy da el paso inicial de la poética del neobarroco con su artículo "Sur Góngora" (1966) aparecido en una revista representativa: *Tel Quel*. Afianza más tarde esa poética en textos fragmentarios que recopila en *Escrito sobre un cuerpo*, aparecido en el año crucial del '68, en el ensayo *Barroco* (1974), en el libro de poemas *Big Ban* (1974) y en cuatro novelas, *De donde son los cantantes* (1967), *Cobra* (1972), *Maitreya* (1978) y *Colibrí* (1984). Si en su iniciación novelística Sarduy se relaciona con la *pintura histórica* (*Gestos* es un fresco de la Revolución), en los años en los que forja el concepto de neobarroco propone una poética del archivo, acercando ahora la literatura a la *iconografía* de los monumentos y las ruinas lingüísticas y documentales. Los capítulos II y III del trabajo examinan este período a partir de cuatro aspectos: los debates en el campo intelectual, la crisis política que fragmenta de modo aparentemente irreversible el mundo del '68, los lectores especializados a los que se dedica Sarduy y el exilio que lo condena a una pérdida de la realidad cubana, suplantada por el archivo *iconográfico*.

En esos años Sarduy festeja notablemente la crisis en la que el propio suelo del liberalismo en el que se para se desperdiga en fragmentos. Dentro del campo intelectual francés, se mueve pendularmente entre los *Escritos* de Lacan y *El antiedipo* de Deleuze y Guattari, en

América Latina cree posible extender su subversión deseante del neobarroco a la totalidad de la cultura y en la novela propone una política clara: si el mundo está dominado por los medios de comunicación, la decodificación rápida, el predominio de la claridad y la eficiencia informativas, su literatura genera un cortocircuito al transformar el lenguaje literario en un naufragio de la incomunicación.

El IV y último capítulo analiza la desilusión y el desengaño respecto del mundo que se agita alrededor del '68. A partir de la recopilación de ensayos *La simulación* (1982), Sarduy se percata de que ese estallido de la cultura liberal en corpúsculos cancerosos de incomunicación regenera el tejido de la hegemonía con esas mismas prácticas antes subversivas. En suma, constata amargamente que el mundo ha devenido neobarroco. Su anteúltima novela *Cocuyo* (1990) forja la tercera y última poética de su vida: ya no es el fresco revolucionario del *Nouveau Roman*, tampoco la lectura minuciosa del archivo *iconográfico*, sino la *historia* de una decepción, el golpe de un desengaño. Si el neobarroco es la vuelta a la cultura de los siglos XV, XVI y XVII, ahora Sarduy toma casi todos los elementos del género histórico de la pintura: crea una novela en la que narra de modo casi transparente la Pasión trágica de un personaje, la historia de una vida que se abisma en la decepción.

Los cuatro capítulos tienen una composición intencionadamente simétrica. En cada uno describo por un lado las condiciones materiales del momento poético en cuestión, la inclusión de Sarduy en el campo intelectual, la situación política y aspectos centrales como los lectores y la situación del exilio; [por el otro propongo la lectura más minuciosa de un libro que considero representativo para Sarduy y el período del que el capítulo se ocupa] De acuerdo con esto, en el capítulo I analizo la novela *Gestos*, en el II la novela *De donde son los cantantes*, en el III la recopilación de ensayos *Escrito sobre un cuerpo*⁶⁸ y en el IV la novela *Cocuyo*⁹⁰; la reconstrucción del lugar de Sarduy en cada período se basa en otros textos del autor, documentos de la época (revistas y discursos políticos sobre todo) y pronunciamientos de otros escritores.

Un lugar común, en verdad razonable y demostrado con una multitud suficiente de ejemplos como para ver en las excepciones comprobaciones de la regla, señala que la autobiografía es un género de la vejez. De seguirlo, encontraríamos justificado que Sarduy no haya publicado una autobiografía: murió a los 56 años. En cambio, sí publicó lo que Gustavo Guerrero llamó con acierto "autorretratos", una serie de semblanzas breves, fragmentarias y dispersas en diversos medios que completan el retorno de Sarduy a los tres géneros pictóricos distinguidos a partir del XV (*storia, iconografía y retrato*)³.

³ Guerrero, Gustavo (1999) "Introducción", en, Sarduy, Severo (1999), *Obra Completa*, op. cit. XIX-XXIV.

Jean Starobinski establece la diferencia entre la biografía y el retrato: "La biografía no es un retrato; o, si se llega a considerar como retrato, introduce en esta técnica la duración y el movimiento"⁴. La diferencia entre la biografía y el retrato consiste en que la primera narra y el segundo describe, o bien en que la biografía muestra los caminos que llevaron a un determinado momento de la vida mientras que el retrato toma ese momento de la vida y suprime los accidentes del pasado que marcaron una arruga, un poder, una melancolía; el retrato hace un uso energético de los verbos copulativos (sobre todo dos: el retrato es y parece), la biografía emplea los transitivos e intransitivos. Si se interesó por la iconografía del archivo y la pintura histórica para hacer un fresco de la Revolución, Sarduy retornó a los siglos XV, XVI y XVII también al fragmentar su imagen en retratos breves y dispersos en revistas literarias.

Sin embargo, desde *La simulación* Sarduy traspapeló sus retratos en recopilaciones de textos ensayísticos, los unificó con reflexiones críticas y teóricas en *El Cristo de la rue Jacob* y dispersó marcas acentuadas de su biografía en las dos últimas novelas, *Cocuyo* y *Pájaros de la playa*, publicada póstuma en 1993. Podemos decir que si estaba al borde de la vejez cuando se enfermó de SIDA, estaba al borde de la autobiografía cuando murió. Pero no nos dejemos tentar por suposiciones. El gesto final de incluir los autorretratos en los ensayos o de identificarse imaginariamente con sus últimos personajes significa que el último período de su vida Sarduy transformó el neobarroco en su conjunto en una *storia* vital. Así como en la *Autobiografía* que redactó al borde de la muerte, Freud prácticamente desplazó su vida para que en ese texto el psicoanálisis hiciera su propia autobiografía y cuente su nacimiento y desarrollo, así puede pensarse la *Obra Completa* de Sarduy, como la autobiografía y la *Pasión* del neobarroco. Mi texto en su conjunto acuerda con esta idea subyacente que Sarduy propone al final: es una biografía del neobarroco, y como tal, retrata la genealogía de su discurso; los pormenores de su gestación, desarrollo y ocaso.

La metodología que empleé es consecuente con esta lectura. En primer lugar hice un uso del concepto de proyecto creador de Bourdieu, como el espacio donde las necesidades intrínsecas de la obra se entremezclan con las restricciones sociales, para establecer la biografía de la poética de Sarduy en sus tres períodos o definiciones, de acuerdo con el campo intelectual y el contexto político en el que se inscribe y que varía a lo largo de sus 38 años de publicaciones⁵. Como ya lo mencioné, fue fundamental también la idea de Bürguer del lugar contradictorio que el arte y la literatura tienen en la modernidad, aparecido durante las revoluciones burguesas y conviviendo contradictoria y críticamente con su proceso; el proyecto creador de Sarduy, la biografía del neobarroco, es un caso representativo de ese avance conflictivo. Más general aún fue el uso que hice de la idea de cultura de Raymond Williams,

⁴ Starobinski, Jean (1974) *La relación crítica (Psicoanálisis y Literatura)* Madrid, Taurus, 65.

⁵ Bourdieu, Pierre (2003), *Campo de poder, campo intelectual*, Bs. As., Estroboscopia, 22.

una forma de producción material de la realidad que en modo alguno está aislado del resto de los sistemas de producción social⁶. Este autor me resultó fundamental para integrar el lugar contradictorio de la literatura con el proyecto creador que Sarduy elabora fuera de la política cubana y durante la etapa crítica que la sociedad burguesa atraviesa en el '68.

Los trabajos latinoamericanos de Terán, Sigal, Giunta, Mudrovic y Gilman, entre otros, orientaron mi comprensión del campo intelectual en el que se incluyó Sarduy⁷. Como en todos estos autores, tomo las limitaciones que Sarlo y Altamirano propusieron a la metodología de Pierre Bourdieu para aplicarla a sociedades periféricas de la modernidad: si bien el concepto clave en la definición del campo intelectual es el de autonomía, el campo intelectual latinoamericano muestra en la autonomía una fuerte limitación, ya que está condicionado políticamente y depende fuertemente de los países centrales para establecer criterios de legitimación⁸. En esta línea, me es necesario subrayar también la importancia que tuvieron Luis, Uribe y Kanzevolsky para la reconstrucción de la cultura cubana de los años '50 y '60⁹.

Dos autores más completan mis deudas clave: Foucault y Lacan. El primero me fue imprescindible para ordenar los discursos políticos referidos a la cultura en la Cuba de la Revolución. De acuerdo con las reglas discursivas que presenta Foucault, pude establecer cómo los discursos políticos reestructuran el campo intelectual y la palabra pública luego del giro socialista de 1961¹⁰. En este sentido, el uso que hago del autor para presentar una transformación material de las producciones simbólicas se condice y es totalmente coherente con las propuestas de Williams y Bourdieu tal como las empleo.

Por su parte, Lacan aparece al final del trabajo cuando describo la decepción profunda en la que cae Sarduy. Para el autor, Lacan es una figura clave porque le permite plantear su poética literaria –siguiendo la dirección de Freud, Lacan se remite a la figura doliente de la pasión de Cristo del siglo XVII en tanto su doctrina también crucifica al hombre en el goce sufriente del Otro, transformando al Dios de los cristianos en un Dios muerto, en la falla de lo real, en el

⁶ Cf. especialmente Williams, Raymond (1997), *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.

⁷ Sigo especialmente los siguientes textos: Terán, Oscar (1993), *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, Bs. As., El Cielo Por Asalto; Sigal, Silvia (2002), *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Bs. As., Siglo XXI; Mudrovic, María Eugenia (1997), *Mundo Nuevo. Cultura y guerra fría en la década del '60*, Rosario, Beatriz Viterbo; Gilman, Claudia (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Bs. As., Siglo XXI; Giunta, Andrea (2001), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Bs. As., Paidós.

⁸ Altamirano, Carlos – Sarlo, Beatriz (1993), *Literatura/Sociedad*, Bs. As., Edicial, 85.

⁹ Luis, William (2003), *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*, Madrid, Verbum; Kanzevolsky, Adriana (2004), *Un dibujo del mundo. Extranjeros en Orígenes*, Rosario, Beatriz Viterbo; Marcelo Uribe (1992), "Introducción", en *Orígenes*, La Habana (1944-1956). Ed. facsimilar e introducción de Marcelo Uribe. Madrid/México, Turner/El Equilibrista, 1992. Todas las citas de *Orígenes* están extraídas de esta edición.

¹⁰ Cf. Foucault, Michel (1999), *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI.

agujero que da sentido a todo, a donde se dirigen el deseo y los interrogantes¹¹. Para mi propuesta, lo central se encuentra en la oposición entre realidad y real, entre la producción simbólica de la realidad y la idea de que ese tejido no puede cubrirlo todo, sino que está perforado por sucesos y acontecimientos irresolubles. En este sentido, en relación con Williams Lacan mantiene una coincidencia sobre una contradicción: coinciden en señalar que la realidad producida culturalmente no lo abarca todo, que existen en su malla agujeros, límites, barreras, pero se contradicen no porque uno se ocupe de la sociedad mientras el otro se ocupe del individuo (lo cual es totalmente falso), sino porque en Williams la cultura es la producción hegemónica de una clase y en Lacan el sujeto es el producto y la producción continua del corte simbólico del lenguaje trascendente. En la biografía del neobarroco mi texto no soluciona esta contradicción, sino que subordina el discurso preciso de Lacan a la propuesta amplia de Williams. En este sentido, Sarduy elabora una obra que se enfrenta cada vez más con los agujeros y las insuficiencias de su cultura o de la hegemonía en la que está envuelto.

A lo largo de su curso, toda obra presenta repeticiones y diferencias. En el caso de Sarduy, las diferencias y repeticiones se resumen en una isla, Cuba. Si cambia su poética tres veces, los tres cambios ocurren con el retorno a una Cuba que, cada vez más, es una tierra del recuerdo. Alejada e imposible su realidad, reconstruir un pueblo imaginario en la memoria de la literatura es la intención que subyace en la obra de Severo Sarduy; quiénes son, cómo se relacionan y dónde están sus habitantes y su tierra son las preguntas que orientan mi trabajo.

¹¹ En este sentido, cf. especialmente *El seminario VII. La ética del psicoanálisis. 1959-1960*, Buenos Aires, Paidós (2000) y *El seminario XX. Aun. 1972-1973*, Bs. As., Paidós (2001).

LITERATURA Y REVOLUCIÓN

Podrán realizar magníficas obras artísticas desde el punto de vista técnico, pero si a un hombre de la generación venidera, a un hombre de dentro de 100 años le dicen que un escritor, un intelectual de esta época vivió en la época de la Revolución fuera de ella y no expresó la Revolución y no fue parte de la Revolución, será difícil que lo comprenda, cuando en los años venideros habrá tantos y tantos que quieran pintar la Revolución y quieran escribir sobre la Revolución y quieran expresarse sobre la Revolución, recopilando datos e informaciones para saber cómo fue, qué pasó, cómo vivíamos...

Fidel Castro, "Palabras a los intelectuales", 1961¹².

A unos meses de interrumpida la aparición de *Orígenes*, zarpa desde Tuxpan, Veracruz, el Granma, con destino a Cuba para continuar el proceso que dismantelaría, piedra por piedra, la Cuba en que se publicó *Orígenes*.

Marcelo Uribe, "Introducción a la edición facsimilar de *Orígenes*" (1992, 70).

Las dos opiniones que sirven de epígrafes a este capítulo establecen cruces recíprocos: desde la política, Castro compele a los intelectuales, artistas, aquellos que son miembros activos de la producción cultural, a incluirse dentro de una Revolución que transforma y transformará sus relaciones, sus modos de escribir y trabajar; desde la literatura, Uribe mira el embarco del Granma y lo ve venir a las costas de una Habana ahora perdida porque la Isla fue un puerto certero para la guerrilla y la política de los embarcados. Castro distingue un futuro de contornos firmes, Uribe hecha una mirada elegíaca a la revista de Lezama Lima. Creo que con justicia se puede afirmar que en esa encrucijada se desenvuelve parte de la Revolución.

Severo Sarduy se inicia literariamente en los años del Granma y "Palabras a los intelectuales" y muere poco después de aparecida la edición facsimilar de *Orígenes*. Exiliado, se lo puede estudiar como un escritor que extrañamente no quiso participar de la Revolución cuando ahora tantos quieren pintar ese período, saber cómo fue aquello y cómo vivían sus pobladores, por lo tanto como un escritor que refirió una tierra, habló un idioma, siguió una ley y unas costumbres que forman parte de una ciudad que piedra tras piedra dismantelaron los

¹² La versión que utilizo está extraída de la página web del Ministerio de Cultura cubano: www.min.cult.cu/historia/palabras. En esa versión, el texto no tiene número de páginas.

tripulantes del Granma. Fuera del proceso de la Revolución, se lo puede pensar también como un escritor que, durante su estancia en La Habana, leyó los medios literarios que apoyaron el desembarco y la toma del poder, para luego torcer tempranamente su rumbo y en el destierro convertirse en un admirador de esa *Orígenes* y esa Habana que antes había pensado justamente liquidadas.

Este primer capítulo aborda los problemas que se desprenden de ambos enfoques durante un primer período de Sarduy y un único texto, su primera novela *Gestos* (1963). Lo dispara la pregunta de por qué es justo considerarlo un escritor cubano, siendo que desde los 23 años se radicó en el extranjero y murió ciudadano francés. Pero, como se desprende de los dos posibles enfoques que acabo de dar, y en realidad como aparece en la encrucijada entre política, literatura, pasado y futuro en la que se cruzan las miradas de Castro y Uribe, si esa pregunta tiene como respuesta una afirmación —sí, es un escritor cubano—, el gentilicio se justifica en tanto en la literatura de Sarduy se advierta el impacto de los cambios políticos y culturales que ocasionó la Revolución en su período inaugural. El capítulo resume entonces algunos aspectos del contexto sociocultural en el que se formó Sarduy y la ideología poética que sigue *Gestos*.

El título del capítulo no es casual: evidentemente sostengo que esa ideología aproxima literatura y realidad. En la medida en que me fue posible, reconstruí la genealogía de esa poética en el campo intelectual cubano de los años revolucionarios y consideré que existe un cambio radical en el recodo del '61, cuando Castro pronuncia "Palabras a los intelectuales". Escrita como un eco de esos años tumultuosos, la primera novela de Sarduy cabe pensarla también como un mapa de las futuras líneas poética que va a seguir, en las que abandonará el intento de acceder a la realidad para retornar a La Habana barroca de *Orígenes*. Dejar sentadas las condiciones intelectuales, políticas y vitales de ese retorno, en el que elaborará más tarde la poética del neobarroco —característica de su producción— es el tema final de esta primera parte de mi trabajo.

1. Breve estancia de un escritor cubano

La primera historia importante que le sucedió fue la Revolución, y todavía espera que sea la última: "El desembarco de Fidel en el *Granma* significó mi entrada en el mundo".

Tomás Eloy Martínez (sobre Severo Sarduy) (1968, 46)¹³.

¹³ Eloy Martínez, Tomás (1968), "América: los novelistas exilados", *Primera Plana* N° 292, Buenos Aires, 30 de julio al 6 de agosto de 1968.

Severo Sarduy nació en la capital de la provincia de Camagüey en 1937, se trasladó a La Habana en 1956, dejó Cuba en 1959 becado por el Gobierno Revolucionario para estudiar arte en Francia y no regresó jamás, muriendo como ciudadano francés en 1993. La breve estancia en Cuba, y la mucho más breve permanencia en La Habana es significativa porque de atenernos a esas fechas el lector estaría justificado en dudar sobre la nacionalidad de un escritor que publicó en el exilio europeo la totalidad de su obra, si exceptuamos algunos textos dispersos en dos revistas de la Isla. De acuerdo con su breve estancia en La Habana, y sobre todo teniendo en cuenta que esa experiencia no es la experiencia de la madurez, sino la de un escritor de no más de 23 años al que sólo las publicaciones futuras en el exilio justificarán que se lo llame escritor, ¿por qué habría que dar por cierto que se trata de un escritor cubano?

Se pueden poner dos razones obvias: continuó escribiendo sus libros importantes en español, sobre todo las siete novelas que publicó (no toda su obra, porque redactó varios textos breves en francés), y su literatura reconstruye La Habana con un estilo que se relaciona mucho más con el sociolecto cubano que con cualquier otro de las regiones y países del habla hispana. Sin duda ambas tienen su peso, pero quisiera ocuparme de una que tal vez es determinante de las elecciones sociolingüísticas que acabo de citar: Sarduy es un escritor cubano sobre todo porque las opciones que toma, tanto dentro de las posibles ideologías literarias como del amplio espectro de lenguas y sociolectos, dependen de los cambios políticos y culturales que se sucedieron en la Isla durante las décadas del '60 y '70.

La breve estancia de Sarduy en La Habana entre 1956 y 1959 son de hecho años lo suficientemente convulsionados en cuanto a las transformaciones culturales de las que fue testigo como para convencernos de que impusieron una marca indeleble en su literatura futura, y si bien pueden pensarse como transformaciones típicas de la década del '60 en la medida en que también la cultura de los países latinoamericanos y europeos experimentó una novedad convulsiva, Cuba se destaca del resto porque las transformaciones tomaron una dirección particular al instituirse el Gobierno Revolucionario, que en su tránsito hacia el socialismo integró selectivamente elementos centrales de esa cultura de cambios vertiginosos. Esa marca indeleble aparece registrada en casi todos sus textos, aunque sin duda en ellos se destacan las novelas, autobiografías y entrevistas, donde Sarduy recuerda demasiado a menudo el pasado problemático de su breve estancia en La Habana como para que el lector no sospeche que el exilio y la Revolución antepusieron una frontera infranqueable entre el presente y ese pasado alejado y encerrado en la tierra natal.

Más significativa aun que esa compulsión textual del recuerdo es que el quiebre en la experiencia vital que supone el exilio se codifique literariamente en las relaciones que mantiene con algunos de los escritores de la Isla, y sobre todo con uno, José Lezama Lima. Aquí la cuestión es clara: cuando Sarduy está en Cuba, lo desconoce y rechaza, una vez lejos de la Isla lo ubica como el autor central, para él mismo y para el resto de los cubanos. La distancia entre

una y otra actitud, la incoherencia de un camino que la justifica por tortuoso y accidentado, hace preguntarnos si el rechazo y la aceptación a Lezama Lima no se debe a que éste ejemplifica una literatura pura, tanto en su breve estancia en Cuba, donde el compromiso con la realidad está a la orden del día en el campo literario, como en el exilio, donde el único contacto con la tierra natal que queda es la literatura pura, la escritura pura, la letra pura, que en novelas, poemas y cartas viene a cubrir la nada y la ausencia también puras de la tierra cubana. Ese es el problema inicial.

2. Literatura y revolución

Lezama, demás está decirlo, no era santo de la devoción de *Ciclón*. *Orígenes* había terminado con un escandalete que dividió La Habana en dos. Sus descuidos culturales, o la desidia de los tipógrafos cubanos, que por supuesto era peor, fueron objeto de sorna. Lezama hablaba en un artículo de la Fontana de *Trevers*. Imagínate lo que fue aquello. De modo que, afiliado a *Ciclón*, conocí muy tarde a Lezama y compartí poco con él. Hasta cometí una nota en un periódico un tanto "objetiva" sobre uno de sus libros, creo que *La expresión americana*. Sus devotos de entonces me abominaron. Que Dios me perdone

Severo Sarduy, "Para una autobiografía pulverizada en el número de *Quimera*", (13)¹⁴.

Para definir entonces por qué Sarduy es un escritor cubano, las causas lingüísticas son valederas pero no suficientes, mientras que los acontecimientos intelectuales y políticos de la Isla prometen una respuesta con mayor sentido en la medida en que explican los lugares opuestos en los que se colocó dentro de la literatura cubana antes y después del exilio. Resumido el debate de esos años, las alternativas son una literatura pura en retroceso y una literatura comprometida con la realidad en concordancia con el avance de la guerrilla que tomará el poder en 1959.

Dentro de Cuba, Sarduy es mucho más un lector que un escritor: publica apenas un puñado de poemas y algunos textos críticos sobre pintura, en tanto que sólo inicia su actividad como escritor con la publicación de *Gestos*, ya en Europa¹⁵. Sin embargo, esos años de lectura

¹⁴ Sarduy, Severo, "Para una autobiografía pulverizada en el número de *Quimera*", *Obra completa*, 12. Se trata del texto modificado de la entrevista que le hizo Des, Mihály, "Una autobiografía pulverizada", en *Quimera*, n° 102, Barcelona, 1991, 32-38.

¹⁵ En Cuba, Sarduy publica los siguientes textos:

tienen un posicionamiento claro dentro del campo intelectual de la Isla, y algunos de los elementos poéticos en debate allí determinan los rasgos principales de esa primera novela con la que inicia su literatura y su exilio. En este sentido, mucho más que a los pronunciamientos escasos y marginales de un escritor que todavía no ha publicado su primer texto de importancia, el rechazo a Lezama Lima y la adopción de una literatura comprometida con la realidad obedecen a las luchas internas dentro del campo literario cubano.

Uno de los ejes de la polémica gira en torno a la revista *Orígenes* (1944-1956), dirigida por Lezama Lima y Rodríguez Feo. En breves trazos, Perlongher la califica traduciéndola al contexto del Río de la Plata:

El grupo *Orígenes* –animado por Lezama Lima y Rodríguez Feo, entre otros– era una especie de *Sur* tropical, que reunía la nostalgia irónica de una perdida, fútil aristocracia, con la comunidad de un secreto deseo, solapado en el nombre de una de las revistas del grupo: *Nadie Parecía* (pero, ironiza Cabrera Infante, todos eran...).

Cuando el ejército de Fidel Castro irrumpe victoriosamente en La Habana en 1959, los literatos de *Orígenes* ocupaban ya una posición de prestigio en el medio cultural local que sustentaban merced a suplicantes peregrinaciones por los despachos de los jefes capitalistas¹⁶.

La última frase de Perlongher está errada porque a la revista la financió uno de sus dos directores, Rodríguez Feo, quien en su mayoría de edad recibió las acciones de la compañía azucarera de la familia y fue uno de sus colaboradores ávidos¹⁷. A pesar de todo, la comparación con *Sur* es sugestiva por ciertas similitudes ideológicas en cuanto al trabajo literario, y también porque, como la revista de Victoria Ocampo, fue uno de los medios

En *Ciclón* son: "Poemá", año 1, Nº 4, 1955, 40; "Sobre el infierno", año 2, Nº 1, 1956, 54-56; "Poemas", año 2, Nº 3, 1956, 49-50; "Fábulas", año 2, Nº 6, 1956, 52-53.

En *Revolución*: "De la pintura en Cuba", 14 de septiembre de 1959, 18; "Abajo el latifundio de la cultura", 22 de septiembre de 1959, 2; "¿Vuelven las figuras?", 6 de octubre de 1959, 2; "Ambito de un pintor", 8 de octubre de 1959, 2; "Humorismo en serio", 14 de octubre de 1959, 2; "ASTA turismo", 15 de octubre de 1959, 2.

En la página literaria del periódico (*Nueva Generación*): "Dos décimas revolucionarias", 13 de enero de 1959, 5; "Las bombas", 19 de enero de 1959, 15; "El general", 27 de enero de 1959, 15; "En su centro", 28 de enero de 1959, 15; "Pintura y Revolución", 31 de enero de 1959, 14; "El torturador", 6 de febrero de 1959, 15; "Contra los críticos", 16 de febrero de 1959, 16.

En *Lunes de Revolución*: "De este modo: homenaje a Ballagas", Nº 26, 14 de septiembre de 1959, 11; "La revolución de un pintor: homenaje a Víctor Manuel", Nº 29, 5 de octubre de 1959, 8; "En casa de Mariano", Nº 30, 12 de octubre de 1959, 3-5; "En el Salón Nacional de Pintura y Escultura", Nº 31, 19 de octubre de 1959, 2-4; "La taza de café", Nº 38, 7 de diciembre de 1959, 16; "La Bienal de Venecia", Nº 65, 27 de junio de 1960, 23; "Picasso expone", Nº 72, 15 de agosto de 1960, 16-17; "Poemas: "Amor es decir ven a mi casa" y "Nacer es entrar en una luz violenta"", 19 de septiembre de 1960, 11.

¹⁶ Perlongher, Néstor (1997), *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Bs. As., COLIHUE, 120-121

¹⁷ Tomo estos y otros datos de la introducción de Uribe a la edición facsimilar de *Orígenes*. En el mismo texto, Uribe cita una carta de Lezama que rechaza en términos tajantes la ayuda económica ofrecida por el Instituto Nacional de Cultura del batistato, a pesar de la endeble situación económica en la que se encontraba la revista cuando la abandona Rodríguez Feo.

latinoamericanos de importancia durante la década del '40 (y de hecho, en *Orígenes* aparece la publicidad de *Sur*).

El primer editorial de la revista inicia un camino cortando lazos con el pasado —el texto comienza con una frase negativa: “No le interesa a *Orígenes* formular un programa” (Nº I, 7) que puede leerse como un quiebre respecto de los textos programáticos de la vanguardia—, para sustentar una unidad inseparable entre la cultura y la vida:

Sabemos que cualquier dualismo que nos lleve a poner la vida por encima de la cultura, o los valores de la cultura privados de oxígeno vital, es ridículamente nociva, y sólo es posible la alusión a ese dualismo en etapas de decadencia. En épocas de plenitud, la cultura, dentro de la tradición humanista, actúa con todos sus sentidos, tentando, incorporando el mundo a su propia sustancia. Cuando la vida tiene primacía sobre la cultura, dualismo sólo permitido por ingenuos o malintencionados, es que se tiene de ésta un concepto decorativo. Cuando la cultura actúa desvinculada de sus raíces es pobre cosa torcida y maloliente (Nº I, 8).

Esta totalidad con la que *Orígenes* concibe las relaciones entre arte y vida se expresa de la manera más fuerte en el trabajo de la creación: “La libertad consiste para nosotros en el respeto absoluto que merece el trabajo por la creación, para expresarse en la forma más conveniente a su temperamento, a sus deseos, a su frustración” (Nº I, 7)¹⁸. El acento que el editorial le da a la creación se particulariza en varios ensayos aparecidos en la revista, cargándose del sentido de *creación ex nihilo*, una soledad donde se abstrae el lugar que le corresponde a la clase, la situación económica, la política, en suma, la sociedad.

Uno de estas determinaciones es la presencia constante en la revista de Juan Ramón Jiménez, ubicado como maestro por el grupo y sobre todo por Lezama Lima¹⁹. Así por ejemplo, en “Encuentros y respuestas” del número 10, Juan Ramón afirma esa creación *ex nihilo* con dos aforismos: “Y el poeta es mucho más útil que el religioso, por ej., porque lo que intenta el poeta es crear “aquí, ahora y gratuitamente” la eternidad con la belleza que el religioso pretende encontrar “allí, luego y como mérito”” (169), y más adelante: “todo verdadero poeta que es

¹⁸ Obviamente me excede hacer una comparación de este tipo. Esas ciertas similitudes ideológicas se encuentran en que si *Orígenes* toma como objetos privilegiados a Mallarmé, Valéry y Juan Ramón Jiménez, esto repercute, como se verá, en la ideología literaria que manifiesta, donde los determinantes sociales quedan excluidos de una creación del creador en soledad absoluta. Con respecto a *Sur*, la lectura de Rosa pareciera confirmar la idea de Perlongher, en la medida en que la literatura burguesa, que en Argentina la representa cabalmente la revista de Victoria Ocampo, “admite explícitamente un detentador de los signos: crea, ella sí, al “autor” como realizador único e individual del texto, reivindica la soledad de la creación e ideologiza la propiedad de la expresión como una de las formas de la propiedad privada” (“*Sur* o el Espíritu y la Letra”, en (2003), *La letra argentina*, Bs. As., Santiago Arcos, 75).

¹⁹ Textos de Juan Ramón Jiménez se encuentran durante todo el trayecto de *Orígenes*. Dentro de los siete que publicó, por su importancia para la revista cabe destacar: un soneto (“Y el árbol”) aparecido el Nº 2 (verano de 1944, 74), el artículo conflictivo que genera la ruptura entre ambos directores (“Crítica paralela”, año VI, Nº 34, 1953, 307-318) y una serie de poemas en prosa aparecidos en la *Orígenes* dirigida exclusivamente por Lezama (“Odas libres. Revividas”, año VII, Nº 37, 1955, 173-175).

verdadero creador de un mundo poético, su propio mundo, y que, por lo tanto, es un dios y una trinidad, es fatalmente Narciso” (171).

La soledad radical del creador, sólo comparable con la de Dios ante la creación del mundo, retoma el arte puro de los simbolistas, y de modo específico *Orígenes* se va a ocupar de Valéry y Mallarmé así como del llamado que estos autores inducen a la relectura y valorización de Góngora²⁰. Lo va a hacer en primer término con las traducciones de “Un golpe de dados” de Mallarmé (Nº XXXII, 85-109), el “Primer fragmento de Narciso” (Nº XXIII, 241-246) y un fragmento de “Log Book de Monsieur Teste” de Paul Valéry (Nº II, 91-97) (los dos primeros traducidos por Cintio Vitier, el último por Guy Pérez Cisneros); pero además va a publicar ensayos sobre estos autores, y sobre todo los importantes textos de Lezama Lima dedicados a Mallarmé (la conferencia “El PEN Club y Mallarmé”, Nº VII, 24-35) y a Valéry (“Sobre Paul Valéry”, Nº XIX, 44-48). En ambos poetas Lezama encuentra la nada pura de la que surge la creación, insistiendo sobre la fortaleza de una concepción semejante que lleva a la poesía a su máximo despliegue, en Valéry con el estoico tema del cuerpo frente a la nada, en Mallarmé a través de la poesía pura en la que realidad y la acción se han perdido irremediamente.

Sin embargo, a pesar de la fuerte figura de Lezama en el grupo y el lugar de autoridad en el que pone a Mallarmé, Valéry, Góngora y Juan Ramón Jiménez, el crítico Uribe lee en la experiencia pura de *Orígenes* una oposición de intereses entre sus dos directores, que si bien durante casi toda la trayectoria de la revista se vuelve productiva y la logra enriquecer, termina por llevarla a una crisis que condena la continuidad del proyecto editorial. Podemos comprobar esa tesis de Uribe con el lugar que ocupa Rodríguez Feo: sobre todo traductor, le otorga a la revista una difusión internacional y un contrapeso al simbolismo de Lezama con traducciones de Williams Carlos Williams, Virginia Woolf, Anaïs Nin y algunos artículos volcados del inglés sobre James Joyce. Sin embargo, es la polémica dentro del campo intelectual español, del cual, como sostiene Kanžepolsky, *Orígenes* es una suerte de “continuum desterritorializado”, (62), lo que lleva a la oposición entre los dos directores a una crisis terminal.

Resumido rápidamente el conflicto, la revista se había convertido en uno de los escenarios de las polémicas entre los poetas de la generación del '27 y Juan Ramón Jiménez, a quien aquellos desconocieron luego de haberlo reconocido como maestro en un primer momento. Mientras el interés de Lezama se orienta hacia Juan Ramón, Rodríguez Feo traba relaciones con Aleixandre, Cernuda y Guillén. Luego de que éste último, en el número 31,

²⁰ En realidad, la lectura que reivindica a Góngora *Orígenes* la hereda del campo literario español del '27 (cf. sobre todo Kanžepolsky (2004), que propone una lectura a partir de este contacto con España). Sin embargo, no quisiera dejar de decir que cuando se refiere a Mallarmé y Valéry, Lezama advierte sobre las reminiscencias que causan estos autores hacia Góngora, porque coincide plenamente con la lectura que Hauser hace del manierismo, y específicamente con la idea de que a partir de Baudelaire se inicia un manierismo moderno que llevan a su máxima expresión los mismos Mallarmé y Valéry. Es sugestivo que el texto de Hauser se publique mucho después de los ensayos de Lezama Lima.