

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 atendernos 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 quién 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.

publicara unas décimas en las que toma con ironía su actividad literaria, Juan Ramón Jiménez en el número 34, mientras Rodríguez Feo se encuentra en Europa, contesta directamente y critica con saña a los tres poetas (de Aleixandre llega a decir, por ejemplo: “es un existencialista de butaca permanente; y que escribe imaginaciones por serie, en álbumes de fantasmas sucesivos”, y añade en seguida que su escritura “no es más que una serie de estampas forzadas, sin vida verdadera... Nada grandioso, nada gracioso, nada fabuloso” (308-309), etc.). De regreso de Europa, Rodríguez Feo solicita que en el siguiente número *Orígenes* aclare que el artículo virulento había sido publicado sin su consentimiento. Ante la negativa de Lezama, los directores rompen relaciones.

Rodríguez Feo abandona la revista pero para hacer su propia versión, con el mismo nombre y prácticamente el mismo diseño, sacando dos números de esta *Orígenes* “apócrifa” paralela a la que continúa sacando Lezama Lima. En ese desprendimiento del grupo (que Sarduy exagera diciendo que había dividido a La Habana en dos), Rodríguez Feo publica a los tres poetas agraviados por Juan Ramón Jiménez (Cernuda, Guillén y Aleixandre), y aparece en sus páginas, y por primera vez en la larga trayectoria de *Orígenes*, un autor sumamente importante para los próximos años: Guillermo Cabrera Infante.

Como este apócrifo se ve obligado a cerrar²¹, Rodríguez Feo y Virgilio Piñera, con colaboraciones de Cabrera Infante, fundan la revista *Ciclón* (1955-1957, 1959), que pone en su primer editorial una sentencia fuerte con la que se termina de polarizar el campo intelectual cubano: “Borramos a *Orígenes* de un golpe. A *Orígenes* que como todo el mundo sabe tras diez años de eficaces servicios a la cultura en Cuba, es actualmente sólo peso muerto”²². Pero en el fondo de esa historia de continuidades y rupturas, se prepara en realidad una posición que, a partir de las críticas a Lezama y el grupo *Orígenes* solidario con él, va a terminar por impugnar la literatura pura en su conjunto, en unos años de avance revolucionario que obviamente le dan la espalda a una poética influida por Góngora, Valéry y Mallarmé, herméticamente sustraída a la acción en la soledad creadora. En esa posición nueva se inscribe Sarduy, donde aparece su primera publicación en La Habana (y por ende, su primera publicación de importancia), lo que significa que se enmarcó en el polo opuesto al de Lezama Lima y la poesía pura a través de “una revista de contenido más social y político... [que] atacaba los valores de la época como un acto de protesta contra la sociedad” (Luis, 20). En este sentido, en su breve estancia en la capital cubana, ante Sarduy se dibujan dos posiciones que cada vez se polarizan más, la literatura pura

²¹ Cintio Vitier refiere la anécdota del *Orígenes* “apócrifo” y su final abrupto:

Rodríguez Feo trató de seguir editando la revista con los materiales ya acopiados y otros. Logró sacar dos números del *Orígenes* “apócrifo”, pero Lezama, acordándose de que era abogado, llevó el problema al plano legal y logró inscribir la publicación a su nombre. Recuerdo que bajó canturreando las escaleras coloniales del antiguo Ministro de Comunicaciones, haciendo ondear como un pañuelo cogido por una punta el papel que le otorgaba la propiedad de *Orígenes* (citado en Uribe 1992, LXIV).

de *Orígenes* y la literatura que va a intentar un compromiso con la realidad, y, debido a su vínculo con Rodríguez Feo y Virgilio Piñera no menos a que Lezama Lima se convierte en una figura residual en unos años de cambios políticos y culturales vertiginosos, opta por estrechar literatura y realidad²³.

Sin embargo, la renovación cultural de la década del '60 no se afirma con la ruptura de los directores de *Orígenes*, su casi inmediata desaparición y el nacimiento de la revista *Ciclón*, sino que tuvo que esperar hasta la fundación del magazín *Lunes de Revolución* (1959-1961) para que se terminaran de consolidar nuevos intereses e ideologías literarias y culturales, aparte de definir y afirmar la renovación generacional que los llevó adelante. Al magazín, suplemento cultural del diario *Revolución*, órgano del Movimiento 26 de Julio, lo dirige Cabrera Infante, el mismo que había apoyado las dos grandes apuesta de Rodríguez Feo para liquidar la influencia de la literatura pura de Lezama dentro del campo intelectual, y de hecho Cabrera Infante es la figura central que permite advertir la formación progresiva de una literatura política y social en contra de *Orígenes* pero nacida empero de su propio círculo²⁴.

El compromiso con la realidad, a través de los nuevos discursos que permiten acercarse a ella, aparece desde la presentación del primer número:

Nosotros, los de *Lunes de Revolución* pensamos que ya es hora de que nuestra generación —una generación que extiende su cordón umbilical hasta los albores de la pasada dictadura y sometida a un silencio ominoso— tenga un medio donde expresarse, sin comprometerse con pasadas posiciones ni con figuras pasadas, posiciones y figuras que creemos en trance de pasar a la historia... si realmente lo merecen... No tenemos una decidida filosofía política, aunque no rechazamos ciertos sistemas de acercamiento a la realidad —y cuando hablamos de sistema nos referimos, por ejemplo, a la dialéctica materialista o al psicoanálisis o al existencialismo. Sin embargo, creemos que la literatura —y el arte— por supuesto deben acercarse más a la vida y acercarse más a la vida es, para nosotros, acercarse más a los fenómenos políticos, sociales y económicos de la sociedad en que vive²⁵.

En el marco del reagrupamiento del campo literario que acompaña las transformaciones políticas impulsadas por la guerrilla, Sarduy continuó su recién iniciada labor con publicaciones en *Lunes de Revolución* (algunos poemas y textos críticos sobre pintura), integrándose en una

²² *Ciclón* I, La Habana, 1955, 22-23, citado en William Luis (2003), 32-33.

²³ Sarduy va a recordar más tarde el vínculo que lo unió a Virgilio Piñera y sobre todo a Rodríguez Feo durante su breve estancia en La Habana, y por lo tanto la oposición a Lezama en la que tuvieron lugar sus primeras publicaciones: según cuenta ("Para una biografía pulverizada", 12), Rodríguez Feo fue quien aceptó la publicación de su primer poema en *Ciclón* y logró incluir otros dos en *Lunes de Revolución* cuando Piñera dirigió el número ("Poemas: "Amor es decir ven a mi casa" y "Nacer es entrar en una luz violenta", 19 de septiembre de 1960, 11).

²⁴ Me baso en la lectura que William Luis (2003) hace de *Lunes de Revolución*, así como también en el índice completo del suplemento y las entrevistas que incluye en el volumen a Carlos Franqui, Guillermo Cabrera Infante y Pablo Armando Fernández.

²⁵ "Una posición" (primer editorial), *Lunes de Revolución*, N° 1, 23 de marzo de 1959, 2.

formación intelectual que pensó la renovación del psicoanálisis, el marxismo, el existencialismo, las nuevas poéticas de la literatura, la plástica y el cine como “sistemas de acercamiento a la realidad”. Como antes con *Ciclón*, se vinculó con un proyecto editorial que rechazaba las soluciones puristas de Lezama Lima y el grupo *Orígenes* y que justificaba los nuevos discursos y disciplinas en la medida en que sirvieran para comprometerse con la realidad:

Muchos de los escritores que contribuyen al diario proponen un modelo del hombre evidentemente marcado por el pensamiento de Sartre; los escritores definen una dialéctica que opone la acción, dramáticamente puesta en escena con el triunfo revolucionario, a la “inacción”, frecuentemente vinculada a la poesía de Lezama Lima y el grupo *Orígenes*... En “El intelectual y la Revolución”, Manuel Díaz Martínez se refiere al papel del escritor durante los años del batistato y alude a la obra de Lezama y de su grupo. El contraste entre la labor de *Orígenes* y la lucha de los guerrilleros define de forma radical una dialéctica que ningún escritor/a que la aceptara hubiera podido salvar. Según dicha dialéctica, la Revolución es la poesía convertida en acción, una acción inaccesible a los que no participaron en ella, gloriosa por lo incomunicable. Correlativamente, la labor poética de Lezama y su grupo se menosprecia porque no hay en él la “acción”; se considera algo falso y vacío²⁶.

No se trataba sin embargo de una caracterización de *Orígenes* errada, como pareciera sugerirlo Montero, sino más bien de una acusación que da vuelta las propias ideas de Lezama para impugnarlas con una argumentación política, ya que éste valoraba y hacía suyas las implicancias de esa falta de acción en Mallarmé: “Cuando Mallarmé nos señala uno de sus propios muros al decirnos que poseía la imposibilidad de no poder pasar al acto... nos señalaba los contrastes, los lejos de sombra donde asomaba su esplendor formal” (Nº XIX, 41).

Con todo, como quedará claro desde el primer editorial, al lado del materialismo dialéctico el magazín se interesa por el existencialismo y el psicoanálisis; como se evidencia en sus páginas, piensa justa²⁷ la reivindicación de los revolucionarios y la crónica de los sucesos álgidos del proceso así como la publicación de varios textos de Borges, unos intereses heterogéneos con los que se pronuncia “una generación que extiende su cordón umbilical hasta los albores de la pasada dictadura y sometida a un silencio ominoso”, ajustando cuentas con el batistato y los sectores dominantes del campo literario e intelectual²⁷. En suma, se trata de un proyecto que

²⁶ Montero, Oscar (1991), “El “compromiso” del escritor cubano en 1959 y la “Corona de frutas”, de Lezama”, *Revista Iberoamericana*, Nº 154, enero-marzo, 33-34.

²⁷ En el primer editorial queda clara la amplitud de intereses y por ende la libertad intelectual con la que aspira a renovar la cultura, enmarcada en un compromiso político que sin embargo rechaza cualquier dogmatismo e imposición. Esos intereses heterogéneos y contrarios al dogmatismo pueden leerse en los textos y los problemas que toca. El compromiso político evidentemente se orienta hacia la izquierda, como lo revela la publicación de textos de Marx y Engels, Trotsky (*Manifiesto comunista* y “La revolución rusa”, respectivamente, Nº 3, 6 de abril de 1959, 4 y 9), Lenin (“Reparto del mundo entre las asociaciones de capitalistas”, Nº 81, 8-9) y varios de Castro (donde se destacan un fragmento de *La historia me absolverá* y “Abel Santamaría: el primer gran mártir del 26 de Julio” en el Nº 19 del 26 de

pone como primer capital inalienable la libertad intelectual crítica por sobre cualquier dogmatismo, lo que hace preguntarse si la realidad a la que se intenta acercar esa literatura con los instrumentos del existencialismo, el materialismo dialéctico y el psicoanálisis no va a escaparse hacia sectores insospechados. O más bien, si no va a marcarse en el vínculo entre literatura y realidad un conflicto ya vivido en cortes revolucionarios anteriores, una contradicción cuyos rasgos generales son expresados por Halperín Donghi en los siguientes términos: “los intelectuales pueden socavar una dada situación pero no podrían, sin abandonar su función de tales, mantenerse a la cabeza de la que surge en parte gracias a su acción”²⁸.

La constatación de que la realidad escapó a las predicciones de *Lunes* se produce cuando, con la radicalización de la Revolución, el suplemento vea imposibilitado su futuro por los requerimientos de esa misma Revolución a la que había apoyado. Dos miradas retrospectivas, desde distintos posicionamientos, recuerdan precisamente el abismo que se abrió entre realidad y literatura. La primera del exiliado Cabrera Infante, su ex-director:

Lunes, como buena parte de Cuba y del 26 de Julio como partido político, se creyó la especie de que había divergencias entre Fidel Castro y los líderes comunistas. Ahora sabemos que caímos, como todos, en una trampa histórica hecha de un tejido político bastante grosero. *Lunes* atacó al stalinismo en todas partes. Cuando se lo practicaba a sabiendas, como en el ICAIC y por los aláteres de Alfredo Guevara, como en las primeras manifestaciones del otro Guevara, Che, en *Nuestro Tiempo* y en la Cabaña, con su protección a los pintores realistas socialistas (2003, 148).

La segunda de Pablo Armando Fernández, su subdirector, quien en un reportaje hecho por Luis señala: “Todo esto lo hizo la Revolución. Sin la Revolución yo no estaría aquí hablando contigo”, para confirmar más adelante que, a pesar de los conflictos que acarreó el cierre del

julio de 1959, número especial conmemorativo del sexto centenario del asalto al Moncada), o la preparación de números especiales dedicados a la clase obrera (Nº 7, 30 de abril de 1959), a la Unión Soviética (Nº 46, 8 de febrero de 1960), a China (Nº 108, 29 de mayo de 1961) y a la Invasión de Playa Girón (Nº 106-107), entre otros.

Aparte de la publicación de textos políticos, se evidencia un criterio de selección de los textos que alterna entre la transformación cultural políticamente orientada (como el número especial dedicado a la visita de Sartre a Cuba (Nº 51, 21 de marzo de 1960) y un criterio puramente autónomo, como el Nº 24, casi enteramente dedicado a Borges (donde aparecen “El sur” y varios poemas).

La variedad de orientaciones y el criterio de selección ponen de manifiesto un compromiso político que reivindica una libertad editorial paralela, sino fundante. Tampoco existe en los textos políticos una orientación precisa dentro del amplio espectro de la izquierda, sino más bien un interés por las diversas soluciones revolucionarias (lo que hace entendible que acomoden textos de Marx, Lenin, Trotsky y Mao). Pablo Armando Fernández recuerda esa libertad como condición primera del suplemento: “*Lunes* no estaba orientado hacia una línea determinada, no constituía una unidad. Guillermo [Cabrera Infante] quiso que *Lunes* fuera un suplemento literario y que la política interviniese en tanto era manejada por filósofos o por artistas, es decir, que correspondiese a ideas, y no a fenómenos inmediatos o de la política que se ejercía en ese momento” (Luis, William (2003), “*Lunes de Revolución*. Entrevista a Pablo Armando Fernández”, en op. cit., 166).

²⁸ Halperín Donghi, Tullio (1998), “Intelectuales, sociedad y vida pública en Hispanoamérica a través de la literatura autobiográfica”, en *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*, 50.

suplemento, “trajo por consecuencia que Fidel nos citara a aquellas reuniones que se efectuaron en la Biblioteca José Martí. Fueron tres sábados consecutivos. Al final están sus palabras magistrales que aún nos orientan, nos guían y nos sirven hasta este momento: “Palabras a los intelectuales”²⁹.

En ambas versiones del fin abrupto del suplemento se lee que la realidad, tapada por una suerte de conspiración que engañó a la totalidad del país o vista como un cambio sustancial hacia la afirmación de una sociedad y una cultura nuevas, se deslizó hacia un costado distinto del que había pensado *Lunes* en su proyecto heterogéneo para acercarse a ella y superar la literatura pura.

Estos cambios políticos y culturales, marcados en 1961 con el cierre de *Lunes* y “Palabras a los intelectuales”, exponen de manera gráfica el fin de la relación literatura/realidad tal como hasta entonces se había propuesto, lo que significa que se abren en ese año varios caminos organizados entre el exilio y el apoyo a la Revolución (por ejemplo, entre Cabrera Infante y Pablo Armando Fernández). Dentro del primer grupo, Sarduy representa en su trayectoria un destino ejemplar, en tanto cerrada la poética de acercamiento a la realidad, y cerrada la posibilidad de acceder a la realidad cubana, va a refugiarse en la literatura pura, y esto quiere decir que va a poner como antecedente más importante de su producción a Lezama Lima. La primera novela, *Gestos*, expresa en su interior la coexistencia de esos dos órdenes que tensionan el texto y que son herederos todavía de las polémicas de la Revolución en ciernes. Al ser 1961 el centro de una constelación de autores, ideologías y literaturas, por más alejado en el tiempo y en el espacio que se encuentre, Sarduy va a ser siempre un escritor cubano porque su situación inicial aparece codificada en esos años convulsionados.

3. Revolución y literatura

Yo consideraba que en un país la dirección de cultura era una cosa realmente estúpida. Yo no creo que la cultura sea una cosa burocrática. Creo que la cultura es un movimiento. Yo creía en una Revolución cultural que no necesitaba ministerio ni burócratas.

Carlos Franqui, “Literatura y Revolución en Cuba. Entrevista a Carlos Franqui”³⁰.

En la teoría literaria, la realidad y la cultura se articulan de maneras diversas. Una versión convincente es la que supone que la cultura no es una mera representación de la realidad sino que, del modo que sea, la produce. Con esto deja de ser un agregado a las fuerzas económicas

²⁹ Luis, William (2003), “*Lunes de Revolución*. Entrevista a Pablo Armando Fernández”, en op. cit., 162-163.

para convertirse ella misma en una fuerza de producción. Williams es uno de los representantes de esta línea de pensamiento:

El orden social y político que mantiene un mercado capitalista, como las luchas sociales y políticas que lo crearon, supone necesariamente una producción material. Desde los castillos, palacios e iglesias hasta las prisiones, asilos y escuelas; desde el armamento de guerra hasta el control de la prensa, toda clase gobernante, por medios variables aunque siempre de modo material, produce un orden político y social. Estas actividades no son nunca superestructurales (1997, 112).

Otro ejemplo de la producción material política, social y cultural lo expone cuando considera insuficiente una opinión de Marx de que el fabricante de pianos es un trabajador productivo mientras que el pianista no lo es, como lo comprueba el capitalismo avanzado, donde la producción de música constituye una rama importante de la producción en general (113). La misma identificación le cabe al lenguaje: es la creación social de significados mediante el uso de signos formales, que articulan sonidos físicos (o manipulan gráficos), de modo que es una actividad material práctica inseparable del resto de la actividad material social (51).

Al tomar en cuenta estas ideas sobre la política, la cultura y el lenguaje, se percibe que el acercamiento a la realidad que aparece como objetivo máximo en el primer editorial de *Lunes* debe vincularse con el resto de la actividad social, y que si “la realidad se les escapó”, no es porque sus colaboradores hubieran estado ciegos o engañados, sino más bien porque algunos elementos decisivos de la actividad productiva se transformaron con la Revolución, obligando a otras transformaciones como la que hizo que se liquidara el acercamiento a la realidad de *Lunes* y se requiriese una nueva forma de comprender y producir esa realidad.

El contexto político y económico nacido luego del triunfo revolucionario tiene características singulares que hacen comprensible la cultura que hasta 1961 se generó. Hasta esa fecha, la Revolución se había conformado con la Reforma Agraria como objetivo de una política democrática humanista —es decir, enmarcada en un liberalismo constitucional—; en 1960, Castro lo subrayó en la ONU para mostrar la distancia que existía entre Cuba y el socialismo, invalidando las acusaciones de que el Gobierno se dirigía hacia ese sistema³¹. La libertad intelectual cobra sentido en el contexto de esta democracia humanista en la que se pensó la Revolución en su primera etapa.

A pesar de esas intenciones, el avance de la Reforma Agraria en ese marco institucional democrático volvió imposible la continuidad del sistema de gobierno proyectado. Su puesta en marcha horadó las relaciones con los Estados Unidos debido a que las expropiaciones y repartos afectaron a los propietarios norteamericanos en Cuba; como contrapartida, al depender

³⁰ Luis, William, “Literatura y Revolución en Cuba. Entrevista a Carlos Franqui”, en op. cit., op. cit., 183.

históricamente del país del Norte (principal comprador de azúcar), la capacidad de maniobras económicas se redujo drásticamente. La salida de ese ahorcamiento se consiguió con la firma de acuerdos comerciales con la Unión Soviética, la República Democrática Alemana y Polonia en 1960, países cuya amistad Castro subrayó desafiante en la “Primera Declaración de La Habana” del 2 de septiembre del mismo año³².

Ideológica y políticamente también se volvió inviable la democracia humanista. De un lado, debido a que la toma de poder del movimiento se entroncó con las luchas por la soberanía nacional, el condicionamiento político y económico de los Estados Unidos desde la independencia obligó a ver en ese país un impedimento para el logro de la Revolución. Del otro lado, el Partido Socialista Popular, que no había formado parte de las luchas contra Batista siguiendo las directivas de Moscú, se convirtió en el único de los órganos que podía proporcionarle a Castro una estructura de poder que afianzara la Revolución, es decir, era el único partido que avalaría una ruptura con Norteamérica en pos de la soberanía nacional y que a la vez disponía de una estructura institucional y de cuadros políticos e intelectuales formados³³.

En ese marco, la clausura de *Lunes* ejemplifica el cambio que las fuerzas culturales experimentaron en correlación con el resto de las fuerzas productivas. Luis, desde una mirada objetiva, y Cabrera Infante desde el resentimiento, proporcionan un relato de cómo se precipitaron los hechos sobre el suplemento, y, de acuerdo con la propuesta de Williams y las obligaciones políticas y económicas que acabo de citar, se puede otorgar a esos relatos un sentido general.

Con el giro socialista, en las instituciones y formaciones culturales se produjo una polarización entre el proyecto *Revolución* y los cuadros del PSP, que comenzaron a ocupar puestos clave en la Dirección de Cultura y en el Instituto del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC)³⁴. El enfrentamiento cobró especial agudeza en la industria cinematográfica, tomando como detonante la producción del film *PM* por parte de *Lunes de Revolución*, un cortometraje sin guión de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez-Leal que documenta la vida nocturna habanera y muestra afrocubanos bailando, fumando y bebiendo. En torno al film se organizaron las dos posiciones: de un lado el acento en la libertad de la cultura respecto de las consignas gubernamentales, del otro las críticas del ICAIC y el PSP, que consideraron a la película contrarrevolucionaria porque mostraba al pueblo fuera del compromiso con la revolución. Como resultado, el ICAIC censuró la exhibición del film:

³¹ Cf. Villegas, Abelardo (1974), *Reformismo y revolución en el pensamiento latinoamericano*, México: Siglo XXI, 274.

³² Para los aspectos políticos, cf. Boesner, Demetrio (1980), *Relaciones internacionales de América Latina. Breve historia*, Nueva Sociedad, 262; para los aspectos económicos, Furtado, Celso (1991), *La economía latinoamericana. Formación histórica y problemas contemporáneos*, México, Siglo XXI, 338.

³³ Cf. Hobsbawm, Eric (1997), *Historia del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 438.

³⁴ Cf. Luis, op. cit., 37 y Cabrera Infante (2003), “Un mes lleno de *Lunes*”, en op. cit., 148.

La Ley que creó el INSTITUTO CUBANO DEL ARTE E INDUSTRIA CINEMATOGRAFICOS señala que el cine “constituye, por virtud de sus características, un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva” que constituye [sic] “a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener un aliento creador”.

La Comisión de Estudio y Clasificación de Películas reunida en sesión ordinaria acordó, después de estudiar la citada película, prohibir su exhibición, por ofrecer una pintura parcial de la vida nocturna habanera, que empobrece, desfigura y desvirtúa la actitud que mantiene el pueblo cubano contra los ataques arteros de la contrarrevolución a las órdenes del imperialismo yanqui³⁵.

Mientras el Gobierno Revolucionario orientaba su economía y política contra la dependencia norteamericana y hacia una alianza con la Unión Soviética, empujado por el cambio en las relaciones exteriores y la transformación consecuente en las fuerzas productivas, la polarización entre un partido intelectual libre y el proyecto de una centralización que rigiera el encauce ideológico marcó una polémica que terminó por definirse a favor de la última alternativa, así como en la política Castro se apoyaría cada vez más en el PSP para producir el orden político y social acorde con el nuevo rumbo tomado. La solución del conflicto se dio cuando *Lunes* protestó por la censura de *PM* y el Gobierno convocó a una serie de reuniones los días 16, 23 y 30 de junio de 1961 para discutir, a través del caso puntual de la prohibición de *PM*, cuál debía ser la política cultural a seguir. En esa oportunidad, Castro pronunció el famoso discurso “Palabras a los intelectuales”.

El discurso de Castro no impartió una doctrina cultural, pero produjo dos tipos de actos centrales: de un lado legitimó las instituciones controladas por el PSP (fundamentalmente el ICAIC, a través de la ratificación de la censura a *PM*) y consiguientemente definió el lugar que de ahí en más ocuparían los intelectuales dentro de la Revolución³⁶. Ambos cambios pueden

1

³⁵ “Acuerdo del ICAIC sobre la prohibición del film *PM*”, (La Habana, 1961), en Luis (2003), op. cit., 223.

³⁶ Castro subraya en diversos pasajes la falta de una doctrina específica, que en el contexto obviamente se vuelve virtud. Particularmente, sostiene que no hay dogma cultural en la medida en que como agente político no le corresponde instituirlo, y por ende en el sentido de que delega a los intelectuales la creación de una poética revolucionaria. Gilman recoge tres recepciones de “Palabras a los intelectuales” que vale la pena reproducir:

Según Rama, “Palabras a los intelectuales” fue un texto transaccional, que permitió el funcionamiento de la vida cultural cubana durante la década. Fernández Retamar lo interpretó como la afirmación de que la revolución no implantaría norma alguna en cuestiones de arte “no existiendo más limitaciones para éste que la propaganda contrarrevolucionaria”. Para Carpentier el mensaje de Castro decía: “Creen como les parezca, son completamente libres. No les pido sino una cosa, que no sean contrarrevolucionarios” (195).

Gilman sostiene que se trata de un discurso completamente ambiguo. La coincidencia en las opiniones que reproduce, así como el carácter performativo que tiene el discurso, con el que Castro legitima una serie de instituciones que orienten la cultura, convalida una censura, pone fin a un suplemento, con ese fin

pensarse a partir de una sustitución léxica que identifica el nexo entre la cultura y la Revolución. Mientras bajo el humanismo democrático la relación había sido la libertad, luego de la ruptura política y económica con los Estados Unidos, la invasión a Playa Girón y la alianza soviética las palabras clave que unieron la cultura con la política fueron la responsabilidad, el deber y el compromiso. Esa sustitución léxica permite comprender el cambio en las fuerzas productivas de la cultura en el contexto de las transformaciones económicas y políticas del resto de los campos cubanos.

Para realizar ese macroacto de habla (o más bien el doble acto de legitimar al PSP en la cultura y con eso cambiar el nexo que la une a la Revolución, de la libertad a la responsabilidad), Castro establece una serie de actos complementarios, el primero de los cuales consiste en separar claramente políticos e intelectuales. Desde el inicio define las conversaciones como “una reunión entre ustedes y nosotros”), y abona esa división separando saberes específicos para cada campo: “Es posible que si hubiésemos llevado a muchos de los compañeros que han hablado aquí a alguna reunión del Consejo de Ministros a discutir los problemas con los cuales estamos más familiarizados, se habrían visto en una situación similar a la nuestra”.

Enseguida, asigna derechos para el Gobierno y deberes para los intelectuales. El reparto es clave: legitima el derecho a instituir un órgano que “estimule, fomente, desarrolle y oriente, sí, oriente ese espíritu creador” (el Consejo Nacional de Cultura, el Instituto del Cine (ICAIC), la Comisión Revisora, etc.) y defiende el dictamen del ICAIC sobre la película. El rasgo más interesante del derecho del gobierno a instituir órganos de promoción y control de las artes es que la justificación de Castro es puramente formal, borrando todo tipo de contenido:

Si nosotros impugnáramos ese derecho del Gobierno Revolucionario estaríamos incurriendo en un problema de principios porque negar esa facultad al Gobierno Revolucionario sería negarle al Gobierno su función y su responsabilidad, sobre todo en medio de una lucha revolucionaria, de dirigir al pueblo y de dirigir a la Revolución; y a veces ha parecido que se impugnaba ese derecho del Gobierno y en realidad si se impugna ese derecho del Gobierno nosotros opinamos que el Gobierno tiene ese derecho.

Si estos derechos formales del Gobierno legitiman la institución de órganos, la censura a *PM* y la injerencia del PSP en la cultura para orientar la creación artística, los deberes que les asigna a los intelectuales construyen el nuevo nexo entre política y cultura cubanas, donde se abandona la libertad hasta entonces imperante y se la sustituye por la responsabilidad. La relación jerárquica que queda entre ambos campos tiene en el discurso de Castro justificaciones teóricas, materiales y éticas: “Nosotros hemos sido agentes de esta Revolución, de la

cierra un sistema de producción cultural y traza un primer ejemplo de qué es y qué no es revolucionario contradicen esa interpretación.

Revolución económico-social que está teniendo lugar en Cuba. A su vez esa Revolución económica y social tiene que producir inevitablemente también una Revolución cultural en nuestro País”; pero esto significa a su vez que el origen histórico de los sentidos, los significados y las ideologías nunca se encuentra de manera autónoma en las esferas intelectuales, sino que son la proyección de la fuente original de la Revolución: “el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución”; finalmente, la obligación ética con la prioridad de la Revolución se marca con una pregunta sobre cuál es la gran preocupación que deben tener los artistas y el pueblo en general, “¿La preocupación de que la Revolución vaya a desbordar sus medidas, de que la Revolución vaya a asfixiar el arte, de que la Revolución vaya a asfixiar el genio creador de nuestros ciudadanos, o la preocupación de todos no ha de ser la Revolución misma?”, para afirmar, despejando cualquier duda, que “lo primero es la Revolución misma y después, entonces, preocuparnos por las demás cuestiones”). Y al ser teórica, práctica y ética se transforma en una relación legal: la Revolución tiene derechos de existir, el Gobierno la obligación de defenderla y los intelectuales el deber de contribuir a la defensa de la Revolución.

Con este macroacto doble (legitimación del PSP y redefinición de las relaciones entre política y cultura), Castro produce materialmente el nuevo orden cultural que se enmarca en la radicalización de la Revolución. Es crucial en este sentido la identificación de funciones para los campos político e intelectual, en la medida en que ambos deben comprometerse con el único objetivo revolucionario, que consiste en participar del proceso de producción continuo de la conciencia revolucionaria en un pueblo en el que ésta no está plenamente realizada. Guevara, en “El socialismo y el hombre en Cuba”, es aún más explícito en este sentido, cuando desprende al partido como vanguardia revolucionaria que ejerce la dictadura del proletariado “no sólo sobre la clase derrotada, sino también individualmente, sobre la clase vencedora”, dejando en claro las condiciones únicas sobre las que se va a transformar en un partido de masas:

Nuestra aspiración es que el Partido sea de masas, pero cuando las masas hayan alcanzado el nivel de desarrollo de la vanguardia, es decir, cuando estén educados para el comunismo. Y a esa educación va encaminado el trabajo. El Partido es el ejemplo vivo; sus cuadros deben dictar cátedras de laboriosidad y sacrificio, deben llevar, con su acción, a las masas, al fin de la tarea revolucionaria, lo que entraña años de duro bregar contra las dificultades de la construcción, los enemigos de clase, las lacras del pasado, el imperialismo³⁷.

En esa organización pedagógica, los intelectuales se vuelven intermediarios del Gobierno y el Partido en su relación con el pueblo. Pensada en términos de Bourdieu, esa nueva relación sostendría que el Estado se apropia de los medios de producción cultural estableciendo un

monopolio de la legitimidad: el Estado, con sus organismos e instituciones de orientación, se apropia de todo el capital simbólico de la cultura (queda como el único agente que acapara toda la legitimidad), pero deja total libertad a los intelectuales para que se apropien a su vez de ese capital ya definido, que producirían colectivamente, en sus polémicas y en sus competencias, una o varias poéticas revolucionarias. La cultura no tiene legitimidad, significados, capital simbólico ni acción propias, y esto es una cuestión teórica, práctica y ética, y debe buscar todas esas positividads en la Revolución y sus representantes, el Gobierno y el Partido³⁸. Guevara lo pone con claridad al hablar del pecado original de los intelectuales:

Resumiendo, la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras, pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original. Las posibilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión (268).

La metáfora de Guevara –injertar los olmos al mismo tiempo que se plantan perales– complementa los discursos anteriores. En materia cultural, la radicalización se apropia y monopoliza el capital simbólico del campo intelectual burgués anteriormente predominante, estableciendo una relación de deber con el Estado y mediante el proceso material de acaparar para sí toda la legitimidad, como centro único que la otorga o la quita. Esta solución significa que las estéticas dogmáticas al estilo del realismo ruso fueran prescindibles y en verdad improcedentes, en la medida en que dentro de los deberes asignados no existen soluciones únicas sino más bien la necesidad de que se creen y resuelvan las distintas poéticas literarias posibles para expresar y propagar la Revolución.

Las intervenciones políticas en materia cultural cabe pensarlas a su vez como actos de enunciación creadores de discursividad, como pronunciamientos de la vanguardia política dentro de la definición del mapa pedagógico para la creación de la conciencia revolucionaria en

³⁷ Guevara, Ernesto (1977), "El socialismo y el hombre en Cuba", *Marcha*, Montevideo, 12 de marzo de 1965 (en *Escritos y discursos*, tomo VIII, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 267).

³⁸ Esta afirmación se desprende exclusivamente de los documentos citados y del resto de los documentos políticos cubanos que aparecen en la bibliografía. Hago esta salvedad porque entiendo que si para comprobar su enunciación basta con un análisis textual y pragmático de los discursos, como el que aquí presento, es distinto comprobar su puesta en marcha en el campo literario, pues habría que confrontar ese sistema con las prácticas reales de la literatura (los nuevos intereses, modos de publicación, libertades y trabas novedosas, etc.).

Los exámenes más completos que conozco sobre el período son el de Gilman y el de Luis ya citados, fundamentales para mi trabajo. El problema del último es que abarca sólo el tiempo en el que apareció *Lunes de Revolución*, dejando de lado los años subsiguientes. El de Gilman, con toda la sagacidad y riqueza argumental en la que abunda, no toma en cuenta los actos fuertes que realizan los discursos políticos en materia cultural.

el pueblo, y por ende como las líneas principales que cada campo debe hacer suyas determinando las líneas particulares que les correspondan. En este tipo de discursos se pueden deducir objetos, sujetos y conceptos nuevos que, en su conjunto, generan una estrategia de enunciación que definiría la discursividad revolucionaria³⁹.

En cuanto a los objetos y los sujetos, resulta evidente la creación de personajes nuevos: el guerrillero en primer lugar, como personaje de narración (del diario, de la literatura), como figura épica, como testigo; al lado del guerrillero se configuran otros actores de la guerrilla, sin duda el ejército regular, pero también la mujer, el médico, el pueblo, el campesino, el enemigo, los diferentes escenarios, favorables o desfavorables, desde la Sierra Maestra a la ciudad, pasando por el llano, etc⁴⁰.

En la modalidad enunciativa se incorpora la mínima descripción que ya realicé sobre el campo intelectual monopolizado por el Estado. En concreto, se trata de la apropiación del capital simbólico y la lucha de los agentes para autorizar su palabra en él. Por lo tanto, la modalidad enunciativa revolucionaria organiza un sistema de legitimidades y produce diferentes posibilidades de subjetivación, desde el revolucionario al pueblo ilegítimo sin conciencia socialista, desde el intelectual que dignifica su deber al réprobo individualista que se aparta de la verdad.

Finalmente, los discursos de la vanguardia política diseñan un sistema conceptual clave, en el que podemos privilegiar la elaboración de lo que Raymond Williams denomina "tradición", es decir, un modo de interpretar el pasado para ratificar el presente y proyectar el futuro (1997, 137-142). La Primera y la Segunda Declaración de La Habana se inician con la figura de Martí. En esas y otras oportunidades Castro demuestra que la Revolución no significa un corte abrupto con el pasado, sino una continuidad sin mellá que sólo vino a quebrar el imperialismo y los políticos que hicieron sus pactos venales con él. En este sentido, el sistema conceptual indica cómo debe tratarse la Revolución, sus vínculos con el pasado y la formación del proyecto del hombre nuevo guevariano en todo tipo de géneros.

Los nuevos objetos, sujetos y esquemas conceptuales, la nueva relación entre cultura y política, son actos de creación desde el campo político en su intervención en el cultural. Constituyen la producción material de un orden diferente en el marco de la radicalización, lo

En tanto mi lectura se sustenta en los documentos consultados, y no en las prácticas literarias reales, lo que aquí se afirma tiene pleno sentido y justificación como un análisis de algunas intervenciones políticas en materia cultural.

³⁹ Para presentar estas reglas me baso en Foucault (1999) [1969]; para deducir las reglas utilicé un corpus mínimo: *La guerra de guerrillas*, "El socialismo y el hombre en Cuba", "Qué es un «guerrillero»", "La guerra de guerrillas" y otros artículos y conferencias del Che Guevara, junto con los primeros discursos de Fidel Castro y los pronunciamientos del PSP sobre *PM*.

⁴⁰ Llama la atención que la primera creación de personajes, ambientes, tiempos, relaciones, conflictos y soluciones de este tipo sea el libro de estrategia militar *La guerra de guerrillas* de Guevara, lo que hace

que quiere decir que crean o legitiman enfoques institucionales, organizaciones sociales y políticas que operan sobre la realidad enmarcando los modos en los que deben trabajar las formaciones intelectuales en su acercamiento a esa misma realidad ya en parte formada en sus directrices más importantes. En sus testimonios, Pablo Armando Fernández ve en ese cambio un paso adelante de la Revolución en la construcción de un futuro mejor, Cabrera Infante lo interpreta como la implantación soviética y la pérdida de las libertades individuales, y Carlos Franqui, menos desaprensivo, como la institución de la burocracia para regular la creación y de hecho condenarla a la esterilidad. La primera novela de Sarduy, y varios de sus textos subsiguientes, son también una interpretación de este cambio de 1961 hacia la radicalización.

4. La Revolución según Sarduy

Ni la cultura ni su destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica.

Roland Barthes, *El placer del texto* (15)⁴¹.

Recuerdo que la primera vez que hablamos de *Gestos* hace unas semanas, usted me dijo (tal vez en broma) que era el resultado de una cruz entre el *Nouveau Roman* y el cha-cha-cha.

Emir Rodríguez Monegal, entrevista con Severo Sarduy⁴².

Luego de participar breve y marginalmente en *Ciclón* y *Lunes de Revolución*, Sarduy publica *Gestos*, su primera novela de 1963. Fuera de Cuba desde el '59, el texto está estrechamente vinculado con las discusiones de los años anteriores, tanto con las polémicas en torno a la literatura pura de *Orígenes* y el rescate de disciplinas y discursos novedosos que sean más comprensivos de la realidad, como con el giro de la política cubana y su repercusión en la fuerzas de producción cultural, que cambian desde la libertad dentro de un proyecto de democracia humanista al del deber en la creación de la conciencia revolucionaria y socialista del pueblo. Es un texto fundante para Sarduy porque, más allá de ser la primera novela de un novelista, en ella se leen las tensiones entre la herencia de la renovación cubana del '60 y la

que tenga al menos dos usos: como instructivo para el guerrillero y como documento de base para la literatura que refiera la guerrilla.

⁴¹ Barthes, Roland (1997), *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI.

⁴² La entrevista fue realizada para *Mundo Nuevo* ("Las estructuras de la narración", N° 2, París, 1966). La cito en la reproducción de la *Obra Completa*, 1798. Sarduy comenta más adelante que la idea de que la novela es una cruz del *Nouveau Roman* con el cha-cha-cha la utilizaron los periódicos italianos cuando se tradujo a ese idioma.

apertura hacia nuevos horizontes textuales e ideológicos, así como también las opciones literarias iniciales y el comienzo del exilio real⁴³.

La novela transcurre en La Habana durante las batallas finales de la Revolución. Una artista de bares y cabarets recorre el submundo habanero y se detiene a mirar y escuchar las canciones y los bailes de los negros, el bilingüismo nacido del diálogo constante con norteamericanos y los agrupamientos de pregoneros, artistas y habitantes impersonales de la ciudad. Este registro etnológico se refuerza con el objetivismo del *Nouveau Roman*, marcado en la narración con el uso exclusivo del presente: el narrador describe exactamente lo que el personaje ve y escucha. Pero el tema de las subculturas habaneras rompe la frialdad realista y acapara el estilo, otorgándole un ritmo que reproduce los cantos y bailes de la población:

Ahora tocan un nuevo ritmo. La música es arbitraria y la letra sin rima ni metro se va improvisando libremente a medida que los miembros del coro piden su turno para cantar. A veces dos o tres se reúnen en un estribillo o hay varios solistas que cantan sobre temas diferentes. Los otros llevan el ritmo con las manos o repiten la letra. Tres golpes rápidos, dos lentos. Se baila. Más que un baile es la deformación humorística de una marcha. Lo más importante es la expresión de la cara y los escasos movimientos de las manos que subrayan el significado de cada verso en el desarrollo del argumento de la canción. Las palabras se van deslizándose apaciblemente o por golpes sorprendidos de varias acumuladas. Frecuentemente no se hace separación alguna entre verso y verso. Percusión. Voz y coro. Los negros de La Habana nunca cesan. Es aquí mismo, en esta esquina, donde todos se reúnen cuando vienen de la playa. Cantan siempre. No cesan porque no tienen trabajo, por eso no cesan de cantar. Van y vienen a todas horas, van y vienen siempre cantando, y a veces se detienen para tomar un poco de café, para apuntar a veces algunos números, y luego, siempre cantando, pasar de un lado a otro, de un lado a otro de la calle. Siempre cantando, entre tirada y tirada. Nunca cesan, nunca (271).

El texto remite a las polémicas cubanas en torno a *Orígenes* y la formación de *Lunes de Revolución*, y al respecto impresionan sobre todo dos líneas debido a su riqueza significativa: Sarduy toma la poética francesa del *Nouveau Roman* —el procedimiento objetivista, las descripciones minuciosas, la ausencia aparente de un criterio para seleccionar los elementos— y lo mezcla con la cultura popular habanera, mediante el mundo referido (en el caso de la cita, el canto de los afrocubanos) y los rasgos estilísticos (el objetivismo transformado por las cadencias rítmicas del baile y el canto).

El *Nouveau Roman* es un caso típico de renovación literaria parisina en la que se interesó *Lunes de Revolución*⁴⁴; en este sentido, la primera novela de Sarduy es en gran medida un

⁴³ Si bien sólo en 1964 Sarduy sufre la suspensión de su permiso para residir en el extranjero, en el texto se opone a las directivas gubernamentales de manera bastante evidente, por lo que o bien había proyectado quedarse desde tiempo atrás en el extranjero, o bien pensó que tarde o temprano la situación en Cuba cambiaría. Pero, como sea que haya sido, lo único cierto es que el exilio comienza con la publicación de *Gestos* porque en él rompe toda posibilidad de volver a Cuba.

⁴⁴ *Lunes de Revolución* publicó una encuesta de Bernard Pingaud que recogió opiniones de Butor, Robbe-Grillet y Sarraute entre otros (Bernard Pingaud, "Diez novelistas ante la novela", *Lunes de Revolución*, N°

resultado de la poética comprometida que se venía formando al menos desde la fractura de *Orígenes* del '53. A pesar de todo, el texto también presenta una lectura crítica temprana del *Nouveau Roman* con la que Sarduy piensa haber superado la poética francesa, y así por ejemplo, en la entrevista con Rodríguez Monegal, donde ambos caracterizan la novela como una mezcla de objetivismo y cha-cha-cha, señala:

El impulso evidente fue, por supuesto, el hecho de la Revolución. Pero había otros impulsos implícitos que quisiera precisar: tratar de reconstruir una realidad –la cubana– a partir de percepciones plásticas. La planta eléctrica que describo, por ejemplo, es un Vasarely y luego un Soto; los muros son Dubuffet. Esos *gestos* no son, como se ha dicho, movimientos de gente que habla, o al menos, no son únicamente movimientos de manos, sino *pintura gestual*. El arte me sirvió de *intermediario* con la realidad, como en la segunda novela, el lenguaje ha sido el intermediario (1999, 1798).

Sin duda al intercalar obras plásticas entre la vista y la realidad Sarduy hace una versión bastante particular de *El mirón*, donde el ojo ya no está desnudo, sino que posee una serie de a priori estéticos que impiden la pureza primitiva de la percepción. Pero el puntillismo de Robbe-Grillet, por ejemplo en la largísima espera del barco al inicio de su novela, es una mirada también interesada en la plasticidad del espacio, un ojo él mismo estético que en el escrúpulo excesivo del detalle desnaturaliza la escena convirtiéndola en un cuadro prácticamente inmóvil, cuadrículado. Como señala François Whal, *Gestos* se reclama de Pollock y de Kline, pero debe más al *Nouveau Roman*⁴⁵.

No obstante, el texto es resultado de una tensión entre la fidelidad a Robbe-Grillet y el proyecto de superar esa poética aparecida en las polémicas cubanas pre-'61, lo que lo convierte en un mapa en el que se entrecruzan dos caminos, uno que lo ubica como una continuación de las polémicas del campo intelectual cubano y la línea que forja una poética para percibir y producir la realidad, el otro que da un paso de lo imaginario a lo simbólico, como el propio Sarduy lo dice en la entrevista, donde de este inicio en el que intercala una plástica entre realidad y literatura va a elevar una lingüística que terminará por condenar el acceso todavía posible a la realidad. En el tránsito entre la primera y la segunda novela, en el cambio continuo pero cualitativo entre las dos poéticas, se ubica el rescate postrero a Lezama Lima.

Aparte de que permite reconstruir el legado conflictivo que Sarduy mantiene con el campo intelectual cubano, *Gestos* propone, como perspectiva más consistente de su trama, una descomposición diglósica de La Habana de la Revolución, al apropiarse de la lengua marcadamente literaria del *Nouveau Roman* para describir y trasponer estilísticamente las hablas

14, La Habana, 15 de junio de 1959, 5-8) y un ensayo de Robbe-Grillet ("Hacia la novela futura", N° 62, 6 de junio de 1960).

⁴⁵ Whal, Françoise (1997), "La escritura a orillas del estanque", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 563, 20.

y costumbres populares de los afrocubanos en los sectores suburbanos. En este caso, si Sarduy se incluye en las polémicas post-revolucionarias de los medios de la cultura alta haciendo suya la propuesta de una literatura que se acerque a la realidad y supere el purismo de *Orígenes*, al mismo tiempo va de ese centro cultural a los suburbios, a las orillas de la ciudad, donde se topa con el canto y el baile, manifestaciones que están por fuera de la escritura. De este modo, la novela superpone hasta lo indistinguible un mapa urbano con un mapa etnolinguístico, racial y cultural.

Desde luego, el mosaico lingüístico y cultural de La Habana de Sarduy se incluye en la tensión entre la continuidad de las polémicas intelectuales y los intentos por superarlas, él mismo un proceso diglósico en el que entran en juego sistemas semióticos diversos como la literatura y la pintura, zonas diversas de la modernidad, entre las que se destacan Cuba y Francia, y una experiencia de distanciamiento cada vez más profunda con el destierro, pero la diglosia de Sarduy no sólo remite al campo intelectual cubano sino también a los cambios políticos vertiginosos que se sucedieron a partir de 1961. El dato más obvio de esa literatura política se encuentra en que bajo la superficie de las idas y venidas de la artista por los suburbios, en la tensión entre la literatura del centro y los márgenes de la alfabetización, en la frontera urbana y lingüística y los cuerpos rítmicos del baile y el canto, subyace una mirada abarcativa que une todos esos elementos para labrar un fresco de la Revolución. Sarduy elude el nombre directo para aludir a ese referente excesivo de la ciudad en plena subversión mediante el clima de sitio que imponen los atentados de la guerrilla en diversos puntos de su cartografía:

Ella, entre los otros, se sitúa, se orienta. Ahora se desplazan hacia la esquina, donde se arremolina un tumulto. Ella va en medio de los otros, sin saber por qué, sin saber dónde.

—Otra bomba.

—Y van cinco.

—Esta, ¿dónde fue?

—En Infanta, dicen.

—Ha sido grande. ¿Hubo muertos?

—Uno, dicen.

Dicen. Hablan siempre en impersonal, atribuyen a otros lo que ellos mismos piensan, lo que han visto ocurrir, lo que acaban de escuchar. Dicen lo que otros, piensan lo que otros, contestan sólo cuando otros preguntan. Se desplazan unidos hacia la esquina, donde la gente habla, grita, da nuevas versiones de la bomba, que va aumentando en calibre, en efecto, en potencia según es objeto de nuevos cuestionarios (286).

La bomba, vidrios estallados, heridos y huida fugaz, le otorga a la narración su onda expansiva a través de versiones cada vez más exageradas de una población demasiado acostumbrada al chisme y al decir del decir, mientras que la novela de Sarduy no se desentiende del todo de esa actitud que su narrador critica, al lograr un fresco de la ciudad tomada con unas pocas bombas que estallan en la mente del lector y de sus habitantes haciendo material un

avance revolucionario escasamente referido. Pero el hecho más importante es que la novela, atravesada la técnica del *Nouveau Roman* por los bailes, los cantos y su transposición al estilo, se convierte en una suerte de opereta popular, un canto coral en honor a la Revolución donde las bombas, con su onda expansiva, son el sistema de percusión que marca el compás, el ritmo y el orden a las voces, los cuerpos, las líneas melódicas y los pasos de baile. Significativamente, a diferencia de la técnica ya probada desde Walter Scott de narrar los grandes episodios a través de una historia personal, Sarduy intenta un salto enorme al desentenderse de las peripecias de los personajes (y cuando lo hace, como en el caso de la cantante de cabarets, es tan solo para adoptar un punto de vista) para ocuparse directamente de relatar la ciudad en su conjunto. Sólo con el *Nouveau Roman* y su curiosa mezcla de cha-cha-cha Sarduy pudo lograr este fresco coral de La Habana en las vísperas de la entrada de Castro, donde todos bailan y cantan concertados por los compases de los atentados.

Sin embargo, ese gran fresco revolucionario se recrea en el lugar donde no debe recrearse luego de las intervenciones políticas de 1961 en materia cultural. Si Sarduy descompone La Habana en un sistema diglósico, en el centro la polémica literaria y en los suburbios el canto y el baile, que coincide con un mapa racial, pues en las orillas, en la zona portuaria, habitan los afrocubanos, y que a la vez se entremezcla con la frontera entre la lengua escrita y el cuerpo rítmico, ese gran mapa de la capital en vísperas de la entrada de Castro se encuentra atravesado por las prohibiciones y las positivities políticas post-'61. Y es que cuando publica la novela, *PM* ya había sido censurada, con lo que los bares, los suburbios y los café concerts que visita y en donde trabaja la artista de cabarets habían sido condenados para su representación artística dentro del nuevo campo intelectual. Sarduy pone de manifiesto la nueva clandestinidad de esos lugares al recoger el bilingüismo que mezcla el castellano con el inglés ("Ella bebe. El aire espeso, irrespirable, se condensa en torno a las cosas, se apodera de ellas. Calor. English Spoken. Cesa el piáño" (280)), dando cuenta de la realidad cubana previa a la Revolución, donde "La Habana era "el burdel de Miami"" (Perlongher 1997, 123).

Ubicada en la frontera sociolingüística y socicultural, *Gestos* inicia un discurso clandestino porque festeja la Revolución e impugna las decisiones del Gobierno Revolucionario en materia cultural al tomar la nueva lengua pública y asediarla con las lenguas reprimidas a partir de la censura de *PM*. Sin duda este discurso interdicho tiene su mayor expresión en el eje narrativo, que une los trayectos de la cantante por el submundo de La Habana con el avance de la subversión a través del ritmo de los sabotajes y los atentados, pero la expresión notable de la diglosia y la interdicción se encuentra en el momento en que la novela revela una de las dos identidades de la cantante: es, ni más ni menos, un travesti. Sarduy es prolijo en la única alusión que hace al respecto, cuando la cantante está sentada en uno de los bares y dialoga con el camarero:

—Oiga, estamos en familia. ¿Me deja hacerle una pregunta?

Ella toma la botella llena y se sirve. La espuma desborda el vaso y se expande sobre el vinil azul en un aro efervescente. El camarero pasa una esponja babosa.

—Usted es un poco barbuda, ¿no? (281).

En casos como éste, la alusión, la sugerencia, la perífrasis, la metáfora y el resto de las figuras que designan un significante ausente tienen un doble sentido: expresa que la cantante que recorre los bares en la ciudad sitiada por los revolucionarios es un travesti y señala que existe una censura sobre la homosexualidad⁴⁶. Esa censura Perlongher la describió en palabras militantes: en “Cuba, el sexo y el puente de plata” propone una historia mínima de la homosexualidad en el marxismo, empezando por la tradición homofóbica de Engels, que la apuesta libertaria de Lenin desconoció, pero para terminar siendo restaurada duramente por Stalin, y la compara con la historia pareja que corrió en Cuba, donde el interés por extirpar los vestigios culturales del capitalismo llevó a una persecución de la prostitución, la homosexualidad, las drogas, la bohemia, cuyos efectos fueron “contundentes: hacia 1962 una masiva razzia de “indeseables” prende al poeta y dramaturgo homosexual Virgilio Piñera” (121-122). Preludio de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAPs), donde eran reclusos religiosos, homosexuales y marginales (cerradas en 1967 a causa de protestas internacionales y por la ineficacia en la educación moral de los encerrados), el episodio de Piñera anticipó el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971, en donde se oficializó la segregación de los “raros” y se catalogó la homosexualidad como una “patología social”.

La diglosia del texto de Sarduy, diglosia sociolingüística que va de la polémica literaria a los suburbios, racial en su visita a los márgenes afrocubanos, etnológica en su descripción de las costumbres populares, semiótica en su mezcla de *Nouveau Roman* y plástica, es sobre todo una diglosia política que se desgaja en el cuerpo del travesti, un cuerpo marcado por la represión del mismo modo en que La Habana quedó atravesada de censuras luego del '61, en su bohemia, sus bares, sus cabarets, su sexo: desde el fondo de la nueva lengua del Estado, con sus objetos, sujetos, conceptos y modalidades enunciativas, Sarduy hace hablar un cuerpo urbano y sexual atravesado por discursos, lenguas y prácticas clandestinas. Es la primera vez que aparece ese cuerpo en la literatura de Sarduy, en particular el travesti y en general el cuerpo sexual, tal vez su único personaje, si así cabe llamarlo, que será relatado en sus novelas siguientes y sólo lo abandonará cuando ese cuerpo, como él mismo, se enferme de SIDA en 1993. Pero *Gestos* todavía es una tensión, y si el *Nouveau Roman* dibuja dos caminos cruzados en el texto que

⁴⁶La doble referencia de la palabra alusiva tiene una demostración teórica. El inconsciente freudiano y lacaniano en definitiva sostienen que toda palabra es un acto de censura que designa alusivamente el deseo interdicto además de designar la censura misma (la diglosia lingüística sería en este sentido constitutiva del hombre).

dicen la situación cubana que abandonó y la literatura latinoamericana que está a punto de crear, esas referencias de su experiencia intelectual se redoblan por la tensión en lo político, donde si bien Sarduy ya accede al objeto central de su literatura, todavía el travesti depende de los cambios políticos de la apertura de la etapa socialista de la Revolución. Dos razones harto suficientes como para afirmar que Sarduy es un escritor cubano: encuentra su objeto (el cuerpo) y su estilística (la diglosia) en el examen de los cambios culturales y políticos cubanos.

5. Fronteras del decir

Gestos es un texto fundante para Sarduy porque crea el espacio del exilio en el que va a transcurrir el resto de su literatura: produce una frontera política que lo desgaja de las resoluciones estatales en materia cultural, pero debajo del destierro establece una comunicación posible, y por ese entonces inevitable, con la literatura y los debates intelectuales cubanos del período revolucionario. El texto es casi un correlato del sentido de la palabra "exilio", una novela que se excluye del Estado, o más bien del conjunto ley, lengua, tierra y habitantes del país, para afirmar una ley distinta con esa lengua sobre la tierra y los habitantes.

La marca de pertenencia de *Gestos* todavía es la lengua literaria que se había formado en el debate intelectual de los años revolucionarios, específicamente la lengua por la que optó a incluirse en *Ciclón y Lunes de Revolución* más como lector que como escritor, donde se pensó la literatura como un sistema simbólico para acercarse a la realidad: el *Nouveau Roman* mezclado con el cha-cha-cha. Pero la búsqueda minuciosa de la descripción lo lleva a destacar la frontera, el clivaje, la cisura, la censura, como el motor de la ficción.

Esa frontera diglósica aglutina todos los sentidos de la novela: el recorrido urbano, entre el centro y los suburbios, los lenguajes, entre la escritura del campo intelectual y el cuerpo de los bailarines negros, la sexualidad, entre la normalidad y lo prohibido, la política, entre la positividad y la negatividad. Pero *Gestos*, como discurso performativo, sobrevuela esas fronteras para convertirlas en una sola, la frontera vital del exilio, al que se condena por tomar la lengua del Estado y perforarla con las lenguas de los nuevos marginales de la política y la cultura cubanas. Ese paso de la realidad de la Isla al vacío del destierro va a ser correlativo del paso que va desde la literatura comprometida con la realidad que todavía arrastra con el *Nouveau Roman* a la literatura en la que la única realidad es la frontera, el clivaje, la cisura que para el lenguaje vuelve imposible la realidad; en otras palabras, si en Cuba el exiliado es el silencio del ausente, en Europa es la lengua de la pura ausencia cubana, y si esa frontera del destierro que genera y a la que se refiere el lenguaje es la muestra cabal de que no hay realidad, el correlato literario vendrá a plantear que no hay otra realidad que la frontera de la represión (cultural, racial, sexual y política). Ambos pasos simultáneos significan a la postre la posibilidad de recuperar a Lezama Lima y la creación de un nuevo barroco.

Pero todavía en *Gestos* la frontera está dada por la realidad de la Revolución. Al examinar los discursos políticos, había dicho que podía leerse en ellos algunas reglas (objetos, sujetos, conceptos y estrategias enunciativas) que fundan la discursividad revolucionaria, en tanto son dichos por la vanguardia y acaparan para sí toda la legitimidad del campo intelectual. Más que en otro sentido, el fresco de La Habana de Sarduy perfora y critica esa lengua del Estado.

En primer lugar, la Revolución y los discursos políticos que la definen crean nuevos objetos que también aparecen en *Gestos*: el pueblo, el escenario desfavorable de la ciudad y el estallido de las bombas son ejemplos obvios, además de que la novela une todos los objetos y personajes que refiere al proceso de la Revolución. Pero sobre todo sigue la discursividad revolucionaria porque incorpora los nuevos sujetos, los sujetos privilegiados por sobre los otros, los revolucionarios, sólo que (y esto es esencial) el revolucionario central de la novela no es otro que el travesti artista de cabarets (sería algo así como su gran participación estelar en la opereta de la Revolución). El primer hombre nuevo guevariano, el único que no ha nacido con el pecado original burgués, en manos de Sarduy se transforma en una loca que en la política real cubana es objeto de las mayores censuras. Lo reconocemos aquí, planificando el próximo sabotaje a la central eléctrica, con su eterno dolor de cabeza:

—¿Qué quieres que haga? —le pregunta a su superior— Mira cómo me he comido las uñas, mira qué uñas para poner una bomba. ¡Mira qué estampa! ¡Lavar todo el día y poner bombas por la noche! Una artista poniendo bombas, ¡qué vida! Dinamitera y actriz. Mira bien y dime si no es un asco: un asco de manos, de uñas, de pelo para salir a dinamitar; mira bien y dime, mira, sobre todo, qué dolor de cabeza.

—Eso no importa ahora. No es el momento para dolores de cabeza ni para uñas arregladas.

El lápiz rueda una, otra vez, a lo largo del mapa colocado sobre la mesa; recorre la sucesión de líneas quebradas que representan las calles, rueda sobre los triángulos rojos de los rascacielos, sobre las áreas verdes de los parques, interrumpidas por montículos grisáceos, bosquecillos grumosos, capillas cubiertas de cúpulas, palmares, rotondas, fuentes. Luego, los planos de la planta eléctrica son mostrados de arriba abajo, de abajo a arriba: líneas blancas y negras, apretadas, que se desvían para formar volúmenes, cubos terrosos, esferas maleables como de azogue, tubos que se bifurcan o confluyen como arterias, llaves. Selvas mohosas, entintadas en negro: zonas de alto voltaje (298).

Pero además, Sarduy toma al pie de la letra la característica indispensable para todo miembro de las células urbanas: la simulación, convertida en teatralidad:

La bomba será colocada aquí. Usted la llevará en la maleta ya conectada al reloj; la frecuencia de la policía impedirá prepararla en el terreno... Usted me verá llegar de lejos, entonces yo atraeré la atención del sereno con algún truco; me haré el borracho, lo insultaré, algo por el estilo. Usted aprovechará para saltar la cerca. Todo está en mirar el reloj y en no perder el tiempo. Ésta es su gran oportunidad para hacer teatro. Ya ve que se lo había anunciado. Eso sí, hay que actuar bien, natural, como dice usted...

—Basta de explicaciones. Poner una bomba no es nada del otro mundo. Si todo fuera como eso, yo me reiría de los peces de colores. Empezaré a arreglarme con tiempo.

Lo primero para poner una bomba es ir bien vestido. Así todo el mundo piensa que voy a actuar. Como ya están acostumbrados a verme con la maletica, nadie imaginará que llevo otra cosa que mis maquillajes, es decir, mis aspirinas y mis polvos (299-300).

Esta es una burla mordaz a los textos de estrategia guerrillera, una parodia de los núcleos temáticos cargados con un gran capital simbólico dentro del campo intelectual monopolizado por el Estado. Al confrontar el texto con los escritos doctrinarios de Guevara se percibe que todo la táctica y la estrategia revolucionaria se encuentra tendenciosamente manipulado por Sarduy. El tema del sabotaje en primer lugar (“una de las armas inapreciables de los pueblos que luchan en forma guerrillera”, cuya organización le corresponde, como en el caso de la novela, “directamente a la parte civil o clandestina, pues el sabotaje se deberá hacer solamente fuera de los territorios dominados por el ejército revolucionario”⁴⁷). A su vez, el sabotaje se engloba en la idea de “La guerra suburbana”, donde se ordena que la guerrilla en las ciudades tiene como función exclusiva “secundar la acción de los grupos mayores situados en otra área y contribuir específicamente al éxito de determinada concepción táctica, sin la amplitud operacional que tienen las guerrillas de los otros tipos” (65), como en *Gestos*, donde los sabotajes del travesti se subordinan a la estrategia general de los grupos insurgentes fuera de La Habana. Asimismo, el grupo guerrillero que describe la novela se adecua a las directivas de Guevara en cuanto al número de integrantes de la escuadra, que “no debe pasar de cuatro o cinco hombres” (65), debido a que en las ciudades la “vigilancia del enemigo será mucho mayor y las posibilidades de represalias aumentan enormemente así como las de una delación”, y a que “la guerrilla suburbana no puede alejarse mucho de los lugares donde vaya a operar” (66). *Gestos* se corresponde también con la doctrina en que el grupo guerrillero de la novela tiene un tiempo de acción fundamentalmente nocturno, como es el caso del sabotaje a la planta eléctrica, lo que hace que el guerrillero, en este caso la cantante, tenga una doble vida: es ilegal, pero nunca deja su vida normal como actriz travesti en los cabarets. En suma, *Gestos* exagera cada uno de estos atributos, pues si la guerrilla suburbana es un arte del disimulo y el disfraz, un travesti extrema paródicamente los rasgos del nuevo sujeto de la Revolución.

Pero si bien el discurso diglósico de Sarduy toma las nuevas reglas (publica un texto sobre la Revolución elaborado con los nuevos objetos, los nuevos sujetos y el reconocimiento de la modalidad enunciativa del nuevo campo intelectual monopolizado por el Estado) y las corroe con el entramado etnolingüístico marginal para el período y los itinerarios y hábitos prohibidos a partir de *PM*, no impugna la Revolución en su conjunto, sino que de su texto se desprende que la toma de poder no es un hecho arbitrario, sino la afirmación de la verdad histórica y cultural cubana. En la novela, la Revolución no puede ser arbitraria porque sus

⁴⁷ Guevara, Ernesto (1972), *La guerra de guerrillas*, en *Escritos y discursos*, tomo I, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 141.

bombas, como la percusión de Beethoven o las tumbadoras y bongóes de la música popular, conciertan el canto polifónico y son las únicas que organizan al pueblo y a los personajes, las únicas en suma que les dan sentido y convierten al texto en un relato.

¿Pero en qué medida basta tan sólo con aclamar un acontecimiento decisivo? El texto de Sarduy de hecho demuestra que las buenas intenciones y los acuerdos en la valoración no alcanzan por sí mismos para hacer de las opiniones ecuaciones de igualdad, dejando por el contrario la evidencia de que lo fundamental se encuentra en las fuerzas productivas culturales de las que provengan las opiniones, las tecnologías lingüísticas de las que nazcan y los sistemas políticos en los que esas fuerzas y tecnologías se incluyan. Al violar la lengua del Estado, Sarduy crea un texto fuera de la ley para referir un acontecimiento en que los habitantes de la tierra hacen algo semejante a lo que dice el Estado (una Revolución), pero fuera de lugar en cuanto al sentido que le otorga al acontecimiento.

Más comprensivamente aún: si el *Nouveau Roman* aclimatado con el cha-cha-cha es la lengua que elige, esta elección implica que para Sarduy la forma más adecuada de referir el acontecimiento de la Revolución es la renovación cultural encarnada por *Lunes de Revolución*, una producción cultural de la realidad (una referencia de lo que hacen los habitantes en la tierra) que había puesto como sustento único la libertad del decir, y que había marcado en esa libertad la única ley que la unía con la política de la Revolución. En este sentido, *Gestos* es el discurso de un escritor que continúa adosado al tipo de fuerzas productivas políticas, sociales y culturales superadas por la radicalización socialista, un texto del pasado –aunque también utilizable como una afirmación utópica del presente hacia el futuro– en tanto el propio camino de la Revolución volvió imposible la democracia humanitaria en la que se podía incluir un sistema cultural con esas características.

Y si la ley, la lengua, la tierra y la población del pasado con la que Sarduy escribe *Gestos* tienen las posibilidades de la utopía, es en la medida en que no es el único en intentar pensar la Revolución con los elementos residuales de la transformación política y cultural del socialismo. Desde el fondo de la década del '40 la sólida poética barroca de Lezama Lima comprendió también que la Revolución no era un hecho aislado y arbitrario, un golpe más de un pistolero sangriento y particularmente inmoral. Si Castro pensó en Martí el autor intelectual de la toma del Cuartel Moncada, en 1959 Lezama también contempló en la figura de Martí la razón y el ser de la verdad cubana:

La última era imaginaria, a la cual voy a aludir en esta ocasión, es la posibilidad infinita, que entre nosotros la acompaña José Martí. Entre las mejores cosas de la Revolución cubana, reaccionando contra la era de la locura que fue la etapa de la disipación, de la falsa riqueza, está el haber traído de nuevo el espíritu de la pobreza irradiante, del pobre sobreabundante por los dones del espíritu... La Revolución cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido reencontrado. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el

reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto. Cuando el pueblo está habitado por una imagen viviente, el estado alcanza su figura. El hombre que muere en la imagen, gana la sobreabundancia de la resurrección. Martí, como el hechizado Hernando de Soto, ha sido enterrado y desenterrado, hasta que ha ganado su paz. El estilo de la pobreza, las inauditas posibilidades de la pobreza han vuelto a alcanzar, entre nosotros, una plenitud oficiante⁴⁸.

Si Fidel Castro lleva a su expresión definitiva el legado de Martí, el mismo año del triunfo revolucionario Lezama Lima expresa que su poética forjada desde el fondo del '40 era capaz de retomar y pensar a Martí en la literatura y la cultura. Pero el problema fue que esa poética y ese pensamiento centraban el absoluto cristiano para evaluar en qué medida los períodos realizan o no la verdad histórica, y, como la de Sarduy y la de *Lunes*, ésta fue una tradición que la determinación socialista de la encrucijada entre Revolución y cultura dejó abiertamente de lado. "Palabras a los intelectuales" es contundente cuando enfrenta a la intelectualidad cristiana, de la que participaba *Orígenes*:

Yo no quiero lanzar ningún anatema contra nadie, aunque sí digo que tengo el mismo derecho que tuvo alguien aquí a decir lo que quería. A quejarse. Yo tengo derecho a quejarme; alguien habló de que fue formado por la sociedad burguesa y yo puedo decir que fui formado por algo peor todavía; que fui formado por lo peor de la reacción, y que una buena parte de los años de mi vida se perdieron en el obscurantismo, en la superstición, y en la mentira.

Era la época aquella en que no lo enseñaban a uno a pensar sino que lo obligaban a creer. Creo que cuando al hombre se le pretende truncar la capacidad de pensar y razonar se le convierte de un ser humano en un animal domesticado... No me sublevo contra los sentimientos religiosos del hombre: respetamos esos sentimientos, respetamos el derecho del hombre a la libertad de creencia y de culto. Pero eso no quiere decir que el mío me lo hayan respetado. Yo no tuve ninguna libertad de creencia ni de culto sino que me impusieron una creencia y culto y me estuvieron domesticando durante doce años.

Esto descolocó la visión de la historia de Lezama Lima. El avance de la Revolución hacia una nueva ley, una nueva lengua, una tierra nueva y unos habitantes también nuevos –aunque todavía injertos de perales en los olmos– curiosamente sirvió de imán para unir también los elementos residuales del proceso, aquellos que hasta el recodo del '61 se habían excluido con virulencia, la renovación de los años revolucionarios y la pesada figura purista de *Orígenes*. Sin duda no tanto como para que fundirse en una sola poética y unos mismos ideogramas: Sarduy va a rescatar a Lezama Lima con Lacan, cuando éste había desdeñado y desdeña todavía en *Paradiso* la mitología de Freud. Pero, aunque heterogéneas, las poéticas van a poder relacionarse en la medida en que compartirán un destino común, el residuo, y una ley, una lengua, una tierra y unos habitantes, en fin, un mismo sistema productivo, que unifica una Cuba

⁴⁸ Lezama Lima, José (1971), "A partir de la poesía", en *Las eras imaginarias*, Madrid, Fundamentos, 49 y 51.

pretérita del '40 con una Cuba imposible entre el '63 y el '93. Una Cuba, en suma, que va a pensar su cultura y el sistema de producción de su cultura con el retorno del barroco.

LA MEMORIA

El proyecto creador es el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción, la *necesidad intrínseca de la obra* que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera.

Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador" (2003, 22, subrayado en el texto).

HAN CAIDO los días que esperábamos
Trémulos, como las páginas de este viejo
cuaderno.
El tiempo ha terminado, somos otros;
Éste es aquel invierno
Que tanto hemos temido, éste el idioma
Que no entendimos, la ciudad que se acerca
Nos fue negada. Aún se escuchan los textos
que leíamos
Ahora contra nosotros. Han caído
Para siempre los días de que hablábamos
Rodando como piedras en espejos:
La ciudad en poder del enemigo

Severo Sarduy, *Poemas Bizantinos* (1961, 119).

Tres caminos simultáneos dentro de una misma experiencia trazan la figura de Severo Sarduy: el viaje sin retorno de Cuba a Europa, el abandono de un campo intelectual revolucionario y su inscripción problemática en América Latina a través de los debates y el clima de ideas convulsionados de París, y el cambio de actitud hacia Lezama Lima, de la época en que es un eco del rechazo a su lectura como el escritor más importante en la historia cultural de la Isla. Como resulta obvio, en los tres caminos de esta experiencia domina el exilio⁴⁹:

Gestos es un texto que ejemplifica claramente la coincidencia entre la literatura y la vida: un discurso que crea el espacio del exilio al ser un canto a la Revolución en contra de las decisiones del Estado, y que por consiguiente define el campo de trabajo de Sarduy, donde al lugar de enunciación –el exilio– debemos sumarle el objeto privilegiado de la poética –el cuerpo erótico, el travesti, el texto como cuerpo– y el lenguaje que emplea estilística pero también reflexivamente en la narrativa y la ensayística –la diglosia, el entre-dicho, el interdicto, los

⁴⁹ Hay razones biográficas para justificar la obviada: de no haberse radicado en Europa no habría tenido un contacto temprano y perdurable con el clima de ideas parisino. Este contacto se dio por dos caminos: personales, como cuando en 1960 conoce al editor y filósofo François Wahl y más tarde a Roland Barthes, e intelectuales, al leer el *Nouveau Roman* y *Tel Quel* (Wahl 1997, 13-14). Estas primeras relaciones, plasmadas tempranamente en *Gestos*, sólo más tarde van a cuajar en la elección del estructuralismo y el psicoanálisis lacaniano dentro del clima de ideas del París de los '60, como se refleja en los artículos que luego del '64 publica en *Sur*, *Mundo Nuevo* y la misma *Tel Quel*.

discursos reprimidos. No obstante, el gran espacio literario que abre con *Gestos* no se forma de una vez para siempre, la novela no crea un proyecto original que permanece inalterable a lo largo de los 30 años en los que va a publicar, sino que cambia de acuerdo con las restricciones sociales (la conciencia de un exilio irreversible, el contacto y desarrollo de ideas dentro del campo intelectual en el que se inscribe, la recepción crítica, el público lector al que se dirige, etc.). En otras palabras, si Sarduy reconoce en su primera novela el cuerpo erótico como objeto de su obra, el trabajo lingüístico que aproxima hasta la indistinción los ritmos corporales con los ritmos de las cláusulas y la concepción del lenguaje que supone su origen en la represión social, las lecturas cada vez más asiduas de Lacan, *Tel Quel* y Barthes, el horizonte de expectativas que se forma con la recepción de esos discursos en América Latina y el avance ininterrumpido de una Revolución cubana que lo obliga a permanecer en el extranjero son algunos de los condicionantes sociales que definen y hacen evolucionar esos núcleos temáticos y formales aparecidos narrativamente en 1963.

El propio Sarduy reconoció en entrevistas dos cambios en sus preocupaciones literarias que podemos considerar momentos de transmutación en los que las necesidades intrínsecas de la obra toman un contacto consciente y particularmente marcado con las restricciones sociales. El primero lo pensó durante la redacción de *De donde son los cantantes*, o más bien lo hizo público en la entrevista con Rodríguez Monegal que cité en el capítulo anterior. En síntesis, si hay algo nuevo en esa novela, Sarduy nos dice que esa novedad radica en desplazar la prominencia de la plástica para interponer entre la realidad y la literatura el lenguaje.

El segundo gran cambio aparece dos décadas más tarde en relación con la anteúltima novela, *Cocuyo* (1990). Una larga cita permite introducirlo, extraída de una entrevista con Gustavo Guerrero:

El arte de narrar –manifiesta Guerrero– se presenta cada vez menos como un “problema de lenguaje”, para emplear esa expresión tan manida, y aparece cada vez más como un asunto de universos ficcionales, de creación y recreación de mundos de ficción.

El “problema del lenguaje” –contesta Sarduy– sigue existiendo, sigue estando allí, presente, en la superficie de lo escrito. Pero sólo en la superficie, como una envoltura, como un exterior. Es mucho más difícil definir lo que ocupa el centro, lo medular del libro. No es, en *Cocuyo* exactamente una historia, una narración fictiva o autobiográfica, sino algo así como la repercusión de los hechos, a veces nimios, a veces serenamente violentos, en la conciencia y en la emotividad del personaje. Él les sirve de reflejo, de ampliación o de cámara de eco, y a través de esa imagen doble o de esa repercusión el lector los puede ver, catar, en su verdadera importancia, tener acceso a su ser.

De modo que, si es cierto que en el barroco el sujeto se elide completamente en beneficio de la proliferación, en este sentido, *Cocuyo* no es un libro barroco. Importa el sujeto, la vida de este niño y adolescente víctima de la organización o de la crueldad creada por el mundo de los adultos. El libro no es una autobiografía, aunque todos los detalles son reales, sino más bien lo que se llama, en un fresco, la sinopsia, la base

gráfica, el trazo primero y su desmesurada consecuencia en el sentir y el percibir de un niño, de Cocuyo.

La editora, Beatriz de Moura, de Tusquets, me dice que todo sigue estando ahí, la escritura, el lezamismo, el barroco, los trazos de lo anterior, pero que ahora la historia emerge, sale a flote, resurge. Ojalá. Detestaría abandonar lo formal, lo trabajado, en aras de una sinceridad o una transparencia, que siempre son supuestas. Porque ¿quién es transparente y a qué?⁵⁰.

En 1966 y 1993, años en los que se publican las dos entrevistas, Sarduy refiere cambios importantes en su literatura: de la pintura al lenguaje, y del lenguaje al reflejo del mundo en un personaje, y, para marcar aún más esas diferencias, del objetivismo del *Nouveau Roman* a la trascendencia lingüística, y de la lingüística a la subjetividad⁵¹. Los cortes fuertes de *Gestos*, *De donde son los cantantes* y *Cocuyo* tienen una razón harto suficiente como para que se destaquen: son las únicas novelas que en su conjunto y con el paso de los años reflejan un mismo lugar y un mismo tiempo histórico, la Cuba del batistato y la antesala revolucionaria, la única Cuba que el autor conoció. En mi lectura, el lugar conspicuo que le otorga Sarduy a esos tres textos se justifica porque organizan de distinto modo la poética literaria al configurar de modo diferente la tierra, la población, la lengua y la ley cubanas, la relación que Sarduy mantiene con esos caracteres de la patria y por ende con el centro que da sentido a los recuerdos en su memoria textual.

Aunque es improcedente ubicar fronteras rígidas, las tres etapas que acabo de señalar son distinguibles en la retórica y la sintaxis de la frase, y en tanto los cambios son lo suficientemente marcados como para relacionarlos con dos aspectos centrales que se continúan a lo largo de la obra y la experiencia, el exilio y la relación con los lectores, también podemos considerar que los cambios formales implican cambios ideológicos y temáticos fuertes⁵². En este capítulo voy a trabajar algunos elementos del segundo período de Sarduy con un análisis de *De donde son los cantantes*, para luego abordar el tema del exilio, desarrollado en algunas autobiografías, y el

⁵⁰ Guerrero, Gustavo (1999), "Reflexión, ampliación, cámara de eco. Entrevista con Severo Sarduy", en Severo Sarduy, op. cit., 1835.

⁵¹ La misma progresión se encuentra en los ensayos: *Escrito sobre un cuerpo* (1968) elide el sujeto, *Barroco* (1974) es aún más marcado en ese sentido, pero comienza a haber un cambio con *La simulación* (1982), donde a los fragmentos ensayísticos se le suman viñetas autobiográficas, que termina por consolidarse con *El Cristo de la rue Jacob* (1987), en el que las reflexiones críticas y teóricas están organizadas por las impresiones y los recuerdos que dejaron en la memoria las lecturas y los episodios de una vida por entonces lo suficientemente larga como para justificar su autobiografía.

⁵² Los tres segmentos en los que acabo de dividir la producción de Sarduy han sido pensados fragmentariamente por la crítica. François Whal sostiene que *Gestos* y *La playa* son dos obras que reciben la influencia del *Nouveau Roman*, mientras que el resto de su producción se desliza hacia la poética característica del neobarroco de Sarduy (1997, 20); sobre esa gran continuidad que abarcaría unos 25 años (de *De donde son los cantantes* (1967) a *Pájaros de la playa* (1993)), César Aira precisa: "También es tropical *Cocuyo* (1990), quizá su mejor novela, pero más sombría, con intimaciones de enfermedad y desintegración. Éste es el tema de la última novela, *Pájaros de la playa* (1993), que apareció meses después de su muerte" (Aira, César (2001), *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, EMECE, 509).

impacto que en su obra produjo una recepción minoritaria. En suma, amplió la idea presumible de que la acentuación y equilibrio progresivos del exilio y la relación con un público ceñido pero estable generan cambios sustanciales en su literatura.

1. Lenguaje e identidad nacional

Aunque acababa de abandonarlos, ya le parecían muy lejanos, como un recuerdo impreciso, casi como un sueño, el regazo de su madre, la voz de su hermana, una cama repleta de regalos y, al levantarse, el olor del pan con aceite salado y el tazón de café.

Severo Sarduy, *Cocuyo* (829).

Los reparos hechos a Mallarmé, casi siempre situados fuera de su órbita, nacen de la carencia de simpatía en el primer acercamiento. Buscaba, dicen algunos, el oro sintético, reparo momentáneamente atractivo si no se piensa que detrás de la búsqueda del oro sintético estaba el oro del Rhin, y que Mallarmé, como el héroe de la tetralogía, había visto caer el anillo de Brunhilda en el estanque, dejándole la corrosiva melancolía por algo inencontrable de nuevo.

José Lezama Lima, "El PEN Club y Mallarmé". (*Orígenes*, II, 7, otoño de 1948, 46).

En *Proyecto de una psicología para neurólogos* (1895), Freud adelanta desde muy temprano sus hipótesis sobre el recuerdo, la memoria y la repetición⁵³. Las neuronas organizan la energía psíquica a partir de una primera percepción, un primer objeto, y mantienen cargado el sistema a la espera de volver a encontrarlo, un anhelo que conserva el sistema en actividad, con vida. Pero sobre ese objeto se diseña una contradicción: las interrelaciones neuronales compelen a repetir la experiencia primigenia, aunque la estabilidad del sistema neuronal —que intenta evitar el displacer— impide que el objeto retorne, pues generaría una excitación desmedida e implacentera. La vida se mantiene con el deseo de ese objeto, que en realidad llevaría al sistema a la muerte; la vida se subordina al deseo de morir. Al hacer lógicamente imposible el retorno del único contacto puro con ella, Freud sostiene que la realidad está perdida para siempre y que sólo subsiste su recuerdo, que se proyecta sobre los objetos del mundo para volverlos deseables; es decir, para el sujeto no hay realidad, sólo hay memoria de la realidad.

⁵³ Tomo la versión de las *Obras Completas* (1981, Madrid, Biblioteca Nueva, 209-276), el texto fue originalmente publicado en 1950. Asimismo, cf. la lectura del texto hecha por Lacan en el libro VII del *Seminario, La ética del psicoanálisis* (2000, México, Siglo XXI).

Cocuyo, en la frase de la novela homónima usada como epígrafe, acuerda su nostalgia con esa interpretación de la memoria: recuerda el regazo de su madre y va a buscarlo durante toda su vida, percatándose de que el encuentro es imposible una vez que está lejos de su hogar y de que envenenó a toda su familia, madre incluida. Pero a la madre se le suma la voz de la hermana, la cama con regalos, el pan untado con aceite salado y el café, una reconstrucción melancólica del hogar en sus rasgos mínimos, la mañana, la noche, la comida, las voces, las caricias y los festejos.

El camino de Sarduy agranda aún más la realidad perdida y buscada: es la madre, la familia, la comida, pero también Camagüey, La Habana y Cuba. Para un exiliado que abandona una Revolución marxista en un momento en que como nunca antes el intelectual se reconoce marxista, la memoria según Freud propone una visión de mundo que puede hacer suya sin resistencias mayores porque la realidad que busca se cerró imposible aún cuando la nostalgia obligue a recordarla cada vez con mayor asiduidad. Asimismo, encontrarse freudiano con la vuelta de Lacan, cuando en el París de los '60 abundan sus hijos pródigos, significa para el exiliado cubano poder retornar no tanto a Freud, sino a Lezama Lima. Una visión de mundo que considera la realidad perdida para siempre y una experiencia desterrada que parece confirmar irónicamente la teoría son dos causas suficientes para que, a pesar del rechazo de Lezama a Freud, Sarduy pueda sentirlo cercano cuando aquel había escrito sobre Mallarmé la misma pérdida original que hace que la literatura sea un trabajo puro y exclusivo con el lenguaje considerado trascendente.

Luego de *Gestos*, la memoria del oro perdido domina el proyecto novelístico. En esa primera novela, Sarduy había probado una lengua para referir la realidad cubana, y cuatro años más tarde, con *De donde son los cantantes*, prueba una nueva. La primera fue una referencia que la volvía contemporánea con el uso exclusivo del presente verbal, un fresco en el que a través de la plástica se describía la percepción de La Habana e instalaba al lector, al narrador y al autor en esa realidad todavía mínimamente opaca para la mirada estética coexistente con Cuba. La segunda, el exilio confirmado, la política y la cultura con rumbos nuevos, refiere la Isla en tiempo pasado: es ahora el recuerdo de esa realidad, ya no la percepción de la arquitectura, como si la permanencia en el exilio impusiera de suyo el uso del pretérito para relatar la etapa de la biografía y la historia política que Sarduy había dejado atrás de manera irreversible. En *Gestos* La Habana es; en *De donde son los cantantes*, fue.

En esa segunda novela, Sarduy une la visión de mundo de Freud, el pasado arqueológico lezamiano y la experiencia del exilio haciendo evolucionar el proyecto nacido con *Gestos* de referir Cuba con las lenguas reprimidas. Ante todo el cambio aparece en las pretensiones del nuevo texto, porque ya no intenta un fresco revolucionario sino que toma el gran tema de la identidad nacional, uno de los recursos simbólicos para crear un sistema político cohesivo sobre la población, y lo desgaja en tres culturas distintas, tres lenguas menores respecto de la

identidad, tres razas que, si no se encuentran reprimidas, sí aparecen como grupos subculturales: la raza blanca, la oriental y la negra, los tres núcleos inmigratorios que formaron la población de la Isla. Sarduy le dedica a cada una un capítulo, un relato, unidos por personajes que se repiten y por el vaciamiento de la identidad nacional. La parte afrocubana, un radioteatro llamado “La Dolores Rondón”, se inicia con una escena representativa de la nueva poética:

-Como hace tanto calor, no nos vendría mal un paseíto por el cementerio: el mármol refresca, casi como una limonada. No hay mesitas ni traganíquel en este jardín de piedra, pero a eso llegaremos. En éste de Camagüey, en el centro de Cuba, no faltan retratos al óleo, con el muerto negro más rosado y más saludable que lo que nunca lo estuvo en vida, ni capillas de dos pisos, ni lectura. Aquí, por ejemplo, en el cruce de estas dos avenidas, se puede leer el poema de Dolores Rondón (359)

En *De donde son los cantantes* Cuba se vuelve un cementerio de discursos, una ruina cultural, una ciudad fantasma, sustituyendo el recorrido etnológico de *Gestos* (una mirada que ve y describe) por un “paseíto” arqueológico por la memoria textual de la Isla (una lectura que estudia el pasado). Recorrer Camagüey o La Habana como si fuera una visita al cementerio le permite recuperar la antítesis vida/muerte del barroco, señalar el silencio mortuorio de su nombre en Cuba luego del exilio y trenzar esa poética y esa experiencia con la idea de que la búsqueda de la tierra perdida pone en un más allá esa tierra, como más allá del principio del placer se ubica el objeto perdido del psicoanálisis –la vida del exiliado mantenida por el anhelo de la tierra natal, por el deseo de un pasado muerto y sepultado luego de la radicalización política cubana, por un melancólico retorno a la muerte social del autor. El exilio que hace de Cuba un cementerio transforma a la patria en puro lenguaje, en los recuerdos, los mapas, las cartas y la literatura que recibe el exiliado de su tierra natal. La experiencia del exilio encuentra como un epitafio el pasado de la patria, así como el narrador se encuentra con el epitafio de la tumba del personaje la Dolores Rondón:

Aquí Dolores Rondón
Finalizó su carrera,
Ven, mortal, y considera
Las grandezas cuáles son.
El orgullo y la presunción,
La grandeza y el poder,
Todo llega a fenecer.
Y sólo se immortaliza
El mal que se economiza
Y el bien que se puede hacer (359).

El radioteatro “La Dolores Rondón” se divide en diez capítulos que relatan en un fragmento narrativo lo que condensa cada uno de los versos de la décima, siguiendo el orden del epitafio y no el cronológico, y narran las peripecias de la afrocubana en la política de Batista. El

poema es el texto del pasado que Sarduy vivió y que sólo logró comprender una vez que sus personajes representativos murieron (física o socialmente) y que los textos culturales pudieron retornar con un sentido cristalizado. La identidad nacional se encuentran en la muerte cerrada, blanca, vacía y fría o, para poner una metáfora cara al presente, la identidad nacional es un archivo, lo que significa una crítica doble a la identidad: por un lado son papeles, cementerios, décimas, profecías, una maraña de escrituras, todo menos una totalidad orgánica, y por el otro construyen o intentan construir imágenes del pasado, recorridos múltiples como las lecturas y organizaciones posibles de los textos.

Gestos intentaba un acercamiento a la realidad a través de una mirada estética que en lugar de encontrar la realidad pura describía obras plásticas en la arquitectura de la ciudad; *De donde son los cantantes* transforma esa mirada estética en un ojo lector de los signos culturales cerrados en el pasado por la frontera del exilio. En el corte entre Cuba y Europa Sarduy ubica un acto lingüístico, el archivo o el epitafio, que caracteriza el cementerio urbano de la memoria y termina por señalar al lenguaje como el único que ordena la experiencia y hace decir y actuar a los hombres. En suma, en esta segunda etapa de Sarduy el lenguaje se convierte en el único sujeto de la historia –ya sea que se dé como archivo, epitafio o literatura, Cuba es como el diccionario, un cementerio de palabras.

La idea del lenguaje como único sujeto de la historia, que ubica entre la realidad y el hombre un archivo que hay que leer, está presente de manera destacada en el fragmento más histórico de la novela, “La entrada de Cristo a La Habana”, relato sobre la raza blanca en la Isla que sustituye la historia a secas por una historia de la lengua cubana. Socorro y Auxilio (personajes que aparecen en las tres partes de la novela) buscan al blanco Mortal en cuatro momentos importantes: la España invadida por los moros del 1100, la llegada a América, la aclimatación de la raza en Cuba y una procesión de Cristo desde Oriente a La Habana. Pero la historia de la realidad se sustituye por una historia del archivo o la lengua española: Sarduy representa la península ibérica invadida por los moros a través de reescrituras de poemas árabe-españoles, el viaje hacia América con citas y transformaciones del diario de Colón, la aclimatación cubana con la incorporación de las variantes sociolectales del castellano cubano y la procesión de Cristo a través de una versión libre del trayecto de Castro desde la provincia de Oriente a La Habana durante la Revolución. Son las marcas del archivo blanco cubano. La reescritura mixta española y árabe dispone la búsqueda de Auxilio y Socorro en el 1100:

–No por estos pedruscos, oh labradores, ni por joya arqueológica alguna venimos, no; sino por los indicios de nuestro dueño. Buscáis palacios vacíos; nosotros a un rey que los merece. Ya las piedras ascienden. Decidnos si por ellas ha pasado. Se llama Mortal y “viste traje celeste de los telares de Almería” –Sarduy añade en nota al pie que el entrecorillado es un verso de Ben Guzmán del siglo XII (383)

Luego, Auxilio y Socorro continúan su búsqueda en el viaje transatlántico hacia América. El diario de bitácora de los personajes es una reescritura del diario colombino:

Por la noche navegamos lentamente, por miedo a atropellar tritones; éstos nos asediaron en bandas de hasta ciento y no nos abandonaron sino hasta el alba, enredados entre los sargazos. Pasaron muchos pájaros y ángeles que no se alejan nunca a más de una milla de la costa, así es que la tierra debe estar cerca... *Vimos un ramo de fuego caer sobre el mar* —en otra nota al pie, la novela aclara que la bastardilla está extraída del Colón (394).

Una vez aclimatadas en Cuba, Auxilio y Socorro, entre el siglo XVIII y XIX ya no buscan más a Mortal, lo que sorprende a Sarduy (transfigurado como Yo), y en las intervenciones se reconoce la dicción cubana:

YO: Pero, a todas estas, ¿qué se hizo de Mortal? ¿No lo buscan más, lo han olvidado?
—¡Ay, niño! —me responde Auxilio, y con una vuelta de carnero salta de la hamaca—. Toma, para que te refresques, chico —y me da una champola de guanábana.
YO (*¡qué rica!*): Empino el vaso. A través del fondo la veo en un redondel lechoso, manchada de azúcar, cóncava.
—¿Qué quieres, mi vida? —continúa (*¡cómo ha cambiado!* —me digo—). La realidad es nacer y morir, ¿por qué llenarnos de tanta ansiedad? ¡El que no cambia se estanca, mi socio, así es que ni hablar (395).

El último fragmento se destaca por el peso político que tiene. Es una reescritura del camino de Castro desde Sierra Maestra a La Habana, transfigurado en una imagen de madera de Cristo, última metamorfosis de Mortal, el que encarna la raza y la cultura blancas y ostenta en todas las épocas las insignias del poder. Con ese esperpento (cuyo cuerpo de madera se va pudriéndolo a cada kilómetro del recorrido), Sarduy ubica la figura del líder como el Redentor de la historia para un pueblo latinoamericano que busca su verdad, pero como no se trata de Cristo, sino de la imagen de Cristo, un artificio, un simulacro del verdadero poder, la novela manifiesta que Castro logra armar su estructura política inventándose a sí mismo como el Redentor y estableciendo con esa figura un sistema de propaganda eficaz. Como el lenguaje en la décima de “La Dolores Rondón”, la verdad de la Revolución es su ficción, su relato, su forma de comunicación.

A la vez, Sarduy arma una genealogía particularmente sugestiva: el socialismo real, el que se impone con la primera radicalización de 1961, tiene sus fuentes en el señor feudal de la España mora y en el rostro genial, terrible, simulador, invasor, de Colón, de modo que en Castro reencarnan los líderes religiosos y medievales y la estructura de su poder se asienta en el legado genealógico del colonialismo ibérico y el sometimiento que impuso a las otras razas.

Cuando examinó la novela de dictadores, Halperín Donghi expuso un panorama cercano a la interpretación genealógica de Sarduy, porque si éste presentó en *De donde son los cantantes*

la línea ibérica que le da sentido al centralismo de Castro durante la Revolución, Halperín consideró los distintos proyectos políticos latinoamericanos a partir del legado indeleble que España le habría impreso a la región durante la colonia⁵⁴. Como lo intuyó Sarduy en el hermético retrato genealógico de Castro, Halperín ve en la Revolución cubana la misma alternancia nacida en el Antiguo Régimen entre la tiranía honrada de un líder y el poder arbitrario de los grupos de poder, en donde la tiranía centralista surge inevitable a la hora de salvar un proceso tantas veces amenazado:

La Revolución iba a avanzar durante décadas entre rápidos y estrechos, afrontando casi constantes riesgos mortales; fue la identificación con un caudillo de popularidad inmensa, no limitado durante quince años por ningún marco institucional demasiado preciso, y aun después capaz de dominarlo con su presencia poderosa, la que aseguró su siempre amenazada supervivencia (38).

En Halperín Donghi la alternancia entre monarquía institucional y poder arbitrario explica la imposible salida latinoamericana hacia el liberalismo constitucional a la par que justifica la necesidad de que en Castro reencarne la figura de Quiroga en un proceso político que sin embargo había cortado con el legado español y el sueño liberal; para un Sarduy sin duda más literario y hermético, la figura del líder también tiene una vasta genealogía española que impuso su estilo de poder a pesar de que la lengua hubiera cambiado tanto desde el feudalismo del 800 al cubanismo de 1960. En ambos casos el legado español subyace para comprender las distintas opciones tomadas en América Latina, mientras que el liberalismo constitucional se deshace en las sombras de un sueño que sin embargo Sarduy pondrá en sus papeles, copiando una Europa menos tormentosa que la realidad estéril del caudillo.

El final de "La entrada de Cristo a La Habana", el final en suma de la novela, es sugestivo: cuando Castro ingresa a la capital, acontecimiento apoteótico que debería acercar al lector con la verdad revelada del pueblo festejando el triunfo en el calor del trópico, Sarduy hace nevar sobre La Habana, dejando de lado cualquier mimetismo y proponiendo su examen con la frialdad que se podría haber usado para cualquier otro proceso social. En su blancura, la

⁵⁴ Halperín Donghi, Tulio (1998), "En el trasfondo de la novela de dictadores: la dictadura hispanoamericana como problema histórico", en op. cit., 17-39. Resumido en sus líneas centrales, el admirable ensayo sostiene que la Corona fracasó frente a las distintas facciones de la elite local de las Indias, que se apropiaron de una porción del poder, pues el vasto imperio impedía un control absoluto y capilar, pero en la práctica aprovechó su debilidad al reducir sus funciones al arbitraje entre los diversos grupos, evitando así una burocracia numerosa y un aparato militar onerosos. La larga experiencia de tres siglos hicieron que la América Latina independiente se moviera pendularmente dentro del sistema de poder instaurado durante la colonia, entre el centralismo monárquico y la elite acostumbrada a tratar con el Estado como con el polo opuesto. Esas fueron las opciones que Alberdi sopesó en su proyecto de construcción de la nación, concluyendo que la única alternativa para liquidar la arbitrariedad política de una elite que se había apropiado de un pedazo del poder era el centralismo de su república posible, que cubre con un decoroso manto democrático un sistema que no es otro que el de la monarquía. A partir de ese esquema, Halperín pasa revista a los vaivenes políticos de los siglos XIX y XX..

nieve sobre la capital puede ser la condensación freudiana del paisaje habanero en el recuerdo de un exiliado que escribe desde las nevadas parisinas (lectura que se refuerza con los subtes que Sarduy incorpora a esa ciudad de la nostalgia), la llegada del sistema soviético a Cuba (que se liga con las interpretaciones que denuncian la stalinización del proceso revolucionario) o la idea de que aquello que todos veían como una primavera era en realidad un invierno definitivo y duro (la novela se cierra con una balacera que llueve desde helicópteros). Pero en los tres casos subyace la intención de distanciar el presente cubano del presente europeo y latinoamericano para fomentar una mirada crítica sobre la Revolución. En suma, la nieve sobre La Habana es un manto blanco que permite interpretar el pasado reciente desde la distancia, como una cristalización o un mosaico de lenguas, códigos culturales y prácticas transformadas en una sincronía, en un corte en el que se relacionan semióticamente entre sí.

Dentro del proyecto literario nacido en el exilio con *Gestos*, en *De donde son los cantantes* Sarduy transforma su poética, hace evolucionar sus objetos privilegiados (el cuerpo erótico, el travestismo, la teatralidad y sobre todo el disfraz cristiano de Castro) y transmuta su lengua interdicta para poner en lugar de la realidad cubana las lenguas solidificadas luego de la Revolución. Para hacerlo, sugestivamente Sarduy tuvo que reorganizar el paisaje cubano con la nieve y encontrar una relación distinta entre el exilio y el recuerdo de La Habana, en donde la tierra y los habitantes se vuelven productos de los dialectos y las subculturas china, negra y blanca, que lo ponen fuera de la Ley del Estado cubano y de la Ley que predomina en el campo literario: el apoyo a la Revolución.

2. Poética de las mediaciones, poética del vacío

Mientras estaba en Cuba, era algo que estaba demasiado presente; no podía saber qué era. Cuando quedó lejos, pude empezar a plantearme esa pregunta, que es la que poco a poco ha centrado mi trabajo. A saber: cuáles son las posibilidades, diría de un modo un poco presuntuoso, las posibilidades ontológicas, las posibilidades de ser de mi país.

Entrevista con Rodríguez Monegal, 1797.

...no prodigué saber, marqué su sitio vacío
y nómada

Maitreya, ([1978] 1999, 617).

La pregunta por la identidad cubana de *De donde son los cantantes* participa de un contexto sumamente fértil para un proyecto de ese tipo. Sartre había publicado *Colonialismo y neocolonialismo* (1965), donde sostenía que los países expoliados del Tercer Mundo debían afirmar su identidad para romper el dominio imperialista, y los escritores del boom se nutrieron

o coincidieron con esa interpretación al publicar novelas totales sobre sus atormentados países. Sin embargo, a pesar de las coincidencias, *De donde son los cantantes* se apartó de uno y de otros, así como en el plano político se apartó del apoyo a la Revolución de Castro que todos hicieron llegar.

La novela apareció en el momento álgido del boom de la literatura latinoamericana (el mismo año en que García Márquez publicó *Cien años de soledad*), pero tuvo una modesta tirada de 3150 ejemplares en Joaquín Mortiz luego de que Carlos Barral la rechazara, y el texto definitivo es en verdad la recopilación de varios fragmentos publicados anteriormente en revistas literarias, además de que el capítulo "La Dolores Rondón" es una pieza de radioteatro que escribió por encargo para la radio alemana SDR de Stuttgart en 1964⁵⁵. Ubicada en un lugar marginal dentro del mercado del libro, los datos cuantitativos de la tirada de la novela ponen de manifiesto las hondas discrepancias en la interpretación de la misma pregunta que gran parte de los escritores latinoamericanos se hicieron sobre la identidad nacional. La forma de publicarla condicionó de entrada la respuesta que Sarduy podía dar: es una recopilación de fragmentos unitarios que, dispersos en revistas, reproducen la coexistencia conflictiva de los blancos, orientales y negros a los que se refiere, dejando sentado que la identidad, lejos de ser la respuesta latinoamericana esperada, es la construcción simbólica de la raza vencedora para imponer su hegemonía sobre el resto de la población.

No obstante, en un contexto donde se intenta una literatura crítica sobre la nación, Sarduy no desentona por las soluciones particulares con las que contribuye a ese examen colectivo de la realidad latinoamericana, sino porque ejerce el derecho crítico que el intelectual piensa consubstancial con su propia figura para mirar el pasado y el presente cubanos. No sorprende en este sentido la sección dedicada a la raza negra de su novela porque tiene como antecedente el negrismo militante de la época de vanguardias, ni tampoco extraña la conclusión sobre el dominio blanco desde que Colón llegó a América, una idea que cualquier latinoamericanista podría haber suscripto. En cambio se destaca cuando dentro de esta genealogía incluye a Castro, para rebatir la idea de que la Revolución había afirmado una auténtica identidad nacional y latinoamericana, contrarrestándola con la sugestiva interpretación de que en realidad se trata del último aparato de poder concebido por los blancos para dominar sobre la población.

Asimismo, como aparece en el esperpento que representa la imagen de Cristo/Castro, la crítica a la identidad nacional como sistema simbólico impuesto por un grupo sobre el resto se sostiene en una lectura temprana y sagaz de la eficacia de la propaganda y en general de los

⁵⁵ Aparte del radioteatro, la novela recopila los siguientes textos: "Curriculum cubense", *Sur*, N° 297, Buenos Aires, 1965, 42-49, "Junto al río de Cenizas de Rozas", *Mundo Nuevo*, N° 5, París, 1965, 83-88, "Rosado y perfectamente cilíndrico", *Mundo Nuevo*, N° 16, 1967, 24-27, "En el bosque de La Habana", *Zona Franca*, N° 15, Caracas, 1965, 25-27, "Con fondo verde y gritando", *Diálogos*, N° 6, México, 1965, 15-17, y "Las poco pelo", *Papeles de Son Armadans*, N° 123, 1966, 303-320.

medios de comunicación de la década del '60 para la formación e ideologización masiva. El interés por los medios se advierte en el capítulo dedicado a la cultura negra, originalmente la pieza radioteatral "La Dolores Rondón", como en el resto de los capítulos, que rescatan los materiales de la cultura de masas (el bolero, los discursos políticos y las propagandas radiofónicas son los más evidentes). Pero así como la identidad nacional es una preocupación generalizada, también el uso de los medios lo es: Cortázar se interesó por los relatos populares, las lenguas y la influencia de los medios de comunicación, y el resto del boom, sobre todo Fuentes, se refirió a la situación alienante que generan; sin embargo, Sarduy siguió la misma línea que Puig, pues giró los términos y no vio en la amplificación desmedida de la comunicación un ocultamiento de la verdad recóndita latinoamericana, sino la única verdad superficial, que produce hombres, discursos e identidades.

En este sentido, dentro del contexto de publicación el interés por los medios de comunicación se vuelve una cuestión tan generalizada como la pregunta por la identidad nacional, mientras que la ecuación medios e identidad permite explicar las soluciones distintas que dividen el campo intelectual cuando aparece *De donde son los cantantes*. Por su parte, los escritores del boom se interesaron por los medios de comunicación para separar la literatura de la sociedad de consumo como la verdad se separa de la mentira, a través de una serie de poéticas que en el fondo pensaron descubrir la verdad en una sociedad nada verdadera (el fantástico cortazariano, el mito de Fuentes y García Márquez o lo real maravilloso de Carpentier fueron sus ejemplos conspicuos), una verdad cuya crítica a la sociedad modernizada permitió que se la conectara con el problema de la identidad y el activismo político. En contra, el neobarroco y escritores como Puig sostuvieron que ese real es imposible, así como que la única verdad está estructurada por la ficción de los medios masivos y los lenguajes sociales, uno de cuyos productos es la identidad nacional; si existe una salida, una propuesta política consistente para esta perspectiva, es la que inicia Sarduy con *De donde son los cantantes* y acentúa cada vez más en sus novelas subsiguientes: trazar un silencio para no aceptar de entrada ninguna de las lecturas que los diferentes grupos intentan imponer y percibir consiguientemente las luchas y la evolución cultural a través de las distintas reescrituras del archivo.

En suma, entre *Gestos* y *De donde son los cantantes* se transmuta la poética narrativa en una serie de planos: de la mirada de la ciudad a la lectura del archivo, del registro imaginario de la pintura a la ley simbólica de los signos culturales, del intento por describir la realidad a una comprensión de que la realidad tiene la estructura de la ficción. A pesar de que con la segunda novela Sarduy parezca apartarse del mundo, los medios de comunicación y las luchas de poder de los personajes están lo suficientemente presentes y acentuados como para afirmar que el mundo es creado y recreado por las ficciones de los lenguajes sociales, especificando además un lugar para el arte dentro de esos discursos, un lugar que el *Pop Art* en los Estados Unidos estaba mostrando en los '60 y con el que Sarduy mantuvo una relación atenta.

Pero aunque encontrara los mismos intereses en las vanguardias plásticas, en el psicoanálisis o en su relectura de Lezama Lima, Sarduy resuelve el giro de su proyecto narrativo estableciendo una relación nueva con Cuba, como si la Isla fuera una interrupción en el mar de la memoria, un hueco nostálgico que compele a reponerlo: la literatura de Sarduy se acerca a la estructura ficticia de la verdad, a la metáfora del archivo, porque para un exiliado la realidad cubana sólo dice su verdad mediada por las lenguas (cartas, novelas, diarios, noticias) y el pasado cerrado que como un mosaico sociolingüístico retorna cristalizado al que lo vivió. Sarduy transformó su proyecto literario al volver a la realidad perdida en el recuerdo textual y al usar las nuevas disciplinas y opiniones del campo intelectual francés para radicalizar la experiencia personal, convirtiendo el destierro en una categoría teórica, crítica y literaria con la que sostuvo que toda relación con la nación (y en última instancia, toda experiencia) es una relación textual violenta con el archivo histórico, cultural, documental.

Las tres novelas siguientes, *Cobra* (1972), *Maitreya* (1978) y *Colibrí* (1984), están todavía bajo la órbita de esta poética de las mediaciones: pulverizan al extremo la peripecia a favor de un trabajo minucioso con el lenguaje e instalan la narrativa dentro de los discursos sociales, desde las nuevas disciplinas a los medios de comunicación masiva. Una de las líneas que reflejan esa continuidad en progreso es el espacio cada vez más importante que Sarduy le dedica al lector, porque si en *De donde son los cantantes* la poética se transforma al centrar el lenguaje, cuestionar la identidad e interesarse por los medios de comunicación, el trabajo con la lectura dentro de la novela sirve para vaciarla de toda referencialidad externa, tanto hacia el mundo como hacia la subjetividad del autor, e implica identificar lo que distingue a la literatura dentro del circuito de comunicación de los medios sociales, la relación escritura-lectura, precisamente para componer allí una crítica a la comunicación en tanto son textos hechos para incomunicar. Sarduy instala cada vez más la novela en la estructura ficticia del mundo para enredar todas las líneas de codificación y decodificación.

Este trabajo se inicia con *Cobra*, donde aparece a pie de página un tipo de lector que la novela identifica con el público masivo del *boom* de la novela hispanoamericana, del que se separa abiertamente por su poco refinamiento para comprender las transformaciones y los cambios de nombre de los personajes (procedimiento típico de la narrativa de Sarduy), y mediante el cual se inscribe en el polo opuesto al de la nueva novela:

Tarado lector: si aun con estas pistas, groseras como postes, no has comprendido que se trata de una metamorfosis del pintor del capítulo anterior —fíjate si no cómo le han quedado los gestos del oficio— abandona esta novela y dedícate al templete o a leer las del Boom, que son mucho más claras (464).

Si bien se trata de un recurso con el que genera de hecho la metamorfosis del personaje, al incluirlo de este modo a pie de página Sarduy señala el tipo de lector al que se dirige

mediante aquel al que no se dirige, marcado como un tarado que lo único que reclama es cierta claridad. En *Colibrí*, esta distinción de lectores se vuelve más compleja y explícita, y, aunque abandona la polémica en la que incurre en *Cobra* al tachar de facilista la literatura del boom, continúa la identificación de la clase de lectores que suma al separarlos de un público general que sigue reclamando claridad argumental, temática y formal. Así, cuando el personaje Colibrí logra evadirse de sus perseguidores, llega a un suburbio y aparecen cuatro palabras, “*frutas, neón, orquestas, teatrillos*” (722); en ese espacio encuentra un taller en el que se ofrece trabajo para pintores de pulgas, exagerada ocupación que el local lleva adelante con los auspicios del gobierno para que los insectos desfilen debidamente vestidos en los fines de curso y las celebraciones de los triunfos revolucionarios al son del Himno Nacional. Las palabras clave, parodia de sus propios textos y las lecturas que genera, y la parodia del petulante nacionalismo gubernamental, llevan dos notas a pie de página de Sarduy. La primera inscribe a un lector especializado que manifiesta que “*frutas, neón, orquestas, teatrillos*” aparecen “Según la expresión de Andrés Sánchez Robayna, para dar el marco de mis infundios narrativos” (722); la segunda toma la voz de la autora de una tesis doctoral que le explica a una lectora incompetente por qué Colibrí tomó el trabajo de pintor de pulgas:

¿Por qué no había otra cosa que hacer? ¿Cómo? Pues no señora: porque así lo exige esta rigurosa ficción programada hasta en sus últimos detalles, donde nada, óigalo bien, pero absolutamente nada, se ha dejado al azar. (Nota de la autora de una tesis de doctorado sobre *Las estructuras narrativas en la obra de Severo Sarduy*.) (722)

De hecho, Sarduy toma en clave paródica la tesis doctoral de Manuel Alberca Serrano, *Estructuras narrativas de las novelas de Severo Sarduy*⁵⁶ (y está tomada en clave paródica al invertir el género del autor y al situar las explicaciones del doctor en un circuito simbólico que no es el suyo, sino el de una señora escandalizada que sólo puede leer gratuidad al escapársele, como antes al tarado lector del boom, la complejidad narrativa del texto neobarroco). Estas marcas explícitas de los lectores llegan en *Colibrí* a su grado máximo de complejidad, y, más allá de la nota al pie que acabo de citar, Sarduy incorpora al cuerpo de la novela escenas donde él mismo aparece discutiendo con sus oyentes, sus lectores y sus personajes las variantes de la trama, girando siempre sobre el rebuscamiento barroco y la gratuidad discutible de la narración, que no dejan ver lo esencial. Las escenas de lectura que incorpora, las notas a pie de página y, en general, las parodias sobre los lectores fáciles y los reconocimientos de sus lectores especializados significan el trabajo más contundente que realiza sobre los soportes estructurales de la literatura y su relación con el mercado y la sociedad: se trata de las condiciones materiales y simbólicas indispensables para el circuito simbólico de la literatura moderna, cuya descripción

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

la lleva adelante mediante la polifonía que genera al dirigirse a un tipo de receptor determinado, al negar gran parte de los lectores potenciales y por ende al situarse polémicamente respecto de los otros productores. Las exploraciones lingüísticas, las exhibiciones de las estructuras de la literatura, en definitiva, el hacer literatura con las formas que definen la literatura, se centran de hecho en esta incorporación del lector y en el uso narrativo que hace de su selección activa.

Con esta práctica, Sarduy lleva a su máxima expresión el proyecto narrativo de la apertura de los signos lingüísticos y culturales y las búsquedas minuciosas en el archivo. Desde *De donde son los cantantes* supuso como ideograma básico que aún la Revolución Cubana, en la que muchos vieron el anuncio de la realidad latinoamericana, estaba estructurada como el resto del mundo bajo las formas de la ficción, a través de una gran polifonía social que construye la única experiencia posible de los hombres. Sarduy avanzó en esa línea con las novelas siguientes, donde el cuerpo erótico se convirtió en la envoltura textual del disfraz y las lenguas reprimidas en grandes cortocircuitos de los sistemas de comunicación; creó en fin, con la apelación al lector cada vez más espaciosa, un lugar para la literatura dentro de la ficción del mundo para establecer desde ese lugar una crítica tan radical como minoritaria y casi inaudible dentro de las estentóreas manipulaciones simbólicas que lo dominan.

La misma poética lo llevó a un callejón. Si durante los primeros años del '80 *Colibrí* se atreve a parodiar las escenas de lectura y una tesis doctoral dedicada a las estructuras narrativas de Sarduy, es porque nos encontramos en una década en que la encrucijada entre modernización cultural y Revolución política de las décadas del '60 y '70 forma parte de un pasado irreversiblemente cerrado, y en unos años en que los esquemas de lectura anunciados como la gran conmoción del liberalismo —en este caso los del neobarroco— se encuentran finalmente integrados en una sociedad que ha reafirmado su rumbo. Si parodia al lector especializado es porque el archivo de la nación y la experiencia han dejado paso a un archivo mínimo, reducido y autónomo, el bullir burocrático e institucionalizado de la lectura especializada. En definitiva, el máximo lugar dado al lector induce a pensar si no es también un signo del agotamiento de la poética nacida con *De donde son los cantantes*. Sarduy va a detenerse precisamente en ese punto para girar nuevamente la mirada hacia atrás. En esa retrospectiva va a publicar una nueva organización del proyecto creador, *Cocuyo*, y una serie de textos autobiográficos que definen el espacio del exilio, de los que a continuación me voy a ocupar.

3. Exilio

⁵⁶ Alberca Serrano, Manuel (1981), *Estructuras narrativas de las novelas de Severo Sarduy*, Universidad Complutense, Facultad de Filología Hispánica, Madrid.

En "Lenguaje y literatura", un trabajo de 1966, Foucault señala que mientras la función del lenguaje es el tiempo, el ser del lenguaje es el espacio⁵⁷. Esta es una cuestión en la que Lacan había insistido incansablemente al recordar que el sentido se produce en la sincronía y al advertir que la estructura, con la que se explica el inconsciente tanto como la sociedad, es una función espacial, un concepto de la geometría⁵⁸. Tal vez no exista una idea más adecuada para la literatura de Sarduy, evidentemente porque se hace eco de estas ideas, pero también porque su literatura surge de una situación geográfica: es una literatura del exilio que nunca dejó de hablar de Cuba. En este sentido, en Sarduy se unifican la experiencia de un exiliado que sólo conoce de su país aquello que su país ya no es, y las propuestas teóricas del clima de ideas estructuralistas, en el que el tiempo sólo puede verse como la conversión geográfica del pasado.

El exilio domina su biografía, sus novelas (pasa del presente al pasado cubano) y sus opciones teóricas (la elección del estructuralismo antes que el marxismo), pero también tiene una importancia decisiva para la adquisición de su nombre dentro de las letras latinoamericanas y para la relación que mantiene con el público lector. Ambas son cuestiones que nacen de su rechazo de la Revolución: negativa o positivamente marcado, su nombre de autor será siempre el nombre de un exiliado del proceso que lleva adelante la verdad y la etapa resolutoria de América Latina, mientras que ese exilio le impedirá dirigirse a los lectores cubanos y cerrará las filas de los lectores latinoamericanos que durante la década del '60 se vuelcan en masa al consumo de novelistas comprometidos con la Revolución que él ha abandonado.

Estas opciones biográficas, literarias, teóricas, editoriales y autofigurativas tienen un inicio incierto, pero a la postre terminan por configurar una coherencia dentro del campo intelectual latinoamericano: las características subjetivas de Sarduy terminan por objetivarse. Las propias dificultades experimentales de una literatura surgida de la combinación entre Lezama Lima, *Tel Quel*, Lacan y el exilio contrarrevolucionario lo empujan hacia un lector especializado que consume revistas literarias, lejos del lector masivo del boom de la novela hispanoamericana, y a lo largo de las décadas del '60 y '70 estas opciones tienden a cristalizarse en el sector liberal que avala y fomenta la modernización del campo literario. Si no se estructuran del todo, es porque estas opciones continuarán una tensión equívoca entre la despolitización de la literatura y el anarquismo cultural.

Sarduy recuerda ambas perspectivas en un fragmento autobiográfico de 1990, "Exilado de sí mismo". Por una parte, el texto demuestra que el espacio semiótico del exilio funciona como una impugnación velada o explícita a los poderes del Estado:

⁵⁷ Foucault, Michel (1994), "Lenguaje y literatura", en *Lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 96.

⁵⁸ Un ejemplo claro es Lacan, Jacques (1999) "Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache: "Psicoanálisis y estructura de la personalidad"", en *Escritos II*, México, Siglo XXI (especialmente 627-636).

Sólo las antologías, redactadas por celosos guardianes del patrimonio literario nacional, dan cuenta insoslayable de esta partida. O no dan ninguna. Recientemente me llamó un amigo para comunicarme la infausta noticia de que yo “no existía”, al menos en los anales recientes de la literatura nacional. Ese olvido pre-póstumo no me asombró. El exilio es también eso: borrar la marca del origen, pasar a lo obscuro donde se vio la luz (43).

Las antologías de la literatura producen y reproducen la cultura nacional. Son artefactos que, como las Academias, las Universidades, las Revistas y los medios de comunicación, no sólo establecen una tradición en la que lo heredado se conserva y se reproduce en las instancias mediadoras del Estado (sobre todo las educativas), para componer el patrimonio cultural de una Nación, sino que más aún establecen una selección activa del pasado y su conexión con el presente a fin de ratificar cultural e históricamente un orden establecido (Williams 1997,138). La expulsión de Sarduy de la tradición significa precisamente el rechazo activo de su ideología literaria y el privilegio correspondiente de la cultura que contribuye a la consolidación del patrimonio revolucionario cubano, pero, como contrapartida, esto define al exilio como un lugar semiótico que se instituye con la borradura del nombre de la lista validada por el Estado cubano como la tradición de la Revolución. Escribir en el silencio del nombre, en el silencio como soporte del enunciado, significa una impugnación directa a las condiciones del Estado –más allá de que quede enunciada explícitamente– porque señala y denuncia que la literatura tal como la practica Sarduy no puede inscribirse en la producción de la tradición⁵⁹.

Pero esta perspectiva antihegemónica con la que se carga el exilio tiene una fuerza política evanescente. Gira entre una protesta anarquista que impugna el orden social del Estado moderno y un mero enunciado contra la política cubana desde una sociedad liberal, entre la revuelta total y la despolitización de la literatura. Sarduy no sólo mantiene esa primera afirmación sobre los poderes institucionales de cualquier Estado sobre la cultura, sino que también abona la despolitización, cuando se refiere a su exilio como una opción personal: “me sucedió hace treinta años y sin que ninguna institución ni país me expulsara o rechazara” (41).

Ambas perspectivas del exilio se encuentran en el espacio con el que Sarduy piensa el tiempo del destierro para la literatura latinoamericana:

Entrar pues a ese exilio –los escritores no se han exilado, desde principios de siglo, ni a Francia ni a París, sino a un barrio de París, el Barrio Latino y a dos o tres de sus cafés– es, de cierto modo, anularlo.

Exilarse en ese barrio es como pertenecer a un clan, integrarse a un blasón, quedar marcado por esa heráldica de alcohol, de ausencia y de silencio. Las

⁵⁹ Asimismo, cuando los textos son repatriados e integrados a la tradición nacional pueden leerse como signos claros de las transformaciones políticas y sociales.

generaciones de escritores y poetas sudamericanos se han ido sucediendo, esa estancia inaugurada quizás, para no caer en referencias decimonónicas o arcaicas, por el ajenjo de Rubén Darío y su brillo de verde irriagando, como una sangre venenosa, sus versos metálicos, bruñidos por el Olimpo de Montparnasse, aunque las musas y el lugar configuren una tautología (41).

Mientras el territorio de origen queda marcado por su ausencia, y esta ausencia es el silencio sobre el que erige la escritura que impugna la tradición del Estado, el destino del escritor también se libera de demarcaciones políticas y territorios gubernamentales para pasar a alojarse en una comunidad barrial poblada por los exilados. El Barrio Latino y los cafés cartografían una extraterritorialidad en la que ni siquiera el nuevo grupo de pertenencia hace uso de otras marcas políticas territoriales que el difuso origen latinoamericano; los signos de importancia Sarduy los encuentra en el alcohol, la ausencia y el silencio, y la fundación de la comunidad, en el ajenjo de Rubén Darío. Pero al mismo tiempo, si el exilio crea una patria utópica de la literatura que se rige por leyes exclusivamente literarias, esa patria coincide plenamente con la modernización liberal de las sociedades centrales, con lo que, ahora lejos del anarquismo político, Sarduy se manifiesta en la tradición del modelo europeo y pone como utopía para América Latina la autonomía de las sociedades modernizadas:

[E]ste exilio, voluntario o no, es al mismo tiempo abrazar una orden, integrarse: aceptar también, y eso es lo más duro, como la delegación de una continuidad, no puedes ser indigno de los de antes, tienes que escribir como ellos, o mejor, tienes que darle a esa lejanía —la de tu tierra natal— consistencia, textura, tienes que hacer un *sentido* con esta *falta*. Ahora, parece decirte el exilio llegada la cincuentena, te toca a ti (41-42, subrayado en el original).

La utopía del Barrio Latino gira entre una impugnación anárquica a los poderes del Estado y un reproche únicamente dirigido a Cuba, entre una política de la rebeldía y una celebración de la modernización del campo intelectual bajo la égida del liberalismo. Este vaivén ideológico estuvo presente en todo el período que la autobiografía viene a cerrar con su mirada retrospectiva. La extraterritorialidad del Barrio Latino, las drogas, el alcohol, el momento fundacional del ajenjo de Rubén Darío, la marginalidad sexual, son parte del rostro de Sarduy, que podríamos dibujar con una bibliografía que tiene en Lacan, Deleuze, Guattari, Kristeva y Derrida sus autores destacados, aquellos con los que Sarduy ha dialogado desde 1963. Pero la Internacional de los Escritores muestran otro rostro de Sarduy, el de la apuesta por la modernización del campo intelectual latinoamericano y el del acompañamiento de proyectos editoriales liberales como *Mundo Nuevo*, *Libre* y la segunda etapa de la *Revista Iberoamericana*.

4. Lectores

Uno de los problemas de todo escritor exiliado es el público lector, que lo lleva a la paradójica situación de escribir para aquellos que no pueden leerlo y lo ubican en una encrucijada particular del destierro: dejar de escribir o escribir para el futuro y dirigirse a lectores de otras nacionalidades. Pero a pesar de su situación conflictiva, el escritor exiliado tiene la ventaja de que está obligado a mirar a América Latina, porque se encuentra a una distancia que le permite ver las diferencias y las similitudes de los países y porque se dirige a un público extranjero en el que sin embargo debe reencontrar características que lo identifiquen con él. Sarmiento en Chile y Martí en los Estados Unidos enunciaron un futuro hispanoamericano a lectores procedentes de sistemas políticos, culturales y regionales distintos, en los que tuvieron que descubrir un trasfondo de similitudes con los lectores de sus respectivos países. Se puede decir que esas características similares que llamamos América Latina son en parte el descubrimiento o la invención de escritores, intelectuales y sujetos anónimos que tuvieron obligadamente que dirigirse a personas con las que no compartieron ni educación, ni cultura ni bandera.

Hacia la década del '60, esta situación se encuentra favorecida por el latinoamericanismo que domina la Revolución cubana y por la modernización, la urbanización y la escolarización creciente que a escala mundial se produce luego de la Segunda Guerra Mundial. En ese contexto, Sarduy encontró de antemano imposibilitado el alcance masivo de los escritores del boom, no sólo a causa de su exilio de la Revolución, sino también debido a la complejidad cada vez más pronunciada de su literatura. Pero en ambos casos, a pesar de las diferencias cuantitativas, ideológicas y literarias, los escritores del '60 en su conjunto tuvieron la posibilidad de un alcance continental debido al proceso de modernización y escolarización.

Como exiliado, Sarduy se dirigió a América Latina, pero como exiliado cubano y escritor experimental, se limitó al sector especializado, lo que hizo que compusiera un texto tensionado entre las características de los discursos sociales que circularon en ese margen estrecho de lectores y los modos en que los manipuló, transformó y organizó dentro de su literatura. El público al que se dirigió, en el que se mezclan universitarios, críticos y escritores, constituye una heterogeneidad de saberes y experiencias similar a la heterogeneidad de sus textos, a un tiempo científicos, teóricos, literarios, críticos y filosóficos; a su vez, sus textos exponen tesis sobre la escritura, concepciones sobre la subjetividad, modos de recepción y artefactos culturales europeos que operan sobre los discursos que maneja ese público. La dimensión ideológica y la definición de la poética del neobarroco se explican en la relación que Sarduy mantiene con un lector al que a su vez tiende a definir e identificar.

Sarduy usa dos estrategias para relacionarse con los lectores latinoamericanos. Ubica su figura en el imaginario latinoamericano del modelo europeo, y supone que los discursos de la ciudad simbólica constituyen una babel anárquica de la que nacen todas las organizaciones

políticas y sociales. La primera estrategia domina las autobiografías, donde Sarduy se autfigura en el centro de la modernidad parisina acentuando sus amistades prestigiosas, sobre todo las de François Whal y Roland Barthes:

Llegaron, como los tiempos de *Ciclón*, los tiempos de *Tel Quel*. La primera persona que conocí en Europa fue a François Whal. Lo conocí en Roma, en la Capilla Sixtina. Hace más de treinta años y en este momento está leyendo hoja por hoja lo que escribo. Él, según llegamos a París, me presentó a uno de sus mejores amigos de entonces. Ya me había hablado mucho de él y creo que hasta había recibido una postal, con un dibujo de Leonardo, que por entonces comentamos. Era un escritor francés, se decía "sociólogo" por entonces. Lo conocí en la rue Dragon. Articulaba muy bien el francés. Yo le dije que el mío no era muy bueno, pero que la fonética podía funcionar. Me respondió: "Serás muy fonético, pero no fonológico". Y nos empezamos a reír. Siempre nos reímos. De eso y de todo. Era Roland Barthes. ("Para una biografía pulverizada..." 13-14)

La cita refleja parte del trayecto de Sarduy, el pasaje de la revista cubana donde publica sus primeros textos a la consagración en *Tel Quel*. Del nombre de la revista pasa a Europa, primero a una ciudad como Roma, que guarda un pasado de esplendor condensado como una metonimia en la Capilla Sixtina, luego a ese fin del viaje que es la nueva ciudad de la cultura y la consagración, París. Allí, el pasado romano circula y se gasta en una tarjeta postal, pero la reproductibilidad del dibujo de da Vinci, que le hace perder todo su valor de distinción, queda relevado por la cultura francesa de la semiología estructuralista: no sólo quien firma, Roland Barthes, sino la consonancia de la firma con esa postal tan propia de *Mitologías* es lo que la transforma en una metonimia del París de los '60. A la estampa autobiográfica la completa la deficiente articulación del francés, que sale a la luz en el diálogo inicial con Barthes, donde hace un uso extranjero del idioma que tiene una misma dicción en el plano cultural, porque Sarduy sigue mirando a Europa con una articulación latinoamericana al seleccionar los productos culturales de los que debe aprender.

El aprendizaje y el uso de lo aprendido son claves en la estrategia con la que intenta inscribirse y dominar los saberes del lector especializado. El aprendizaje es taxonómico y selectivo. Consiste en descomponer la cultura parisina en un conjunto de citas (como las que podemos ver en la estampa autobiográfica) que se atribuye como las insignias del Ideal europeo. Es un uso narcisista inscripto en el imaginario latinoamericano de la cultura. Las autobiografías tienen la función de atribuirse lo que el lector esperaría y desearía encontrar en Europa: visitar la Capilla Sixtina, conocer a Barthes y dominar el saber que requiere el chiste que éste le dirige.

Pero al segmentar en Europa una colección de citas culturales, Sarduy no sólo se las atribuye para ubicarse en el centro de la modernidad, sino que las utiliza para ordenar los discursos sociales. Esta segunda estrategia está gráficamente expuesta en *Barroco* (1974). En el ensayo, Sarduy examina diferentes cortes en la historia cultural occidental —la cultura

grecolatina, el Renacimiento, el Barroco y el siglo XX— mediante un eje explícito: “Las notas que siguen intentan señalar la *retombée* de ciertos modelos científicos (cosmológicos) en la producción simbólica no científica, contemporánea o no” (1197). Con esta intención, el texto examina los paralelismos que existen entre la pintura, la literatura, la astronomía, la ciencia, el psicoanálisis, la semiología, la filosofía y la lingüística, a las que une mediante la tesis de que la cosmología, al tener como objeto el universo, sintetiza el saber de las otras disciplinas, de modo que “sus modelos, en cierto sentido, pueden *figurar* la episteme de una época” (1197)⁶⁰.

Mientras la figura de autor es una exhibición narcisista del lugar que ocupa dentro del imaginario latinoamericano de la cultura europea, la forma de operar sobre los discursos latinoamericanos consiste en objetivar la producción simbólica restringida a un público especializado (la pintura, la lingüística, la filosofía, el psicoanálisis, etc.) y proponer luego uno de esos discursos, la cosmología, como la metáfora ordenadora de lo social.

Pero así como el Ideal de la autobiografía está formado por la selección y aprendizaje de las citas culturales europeas, la epistemología del ensayo también descompone el mundo en un mosaico de citas culturales y elige ciertos discursos europeos para ordenar el orbe. *Barroco* nuevamente es un ejemplo gráfico. El texto está formado por la selección y aprendizaje de una cita cultural dentro del discurso lacaniano. Desde la década del cincuenta Lacan recordaba la metáfora cosmológica al subrayar la comparación que Freud hacía entre la Revolución de Copérnico y su descubrimiento del inconsciente⁶¹. En su *Seminario* de 1972-1973 comienza a distanciarse de ese modelo y propone el kepleriano para considerar su propia perspectiva del inconsciente. *Barroco* toma esta cita de los discursos de Lacan, ahora sin mencionar su nombre y denegando la apropiación narcisista de las insignias del Ideal, y la expande para dominar todas las etapas de la historia cultural occidental⁶².

⁶⁰ Dos ejemplos del propio *Barroco* permiten aclarar esta situación privilegiada de la cosmología sobre el resto de los saberes sociales. La cosmología de Copérnico homogeniza y geometriza el espacio. Una de las tantas consecuencias se abre en la pintura renacentista, pues el espacio en ella se ordena geoméricamente y cada figura representada toma un lugar preciso dentro de un mismo campo homogéneo y cerrado por el punto de vista único; otra Sarduy la encuentra en la arquitectura, donde, para la construcción de la Cúpula de Santa María de las Flores, Brunelleschi desplaza el empirismo medieval cuya técnica era imposible para realizar la obra y asemeja el espacio arquitectónico al espacio euclidiano. Ambas resoluciones, en la pintura y en la arquitectura renacentistas, dependen del modelo simbólico de Copérnico y de las hipótesis con las que trabaja, de modo que el sistema hipotético de la cosmología representa la episteme de una época cualquiera.

⁶¹ Cf. Lacan, Jacques (1999), “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, en *Escritos I*, Bs. As., Siglo XXI, 497. El texto fue pronunciado en 1957 y recopilado en los *Escritos* en 1966.

⁶² La cita de Lacan podemos reducirla a estos dos párrafos:

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*.

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 de centro. En Kepler las cosas caen hacia algo que está en un punto de la elipse llamado foco, y, en

Las dos estrategias mediante las que se relaciona con el público lector especializado conducen la república literaria que propone desde el exilio. Cuando Sarduy se ubica en el Ideal europeo, sigue una larga tradición latinoamericana y contribuye con su utopía a la modernización del campo intelectual en consonancia con las sociedades liberales centrales. Es un modelo que desde la literatura opera contra los totalitarismos, las dictaduras y la salida revolucionaria cubana, y brega por la autonomía literaria y el liberalismo constitucional. En cambio, cuando utiliza las citas culturales para ordenar los discursos sociales, Sarduy reduce el mundo latinoamericano (y europeo) a una babel heterogénea de lenguas y saberes y enuncia una palabra que no sólo se cita, sino que produce el orden una vez que se pronuncia y se expande.

Los dos usos de las citas culturales son las coordinadas con las que puede ubicarse a Sarduy en la segunda mitad de siglo. Al acentuar el prestigio europeo dentro de una situación de exilio, continúa una de las tradiciones más importantes de la modernidad latinoamericana, nacida prácticamente con la Independencia. Sarduy habla de y a América Latina con la dicción moderna. Pero con el uso de las citas culturales para ordenar la heterogénea babel discursiva Sarduy trastoca esa dicción por un caos progresivo y anárquico, debido a que los modelos cosmológicos y científicos contemporáneos que cifran la episteme actual son la cuántica y el Big Ban, dos propuestas sobre la inestabilidad, la incertidumbre y el caos progresivo. La sociedad, definida en el entrelazado complejo de saberes literarios, políticos, filosóficos, artísticos, en experiencias vitales, urbanísticas, eróticas, es una anarquía, y si Sarduy propone un orden sobre esa nueva babel cada vez más inextricable, ese orden es el que enuncia que se tiende a un desorden total. De ahí que, inserto en la modernidad con la mirada latinoamericana del modelo europeo de la que se jacta, comprueba que ese orden está tocando anárquicamente a su fin. El ejemplo gráfico de esta doble coordinada, la modernidad y su destrucción, es la organización política moderna, el Estado, que tiene los días contados, porque si el universo se expande, con él se expande el destierro:

Como el universo, el exilio está en expansión. La realidad política por una parte y la “desertificación” anímica por otra, hacen que cada día haya más exilados. Somos tantos, que ya ni siquiera nos reconocemos: no hay ya consignas, ni palabras de pase;

el punto simétrico, no hay nada. Esto ciertamente es un correctivo respecto a esa imagen de centro (Lacan 2001, 56).

Esta idea básica aparece expandida en *Barroco*. Uno de los puntos más claros de su traslación la encontramos cuando Sarduy aborda la cosmología copernicana:

La destitución copernicana –resurrección del planteo de Aristarco– destruye la superestructura tolemaica, altera enérgicamente el modelo fijado por la tradición platónica, aunque no su fundamento epistémico: descentra, instituye, a su modo, una relatividad de centros, pero respeta el área que los comprende; al considerar que la esfera exterior, la de las estrellas fijas, se encuentra a una distancia “inconmensurable”, dilata el andamiaje fundamental, pero respeta su constitución primaria; modifica el sistema, no lo subvierte; no revoluciona, reforma (*Barroco*, 1209).

ninguna mirada precisa delata al que ha abandonado su país natal (“Exilado de sí mismo” 43).

El anarquismo del Big Ban tiene como eco las migraciones masivas. Sarduy inscribe su figura en el último capítulo de los escritores exiliados, porque, según refiere, el exilio ya no es exclusividad de nadie. No importa que sea pretencioso. En 1990, cuando está cerrando un ciclo que inició en 1967 con *De donde son los cantantes*, la mirada retrospectiva logra dar una última imagen de sí que ya aparecía en la república literaria que forjó durante esos años finales de la década del '60. Había encarnado la tradición del modelo europeo y había dibujado una utopía de la modernización porque el exilio lo puso en la encrucijada de tener que referirse a lectores latinoamericanos que nacieron en países a los que no perteneció y porque ese mismo exilio lo desalojó de la ideología mayoritaria del latinoamericanismo y la Revolución. Los medios en los que publicó y en donde hizo efectivas sus estrategias lo terminaron de colocar en un simétrico espejo que refleja el liberalismo en el exilio del siglo XIX. Pero esta posición geográfica y política, de una ya extensa tradición, estuvo corrompida desde el inicio por el anarquismo que el propio Sarduy festejó y usó en la babel de los saberes, porque ese anarquismo horadaba desde dentro los cimientos que la mantenían, desde la migración masiva a las identidades impuestas por el Estado que Sarduy enfrentó con su marginación homosexual.

La república literaria y la relación con el público lector manifiestan un vaivén: son estrategias para insertarse dentro de un circuito especializado nacido de las transformaciones políticas, económicas y culturales de la segunda mitad del Siglo XX, donde reescribe la tradición del modelo europeo con su utopía y la encarnación del Ideal, pero son también la constatación de que esa modernidad en la que se inserta, la modernidad de la tradición latinoamericana del exilio, la modernidad de la utopía, la modernidad del Estado y el liberalismo constitucional, se encuentra corrompida por un cáncer anárquico tan imparable como la expansión universal. Y más que la constatación, la homosexualidad, la marginalidad y la experimentación formal son los vectores de fuerza con los que Sarduy se inserta en ese cáncer de la anarquía. La república literaria, el exilio, la relación con el público lector y la figura que encarna tienen toda esta doble vertiente: se incluyen en la modernidad y en aquello que destruye esa modernidad. Son el orden autónomo de las sociedades liberales y el cáncer anárquico mundial.

En su doble rostro, Sarduy es un deleuzeano. Produce una literatura que se incluye en dos vectores: el liberalismo de las revistas, la reterritorialización del significante (Sarduy nunca abandona las enseñanzas de Lacan y el estructuralismo de línea saussureana), la gran tradición latinoamericana del viaje a Europa, el modelo y la utopía parisina; pero también se incluye en el cáncer social del capitalismo, en la desterritorialización de la inmigración, el caos progresivo de

los modelos científicos, el quiebre de la significación, la transformación de la literatura en pintura.

El experimento más significativo del cáncer anárquico que festeja es el libro de poemas *Big Ban* (1974). Es un volumen que, como los ensayos y varias de sus primeras novelas, recopila textos ya publicados (*Mood Indigo* y *Overdose*) y sin publicar (el inédito *Poemas Bizantinos* y la sección del libro llamada *Big Ban*). Allí propone la sincronía entre el caos cada vez más marcado del cosmos y el de la literatura: es una reescritura de *Gestos* por el interés en el baile y la música, pero a diferencia de la novela, se vuelve cada vez más abstracto y tiende a la pintura (la parte central son caligramas no figurativos que recuerdan los cuadros de Franz Kline), rompiendo con la significación lingüística y proponiendo en cambio una significación visual a-significante. Pero esta desterritorialización del lenguaje y de su obra anterior tiene como contracara la despolitización apremiante de su literatura en consonancia con el caos cosmológico y con la aceptación sin protestas de las tradiciones utópicas de la modernidad latinoamericana. En estos dos sentidos, en su vertiente revolucionaria y en su reterritorialización liberal, Sarduy es un deleuzeano:

La axiomática social de las sociedades modernas está cogida entre dos polos, y no cesa de oscilar de un polo a otro. Nacidas de la descodificación y de la desterritorialización, sobre las ruinas de la máquina despótica, están presas entre el Urstaat que querían resucitar como unidad sobrecodificante y reterritorializante y los flujos desencadenados que las arrastran hacia un umbral absoluto. Vuelven a codificar con toda su fuerza, a golpes de dictadura militar, de dictadores locales y de policía todopoderosa, mientras que descodifican o dejan descodificar las cantidades fluyentes de sus capitales y de sus poblaciones. Están presas entre dos direcciones: arcaísmo y futurismo, neoarcaísmo y ex-futurismo, paranoia y esquizofrenia. Vacilan entre dos polos: el signo despótico paranoico, el signo-significante del despota que intentan reanimar como unidad de código; el signo-figura del esquizo como unidad de flujo descodificado, esquizia, punto-signo o corte flujo⁶³.

Sarduy es el doble, entre el signo-figura esquizo de *Big Ban* y el arcaísmo del modelo utópico de la república literaria parisina que quiere copiar para América Latina. La mirada retrospectiva de Hobsbawm permite darles el lugar que les corresponden a Sarduy y al *Antiédipo*, uno de los libros más importantes de la segunda mitad de siglo:

Del mismo modo que nosotros damos por sentada la existencia de aire que respiramos y que hace posible todas nuestras actividades, así el capitalismo dio por sentada la existencia del ambiente en el que actuaba, y que había heredado del pasado. Sólo descubrió lo esencial que era cuando el aire se enrareció. En otras palabras, el capitalismo había triunfado porque no era sólo capitalista. La maximización y la acumulación de beneficios eran condiciones necesarias para el éxito, pero no

⁶³ Deleuze, Gilles – Guattari, Felix (1974), *El antiédipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Barral Editores, 268.

suficientes. Fue la Revolución cultural del último tercio del siglo lo que comenzó a erosionar el patrimonio histórico del capitalismo y a demostrar las dificultades de operar sin ese patrimonio. La ironía histórica del neoliberalismo que se puso de moda en los años setenta y ochenta, y que contempló con desprecio las ruinas de los regímenes comunistas, es que triunfó en el momento mismo en que dejó de ser tan plausible como había parecido antes. El mercado proclamó su victoria cuando ya no podía ocultar su desnudez y su insuficiencia (Hobsbawm, 344-345).

Esta es una mirada escéptica frente a los cambios producidos; la de Sarduy y la de Deleuze es optimista frente al futuro en que el capitalismo sería vencido precisamente por seguir las líneas de ruptura de las tradiciones que éste había heredado: si de éstas vivía, su liquidación significaría la muerte del capital. La Revolución que el neobarroco se adjudica alterna entre la autonomía militante de las artes respecto de las determinaciones políticas y la insurrección de los marginales sexuales, étnicos, artísticos e intelectuales. La contracara de la militancia de Sarduy es empero el liberalismo al que pasivamente se abandona, cuyos resultados a la postre nos ayuda a reponerlos la cita de Hobsbawm: el neoliberalismo, una de las verdades de la posmodernidad.

El movimiento pendular, entre el esquizo y el liberalismo, define su trayectoria y su poética neobarroca. Pero esto es así porque el exilio y su relación con los lectores se enmarcaron en un proceso complejo que es el de la encrucijada latinoamericana, entre la Revolución política y la revuelta cultural, entre el socialismo que monopoliza el campo intelectual y la crónica vindicadora de la crisis del liberalismo durante la década del '60, tal como la mira Hobsbawm retrospectivamente. En ese fondo crítico del liberalismo, y no en la Revolución, se van a encontrar finalmente los escritores que rechacen a voces o calladamente la solución cubana de la encrucijada latinoamericana. Ese es el resultado de un largo relato cuyos rasgos elementales quisiera resumir en lo sucesivo.

‡

EL NEOBARROCO Y LA CRÍTICA DE LA MODERNIDAD

Dime cómo imaginas el mundo y te diré en qué orden te incluyes, a qué sentido perteneces.

Severo Sarduy, *Nueva Inestabilidad*, 1347.

Las palabras del epígrafe resumen los casi veinte años de ensayos publicados en diversos medios literarios y periodísticos. Sobre ese juicio certero que Sarduy consigue luego de pulir sus reflexiones se vuelven a abrir todavía en 1987 las dos vías en las que inscribe el exilio, la lectura y la utopía de la república literaria en el Barrio Latino de París: el anarquismo de la diáspora masiva de gente, de literaturas y saberes frente a la totalización comprehensiva y sistemática. Casi transformado en un relato, *Nueva inestabilidad* ejemplifica con la epistemología anarquista de Paul Feyerabend frente a las ansias totalizantes de la física, desde el afgano Al-Biruni del año 1000 a la concentración sintética del universo en las explicaciones de Einstein, quien redujo los infinitos horizontes a un sistema con dos únicas fuerzas –la gravedad y el electromagnetismo– para luego dedicarse a soñar con el rostro Dios. Encuentra lo mismo entre la física totalizante y el estructuralismo: mientras de un lado el hombre codicia una fórmula prolija para toda la naturaleza, del otro se delira con la dispersión, el rizoma y el esquizo pulverizado. Son la diáspora y la unidad.

Sin embargo, esos saberes se reclaman y reflejan como las dos caras de una moneda. Lacan fragmenta al sujeto, divide su constitución, lo corta, lo subvierte y acostumbra a que veamos en los fonemas piezas sueltas, átomos independientes que despedazan la idea total que la modernidad se había hecho del hombre; pero sobre ese espejo roto hasta la minucia Lacan también se abandona a la pulsión totalizante de los grafos, las superficies y los nudos, y bajo el fondo de la pulverización esquizofrénica de su teoría reencuentra la figura total del paranoico⁶⁴. Lo inverso sucede con la física cuántica: la pulsión totalizante que consumió las noches y los días de Einstein se desparrama en partículas que se van subdividiendo y volviéndose cada vez más pequeñas y azarasas (1363).

El mundo gira entre la desintegración anárquica y la unificación totalizadora. Sarduy lo recuerda en todas sus novelas, cuya estructura y tema es la pulverización de la identidad de los personajes en continuas metamorfosis, o, como en *Maitreya* (1978), la desintegración de los cuerpos y la reunificación en las sucesivas reencarnaciones. Y como le gusta recordar en los

⁶⁴ En Lacan, esa pulsión totalizante estuvo presente desde su iniciación psicoanalítica, con la tesis doctoral *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, publicada en 1932 (traducida en Siglo XXI en 1976). La organización misma de los *Escritos* subraya la precedencia del conocimiento paranoico: luego del “Seminario sobre *La carta robada*”, el propio Lacan pone una nota que abre la segunda parte, donde recuerda que los textos que van desde 1936 a 1950 son consecuencia de esa tesis doctoral, algo que por otra parte comprueba la lectura.

ensayos, el corpus literario es como ese cuerpo fragmentado y totalizado: desde 1964 Sarduy publica textos sueltos en distintos medios latinoamericanos y europeos dispersando sus ideas a lo largo y a lo ancho del hemisferio occidental, para luego totalizarlos en tres volúmenes de ensayos y en una recopilación o summa total. *Nueva inestabilidad* es un ejemplo gráfico. Se trata de un breve ensayo con el que Sarduy cierra las reflexiones sobre el barroco, el neobarroco, la pintura, la literatura y la ciencia que presentó desde sus primeros artículos en la década del '60, pero esa summa teórica y crítica es también una summa editorial: encabeza el volumen *Ensayos generales sobre el barroco* (1987), en el que compila los ya publicados *Escrito sobre un cuerpo* (1968), *Barroco* (1974) y *La simulación* (1982).

El corpus literario es igual que el cuerpo, sufre las pulsiones de la dispersión y la totalización, del anarquismo y el centralismo, y cuerpo y corpus se integran en un universo de saberes que alternan la fuga del esquizo con la dictadura paranoica, pero cuando trasladamos estas dos líneas de fuerza a su utopía de la república de las letras, los términos se invierten, ya que uno no se pregunta con las propias ideas de Sarduy cómo se imagina el mundo para decir en qué orden se incluye, sino que por el contrario, uno debe preguntarse en qué orden se incluye para luego saber qué imagen tiene del mundo, el saber y la sociedad. Si vive una diáspora y una sed no menos acusada de totalidad, su diáspora es la del exilio y la publicación en los medios liberales latinoamericanos, y su totalidad la recopilación de esos textos fragmentados. En ambos casos se trata del escritor ante la encrucijada de la modernidad. De ahí nace su visión.

Este es el tema del capítulo siguiente. Examiné algunos ensayos y la diversas inclusiones de Sarduy en medios intelectuales entre dos fechas y dos textos específicos: 1966, con "Sur Góngora" y 1972 con "El barroco y el neobarroco". Esto me permite describir los significados iniciales del neobarroco como crítica a la modernidad y como nombre dado por Sarduy a la crisis de su contemporaneidad, en un contexto de cambios políticos y culturales convulsivos. Hacia el final, luego de la contextualización, propongo una lectura del libro *Escrito sobre un cuerpo* que considero el centro del capítulo.

1. Los inicios del neobarroco

El cuerpo y el corpus literario de Sarduy se dispersan en dos géneros a los que volvió varias veces desde los primeros artículos redactados en Francia: el ensayo publicado en revistas literarias o suplementos culturales de periódicos y las autobiografías no menos parciales y diseminadas. El hecho característico es que cuando recopiló esos textos sueltos incorporó fragmentos de uno y otro para la publicación del libro final. Si *Escrito sobre un cuerpo* revela desde el título ese criterio heterogéneo, lo pone en práctica insertando en el volumen de ensayos la entrevista que le realizó Emir Rodríguez Monegal para *Mundo Nuevo* en 1966; si *Barroco* prescinde de ese recurso, *La simulación* lo acentúa anteponiendo a cada sistema conceptual una viñeta autobiográfica. Este proceso de integración entre cuerpo y corpus culmina en *El Cristo de*

la rue Jacob (1987), donde recopila la mezcla de autobiografía y ensayo justificándola con el paralelismo que existe entre las cicatrices autobiográficas del cuerpo y las marcas mnemónicas del ensayo:

Reúno en este volumen lo que por mucho tiempo llamé “epifanías”: en ésta época privada de religiosidad todo se bautiza con un nombre que lo ligue a lo absoluto.

Se trata, en realidad, de huellas, de marcas. Ante todo, las físicas, lo que ha quedado escrito en el cuerpo. Recorriendo esas cicatrices, desde la cabeza hasta los pies, esbozo lo que pudiera ser una autobiografía, resumida en una arqueología de la piel. Sólo cuenta en la historia individual lo que ha quedado cifrado en el cuerpo y que por ello mismo sigue hablando, narrando, simulando el evento que lo inscribió...

La segunda parte es también un inventario de marcas, pero no físicas sino mnémicas: lo que ha quedado en la memoria de un modo más fuerte que el recuerdo aunque menos que la obsesión. Imágenes —la de una ciudad, la de un cuadro—, incidentes, eventos, muertes. Un encuentro fortuito en el bosque, después del paso de los ciervos; una frase banal, pero imborrable; la foto de una niña atrapada en los escombros, que va a morir unos segundos más tarde y se despide de los suyos; una carta de Lezama Lima; algunos párrafos para completar el texto póstumo de un amigo.

No se trata —el género es muy ambiguo: la definición muy neta— ni de artículos, ni de ensayos, ni de comentarios sobre las imágenes o la pintura. No hay manejo enfatuado del saber ni ostentación del texto. Son trazas dejadas por lo efímero, siempre excesivas con respecto a su *freycage* o a su materialidad. Registro de lo que —a veces por azar— me comunicó algo. Después de todo: epifanías (51)⁶⁵.

A partir de su exilio, Sarduy se incorporó a la renovación cultural europea y la mucho menos uniforme renovación latinoamericana tanto con los temas de los ensayos, en su gran mayoría referidos a los cambios literarios, plásticos y epistemológicos y al erotismo especialmente ejemplificado con la homosexualidad, como con la inclusión de su autobiografía al lado de las descripciones ensayísticas de esta cultura de cambios vertiginosos. La estrategia editorial tuvo dos resultados: se ubicó en la larga tradición del modelo europeo como utopía política y cultural para el atormentado Continente, especialmente al describir la cultura parisina en la que se encontraba, y la publicación misma de los textos en las revistas lo afirmó dentro de un sector del campo intelectual latinoamericano. El mundo que imaginó estuvo condicionado así por estas estrategias e ideologías estéticas, pero especialmente lo estuvo por *Mundo Nuevo*, donde publicó la mayor parte de los artículos que recopiló en *Escrito sobre un cuerpo*⁶⁶, *La*

⁶⁵ En el último período de Sarduy, esta incorporación se manifiesta en la novela. *Cocuyo y Pájaros de la playa* son dos textos cuyos personajes cargan las insignias del autor. Para la primera, el propio Sarduy se encargó de precisar esa línea de lectura, por ejemplo en la entrevista de Mihály Des, “Una autobiografía pulverizada” de 1991. En *Pájaros de la playa* no existen textos que vinculen la novela con su vida, tal vez porque no tuvo tiempo de hacerlo (murió antes de publicarla), aunque las relaciones son demasiado evidentes: el personaje es un cosmólogo internado en un hospital por una enfermedad sanguínea.

⁶⁶ Parte de los textos que lo componen proceden de las siguientes publicaciones:

“Sur Góngora”, *Tel Quel*, n° 25, 1966, 91-93.

“De la pintura de objetos a los objetos que pintan”, en *Mundo Nuevo*, n° 1, París, 1966, 60-62.

“Textos libres y textos planos”, en *Mundo Nuevo*, n° 8, París, 1967, 38.

“Del yin al yan”, en *Mundo Nuevo*, n° 13, París, 1967, 4-13.

Nación, de la que extrajo parte del material para *La simulación*⁶⁷, *Sur*⁶⁸, *Primera Plana*⁶⁹ y la *Revista Iberoamericana*⁷⁰, donde dispersó artículos que dejó dispersos.

En la trayectoria editorial se destaca la publicación en *Tel Quel* de un texto inaugural, "Sur Góngora" de 1966. Es inaugural porque el artículo inició el lugar de prestigio con que se dirigiría a los lectores especializados latinoamericanos y porque a través de Góngora y teniendo en mente las fórmulas y el estilo barroco de Lacan, Sarduy comenzó a reevaluar su antiguo rechazo a Lezama Lima, fruto de la enemistad imperante en Cuba contra la revista *Orígenes*. Con este breve ensayo el neobarroco aparece por primera vez, como una poética dirigida a un lector especializado, con una propuesta de lectura elaborada a partir de su revisión lacaniana de Lezama Lima y bajo un proyecto de escritura que, con la idea de la metáfora al cuadrado, ahonda la unidad entre autonomía, modernización y experimentación literaria⁷¹.

Sarduy continuó las líneas principales de "Sur Góngora" primero en la convulsionada *Mundo Nuevo*, luego en una más sosegada *Revista Iberoamericana* y más tarde en los serenos artículos de *La Nación*. El relajamiento de las tensiones no obedece solamente a que en estos casi veinte años de publicaciones pasa de un medio nuevo y conflictivo a una revista literaria y un periódico que poseen una trayectoria más extensa y por lo tanto más fuerte, sino también a que en esa campaña editorial va purgando los mismos temas e idénticas reflexiones al compás

"Un fetiche de cachemira gris perla", en *Mundo Nuevo*, n°18, París, 1968, 87-91.

"Escritura/Travestismo", en *Mundo Nuevo*, n° 20, París, 1968, 72-74.

"L'aventure (textuelle) d'un collectionneur des peaux (humaines)", en *Confrontations*, n°1, París, 1968, 2.

"Dispersión/Falsas notas (homenaje a Lezama Lima)", en *Mundo Nuevo*, n° 24, París, 1968, 5-17.

"Por un arte urbano", en *Mundo Nuevo*, n° 25, París, 1968, 81-83.

"Cubes", en *Tel Quel*, n° 32, París, 1968, 86-87.

⁶⁷ En *La simulación*, Sarduy recopila textos publicados entre 1972 y 1982. En *La Nación* publicó los siguientes textos que forman parte de *La simulación*:

"Simulacro", 3 de febrero de 1980, 4ª sección.

"Escribir, maquillar, tatuar", 6 de julio de 1980.

"Los travestis", 11 de enero de 1981.

"Barroco furioso", 12 de abril de 1981.

Entre otros textos, el ensayo también recoge:

"Fractura del monólogo", *El País*, Madrid, 14 de enero de 1979, 1

"Le temp de la sieste", catálogo de exposición de Fernando Botero en la Galerie Claude Bernard de París en 1976.

"Saura ou le pinceau pourpre", exposición de Antonio Saura en la Galerie Stadler de París, entre el 8 de octubre y el 21 de noviembre de 1981.

⁶⁸ "Poemas Bizantinos", n° 291, 1964, 55-56.

"Curriculum cubense", n° 297, 1965, 42-49.

"Teatro lírico de muñecas", n° 316-317, 1969, 24-37.

"Boquitas pintadas: parodia e injerto", n° 321, 1969, 71-77.

⁶⁹ "De donde son los cantantes", n° 251, Buenos Aires, 17 de octubre de 1967, 56-57.

⁷⁰ Comienza a publicar en la *Revista Iberoamericana* luego de que Emir Rodríguez Monegal se incorpora al staff de colaboradores:

"Notas a las notas a las notas... a propósito de Manuel Puig", n° 76-77, Pittsburgh, 1971, 555-567.

"Página sobre Lezama", n° 92-93, Pittsburgh, 1975, 467.

"Textos inéditos: *Ciclón* Diagonal-Armand Arenas", n° 154, Pittsburgh, 327-335.

de una modernización que los va haciendo suyos al menos dentro del campo intelectual. Nacido en *Tel Quel*, el neobarroco evoluciona en este largo camino ensayístico cuyo proyecto inicial va siendo rectificado de acuerdo con los cambios históricos, políticos y culturales.

Inicialmente, Sarduy amplió el concepto central de su literatura en *Mundo Nuevo*, donde continuó con el proyecto de “Sur Góngora” con lecturas de Sade, Bataille, el estructuralismo, Lacan, Bajtin y el grupo *Tel Quel*, que le sirvieron de marco teórico para organizar sus artículos dedicados a la novelística del boom (leyó sobre todo a Fuentes, Cortázar y Donoso), para continuar su reivindicación tardía de Lezama Lima y finalmente para dar sentido a las vanguardias plásticas del Pop y el Minimal Art que tuvieron su reflejo latinoamericano en el Di Tella y el proyecto internacionalista liderado por Romero Brest⁷². En este medio, Sarduy propuso al neobarroco como una semiótica revolucionaria (cada texto era un modo de lectura y un manifiesto literario), como años después lo caracterizaría en “El barroco y el neobarroco”: “barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución” (1404). Sin embargo, esta poética subversiva que elaboró en los '60, recopiló en *Escrito sobre un cuerpo* y resumió cuatro años más tarde en la frase recién citada, adolece de fuertes limitaciones porque se forjó en las páginas de *Mundo Nuevo*, representante de una formación intelectual en plena oposición a la Revolución Cubana, única revolución política fehaciente en América Latina.

Dirigida por Emir Rodríguez Monegal entre 1966 y 1968 (aunque continuó sin el crítico uruguayo y su equipo hasta 1971), la revista se publicaba desde París y pertenecía al Congreso por la Libertad de la Cultura, un “Producto típico de la Guerra Fría... fundado en 1950 como un frente intelectual de ideología anti-soviética, anti-neutralista y, concomitantemente, pro-USA” (Mudrovic, 13). Por si esto no bastara para identificar su lugar ideológico, poco antes de que apareciera el primer número de *Mundo Nuevo* el *New York Times* publicó una serie de artículos en donde revelaba los contactos financieros entre el Congreso y la CIA, rápidamente traducidos en *Marcha* y enfilados a condicionar de entrada la existencia de la revista que dirigió Rodríguez Monegal. Desde *Gestos* estaba claro que Sarduy se encontraba fuera de la Revolución política cubana, pero al crear su concepto del neobarroco en *Mundo Nuevo* también estuvo claro que su poética crítica y literaria subversiva formaba parte de los proyectos editoriales del liberalismo intelectual.

La revista heredó esa tradición más allá de los vínculos oscuros con la CIA. Bajo la pluma de su director, *Mundo Nuevo* se pensó a sí misma como la modernización de la ideología literaria liberal que antes habían plasmado el Congreso por la Libertad de la Cultura junto con medios como *Sur* y la primera época de la *Revista Iberoamericana*. La presentación marcó ese

⁷¹ Aunque Lezama Lima no aparece mencionado en ese texto, el hecho de ser un artículo sobre Góngora lleva a Sarduy a una reevaluación del “campo” lezamiano en su conjunto.

rumbo que se quiso definitivo: Rodríguez Monegal distinguió que a pesar de las trabas económicas y políticas existía un sedimento humano que permitiría la independencia cultural del Continente y propuso hacerla efectiva con una política internacionalista que colocara los productos artísticos y literarios latinoamericanos en los centros de la modernidad. Todo esto ya había sido afirmado en el pasado⁷³, pero si *Mundo Nuevo* recogió el afán de independencia e internacionalismo de proyectos anteriores, lo reconvirtió al preocuparse por la actualidad literaria y al rechazar cualquier determinante político en las esferas del arte y la literatura⁷⁴. A la red tradicional de independencia e internacionalismo, *Mundo Nuevo* le añadió la actualidad y el deseo de autonomía cultural.

Sarduy no sólo publicó en este medio sino que, en realidad, encajó perfectamente en su modelo de autonomía literaria y modernización porque los esquemas de lectura que aprendió rápidamente en París y difundió para sus compatriotas latinoamericanos dejaban en suspenso los interrogantes sobre la ideología política del autor, que en última instancia interesaban poco a la hora de evaluar la Revolución cultural. Se incluyó en la familia liberal y, como Einstein, compuso en sus medios una sistematización total de la cultura latinoamericana con las dos fuerzas mínimas del significante, la metáfora y la metonimia, también como Einstein se abandonó al rostro de Dios, tarea en la que lo precedió la creación ex nihilo de Lacan y el Freud de *Moisés y la religión monoteísta*. Pero de manera no menos simétrica, ese mundo total que concibió fue a la vez una fragmentación irreversible de las partículas simbólicas del viejo liberalismo y la cada vez menos compacta modernidad. ??

La crisis aparentemente definitiva del lugar donde se incorporó Sarduy puede rastrearse en la conflictiva vida editorial de la propia *Mundo Nuevo*: Sarduy y Rodríguez Monegal la abandonaron en 1968, sin duda a causa de las denuncias sobre los vínculos financieros con la CIA, y al poner a la revista en su lugar, las denuncias sobre el financiamiento quebraron el orden endeble de la década del '60. Si hasta entonces los escritores del boom, atentamente leídos por la revista, coexistieron con el socialismo, a partir de la aparición y crisis de *Mundo Nuevo* y el caso Padilla, la literatura y la Revolución tomarían caminos que se separarían cada vez más y que disolverían el cruce de su encrucijada.

Pero la aparición y rápida crisis de la revista en realidad participó de un problema mucho más vasto tanto para el liberalismo como para la izquierda, que con las críticas a la ortodoxia

⁷² Para una lectura del Di Tella y el proyecto de Romero Brest, Cf. Andrea Giunta (2001).

⁷³ Aunque estas perspectivas estuvieron presentes en otras revistas, como *Sur*, me interesa destacar el caso de la *Revista Iberoamericana* porque es el medio en el que se radican Rodríguez Monegal, su proyecto, sus lecturas y parte de sus colaboradores una vez cerrada la etapa de *Mundo Nuevo*. Nacida como un proyecto panamericano (los primeros números son explícitos), desde el principio se había propuesto constatar y afianzar la madurez cultural del Continente y fomentar su difusión en los Estados Unidos. Durante la década del '60, *Mundo Nuevo* y la propia *Revista Iberoamericana* son algunos de los agentes que modernizan estas líneas.

⁷⁴ Rodríguez Monegal, Emir (1966), "Presentación", *Mundo Nuevo*, n° 1, julio, 4.

comunista se fragmentó en distintas clases de marxismos. Los años en los que Sarduy creó el concepto de neobarroco, los mismos en los que participó del fugaz proyecto editorial de Rodríguez Monegal, fueron años de reacomodos económicos y políticos mundiales:

El peso económico del mundo se estaba desplazando de los Estados Unidos a las economías europea y japonesa, que aquellos tenían la convicción de haber rescatado y reconstruido... Durante la mayor parte de los años sesenta la estabilidad del dólar, y con ella la del sistema internacional de pagos, ya no se basó más en las reservas de los Estados Unidos, sino en la disposición de los bancos centrales europeos —presionados por los Estados Unidos— a no cambiar sus dólares por oro, y a unirse a un “bloque del oro” para estabilizar el precio del metal en los mercados. Pero eso no duró: en 1968, el “bloque del oro”, agotados sus recursos, se disolvió, con lo que, de hecho, se puso fin a la convertibilidad del dólar, formalmente abandonada en agosto de 1971 y, con ella, la estabilidad del sistema internacional de pagos, cuyo dominio por parte de los Estados Unidos o de cualquier otro país tocó a su fin. (Hobsbawm, 245-246).

El fin de la dirección de Rodríguez Monegal en *Mundo Nuevo* estuvo enmarcado en el contexto de la crisis de la hegemonía liberal y el dominio que en el plano económico y político llevaba adelante Estados Unidos, sensiblemente incapaz de difundir una ideología dominante sobre todo en los países tercermundistas y en especial en América Latina. Si en 1972 Sarduy proclamó su poética como un “Barroco de la Revolución” fue porque su poética del neobarroco era un producto y un nombre para la crisis de la hegemonía liberal y el estallido aparentemente irreversible de la modernidad, el centro de una constelación estética que miraba optimista el fin de un mundo en agonía.

En este sentido, en *Mundo Nuevo* y *Escritos sobre un cuerpo* Sarduy fue un cronista interno del estallido del liberalismo y manifestó todo su apoyo a lo revolucionario de ese estallido. No eran sólo las intensidades del erotismo que leyó en los escritores contemporáneos que pretendían subvertir las identidades fijadas por la modernidad. Sus artículos también ponen en evidencia que ese medio pro-USA que fue *Mundo Nuevo* no podía dar una visión integral y sistemática del mundo que dominaba el águila de la ideología norteamericana, en tanto en lugar de poner la utopía latinoamericana de la modernización en los campus de las Universidades del Norte, Sarduy eligió para su república el campo intelectual francés conmovido por Lacan, quien había tomado como contrincante ideológico la práctica que los analistas realizaban en los Estados Unidos, ironizándola como el *American way of life*. De modo que si Sarduy orientó su mirada a las vanguardias plásticas norteamericanas y la literatura latinoamericana contemporánea, a la vez que totalizó una cultura, la fragmentó en objetos y materiales abstractos, y si asentó su proyecto semiótico en un medio liberal pro-norteamericano, se hizo eco de su crisis al desconocerle, con Lacan, los aciertos que supuestamente debía reconocerle al campo intelectual de los Estados Unidos.

redacción

¿por qué?
cómo?
2

La contradicción entre la lectura y la ideología del medio se hace evidente si tomamos en cuenta que Lacan no se quedó con el cuestionamiento crítico de la pertinencia y rigor de ese campo sino que llevó su crítica mucho más allá del juego de prestancias. El conductismo norteamericano borraba el inconsciente, la sexualidad y los mitos de Freud, o le interesaban poco, lo que para Lacan fue ciertamente una mala lectura que devaluó la doctrina; pero supo leer ahí cuáles eran las intenciones subyacentes de olvidar a Freud: si había una mala lectura, era porque la cultura norteamericana nacía de la negación de la historia y, como el conductismo, no se preocupaba por los orígenes de su sociedad sino porque el hombre con el que se topara se adaptase a ella. Con esto apretó un examen que vale para el psicoanálisis, la cultura y los intentos para exportar a los otros países del orbe su ideología: si es imperialista, diría Lacan, su imperialismo es conductista, pues Norteamérica no se critica, la gente debe adaptarse a Norteamérica⁷⁵.

Sarduy se apegó tanto a esto que el neobarroco inicialmente se convirtió en un calco del rechazo a esa ideología: “Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad –servir de vehículo a una información–, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y en la pérdida parcial de su objeto” (“El barroco y el neobarroco”, 1401). Con esto, Sarduy propuso el erotismo, el deseo, la sexualidad y los mitos en contra de la adaptación social, del mismo modo en que Lacan restituyó el aforismo freudiano *wo Es war, soll Ich werden*: si la ideología conductista norteamericana reclamaba la adaptación del Yo a la estructura social, y sobre todo a las identidades aceptadas, Sarduy se opuso terminantemente a esta perspectiva y manifestó con Lacan que se debía regresar al deseo porque en él se encontraba la verdad, una verdad que discute tajantemente el lenguaje, la ideología y los sistemas de poderes sociales. Al componer este programa subversivo desde el liberalismo (y adaptándose en definitiva a esa ideología) el neobarroco se distanció de la única revolución política efectiva para ubicarse en el centro de la crisis de la modernidad y crear una estética acorde con ella.

En suma, el neobarroco como concepto crítico, teórico y literario aparece en estos años convulsivos e inicialmente se refiere mucho menos a un grupo de procedimientos y recursos sintácticos, semánticos y morfológicos que al lugar del arte y la literatura en la cultura burguesa vertiginosamente móvil y cambiante entre el '68 de *Escrito sobre un cuerpo* y el '72 de “El barroco y el neobarroco”. Es el eco o el espejo literario de la irrupción de Lacan en las disciplinas, la conmoción del liberalismo como ideología ordenada por un país o un grupo

⁷⁵ En los *Escritos* no hay un artículo exclusivamente dedicado a criticar el *American way of life*, así como no existe una sistematización de la teoría de la ideología, por lo menos hecha por Lacan. Pueden cf. varios textos que aluden al tema, sobre todo: “Función y campo de la palabra y del lenguaje en el psicoanálisis” (I, 227-310), “Variantes de la cura-tipo” (I, 311-348), “La cosa freudiana o sentido del retorno a Freud en psicoanálisis” (I, 384-418) y “Posición del inconsciente” (II, 808-829), entre otros.

claramente definido y el contrapunto de la radicalización socialista cubana. Como crítica a la racionalización de los lenguajes y la utilidad técnica que los justifica como comunicación, el neobarroco es heredero del espacio moderno del arte aparecido con el romanticismo: si la categoría de Genio era a la vez un resultado del proceso de modernización como una respuesta a él y un ideograma de oposición crítica a ese proceso en tanto volvía positivos los valores no racionales de la imaginación y la espontaneidad (Bürguer, 12), Sarduy ubicó el mundo dominado por una comunicación eficiente resultante del proceso de modernización y le opuso una categoría del arte que volvía positiva la crisis de la comunicación y la crítica conjunta que esta crisis generaba en el circuito de la información. En este sentido, el neobarroco es uno de los herederos de la categoría de genio debido a que acentúa su pertenencia a la contemporaneidad con el uso de los materiales proporcionados por los medios de comunicación masiva pero para torcer su rumbo y generar un cortocircuito en oposición a los canales de la eficiencia comunicativa.

Sobre esa herencia del romanticismo, el neobarroco traza una vuelta a las etapas previas de la modernidad, al manierismo y el barroco, restituidos como fenómenos culturales que, de acuerdo con Lacan, parten de la pérdida de la realidad que impide toda comunicación y que hace hablar al sujeto de aquello que no sabe ni puede saber (el Barroco para Lacan es precisamente la ausencia de esa realidad perdida, la madre, a través de la prohibición del incesto y la reencarnación de la Ley/Dios en el cuerpo (2001)). Asimismo, al acentuar la crítica a la racionalización comunicativa estentóreamente amplificada por los medios masivos situando sus fuentes en un período previo a la revolución capitalista —el siglo XVII— y por ende al subrayar la paradoja de ser un resultado de la modernidad y una crítica a su proceso, el neobarroco de Sarduy recrea a fines de los '60 y principios de los '70 una adscripción política y una lógica para comprender su contemporaneidad. La adscripción política se manifiesta en que bajo el clima de ideas europeo y latinoamericano que mira al siglo XVII con particular interés, Sarduy reivindica a Lezama Lima, un autor residual para el proceso de la revolución política pero que, con su búsqueda del oro artificial, el lenguaje puro y el desinterés por los acontecimientos coyunturales, restituye sesgadamente la oposición genio/racionalidad marcando esa racionalidad ahora en el Estado socialista. No sólo entonces el neobarroco se instala por exclusión en el capitalismo vertiginoso de los '60, sino que piensa una crisis general de su contemporaneidad, tal como la crisis general del siglo XVII se leía en esos años, y más aún, los signos literarios, plásticos o urbanos de esa crisis de la modernidad estarían indicando un futuro auspicioso en el que el proceso de racionalidad en su conjunto, en sus vertientes capitalistas y comunistas, quedaría superado. Si hay algo que defina al neobarroco, es la Revolución en la que piensa el fin de un mundo y el comienzo de otro, una Revolución que supera al propio comunismo cubano.

En este sentido, en el neobarroco podemos ver un mapa de las décadas del '60 y '70. En una línea, el trayecto futuro de Sarduy: si la crítica a la racionalización es un producto del

proceso de la modernidad a la que cuestiona, ¿con qué justificación su autor podrá decir que sus libros e intereses estéticos se desprenden de ese mundo que critica? En un segundo lugar, los vaivenes y equívocos de la literatura del compromiso: si las poéticas del fantástico cortazariano y de lo real maravilloso de Carpentier (por poner dos casos representativos) intuyen una verdad que hace suyos los valores ya propuestos positivos por el Genio romántico –la imaginación, la sensibilidad, la irracionalidad–, ¿en qué medida esas ideologías estéticas estarán en condiciones de participar de una Revolución en trance de superar la cultura burguesa de la que esos valores y ese Genio han nacido, y no formarán parte del lugar paradójico que Sarduy propuso para el arte?, o inversamente, ¿no marcará la literatura en su conjunto, comprometidos y no con la experiencia de la Revolución, que la existencia paradójica del arte se reproduce en el sistema cultural cubano? Y por último, la crítica conjunta a la modernidad, ¿no va a convertirse en un elemento crucial no tanto para su desaparición, sino para su continuidad bajo otras formas, con otros modelos, con nuevas libertades y restricciones sociales?

En esas preguntas se ubica en suma la historia del neobarroco.

2. La afirmación de la poética, proyección latinoamericana del neobarroco

A la par que la representó, Sarduy se insertó en esa modernidad estallada. Hubo dos momentos álgidos en este proceso temprano. Uno de ellos es la entrevista que le realizó Rodríguez Monegal para *Mundo Nuevo* en 1966, donde, con 29 años, varios artículos y una sola novela publicada (*Gestos*), el director lo presentó con estas palabras: “Para un hombre tan joven, ya ha cubierto territorios muy importantes. Pero lo mejor, tal vez, es que está recién empezando” (Rodríguez Monegal 1999, 15). Como señala Mudrovic, la entrevista ““inventa” a Severo Sarduy. Es decir, apadrina la “fundación mitológica” del autor, lo inscribe dentro de cierto linaje prestigioso y permite, por último, su incorporación consagratória al flujo de las letras latinoamericanas” (97).

La segunda presentación estuvo a cargo de Roberto González Echeverría, incansable lector de su obra, esta vez en la *Revista Iberoamericana* y con una bibliografía de y sobre Sarduy en 1972. Todavía era un autor en quien lo mejor se encontraba en que recién estaba empezando: dos novelas, tres libros-objeto y un corpus más extenso de publicaciones en revistas, junto con varias críticas, estudios, reseñas, algunas entrevistas y la novela *Cobra*, por entonces en prensa. Pero hubo un cambio significativo entre la primera entrevista y la bibliografía, y es que mientras en aquella la obra era modesta, en la presentación de González Echeverría lo que ahora justificaba la juventud era la escasa bibliografía crítica sobre el autor⁷⁶.

⁷⁶ González Echeverría, Roberto (1972), “Para una bibliografía de y sobre Severo Sarduy”, *Revista Iberoamericana*, N° 86, abril-junio, 333-343.

Con estas dos presentaciones, Sarduy consolidó su carrera desde temprano en los lectores especializados latinoamericanos.

Las dos presentaciones trazan parte del trayecto público de Sarduy, aunque también advierten sobre el fondo común que unifica a las dos revistas. La *Revista Iberoamericana* se publica desde 1939, se fundó en México y se orientó hacia el panamericanismo y las relaciones culturales y políticas entre las dos Américas. En 1956 hubo dos cambios significativos: se trasladó su sede a los Estados Unidos y asumió la dirección Alfredo Roggiano, quien seguiría en el cargo hasta su muerte en 1991. Dentro de la difusa década del '60, el nuevo director transformó el perfil de la revista privilegiando la modernización y la autonomía del campo intelectual y acallando en sus páginas el debate político y la salida revolucionaria que las nuevas izquierdas proyectaron siguiendo el ejemplo cubano. Las medidas que adoptó profesionalizaron la publicación en tres aspectos significativos: la revista se dedicó a temas exclusivamente literarios y desaparecieron los debates ideológicos y políticos (algo que se refleja en la eliminación de los Editoriales característicos de la primera época), se comenzaron a publicar números especiales dirigidos por especialistas en la materia y se asentó un criterio de selección autónomo para los directores de número y para los artículos y reseñas que se publicaron⁷⁷.

Como puede advertirse de entrada, la gestión de Roggiano en la *Revista Iberoamericana* y la de Rodríguez Monegal en *Mundo Nuevo* fueron paralelas destinadas a encontrarse. Mientras éste presentó su revista como un medio inédito que intentaba sobrepasar los "partidos políticos (nacionales o internacionales)" y las "capillas más o menos literarias y artísticas" ("Presentación", 4), Roggiano eliminó los Editoriales y las polémicas ideológicas y privilegió la calidad crítica y literaria más allá de cualquier partidismo o sectarismo ideológico. Esta red terminó de cerrarse en 1968, cuando Rodríguez Monegal abandonó *Mundo Nuevo* y se llevó el programa liberal que compuso para contribuir a la nueva imagen que su antiguo amigo Roggiano intentaba darle a la *Revista Iberoamericana*, de modo que desde 1969 participó como colaborador y miembro del Comité Editorial. El encuentro entre ambos críticos consolidó las palabras clave para cierto sector de la década del '60: autonomía, modernización, internacionalismo y profesionalización.

La presentación de Sarduy para el público de la *Revista Iberoamericana* fue en parte posible por esta unidad de intereses y por el encuentro de sus equipos de colaboradores, pero el desplazamiento de una revista nueva a otra que cuenta con 30 años de trayectoria no sólo asentó su figura e ideología literaria sino que, en paralelo con la propia maduración del autor, los esquemas de lectura del neobarroco comenzaron a tener rasgos más acusados y a sistematizar una visión más abarcativa de la cultura y la literatura latinoamericanas. 1972 no sólo es el año

⁷⁷ Cf. Roggiano, Alfredo [1984] (2002), "La *Revista Iberoamericana*", *Revista Iberoamericana*, 200, Pittsburgh, julio-septiembre, 837-840.

en el que González Echeverría lo presentó para los lectores de la *Revista Iberoamericana*, también es el año en que publicó el antes citado manifiesto “El barroco y el neobarroco” dentro del volumen colectivo *América Latina en su literatura* editado por César Fernández Moreno.

En el manifiesto, Sarduy continuó las mismas líneas tentadas en los artículos de *Mundo Nuevo* y la recopilación *Escrito sobre un cuerpo*, pero ahora abarcaron toda la cultura latinoamericana (aparecen casi todos los autores del momento: Lezama Lima, Carpentier, Neruda, Guimarães Rosa, Cabrera Infante, Cortázar, Torre-Nilson, Borges, García Márquez...) y propusieron una sistematización crítica, teórica e ideológica donde demuestra que con las perspectivas lacanianas, y de acuerdo con su semiótica del neobarroco, puede leerse la totalidad de la producción simbólica del Continente.

La consolidación de la poética, el salto a la *Revista Iberoamericana* y la lectura de la literatura contemporánea fueron tres hechos simultáneos que en el fondo evidencian una sola cuestión: si bajo el neobarroco Sarduy podía poner en el mismo plano un escritor comprometido como Cortázar y un exiliado cubano como Cabrera Infante, esto demostraba la perspectiva autónoma desde donde miraba la literatura, exclusivamente orientada a los procedimientos y estilos lingüísticos y sin preguntarse en ningún momento por la ideología de los textos y los autores, pero también manifestaba que esos autores, comprometidos o no con la Revolución cubana, a la postre sólo podían identificarse con la Revolución cultural y la crisis interna del liberalismo.

Sarduy no estuvo solo en esa cruzada totalizante, lo acompañaron la *Revista Iberoamericana* y *Primera Plana*. Precisamente en el conflictivo '68, cuando compiló *Escrito sobre un cuerpo* como una estampa del escritor liberal en la crisis, *Primera Plana* publicó una serie de entrevistas que Tomás Eloy Martínez le había hecho a Cabrera Infante, Sarduy, Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez y Fuentes. El número no sólo volvió a presentar a Sarduy (dos años después de que lo hiciera Rodríguez Monegal) sino que además ubicó a los escritores en una línea y una situación idénticas: eran jóvenes, exitosos, europeizados y exiliados. Con esto, las entrevistas de *Primera Plana* prepararon el suelo en el que Sarduy se movería en “El barroco y el neobarroco”, donde el compromiso político con la Revolución cubana tiene una importancia menor a la hora de evaluar la obra de unos escritores que se insertaron en el mismo campo intelectual burgués, modernizado y autónomo en el que él mismo se hallaba y que estaba cada vez más en las antípodas del socialismo cubano. Si la semiótica neobarroca se fortaleció entre *Mundo Nuevo* y la *Revista Iberoamericana*, o entre *Escrito sobre un cuerpo* y *Barroco*, fue en parte porque a la vez que Sarduy asentaba sus conceptos, se produjo en esos años una reorganización de las posiciones que ocupaban el campo literario. Para uno y otro sector ideológico se hizo cada vez más claro que *Mundo Nuevo*, *Primera Plana*, la *Revista Iberoamericana*, el neobarroco, Sarduy, Rodríguez Monegal y Roggiano acentuaban la libertad, la autonomía y la modernidad de la literatura y manifestaban implícita o explícitamente

que una literatura de importancia sólo podía nacer en una sociedad con un liberalismo constitucional real, pero también quedaba cada vez más claro que escritores como Cortázar y Fuentes rubricarían esa ideología casi con las mismas palabras. Es significativo en este sentido la opinión de Vargas Llosa en *Primera Plana*: “Un escritor demuestra su rigor y su honestidad poniendo su vocación por encima de todo lo demás y organizando su vida en función de su trabajo creador. La literatura es su primera lealtad, su primera responsabilidad, su primordial obligación” (Eloy Martínez, 40). Precisamente este acento en la autonomía y la libertad intelectual los volvió cada vez menos distinguibles de los proyectos liberales, en la medida en que Cuba comenzó a rechazar y liquidó después todas esas particularidades de la producción cultural burguesa.

La escena pública del rechazo cubano fue otra vez el citado número de *Primera Plana*⁷⁸. *El caimán Barbudo* de Cuba había propuesto una encuesta sobre la novela de Lisandro Otero *Pasión de Urbino*, quien por entonces era Vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura. Herberto Padilla la atacó y defendió a *Tres tristes tigres* como ejemplo de excelencia literaria. En la entrevista de Eloy Martínez, Cabrera Infante redactó un artículo donde hizo pública su defección de la Revolución (desde 1965 se encontraba como agregado cultural en Bruselas), y aprovechó la ocasión para recoger el elogio de Padilla y dirigirlo contra la política cultural cubana. Allí vaticinó la problemática situación en la que éste se vería envuelto: “un exiliado interior con sólo tres opciones –el oportunismo y la demagogia en forma de actos de contrición política, la cárcel o el exilio verdadero” (49). *Primera Plana* siguió atentamente el caso y publicó en diciembre la respuesta de Padilla, donde discutió las afirmaciones de Cabrera Infante y dejó en claro su compromiso con la Revolución. En el copete, la redacción resumió las actividades del escritor durante los últimos diez meses:

A fines de Octubre, Padilla recibió el premio de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, discernido por un jurado internacional. El reclamo público de Otero no se hizo esperar: en un discurso pronunciado en Cienfuegos, a principios de noviembre, denunciaba la presencia “entre nosotros, de contrarrevolucionarios encubiertos que tratan de suscitar aquí los mismos problemas checoslovacos”⁷⁹.

En este proceso que siguió *Primera Plana* hay tres aspectos centrales. Se encuentran las tensiones entre literatura de calidad y literatura revolucionaria, la obtención del premio de la UNEAC, preludio del encarcelamiento de Padilla por contrarrevolucionario y la situación conflictiva que creó la Primavera de Praga para el mundo bajo la órbita soviética.

⁷⁸ Para ordenar estos aspectos del campo intelectual latinoamericano, me fue de una consulta indispensable el trabajo de Gilman (2003).

⁷⁹ Padilla, Herberto (1968), “Respuesta a Cabrera Infante”, *Primera Plana*, N° 313, 24 de diciembre, 88.

Como se desprende de las palabras de Lisandro Otero, Castro apoyó la invasión soviética de Checoslovaquia para liquidar un socialismo autónomo que lo dirigía peligrosamente al multipartidismo, aunque la Primavera había recibido el apoyo masivo de intelectuales (ya desde antes contrarios a la stalinización), la mayoría de los partidos comunistas europeos, los reformistas húngaros y los regímenes comunistas independientes de Yugoslavia y Rumania (Hobsbawm, 398). La decisión cubana era comprensible ya que en definitiva la Unión Soviética le proporcionó a Cuba un mercado estable a corto plazo para las exportaciones de azúcar e incrementó el volumen y el precio de compra (Furtado, 338), pero el rechazo de la democratización checa, una actitud de la que Lisandro Otero se hace eco para culpar a un escritor premiado, fue una de las tantas marcas de que a partir del '68 la política cubana afirmaba un rumbo en el que sin embargo ya había estado embarcada desde su primera celebración.

A partir de entonces, la separación entre la literatura del boom y la Revolución se volvió cada vez más notoria. En 1968, *Escrito sobre un cuerpo* había representado el estallido del viejo liberalismo, con el centro norteamericano en jaque y la afirmación de que, en contra de su conductismo, había que retornar a la esquizofrenia del inconsciente y el deseo, precisamente porque el deseo y la esquizofrenia eran las líneas de fuga del capitalismo (Deleuze y Guattari harían el manifiesto de este programa: *El Antiedipo*). En 1972, el ensayo "El barroco y el neobarroco" puso en este mismo lugar una literatura del boom que se había querido guerrillera de la Revolución y que, a la vista de los cubanos y los liberales del '70, no pasó de ser más que una expresión de deseos por parte de la modernización. Si Sarduy fue un escritor que nació con la Revolución y paulatinamente se apartó de ella, Cortázar bien puede simbolizar su contrapartida: un escritor nacido en *Sur* que se acercó a la Revolución. Pero más tarde o más temprano, a pesar de sus intenciones, ambos quedaron en la Revolución cultural, mientras la Revolución política cubana, una vez que le estrechó sus manos, se alejó irremediabilmente de su lado.

Más que la primavera de Praga, fue el premio a Padilla lo que puso en evidencia este cruce y dispersión. En 1968 el jurado convocado por la UNEAC para su concurso anual le adjudicó el premio de teatro a Antón Arrufat por su obra *Los siete contra Tebas*, y el de poesía a Herberto Padilla, por *Fuera del Juego*. En el caso de *Fuera del juego*, luego de marcar el obligado vínculo del libro con "la idea de la Revolución como única solución posible para los problemas que obsesionan a su autor", el jurado (integrado por J. M. Cohen, César Calvo, José Lezama Lima, José Z. Tallet y Manuel Díaz Martínez) destacó que su fuerza se encontraba en "el hecho de no ser apologético, sino crítico, polémico"⁸⁰, es decir, de mantener una posición

⁸⁰ "Dictamen del jurado del concurso de la UNEAC, 1968", en Padilla Herberto (1969), *Fuera del juego*, Buenos Aires, Aditor, 86.

libre sobre la creación que hasta ese momento había continuado vigente (salvo excepciones como *P. M.*) y había sido clave para la alineación de los escritores del campo intelectual latinoamericano. El 15 de noviembre de 1968 el comité de la UNEAC expresó su total desacuerdo con lo decidido en virtud del derecho y el deber de defender la Revolución contra “los enemigos declarados o abiertos como –y son los más peligrosos– de aquellos otros que utilizan medios más arteros y sutiles para actuar”, como el caso de los dos autores premiados, cuyos textos mostraban puntos políticamente conflictivos que no fueron tomados en cuenta por el jurado. Con este fundamento, que es el mismo que había aducido Castro en las “Palabras a los intelectuales” (el derecho de la Revolución a la existencia y el deber de la población de defenderla, y el mismo que *Primera Plana* puso en boca de Lisandro Otero), el comité de la UNEAC resolvió:

1. Publicar las obras premiadas de Heberto Padilla en poesía y Antón Arrufat en teatro.
2. El comité director insertará una nota en ambos libros expresando su desacuerdo con los mismos por entender que son ideológicamente contrarios a nuestra Revolución.
3. Se incluirán los votos de los jurados sobre las obras discutidas, así como la expresión de las discrepancias mantenidas por algunos de dichos jurados con el comité ejecutivo de la UNEAC⁸¹.

A esta resolución la acompañó una reseña del contexto en el que se otorgó el premio que vale en realidad para toda la década desde que la Revolución tomó el poder, en donde la UNEAC señala el desarrollo de ideas, posiciones y actitudes burguesas que aún no habían sido barridas de la superestructura cultural por el reflejo de las transformaciones económicas vividas. Aunque disperso en textos, expresiones como las de Padilla confluían en un programa para socavar la firmeza ideológica de la Revolución: desde el título *Fuera del juego*, Padilla se separaba del juego comunista y revolucionario bajo la autonomía y el privilegio que se arrogó.

La resolución de la UNEAC fue una descalificación conjunta de las palabras de los autores premiados y del jurado y apartó de la Revolución el criticismo y la libertad intelectual que tantas veces habían manifestado los escritores comprometidos del boom y que resuena como un credo en las palabras de Vargas Llosa para *Primera Plana*. Por lo mismo, constituyó un acto de expropiación de la palabra pública a un réprobo que se había desagregado de modo activo de la socialización de lo simbólico que reclamaba la política cultural cubana, convertido por esa razón en un agente patógeno que amenazaba la realización del hombre nuevo. El centro de ese acto se encuentra en el momento en que el dictamen lee de manera más cercana el texto cuestionado:

⁸¹ “Declaración de la UNEAC”, 15 de noviembre de 1968, en Padilla Heberto op. cit., 87.

En estos textos se realiza una defensa del individualismo frente a las necesidades de una sociedad que construye el futuro y significa una resistencia del hombre a convertirse en combustible social. Cuando Padilla expresa que le arrancan los órganos vitales y se le demanda que eche a andar, es la Revolución, exigente en los deberes colectivos quien desmembra al individuo y le pide que funcione socialmente. En la realidad cubana de hoy, el despegue económico que nos extraerá del subdesarrollo exige sacrificios personales y una contribución cotidiana de tareas para la sociedad. Esta defensa del aislamiento equivale a una resistencia a entregarse en los objetivos comunes, además de ser una defensa de superadas concepciones de la ideología liberal burguesa (89).

Se trata de una descripción somera del proceso de socialización: el hombre debe ser el combustible de la sociedad, debe desmembrar su individualismo a favor de la población, debe sacrificar sus miserias privadas, pero el acto de expropiación de la palabra individualista y burguesa no se centra en esos recuerdos, sino en cómo la UNEAC le devuelve el guante lanzado por Padilla al darle un sentido revolucionario y positivo a la exposición negativa de sus órganos despedazados. Expresa y resuelve la lucha por el control, creación y reproducción de los significados: frente al individualismo, que reclama criticismo y antihistoricismo, se erige un fuerte colectivo de enunciación que nace de ese cuerpo compuesto de brazos, piernas y cerebros, cuerpo múltiple de la población socializada que se encarga de asignarle un sentido a la patógena resistencia del individualismo burgués.

Con el apoyo a la invasión a Checoslovaquia y la impugnación al premio de Padilla la política internacional de alineación de intelectuales entró en crisis tal como había entrado en crisis la hegemonía liberal. Pero 1968 revela hasta qué punto el compromiso con Cuba era una situación equívoca para muchos escritores que desde el extranjero hicieron girar su apoyo temprano a la Revolución. Cortázar mejor que nadie refleja esta situación, ¿y es que hasta qué punto, poco tiempo después de los conflictos en torno a Padilla, podía mantener la misma posición que le manifestaba a Fernández Retamar en 1967, donde se figuraba “un cronopio que... escribe para su regocijo o su sufrimiento personal, sin la menor concesión, sin obligaciones “latinoamericanas” o “socialistas” entendidas como *a priori*s pragmáticos”⁸², luego de que la clausura de la cultura burguesa en la que escribía había sido decretada ya sin vuelta atrás por una Revolución de la que sin embargo todavía se sentía parte? En 1972 Cortázar le escribió a Haydée Santamaría para hacer públicos los motivos por los que participó en la primera carta a Castro con motivo del encarcelamiento de Padilla y las causas por las que prefirió no firmar la segunda, y para justificar las intenciones primeras de la revista *Libre*, rápidamente impugnada por *Casa de las Américas*:

⁸² Cortázar, Julio [1967] (1993), “Carta a Roberto Fernández Retamar”, en *Obra Crítica/3*, Madrid, Alfaguara, 39.

Si escuchaste la grabación que Roberto hizo tomar en los días en que Vargas Llosa y yo informamos sobre *Libre* en el seno del Comité de Colaboración, conocerás lo que dije para explicar las finalidades y las intenciones de la proyectada revista. Siempre he lamentado que los cubanos decidieran no participar en ella; y lo he lamentado porque era una oportunidad extraordinaria de conseguir una plataforma de lanzamiento privilegiada en el sentido de que podía alcanzar toda la América Latina, cosa que por desgracia no puede hacer la revista *Casa* y las otras publicaciones cubanas. Había la oportunidad de valerse sin ningún compromiso de un respaldo económico que no es, como se ha dicho absurdamente, “la plata del diablo” (¡lo que pueden pesar los prejuicios y las ideas recibidas!) sino el dinero de una mujer que lleva años financiando películas de avanzada y actividades diversas de la izquierda europea, vaya a saber en el fondo si por mala conciencia o simplemente porque su única manera de ayudar a una causa es darle parte de su dinero. Si en la Casa hubieran decidido entrar con todo en la revista, esa revista sería verdaderamente *nuestra*, Haydée, porque entre otras cosas yo me hubiera dedicado a *full-time* a ella, dejando de lado cualquier otra cosa, y otras gentes igualmente convencidas de las posibilidades revolucionarias de esa publicación hubieran hecho lo mismo, y hoy tendríamos un arma eficaz para nuestro frente especial de lucha⁸³.

Esta larga cita es un ejemplo extremo y gráfico de cómo el intelectual comprometido quedó relegado de un proceso en el que no participó ni podía participar, como dos idiomas divergentes, dos idiomas que se separan en los dos brazos de la encrucijada del '68. La afirmación definitiva de la política cultural cubana como se ve fue inversa a la aceptación cada vez más acusada de Sarduy dentro de su proyectada Revolución neobarroca. Contra aquello que los escritores del boom quisieron desear, “El barroco y el neobarroco” les demostró que no formaban parte de una Revolución socialista que expropió año tras año la palabra que el intelectual acostumbró manejar bajo los ideogramas de la libertad, el regocijo o “el sufrimiento personal”. No formaban parte del socialismo, sino del neobarroco. Curiosamente, Sarduy nunca estuvo más de acuerdo con la Revolución cubana.

El manifiesto “El Barroco y el neobarroco” extendió en suma una poética cuyo autor no quiso sólo para él sino que pensó generalizada, y si bien Sarduy justificó ese alcance con algunos procedimientos clave en casi todos los textos latinoamericanos contemporáneos de resonancia, los cambios críticos en la política de principios de los '70 fueron el suelo en el que esa diseminación fructificó. De un lado se volvió visible la crisis del mundo liberal, en el que una literatura heredera del Genio romántico podía encontrar nuevamente fortalecido su lugar, al menos porque ante la crisis de la modernización su palabra crítica hubo despertado un interés que el número de lectores masivo reflejaba. Sarduy comprendió de manera clara ese lugar y preparó su poética en los medios mismos donde esa crisis se desenvolvía. Del otro lado hubo una fractura: si hasta Padilla las poéticas herederas de la crítica a la modernidad —el fantástico cortazariano, el mito de Fuentes y García Márquez, lo real maravilloso de Carpentier— pudieron relacionar su verdad, opuesta netamente a la racionalización, con el compromiso político y la utopía de un mundo que Cuba había mostrado posible para América Latina, el reproche de la

⁸³ Cortázar, Julio [1972] (1993), “Carta a Haydée Santamaría”, en op. cit., 53, subrayado en el original.

UNEAC al individualismo de Padilla dirigió un cuestionamiento fuerte a esa misma ideología literaria cuya genealogía inicia el Genio del romanticismo. El giro político, que desalojó el individualismo de la cultura, confirmó entonces el lugar del neobarroco al quedar incluidos las nóminas de escritores en la crisis terminal del liberalismo y la hegemonía burguesa, en lugar de continuar en el compromiso político con una Cuba que en el fondo les daba la espalda. Con esto, Sarduy pudo a la vez extender la poética del neobarroco y reafirmar su carácter revolucionario.

No obstante, esa revolución poética parece a la vez condenada a esfumarse cuando pasa de *Mundo Nuevo* a la *Revista Iberoamericana*, un medio con décadas de trayectoria y que por lo tanto, lejos de revolucionar el campo intelectual, tiene que aspirar a conservar y acrecentar su prestigio. En este sentido, podemos sospechar que Sarduy no va a poder escapar a la paradoja de su propia poética: una crítica a la modernización, aunque nacida del proceso mismo de esa modernización.

3. Escrito sobre un cuerpo, una imagen utópica del desarrollo urbano central

Escrito sobre un cuerpo, esa recopilación de artículos de procedencia dudosa, reflejó de manera franca y directa la crisis del orden liberal. No era un revolucionario de izquierda el que contaba los días de una sociedad liberal en la que contradictoriamente estaba inserto, por su relación de mercado, su figura de intelectual crítico y su residencia europea, sino un escritor liberal que atestiguaba con entusiasmo el fin del antiguo mundo que bajo sus pies se derrumbaba aún cuando era la plataforma que lo sostenía.

Escrito sobre un cuerpo formó la imagen de ese mundo en crisis y no lamentó su destrucción aparentemente irreversible, sino que por el contrario la retrató en Europa como la nueva utopía para América Latina. Los artículos dispersos que lo conformaron lograron esa hazaña porque eran, antes que críticas, reseñas o ensayos teóricos, crónicas de la nueva ciudad que surgía sobre las ruinas de las antiguas capitales centrales. Usó esos géneros porque pensó la ciudad como un espacio que organiza la vida y la experiencia de los habitantes, pero también como un mapa epistemológico de los saberes. Registró las transformaciones urbanas europeas para registrar las transformaciones en el arte y en las ideas.

Como señala Rama, el siglo XIX imaginó la ciudad latinoamericana como una avanzada de la civilización. Esta imagen provenía del pasado de la conquista: los europeos planificaron las ciudades en escrituras y mapas antes de erigirlas en la tierra como artefactos de ocupación y ordenación⁸⁴. Sarduy continuó esta mirada sobre la ciudad y en las metrópolis europeas eligió los artefactos técnicos de su organización, e incluso acentuó (o registró que las ciudades centrales acentuaban) la importancia de las cartografías, las señales y los códigos, porque

⁸⁴ Cf. Rama, Angel (1984), *La ciudad letrada*, Montevideo, F.I.A.R.

constató que en Estocolmo, New York y París las literaturas, fotografías, almanaques y guías turísticas en el fondo no representaban esas ciudades, sino que por el contrario las producían. Como se lo hizo desde la conquista, Sarduy miró la ciudad como un platónico en quien las ideas sobre el espacio definieron la realidad espacial. Por esta razón, las capitales de *Escrito sobre un cuerpo* son las que existen en un soporte simbólico:

Sólo cuentan, pues, las percepciones visuales. Textos, luces, flechas, clavos, afiches, que surgen como presencias icónicas, autoritarias; fetiches: son nuestros índices naturales. Toda otra percepción –auditiva, olfativa, etc.– desaparece en la ciudad de hoy, cuya única práctica es rápida, motorizada.

En Roma el rumor de las fuentes puede guiarnos en el laberinto de las callejuelas, en La Habana el olor del mar, en Estambul la voz de los almuédanos, pero sólo flechas y paneles *hipergráficos* podrán guiarnos en medio del trébol de carreteras superpuestas de Estocolmo, a lo largo de las avenidas idénticas del suburbio parisino. Elementos esquemáticos colectivos, que estructuran nuestra imagen de la ciudad. A ellos debemos nuestro sentido de la totalidad urbana. Ellos señalan nuestro trayecto hacia el Otro (1184).

Sarduy evalúa dos tipos de ciudad desde el utópico poder de los signos. Por un lado recuerda una ciudad contemporánea que continúa atada a la naturaleza y la religión. Esto repercute directamente en el orden: el espacio se organiza con la persistencia de los ríos, el mar o la Plaza Central ocupada por la Catedral, no con los signos abstractos humanos. En cambio, la gran utopía renacentista se realizó con todo rigor en París, Estocolmo y New York, porque por primera vez en la historia el oído y el olfato dejaron paso a la lectura y la organización verdaderamente dependió de un sistema informático de códigos autónomos y artificiales, signos, símbolos e imágenes de tránsito, sistemas de costumbres y modas, medios de información y editoriales.

Con el desfasaje entre estos dos tipos de ciudad, Sarduy demuestra la realización definitiva del orden autónomo del espacio que los platónicos utopistas del Renacimiento habían proyectado, pero con el excesivo orden artificial anota cómo la ciudad terminó por ser contraria a la utopía que la había soñado, porque la nueva ciudad del '60 no prefiguró un lugar para cada cosa u hombre, sino que por el contrario generó una desorientación generalizada. París y Estocolmo se convierten en el extremo de la utopía del orden signico, pero a la par demuestran la imposibilidad de un orden fijado de antemano:

Si la palabra ciudad engloba, en su imprecisión semántica, nociones que comienzan a ser muy diversas –desde aglomeraciones más o menos rurales hasta megalópolis–, se podría pensar que un corte radical se operó al constituirse la ciudad barroca. En el momento en que el conjunto urbano se descentra, una ruptura se produce con relación a las coordenadas hasta entonces “lógicas” del espacio –ruptura análoga a la que, en la misma época, descentra el espacio del lenguaje con sus mutaciones retóricas– y comienza, en la práctica de la ciudad, la *crisis de la inteligibilidad*.

Vaciada de sus puntos de referencia naturales, de una topología en ángulo recto que trazaba su linealidad sobre o a partir de ríos, murallas o ruinas, rampas, fosos, que se

desplegaba a partir de la plaza central o de la catedral –juzgada entonces, también, la prioridad de la *cátedra*–, abierta, como la poesía, a un espacio cada vez más metafórico, más reticente a la inocencia del lenguaje “natural”, la ciudad va a tratar de imaginarse a sí misma en tanto que *lugar* humano, va a instaurar en su cuerpo recorridos fáciles, orientados, va a tratar de ser, a pesar de todo, *legible*.

En esa búsqueda de lo *legible urbano*, en ese espacio de ruptura, hipertrofiado por la Revolución industrial, vivimos aún (1183).

Con su crecimiento, la ciudad modernizada se disemina justo en el momento en que logra por primera vez una producción total de su espacio sin apelar a la naturaleza o al centro religioso. (La crisis del liberalismo) que tantas veces mencioné, Sarduy la ubica en el desorden al que paradójicamente la utopía condena a la ciudad: si desde Sarmiento, y antes desde la conquista y colonización, se pensó en una ciudad que sojuzgara la naturaleza, creara autónomamente el espacio, el tiempo y el orden según la medida de la civilización, el nuevo logro europeo del siglo XX demuestra que ese orden progresivo toca a su fin. Sarduy llama a esa crisis “crisis de inteligibilidad”.

Pero si bien la sobreescritura urbana condena el texto y el programa de la utopía, Sarduy reconoce en esa ciudad una nueva utopía precisamente por el exceso de codificación y por el desorden crítico al que apunta. *Escrito sobre un cuerpo* manifiesta uno de los costados de su utopía en el erotismo: “La casa es el lugar del Mismo, la ciudad el del Otro. Ámbito de la búsqueda erótica: un cuerpo nos espera, pero el camino que conduce a él –nuestra palabra– es casi inenunciable en la codificación excesiva de la *lengua urbana*” (1183-1184). La insubordinación de los deseos frente a la sociedad, tal como la teorizó Lacan, tiene una justificación urbana, así como las rupturas pictóricas y literarias surgen de la necesidad de representar una ciudad cuyo orden sólo se encuentra en las señales y en los sistemas de codificación. La “crisis de inteligibilidad” hace que el arte se renueve (el Minimal y el Pop Art) y la ciudad pierda los centros autoritarios antes enclavados en la plaza central, la Catedral y la Casa de Gobierno.

Casi continuador de Sarmiento, Sarduy pone en el centro de su utopía la libertad del individuo desligado de los centros epistemológicos y políticos, la política y el saber inmanente de sus recorridos por calles y lugares, un orden de las multiplicidades, una erótica intensiva de la urbanidad, y la ubica en relación estrecha con la competencia lectora que esa nueva ciudad reclama para habitarla, nacida a la luz de la alfabetización generalizada, la caída del campesinado y la urbanización mundial⁸⁵. Pero así como la Norteamérica de Sarmiento era un

⁸⁵ Todo lo aleja de Sarmiento menos la libertad política del individuo y la alfabetización generalizada, incluso en la medida en que ambos no describen la árida realidad latinoamericana sino los modelos que deberían trasladarse. Así por ejemplo, cuando en 1847 le escribió a Valentín Alsina la impresión que le había producido su visita a los Estados Unidos (“una cosa sin modelo anterior” (290)), Sarmiento advirtió que la República Romana no se había encarnado en el sectarismo de Francia e Inglaterra sino en ese sector democrático del globo donde se agitaban tres espectáculos inusuales: la extensión masiva de la

sueño para el árido caudillismo latinoamericano, la ciudad lectora europea fue una utopía para América Latina, porque la comunicación que Sarduy identificó en una Estocolmo atravesada por las autopistas y creada con las señales viales descentradas constituye la imagen idealmente ordenada de unas transformaciones que las capitales latinoamericanas vivieron y vivirán con desorden:

En cambio, la ciudad del tercer mundo, aunque conectada también por redes de transporte público (por lo general viejas e inadecuadas) y por un sinfín de autobuses y "taxis-colectivo" desvinculados, no podía evitar estar dispersa y mal estructurada, aunque sólo fuese porque no hay modo de impedirlo en el caso de aglomeraciones de veinte o treinta millones de personas, sobre todo si gran parte de los núcleos que las componen surgieron como barrios de chabolas, establecidos probablemente por grupos de ocupantes ilegales en espacios abiertos sin utilizar (Hobsbawm, 297).

Con todo, la radiografía de Hobsbawm muestra que el desorden latinoamericano es producto de la misma descentralización que vivió Europa, de modo que a pesar de la distancia entre sueño y realidad algo de la utopía de Sarduy se realizó, al menos el rasgo esencial de la conmoción del centro y la apertura de nuevos recorridos y experiencias (aunque sea ese sinfín de colectivos desvinculados). Si en Europa encuentra idealmente realizadas la ampliación de los códigos abstractos, la masificación descomunal y la crisis de inteligibilidad que la pérdida del centro natural o religioso de orientación ocasiona en los sistemas epistemológicos y políticos, la radiografía de Hobsbawm señala el único camino que la ciudad latinoamericana real halló para encauzar estas transformaciones. Así como las capitales centrales cumplieron la sobrecodificación en contra de la utopía renacentista, las ciudades latinoamericanas realizaron la profecía de la descentralización a pesar del sueño utópico de Sarduy⁸⁶.

La distancia entre sueño y realidad, o entre utopía y profecía, produjo una singular superposición, porque si bien la ciudad latinoamericana se descentró caóticamente de acuerdo con condicionantes históricos, políticos y económicos propios, la utopía se convirtió en el sueño colectivo de los campos de producción cultural latinoamericanos donde circuló la literatura de Sarduy. La plástica es un ejemplo acabado de esta suerte de esquizofrénica Estocolmo en

educación ("único pueblo del mundo que lee en masa" (313)), la existencia de una sola clase, el hombre dueño de sí mismo, y la idea de que "viven sin gobierno... No tienen reyes, ni nobles, ni clases privilegiadas, ni hombres nacidos para mandar, ni máquinas humanas nacidas para obedecer" (314) (Sarmiento encontró el ejemplo gráfico de esta situación en la emigración de los colonos: parten sin autoridad alguna que los ligue con la Unión, y, debido a que son, en tanto hombres, el poder, el grupo humano se constituye en ejército, asamblea y tribunal judicial de acuerdo a las circunstancias (324-331)) (citas de: Sarmiento, Domingo Faustino (1993), *Viajes*, Madrid, Colección Archivos).

⁸⁶ En este sentido, la utopía de Sarduy se transforma en una profecía, si tenemos en cuenta que la utopía es un orden deseado, una pista inmanente, una tabula informática antijerárquica y horizontal mientras que la profecía es una conmoción inevitable del centro, es lo que ordenada o desordenadamente se va a cumplir con la urbanización masiva, los asentamientos ilegales o las migraciones internas. La utopía es el sueño, la profecía la fatalidad. De modo que en la utopía de Sarduy hubo una profecía: se cumplió lo que predijo, pero el sueño quedó en los papeles.

América Latina. En *Escrito sobre un cuerpo* Sarduy propuso una preceptiva plástica para representar la nueva forma semiótica de la ciudad modernizada del '60:

En el plano simbólico, la ciudad no ha sido explorada hasta ahora más que como tema. Su representación puede ser realista o no, pero nuestra mirada, al cruzarse con la franja urbana de la *Vista de Delft*, reconstituye la topología en ángulo recto de que hablábamos lo mismo que al cruzarse con el primer plano de una plaza vacía de Chirico: este arte apoya su práctica en un sentido de la "naturaleza" ya caduco, en una epistemología del *centro*. Ciudades "realistas" (Vermeer), oníricas (Klee, Wols), metafísicas (Chirico), planas (Portocarrero), dispersas (Dubuffet): lo que el pintor trata de darnos, y para lo que solicita nuestra mirada, nuestras convenciones ópticas, es siempre una *ilusión* de espacio.

La verdadera pintura urbana sería la que no tratara de engañarnos, sino al contrario: telas que harían explícitos sus medios, su artificio, que aparecerían —como la ciudad de hoy— en tanto que puros conjuntos de señales, de convenciones, de códigos (*Escrito sobre un cuerpo*, 1184).

La modificación técnica, la utilización de nuevos materiales (deshechos industriales, formas de señalamiento, elementos simbólicos) y el salto cualitativo por el cual artista y receptor cambian su posición frente al acontecimiento estético están todos encuadrados en la importancia de la ciudad, que supone luego de la Segunda Guerra mundial una modificación de las costumbres y las formas de interrelación humanas; pero para este nuevo arte no sólo es fundamental el crecimiento urbano, que en todo caso habla de las capitales europeas y latinoamericanas, sino también la revolución industrial de los países centrales durante la década del '60. Los ejemplos que pone Sarduy del arte de la nueva ciudad son los cilindros escindidos de Robert Morris, los ordenamientos seriales de Sol Lewitt, las geometrías de Beverly Pepper, las topologías de Tony Smith y "esa metáfora del rascacielo, de la habitación, de la ideología urbana actual, que son los cubos de Larry Bell" (1185). Esta y la obra de Robert Smith proporcionan el tono de sus afirmaciones sobre arte, en las que no sólo predomina la ruptura del sentimentalismo romántico, la incompreensión masiva y el anonimato, sino que constituyen una metáfora de la ciudad y del nuevo orden económico y social europeo y norteamericano porque están a medio camino entre el arte y las técnicas industriales: en las gigantescas estructuras de acero de Tony Smith se tocan la topología, la escultura, la ingeniería y los procesos industriales (la biografía de David Smith, escultor cercano que Sarduy no cita, es representativa del conjunto del Minimal Art: también realizó esculturas en acero, y durante la Segunda Guerra Mundial se dedicó como soldador en una fábrica de tanques del ejército).

Trasladada a terrenos latinoamericanos, cuyo problema de base es la deficiente industrialización, este nuevo realismo urbano pecó de artificial porque fue una práctica artística nacida de la Revolución industrial de los países centrales. Nada lo revela mejor que la existencia en Buenos Aires del Instituto Di Tella: institución vanguardista de la década del '60 (el oxímoron advierte sobre sus particularidades y sobre su futuro imposible), dibujó una frontera

de libertad artística absoluta que experimentó las formas plásticas que Sarduy festejaba en las capitales centrales, pero, en una realidad, para nada libre, como lo pone en evidencia la proscripción del peronismo, y como de entrada aparece en que sus revoluciones estuvieron apadrinadas por la institución de los Di Tella (Giunta 2003). Se trató de un manto de libertad que se superpuso a la ciudad real en dos planos al menos: fue la traslación de una modernización y de un arte nacidos en los centros industrializados y la apuesta por una libertad absoluta que en realidad se circunscribió a las instituciones artísticas, de modo que la utópica ciudad lectora de Sarduy fue real en la medida en que nunca coincidió con la ciudad real, protegida por un cordón institucional que dibujó el mapa de los campos culturales durante la década del '60. Fue un manto democrático, modernizador y descentralizado sobre una sociedad no democrática, en materia económica atrasada y que, en lugar de la descentralización democrática, giró entre la fuerte centralización y la disolución progresiva de las instituciones y la estructura del poder.

Angel Rama estudió magistralmente esta doble vida de la urbanización latinoamericana. Desde la colonia la ciudad letrada se había superpuesto a la ciudad real, disgregando una lengua oral y otra escrita que dio nacimiento a una verdadera diglosia (Rama 1984). De acuerdo con este esquema, a pesar de que la profecía de la descentralización se realizara desigualmente en América Latina, la utopía todavía persistió porque encontró lugar dentro del sistema diglósico y se alojó en las instituciones que regularon la vida de la ciudad simbólica.

El desarrollo desigual de las ciudades marca la existencia simbólica de la utopía, el cumplimiento profético de la descentralización real y el desfase y las tensiones entre una y otra ciudad. Y lo que vale para el mapa urbano vale para el epistemológico, el político y el cultural. No es casual que a la hora de proyectar su utopía en que el poder se descentraliza, la alfabetización debe generalizarse y la epistemología declina su lógica represiva, recorra París y New York, pero opte en realidad por Estocolmo, porque en la década del '60 y '70 el Estado socialdemócrata sueco pudo hacer realidad la utopía de Sarduy con la expansión del gasto en bienestar, donde los subsidios, los cuidados sanitarios y la educación representaron el 47 por 100 del gasto público total (Hobsbawm, 286). Lo paradójico fue que Sarduy, a la hora de proyectar una utopía democrática, contribuyera de modo no menor al manto mentiroso de la democracia de los '60 y '70 latinoamericanos, y al hablar de un orden en crisis como el ideal o el futuro deseable de las capitales de América Latina, representara de manera abstracta pero certera una crisis que en esa misma América Latina tomaría otro rumbo del esperado. La utopía fracasó porque ninguna capital podía verdaderamente compararse con Estocolmo, pero se realizó como profecía, en la medida en que el poder, el saber y la ciudad se descentralizaron a la latinoamericana. Y la diglosia entre la ciudad real profetizada y la ciudad utópica alojada en los campos culturales modernizados no tardó en estallar, cuando la politización se encontró con la apuesta antiinstitucional.

4. Latinoamérica descubierta: Cátedra/Catedral y Cátedra/Dictadura

Las descripciones de *Escrito sobre un cuerpo* funcionaron de dos maneras diferentes. Sarduy las dispersó entre los lectores especializados y se encontró con otros tantos interlocutores para formar juntos el sueño utópico de la descentralización moderna de Estocolmo, pero terminaron como una profecía sobre el fin del antiguo orden latinoamericano. La "crisis de inteligibilidad" fue una salida elegante para nombrar sin saberlo el momento crítico que el liberalismo atravesó.

Pero como ya se sugirió en estas páginas, si Sarduy profetizó la llegada de la crisis de inteligibilidad a terrenos latinoamericanos, donde la Cátedra y la Catedral quedarían profundamente cuestionadas, esta profecía se cumplió justamente en contra de lo que el propio Sarduy estimó loable en su utópica traslación de Estocolmo. La "crisis de inteligibilidad" fue ciertamente una crisis en la que el antiguo orden perdió sentido, pero lo que en Latinoamérica perdió toda legitimidad fue la separación entre la utopía enquistada en la Cátedra y la politización creciente de la ciudad real, así como dejó de ser viable un Estado autoritario para desarmarse en múltiples agrupaciones de poder, militares, guerrilleros, estudiantiles, sindicales. La profecía se cumplió en contra de la utopía: en *Escrito sobre un cuerpo* Sarduy puso como ejemplo de modernidad las instalaciones de Delia Cancela y Pablo Mesejean en el Di Tella, pero lo cierto es que la crisis del orden se abrió paso en contra de la Cátedra cerrada de la autonomía cultural y en contra de un sistema político que, alternando entre la dictadura y la endeble constitucionalidad, intentó sacarle el peso decisivo a las masas. En este sentido, su profecía se realizó, pero de una forma imprevista: como en *Poemas Bizantinos*, el primer libro de poemas de Sarduy, de 1961 y que permaneció inédito hasta su muerte, la ciudad de la que habló y que pensó como una utopía para América Latina fue subrepticamente otra y la politización fue el idioma que no había entendido:

HAN CAIDO los días que esperábamos
Trémulos, como las páginas de este viejo cuaderno.
El tiempo ha terminado, somos otros;
Éste es aquel invierno
Que tanto hemos temido, éste el idioma
Que no entendimos, la ciudad que se acerca
Nos fue negada. Aún se escuchan los textos que leíamos
Ahora contra nosotros. Han caído
Para siempre los días de que hablábamos
Rodando como piedras en espejos:
La ciudad en poder del enemigo.

No me esperes, no me llames. Otro río

Cruza sobre el de entonces. Aquel sitio
No es sino polvo: el mar se ha ido.

El tiempo ha terminado. Somos otros (119).

La ciudad realmente estalló con la aparición de múltiples grupos de poder, militares, guerrilleros, sindicales, estudiantiles. Asimismo, si estalló el orden promovido por la alianza entre un Estado que intentó lidiar con las masas y una ciudad simbólica que articulaba las palabras de la libertad bajo la égida de una fuerte institucionalización directa o indirectamente comprometida con ese Estado, lo que quedó profundamente cuestionado también fue la separación estricta de dos lenguas que no debían tocarse, la politización creciente de los estudiantes y obreros y el manto lingüístico mentiroso de la libertad artística plena. La ciudad real perforó el cinturón higiénico de los campos culturales modernizados para hacer un uso político y antiinstitucional de las experimentaciones formales libres, poniendo en crisis la Cátedra correlacionada con el Estado, de modo que la verdadera crisis de inteligibilidad la llevaron adelante los usos diglósicos con que la politización tomó la lengua modernizada para hacer estallar la Catedral religiosa, política y epistemológica.

Particularmente interesante es la crisis de inteligibilidad real de la Argentina. En la literatura, Leónidas Lamborghini y Rodolfo Walsh bombardearon la Cátedra con las consignas truncas del peronismo y con los relatos prohibidos y silenciados del mismo peronismo durante la dictadura de Aramburu. *El fiord* de Osvaldo Lamborghini hizo otro tanto: tomó los deseos liberados por la utopía y a través de ellos condujo una alegoría del peronismo, entre Perón, la CGT, las unidades básicas y la resistencia. Si Sarduy fue el teórico del estallido, los hermanos Lamborghini y Walsh realizaron en la Argentina el estallido urbano de la ciudad real.

En el arte plástico y el cine se produjo la misma crisis de inteligibilidad. No sólo la realidad tomó la ciudad simbólica para afirmar una posición antiinstitucional comprometida, sino que, en el estallido, esa posición hizo un uso diglósico de los procedimientos importados de la plástica central para conducir las masas descentradas y agrupadas en grupos políticos:

También es un cierre del ciclo de las vanguardias el camino seguido por muchos artistas: la unión de práctica estética y práctica política no sólo politizó todos los recursos del pop, el conceptualismo, los happenings, las instalaciones, sino que también llevó lejos de la pintura a quienes protagonizaron las jornadas más resonantes de la vanguardia sesentista puesta al servicio de la Revolución. *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas y Vicente Getino, es la realización exitosa de este programa político que, al mismo tiempo no renunciaba a la experimentación formal. Exhibida en sindicatos y locales de militancia, cerraba el círculo virtuoso de inspirarse en las luchas populares para devolverlas a sus mismos protagonistas como acontecimiento estético-político. "Tucumán arde", la instalación montada, en 1968, en la CGT de Rosario y en la CGT de los Argentinos en Buenos Aires, donde el discurso político y social fue trabajado como la materia visual misma de la instalación, provocó una serie de manifiestos e intervenciones donde el arte, la institución estética, el mercado y el público quedaban tan impugnados como los artistas que se resistieran a aceptar lo político como polo de organización total de su práctica. Marxismo, vanguardia estética americana, herencias de vanguardias

revolucionarias de este siglo y teoría francesa confluían en distintas vertientes de estos experimentos⁸⁷.

Las ciudades latinoamericanas estallaron. El neobarroco vislumbró una utopía que permaneció irreal y se desdibujó en una profecía real en la medida en que describió la nueva ciudad como una crisis política, epistemológica y subjetiva que fue permeable a las nuevas organizaciones políticas y a los usos diglósicos de la renovación artística. En su ciudad lectora, Sarduy miró con hipermetropía: supo ver desde lejos los rasgos generales de la gran crisis que atravesó el poder, el saber y la subjetividad, pero a la hora de acercarse no pudo o no quiso ver los agentes concretos que realizaron la profecía en contra de la utopía, desde las guerrillas urbanas a las apuestas antiinstitucionales (esta anomalía visual se debió a que no podía coincidir nunca con el estallido real que él mismo había profetizado sin contradecir su rechazo a la Revolución Cubana, que funcionó como centro de legitimación para el estallido).

Escrito sobre un cuerpo define entonces varios problemas que terminaron por coincidir a menudo en forma contradictoria en la crisis de inteligibilidad de la ciudad o en la liquidación aparentemente irreversible de la sociedad liberal. Representa el centro y la dispersión de la encrucijada. Tanto las experimentaciones formales de la literatura y la plástica como las apuestas antiinstitucionales de la politización coincidieron por última vez en una sola cuestión: el mundo tal como hasta entonces se había desarrollado en Occidente entraba por suerte en el otoño dorado de sus días. Pero luego de esa coincidencia las dos líneas se separaron. De un lado quedó Sarduy y su neobarroco, dispuesto a deglutir los emergentes culturales en su compulsión totalizante para ubicarlos como cronistas y hacedores de la crisis del viejo mundo liberal, e interesado en su trasfondo íntimo por el reclamo de una autonomía intelectual que el mundo contemporáneo miraba con malos ojos. Del otro lado, la misma constatación de que el antiguo orden tocaba a su fin generó una respuesta distinta: la nueva hora no sólo comenzó a liquidar las antiguas identidades y los antiguos saberes que había organizado la alianza del Estado con la Cátedra y la Catedral, sino que también arrasó la institución arte en su conjunto, como una entidad separada y autónoma, para erigir una nueva sociedad en la que pensó que su misión era producir los colectivos para los grupos políticos hasta entonces sin voz dentro de la escena política y cultural. Fue la muerte de la encrucijada. A partir de entonces, el arte y la política abren sus brazos para cubrir el campo de la década del '70, entre la revuelta cultural y la Revolución política, entre la cada vez más utópica autonomía y el compromiso, entre lo simbólico y lo real, y si en *Tucumán arde* y en el *Di Tella* se pueden rastrear los mismos procedimientos, si *Escrito sobre un cuerpo*, un montaje de textos, puede ser cercano a los montajes de voces, entre los silenciados y la literatura, si Sarduy intenta hablar el idioma de la represión en el mismo sentido en que el arte del compromiso intenta romper las represiones

⁸⁷ Sarlo, Beatriz (2001), *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Bs. As., Ariel., 105.

sociales y colectivas, esto pone en primer plano que el comienzo de la dispersión de la encrucijada es ante todo el uso y la intención distintas de los procedimientos y la crisis de inteligibilidad del liberalismo agónico. De un lado habla el esquizo y el paranoico literario y cultural, una revuelta íntima dentro de la transformación crítica del liberalismo, del otro el guerrillero subversivo del lenguaje literario y de la política de la Revolución.

Curiosamente, *Escrito sobre un cuerpo* reflejó claramente la división. Refirió la crisis del orden liberal desde dentro y dejó en silencio los movimientos que pusieron en jaque ese antiguo mundo que moría en el asedio. Esa es la imagen más acabada del fin de la encrucijada. Si ambas posiciones afirmaban y festejaban la agonía, la moneda se había partido. Y no quiero decir con esto que no hayan habido escritores que afrontaron la política latinoamericana del momento para incorporarla a la literatura (sería absurdo afirmar algo semejante); más bien se puso en evidencia que literatura y Revolución articulaban lenguajes diferentes y conformaban una diglosia: así lo demuestra Sarduy, pero también los usos diglósicos del arte militante del '70. Porque en definitiva, además de que se pueda citar a Walsh o Lamborghini, quienes mantienen las dos lenguas como un cóctel explosivo, lo que pesa verdaderamente es el futuro de todos los experimentos culturales de la militancia, a saber, Cuba. En esa Isla que había realizado el sueño de la izquierda, la solución con que afrontó el problema de la cultura fue, ni más ni menos, una solución diglósica por la que un campo intelectual en definitiva burgués quedó expropiado por el Estado socialista, de manera que aun en la tierra soñada y prometida la Revolución no logró liquidar la división alienante de la lengua de la literatura y la lengua de la política y el Estado. Curiosamente, *Escrito sobre un cuerpo* lo dijo sin decir.

Y cuando en 1972, en "El barroco y el neobarroco", resumió con Lacan la totalidad de la cultura latinoamericana, puso en evidencia una frontera en la que los antiguos militantes revolucionarios del boom ingresaron, cuestionados por ese mismo estallido del tranquilo pero desde principios de siglo rengó mundo liberal. Todos los escritores y artistas que nombró fueron de ahí en más partícipes de un movimiento agónico, el barroco, que, como en el siglo XVII, profetizaba el fin del mundo. Es cierto que también anunciaba uno nuevo, pero durante la década del '60 ese nuevo mundo parecía impracticable. Luego de los estallidos y el experimento sangriento del terrorismo de estado (Halperín Donghi lo puso en las más justas palabras: "que vino a hundir a sociedades que habían alcanzado los niveles más altos de complejidad y refinamiento político en Hispanoamérica en el charco sangriento de una viquiana *barbarie di riflessione*"⁸⁸), luego de esos años sombríos, el sistema cultural del presente no difiere tanto de las predicciones de Sarduy, si traducimos el descentramiento epistemológico y político a la

⁸⁸ Halperín Donghi, Tulio (1998), "En el trasfondo de la novela de dictadores: la dictadura hispanoamericana como problema histórico", en op. cit., 36.

dispersión de campos simbólicos más o menos autónomos que terminaron por tomar la ciudad real, como señaló Rama.

Una doble profecía lo resume: las ciudades latinoamericanas harían estallar la Cátedra, la Catedral y la Casa de Gobierno, aunque Sarduy no se resignó a anotar el desfase entre el modelo deseado y la politización creciente y revolucionaria que llevó adelante el estallido en lo real; más tarde, luego de que las dictaduras hundieran en un charco sangriento instituciones, población, política y economía, las ciudades parecieron estar dispuestas a cumplir su antigua profecía, pero esta vez sí para borrarle todo adjetivo revolucionario al neobarroco, para convertir al neobarroco en todo y en nada. Acaso porque el exilio así lo dispuso, para Sarduy la ciudad siempre fue otra.

EL OTOÑO DEL NEOBARROCO

La ciudad siempre fue otra, París tejida por el francés, La Habana lejos en la nostalgia de lo que una vez fue su tierra. Tal vez por ese extrañamiento Sarduy supo ver en ensayos, autobiografías y novelas lo que a los otros les estuvo impedido por algunos años: el lugar crítico del arte en la modernidad no fructificó en el socialismo cubano por lo menos en cuanto al ejercicio de un individualismo demasiado central para la historia de la literatura moderna, y tampoco lo hizo la separación de una esfera autónoma en apariencia no menos consubstancial para el arte y que pareciera ser condición indispensable para el ejercicio crítico —aunque también pueda serlo para la caída en saco roto de ese ejercicio. Si Sarduy fue cubano por el impacto que produjeron en su literatura los cambios tempranos en la política y la cultura de la Isla, la clarividencia con que vio que la literatura tenía un curso definido por los valores prácticos e históricos de la autonomía, la libertad, la crítica a la modernidad y el genio creador se volcó en cada artículo y novela como una afirmación silenciosa de que en Cuba ese curso y esos valores se habían desviado, y cuando hubo un acuerdo extendido en esa opinión, prácticamente después de Padilla, el desengaño y la desilusión generalizados terminaron por ubicarlo como un escritor latinoamericano, un autor que se volvió parte de una tierra ahora desesperanzada sobre su futuro inmediato.

Pero luego de los '80, cuando se podría pensar extendido el horizonte de expectativas y el modo de producción cultural al que Sarduy se adhiriera con tanta vehemencia cuando el intelectual marxista era la figura que había que ser, encontramos en sus textos que la ciudad continúa siendo otra, mirada con nostalgia pero también con un profundo escepticismo. Evidentemente el mundo de los '80 y '90 no era su utopía, y si en esos años se desengaña (con ese desengaño se anticipa al reproche generalizado hacia el neoliberalismo) podemos sospechar que la mirada retrospectiva de su biografía va a desenmascarar entonces el engaño de haberse creído libre durante el '68 dentro de una sociedad que a todas luces le muestra que no había existido a la postre una tal libertad. Por esa razón en *Cocuyo* (1990) y *Pájaros de la playa* (1993), las dos últimas novelas, domina un pesimismo inconciliable que llama la atención en un autor que había hecho de la parodia, la teatralidad y la comicidad una poética, y debemos preguntarnos para concluir estas páginas por qué de pronto y cuando menos pareciera justificado Sarduy vuelve a rediseñar su poética en ese sentido. No se trata de una contramarcha abrupta sino de un proceso gradual que los ensayos de los '70 y '80 reflejan, aunque sí es cierto que sobre esa acumulación cuantitativa de experiencias textuales la anteúltima novela *Cocuyo* presenta un salto cualitativo. Ese proceso y esa novela, ese acentuado escepticismo, ese desengaño son los que declinan el otoño del neobarroco.

1. El caos y la pervivencia de la hegemonía

En el exilio elabora trabajosas ficciones en que seducen las frases cinceladas y la destreza con que se enlazan las volutas barrocas, aunque, llegado el punto final, todo su disuelva y olvide.

Esos modelos de perseverancia se publican con la condescendencia de los lectores, la indiferencia algo burlona de las multitudes y esa forma de postergación respetuosa que son las tesis universitarias y la traducción a idiomas inextricables.

Severo Sarduy, *El estampido de la vacuidad* ([1993], 112).

Volvamos atrás un párrafo, a un capítulo anterior, exactamente al II. Con *De donde son los cantantes* Sarduy funda una poética del archivo dándole al lenguaje un lugar preponderante. Una de las causas de esta elección es el exilio: repetí varias veces que para un exiliado la tierra natal se deshace en lenguas y que el contacto con el campo intelectual parisino le permite objetivar esa situación subjetiva; podemos agregar que al estarle vedado el lector cubano que lo debería leer, encuentra como solución dirigirse a lectores especializados, que tienen un interés mucho más orientado hacia los aspectos formales de la literatura (los procedimientos, las posibles interrelaciones con el discurso de la crítica, el agrupamiento de varios escritores para elaborar series, etc.) que las tematizaciones telúricas, el reencuentro en el texto de ciertos rasgos juzgados como “nacionales” o cuestiones por el estilo. En *Cobra* y *Colibrí* una de las marcas de esta poética es precisamente el diálogo con el lector que incorpora a pie de página y en el cuerpo del texto, pero la exageración del recurso muestra a Sarduy ante un callejón: si parodia las escenas de lectura y una tesis doctoral dedicada a las estructuras narrativas que él mismo utiliza, esto indica que el neobarroco se ha integrado en una sociedad que reafirma su rumbo, en suma que la crítica radical que propone se vuelve inaudible por encerrarse en el archivo reducido, autónomo, burocrático e institucionalizado de la lectura especializada. En 1984, cuando publica *Colibrí*, Sarduy llega al grado máximo y al agotamiento de su poética del archivo.

Con todo, no se trata de una conciencia súbita y un cambio abrupto consecuente, pues poco después de que Rodríguez Monegal y Sarduy abandonen *Mundo Nuevo* en 1968 podemos ubicar una institucionalización progresiva de su actividad literaria con la participación en el proyecto editorial renovado de la *Revista Iberoamericana*. Roggiano, director del medio desde 1956, había impulsado una modernización que para nuestro interés se resume en la incorporación de los escritores contemporáneos como tema privilegiado, entre ellos los abandonados por la mano de la Revolución, tanto cubanos como latinoamericanos luego del

caso Padilla⁸⁹. El viaje textual de Sarduy desde Francia a Estados Unidos, o de *Mundo Nuevo* a la *Revista Iberoamericana*, es decisivo para su actividad en tanto ingresa en un medio con una trayectoria larga y sólida en América Latina, pero a la vez su caso es representativo de los cambios que comandó Roggiano para renovar la publicación: él también es un escritor abandonado por la Revolución.

La renovación de Roggiano, a su vez, participa de una serie de giros en la política y la cultura norteamericanas que desde tiempo atrás se venían produciendo y que se reflejan sobre todo en el XXXIV Congreso del P.E.N. Club realizado en 1966 en New York (de América Latina, participaron Neruda, Vargas Llosa, Onetti, Fuentes, Guimarães Rosa, Victoria Ocampo, Nicanor Parra, entre otros⁹⁰). Clave para la historia intelectual latinoamericana, el congreso es particularmente importante para el liberalismo y la autonomía que promocionaron revistas como la *Iberoamericana*, debido a que allí se hizo explícita la transformación de la política norteamericana hacia la producción cultural de los países comunistas, cuyo rasgo significativo es la eliminación de las restricciones para la entrada de escritores de izquierda a los Estados Unidos, y debido a que por lo tanto se privilegió el diálogo libre sobre cualquier impedimento

⁸⁹ Uno de los datos más claros que permiten ver cómo la *Revista Iberoamericana* tomó los escritores expulsados de su Revolución es la relación que en la década del '70 mantiene con los escritores cubanos. Al respecto, hay dos números especiales interesantes: *Literatura y revolución en las letras cubanas* (1976) y *Proyección internacional de las letras cubanas* (1991). El primero está dirigido por Rodríguez Monegal, lo cual advierte de entrada sobre la posición ideológica de la revista hacia Cuba; así por ejemplo, en su artículo "Literatura, cine, revolución", incluido en ese número, Rodríguez Monegal se dedicó al examen de la novela *Memorias del subdesarrollo* (1965) de Edmundo Desnoes y su realización filmica en 1968. Allí contabiliza los sucesos importantes de la cultura cubana desde 1959 (las creaciones del ICAIC, *Lunes de Revolución*, *Casa de las Américas* y la Casa Editora del Estado, junto con "Palabras a los intelectuales" y el caso Padilla) para luego leer la novela y el film "contra el fondo de esa "poética" oficial de la revolución cubana" (580). El análisis subraya el ambiguo pesimismo de la novela y las correcciones ideológicas que el ICAIC impuso para la versión filmica, y justifica la conclusión sobre la pobreza que el comunismo genera en la cultura cubana:

El éxito de la novela de Desnoes y del film de Gutiérrez Alea se basa, pues, en un equívoco "poético". Si el error es más disculpable en el extranjero ... no lo es en Cuba, donde resulta mayor la responsabilidad de hacer un arte verdaderamente revolucionario ... un arte verdaderamente complejo no sólo desde el punto de vista formal, sino también ideológico. *Memorias del subdesarrollo* ... no alcanza a cumplir ese proyecto. Lo cumplen, ya se sabe, dentro y fuera de Cuba otros novelistas: Carpentier en *El siglo de las luces* y Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*, Lezama Lima en *Paradiso* y Severo Sarduy en *Gestos* y *De donde son los cantantes*, Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante*. A partir de ellos se podrá postular una "poética" verdaderamente revolucionaria (591).

Contra la poética oficial cubana, Rodríguez Monegal advierte que sólo existe una verdadera literatura revolucionaria cuando se privilegia la autonomía, lo que en el '70 equivale a decir que sólo existe una cultura de importancia en sociedades modernas y liberales y que por ende es impracticable dentro del comunismo. Y no es una opinión aislada: aun muerto su recorte tiene peso en la RI, como puede verse en el segundo número especial dedicado a Cuba en 1991 con el nombre de *Proyección internacional de las letras cubanas*, que estudia exactamente los mismos autores que considera en esa cita como los representantes cabales de una poética revolucionaria, cinco autores que con la excepción de Carpentier forman parte de los disidentes de la revolución.

⁹⁰ Cf. Rodríguez Monegal, Emir (1966), "Diario del P.E.N. Club", *Mundo Nuevo*, n. 4, octubre de 1966 41-51.

que pudiera salirle al cruce. El acontecimiento constituyó lo que se dio en llamar el fin del maccarthismo y demostró para algunos que la Guerra Fría había terminado al menos en materia cultural⁹¹.

En este sentido, la renovación de la *Revista Iberoamericana* coexiste con la apertura norteamericana y el aval al diálogo libre en el que lo único fundamental es la calidad literaria o artística, mientras que las adscripciones políticas de los agentes en principio no son materias de discusión, así como tampoco lo son las identidades o las costumbres biográficas. En su camino de *Mundo Nuevo* al medio de Roggiano, Sarduy es representativo de estos fenómenos novedosos: el primer artículo que publica allí es "Notas a las notas a las notas... A propósito de Manuel Puig"⁹², un texto de un gay sobre un gay tratando temas gays con una forma fragmentaria, barroca y de estructuras incrustadas que se quiere la reproducción literaria del disfraz y el maquillaje del travesti. *La Revista Iberoamericana* continua la línea del P.E.N. Club en el sentido en que deja de importar que un escritor notable como Neruda sea un comunista reconocido, y avanza sobre ella al desconocer abiertamente las segregaciones sexuales a la hora de evaluar a los escritores de importancia.

Aunque me exceda decir si estas transformaciones en la política cultural norteamericana hacia América Latina fueron estrictamente planificadas o no, lo cierto es que si miramos el mapa de los reajustes que se sucedieron en los '70 entre la posición norteamericana y Cuba, debemos concluir que así como en la economía la revolución tecnológica de la informática dejó atrás a una URSS cuyos países asociados no lograrían independizarse nunca (como el caso cubano) y que había duplicado su producción de acero y tractores justo en el momento en que esos productos dejaron de formar parte del centro del desarrollo económico mundial (Hobsbawm, 250), en el mismo sentido la transformación de la política cultural hacia la flexibilización y liberación de las opiniones dejó atrás un cierre dogmático cada vez más pronunciado en Cuba con el caso Padilla. Si 1968 fue un año crítico para ambos órdenes mundiales, a pesar de que a fines de los '60 el liberalismo y la influencia norteamericana imploraran, esa subversión interna que tan bien retrató Sarduy paradójicamente aseguró su hegemonía porque cada vez de manera más clara absorbió las nuevas identidades, las nuevas formas de producción cultural y las nuevas tecnologías de emisión y control de las comunicaciones que habían conmovido su orden. En términos de Williams, pudo haber quedado arrinconada por emergentes novedosos, pero en lugar de liquidarla, transformaron la hegemonía para encontrar en ella un lugar, fortaleciéndola hacia el fin del proceso. Mientras el capitalismo

⁹¹ Esa es una de las ideas centrales del artículo de Rodríguez Monegal "El P.E.N. Club contra la guerra fría", *Mundo Nuevo*, n. 5, noviembre de 1966, 85-90.

⁹² Sarduy, Severo (1971), "Notas a las notas a las notas... A propósito de Manuel Puig", *Revista Iberoamericana*, N° 76-77, julio-diciembre, 555-567.

y la cultura burguesa aceptaron el nuevo juego, Moscú y Cuba cerraron sus puertas a la encrucijada que les tendió la historia.

Una de las líneas del trabajo de Sarduy cuando apareció ese primer artículo en la *Revista Iberoamericana* fue precisamente participar en este contexto general de reacomodos políticos y culturales a nivel continental, aunque en principio no constituyó una línea única, sino una madeja de líneas poco estructuradas. Al libro de ensayos *Barroco* (1974), el siguiente después de *Escrito sobre un cuerpo*, sin duda puede pensárselo como una serie de textos que desde el liberalismo totalizan una visión de mundo en que los fragmentos desperdigados de las ciencias, las artes y las literaturas son reincorporados a la hegemonía para construir una tradición que asiente y objetive el nuevo estado de las cosas en el que se inscribe; una hipótesis interesante, pero la lectura de la contemporaneidad que el mismo ensayo presenta la contradice completamente:

Nada puede situarnos, definir dónde estamos en un espacio “absoluto, verdadero y matemático” –newtoniano–: el continente uniforme, el soporte infinito e imperturbable de las cosas, está desprovisto de toda realidad, nada podrá garantizarnos, ni siquiera, si estamos en reposo o en movimiento –a menos que giremos alrededor de algo o que seamos el centro de una rotación circular–, ni tampoco cuándo ocurre ese “estar”: tiempos locales, fragmentados, contradictorios, envolventes; espacios variables, condicionados por la situación del que los mide: sólo una certidumbre impide la dispersión total, el desajuste de las redes: la velocidad, constante, de la luz en el vacío, poco importa la velocidad relativa del cuerpo que la emite, ni la del que la recibe. Fuera de esa abstracción, imposible determinar un punto, situar una referencia: de este lado, en el Espacio-Tiempo, sólo existen puntos eventos representables por líneas: su continuar a existir, su estiramiento en el tiempo; el punto sería un evento instantáneo, sin origen ni trazas: surgimiento del cuerpo, inmediata desaparición (*Barroco*, 1241).

Semejante inestabilidad de la experiencia, el pensamiento y la acción impiden que el ensayo pueda dar una visión lo suficientemente compacta como para que la pensemos como una ideología, mucho menos como una tradición que unifica el pasado para ratificar el presente, porque en definitiva ese presente no es un presente que pueda ratificarse, sino más bien una constatación del caos avasallador que el ensayista intenta comprender sólo parcialmente. La descripción vale además como una lectura de la propia obra de Sarduy: la explosión inicial de *Escrito sobre un cuerpo* se continúa en este desorden fragmentario al que lo único que podría ordenar es la incertidumbre, el vacío de una sustancia que causa la experiencia excesiva y múltiple del mundo. Si la ciudad, el mapa habitable, el mapa epistemológico y el mapa político que se sobrepunen en su cartografía, estalló en el '68, Sarduy lo único que puede hacer todavía en el '74 es ubicar un mosaico con demasiados agujeros, presentar una instantánea apenas comprensible. No, todavía no es el tiempo de presentar una tradición, una ideología, una visión de mundo nacida desde la hegemonía; al contrario, es aún el optimismo de que el mundo se fracture en múltiples puntos de fuga, aunque ese optimismo sea contradicho por el espacio

ordenado de las instituciones en las que poco a poco se incorpora a partir de su pie en la *Revista Iberoamericana*.

En otras palabras, este libro de ensayos que refleja un mundo por suerte confuso, dinámico y evanescente participa de una ciudad que, luego del sismo que la conmovió en el '68, deshace sus formas y tiene un destino incierto. Poco a poco, sin embargo, el destino de las partículas atomizadas de las instituciones, edificios, poderes y experiencias va a dibujarse más y más como una nueva hegemonía. Sarduy aún no lo ve pero está ahí, en los medios que le dan sus páginas, está ahí desde el P.E.N. Club, desde *Mundo Nuevo* y sobre todo desde la *Revista Iberoamericana*. Va a comenzar a verlo con *La simulación* (1982), y aunque su vida de exiliado cubano lo haya marcado con el estigma de los reaccionarios perdidos, la actitud que va a tomar cuando comience a percibir el lugar al que se dirigía la explosión hace que paremos la denuncia fácil desde el escritorio de alguna universidad para que nos demos cuenta de que el pesimismo con el que mirará el fin del movimiento, el desengaño en el que va a caer cuando pueda ver a dónde conducía el estallido de la ciudad, un espacio estéril, amnésico y regulado aún más por la nueva hegemonía, lo convierte en un representante incluso destacado de la literatura y el pensamiento progresistas.

2. El desengaño

El volumen de ensayos *La simulación* recoge textos publicados fragmentariamente en distintos medios, donde Sarduy continúa su movimiento doble, entre la diáspora y la totalización, el esquizo y el paranoico, lo que más tarde, en *Nueva inestabilidad*, acertadamente definirá con la pulverización cuántica y las ansias de Dios einstenianas, o con la atomización lacaniana a través del significante y la clausura del nudo borromeo; básicamente, el péndulo entre la unidad y la multiplicidad. Como dije antes, el ejemplo acabado de esta doble pulsión es el propio criterio editorial, en este caso el del libro de ensayos: dispersar artículos para luego recogerlos en un volumen.

El texto se dedica a examinar el doble movimiento en el arte plástico. De un lado ubica a Rauschenberg, incorporado tranquilamente a la tradición de la subversión y aceptado dentro de la cultura burguesa, así como *Colibrí* se reconoce leído sin problemas por el lector especializado de las universidades:

Rauschenberg reincide en esta actitud y se integra en lo que, a su llegada –su primera exposición personal es en 1950, en Betty Parsons, Nueva York–, es ya una tradición: desconstitución de la imagen, práctica del arte por el absurdo, subversión de toda lógica del cuadro; se responde a la interrogación que plantea el arte con el humor y el desenfado con que se responde a un *koan*, pero la respuesta, para ser válida, tiene que surgir en el sitio más inesperado, contradictoria, múltiple, dispersa (1326).

De manera sorpresiva para un autor que ha puesto su horizonte en la experimentación, Sarduy encuentra las rupturas de la década del '60 preparadas desde hace décadas por los primeros pasos del dadaísmo y que ahora el espectador aguarda con ansia en el recorrido de los museos. En sus novelas de madurez, aparece la misma idea sobre su propia obra: los lectores especializados, conseguidos gracias a su militancia en revistas y suplementos culturales durante el '60 y '70, constituyen el espacio literario y el campo de recepción para *Maitreya* y *Colibrí*, donde pueden continuar sus rupturas formales con comodidad y bajo la aquiescencia de las instituciones que regulan la interpretación; si luego de las vanguardias el museo se había redefinido para aceptar a Rauschenberg, del mismo modo el horizonte de expectativas al que se dirige el neobarroco cambia y ahora se encuentra dispuesto a leer, aceptar, comprender e interpretar las complejidades rupturistas de Sarduy. Subyace en esta lectura desencantada la idea de que en la historia del arte o la historia literaria lo que evoluciona es el marco (museo o campo de recepción) que transforma el objeto en bruto o la subversión textual en un acontecimiento estético. Sarduy lo dice sin medias tintas:

Sin duda ese paso —el del objeto en bruto al objeto de arte— es el efecto de una veladura, de una erosión brusca: algo se borra. Se eliminan, o al menos se metaforizan, se *transponen* —que es el verbo que siempre se emplea en el vocabulario al uso, estetizante o no— todas las marcas que en el objeto indicaban el síntoma puro. Se practica, para franquear la clausura del arte, una metáfora al cuadrado, pues el síntoma es ya una metáfora (1320).

El concepto clave con el que interpreta la esterilidad reificada de las rupturas plásticas es la “metáfora al cuadrado”, un concepto que Sarduy había propuesto por primera vez en el ensayo inaugural “Sur Góngora” publicado en *Tel Quel* en 1966, donde señalaba que Góngora tomaba el sistema ya metafórico del Renacimiento y lo doblaba con nuevas metáforas, metáforas de metáforas. Poco más de una década después, le sirve para comprender la lógica de la obra de arte. El significante discursivo o el objeto visual constituyen metáforas en el sentido lacaniano de que se trata de síntomas o lenguajes que designan el deseo; en la diacronía de Sarduy, esas metáforas deseantes son las desterritorializaciones desperdigadas por el sismo urbano del '68 —la erótica del arte, la violencia del deseo en la sintaxis literaria, la subjetividad contraidentitaria, la subversión social. Pero sobre esa base, Sarduy piensa un paso sugestivo: luego de la irrupción del deseo en el '68 y la práctica subversiva de la identidad, hacia fines de los '70 aparece una gran metáfora para referir las metáforas deseantes, una metáfora que se interpone entre el lenguaje del deseo y el receptor, la Metáfora de las instituciones, los museos y las universidades.

La Metáfora de la plástica y la literatura, no las metáforas deseantes que esas semióticas vehiculizan, son correspondientemente el marco del cuadro y el libro impreso (en rigor, aquellos artefactos que separan la obra del mundo, que si hacemos proyectarla hacia lo macro, serían los

campos de producción simbólica de Bourdieu⁹³). Esos dos objetos tienen una función estructural consistente en aislar lo que contienen y darle una intención distinta, un objetivo estético, lográndolo con una lógica similar al de la metáfora: el significante discursivo o el objeto en bruto aparecen mediados y referidos por un significante social que los distingue del resto de los acontecimientos discursivos y visuales. Lo que diferencia el '68 del '82 (una diferencia del mismo tipo encuentra entre el dadaísmo y Rauschenberg) es que la proliferación de metáforas, la dispersión esquizofrénica de nuevos códigos, la crisis de inteligibilidad, el estallido liberal,

⁹³ La idea de que en su rasgo mínimo la institución se define con la lógica de la metáfora debe entenderse en el sentido lacaniano de sustitución de un significante por otro significante, en este caso una metáfora deseante dominada por una Metáfora institucional. Para desarrollar el concepto, se puede aproximar la sociología de Bourdieu con el psicoanálisis lacaniano.

Lacan, por su parte, caracteriza como fundante la metáfora del nombre del padre: "La función del padre en el complejo de Edipo es la de ser un significante que sustituye al primer significante introducido en la simbolización, el significante materno" (1999, 179). Por este proceso, el significante queda por vía metafórica en posesión del objeto de deseo de la madre.

Si extendemos el esquema por la vía de Sarduy, las metáforas del deseo se subordinan a la gran Metáfora de las instituciones, tenemos el paso de Lacan a Bourdieu. En definitiva, ¿qué hace Bourdieu sino situar sobre lo simbólico una serie de campos que organizan la palabra, el ejercicio del lenguaje, en situaciones que no son las de la terapia psicoanalítica? Veámoslo en el propio texto de Bourdieu:

Todas las propiedades [del campo científico] que tiene en común con los otros campos revisten, allí, *formas específicas*: por ejemplo, por muy descarnada que pueda ser allí la competencia, ella queda sometida, sino a reglas explícitas, al menos a regulaciones automáticas, como las que resultan del *control cruzado entre los concurrentes*, y que tienen por efecto convertir los intereses sociales tales como el apetito de reconocimiento en "intereses de conocimiento", la *libido dominandi* —que está comprendida siempre por una parte en la *libido sciendi*— en *libido scientifica*, amor puro de la verdad, al cual la lógica del campo —que funciona como instancia de censura y principio de sublimación— asigna sus objetos legítimos y las vías legítimas para alcanzarlos. Las pulsiones sublimadas que definen esta *libido* específica se aplican a objetos en sí mismos altamente depurados ([1995] 2003a, 112-113, subrayado en el texto).

Referencias obvias al psicoanálisis, los conceptos que emplea Bourdieu revelan en definitiva el pensamiento implícito en la estructura del campo de producción simbólica. Sin duda se trata de una estructura social que engloba una serie de discursos, agentes, instituciones y formaciones en torno a un capital simbólico en disputa, pero a la vez es una instancia de censura, una represión de los instintos de prepotencia que sublima el deseo descarnado de dominio sobre los otros y el apetito económico con fórmulas simbólicas en las que las luchas se continúan por medio del o los lenguajes. Lacan dice casi lo mismo: "El discurso no dice absolutamente nada, salvo indicarles que soy un animal parlante. Es el discurso común, hecho de palabras para no decir nada, gracias al cual nos aseguramos de no hallarnos frente a lo que el hombre es por naturaleza, a saber, una bestia feroz" (1999b, 20). Lo mismo aparece en el *Malestar en la cultura* cuando Freud se aproxima al mandamiento "Amarás al prójimo como a ti mismo" y retrocede con horror: "Este ser extraño no sólo es en general indigno de mi amor, sino que —para confesarlo sinceramente— merece mucho más mi hostilidad y aun mi odio", y aún más, "Siempre que le sea de alguna utilidad, no vacilará en perjudicarme... le bastará experimentar el menor placer para que no tenga escrúpulo alguno en denigrarme, en ofenderme, en difamarme en exhibir su poderío sobre mi persona" ([1930] 1981, 3045). Lo que Bourdieu hace es manifestar que ese animal feroz que es el hombre conduce su violencia inherente a través de relaciones simbólicas complejas.

La lógica subyacente en Lacan y Bourdieu es la metáfora, en este último claramente enunciada al referir que el campo es un lugar de luchas donde la bestia feroz sublima, reemplaza, sustituye o metafóricamente la guerra a muerte del hombre contra el hombre a través de juegos simbólicos complejos.

Desde el otro lado, Sarduy sostiene el mismo proceso: si el arte es la creación de metáforas deseantes, la institución establece una gran Metáfora (los campos de producción simbólica de Bourdieu) que resignifica las producciones culturales, les da un marco de creación, recepción y distribución indirecto y autónomo.

desde otro.
puedo decir que

??

aparece nuevamente ordenado por el museo, el marco y el campo de recepción, como si las metáforas subversivas nacidas durante la crisis, la proliferación de deseos y eróticas que conmovieron los discursos tradicionales de las sociedades liberales cada vez más fueran ordenadas por la totalización paranoica de la Gran Metáfora de la Institución. Es la metáfora al cuadrado la que domina el mundo, el paso por el que la institución arte absorbe los síntomas emergentes que la cuestionaban en el pasado; un cambio similar se advierte en las identidades, en la medida en que si la metáfora paterna debía regular la salida masculina o femenina, a partir del '80 la misma metáfora se amplió para ordenar las distintas metáforas subversivas, y, al reconocer que no existe una única salida y un único centro, logra volverse nuevamente central insertando dentro de ella todas las subversiones a ese centro y esa salida (en otras palabras, el '80 comenzó la aceptación y normalización de las minorías sexuales). En ambos casos, se trata del proceso por el cual, en el '68, la hegemonía en retirada del liberalismo se transformó para incorporar los emergentes y fortalecerse en los '80.

La Gran Metáfora social es una Ley que como un pliegue atraviesa la sociedad, la política, la subjetividad, el arte y la literatura, regula las producciones, los deseos y las relaciones interpersonales, y a partir de ella Sarduy reconoce la nueva faz del mundo, el nuevo sistema de control social o la hegemonía novedosa que se recompone luego del sismo del '68. De ahí que en su última novela del archivo parodie la lectura institucional de las tesis universitarias, en realidad una institución metafórica que resignifica las metáforas deseantes del texto para hacerlas socialmente provechosas. Pero lo verdaderamente sugestivo es que logre un pensamiento acabado de este nuevo sistema de control a partir de lo que escribió en el '66 con "Sur Góngora". Ahora lejos de la crisis de inteligibilidad del XVII o del '68, Sarduy concluye: el mundo se reorganizó como neobarroco, el mundo se ordenó con la ley de la Metáfora que deglutió las metáforas subversivas del deseo. En otras palabras, la metáfora de la hegemonía posliberal ha logrado evadir la subversión de las metáforas menores, evasivas y pulverizadas, al deglutirlas, con la misma lógica predominante en Góngora o en el estallido de los deseos del '68, pero esta vez en contra de esas liberaciones.

Si el neobarroco queda aceptado como metáfora al cuadrado, si el mundo de hecho se volvió neobarroco, opuesto a Rauschenberg, Sarduy todavía reconoce en la década del '80 una forma de subversión:

Las muñecas de Martha Khun-Weber se niegan a ese desplazamiento, resisten a esa segunda metaforización: en ellas, cosido o pinchado en sus cuerpos, el síntoma aparece en toda su intensidad *textual* —en el propio tejido, en el trapo—; ni elidido, ni evitado, ni asumido por un catálogo de figuras retóricas —como en los retratos de Archimboldo—, ni "hablado", como a través de una conversión histérica: al contrario, la *hacedora* insiste en la cicatriz literal del síntoma, en su espesura no desplazada, en su densidad sin brillo (1320).

? es arte?

Pero la subversión es muy menor a la que anunciaba en el '68. No es una crisis del orden liberal, sino la desviación en el marco de un sistema nuevo y ahora sí difícilmente subvertible porque es capaz de incorporar rápidamente las experiencias extrañas, e incluso porque vive de la constante creación de esos monstruos individuales. En este mundo neobarroco, la libertad es un engaño para evitar la verdadera libertad. El pensamiento de Sarduy se condice en suma con la evolución de su proyecto novelístico: si *Colibrí* lleva al máximo la poética del archivo, el éxito de la poética en el circuito especializado advierte sobre su agonía, si en el ensayo comprueba que el mundo es como él había predicho que sería –neobarroco, Metáfora sobre metáforas– en lugar del esperable optimismo Sarduy contempla con hondo pesimismo la libertad ficticia del nuevo orden político y estético, para la mirada retrospectiva un destino inevitable desde que se anunciara en el '68.

3. El pesimismo

El desencanto de *La simulación* se adelanta varios años a su época. En el '80 Sarduy publica palabras proféticas para América Latina, como antes en el '64 lo había hecho con *Gestos* y su visión crítica de la Revolución cubana. Con un dominio contundente del discurso lacaniano y una visión sintética del mundo a través de una de sus partes mínimas, el museo y la obra de arte, presenta un examen del proceso hegemónico en el que considera que la horadación de los emergentes durante los '60 hizo que éste se transformara en una gran Metáfora, una Ley totalitaria que gobierna y regula las producciones simbólicas tanto como las prácticas subjetivas antes subversivas. El pesimismo tiene sentido en los implícitos de ese pensamiento: Sarduy fue uno de los fragmentos en los que estalló la sociedad liberal a través de su poética del neobarroco y la metáfora al cuadrado inaugurada en *Tel Quel* con “Sur Góngora”; casi dos décadas después es uno de los elementos de la hegemonía, y lo constata porque el mundo le devuelve el neobarroco como un nuevo orden, una nueva política, un nuevo control. Otra vez la ciudad es otra, otra vez, como en *Poemas Bizantinos*, Sarduy podría haber repetido “Éste es aquel invierno/Que tanto hemos temido, éste el idioma/Que no entendimos, la ciudad que se acerca/Nos fue negada. Aún se escuchan los textos que leíamos/Ahora contra nosotros” (119). Ese invierno, ese idioma y esos textos son los que leyó y escribió durante el '68 y que decían sin decir el orden neobarroco de *La simulación*.

Una voz notable lo acompaña en el pesimismo, la última que articuló Deleuze. Uno de sus últimos textos optimistas es *El pliegue*, donde concluye lo mismo que Sarduy en *La simulación*: el mundo es neobarroco o neoleibniziano. La mónada del siglo XVII retorna y continúa teniendo un lugar preponderante el pliegue, el despliegue y el repliegue del Barroco, por ejemplo en las cadenas de ADN, en el más reciente genoma humano (el pliegue de la evolución y las características del hombre), en la música, los sistemas informáticos y la plástica. Sobre esa operatoria común, hay sin embargo un cambio sustancial: la mónada leibniziana

estaba cerrada y en ella se encontraba un mundo entero y ese mundo se distinguía netamente de otros mundos posibles, mientras que si en el neobarroco vuelve a tener preponderancia la mónada, ahora ésta, en lugar de estar cerrada, está abierta, poniendo en relación el interior con el exterior y afirmando varios mundos posibles a la vez.

Curiosamente esta argumentación críptica se esclarece cuando en los últimos textos a Deleuze lo domina el pesimismo. En un artículo de 1990, "Post-Scriptum sobre las sociedades de control"⁹⁴, piensa como Sarduy que la crisis del antiguo orden liberal del '68, la crisis que el capitalismo atravesó ese año en que entró en conmoción aparentemente irreversible el predominio norteamericano, produjo una sustitución de la antigua *sociedad disciplinaria* por las nuevas *sociedades de control*. Deleuze traduce al escepticismo lo que antes escribía con optimismo: los moldes de las prisiones, las escuelas, las familias, las fábricas y los manicomios de la sociedad disciplinaria se definen con las dos máximas de las mónadas, el encierro y el hecho de que en ellas se encuentra el mundo (pues cada uno de los dispositivos está trabajado por la misma lógica, cada uno produce en el interior el mismo poder que los otros, el mismo mundo); sin duda eran repudiables, pero los devenires minoritarios que socavaron la sociedad disciplinaria, los deseos liberados del '68 (la crisis de inteligibilidad de la ciudad de Sarduy) terminaron por ordenar su conmoción en un nuevo sistema, en lugar de moldes modulaciones, "suerte de moldeado autodeformante que cambia constantemente y a cada instante, como un tamiz cuya malla varía a cada punto" (279). El sistema de poder ahora es plástico, moldeable, neoleibniziano: ya no trabaja con las mónadas cerradas de las disciplinas, sino que cada una, desde las instituciones a los individuos, está abierta al exterior, de modo que los deseos dejan de estar prohibidos para pasar a ser regulados en su propio movimiento. Es una reescritura del rizoma, en la que Deleuze advierte cómo su lógica pasó de la subversión global de la sociedad a un dispositivo de control eficiente, donde la masa y el individuo de las disciplinas dejó paso a los mercados, las estadísticas, los datos, y en donde la disciplina a largo plazo (la formación de ciudadanos, por ejemplo) dejó lugar a un control a corto plazo e inacabable (la evaluación constante, la formación nunca terminada, la deuda que arrastra la escuela primaria al secundario, el secundario a la Universidad, las carreras de grado a la sociedad o los postgrados, los doctorados a los postdoctorados, una continua producción en la que las etapas nunca terminan el trabajo). "El hombre ya no está encerrado sino endeudado" (284) es la nueva situación en el sistema de control neoleibniziano, proyectado en el espacio abierto y no en el encierro.

Todavía es críptico: ¿de qué interioridad se trata? Slavoj Žižek ayuda a definirlo:

La autonomía relativa del yo estaba basada en su rol como mediador entre el ello (la instancia viva no sublimada de las pulsiones) y el superyó (la instancia de la

⁹⁴ Deleuze, Gilles (1996), "Post-scriptum sobre las sociedades de control", en *Conversaciones*, Valencia, Pre-textos, pp. 277-286.

“represión” social, el representante de las demandas de la sociedad). La “desublimación represiva” logra deshacerse de esta instancia autónoma, mediadora, de “síntesis”, que es el yo: a través de tal “desublimación”, el yo pierde su autonomía relativa y sufre una regresión inconsciente. Sin embargo, este comportamiento “regresivo”, compulsivo, ciego, automático, que presenta todos los signos del ello, lejos de liberarnos de las presiones del orden social existente, adhiere perfectamente a las demandas del superyó, y está por tanto al servicio del orden social. Como consecuencia de ello, las fuerzas de “represión” social ejercen un control directo sobre las pulsiones.

El sujeto burgués liberal reprime sus deseos inconscientes por medio de las prohibiciones internalizadas y, como resultado de ello, su autocontrol le permite dominar su “espontaneidad” libidinal. En las sociedades posliberales, sin embargo, la represión social ya no actúa bajo la apariencia de una Ley o Prohibición internalizada que exige renuncia y autocontrol; antes bien, asume la forma de una instancia hipnótica que impone la actitud de “ceder a la tentación”; es decir, su mandato equivale a una orden: “¡Goza!”⁹⁵.

Durante y después del '68 Deleuze y Sarduy siguieron cada uno a su modo la propuesta de Lacan de liberar el inconsciente, de hacer hablar y producir el deseo reprimido; en el recodo del '80 y más aún en los '90 ambos concluyen como Žižek: el ello (la interioridad de la mónada) ha quedado abierta, liberada, pero para que su modulación sea regulada por un superyó (un sistema de control) plástico y eficiente; en términos de Sarduy, las metáforas deseantes han quedado cruzadas por la gran Metáfora institucional, que transforma de manera plástica su definición del arte para deglutir rápidamente las subversiones estéticas en su misma desviación del modelo (son, por ejemplo, las rupturas individuales de Martha Khun-Weber que cita en *La simulación*).

En esa conciencia declina el ocaso del neobarroco. Deleuze y Sarduy lo lamentan más o menos en los mismos términos. Pero el desprecio temprano de la sociedad posliberal, el examen frío de las nuevas tecnologías de poder y las relaciones económicas también novedosas levantan en el escepticismo en que los dos autores se dejan caer un pensamiento progresista: el mundo se ha vuelto tan despreciable que es necesario salir, ninguno de los dos lo duda, así como tampoco vacila en proponer una revisión crítica de su experiencia, su trayectoria y su vida intelectual para intentar buscar, al menos, algunas líneas de fuga. Sarduy va a realizar este giro con el abandono de la poética del archivo y la creación de una poética del desengaño. El salto cualitativo de esa discursividad es *Cocuyo*, su anteúltima novela.

4. El horror, la crueldad y la escritura privada

Fictitius quiere decir ficticio, pero en el sentido en que ya articulé ante ustedes que toda verdad tiene una estructura de ficción.

⁹⁵ Žižek, Slavoj (2003), *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Buenos Aires, Paidós, 31.

Jacques Lacan, *Seminario VII. La ética en el psicoanálisis* (2000, 22).

En ese sentido, no habría que hablar de amnesia o de represión sino de forclusión. Una palabra cuya definición lacaniana entendería más tarde: retorno alucinatorio de una realidad sobre la cual no fue posible establecer un juicio de realidad.

Serge Daney, *Perseverancia* (1998, 31).

La palabra de Sarduy es críptica, ambigua, compleja, pero una vez que el mundo cambia encuentra un sentido firme, se vuelve transparente como si años atrás sólo hubiera podido decir lo que el presente demuestra que dice. Leídos los poemas, las novelas y los ensayos en la evolución del proyecto creador, la obra adquiere una estructura y un sentido trágicos: el vaticinio de *Poemas Bizantinos*, éste es el idioma que no entendimos, retorna desde el fondo del libro apocalíptico con una referencia cada vez más fuerte a partir de los '80, cuando Sarduy descubre que el neobarroco es la nueva estructura de la hegemonía. Sólo la lectura de un texto de Foucault podría compararse con el revés violento con el que se percata de aquello que estuvo ahí presente de modo constante, dominándolo todo, y que de pronto toma un espesor inigualable, material, una significación tan potente que los textos anteriores se convierten en la aletargada preparación de su descarga. *Cocuyo*, anteúltima novela de Sarduy, es el acto violento y trágico de esa descarga.

Como lo evidencian los ensayos de *La simulación*, la novela aparece en un momento decepcionante: en esos años Sarduy constata que el neobarroco, una poética de la libertad nacida con la crisis del '68, se ha vuelto la nueva estructura de poder, y ocupa entonces prácticamente el mismo lugar que se dibuja hacia el final del *Edipo Rey* leído por Foucault, en el que los indicios del mundo se unen a los dichos del profeta. La tragedia del neobarroco aparece en el paso que media entre el profeta de la libertad que Sarduy creyó ser en los '60 y el profeta en el que se convierte luego de que la sociedad le muestra cuál era la estructura de esa libertad. *Cocuyo* es una novela que asume con todo rigor la decepción de los años estériles del neoliberalismo, es un texto que reconvierte el proyecto creador para dar cabida al sentido que su obra del pasado adquiere al cambiar el mundo en una dirección insospechada, y lo hace con profunda desilusión y escepticismo a partir de un héroe que por primera vez en su carrera tiene características trágicas. Si Sarduy en el mismo período se ocupa de su autobiografía (de manera fragmentaria, es cierto) ello obedece a los paralelismos que se establecen entre ese héroe por primera vez trágico y el giro trágico que toma su obra y su propia figura. La edición de Archivos y el trabajo inigualable de Gustavo Guerrero, director del volumen, nos permiten entrar en materia:

La lectura del dossier genético de *Cocuyo* nos reserva una experiencia muy distinta y no poco singular, ya que el manuscrito que se ha conservado no es del texto definitivo sino el de una versión más antigua de la novela. Efectivamente, en este documento –109 páginas mecanografiadas a doble espacio–, el relato se cierra con el poema de la Plaza del Vapor y no nos cuenta ya la historia de una desilusión, sino, a todas luces, la de una vocación literaria e incluso poética... En otras palabras, lo que tenemos aquí no es, a mi sentir, ni un mero esbozo ni un testimonio incompleto, sino una primera versión acabada de la novela que el autor, por razones que ignoramos, deshecha, aunque sirva de base para las redacciones futuras⁹⁶.

Aparte de las diferencias estilísticas y temáticas, las dos versiones varían el relato: el manuscrito narra la vida de Cocuyo desde la infancia a la iniciación sexual y escrituraria de la adolescencia, mientras que la versión publicada continúa esa historia optimista para mostrarnos el desencanto del personaje, escéptico frente al mundo y el sentido verdadero de su propia vida pasada. El *dossier* genético del texto revela que, así como *Gestos* era un acto performativo que creaba el espacio del exilio, *Cocuyo* es un proceso de escritura en el que Sarduy transforma su poética en una visión desengañada y pesimista con la que reinterpreta su propia producción pasada a la luz de esa visión nueva. En suma, si la novela cuenta el periplo trágico de una vida, su redacción en dos versiones nos permite ver la continuación trágica del proyecto creador en los '90, uno de cuyos resultados es la transformación de la poética en su conjunto.

Desentendámonos de las variantes y fijemos nuestra atención en el primer segmento, el que Sarduy en el manuscrito consideró como la novela terminada. En un relato breve y conciso se describe al niño a través de la etiología de las dos fobias que sufrió al contactarse con el mundo adulto de su familia. El primer miedo es el “Miedo a la mirada: un chiquetazo de alfileres mojados en curare que iban fijándolo, crucificándolo, fosilizándolo en vivo, en lo alto de su doble tronco” (801); el segundo aparece con la llegada del huracán a La Habana: la familia se encierra en la casa y sólo recibe del exterior lo que ve Cocuyo a través de un ojo de buey, pero el pánico ante un suceso horroroso le impide continuar su relato:

de uno de los techos, como se abre la hoja de una navaja, asomó primero, y luego se deslizó y salió volando, una plancha de zinc, que dio media vuelta en el aire y brilló como una daga de plata, antes de bajar en línea recta, como un relámpago... y arrancar la cabeza de un negro que corría con un baúl en la mano (809).

Helado por la violenta impresión, la familia reprueba la cobardía con crueldad; Cocuyo se retira para prepararles tilo, espolvoreando las tazas con matarratas, “Para que nadie sepa que tengo miedo” (811). Más tarde, acarreada toda la familia envenenada al hospital con una supuesta “somnolencia poshuracánica”, Cocuyo finge el mismo estado, pero lo descubren los dos oficinantes, el herborista Caimán y el anatomista Isidro; huye y se refugia en casa de La

⁹⁶ Guerrero, Gustavo (1999b), “Nota filológica preliminar”, en Severo Sarduy, op. cit., XXXI-XXXII.

Bondadosa, una edificación curiosa, ocupado su frente por oficinas judiciales (más bien un depósito de pleitos, documentos, abogados y jueces) y su fondo por un orfanato para niñas. Obtiene su cama entre los legajos, trabaja de mozo o cadete para los notarios, se enamora de Ada, una de las huéspedes del patronato, y un día, al empujar con los pies unos documentos impresos, descubre que puede leer (o supone que puede leer, la ambigüedad no desaparece jamás). El manuscrito de la novela concluye con su iniciación sexual y la escritura de un poema: "Poema/de/la/Plaza/del/Vapor" (889).

El manuscrito sólo presenta este primer segmento (con variaciones estilísticas y temáticas importantes respecto del texto publicado) y, repito, al principio Sarduy consideró concluida la novela con él. Como vemos es un relato de iniciación, aunque la violenta decisión de Cocuyo de envenenar a la familia y el modo particular en el que aprende a leer, casi de golpe y en soledad, hacen de la novela una historia de las resistencias del niño y el adolescente a integrarse a la sociedad para festejar el triunfo definitivo y anárquico de esas resistencias con el logro de la escritura. En este sentido, se trata más bien de un antirrelato de iniciación.

Cocuyo evade el orden social de los adultos y hace fracasar la novela iniciática en dos escenas simétricas que se corresponden con la comunidad oral y la escrita. Primero está la escena del huracán. El huracán refuerza los lazos comunitarios en varios niveles: el sufrimiento conjunto ante la catástrofe, la ayuda mutua, el encierro obligado en la casa, el relato de los sucesos, y, más abarcador aún, el clima de relajación general con que la población aguarda el siniestro ("reinaba ese desparpajo, esa desfachatez en camiseta sucia que caracteriza los días de duelo nacional o de huelga" (805)). En este círculo ceñido, Cocuyo actúa oralmente como intérprete de los pronósticos de la radio para su hermana menor y como narrador de los sucesos que ve a través del ojo de buey, pero fundamentalmente toma el lugar de víctima de esa comunidad al tener miedo cuando la chapa de zinc decapita al negro, convirtiéndose por ello en objeto de la crueldad del resto.

La crueldad, la comunidad y la oralidad están íntimamente relacionadas en ese entorno. Evidentemente no hay comunidad humana sin comunicación, pero Sarduy supone también que no existe lazo efectivo sin crueldad. El huracán unifica dos cosas: fortalece los lazos comunitarios estrechando el círculo familiar y hace que la población deshaga en parte las restricciones sociales para permitirse cierta ilegitimidad, algo similar a las danzas mortuorias o a la carnavalización de Bajtin, ese ilegalismo funcional al sistema que se festeja una vez al año; pero el huracán también descubre el acontecimiento horroroso —el negro decapitado— que pone en crisis los lazos familiares recién fortalecidos. La muerte del negro produce la muerte del habla, o más estrictamente un cortocircuito en su emisión, pues Cocuyo, el único que puede ver lo que sucede afuera a través del ojo de buey de la casa, retrocede ante la decapitación y no puede simbolizar el suceso para que los otros sepan lo sucedido:

Sucede que a veces, ante lo que hay que decir, las palabras se ablandan y cuelgan, flácidas y salivosas, como lenguas de ahorcado. Y es que lo que vio Cocuyo por el ojo de buey, como se dice, no tenía nombre. Abría y cerraba la boca, como un pargo arponeado, para consignarlo al coro inquisidor. Pero no salía nada. Intentaré decirlo yo (809).

El horror es el cortocircuito del habla. Para el testigo no hay comunicación inmediata del accidente automovilístico, para la historia no hay palabras que repongan el agujero simbólico de la masacre judía, para Cocuyo no existe un relato de lo que ve por el ojo de buey a pesar de que su familia anhele saberlo, y no hay palabras para el horror porque el objeto horroroso *no tiene nombre*, no está elaborado por las ficciones simbólicas que construyen la realidad sino que es la aparición, en el agujero de esa gran ficción simbólica de la realidad, de lo que no tenía que aparecer. El horror es lo siniestro de Freud:

si la teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo *afecto* de un impulso emocional, cualquiera sea su naturaleza, es *convertido por la represión en angustia*, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna... Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling, según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado⁹⁷.

No hay palabras para el horror porque lo que debería haber quedado oculto se manifiesta, o bien con Lacan porque lo real, aquello que excede y cuestiona absolutamente la ficción simbólica de la realidad, se descubre a través de algo, en este caso la muerte vista en el negro decapitado. Cocuyo y el narrador ponen en palabras ese plus del objeto horroroso sobre la ficción de la realidad, ese elemento suplementario que conmueve y del que no se puede decir nada:

En los espejismos del circo –Cocuyo había asistido a una *matinée* del Santos y Artigas–, la cabeza tajada con un redoble de tambores volvía imperturbable sobre el cuello de la regordeta albina que a diario se prestaba a tan vistoso ejercicio; la del negro, bajo la granizada, cayó sonriendo sobre el baúl, que el decapitado seguía sujetando (809)

La realidad se estructura como ficción, es, como la cabeza en espejismo de la modelo regordeta, un relato armado a partir del hábito de volver a encontrar las cosas en su lugar; lo real es el cuerpo que no vuelve a unirse, una invasión fulminante de lo que debía quedar oculto bajo la ficción, un acontecimiento que no puede estar y que conmociona el habla porque ésta se define precisamente por su borradura o forclusión.

⁹⁷ Freud, Sigmund [1919](1981), *Lo siniestro*, en op. cit. III, 2497-2498, subrayado en el texto).

El horror impone un único mandato: mirar (lo que une a la gente ante el accidentado es el objeto únicamente visible, de ahí que la televisión busque esa noticia con asiduidad y, en el momento de enfocar la cámara, el cronista no relate nada: es el grado cero de la imagen), pero como sólo hay un ojo de buey para ver, paradójicamente el acontecimiento sólo puede volverse comunitario con un relato imposible, de modo que los lazos de unión fortalecidos por el huracán quedan momentáneamente suprimidos. Lo único que restablece la comunicación es la crueldad hacia el responsable de contar y mantener el circuito comunicativo, un sádico uso verbal que elimina a Cocuyo del nosotros: “Las tías emprendieron una *danza reprobatoria* –porque un machito no puede ablandarse” (810, subrayado en el texto; el manuscrito es aún más explícito: “porque un machito, tú comprenderás, no puede ablandarse, y tiene siempre que ir palante, como los tranvías; patrás, ni pa coger impulsos”). La crueldad, en forma de burla, violencia, parodia, tortura, restablece la comunidad armada en y por la palabra, así como el horror la fractura, pero ambas son dos fuerzas o potencias que juegan en el límite y tienen su fundamento fuera de todo límite: si el horror, lo siniestro, es el retorno de algo que no entra en el juicio de las ficciones sociales de la realidad, la crueldad es la expulsión de un miembro de la comunidad del habla de la estructura de realidad en la que esa comunidad vive. El horror funciona en *Cocuyo* como el fármakon de Derrida: como un veneno, descompone el tejido comunitario (bloquea y vuelve imposible el habla, la ficción en la que se estructura la realidad), pero a la vez se usa como remedio a través de la crueldad de la expulsión para restablecer fortalecidos los lazos interpersonales.

A pesar de todo, para Cocuyo existe un lugar dentro de la familia: “La hermana lo tomó por el brazo, para ayudarlo a bajar los últimos peldaños” (810). Ese gesto de cariño, ese contacto estrecho que desconoce la burla restablece un pacto o una alianza que lo incluye en el mundo de la infancia, separado de los adultos. Todo relato iniciático separa esos dos órdenes y supone un pasaje comunicante que el niño debe atravesar para convertirse en adulto, aceptando las leyes de la comunidad (en este caso, la ley de la crueldad), pero Sarduy rompe abiertamente ese relato al hacer que el personaje envenene a toda su familia. Con ese acto anarquista, Cocuyo se elide como soporte de recreación de los lazos familiares, destruye el objeto de diálogo (su miedo) y cree borrar definitivamente la realidad simbólica de los adultos para afirmar la suya. Al destruir uno de los campos, el de los adultos, la novela se vuelve un contrarrelato de iniciación.

La segunda escena del manuscrito que quisiera referir se abre en el ámbito de la escritura y no en el de la oralidad. Cocuyo, prófugo del hospital donde acarrearon a la familia envenenada, se refugia en la casa de la Bondadosa, dividida entre el orfanato de la parte de atrás y las oficinas judiciales de la parte de adelante. Como si se tratara de un expediente, la mujer lo archiva en un rincón donde proliferan los escritos: “Serviría para siempre de lecho a Cocuyo el

récamier devorado por las polillas que funcionaba como un arca de legajos en uno de los gabinetes” (832). Mucho más tarde, casi sin ayuda de nadie, aprende a leer.

El aprendizaje de Cocuyo es casi como la iluminación de un fogonazo: “Un día, al empujar con los pies unos documentos impresos, cuando se despertó, comprendió que podía leer los membretes de los abogados y hasta las firmas” (869); pero el exagerado saber de leer hasta las firmas, cuando las firmas en realidad tienden a desdibujar las letras y valen por un signo único e irrepetible que como un todo señala a la persona firmante, advierte sobre las características ambiguas de este conocimiento instantáneo. Por esos indicios, supondríamos que se desenvuelve más una concepción ideogramática que una economía alfabética, deducida por Cocuyo en soledad, luego de recibir, más que lecciones, algunos reproches aislados:

Nadie le había enseñado. A menos que fueran enseñanzas las risotadas de los abogadotes, cuando le señalaban un membrete y le gritaban, separando las sílabas una a una tirándole de la oreja, el apellido que estaba impreso. La Bondadosa, cuando llegó de manos de la negra santera, le había mostrado el Cristo en una cartilla maltratada y amarillenta:

–Lo demás es aún muy difícil para ti –le había dicho mientras abandonaba el abecedario, como para que nadie pudiera alcanzarlo, entre las hojas de acanto de una falsa columna, efímera decoración de estuco del por entonces impecable salón de los bajos–. Ya te lo iré enseñando –añadió displicente–, cada día una letra.

Pero nunca había tenido acceso al consiguiente ABC, ni había descifrado por sí mismo los alambicados signos de tinta cuando logró, subido a una escalerilla plegable, robar de entre los follajes corintios la cartilla enrollada y polvosa (869-870).

Por más solitario que pueda ser, la escritura supone como la lengua un contrato social en el que los signos tienen un valor y las diferencias de cada signo abstraen diferencias fonéticas que se utilizan para componer palabras y distinguir significados. El deletreo de los abogadotes, simultáneo al castigo físico (la letra por la sangre entra), el interés efímero de la Bondadosa en enseñarle el abecedario y el robo de la cartilla son todos actos sociales, o más bien relaciones interpersonales que conectan a Cocuyo con el sistema suprapersonal de la escritura. Pero el desinterés de los adultos con los que se topa y su curiosidad invierten la situación: en la soledad, en la imposibilidad de constatar con los otros si lo aprendido se condice con la norma, Cocuyo crea una escritura y una lectura privadas, en lugar de ser un instrumento público para relacionarse con los demás, su escritura es un acto subjetivo, una intención individual de significación que al principio ni siquiera queda materializada para él mismo en el papel: “En un sobre de hilo había trazado garabatos autoritarios y lacónicos sin saber lo que decían: algo, sin duda, que no podía permitirse olvidar” (870).

El aprendizaje de la escritura es imperfecto. Cocuyo sabe para qué sirve, para poder olvidar sin que se pierda lo escrito en la memoria del papel, y más tarde deduce que se utiliza para “poder ordenar las cosas y sus reflejos” (888); pero aunque pone en práctica esas dos intenciones básicas de la escritura, carece del instrumento público que la sociedad define para

poner en orden las imágenes y las cosas y recordar siempre del mismo modo, con las mismas letras y con una regulación semántica y sintáctica establecida y conocida por todos. En este sentido, crea una escritura privada, aislada de la sociedad:

Recordó que aún llevaba en el bolsillo el cuaderno robado y el lápiz. Los sacó y trazó en la primera página unos garabatos deformes, ideogramas grotescos que escribió en vertical. Luego los borró, y los cambió por otros igualmente chapuceros. Dios sabe qué serían. Pero para él, significaban muy claro:

Poema
de
la
Plaza
del
Vapor (889).

Los signos privados eluden solitariamente las leyes de la escritura que la novela recuerda unidas a los documentos legales, las lecturas y pleitos de abogados, la gran figura del escribano y hasta la Ley de Dios en su mirada insondable y que de un vistazo comprende la significación de todas las cosas. Cocuyo se evade así de lo que define la escritura incluso en su aprendizaje fugaz copiando a los otros: la sociedad.

Las dos escenas de la primera redacción de la novela que acabo de mencionar son simétricas y componen el camino aparte de Cocuyo en sus resistencias a la socialización y la iniciación en el mundo adulto, armado por sistemas simbólicos complejos que producen y reproducen el *fictitius* de la realidad. La alfabetización es una práctica social que se diferencia de la oralidad fundamentalmente porque, en las sociedades con escritura, la oralidad estrecha los vínculos cercanos, las relaciones familiares, laborales, barriales, comunitarias, mientras que la escritura trasvasa la cercanía geográfica y permite una comunicación a distancia; la oralidad diseña, regula y produce un mapa estrecho, la escritura diseña, regula y produce un mapa amplio, y si hay un dominio instrumental de la escritura sobre la oralidad esto obedece a la posibilidad extensiva que el medio escrito tiene de abarcar con sus regulaciones y producciones, desde un centro dado, todos los mapas diversos que las oralidades sobreimprimen en una nación o en un grupo de naciones. En los dos casos Cocuyo se aísla anárquicamente y logra con éxito resistirse a la iniciación.

En el primer caso, enfrentado a su mapa de relaciones familiares, barriales y allegados, Cocuyo se resiste a la ley de la crueldad, las expulsiones, sadismos y burlas del pacto consuetudinario no escrito de las relaciones interpersonales orales; en el segundo se evade de la escritura que hace de cada signo un valor diferencial englobado en un sistema de relaciones funcionales, cuya ley ya no es la crueldad, sino el desconocimiento de las creaciones individuales para erigir un molde social compartido. En *Cocuyo* ambos sistemas son complementarios: la ley oral de la crueldad suple una ley escrita que no puede legislarlo todo en

su capilaridad, la ley escrita regula los diferentes mapas de la crueldad. El niño y luego el adolescente se evaden de ambos asesinando la comunidad oral e inventando una escritura privada.

5. El estilo de la desilusión

El libro no es una autobiografía, aunque todos los detalles son reales, sino más bien lo que se llama, en un fresco, la sinopia, la base gráfica, el trazo primero y su desmesurada consecuencia en el sentir y el percibir de un niño, de Cocuyo.

Gustavo Guerrero, "Reflexión, ampliación, cámara de eco: entrevista con Severo Sarduy" (1834).

La experiencia de la revuelta íntima de Cocuyo es demasiado cercana al trayecto literario de Sarduy como para que el propio autor resista el paralelismo colocando marcas autobiográficas en el texto y avisando de la existencia de esas marcas en entrevistas y autobiografías, como puede leerse en esta mínima comparación:

Mi primer amor, como se cuenta en *Cocuyo* fue Ada. Un día le dije: "¿sabes que si el corazón se para nos morimos?". ("Para una autobiografía pulverizada..." [1990] 11).

Si el corazón se para, llega la muerte. Por eso no quería que Ada durmiera, que no durmiera nunca, para que el corazón no se le olvidara de latir. (*Cocuyo*, 838).

[D]e niño coleccioné con ahínco las minuciosas postalitas del *Album de Oro Zoológico*, en que aparecían seres tan improbables como el tato; el colibrí, volador fijo, el oso hormiguero o el ave-lira. ("Así me duermo..." [1990], 33).

La hermana lo tomó por el brazo, para ayudarlo a bajar los últimos peldaños. Le susurró al oído, cariñosa:

-¿Quieres tilo? ¿O el *Álbum de oro zoológico*, para entretenerte un poco? (*Cocuyo*, 810).

Llamativamente, la experiencia de Cocuyo y la experiencia literaria de Sarduy se unifican en el poema que escribe el personaje, el "Poema/de/la/Plaza/del/Vapor". El texto, en su diseño vertical semejante a los ideogramas chinos, remite a los libros-objeto que Sarduy publicó en la década del '70, sobre todo a *Flamenco* (1970) y *Mood Indigo* (1970), compuestos por caligramas abstractos que tienden hacia la pintura para encontrar como efecto el juego con el espacio y la tensión que se genera en la ley lingüística del sentido: en lugar de un sentido legible, aparece como en la escritura del personaje un sentido pictórico. De modo que al igual que Cocuyo Sarduy elaboró en los '70 una escritura que sobre la idea del ideograma se apartó de los determinantes sociales y compuso una forma icónica de significación individual, una

lengua privada. La identificación imaginaria con el personaje (las marcas autobiográficas) y la denegación simbólica ("El libro no es una autobiografía") permiten pensar el texto como un traslado objetivo y externo de la experiencia de Sarduy no tanto en lo que hace a los recuerdos biográficos, sino al proyecto creador que se refleja metonímicamente en el poema que cierra la primera redacción de la novela. En otras palabras, *Cocuyo* es el lugar en donde el proyecto creador autobiografía su pasado como otro.

Ya en el manuscrito el dictamen es implacable para ambos casos. A los dos proyectos de escritura los corroe el fracaso en la medida en que toda lengua está destinada a los otros y curiosamente ese fracaso se manifiesta en el hecho de que esas lenguas privadas se hagan públicas. En Sarduy, por más que proponga una escritura clandestina, un acto ilegal de significación que unifica la forma de los trazos con la idea que representa, el rechazo del instrumento de significación social se reconvierte en un hecho socialmente determinado y significativo al publicarse como libro. Sarduy constata esta verdad extremándola en *Cocuyo*, tanto que a pesar de que el manuscrito termine con la realización poética del personaje, la novela sólo puede contar el trayecto clandestino del adolescente si el narrador traiciona ese trayecto mismo al darlo a la publicidad: a la novela la relata un representante del mundo de los adultos, alguien que aceptó la ley de la crueldad y la del significante, alguien, en suma, que traiciona a *Cocuyo* dos veces, primero en la escena oral, contando el horror que el niño no puede relatar, y en la escrita, traduciendo a la lógica del significante lo que el adolescente escribe en una lengua privada. El narrador sigue la lógica de la crueldad (expulsa al personaje del relato oral) y la ley del significante (traduce el proyecto privado y clandestino).

La tensión contradictoria del primer manuscrito de *Cocuyo* es paralela a la conciencia a la que llega con *La simulación*, donde reevalúa el neobarroco y su obra anterior con la misma lógica de la crueldad y la ley comunicativa con que el narrador traiciona el proyecto clandestino. Por más que se proponga una escritura privada, individual y crítica del *fictitius* de la realidad, sea el "Poema/de/la/Plaza/del/Vapor" o *Cobra, Maitreya y Colibrí*, las estructuras simbólicas pueden ampliarse para darle sentido a ese proyecto crítico, y de hecho se ampliaron en la figura del narrador traidor y en la reorganización neobarroca del mundo. La unidad optimista de subjetividad y significación frente a la diferencia del mundo queda cuestionada por la contradicción entre el proyecto literario clandestino y las instituciones literarias donde el proyecto cobra forma, cuyo representante para la novela es el narrador; la publicación del texto significa de por sí una posición de Sarduy, que por más inconsciente que pueda pensársela en este primer final ambiguo se vuelve consciente y textualmente descripta al agregarle el segmento de la desilusión que la publicación misma reclama.

En paralelo con esto se encuentra el cambio profundo en el estilo. Mientras la poética del archivo establecía un cortocircuito en el *fictitius* dominado por los medios de comunicación, *Cocuyo* propone una poética nueva para canalizar empero la misma fuerza contra los poderes

simbólicos que construyen la sociedad. Las diferencias entre ambas se aprecian en el cambio que va de “La Dolores Rondón” –la pieza radioteatral afrocubana de *De donde son los cantantes*– a *Cocuyo*: la primera relata la vida del personaje a través de las torsiones y expansiones de una décima, la segunda narra la cronología de una vida, precisamente aquello que antes había intentado evitar. La referencia constante al lenguaje y el intento de horadar los sistemas de comunicación a través de un plus verbal literario, mediante una puesta en extremo del lujo verbal que se vuelve indecodificable, se opone a *Cocuyo*, el retrato de una historia de vida donde la crisis aparece con el horror, aquello que no tiene nombre alguno; en suma, el cambio va del exceso y la objetividad lingüísticos al silencio y la subjetividad de una vida. Podemos comparar ambas poéticas con dos descripciones, la primera de *Colibrí*:

Dije que era voluminoso y liso, es verdad, pero ahora que lo vemos a nivel de la cintura y en primer plano –un paso más y con el suspensorio abultado y húmedo nos da un topetón–, un baño de María adjetival se impone: le caen, desde el vientre abovedado y blanco hasta el triángulo apenas sombreado –no tiene ni un pelo en el cuerpo– que engarza el regalo –bien menudo, entre paréntesis, en proporción–, cuatro terrazas decrecientes, regulares y superpuestas, de un género adiposo fino, como plafón de gruta, estrato de lava, o fondo escayolado, en el napolitano funerario, de una capilla rococó (697).

La corrección inicial de esta larga frase remite al fragmento de la novela anterior, vuelve explícito que lo que importa es el proceso de escritura, sus marchas y contramarchas, un texto inorgánico pero que a la vez propone un crecimiento vital, subrayado con los cambios teatrales de los puntos de vista. Dos recursos suplementarios afianzan la idea: la apertura de tres paréntesis quiebra la linealidad y entorpece la imagen total de un referente ya de por sí fragmentado (describe solamente el primer plano del sexo), mientras que las comparaciones, a la manera de Góngora, vuelven intencionadamente artificial el cuerpo que describe (lo compara con una capilla rococó). Leamos ahora un segmento descriptivo de la Plaza del Vapor, en *Cocuyo*, donde el personaje regresa al caer la tarde:

Volvió al caer la tarde a la Plaza del Vapor. Aún no habían cerrado los rastros, los retaseros, *las tiendas de canela*. Brillaban en el interior de los expendios oscuros, como tocados por la última luz del crepúsculo, los hilos plateados de las telas indias, el púrpura de las tinturas, los frascos deformes de especias que aún conservaban blasones flordelisados, viejos escudos coloniales, sellos lacrados de apotecarios provincianos o la enseña aún legible de la Compañía de Indias. Los prestamistas recogían lámparas de cristal incrustado y cofres con marqueterías de sándalo, de ébano y jacarandá; una mano anillada sobre el guante negro retiraba de una repisa un cuadrado de terciopelo negro con grandes monedas irregulares, de perfiles reales ya rotos; y otro con sobrecitos de celofán atiborrados de sellos triangulares y colores chillones, de países inexistentes o desaparecidos (871).

En esta descripción también interesan los cambios de punto de vista, pero en lugar de remarcarlos, la mirada se desliza pausadamente, toma primero una panorámica de la caída de la tarde en la plaza, pasa a las tiendas, luego a los muestrarios y finalmente ubica en primer plano la mano anillada sobre el guante negro, todo lo contrario de *Colibrí*, donde el cambio de punto de vista se vuelve una ocasión privilegiada para subrayar la generación textual, la escritura en proceso y la artificialidad del lenguaje (traducidas las diferencias al lenguaje cinematográfico: *Colibrí* está encandilado por el montaje, cuyo rítmico golpe hace perder la realidad y mostrar el artefacto de la ficción, mientras que *Cocuyo* se desliza en un plano secuencia). Además, la enumeración está lograda con una nominación precisa: la luz del crepúsculo crea colores con la sola mención de telas, tinturas, frascos y etiquetas, y en vez de deslucir una enseña de la Compañía de Indias se sitúa en el lugar de la percepción para manifestar que es “aún legible”, condensando la extrañeza, la vejez y la supervivencia borrosa del objeto.

Sin embargo, a pesar de los cambios estilísticos subyace una preocupación semejante. El catálogo de la plaza continúa poniendo en primer plano el archivo, omnipresente en las novelas anteriores. El plano secuencia de *Cocuyo*, como el montaje violento de los '70, sólo encuentra interesante un objeto si existe detrás una historia material y cultural, si su lugar en la realidad está sumamente cargado de sentido dentro de un sistema semiótico. De modo que el archivo del mercado de retaseros repone la misma idea de que el mundo es un entramado de ficciones simbólicas, un *fictitius* socialmente producido en el que nada tiene una existencia en bruto ni depende de la naturaleza primigenia; por el contrario, cada objeto es el resultado de interrelaciones humanas, con coordenadas históricas y geográficas reales o inventadas (las manos y los sellos de países imaginados son representantes del grupo: ni en el calor de La Habana hay posibilidad de una mano desnuda, como lo remarca con el guante y el anillo sobre el guante, mientras que los sellos de países imaginados llevan a su máxima expresión la realidad ficticia de los hombres, porque en suma, ¿qué país no es una invención?).

Se trata pues de dos poéticas distintas, dos estilos diferentes en dos momentos distantes, pero que sin embargo comparten una misma idea sobre el mundo, es un archivo, y una misma intención, es necesario describirlo. Así como en los ensayos deduce que el mundo se volvió neobarroco, en la novela Sarduy cambia el lugar del archivo, desde el lenguaje proliferante de la décima de “La Dolores Rondón” (por poner un ejemplo claro) al mundo referencial, un tejido condensado de sistemas simbólicos y agujeros horrorosos, y de modo correlativo manifiesta que una elección acertada de los referentes y una prosa epigramática subrayan de manera suficiente la teatralidad del mundo social. Tomemos la palabra autorizada de Barthes, que lee la poética del archivo de *Cobra*, para contraponerla con la nueva poética de *Cocuyo*:

[*Cobra*] Es verdaderamente un texto paradisiaco, utópico (sin lugar), una heterología por plenitud: todos los significantes están allí pero ninguno alcanza su finalidad; el autor

(el lector) parece decirles: *os amo a todos* (palabras, giros, frases, adjetivos, rupturas, todos mezclados: los signos y los espejismos de los objetos que ellos representan); una especie de franciscanismo convoca a todas las palabras a hacerse presentes, darse prisa y volver a irse inmediatamente: texto jaspeado, coloreado; estamos colmados por el lenguaje como niños a quienes nada sería negado, reprochado, o peor todavía, "permitido". Es la apuesta de un júbilo continuo, el momento en que por su exceso de placer verbal sofoca y balancea en el goce (*El placer del texto*, 17-18).

¿Cómo encuentra el goce esa lengua pulcra, epigramática y referencial de *Cocuyo*, pues ya no lo hace con el exceso lujoso del placer verbal? No lo encuentra en la ilegibilidad, en la saturación corrosiva del lenguaje para generar un cortocircuito en los medios de comunicación del *fictitious*, sino que por el contrario esta nueva lengua referencial propone una crisis lingüística en aquello que no puede ser referente, en aquello que precisamente no se puede nombrar: el horror. En este sentido, la anteúltima novela de Sarduy expone novelísticamente el recodo de la historia en el que se encuentra luego de los '80 y cuyo impacto en su letra se advierte ya en los ensayos de *La simulación*. El estilo se condensa en una prosa referencial y epigramática que desplaza el lugar donde se encuentra el archivo, del lenguaje a la realidad; esto supone un cambio notable en la concepción crítica de la literatura y el procedimiento general que conduce esa crítica: ya no es la saturación del *fictitious*, sino la puesta en evidencia de que en su tejido hay agujeros, hay horrores innominables que cuestionan la ficción de la realidad en su conjunto. Estos cambios notables significan a la vez una reevaluación escéptica de los textos anteriores, que Sarduy conduce al identificarse imaginariamente con Cocuyo, un personaje trágico que vivirá en la continuación de la novela el desengaño y la desilusión del mundo, un personaje que, como él mismo en los '60 y '70, propone un proyecto de escritura individual y a-social que el propio circuito de la palabra literaria condiciona y desmiente. En otras palabras, para cambiar el estilo, la ideología y la crítica debe añadir el segmento final de la desilusión, sin duda porque hace explícitas las imposibilidades en las que se había movido hasta entonces, pero también porque bajo la experiencia trágica de Cocuyo el lenguaje literario va a purificarse para expresar todo el desengaño en una mística prosa de la imposibilidad. Leamos, pues, este último segmento de la novela.

6. La tragedia del neobarroco⁹⁸

El encierro sadiano es, pues, encarnizado; tiene una doble función; en primer lugar, aislar, proteger a la lujuria de las empresas punitivas del mundo; sin embargo, la soledad libertina no sólo es una precaución de orden práctico sino también una cualidad de existencia, una

⁹⁸ Para esta parte del texto me baso en la lectura de Lacan "La esencia de la tragedia. Un comentario de *Antígona de Sófocles*" de *La ética del psicoanálisis*, op. cit., 293-343.

voluptuosidad de ser; conoce pues, una forma funcionalmente inútil aunque filosóficamente ejemplar; siempre existe en el seno de los retiros más seguros, cuando se trata del espacio sadiano, un “secreto”, donde el libertino conduce algunas de sus víctimas, lejos de toda mirada, incluso cómplice, donde está irreversiblemente solo con su objeto, cosa muy singular en esta sociedad comunitaria.

Roland Barthes, “El árbol del crimen”⁹⁹.

Así, el sadismo se basa en la escisión del ámbito de la Ley en Ley *qua* “ideal del yo”, es decir, un orden simbólico que regula la vida social y mantiene la paz social, y su inverso obsceno, superyoico.

Slavoj Zizek, *Las metástasis del goce* (2003, 88).

Concluida con la escritura del poema, el primer manuscrito expone las tensiones de un destino a-social que en ningún caso puede permitirse un texto literario en la medida en que ese texto forma parte de un entramado de relaciones sociales; para publicarla Sarduy decidió añadirle el segmento de la desilusión, la constatación de un desencanto que revela que la evasión privada de Cocuyo es una solución precaria y ficticia dentro de la red social que lo envuelve, del mismo modo en que los ensayos de los años anteriores constatan con amargura que la liberación del '68 terminó formando parte de la nueva estructura del poder.

Aparte de la inversión estructural que genera, en el manuscrito hay dos datos clave que unifican el texto cuando Sarduy le añade la continuación para publicar la novela: un presagio que se va repitiendo y cambiando de forma a lo largo del texto y Ada, la chica de la que se enamora Cocuyo. El presagio se enuncia en el primer capítulo antes del huracán: el niño interpreta para su hermana el pronóstico que da el párroco por la radio sobre la hora y la ubicación del siniestro, curiosamente interpretado por el chico (no queda claro si mal o bien) como “Pasarán murciélagos” (806). Más adelante, cuando Cocuyo se encuentra en la casa de La Bondadosa, aparecen Caimán e Isidro, los practicantes que descubrieron el envenenamiento y engaño del niño; se burlan de él y le dan de fumar, con la frase “¿No has visto fumar a un murciélago?” (el texto lleva una nota al pie: “Así vuelven los presagios” (857)). Sólo hacia el final de la novela, en el segmento añadido que la complementa, el presagio se revela definitivamente. El otro dato clave es Ada. Su entrada en el texto es sugestiva:

⁹⁹ Barthes, Roland “El árbol del crimen”, en AAVV (1969), *El pensamiento de Sade*, Buenos Aires, Paidós, 47-48.

De entre las retozonas, muy pronto Cocuyo se fijó en una, más rolliza y blanca que las otras, con el pelo rojo y grandes ojos morados. Olfía muy rico: a lavanda en saquito y naftalina...

Cocuyo se acercó y le tocó, tímido, el hatajo de cuadernos:

—¿Cómo te llamas?

—Ada —respondió displicente la pelirroja, como importunada por un animalejo que volara a su alrededor.

—¿Hada? —reflexionó el cabezón—. No es un nombre de persona real, sino de cuento (834).

La confusión en el nombre dispone de entrada el tipo de relación que Cocuyo va a mantener con ella: eleva una muchacha de la realidad convencional, una más entre las ocupantes del patronato, cuyo olor no es precisamente el de la distinción, a la irrealidad literaria y más aún la transforma en un ser sublime, entre la divinidad y la humanidad. La relación que inicia con Ada es, pues, tan vieja como el amor cortés. Lacan propone una lectura sugestiva del tema, haciendo hincapié en que el eje de la poesía provenzal se encuentra en la contradicción de que “No hay posibilidad de cantar a la Dama, en su posición poética, sin el presupuesto de una barrera que la rodea y la aísla” (2000, 183). ¿Qué es esa contradicción notable, qué lugar ocupa la Dama en esa escolástica del amor desgraciado? Es el mismo lugar que, según Lacan, tiene el Santo Grial: como todo vaso, el Grial existe para crear un agujero, pero en su caso el agujero es a la vez un agujero divino, es la sangre de Cristo, de modo que se labra el vaso para indicar lo que no está, la esencia de toda la cristiandad (174). La Dama, en este caso Ada, viene a ubicarse en el mismo lugar para Cocuyo: es un objeto que de la realidad cotidiana, de la mezcla de pupilas que hay en el patronato, con un olor demasiado convencional, el personaje eleva al lugar divino y literario del Hada, una suerte de envoltorio luminoso para hacer encarnar ahí el agujero de lo que no puede encontrarse nunca, el Otro absoluto, el objeto perpetuamente buscado e inexistente del deseo. De ahí que se establezca una barrera para alcanzar a la Dama, porque perpetuar el deseo y no conseguir nunca su realización se vuelve clave para elevar ese objeto a lo sublime, para que a través de él el deseo se relacione con su falta; el narrador repone esa barrera muda, vacía e impronunciable que hace que Ada rodee el agujero del deseo de Cocuyo con la H inicial, una letra que condensa la sublimación (de Ada a Hada) y el agujero que con esa sublimación la chica representa para el personaje.

En los presagios de los murciélagos y en la Dama que Cocuyo erige se instala sin embargo una línea trunca para el manuscrito, así como es trunca la opción por una poética referencial que traiciona el proyecto creador privado y anárquico del personaje. El primer retorno del presagio de los murciélagos, cuando le dan de fumar los dos practicantes, se continúa por una escena violenta que vive Ada: Cocuyo espía el acto en el que la chica, “vestida toda de blanco”, las medias hasta las rodillas, “y el pelo brillante y rojo, trenzado en una rosca” (863), es conducida por La Bondadosa a uno de los cuchitriles notariales donde “dos brujas... encerradas las dos en un negro unánime” (861) preparan su rito iniciático de ingreso a la

adulterio, consistente en abrirle los agujeros para los pendientes. La vista de la escena lo hace desmayar, pero el horror que lo invade de golpe, el mismo que lo había dejado mudo en la violenta escena del negro, señala una línea que queda irresuelta, como la del presagio sólo parcialmente encarnado en la frase de los practicantes y la traición ambigua del narrador. Sarduy continúa el relato y afirma la tragedia, creando en ese acto de escritura el desengaño y su poética.

El reverso de la trama se anuncia de golpe con el nombre del primer capítulo que continúa el segmento del manuscrito: "La desilusión". Después de escribir el poema, luego de la iniciación sexual, Cocuyo ronda las calles "como si estuviera habitado por otro" y se cruza con una negra santera que le vaticina: "Vas a descubrir algo junto al agua", "No vuelves más a tu casa" (890). Guiado por una ex-pupila siniestra de La Bondadosa, "un ser extraño, entre la infancia senecta y la decrepitud estirada, quizás una niña con el rostro apergaminado por las arrugas primitivas, o una provecita con la piel encerada, o embadurnada de cascarilla" (891), baja por la escalera de una torre a las entrañas de la tierra donde conocerá la verdad, el reverso del mundo que hasta ahora había habitado. En la historia de la literatura, el descenso es uno de los pocos motivos que retornan una y otra vez: el texto invierte la caverna de Platón –Cocuyo va a ahí para averiguar la verdad–, remite a la búsqueda de Dante, aunque Sarduy no coloca a la Dama precisamente en el Paraíso, nos recuerda la cueva de Montesinos, ya de por sí una reescritura paródica de los descensos anteriores; pero para ser precisos, el descenso de Cocuyo se parece más al descubrimiento de la Juliette de Sade de los verdaderos resortes del convento de Panthémont donde había crecido. Incluso la invitación de la niña vieja –"¿Quieres que te enseñe algo? Un lugar único. Si vienes, no te arrepentirás" (892)– es similar al que le hace la libertina abadesa Delbéne a su discípula, "Sígueme, y prepárate a alegrar tus ojos con visiones que te pasmarán"¹⁰⁰, preparando el descenso a la caverna donde la verdad libertina del convento aparece en toda su magnitud. La simetría merece un paralelismo más, que podemos iniciar precisamente con el descenso de *Cocuyo*:

La raquílica no tocó la portezuela; la empujó de golpe.

La escalera de caracol que se descubrió ante ellos no tenía baranda, ni parecía tener fondo. Reinaba en ella una penumbra verdosa, poblada de rumores indescifrables: alas negras o venenosos élitros (892).

Esa escalera de caracol que recuerda demasiado la disposición vertical del poema recién escrito por Cocuyo, ese ruido de alas de animales e insectos que reencarna materialmente el presagio de los murciélagos (aunque falte la prueba contundente, verlos, pero eso será pronto), recuerda también la estructura del convento de Panthémont:

¹⁰⁰ Sade, D. A. F., (1991), *Juliette o el vicio recompensado*, Madrid, Babilonia, 22.

Llevando una linterna en alto, la monja nos condujo entonces por una escalera de piedra hasta las bóvedas subterráneas donde eran enterradas todas las religiosas que fallecían en Panthémont. Después, una losa de piedra se cerró encima de nosotras y nos encontramos encerradas en el santuario de las muertas (*Julliete*, 22).

Los dos descensos tienen por función iniciar a los personajes en el secreto escondido del libertinaje, que en suma divide al mundo entre el cinismo de la escritura en la superficie y la escena teatral y oral de las profundidades. Además, tanto para Cocuyo (un espectador) como para Julliete (una participante) el secreto se revela a través de la consagración de una víctima vestida puntillosamente para representar su virginidad. En Sade: “De pie en el centro de la pieza, vestida con el ropaje de una virgen vestal, se encontraba mi dulce Laurette” (22), y en Sarduy: “Frente a la asistencia súbitamente motivada” de señores adustos, sentados en sillitas de mimbre al estilo de iglesias rurales o empobrecidas, “apareció, vestida de blanco, Ada” (894).

Como en la escena de los pendientes, la vista es fugaz, como si la iluminara un trueno imposible en las catacumbas de ese horror que avanza hacia él: “Esta visión surgió y desapareció instantáneamente en los ojos de Cocuyo, porque lo único que pudo percibir es que el corazón le estallaba, que algo en el pecho se le trizaba en mil pedazos” (894). Con todo, puede ver, y el narrador, como en el caso del negro decapitado por la chapa de zinc, repone con palabras lo que le sería imposible contar al personaje. No prosigue, como nos acostumbra Sade, una pirámide aceitada de goce sexual sobre el cuerpo de la víctima, sino una auscultación médica a Ada (uno de los hombres le baja el párpado, prueba el sabor del sudor y examina los cabellos para luego asentir con la cabeza hacia los demás espectadores); no es, en suma, una orgía, es la venta de la muchacha en manos de los tratantes de blancas.

Esa es la primera escena de la tragedia que ve y vive Cocuyo, la aparición de algo horroroso en un tablado subterráneo donde impera la ley sádica que complementa la ley escrita del mundo de los abogados donde vive (la chica de hecho está reclutada del edificio mismo de esa Ley). Desilusión es incluso una palabra demasiado endeble para calificar la crueldad que contempla, a partir de la cual el personaje comprende el mundo que lo rodea. Todo el texto se dirige a esa escena asombrosa por el horror, estaba tímidamente sugerida en el manuscrito con los agujeros para los pendientes que le practican a Ada, pero más aún lo estaba porque esa muchacha toma para Cocuyo el lugar de la Dama. Se puede pensar que Sarduy genera en la continuación un anticlimax portentoso, que deja a su personaje elevar a una chica común al lugar inalcanzable de una Hada para luego hacerla caer violenta y rápidamente a una especie de estantería de juguetes para señores libidinosos. Creo, sin embargo, que es todo lo contrario. En ese sacrificio, en esa inmolación, ante los ojos de Cocuyo Ada se realiza precisamente como Hada, en ese acto sádico llega al máximo la sublimación de la Dama que dibuja el hueco de su deseo. Veamos sino cómo aparece ante la tortura, leamos sobre todo a dónde apunta su mirada:

Ada estaba lívida. Un temblor incontrolable parecía ganarla desde las manos; un frío repentino desde los pies. No sabía por qué volvía la vista hacia arriba, como si no quisiera afrontar la mirada de los deseosos, que se posaba, untuosa, sobre su cuerpo, sus gestos húmedos (894-895).

Hada mira hacia arriba, embargada en una pasión propia, es el único gesto decidido de todo su cuerpo tembloroso, sufriente, mira hacia arriba y al vacío, como mártir inmolada, dibujando más allá de ella ese hueco donde puede sustraerse a la tortura. Luego está Cocuyo, a pesar del golpe mortal que dice haber sufrido, Cocuyo no puede dejar de mirar el horror, el color, el temblor, supone la fuente del frío, se pregunta qué contempla arriba. Y finalmente el resto, un grupo de libidinosos, que lo único que hacen es mirar, no hay contacto físico, apenas un roce para auscultarla, comprobar la calidad de la carne que se vende, hacer después el contrato. Para ella la tortura es la mirada, no la orgía a la que podrían arrastrarla, y Cocuyo, en contra de lo que podría llegar a reconocerlo, es una pieza más, en realidad la pieza fundamental del instrumento de tortura visual: sin su mirada no hay nada, su mirada en la que se mezcla el terror y el goce es la que coloca a la chica ahí. No, Ada no se cae desde el lugar que la había ubicado el personaje, Ada se realiza ahí como él la había identificado, como una imagen puesta al límite, como alguien que reencarna el límite entre el deseo y el agujero al que se dirige (entre la mirada de los otros y la mirada de ella hacia el vacío de arriba). La escena sádica es la consagración radical de lo que había hecho Cocuyo, Ada se mira y no se toca (de hecho esa es la ley en el prostíbulo en el que ejercerá más tarde: “se mira y no se toca. *Plaisir de yeux*” (909)), se convierte en una figura que sirve para experimentar el deseo, la relación con el agujero en la realidad simbólica que no se puede nombrar ni ver pero que gracias a ella se dibuja (nuevamente su mirada hacia arriba), como el santo Grial dibuja el pozo de lo que no está y es reclamado con asiduidad, la sangre de Cristo. La venta a los tratantes de blancas lo único que hace es asegurarla por contrato a ese lugar, inmovilizarla para que repita una y mil veces el encadenamiento teatral que la hace un instrumento siempre reconstituido del goce de los demás. No, Hada no cae, lo único que cambia en ese retablo sádico es que Cocuyo ya no va a poder pensar más que es el único que la va a mirar. Para ella la tortura es la mirada de los demás hacia su cuerpo, no hacia sus ojos; para él, la tortura es que los demás la miren y estén autorizados a mirarla como él mismo la mira.

Debido al horror, debido a que Ada realiza para él la muestra más precisa posible de la falla de lo real (mucho más que el negro corriendo con su cabeza en un baúl), el adolescente, sin dejar de mirar, debe retroceder:

“Para poder sobrevivir”, se dijo Cocuyo de inmediato, como si un instinto prenatal y ciego le dictara esa orden, “tengo que convencerme de que todo lo que estoy viendo y oyendo no es real. Pronto me daré cuenta de que estoy soñando y sentiré la madera

barnizada y fresca del *récamier* contra mis pies, la seda rozando mi sexo, hasta manchara de blanco. Ésa es la verdad. Nada más existe fuera de eso. Si no lo creo, estoy perdido” (895).

Encandilado con la escena que acaba de presenciar en las profundidades de la caverna, Cocuyo sólo desea regresar a la realidad cotidiana, al espacio de la Ley pública en su más estricto sentido en la medida en que allí es verdaderamente donde vive y tiene su cama. Pero sabemos que no va a poder hacerlo, ya se lo previno la santera negra que se había cruzado momentos antes de su descenso (“No vuelves más a tu casa después de lo que verás” (890)). Desear despertarse de la pesadilla en una cama entre los papeles de la Ley pública, del orden simbólico que texto a texto teje la realidad, el *ficitius*, es la comprensión más exacta de lo que acaba de vivir y de la estructura de ese mundo que de golpe adquiere la profundidad vertical del engaño. La superficie y la caverna, la vigilia y el sueño, la vida y las sombras, la realidad y lo real, los dos planos quedan unidos en la experiencia individual y en la estructura de esa sociedad que de pronto descubre (y el rastro de esa unión es el espasmo que mancha los escritos de la Ley). Y es que en suma esa escena de la pasión que representa Hada, ese goce prohibido y subterráneo que no tiene lugar dentro de la estructura de la realidad, es en verdad el suplemento que llena los agujeros de esa realidad y del texto de la Ley pública que la constituye, cuyos agujeros negros hacen coincidir una superficie urbana perforada (el hueco de la torre por donde baja) con un lenguaje plagado de silencios imposibles de vencer (el horror ante el negro, el horror ante la pasión de Hada). El sadismo es el complemento de la ley escrita, se ubica en lo que escapa a esa ley, en los agujeros de su texto.

Cocuyo lo comprende cuando sale del agujero en el que cayó para retornar desilusionado a ver la realidad con el saber necesario para darle sentido a las cosas y los hombres. Se para en el desembarco del puerto y ve las transacciones, un gran mercado en el que lo que se vende y lo que se compra es carne humana (el texto se toma la licencia de llevar esto al extremo: describe directamente un mercado de esclavos, sin nexo comparativo alguno), y ante la vista de esa escena equivalente a la de las profundidades acepta la desilusión:

Comprendió, invadido por ese vértigo y esa fetidez, cómo, por años y años, lo habían manipulado, lo habían utilizado, fácil presa de los cabecillas, para sus juegos venenosos, para el minucioso trabajo de la simulación.

No supo qué deseaba más, si aparecer, cubierto de pústulas y encadenado, con los esclavos que iban a subir desde la cala, y al menos así cerciorarse de que no era dueño de su cuerpo ni de su destino o, al contrario, avanzar por los muelles, hasta los arrecifes, donde rompe el oleaje vociferante y rugoso, y allí entregarse por entero al mar, al *dejar de ser*.

El género humano le apareció entonces, con el regreso revulsivo de esa escena que ya se veía obligado a atribuir a la realidad —y no, como era verosímil, al reguero de imágenes degradadas que aparecen en la resaca etílica— como una deyección irreparable, como un resto. Eso: el residuo, la ruina de un ser ideal tramado en los orígenes por algún dios iluso y a fin de cuentas reducido a este desparpajo de gestos, a esta suciedad esencial (901).

Estos tres párrafos prodigiosos de la desilusión, comparables con el travelling final de *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut –otra iniciación que en lugar de realizarse sentencia la miseria del mundo al que difícilmente el adolescente se va a incorporar– designan el agujero en la realidad que puso en evidencia la inmoción de la chica (la violencia del mar, la esclavitud, la nada y más allá el dejar de ser) para concluir con un reproche que resuena demasiado a Cristo en la Cruz, *¿Padre mío, por qué me abandonaste?*, resplandeciente también en el gesto de la mirada hacia arriba de Ada inmóvil pasionalmente como Hada. El género humano es un excremento del ideal. Cocuyo lo va a volver a comprobar con Hada, una vez más para terminar la tragedia de su desilusión, en el prostíbulo que es el inverso obscuro del patronato donde creía vivir: se llama “El Pabellón de la Orquídea Pura”, así como la casa de la Bondadosa tenía un banderín de madera que rezaba “El Pabellón”. Allí se materializa definitiva e irremediamente el presagio de los murciélagos:

Dos sillones de hierro ferruginosos e inutilizables –verdinegras y abolladas las perfectas espirales de antaño– flanqueaban la puerta repintada y sólida que perforaba en lo alto un “judas” profundo como un catalejo miniaturizado. Inmóviles, balanceándose al ritmo del viento como racimos de ajo carbonizados, colgaban de los aleros colonias de murciélagos (908).

Todo el texto se realiza ahí, la escena trágica se desenvuelve y concluye repitiendo los pormenores de la primera, desde los rezos de Cocuyo, “Dios mío, que todo sea una alucinación, una borrachera, que me despierte ahora mismo en otro lugar, que el nombre que he escuchado no sea el de Ada, que no sea ella, que no la hayan subastado en la torre para esto, *que nada sea real*” (911, subrayado en el texto), a los rostros nuevamente recompuestos de la pasión. Es Ada obligada a realizar perpetuamente cuadros eróticos para la mirada torturante de los lascivos:

–Ada –le dijo entre sollozos, como si en ese momento creyera que se trataba de ella–, ¿cómo ha sido posible?

La adolescente, que sin duda lo escuchaba mal –cubría la voz el rumor de los tamborines– y que, del modo más ostensible, no miraba hacia las ranuras [por donde el público contempla la escena] ni prestaba la menor atención a los aposentos, pareció sin embargo comprenderlo. Sus ojos habían quedado un momento inmóviles, como fijando algo en el vacío y –así lo creyó Cocuyo–, también comenzaron a llorar

Una idea vino a darle, en medio de ese aquellarre, el tiro de gracia: ¿y si su propia hermana estuviera entre las “modelos” de esos repugnantes cuadros?

Arremetió de repente, a puñetazo limpio, contra el paraván, contra la imagen insoportable de ese cuerpo desnudo y maculado, arrojado al sonambulismo y a la decrepitud de los ocambos (912).

En ese rapto de violencia, Ada desaparece como si se tratara de una anamorfosis y en el resto del texto no vuelve a aparecer (unos cuantos párrafos más, en la edición de Archivos dos

páginas). La tragedia del personaje es el desengaño que sólo se realiza a través de la pasión de Ada inmolada como Hada: ella es de hecho el único ideal que puede encontrar en el mundo, la única persona a la que puede volver sublime, un “ser ideal tramado en los orígenes por algún dios iluso”. La pasión de Hada es el acto por el que el mundo desdoblado en dos entre la superficie de la Ley escrita de la realidad y las profundidades obscenas de la torre, lugar propicio para la expansión gótica de Sade, le da todas las muestras posibles del ideal que persigue, un real que lo único que puede nombrar es el dejar de ser, un agujero imposible, la muerte y la nada. Si el mundo inmola a Ada es para hacer visible tras la luz de ese cuerpo, con su rostro alzado hacia el vacío a la manera de *El Extasis de Santa Teresa* de Bernini, el ideal que todos los hombres buscan y que, como enseña Lacan con Kant y Sade, no se reduce a ningún Bien, a ningún objeto y está más allá, en el fondo de ese mar en el que Cocuyo desea dejar de ser. Sólo la contemplación del incendio de la chica, sólo la creación de una Dama hecha para desaparecer, como una anamorfosis, lo convence en suma de que “El hombre es la mierda del universo” (912).

Pero Cocuyo había decidido de entrada y el reverso del mundo que contempló para su desengaño lo vuelve a motivar en el mismo sentido de no aceptar la ley de la crueldad que su pequeña comunidad oral, la familia y allegados, usaban para suplir sádicamente la ley escrita pública. Sarduy agregó las páginas finales a su manuscrito para completar la tragedia y realizar en acto su desengaño, dar la estampa de un mundo terrible que antes con la oralidad familiar, luego con el sueño entre la ley escrita y más tarde con el reverso obsceno y la amplificación desmedida en la caverna sólo puede llevar a su personaje a maldecirlo y amenazar su existencia en las últimas frases de la novela, como Sófocles con *Edipo en Colona*:

Se juró volver, para exterminarlos a todos. Y a él mismo con ellos, y así limpiar el universo de tanto estiércol. Sabía muy bien dónde comprar matarratas, y cómo mezclarlo, sin que nadie se diera cuenta, con el ron.

Se volvió boca arriba.

En el cielo, las constelaciones encendidas parecían girar (914).

En suma, en los '90 Sarduy se acerca al mundo para darle un portazo, arrojar de él toda consideración, encontrando para hacerlo los agujeros del que ese mundo está plagado. Si se refiere a él es para despreciarlo de comienzo a final.

7. El SIDA y el misticismo

En *La ética del psicoanálisis*, Lacan señala que la *catarsis* de la tragedia debe entenderse como purificación (294-295). De qué puede purificarse Cocuyo y de qué puede purificarse con él el lector y el propio Sarduy, sino es del mundo. En su reproche, el personaje usa palabras demasiado generales cuando se siente invadido por el vértigo y la fetidez de sentir que por años

“lo habían manipulado, lo habían utilizado, fácil presa de los cabecillas, para sus juegos venenosos, para el minucioso trabajo de la simulación” como para no pensar que con esas palabras generales se intenta desprender la escritura del mundo social que la condiciona y la manipula sin que su escritor lo sospeche. La tragedia de *Cocuyo* es el punto en el que la obra de Sarduy se dobla en dos para denunciar el engaño en el que vivió y purificarse de ese engaño con algo que no basta para hacerlo del todo, el agujero de lo real en la realidad que únicamente se presiente con un significante –en la novela con el personaje de Hada, bello nombre para la nada. Lo dice de golpe, en un texto pulido de 113 páginas, refiriéndose dos veces a sus textos anteriores.

La primera de estas referencias es obviamente la del poema de *Cocuyo*. Sarduy se desprende del sueño en el que vivió y que es el mismo que vive el personaje: una escritura privada, una lengua que se evade del mundo y traza en esa ausencia cuadros y textos minuciosos que hacen proliferar el archivo cultural para tapar su oquedad. Sabemos cómo concibió ese acto en sus heroicos '70, el horror al vacío, metaforizado en el travesti, figura descomunal para su obra. Si el archivo era el mundo, la única política adecuada era el cortocircuito, el enredo de las líneas de comunicación. Pero en *La simulación* comienza a desengañarse: en esos textos está la mirada del místico *Cocuyo*, aunque todavía confusa, que contempla el mundo con escepticismo porque reencuentra ahí, en el tejido social, el neobarroco que creyó desmesurado y crítico de la modernidad en la que sin embargo se incluía. Prácticamente puede anticipar ya sus tres párrafos del repudio violento del género humano en su conjunto.

Más notable aún es la reescritura en una frase de toda la erótica de la escritura que en su profusión deseante pensaba con Lacan insurrecta de la sociedad. *Cocuyo* huye luego de romper el retablo donde Hada acaba de desaparecer, de pronto se da cuenta:

Sólo entónces se dio cuenta de que estaba herido, no sabía cuándo ni cómo lo había lesionado así: le sangraban los brazos y los pies:

–Estas heridas –dijo en voz alta–, no voy a curarlas. Son las *marcas de la mentira, las firmas en mi cuerpo* de la indignidad (913, subrayado en el texto)

Es notable hasta que las líneas en cuestión estén subrayadas: no es la erótica, son las marcas del mundo, las heridas de una sociedad engañosa. Sarduy se detiene y hecha una mirada atrás, pero es el contraste con el mundo contemporáneo que mira con una clarividencia descomunal lo que hace que se percate de que dedicó su vida al engaño de los otros, a la reconstitución pieza a pieza de una nueva hegemonía que pensó la libertad de los cuerpos y que ahora que mira las señales de esa libertad se da cuenta que no eran otra cosa que las marcas de la mentira y las firmas de la indignidad.

El resorte fundamental del cambio es la mirada nuevamente atenta a la realidad, demasiado ocupada antes en la lectura con lupa de los cementerios, los diccionarios, las lenguas

y los archivos. Sarduy se desengaña. La poética de ese desengaño deja de ser entonces la del horror al vacío, para pasar a ser la del vacío horroroso.

Como lo demuestra *Cocuyo*, la fórmula misma está cargada de escepticismo. El cortocircuito no se genera ahora con un enredo minucioso de las líneas de comunicación, se desenvuelve mirando el *fictitius* del mundo y descubriendo sus agujeros, pero ninguna palabra podría hablar de esos agujeros porque son los agujeros de las palabras, las grietas del campo simbólico, el sonido inenunciable y la imagen irretratable de lo real (el discurso de Lacan es de hecho la valiente constatación de ese fracaso, de ahí la enorme dificultad de su lectura: intenta hablar fracasando de algo de lo que de ningún modo se puede hablar). En ese sentido no hay salida, el optimismo se esfuma, no existe una lengua como la que sueña Cocuyo que sea una crítica total a la sociedad, una lengua que Sarduy creyó puesta en marcha en el '68; lo único es una lengua del mundo, que forma parte de las cosas de la tierra –por caso una muchacha común de un pensionado, con olor a lavanda y naftalina, con nombre de cuento de hadas– que puede torcerse para nombrar al sesgo aquello que lo cuestiona todo.

Por esa razón la prosa se vuelve epigramática y referencial. El epigrama aspira a crear un resto, no a nombrarlo todo, la referencia llama la atención porque hace pasar el mundo por un papel a la par que no hay nada, desconoce el juego lingüístico que pulveriza sintagmas en partículas mínimas y que sólo hacen pasar por el papel letras impresas. Los dos cambios son las distancias que Sarduy crea en los '90 respecto de su obra anterior, del horror al vacío a el vacío horroroso.

Sarduy se convierte entonces en un místico del fracaso. Escribe una novela más, *Pájaros de la playa* (1993), publicada póstuma, donde retrata a un cosmólogo con la sangre enferma (no menciona nunca la palabra SIDA, también la evita en sus papeles autobiográficos), condenado en un hospital a la muerte segura mientras lee a San Juan de la Cruz. Como Cocuyo, es un místico del ideal vacío, del agujero de lo real donde se encuentra el goce, hacia el único lugar al que se dirige el deseo. Redacta un diario, "El diario del cosmólogo", con una prosa epigramática, referencial y fracasada. La identificación imaginaria de Sarduy con el personaje ya no necesita la denegación simbólica que practicó con *Cocuyo* ("Esto no es una autobiografía"); se muere y no hay remedio para esa enfermedad nueva y extraña, se muere y no hay por qué poner distancia entre su estilo y el de los personajes, entre su rostro y el del Cosmólogo. Esa situación al límite desconoce toda diferencia, en suma los dos agonizantes, el personaje y él, escriben en el fracaso premeditado de saber qué es ese gran agujero, ese Gran Otro de la muerte. Sarduy reconoce esto y dirige la atención de ese cosmólogo hacia sí en los epigramas también póstumos de *El estampido de la vacuidad*, trazos autobiográficos con los que clausura su escritura porque la pluma se le cae de las manos. Leamos este retrato que hace allí de San Juan de la Cruz, lectura apasionada de los moribundos, el autor y el Cosmólogo:

Ya había tenido que comerse a la carrera todos sus papeles para que escaparan a la lectura hostigante de los inquisidores.

Lo encierran en Toledo, por nueve meses, en una celda de seis por diez. Sin agua, sin luz: para leer los Evangelios tiene que subir hasta un minúsculo tragaluz agujereado cerca del techo.

A pan y agua y alguna sardina. Se le pudre y agusana la espalda, herida por latigazos de los Calzados, para que renuncie a la Reforma.

Se ve obligado a vivir con el cubo de sus propios excrementos. Le entran vómitos, disentería y hasta quizás arrepentimientos y culpabilidad.

En ese infierno concibe, se aprende de memoria, canta de rodillas y a gritos las primeras liras del *Cántico*.

Como si: para subir hasta lo absoluto y conocer la disolución de lo Uno fuera necesario bajar hasta la podredumbre, rozar lo inmundo, perderse en el asco y la corrupción (109).

La última frase describe a San Juan, pero salvando las distancias (no hay cárcel, hambre, heridas, gusanos) describe también a Cocuyo, al Cosmólogo y a Sarduy, es el desvanecimiento pasional de Hada en la pútrida caverna de los libertinos que abre paso a la disolución de lo Uno (lo real, la Cosa), es la contemplación del Universo, ese Todo finito que hace interrogarnos sobre qué hay en los bordes y en el centro, otros tantos agujeros de lo real, es el SIDA de Sarduy y su vuelta a la mierda del Universo que son los hombres para abrir ahí el Uno de la nada, la muerte a la que se acerca para nombrar su enigma insondable: "Dado el salto, ¿cómo escucharemos *el estampido de la vacuidad?*" (110, subrayado en el texto). En ese final enfermo y seguro, Sarduy crea su poética del desengaño, un estilo epigramático, un misticismo finisecular sobre el fracaso de hablar de la nada, en ese final enfermo y seguro lo único de lo que aspira hablar.

Pero para volver muchos pasos atrás, esta nueva poética epigramática y referencial, esta búsqueda del vacío horroroso que perfora el mundo, ¿no es una imagen nueva de lo mismo que en el fondo estaba y ya no está, la Cuba del exiliado? Sugestivamente, Sarduy formuló tres veces su proyecto creador retornando a Cuba. Vista desde esta distancia, la pregunta con la que inicié el texto, ¿por qué se trata de un autor cubano si escribió toda su obra fuera de Cuba? (una pregunta que siempre estuvo presente pero en su engaño: de antemano iba a contestar que sí, era una excusa para empezar y continuar escribiendo...), se puede poner ahora como resumen de este largo texto. En *Gestos* fue cubano porque hizo un texto indisolublemente ligado a los problemas políticos de su coyuntura, fue cubano porque dejó de serlo; en *De donde son los cantantes*, fue cubano porque consideró la experiencia cubana perdida para siempre en el mar textual del archivo, fue cubano porque pensó que Cuba como realidad ya no existía; en *Cocuyo*, fue cubano porque intuyó en Cuba los signos de lo real, el Hada de su tragedia, la tierra que desaparece para dejar lugar a un agujero sólo visible por lo que la rodea, fue cubano, en suma, porque vio en Cuba lo imposible, lo que se sustrae, lo que se borra y permanece forcluido,

informulable, pero que a la vez establece la lógica y la posibilidad de la escritura. Estas tres redacciones experiencial e históricamente determinadas de la paradoja del exilio resumen la totalidad de la obra de Sarduy.

CONCLUSIÓN

Creo que los párrafos finales resumen lo suficiente mi texto como para recopilar en este espacio su desarrollo, y como lo quisiera breve, simplemente voy a mencionar, mucho más como interrogantes que como conclusiones, dos coordenadas para Sarduy dentro de la literatura latinoamericana del siglo XX. El primero es su lugar en la modernidad, el segundo la interpretación que hace de ésta al interesarse por el barroco.

El neobarroco es una articulación individual y específica del lugar que ocupa el arte y la literatura dentro de la modernidad desde fines del siglo XVIII y principios del XIX. Esto se comprueba en varios aspectos, el fundamental de todos es el sentido crítico que tiene respecto de la modernización a la que sin embargo pertenece: hace suyos los conceptos lacanianos, un clima de ideas francés en ebullición, un retorno particular al siglo XVII, un rescate de elementos residuales cubanos, pero no supera la literatura y el arte como discursos críticos de la racionalidad (y esto no implica afirmación alguna sobre las cuatro fuentes que acabo de mencionar). No es menor empero el hecho de que el motor principal de su obra sea el proyecto nación, expresamente conducido en él a través de la nostalgia cubana; tampoco está en un segundo plano que sea con el surgimiento del neoliberalismo que Sarduy presente la crítica más fuerte de toda su trayectoria.

Sin embargo, ese lugar es demasiado basto y podemos precisarlo aún más con una respuesta que da Sarduy en "Reflexión, ampliación, cámara de eco: entrevista con Severo Sarduy". Gustavo Guerrero le propone: "Imaginemos, a la Borges, una [sic] viejo editor o, si prefieres, un joven scholar del año 2089 que debe preparar la contraportada de las obras completas de Severo Sarduy. Si pudieras soplarle al oído lo que tiene que escribir en ese espacio exiguo, ¿qué le dirías?", y Sarduy responde con escepticismo:

Nada quedará. Nada. Pero no debido a una deficiencia o a una inconsistencia particular de mi trabajo, sino debido al cambio total, de orden tecnológico, que nos aguarda en el tercer milenio. Debido a lo imprevisible de todo lo que va a pasar y que ningún futurólogo puede prever. Estas formas discursivas, estas nociones de saber, este mundo que ya padece de su nueva inestabilidad, no tendrá nada que ver con el que sucede... De modo que nuestra formas literarias o conceptuales serán, cuando más, curiosidades arqueológicas. Y esto si persisten. Si sobreviven a la catástrofe, al cambio tecnológico o a la hecatombe nuclear (1840)

Creo que el lugar de Sarduy se cifra en los tiempos verbales con los que manifiesta que el mundo que viene "no tendrá nada que ver con el que sucede". El nuevo mundo es el que sucede, el que se ve, el que ya está presente y transformando poco a poco el lugar en el que se incluía el hombre, pero Sarduy únicamente puede pensarlo con esos instrumentos del pasado, inseparables de la modernidad en la que nacieron, que son la literatura y sus géneros. Para completar mis palabras anteriores, el neobarroco ocupa el lugar crítico del arte y la literatura aparecido a fines

del siglo XVIII, y se distingue porque proyecta su crítica a través de los bordes de la modernidad: los silencios del Estado cubano primero, luego la incomunicación y más tarde los agujeros de lo real en la realidad. En suma, una poética moderna del fin de la modernidad.

Es irónico que el destino haya dispuesto que el propio Gustavo Guerrero sea el que llenara el espacio de la contratapa de la *Obra Completa*. En consonancia con las palabras que Sarduy le sopló, puso como eje para ubicarlo dentro de la literatura latinoamericana esa paradójica situación de ser un autor moderno que señala el fin de la modernidad:

Creo que si, desde un punto de vista cronológico, Darío sigue siendo el primero de la lista, a Sarduy le toca, por de pronto, cerrarla. Entre ambos, se extiende un siglo y una aventura que comienza con el modernismo y concluye con el neobarroco, nuestra postrera vanguardia; entre los dos, se escribe además la historia de un mito que deja una huella decisiva en la modernidad hispanoamericana: el mito de París.

Son palabras justas: Sarduy se vuelve un escritor transparente para América Latina sólo como alguien que consagró su literatura a los bordes del sistema político, cultural y lingüístico en cada una de las tres etapas de su poética, pero también sólo tiene sentido como alguien que pensó esos agujeros de la modernidad en la modernidad, desde el lugar crítico del arte y la literatura aparecido a fines del XVIII y que, en su desarrollo impresionante y contradictorio a lo largo de dos siglos, parecía destinado a interrogarse sobre lo que cierra y pone en cuestión su proceso. El neobarroco es, pues, el resultado de dirigir esa crítica a partir de los bordes que cuestionan la cultura en la que se incluye. Si cierra la larga serie abierta con Darío no lo hace en modo alguno superando los andamiajes centrales de esa apertura, sino extremando la paradoja que se abrió con él.

Asimismo, la clave de su inclusión en la modernidad se encuentra en los debates sobre el manierismo, el barroco y el siglo XVII en los que se incluyó como lector desde su primer contacto con el agitado campo intelectual cubano de fines de los '50 y como escritor una vez trasladado a París. ¿Qué quiere decir que el lugar crítico de la modernidad retorne a la etapa heroica en la que un mundo perece en simultáneo con el nacimiento del capitalismo? El barroco latinoamericano del siglo XX, tal como lo piensa Sarduy, es una mirada al siglo XVII en la que no podemos deducir con claridad si ese tiempo histórico es el espejo en el que la modernidad agonizante se mira o si esa modernidad agonizante es el espejo con el que reconstruye prolijamente el siglo XVII perdido detrás de las revoluciones. En todo caso, sabemos bien que se trata de un examen sobre la contemporaneidad. Como la imagen del siglo XVII en crisis que se forja el clima de ideas (la filosofía, la historia, el psicoanálisis, la literatura, la crítica), el fin del siglo XX aparece a la luz de esa imagen como su reflejo, pero en el agua agitada es precisamente el discurso que reflexiona sobre esa similitud el que aparece cuestionado radicalmente como lo que pronto va a dejar de ser, piezas arqueológicas, pesadas, para una

tecnología inmaterial, como lo anticipan la informática y los virus electrónicos. El neobarroco es en suma un epitafio: se cree el último discurso de la modernidad, que se diluye y disuelve el sueño de la literatura como si se tratara de una anamorfosis o Ada pasionalmente convertida en Hada.

Por esta razón, la ideología estética del neobarroco es, por su paradoja moderna, una ideología destinada al fracaso. Si anuncia la desaparición del viejo mundo, ella misma está condenada a desaparecer y a no poder dar cuenta de ese mundo nuevo sino a través del fracaso de acercarse a él. En este sentido, el final de Sarduy es ejemplar: cuando puede decirse a sí mismo que tenía razón, cuando el neobarroco es la forma política y cultural dominante, retrocede intolerante y publica la obra del desengaño que llamó *Cocuyo*; es, ése sí, bajo el nombre de neoliberalismo, posliberalismo o posmodernidad, “el mundo que sucede” y que ya es completamente distinto del de la literatura nacida con la modernidad, la única literatura que, de hacerle caso, conocemos. A pesar de que el propio Sarduy ponga en duda su barroquismo (le dice a Guerrero, recordémoslo: “si es cierto que en el barroco el sujeto se elide completamente en beneficio de la proliferación, en este sentido, *Cocuyo* no es un libro barroco” (1835)), ese final, de acuerdo con lo que vimos, es la expresión máxima del Barroco moderno, no sólo porque acentúa el lugar crítico de la literatura moderna frente al mundo dándole un portazo, tampoco solamente porque da el portazo una vez que constata que el mundo efectivamente ha cambiado y que la literatura queda un paso atrás, sino también porque en esa obra Sarduy condensa el camino por el que el hombre se elide dibujándolo detrás de Hada, un vacío y una nada a la que va a tratar de interrogar enfermo de SIDA y que es el vacío y la nada que la literatura como discurso moderno puede imaginarse para pensar aquello que la va a superar, aquello que le va a dar una muerte segura y la va a convertir en una ruina arqueológica para la posteridad.

En suma, el neobarroco es un acento particularmente marcado y sostenido sobre la paradoja de la modernidad. De ahí que la modernidad y el barroco como las dos coordenadas de Sarduy en América Latina desplieguen una profunda contradicción. Podemos pensar, de un lado, que ellas dibujan un espacio político y estético sólido que va del rechazo de la Revolución Cubana al rechazo del neoliberalismo, una diacronía fácilmente convertible en la sincronía del campo intelectual como concepto. Del otro, podemos hacer nuestro para el análisis la evanescencia del neobarroco, la diacronía de su disolución, que se incluye en el proceso literario de la modernidad para mostrar agorero el camino que la va a liquidar. Extremadas las dos líneas: trabajar el campo intelectual sería un modo de reponer el discurso latinoamericano, sus debates, soluciones, ideas, coincidencias, exclusiones, desde la revolución al neoliberalismo; trabajar la evanescencia implicaría tratar de demostrar en cambio cómo ese discurso latinoamericano, ejemplificado en la literatura, se diluye cada vez más desde los '60. Es fácil aceptar la primera línea de trabajo, en suma es lo que he hecho acá, Sarduy se incluye en esos

debates, en esas polémicas, en esas ideas que llamamos literatura latinoamericana, pero cuando constatamos lo que él dice sobre la literatura, cuando ubicamos con precisión lo que dice sobre el destierro, que se expande como el universo diluyendo las naciones latinoamericanas, cuando leemos el escepticismo que siente al ver al mundo convertido bajo la lógica del neobarroco, entonces las certezas se conmueven y uno puede preguntarse si lo que Sarduy comprueba no es que nuestros sistemas políticos, éticos, estéticos y racionales se diluyen sin más desdibujando lo que pensábamos que era América Latina.

Puede tener razón o no, el 2089 (quien de nosotros viva para contarlo) lo dirá. Hasta entonces debemos decir que se incluye en la modernidad latinoamericana para manifestar que, como el siglo XVII, esto no dura mucho, todo es inestable, o que lo único cierto es el agujero hacia el que el hombre se dirige. A partir de sus coordenadas se define quien acompaña y quien rechaza ese examen, a partir de ellas se define la paradoja del neobarroco y también, por qué no, la del crítico en la contemporaneidad: ¿o no acordamos con la disolución de la literatura latinoamericana cuando para decir algo significativo tenemos que hablar del mercado del libro, de las revistas, las circulaciones, la interrelación con los medios masivos, los criterios editoriales, el número de ventas de un libro que pareciera ser la quintaescencia de lo latinoamericano, cuando todo eso nos hace sospechar que la quintaescencia de lo latinoamericano es un producto de marketing? Sin duda, pero: ¿no estamos todavía más acá de la disolución de la literatura latinoamericana cuando todavía es un objeto que nos hace leer, escribir, hablar, pensar, aún en el caso de un autor como Sarduy que sentencia el fin de todas esas actividades, su transformación en una arqueología de las curiosidades de la modernidad? Esa paradoja, en suma, es el lugar del neobarroco, y creo que si no resolvemos la contradicción, si todavía no podemos hacerlo; es porque Sarduy refiere en última instancia un espacio compartido. El futuro dirá.

†

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, "Primera Carta al Comandante Fidel Castro", *Libre*, Nº 1, septiembre-noviembre, 1971.
- AAVV, "Segunda Carta al Comandante Fidel Castro", *Libre*, op. cit.
- "Acuerdo del ICAIC sobre la prohibición del film *PM*", (La Habana, 1961), en Luis (2003), 223.
- "Acuerdo adoptado por la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas" (La Habana, 1º de junio de 1961), en Luis (2003), 225.
- Adorno, Theodor (1962) "El ensayo como forma", *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel.
- Aira, César (2001), *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, EMECE.
- Altamirano, Carlos (2001), *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*, Bs. As., Ariel.
- Altamirano, Carlos – Sarlo, Beatriz (1993), *Literatura/Sociedad*, Bs. As., Edicial.
- Badiou, Alain, "Vide, séries, clairière. Essai sur la prose de Severo Sarduy", en Sarduy, Severo (1999), *Obra Completa* Tomo II, Madrid, Archivos-Sudamericana, 1619-1625.
- Barrenechea, Ana María (1999), "Severo Sarduy o la aventura textual", en: Sarduy, Severo, *op. cit.*, 1763-1770.
- Barthes, Roland (1983), *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- (1997a), *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI.
- (1997b), *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI.
- (1999), *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI.
- (1999), "La face baroque", en Sarduy, Severo, *op. cit.*, I., 1729-1731.
- (2003) *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Barthes, Roland y otros (1969), *El pensamiento de Sade*, Buenos Aires, Paidós.
- Beauvoir, Simone, y otros (1966), *¿Para qué sirve la literatura?*, Bs. As., Proteo.
- Benjamin, Walter (1998) *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus.
- Blanchot, Maurice (1992), *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- Boesner, Demetrio (1980), *Relaciones internacionales de América Latina. Breve historia*, Nueva Sociedad.
- Bourdieu, Pierre (1990), *Sociología y cultura*, México, Grijalbo.
- (1995), *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama
- (2003a), *Intelectuales, política y poder*, Bs. As., EUDEBA.
- (2003b), *Campo de poder, campo intelectual*, Bs. As., Estroboscopia.
- Brenes Mesén, Roberto (1939), "Editorial", *Revista Iberoamericana*, 1, México, mayo.
- Bürguer, Peter (1992), "Literary Institution and Modernization", en *The decline of modernisme*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 3-18.

- Cabrera Infante, Guillermo (1968), "Las respuestas de Cabrera Infante", *Primera Plana*, N° 292, 30 de julio.
- (1969), "La confundida lengua del poeta", *Primera Plana*, N° 316, 14 de enero, 64-65.
- (2003), "Un mes lleno de *Lunes*", en Luis (2003), 137-153.
- Carpentier, Alejo (1984), *Ensayos*, Cuba, Letras Cubanas.
- Castro, Américo (1940), "Sobre la relación entre ambas Américas", *Revista Iberoamérica*, 3, abril, 25-34.
- Castro, Fidel (1961), "Palabras a los intelectuales", www.min.cult.cu/historia/palabras S/N
- (1967), "Hasta la victoria siempre", en Guevara, Ernesto, *Escritos y discursos*, tomo I, op. cit. 3-18. (Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro en la velada en memoria del Comandante Ernesto Che Guevara, Plaza de la Revolución, La Habana, 18 de octubre de 1967).
- Cortázar, Julio (1993a), *Obra Crítica/2*, Madrid, Alfaguara.
- (1993b), *Obra Crítica/3*, Madrid, Alfaguara.
- Costa, Horacio (1991) "Sarduy: la escritura como *epure*", *Revista Iberoamericana*, N° 154, enero-marzo, 275-300.
- Daney, Serge (1998), *Perseverancia. Reflexiones sobre cine*, Buenos Aires, El Amante.
- "Declaración de la UNEAC", 15 de noviembre de 1968, en Padilla Herberto (1969), *Fuera del juego*, Buenos Aires, Aditor, 87-92.
- Deleuze, Gilles (1987), *Foucault*, Buenos Aires, Paidós.
- (1989), *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona, Paidós.
- (1996), "Post-scriptum sobre las sociedades de control", en *Conversaciones*, Valencia, Pre-textos, pp. 277-286.
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix (1974), *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Barral Editores.
- (1988), *Mil mesetas*. Barcelona: Pretextos.
- (1990), *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era.
- De Man, Paul (1991), "La autobiografía como desfiguración", *Anthropos*, 29, 113-117.
- "Dictamen del jurado del concurso de la UNEAC, 1968", en Padilla Herberto (1969), *Fuera del juego*, Buenos Aires, Aditor, 85-86.
- Donoso, José (1984), *Historia personal del boom*, Bs.As. Sudamericana-Planeta.
- Eagleton, Terry (2001), *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Bs. As., Paidós.
- Eloy Martínez, Tomás (1968), "América: los novelistas exilados", *Primera Plana* N° 292, Buenos Aires, 30 de julio al 6 de agosto de 1968.
- Fernández Moreno, C. (1972) *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI.

Fernández Retamar, Roberto (1994), "Una aclaración necesaria a propósito de unas palabras de Roberto González Echeverría", *Revista Iberoamericana*, Nº 168-169, julio-diciembre, 1179-1181.

Fishman, Joshua (1979), *Sociología del lenguaje*, Madrid, Cátedra.

Foucault, Michel (1992), "La locura, la ausencia de obra", en *Historia de la locura en la época clásica*, Apéndice I, Tomo II, México, Fondo de Cultura Económica.

----- (1994), "Lenguaje y literatura", en *Lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós.

----- (1995a), *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, GEDISA.

----- (1995b), *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Bs. As., Siglo XXI.

----- (1999a), *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI.

----- (1999b), *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.

----- (2000), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Bs. As., Siglo XXI.

Freud, Sigmund [1895] [1950] (1981), *Proyecto de una psicología para neurólogos*, en *Obras Completas*, Tomo I, Madrid, Biblioteca Nueva Era, 209-276.

----- [1914] (1981), "Recuerdo, repetición y elaboración", en op. cit. II, 1683-1688.

----- [1912-3] (1981), *Tótem y tabú*, en op. cit. II, 1745-1850.

----- [1919] (1981), *Lo siniestro*, en op. cit. III, 2483-2506.

----- [1919-1920] (1981), *Más allá del principio del placer*, en op. cit. III, 2507-2541.

----- [1924] (1981), *Autobiografía*, en op. cit. III, 2761-2800.

----- [1925] (1981), "La negación", en op. cit. III, 2884-2887.

----- [1929] (1981), *El malestar en la cultura*, en op. cit. III, 3017-3067.

Fuentes, Carlos (1969), *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz.

Furtado, Celso (1991), *La economía latinoamericana. Formación histórica y problemas contemporáneos*, México, Siglo XXI.

Gil, Lourdes – Iraidá, Iturralde (1991), "Visión cosmográfica en la obra de Severo Sarduy", *Revista Iberoamericana*, Nº 154, enero-marzo, 337-342.

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.

González Echevarría, Roberto (1971), "Son de La Habana: La ruta de Severo Sarduy", *Revista Iberoamericana*, Nº 76-77.

----- (1972), "Para una bibliografía de y sobre Severo Sarduy", *Revista Iberoamericana*, Nº 86, abril-junio, 333-343.

----- (1982), "El primer relato de Severo Sarduy", *Revista Iberoamericana*, Nº 118-119, enero-junio, 73-90.

- (1993), "Severo Sarduy (1937-1993), *Revista Iberoamericana*, N° 164-165, julio-diciembre, 755-760.
- (1997), "La nación desde *De donde son los cantantes a Pájaros de la playa.*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 562, 55-67.
- (1999), "*Plumas sí: De donde son los cantantes y Cuba*", en Sarduy, Severo, *op. cit.*, 1582-1604.
- Guerrero, Gustavo (1996), "Sarduy o la religión del vacío". *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 552, 33-46.
- (1997), "A la sombra del espejo de obsidiana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 563, 27-43.
- (1999a) "Introducción", en, Sarduy, Severo (1999), *Obra Completa*, *op. cit.* XIX-XXIV.
- (1999b), "Nota filológica preliminar", en *op. cit.*, XXV-XXXIII
- (1999c) "Bibliografía", en *op. cit.*, 1843-1876.
- [1993] (1999d), "Reflexión, ampliación, cámara de eco. Entrevista con Severo Sarduy", en *op. cit.* 1834-1840.
- Guevara, Ernesto [1959] (1972a), "Qué es un guerrillero", *Revolución*, 19 de febrero (*Escritos y discursos*, tomo I, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1972, 193-197).
- (1972b), "La guerra de guerrillas" (*Escritos y discursos*, tomo I, 33-67).
- (1972c), *La guerra de guerrillas* (*Escritos y discursos*, tomo I, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales).
- (1977a), *Artículos, discursos y conferencias* (*Escritos y discursos*, tomo IV, 101-211).
- (1977b), "El socialismo y el hombre en Cuba", *Marcha*, Montevideo, 12 de marzo de 1965 (*Escritos y discursos*, tomo VIII; *op. cit.* 260-272).
- Halperín Donghi, Tulio (1981), "Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta", en Rama, Angel, y otros (1981), *Más allá del boom. Literatura y mercado*, México, Ediciones de Marcha.
- (1998a) "El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina", en Halperín Donghi, Tulio (1998), *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*, Bs. As., Sudamericana, 321-347.
- (1998b), "Intelectuales, sociedad y vida pública en Hispanoamérica a través de la literatura autobiográfica", en *op. cit.*, 43-63.
- (1998c), "En el trasfondo de la novela de dictadores: la dictadura hispanoamericana como problema histórico", en *op. cit.*, 17-39.
- Harss, Luis (1968), *Los nuestros*, Bs. As., Sudamericana.

- Hauser, Arnold (1974), *Origen de la literatura y el arte modernos*, tres tomos, México, Guadarrama.
- (1998), *Historia social de la literatura y el arte*, dos tomos, Madrid, Debate.
- Hobsbawm, Eric (1997), *Historia del siglo XX*. Barcelona, Crítica.
- Jitrik, Noé (1962), "El proceso de nacionalización de la literatura", *Revista de Humanidades*, Facultad de Filosofía y Humanidades de Córdoba, N° 5 (recopilado en Sarlo, Beatriz (2001), *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 411-422).
- (1966) "Poder e impotencia de la literatura", en: Sartre y otros, *¿Para qué sirve la literatura?*, op. cit. 9-21.
- Kanzepolsky, Adriana (2004), *Un dibujo del mundo. Extranjeros en Orígenes*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Labov, William (1983), *Modelos sociolingüísticos*. Madrid, Cátedra.
- Lacan, Jacques (1999a), *Escritos I y 2*, Bs. As., Siglo XXI.
- (1999b), *El seminario 5. Las formaciones del inconsciente*, Bs. As., Paidós.
- (2000) *El seminario VII. La ética del psicoanálisis. 1959-1960*, Buenos Aires, Paidós.
- (2001), *El seminario XX. Aun. 1972-1973*, Bs. As., Paidós.
- Lamborghini, Osvaldo (2003), *Novelas y cuentos I*, Bs. As., Sudamericana.
- Lejeune, Phillipe (1991), "El pacto autobiográfico", en *Anthropos*, 29, 47-61.
- Levine, Suzanne Jill (1976), "La escritura como traducción: *Tres tristes tigres y una Cobra*", *Revista Iberoamericana*, N° 92-93, julio-diciembre, 557-567.
- (1991), "Escritura, traducción, desplazamiento (un acercamiento a *Maitreya*)", *Revista Iberoamericana*, N° 154, enero-marzo, 309-315.
- Lezama Lima, José (1988a), *Paradiso*, Roma, Colección Archivos.
- (1988b), *Confluencias: Selección de ensayos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- (1971), "A partir de la poesía", en *Las eras miaginarías*, Madrid, Fundamentos.
- Libértella, Héctor (comp.) (2002), *Literal 1973-1977*, Bs. As., Santiago Arcos (recopilación de artículos publicados en la revista *Literal* de Buenos Aires).
- Loureiro, Angel (1991), "Problemas teóricos de la autobiografía", *Anthropos*, 29, 2-9.
- Luis, William (2003), *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*, Madrid, Verbum.
- (2003), "*Lunes de Revolución*. Entrevista a Pablo Armando Fernández", en op. cit., 155-173.
- (2003), "Literatura y Revolución en Cuba. Entrevista a Carlos Franqui", en op. cit., 175-196.

- Márquez, Enrique (1991), "Cobra: de aquel oscuro objeto del deseo", *Revista Iberoamericana*, N° 154, enero-marzo, 301-307.
- Martin, Gerald (2002), "El III y la *Revista Iberoamericana*: breve relato de una ya larga historia", *Revista Iberoamericana*, 200, Pittsburgh, julio-septiembre, 503-517.
- Martínez Torrón, Diego (1980), "Severo Sarduy: *Maitreya*", *Revista Iberoamericana*, N° 110-111, enero-junio, 338-340.
- Masotta, Oscar (1999), *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*, Buenos Aires, Corregidor.
- Méndez Ródenas, Adriana (1978), "Erotismo, cultura y sujeto en *De donde son los cantantes*", *Revista Iberoamericana*, N° 102-103, enero-junio, 45-63.
- (1985), "Severo Sarduy: *Colibrí*", *Revista Iberoamericana*, N° 130-131, enero-junio, 399-401.
- Menton, Seymour (1985), "La obertura nacional: Asturias, Gallegos, Mallea, Dos Passos, Yáñez, Fuentes y Sarduy", *Revista Iberoamericana*, N° 130-131, enero-junio, 151-166.
- Montero, Oscar (1991), "El "compromiso" del escritor cubano en 1959 y la "Corona de frutas", de Lezama", *Revista Iberoamericana*, N° 154, enero-marzo, 33-42.
- Mudrovic, María Eugenia (1997), *Mundo Nuevo. Cultura y guerra fría en la década del '60*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Orígenes*, La Habana (1944-1956). Ed. facsimilar e introducción de Marcelo Uribe. Madrid/México, Turner/El Equilibrista, 1992.
- Padilla, Herberto (1968), "Respuesta a Cabrera Infante", *Primera Plana*, N° 313, 24 de diciembre, 88-89.
- (1969), *Fuera del juego*, Buenos Aires, Aditor.
- Perlongher, Néstor (1997a), *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Bs. As., COLIHUE.
- (1997b), *Poemas completos*, Bs. As., Seix Barral.
- Prieto, René (1990)‡ "Roberto González Echeverría: *La ruta de Severo Sarduy*", *Revista Iberoamericana*, N° 152-153, julio-diciembre, 1394-1396.
- (1991), "La persistencia del deseo: *Colibrí* de Severo Sarduy", *Revista Iberoamericana*, N° 154, enero-marzo, 317-326.
- Ramía, Angel (1981) "El "boom" en perspectiva", en Rama, Angel (ed.) (1984), *Más allá del boom: literatura y mercado*, Bs.As., Folios.
- (1984), *La ciudad letrada*, Montevideo, F.I.A.R.
- Ricaurte Soler (1980), *Idea y cuestión nacional latinoamericanas. De la independencia a la emergencia del imperialismo México, Siglo XXI*
- Rivero Potter, Alicia (1983), "Algunas metáforas somáticas-erótico-espirituales en *De donde son los cantantes y Cobra*", *Revista Iberoamericana*, N° 123-124, abril-septiembre, 497-507.
- Rodríguez Monegal, Emir (1966a), "Presentación", *Mundo Nuevo*, n° 1, julio, 4.

- (1966b), "Situación del escritor en América Latina", *Mundo Nuevo*, nº 1, julio, 5-21.
- (1966c), "El Memorial de Isla Negra", *Mundo Nuevo*, nº 1, julio, 70-74.
- (1966d), "Los comisarios culturales", *Mundo Nuevo*, n. 3, setiembre, 4.
- (1966e), "Diario del P.E.N. Club", *Mundo Nuevo*, n. 4, octubre, 41-51.
- (1966f), "El P.E.N. Club contra la guerra fría", *Mundo Nuevo*, n. 5, noviembre, 85-90.
- (1966g), "La novela brasileña", *Mundo Nuevo*, n. 6, diciembre, 5-14.
- (1967a), "Encuentros con Rubén Darío", *Mundo Nuevo*, n.7, enero, 5-21.
- (1967b), "Una cosecha incesante", *Mundo Nuevo*, n. 10, abril.
- (1967c), "Cara y cruz de Martínez Moreno", *Mundo Nuevo*, n. 10, abril, 79-85.
- (1967d), "Hipótesis sobre Alegría", *Mundo Nuevo*, n. 11, mayo, 48-51.
- (1967e), "El mundo de José Donoso", *Mundo Nuevo*, n. 12, junio, 77-85.
- (1967f), "Sexo y poesía en el 900 uruguayo", *Mundo Nuevo*, nº 14, octubre, 52-71.
- (1967g), "La CIA y los intelectuales", *Mundo Nuevo*, n. 14, julio; 11-20.
- (1967h), "Erotismos", *Mundo Nuevo*, n. 16, octubre.
- (1967i), "Diario de Caracas", *Mundo Nuevo*, n. 17, noviembre, 4-24.
- (1967j), "David Viñas en su contorno", *Mundo Nuevo*, n. 18, diciembre, 75-84.
- (1968a), "En busca de Guimarães Rosa", *Mundo Nuevo*, n. 20, febrero, 4-16.
- (1968b), "Nota sobre Biorges", *Mundo Nuevo*, n. 22, abril, 89-92.
- (1968c), "'Paradiso" en su contexto", *Mundo Nuevo*, n. 24, junio, 40-44.
- (1968d), "Una tarea cumplida", *Mundo Nuevo*, n. 25, julio, 4.
- (1972a), "Notas sobre (hacia) el boom : I", *Plural*, México, nº 4, enero, 29-32.

- (1972b), "Notas sobre (hacia) el boom II: los maestros de la nueva novela.", *Plural*, México, nº 6, marzo, 35-37.
- (1972c), "Notas sobre (hacia) el boom III: nueva y vieja nueva novela", *Plural*, México, nº 7, abril, 13-15.
- (1972d), "Notas sobre (hacia) el boom IV: los nuevos novelistas" *Plural*, México, nº 8, mayo, 11-14.
- (1974), "Sarduy: las metamorfosis del texto", en *Narrativas de esta América*, Tomo II, Buenos Aires, Editorial Alfa Argentina, 421-445.
- (1978), "Las metamorfosis de Calibán ", *Vuelta*, v. 3, nº 25, diciembre, 23-26.
- (1999) "Severo Sarduy", en Sarduy, Severo, op. cit., 1795-1811.
- Roggiano, Alfredo [1984] (2002), "La Revista Iberoamericana", *Revista Iberoamericana*, 200, Pittsburgh, julio-septiembre, 837-840.
- Romero, Armando (1980), "Hacia una lectura de *Barroco* de Severo Sarduy", *Revista Iberoamericana*, Nº 112-113, julio-diciembre, 563-569. .
- Rosa, Nicolás (1990), *El arte del olvido (sobre la autobiografía)*, Bs. As., Puntosur.
- (1992), *Artefacto*, Rosario, Beatriz, Viterbo.
- (1997), *Tratados sobre Néstor Perlongher*, Bs. As., Ars.
- (1999), *Usos de la literatura*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- (2003), *La letra argentina*, Bs. As., Santiago Arcos.
- Sade, D. A. F., (1991), *Julliete o el vicio recompensado*, Madrid, Babilonia.
- Sánchez, Luis Alberto (1973), "Comentarios extemporáneos: Neruda y el Premio Nobel", *Revista Iberoamericana*, 82-83, Pittsburgh, enero-junio, 27-39.
- Sarduy, Severo. (1999), *Obra Completa*, Madrid, Colección Archivos.
- (1971), "Notas a las notas a las notas... A propósito de Manuel Puig", *Revista Iberoamericana*, Nº 76-77, julio-diciembre, 555-567.
- (1976), "Página sobre Lezama", *Revista Iberoamericana*, Nº 92-93, julio-diciembre, 467.
- Sarló, Beatriz (2001), *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Bs. As., Ariel.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1993), *Viajes*, Madrid, Colección Archivos.
- Sartre, Jean-Paul [1964] (1965), *Colonialismo y neocolonialismo. Situaciones V*, Buenos Aires, Losada.
- [1948] (1972), *¿Qué es la literatura? Situaciones II*, Buenos Aires, Losada.
- Scarano, Mónica (2002), "El ensayo en cuestión (reflexiones sobre ensayo, cultura y política), en Corral, Wilfrido (ed.) (2002), *La tradición crítica en torno al ensayo hispanoamericano: teoría y práctica*, Caracas, Monte Avila.

- (1991), "Discurso ensayístico, cultura e ideología en el sistema literario hispanoamericano", *Revista del CELEHIS*, I, 1, 155-166.
- Schumm, Petra (ed.) (1998), *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*. Madrid: Iberoamericana.
- Schwartz, Jorge (1999), "Con Severo Sarduy en Río de Janeiro", en Sarduy, Severo, *Obra Completa*, op. cit. 1829.
- Sigal, Silvia (2002), *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Bs. As., Siglo XXI.
- Sucre, Guillermo, "Severo Sarduy: los plenos poderes de la retórica", en: Sarduy, Severo (1999), *Obra Completa*, op. cit., 1731-1734.
- Starobinski, Jean (1974) *La relación crítica (Psicoanálisis y Literatura)* Madrid, Taurus.
- Terán, Oscar (1993), *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, Bs. As., El Cielo Por Asalto.
- "Texto de la comunicación enviada por el ICAIC a la Asociación de Escritores y Artistas" (La Habana, 30 de mayo de 1961), en Luis (2003), 224.
- Torres-Rioseco, Arturo (1939), "Consideraciones acerca del pensamiento hispanoamericano", *Revista Iberoamericana*, 2, julio-septiembre.
- "Una posición" (editorial), *Lunes de Revolución*, Nº 1, 23 de marzo de 1959, 2.
- Van Dijk, Teun (1995), *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI.
- Villegas, Abelardo (1974), *Reformismo y revolución en el pensamiento latinoamericano*, México: Siglo XXI.
- Viñas, David (1981), "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana", en Rama, Angel, op. cit.
- Whal, Françoise (1997), "La escritura a orillas del estanque", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 563, 19-25.
- (1999), "Severo de la rue Jacob", en: Sarduy, Severo, op. cit., 1447-1552.
- Williams, Raymond (1997), *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.
- (1994), *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós.
- (2002), *El campo y la ciudad*, Barcelona, Paidós.
- Zizek, Slavoj (2003), *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Buenos Aires, Paidós.

ÍNDICE

Introducción	1
1. Literatura y revolución	7
1. Breve estancia de un escritor cubano	8
2. Literatura y revolución	10
3. Revolución y literatura	18
4. La Revolución según Sarduy	26
5. Fronteras del decir	32
2. La memoria	38
1. Lenguaje e identidad nacional	41
2. Poética de las mediaciones, poética del vacío	47
3. Exilio	52
4. Lectores	56
3. El neobarroco y la crítica de la modernidad	63
1. Los inicios del neobarroco	64
2. La afirmación de la poética, proyección latinoamericana del neobarroco	72
3. Escrito sobre un cuerpo, una imagen utópica del desarrollo urbano central	80
4. Latinoamérica descubierta: Cátedra/Catedral y Cátedra/Dictadura	86
4. El otoño del neobarroco	91
1. El caos y la pervivencia de la hegemonía	92
2. El desencanto	96
3. El pesimismo	100
4. El horror, la crueldad y la escritura privada	102
5. El estilo de la desilusión	110
6. La tragedia del neobarroco	114
7. El SIDA y el misticismo	122
Conclusión	127
Bibliografía	131