

Sarduy: La escritura como *épure*

A partir de su primer libro (*Gestos*, 1963), la producción de Severo Sarduy se ha afirmado como una de las más originales de la literatura latinoamericana contemporánea. Diversa, por las áreas en las que se explora (novela, poesía, ensayo), en ella se transparenta una unidad supratemática y transgenérica a un grado tal, que nos permite afirmar no sólo que existe un proyecto literario sarduyano sostenido en bases sólidas, sino que este proyecto constituye uno de los más importantes de la literatura continental del post-*boom*. A partir de una visión personal del hecho literario (que incluye una ética, una economía y una poética), la escritura de Severo Sarduy filtra, transgrede e inventa a partir de esta tradición inmediata, logrando un resultado (deconstructivo, como señaló Roberto González Echeverría)¹ que dibuja una alternativa a las formas narrativas utilizadas por muchos escritores latinoamericanos –radicales sólo en apariencia– que fueron, como el mismo Sarduy, estimulados por la ola de popularidad internacional que, desde los años sesenta, ha suscitado la literatura del continente.

La fuerza de la insubordinación sarduyana en relación al *modus scribendi* del *boom* ya se había hecho sentir en *De donde son los cantantes* (1967), novela en la que la alegorización de la cultura cubana genera un relato (o, mejor dicho, tres relatos sucesivos), fundado en la alusión indirecta a la historia de la isla y en la constante presencia del tropo de la Parodia como organizador mínimo del discurso. Gracias a la alternación de la hipérbole y de la elipsis, cuando no de su incidencia simultá-

nea y desintegradora, así como de una concepción radical en relación al funcionamiento de sus personajes, Sarduy logró en aquel libro la distorsión del *canon* de la representación todavía mimética que caracterizó casi toda la escritura del *boom*. Además, el descentramiento narrativo –que, antes de obedecer a un principio lúdico, como en *Rayuela*, adquiere foro de ciudad y se hace estructural en *De donde son los cantantes*– y la arqueologización burlesca de la totalizante teoría de la identidad nacional cubana (y, por extensión, latinoamericana), dada a conocer a través de comportamientos literarios vinculados a las vanguardias internacionales de principios de siglo (como el “realismo maravilloso” de Carpentier), conforman algunos de los elementos textuales e ideológicos con los que Sarduy asegura tanto su diferencia con relación a los *boómicos* como el status deconstructivo referido.

Al mismo tiempo que las características mencionadas se intensificaban en la obra de ficción de Sarduy (en *Cobra*, 1972, y principalmente en *Maitreya*, 1974, narrativa en la que podemos observar una intensificación de los recursos apuntados), el escritor componía dos libros de ensayos –*Escrito sobre un cuerpo*, 1969, y *Barroco*, 1974–, los cuales actúan no sólo como un complemento de esa obra creativa, sino como la explicación de los conceptos teóricos que la fundaban y la exposición de los nuevos lineamientos temáticos que seguiría.

En *Escrito sobre un cuerpo* se volvía patente la deuda intelectual de Sarduy con respecto al grupo francés post-estructuralista de la revista *Tel Quel*. Afirmando que la única transgresión vigente es la del pensamiento que se consume en una textualidad radical (como en Sade o Bataille), Sarduy proponía una práctica escritural que radicaba en una entrega del escritor al lenguaje, en una relación intensamente física, y aventuraba una visión de la literatura como un “arte del tatuaje” (“Para que la masa informativa se convierta en texto”, decía, “para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarla, que insertar en ella sus pictogramas”)². La literatura como inscripción en el cuerpo del lenguaje –una inscripción que, necesariamente, advierte el escritor, “no es posible sin herida, sin pérdida”–³ en un gesto plástico y por excelencia barroco: he

¹ González-Echeverría, Roberto: *La ruta de Severo Sarduy* (Ediciones del Norte, Hanover, New Hampshire, 1987; 274 pp.) El libro del Prof. González-Echeverría, resultado de años de investigación sobre el trabajo de Severo Sarduy, es el más completo estudio crítico sobre la obra del escritor cubano publicado hasta la fecha. Incluyendo la biografía del autor, por un lado, y el proceso de formación de su producción novelesca de *Gestos* a *Colibrí*, por otro, el estudio señala las constantes en la obra de Sarduy y lo que en ella se ha transformado –lo que permite al ensayista identificar paso a paso el *sistema transformacional* en la novela de Sarduy. Esta aproximación lleva a González Echeverría a trazar un arco de lectura que pasa por la consideración de la narrativa sarduyana como transgresora del *canon* pararealista de la novela del *Boom*, y termina por apuntarla como un posible ejemplo de novela postmoderna.

Otro estudio que merece mención, especialmente en lo relativo a la amplitud de la propuesta neobarroca en un nivel teórico, y su reflejo en la escritura de Sarduy, es *Severo Sarduy: el neobarroco de la transgresión*, de Adriana Méndez-Rodenas (México, UNAM, 1983, 165 pp.).

² Sarduy, Severo: *Escrito sobre un cuerpo* (Buenos Aires, Sudamericana, 1969; 109 pp.). p. 52.

³ Sarduy, S.: *Id. ibid.*

aquí la tónica del mensaje de Severo Sarduy en *Escrito sobre un cuerpo*, que se resumiría en el concepto llave de “escripturalidad”.

En *Barroco*, el pensamiento sarduyano opera un corte epistemológico sobre el “estado barroco” internacional, a partir del análisis de los movimientos científicos –e ideológicos, y artísticos– que le dieron origen. Aunque el libro incluye una exposición detallada de la evolución del razonamiento cosmológico que, de Copérnico a Kepler, pasando por Galileo, fundamenta y posibilita el gran cambio intelectual que da lugar al mundo contemporáneo, la nación que unifica el discurso ensayístico en *Barroco* es la de *retombée*. De manera innovadora en relación a la forma tradicional del ensayo, la *retombée* es definida en el epígrafe *sui-generis* del libro, reducida a un texto pulsante de poesía y, asimismo, autoexplicativo: “*retombée*”: casualidad acrónica,/isomorfía no contigua,/ o/, consecuencia de algo que aún no se ha producido,/ parecido con algo que aún no existe.

En torno a esta noción, Sarduy examina las formalizaciones de sentido correlato, implicadas o no por una trabazón de causa-efecto, que dibujan, primeramente, el camino del Renacimiento al Barroco y, de éste, nos traen al ámbito del neobarroco contemporáneo. El rechazo galileano en aceptar hasta las últimas consecuencias los efectos de los descubrimientos físicos para los que el sabio italiano contribuyó de manera esencial (que se deja entrever en su apego a la figura del círculo como algo “natural” para explicar la rotación universal), va de acuerdo con su crítica a la escritura proliferante de Tasso. Galileo, espíritu renacentista en crisis, se adhiere a la noción de unidad de centro y de sentido (de evidentes connotaciones monoteístas), y se indispone en contra de la polisemia, esto es, en contra de la eficaz corrupción del pensamiento logocéntrico que el barroco, de forma espectacular e insistente, supo promover.

A su vez, la instrumentación intelectual liberada por la plena asunción de la cosmología nueva en Kepler instauro elipse como figura geométrica paradigmática de la nueva sensibilidad. Tropo gongorino por excelencia, la elipsis, con sus dos centros ambivalentes y cambiantes, opone a la relación unívoca de sentido preservada por la metáfora (dependiente de un centro irradiante, “solar”, de significado), la presencia virtual de un significado oculto y, sin embargo, fundamental para su desempeño. Resultado del anamorfosis del círculo, a medio camino entre perfección y disolución, e ilustración precisa de la división constitutiva del sujeto, la elipsis es considerada por Sarduy el mecanismo retórico básico del discurso barroco, lo que le permite al escritor establecer una doble analogía con el psicoanálisis. Por un lado, el “principio elíptico” se aproxima a la *supresión*–supresión de significados no enviados de vuelta al inconsciente pero que sobreviven, de forma referencial, al nivel del pre-consciente–, por el otro, se avecina a la *represión*, cuando la elipsis, vista como una “metáfora al cuadrado” (ya que posee dos centros), propiciaría una reacción metonímica en cadena, que implica la huida indefinida del [de los] objeto[s] de pulsión que persigue y que, sin embargo, se escondería[n], en el momento mismo de la concreción lingüística, bajo el manto de la metáfora, sin llegar a serlo por completo.

En un caso o en otro, en su derroche al servicio de una represión⁴, la escritura barroca –lugar en el que estos esquemas se convierten en gasto lingüístico en búsqueda o en repulsión de un sujeto capaz de enseñar sólo una parcela de su innumerable totalidad, asimismo recurriendo a un proceso constante de auto-sustitución– sería “la verdad de todo el lenguaje”. El lenguaje barroco configuraría simbólicamente el motor de producción y vaciamiento simultáneo de significado en el límite del caos y de la desarticulación, que preside a todo el impulso lingüístico. En este sentido, el lenguaje barroco se podría comparar a aquel “lenguaje de fondo”, autonómico y en perpetua ebullición, del que habla Lacan. Además, en tanto que documento *per se* desestabilizador del estado de inestabilidad que se impone al hombre moderno en el marco de una *epistémé* fundada por la cosmología nueva, su incidencia sólo aumentaría con el desarrollo de la ciencia y con la toma de conciencia, de parte del hombre, de su relativa incapacidad para “balbucear” para sí mismo y de forma convincente su aventura en el cosmos más allá de los marcos convencionales de ciertas prácticas heredadas, como la religión.

Si la cosmología barroca puso en jaque la estaticidad de la visión cósmica tradicional, la relatividad einsteiniana hizo *tabula rasa* de las nociones que organizaban el pensamiento occidental, al insertar obligatoriamente en la intelección de cualquier fenómeno la cuarta dimensión, la del espacio-tiempo. La movilidad intrínseca entre todas las relaciones existentes y la comprobación científica de la imposibilidad de lograr una visión totalizante, por no decir unitaria, del universo, son sólo dos de las más importantes escisiones plantadas por la relatividad, con las consecuencias previsibles, en la mente contemporánea. Según Sarduy, nuestra época, de “pulverización del sujeto en la historia”⁵, es la del neobarroco, que “refleja la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico”⁶. Dos caras de la *retombée* científicoliteraria contemporánea serían, por ejemplo, la textualidad de Joyce, que “no trata de obtener una visión totalizante (imaginaria), ni de testimoniar, con la fuga al infinito de ésta, su imposibilidad, sino al contrario, renuncia *a priori* al punto de vista de nadie y se despliega en flujos voluntariamente regionalizados”⁷. Una segunda sería la de Lezama Lima, arcano mayor de la de Severo Sarduy y cuya textualidad es heredera directa de la de Góngora, que “muestra en su incorrección [...], en su no caer sobre sus pies y su pérdida de la concordancia, nuestra pérdida del *ailleurs* único, armónico, conforme a nuestra imagen, teológico en suma”⁸. A estas dos fases de la *retombée* científicoliteraria contemporánea se podría, lógicamente, agregar el edificio textual proyectado por Fernando Pessoa para dar habitación a todos sus heterónimos.

Como dije anteriormente, *Escrito sobre un cuerpo y Barroco* guardan, en el contexto de la primera producción sarduyana,

⁴ Sarduy, S.: *Barroco* (Buenos Aires, Sudamericana, 1974; 122 pp.); p. 78.

⁵ Sarduy, S.: *id.*; p. 91.

⁶ Sarduy, S.: *id.*; p. 103.

⁷ Sarduy, S.: *id.*; p. 90.

⁸ Sarduy, S.: *id.*; p. 103.



una función dialógica de interlocutores-explicadores de su producción novelística de entonces. Los libros que aquí analizaremos –*El Cristo de la Rue Jacob* y *Nueva inestabilidad*⁹– establecen con ellos, respectivamente, una relación de simetría: en un primer plano se observa que la temática es retomada; en el otro, como reescritura, amplían el arco de sus efectos textuales. En esta operación, configuran un eje autointertextual preciso y posiblemente promisor para la lectura de la producción actual, o futura, del escritor. Asimismo, en esta configuración simétrica, ellos ejemplifican, tangencialmente y una vez más, la preocupación estructural de Sarduy con el *doble*, con la repetición, con el espejo, con la *re-incidencia*. A ese respecto, acordémonos de los personajes Auxilio y Socorro, de *De donde son los cantantes*, o de las hermanas Leng, de *Maitreya*, libro que, además, tiene su segunda parte organizada en pares polares (“El Doble y El Puño”), que se alternan en secuencia (a la imagen y semejanza de la segunda parte de *El Cristo de la Rue Jacob*, como veremos en seguida).

Por estas razones, considero *El Cristo de la Rue Jacob* y *Nueva inestabilidad* como proyecciones, en el plano de la escritura, de un sistema *in progress*, como nuevas visiones del mismo objeto que, cuando son escritas, se describen desde otros puntos de vista, en el marco de una sistematicidad –perdón por la redundancia– proyectiva. En geometría descriptiva, este

gesto –hacer proyecciones, en el plano, de un objeto que se halla en el espacio, no representado en su totalidad, del que se conoce solamente un perfil arbitrario, parcial (como la identidad, singular o múltiple, de un escritor dado, o de su universo literario, en su propio texto)– se llama “*épure*”. Utilizo la terminología francesa porque su improbable traducción castellana, “montea”, aunque cobre en términos semánticos el sentido exclusivamente técnico referido, deja al margen su “gasto” en la lengua corriente. En francés, *épure* es el radical de los sustantivos *épurement* y *épuración* (“depuración”, cf. el *Dicc. Larousse francés-español*), o del verbo *épurer* (“depurar, refinar, purgar, eliminar, acendrar”, *id. ibid.*), connotaciones bastante alejadas de las que el verbo “montear” (que, además de significar “trazar la montea de una obra” quiere decir “buscar y perseguir la caza en los montes”, cf. el *Dicc. de la Lengua Española de la Real Academia*), puede asumir en castellano. Robert Aron, para estudiar el proceso de la Resistencia y de la segunda postguerra francesa, escribe en tres tomos la llamada *Histoire de l'Épuration*; como vemos, el sentido metafórico de *épure* cuenta con un tránsito semántico firme más allá de su acepción técnica. En este ensayo, quiero mantener ambos sentidos anteriormente mencionados. Proyecciones / decantaciones; dibujos / purgaciones, trazos / refinamientos, elevaciones / eliminaciones: *El Cristo de la Rue Jacob* y *Nueva inestabilidad*: Sarduy, la escritura como *épure*.

Item: *El Cristo de la Rue Jacob*

“...un retrato no es una pieza de identidad, es mejor dicho, la curva de una emoción” –en una entrevista de Philippe Sollers a David Hayman,¹⁰ viene a colación un texto que James Joyce escribe en 1904, *A Portrait of the Artist*, embrión de *A Portrait of the Artist as a Young Man*. En este texto, Joyce afirma que “el pasado implica un desarrollo de presentes sucesivos, el desarrollo de una entidad de la cual nuestro presente efectivo constituye sólo una fase”. Además, el escritor irlandés menciona que es sólo un “capricho” nuestro lo que nos impide “concebir el pasado bajo otra forma que la del aspecto rígido que le forja la memoria”. Justamente lo que observamos en *El Cristo de la Rue Jacob* es un intento de liberación del trabajo literario sobre la sucesión temporal, independizándola de aquello que, antes de ser un “capricho”, me parece que fuese uno de los convencionalismos más profundamente enraizados en nuestra mentalidad: el tratamiento del pasado a través de una evocación que, normalmente, obedece a dos estrategias polares e igualmente insolubles. La primera, aquella que lo caracteriza por una oposición al presente, es decir como un “otro”,

¹⁰ Cf.; Sollers, Philippe: *Vision à New York –Entretiens avec David Hayman* (París, Denoël-Gonthier, 1981; 182 pp.); p. 34. Los trochos de Joyce que cito informalmente en español no siguen el orden de su aparición en el texto de Hayman; cito en seguida su traducción en francés: “(...) un portrait n'est pas une pièce d'identité c'est, plutôt, la courbe d'une émotion”; “Il est certain pourtant que le passé implique un déroulement de présents successifs, le développement d'une entité dont notre présent effectif ne constitue qu'une phase” y “Les traits de l'enface ne se trouvent pas habituellement reproduits dans le portrait de l'adolescent, car nous sommes si capricieux que nous ne pouvons ou ne voulons concevoir le passé que sous l'aspect rigide que lui forge la mémoire” (subrayado mío).

⁹ Sarduy, S.: *El Cristo de la Rue Jacob* (Barcelona, Edicions del Mall, 1987; 118 pp.) y *Nueva inestabilidad* (México, D. F.; Editorial Vuelta, 1987 (71 pp.)).

y la segunda, en la cual el pasado surge bajo la categoría de lo “mismo”, o sea, como una máscara del presente. Ambas estrategias mentales eliden (por una falsa indistinción de las fronteras temporales, o bien por la erección de una barrera divisoria infranqueable entre ellas) una tercera aproximación dialéctica, en la que el flujo temporal aparece como “análogo a”.¹¹ La forma que esta aproximación analógica se presenta en *El Cristo de la Rue Jacob* coincide con la visión sarduyana indicada en *Escrito sobre un cuerpo*: la absorción de la dimensión pasada es detonada por las asociaciones que la arqueología de las cicatrices, inscritas en el cuerpo del escritor por el tiempo y el azar, sugieren. “Escritas” o “tatuadas” en el cuerpo de Sarduy, estas cicatrices, marcas indelebles, ideogramas cuyo sentido sólo puede ser descodificado por él mismo, su portador/paciente, se transforman en textos, trazando un eje significativo entre la actualidad de la escritura y el cuerpo del escritor, una comunión entre el cuerpo del lenguaje y su soporte mínimo: el hombre que lo produce y lo padece. Como vemos, la historia de las cicatrices, que quintesencializa la historia del cuerpo, organiza el relato, como “píldoras” metafórico-metónimicas sobre la condición humana. Ni “otro” ni “el mismo”, análogos al cuerpo, en condición de equivalencia, el pasado y el lenguaje: un ejercicio de “escripturalidad”-forma textual, quizás, del *body art* de Yves Klein.

En la nota introductoria a *El Cristo de la Rue Jacob*, Severo Sarduy define por la negación el “género” narrativo que practica: ni artículos ni ensayos, ni “comentarios sobre las imágenes o la pintura”, los pequeños relatos que componen el libro serían sobre todo epifanías. Un tanto irónicamente, agrega: en esta época privada de religiosidad todo se bautiza con un nombre que lo ligue a lo absoluto. Tanto la selección terminológica como la *nonchalance* del gesto tienen su origen en Joyce: un término arrogantemente pedido prestado a la cristiandad por Joyce; en el decir del biógrafo Richard Ellmann,¹² las “epifanías” del dublinense constituyen el primer núcleo textual de algunas de sus mayores obras, como el ya mencionado *A Portrait of the Artist as a Young Man* o el mismo *Ulysses*. En su monumental biografía Ellmann, mezclando su discurso al de Joyce, escribe que “la epifanía era la súbita ‘revelación de la identidad (*whatness*) de una cosa’, el momento en el cual ‘el alma del objeto más común [...] nos parece radiante’”.¹³ Por

¹¹ Para este esquema me baso en “The Reality of the Historical Past”, conferencia de Paul Ricoeur pronunciada en la serie “The Aquinas Lectures” de Marquette University y publicada con el mismo título (Milwaukee, Marquette University Press, 1984; 51 pp.).

¹² Ellman, Richard: *James Joyce: New and revised Edition* (New York, Oxford University Press, 1982; 887 pp.); p. 83. Así corre la frase en el original: “Sometimes the epiphanies are ‘eucharistic’, another term arrogantly borrowed by Joyce from Christianity and invested with secular meaning.” Además Ellmann cita una edición de las “epifanías” de Joyce (*Epiphanies*, ed. O. A. Silverman; Buffalo, 1956; cf.: Ellman, R., p. 755), cuyo conocimiento tendría interés para una aproximación más completa a *El Cristo de la Rue Jacob*.

¹³ Ellmann, R.: *id. ibid.*; “The epiphany was the sudden ‘revelation of the whatness of a thing’, the moment in which the soul of the commonest object, seems to us radiant.” Al respecto de la concepción joyceana del término “epifanía”, véase también la introducción a *The Portable James Joyce* (New York, Penguin, 1982; 761 pp.), por Harry Levin (pp. 8 ss.).

otro lado, *Epifanía*, del griego epiphánēia (aparición), es noción directamente vinculada a la mística cristiana: en la tradición se refiere a “la aparición de Cristo a los gentíos, y, particularmente, a los Magos”.¹⁴ Como vemos, existe una relación directa entre la denominación genérica que Sarduy elige y el título de la obra, relación ésta que se ilumina con la proximidad que esta denominación mantiene con la obra de Joyce.

La primera parte del libro se llama, con toda propiedad, “Arqueología de la piel”. En el primer relato, “Una espina en el cráneo”, Sarduy se refiere a la conscientización infantil de la separación del cuerpo de la madre, evento de decisivas consecuencias en el plan de la teoría psicoanalítica, por significar exactamente el momento, necesariamente traumático, de percepción de la autonomía física individual. El segundo relato, “Cuatro puntos en la ceja derecha”, desarrolla una relación biografía-obra literaria, ya que alude a un momento de *impasse* en la escritura de *Colibrí* (1984), que es recuperado a través de la proyección autor-personaje, lo que establece un movimiento (opuesto, por cierto, al sugerido en “Una espina en el cráneo”) no autónomo de la obra con relación al autor. “Cicatriz”, pequeña joya narrativa, trata el momento de reexperimentación de la percepción de la figura del padre como algo tutelar y solidario (que sigue “untada en mi cuerpo como un pincel –Lacan– [que] me protegería toda la vida”), a partir de la permanencia de una mirada-agente medicinal para una cicatrización higiénica que, sentida originalmente en el momento de una crisis adolescente de apendicitis, irrumpe epifánicamente en el hombre maduro cuando, borracho, hace su última visita a un baño árabe.

“Fractura de los incisivos superiores, punto de sutura en el labio inferior, o El Cristo de la Rue Jacob”, también yuxtapone pasado y presente, mientras testimonia la intensidad de la búsqueda, de parte del escritor, de la relación con la palabra divina, paterna, primera, “autorial”: en suma, la búsqueda de la superación de la cicatriz de las cicatrices, la de la separación del individuo en relación a la figura del creador. Saliendo de un aséptico hospital americano, en el que convive con la muerte (“[...] la muerte americana, la pausa que refresca”), Sarduy escucha los *blues* cantados, con entonaciones paroxísticas, por una asamblea de fieles. La profundidad de aquel canto rítmico y teatral, propiciatorio, la descubrirá el escritor de nuevo en el momento en que, cargada en un camión, ve pasar una enorme representación de Cristo que, al principio, parece querer decirle algo –cuando en la realidad quien necesita comunicarse con el Padre (o la Pintura, como bien relativiza Sarduy) es el escritor mismo, pero le falta la palabra (“quería decírselo con fuerza, en el mismo tono que había empleado el pastor de Princeton University [...] Pero nunca supe qué”). La red de relaciones que esta “epifanía” propone, considerada autónomamente o en el conjunto del libro al que nombra, es enorme. Elegía o lamento bufonesco (derivado al tono empleado en el relato), la significación de esta “epifanía” apunta hacia el límite de la producción literaria, en tanto que pulsión articuladora de una imposibilidad original de comunicación plena, que es sustituida por la perscrutación organizada, siste-

¹⁴ Cf.: diccionario *Petit Larousse Illustré*, verbete “Épiphanie”; p. 385.

mática, de todas las cicatrices que ocupan su lugar y la metaforizan –de forma tan inadecuada como la antes mencionada con relación al sistema metafórico barroco, pero que en su inadecuación misma da lugar a la expresión literaria.

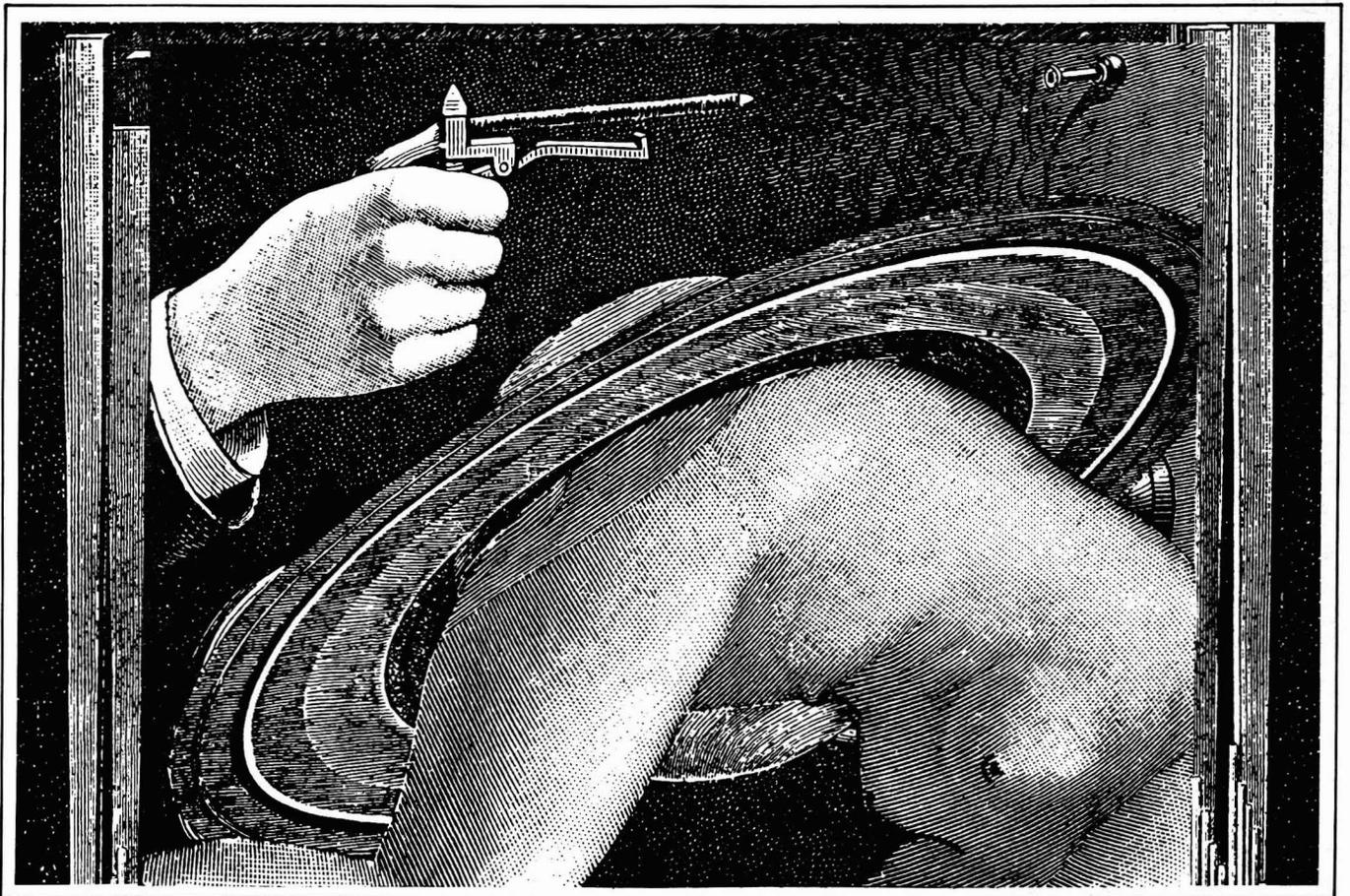
“Onfalos” retoma el tema de la traumática autonomización individual, ahora enfocando la formación de la primera cicatriz, “la escisión umbilical, la única invisible”, en el momento del trauma del nacimiento, de la “salida a la luz”. El último texto de “Arqueología de la piel”, “Una verruga en el pie”, prepara la transición para la segunda parte del libro, al cambiar de la violencia del nacimiento a la de la muerte, trazando una curva analógica entre dos formas de holocausto, la de los pogroms hitlerianos y la que amenaza al mundo actual, del Sida.

La segunda parte de *El Cristo de la Rue Jacob* se llama “Lección de Efimero” y, como esclarece Sarduy en la “Nota” introductoria, es también “un inventario de marcas, no físicas pero mnémicas: lo que ha quedado en la memoria de un modo más fuerte que el recuerdo aunque menos que la obsesión”. Levantamiento de cicatrices en otro orden, de una naturaleza antes sensible que corporal, su inserción en el libro obedece sólo en la apariencia a la división cuerpo-espíritu. Aunque previsible, la tónica pedagógica del relato (indicada en el título), es ejercitada con ironía por Sarduy. Sin embargo, por detrás de ella y refiriéndose caleidoscópicamente a situaciones e imágenes autobiográficas, la narración regresa una y otra vez a un centro organizador del discurso: el concepto de la escritura como un epifenómeno de lo vivido, como una segunda piel, de estrato absolutamente cultural, en la que se implantarían los

relatos narrados por esta actividad escritural misma. La visión de esa indisociabilidad formativa –que el crítico brasileño Antonio Houaiss llama “escribir”, aproxima “Lección de Efimero” a “Arqueología de la piel”.

Como mencioné arriba, “Lección de Efimero”, como *Maitreya*, guarda una forma peculiar: cinco de sus cuatro partes constitutivas se alternan dos a dos (con la alteración apuntada en seguida). “Porque es lo real” sucede a “Unidad de lugar”, primera parte de “Lección de Efimero”, una segunda “Porque es lo real”, sucede a “Unidad de figura”, tercera parte de esta división del libro. Como vemos, la disposición de estas partes podría ser leída de tal forma que las dos “unidades” –terminología que contiene un eco aristotelizante– dejarían implícita una pregunta (¿cuál?), cuya “respuesta” se encontraría en las partes que las siguen (las dos “Porque es lo real”). Pero buscar una linealidad en estas “epifanías” más allá del estudio sutil de la transitoriedad (y, por ende, de la permanencia), organizado por la memoria y por la escritura, sería tornar la lectura artificial: lo narrado camina hacia muchas direcciones y quizá su única característica constante es la de la pulsión poética que lo impregna. Sin la intención de proceder a un levantamiento exhaustivo, menciono en seguida algunos de los textos que me han impresionado más.

En “Unidad de espacio”, en el relato “Benares”, lugar en donde “lo que piensa es el espacio mismo”, el río (el “doble”, el “reflejo”) divide el universo en dos márgenes: la “posible” o consacrotoria y la “asimilación a la condena, a la invisibilidad”, que se comunica “con un *ailleurs*, pero infernal”. En “Vestirse de espacio”, el deseo (realizado) del personaje, para



encontrar el vacío, la abolición del yo, la divinidad, es diseminarse en el polvo místico de la India. En “Tánger”, “lugar de la escritura” (cf. Roland Barthes, *cit.*), a la descripción de la ciudad sigue un *collage* de un texto de William Burroughs, alucinadamente hiperrealista, que termina con la rememoración del mismo Burroughs que “los amigos españoles (...) apodaban El Hombre Invisible”. La primera “porque es lo real” se contrapone a la dialéctica de la aparición/desaparición, característica de “Unidad de espacio” y, en términos menos evidentemente abstractos, ofrece una lectura epifánica del cotidiano: en “Café de Flora”, en el medio de una descripción de la “fauna” humana que asiste a este *haut-lieu* parisino, una reflexión sobre el alcohol y la embriaguez, vista como una “pulsión a la repetición” que es “también un adjetivo de la muerte”, lleva al lamento sobre el primer gran numen tutelar del panteón de Sarduy: Roland Barthes. El relato “Una limpieza” narra un encuentro sexual fugaz con un chofer de camión, entre montones de ropa sucia: el orgasmo en tales circunstancias corresponde necesariamente a la afirmación de la vida, al restablecimiento de una identidad desgastada por el inevitable roce social cotidiano.

“Unidad de figura” empieza con dos relatos evocativos de la “cubanidad”: en “La Jungla” se describe en términos barrocos una naturaleza inseminada por las divinidades afroamericanas; en “La casa de Raquel Vega”, un escenario típicamente sarduyano, carnavalesco, orgiástico *à la* Botero, da lugar a una disquisición sobre el famoso *silencio original* de la cultura latinoamericana: “Los personajes están enlazados, como en un Laocoon, pero cada uno está preso a su soledad”. El segundo “Porque es lo real” comienza con “Una imagen del Tránsito”, título que no quiere decir que ofrece *otra* (en sentido de “una más”) imagen del pasaje de la vida a la muerte, sino *la única* imagen posible: según Sarduy, la variedad de la iconografía sobre la vida es infinitamente más extensa que sobre la de su fin. En “Texto para nada”, el relato siguiente, a partir de la frase lapidaria, horaciana, “la escritura es inútil”, el escritor compone una especie de nenia al acto de escribir (en sí mismo la verdadera “lección de efímero”), que “supone esta inconsciencia, esa ligera irresponsabilidad del que olvida o soslaya”. Este tema –el de la continuación automática de una actividad que nos brinda la ilusividad de coparticipación en lo real– es magistralmente retomado en el texto “El barrendero de la Ciudad de México”, último de la serie, que se desarrolla en torno a la realidad de un hombre que opta por proseguir, espejo de Sísifo, su trabajo cotidiano de limpieza urbana en pequeñísima escala, en el *aftermath* del terremoto de septiembre de 1985.

La última división de “Lección de Efímero” se llama “Por la noche, en otoño, pienso en los amigos”. En esta sección, Sarduy da a conocer la formación de su panteón. El primer texto de la serie establece el *motto* de los que lo siguen: “El libro tibetano de los muertos”, antes de referir a su homólogo universalmente conocido, trata de la agenda de Severo Sarduy, lugar en el que se encuentran “en tinta azul” los nombres de los amigos desaparecidos del escritor. Roland Barthes, maestro del “laberinto binario”, y Emir Rodríguez-Monegal, crítico “contra la crítica, contra la corriente segura de la crítica,

contra el sentido común”, lectores de primera hora e investigadores de la obra de Sarduy, comparten con Italo Calvino una evocación que asume su contorno (im)preciso en el texto dedicado a este último. “Sueño” –éste el nombre–, en un torrente de definiciones *enjambées*, declara que “la muerte era eso: una proximidad a la vez familiar e inútil, la cercanía afectuosa de lo incomprensible, [...] seducción discreta del no-ser, [...] palabreo incesante, [...] efímera ficción fatua”.

La transformación de la “fatuidad” de esta realidad terrible (contra la que se rebela el escritor al volverla ficción) en ejercicio literario pleno, se da en el momento en que Sarduy, con la eficacia teórica y la delicadeza de un hermeneuta, se pone a descifrar una carta del gran ausente/presente en su vida/obra: Lezama Lima. Dividida en la “Carta” propiamente dicha, a la que siguen “Notas a la carta” y “Notas a las notas”, el *close-reading* de Sarduy nos conduce al final de *El Cristo de la Rue Jacob*, en una referencialización constante a la cubanidad (que, a sus ojos, la escritura lezamiana encarna de forma cabal), proponiéndonos una metáfora del oficio de escritor: condena/regocijo inescapable para los que con él sólo cuentan para encarar la muerte desde el grado cero de su producción lingüística.

Item: Nueva inestabilidad

La aproximación entre ciencia y arte en el mundo contemporáneo se hace cada vez más intensa. Consideremos una declaración reciente del matemático René Thom, en la que expresa que la idea básica de la ciencia es ser una forma de “conocimiento intersubjetivo”, a lo que agrega: “para que sea objetiva, toda nueva adquisición [del saber] ha de ser objeto de consenso: es imprescindible, pues, que los observadores se sumen y desempeñen un papel igual en la adquisición y en la interpretación de este saber.”¹⁵ *Nueva inestabilidad*, análogamente, empieza con una frase en la que Sarduy declara que es posible que “ante la Ciencia un escritor no sea siempre más que un aspirante”, pero que existe una lógica en el hecho que su atención “se focalice particularmente en el modo de convencer y en lo *imaginario* de la ciencia”, ya que “las formas de lo imaginario se encuentran entre los *universales* –o axiomas intuitivos– de una época y pertenecen sin duda a su *epistémé*”.¹⁶ En el ansia de deslindar nuestra episteme contemporánea, a partir de un estudio lo más *intersubjetivo* posible de la cosmología –“la línea en que todo se encuentra, en que todo se refleja”–, en este estudio empleando todos los recursos creativos de su lenguaje, Sarduy avanza un paso más, en el contexto de la cultura latinoamericana, en el sentido de contribuir efectivamente para su necesaria y problemática desregionalización, para la ampliación de su *paideuma*. Si este gesto no es nuevo –en nuestra tradición inmediata encontramos obras como las de Octavio Paz o de Haroldo y Augusto de Campos, en las que, como dijo Maurice Blanchot a propósito de Mallarmé, el espacio literario vuelve aproximación “a un

¹⁵ Thom, René: *Parábolas y Catástrofes-Entrevista sobre matemática, ciencia y filosofía a cargo de Giulio Giorello y Simona Martini* (Barcelona, Tusquets, 1985; 197 pp.). pp. 39-40.

¹⁶ Sarduy: *Nueva inestabilidad (cit.)*: p. 11.

otro espacio, origen creativo y aventura del movimiento poético”,¹⁷ antes de *Nueva inestabilidad* no contábamos, en forma de ensayo, con un libro que persiguiera tan sistemática e informativamente la compleja relación arte-ciencia.

Como ya dije, *Barroco* se halla en correspondencia directa con *Nueva inestabilidad*, especialmente en el plano temático. Sin embargo, en este libro es perceptible, también, la presencia de *Big-Bang* (1974)¹⁸, cuya originalidad en términos de propuesta formal estaba en el hecho de alternar textos escogidos de cosmología, escritos de una manera “tradicional” (o sea, obedeciendo en primera instancia el referente científico), con “cápsulas” de textura poética. En *Big-Bang* estas últimas, aunque relacionadas siempre con la noción cosmológica expuesta, son tratadas con todas las *nuances* de que es capaz la paleta de Sarduy. Así, observamos caleidoscópicamente la parodia, la antropomorfización burlona de seres celestiales, la utilización de conceptos científicos para precisar y enriquecer el discurso del yo, como vía para conseguir una forma de lirismo mediado por la exactitud conceptual y vía, por lo tanto, para solapar esta exactitud misma por la intrusión de la subjetividad. Deveras, de manera análoga a *Big-Bang*, en *Nueva inestabilidad* encontramos dos tipos distintos de discurso. A lo largo de las cinco primeras partes, Sarduy multiplica el razonamiento cosmológico desarrollado en *Barroco*, insertando en él variantes

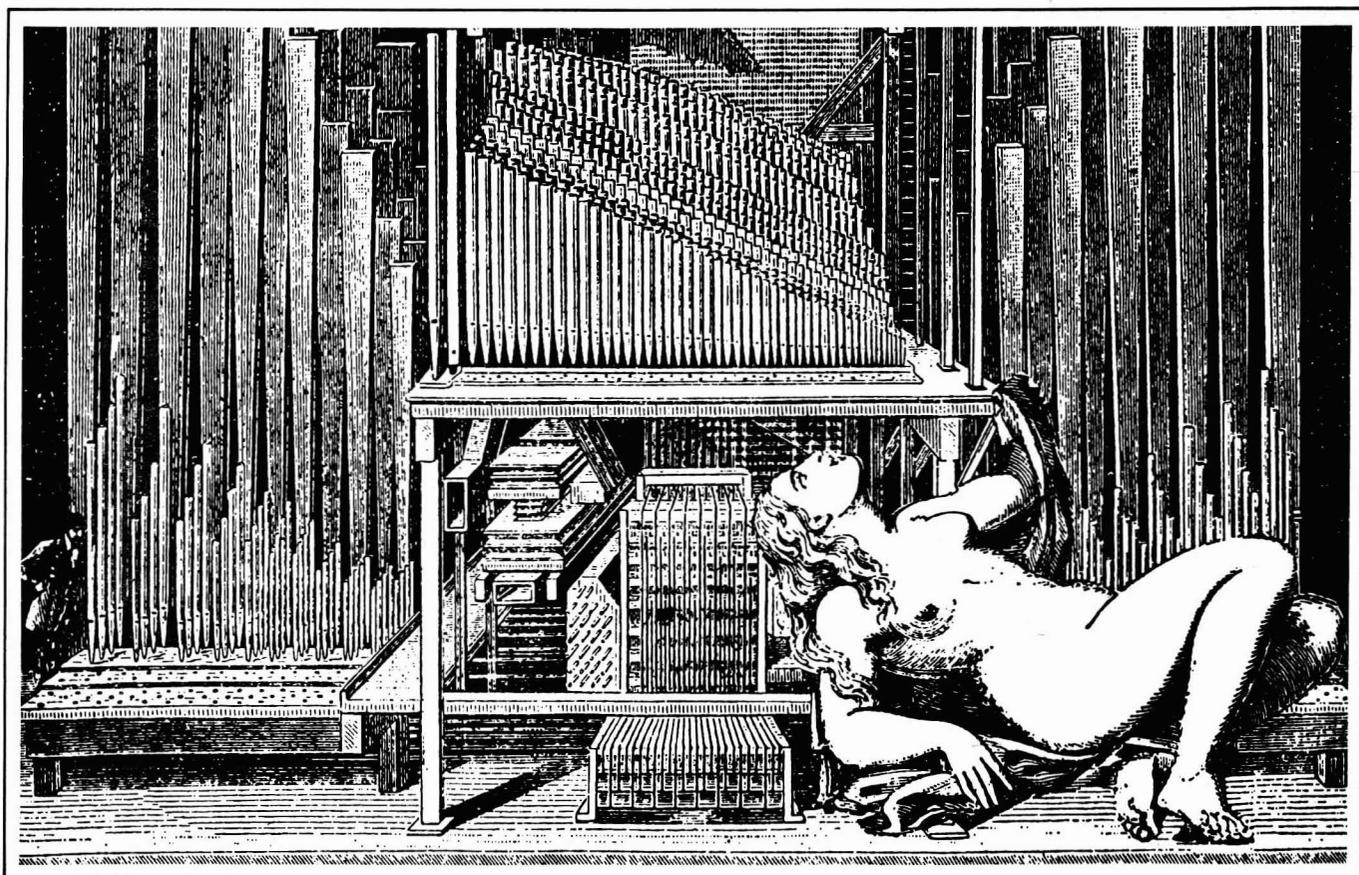
¹⁷ Blanchot, Maurice: *Le livre à venir* (Paris, Gallimard, 1959; 340 pp.); p. 323. Así corre el trecho en el original: “Entre l’effroi de Pascal devant le silence éternel de l’espace et le ravissement de Joubert face au ciel constellé de vides, Mallarmé a doué l’homme d’une expérience nouvelle: l’espace comme l’approche d’un autre espace, origine créatrice et aventure poétique.”

¹⁸ Sarduy, S.: *Big Bang* (Barcelona, Tusquets, 1974; 114 pp.).

analíticas fundamentales; la sexta y última parte del libro, “Fórmulas para salir a la luz”, contiene textos poéticos. En esta última sección nos encontramos con una dicción distinta de aquella de *Big-Bang*, ahora mucho más propiciatoria (como está indicado en el título) y, asimismo, más cercana a lo solemne, característica perceptible en los textos poéticos mismos, quizá gracias al vector de lectura que sobre ellos ejerce el *patchwork* de citas que los antecede (trechos de visiones cosmogónicas de distintas civilizaciones sumados a trechos de obras científicas contemporáneas). Sin embargo, la transformación más notable de la parte ensayística de *Nueva inestabilidad* con relación a *Barroco* es la atención crítica que Sarduy da a la formulación del discurso científico.

Crítica literaria del discurso científico: si en *Barroco* nos encontrábamos con una interpretación crítica de las ideas cosmológicas, en *Nueva inestabilidad*, además, los textos científicos que las enuncian se vuelven objeto de un doble esfuerzo interpretativo. La operación busca desnudar, a través de un análisis del andamiaje retórico que reviste la concepción científica que se quiere demostrar (la “maqueta del universo” en foco), cómo trabaja el lenguaje en favor del científico, de manera análoga a la de la crítica con relación al “gasto” lingüístico en un texto literario cualquiera. Hayden White, en su magistral *Tropics of Discourse*¹⁹, ya nos había enseñado la importancia del estudio de la retórica para el examen y la caracterización de la historia —en tanto que un discurso que se autodefine como “objetivo”— gracias a la noción, por él desarrollada, de

¹⁹ White, Hayden: *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore, John Hopkins University Press, 1978; 285 pp.). Paul Ricoeur (*cit.*) ofrece también una visión resumida de la teoría tropológica de White.



la *tropología* (i. e., la identificación de los *trope* caros a la historiografía); Sarduy, con base en las ideas del Paul Feyerabend de *Against Method*²⁰, desmonta el mecanismo de persuasión que le permite identificar, en los tratados de Galileo, por ejemplo, un caso más de la retórica barroca. En White, Feyerabend o Sarduy, el mínimo denominador común para su *dé-marche* deconstructiva está en la certeza que tienen de que el lenguaje es más que un vehículo para la transmisión de los contenidos que organiza; es siempre parte de ellos, o aun su espejo (más o menos) fiel: “El lastre del lenguaje modifica la apariencia, establece una atadura tan sólida entre las palabras y los fenómenos que éstos parecen hablar por sí mismos[...]. Son lo que los enunciados afirman que son.”²¹

El análisis del discurso galileano se da, justamente, en “La desviación de los cuerpos que caen”, segundo ensayo de *Nueva inestabilidad*. Para persuadir su asistencia, Galileo debe procesar una operación en dos etapas: primero, *naturalizar* su descubrimiento abstracto (en relación a la rotación de la Tierra); segundo, *disimular* este mismo descubrimiento para lograr, junto al Poder, el derecho al tránsito social. A partir de la identificación de esta operación doble –que caracterizaría el “arreglo barroco”–, Sarduy establece dos correspondencias. La primera es previsible y trata de la ideología de la Contrarreforma (y, por consiguiente, con los cimientos del Barroco). La segunda, sin embargo, es sorprendente, y trata de la teoría de la expansión universal de Edwin Hubble, considerada como de fundación de la astronomía extra-galáctica moderna. Como sabemos, la teoría de Hubble fue imaginada a partir de sus observaciones sobre el movimiento interno de la nebulosa de Andrómeda, que están en el origen de la noción de *redshift* –o sea, el alejamiento de las galaxias en relación a algunos puntos de observación, denunciado por la vibración de color rojo que se forma en su rastro.

Analizando esta doble correspondencia, Sarduy apunta que, como Galileo, Hubble disloca para el final de su exposición, para el sitio de las conclusiones, los principios teóricos de su trabajo. “Epistemología y arte del discurso, *utilería jurídica*: Hubble impuso una concepción del universo que [...] es la verdadera –porque es la última y porque es la nuestra, algo que nos parece evidente, *natural*.”²² A la inestabilidad instaurada por el pensamiento galileano, la *nueva inestabilidad* de Edwin Hubble, definitiva y teatral contestadora de la visión heredada de la estabilidad cósmica (*steady-state*); en otro nivel semántico –precisamente en el de la *retombée*–, al barroco, el neobarroco.

En “Hacia la unificación”, Sarduy establece una relación funcional entre los postulados de la física contemporánea (de Einstein a Salam) y los caminos del pensamiento *faute-de-mieux* humanista (en los campos de la psicología, de la filosofía y de la literatura): si a partir de la teoría de la relatividad Einstein buscaba el ideal de la unidad cósmica con la noción del “campo unificado” (*unified field*), en la misma época se verifi-

caba, en el discurso de las artes, el camino hacia lo fragmentario y la diseminación. Con el avance de los estudios cosmológicos a lo largo del siglo, éste sería el vector que se confirmaría en los descubrimientos más recientes. El desarrollo de la tecnología de aceleración de partículas trajo a la ciencia el principio diseminativo (Salam), en contra de su añoranza del unitarismo epistemológico: la difusión del electrón polarizado sobre los protones origina una partícula ínfima (“Z”), lo que obliga a los científicos a corroborar la posibilidad (infinita) de la división atómica. Análogamente, escritores como Nathalie Sarraute trabajan el fenómeno de la conciencia, en el plan de la escritura, en función de microunidades significantes (“tropismos”), que traducen una escisión en la concepción tradicional del yo discursivo unitario, monolítico. En la obra de Lacan, según Sarduy, encontraríamos una imagen perfecta de este doble movimiento del arte y de la ciencia (“*aceleración-desintegración*” y “*pulsión de unificación*”): por un lado, el filósofo francés se dedica a estudiar la reverberación de la ausencia significativa en el sujeto; por el otro, busca la proyección del sujeto en el “matema topológico” (formación y proliferación de los “nudos” esquizofrénicos), que indicaría la configuración de la pulsión (o fantasía) de unificación. Sin jamás abandonar la complementariedad horizontal analógica entre las diversas manifestaciones del espíritu en la elección de sus ejemplos (en la fábrica de su persuasión), Sarduy dice que “sigue pues abierto el diálogo entre los que encaminan cada uno de sus gestos hacia la unificación, y los que observan el espejismo en la palabra y secretamente piensan en la imposible cohesión de todo lo aparente. O ven en lo discontinuo una imagen de la eternidad.”²³

Como indica el título del cuarto ensayo de *Nueva inestabilidad* –“Una maqueta del universo”–, aquí Sarduy se preocupa en la doble cuestión de la representación y de la percepción de la grandeza cósmica. “Señalemos que si la imagen global y *presente* del universo [...] es literalmente *inimaginable*, más lo eran los enigmas insolubles o enloquecedores con que se confrontaban la astronomía prerradioastronómica, enigmas hoy eludibles [...] bajo la astucia de una teoría, la del *big-bang*.”²⁴ Si esta es hoy la noción predominante en la cosmología, ¿cuáles serían sus configuraciones imaginarias en la mente de los que la formularon y la están desarrollando?

Después de enumerar algunas maquetas (Mezzetti y sus analogías con las estructuras de la colmena o de la esponja, Sciamia y su modelo de conglomerados de galaxias separados regularmente por un gas intergaláctico), Sarduy se dedica de nuevo a proceder a un corte epistemológico (*persuasivo*, también, para la economía de su ensayo) en la idea de la representación a la que todos los hombres parecemos estar condenados. Después de decir que las maquetas constituyen esfuerzos mentales para la “domesticación” (o disimulo) del universo, el escritor concluye que, testigo de una búsqueda repetida de invención y creencia en un *sentido* del universo (motor, obviamente, de toda representación), “la maqueta [...] permite la observación pero al mismo tiempo la vuelca en el reflejo espe-

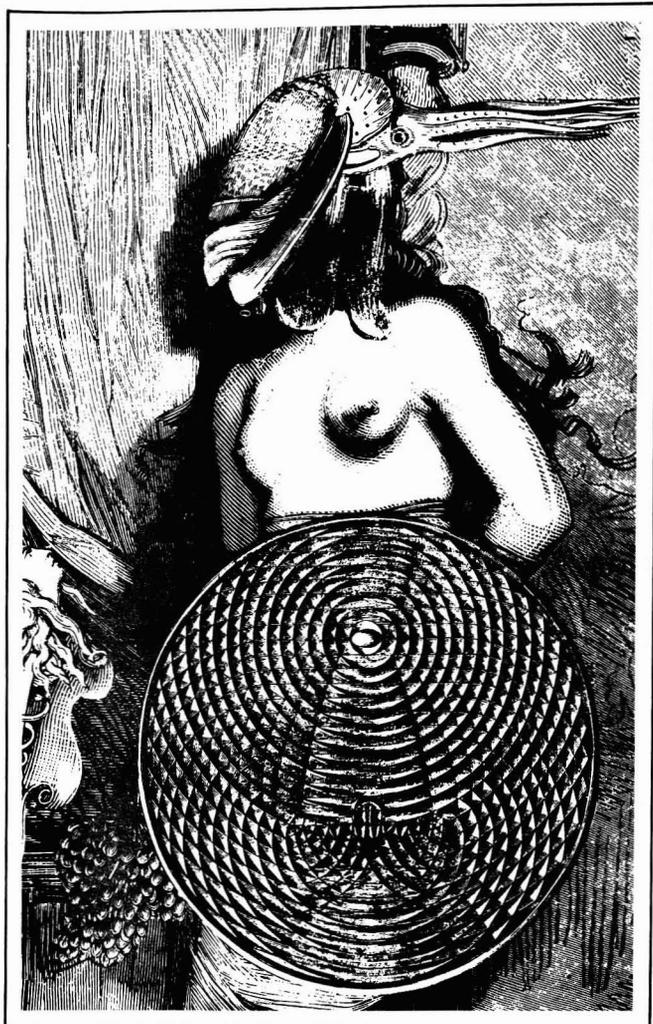
²⁰ Feyerabend, Paul: *Against Method* (Londres, New Left Books, 1975; trad. francesa: *Contre la méthode esquise d'une théorie anarchiste de la connaissance*; París, Seuil, 1979). Cit. en Sarduy, S.: *Nueva inestabilidad*, p. 25.

²¹ Sarduy, S.: *Nueva inestabilidad*; p. 17.

²² Sarduy, S.: *id.*; p. 23.

²³ Sarduy, S.: *id.*; p. 37.

²⁴ Sarduy, S.: *id.*; p. 39.



cular o la anula en una pura tautología: la mirada del observador envuelve algo que virtualmente contiene el observador".²⁵ Espejo-mirada: el par borgeano ofrecería, como en la elección de la elipsis en tanto que paradigma representacional de la mentalidad barroca, en lo etéreo de su concreción (reduciendo a un oxímoron la complejidad del gesto), una configuración o base imaginaria mínima para la difícil tarea de interpretación-representación de la inteligencia cosmológica actual. Previendo el advenimiento (y el elogio) del neobarroco, originario del *clivage* entre el impulso de representación y la virtual irrepresentabilidad del objeto a ser representado, señala Sarduy que "el cosmólogo del siglo XX no hace más que preguntarse cómo del universo representado [...] ha surgido un poder de representación, cómo la historia del iris queda secretamente cifrada en lo que se ve".²⁶

En "Nueva inestabilidad", último ensayo antes de las "Fórmulas para salir a la luz" arriba mencionadas, Sarduy retoma la "epuración"-paralelización, interproyección- de dos momentos barrocos en la sensibilidad occidental, marcados respectivamente por la astronomía y por la ciencia del espacio (lo que supone una cierta regularidad, aunque anamórfica, en la representación), y por la cosmología y la conciencia del espacio-tiempo (lo que implica el enfrentamiento del logocen-

trismo encastillado al espectro de la diseminación, a la pérdida del significante). Carta de patente de la inestabilidad: "el espacio está poblado de formas cuyas génesis ignoramos"; ya no es posible, como Kepler, "proporcionar una explicación coherente de lo visible", trátase ahora de, considerando la "huida de las galaxias hacia ninguna parte", asumir la fragmentación, la ruptura y la disimetría derivadas de lo que parece haber sido una explosión original.

En este punto, Sarduy no menciona (¿cuál sería la razón?) la recientísima teoría del *Great Attractor*, formulada por Alan Dressler y su equipo,²⁷ que demuestra la existencia de un punto de concentración cósmica, lo que en sí ofrece una *simetría pendular* a la teoría del *Big-Bang*. La teoría del *Great Attractor*, sin embargo, aunque fuese aceptada, dejaría sin respuesta las preguntas ontológicas suscitadas por la cosmología contemporánea, una por una formuladas por Sarduy. *Kôans*, aporías, caos constitutivo, acertijos e ilogicidades aparentes en los procesos que se contempla: lo que está en juego entre el observador y la cosmología actual es el entendimiento de la composición de la turbulencia (y la teorización de una visión geométrica de la misma, como lo intenta el matemático Benoit Mandelbrot, con su teoría de los objetos fractales²⁸).

En este sentido, fruto de esta problemática tan compleja, la *retombée* neobarroca, según Sarduy, se desarrollaría de acuerdo a dos principios estructuradores: "ni escritura de la fundación [...] ni despliegue coherente de la forma capaz de elucidar las irregularidades manifiestas".²⁹ Su gesto básico sería el de curvarse ante "una expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es informable", para constituir "un neobarroco en estallido en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de producción".³⁰

Una última aproximación a *El Cristo de la Rue Jacob* y a *Nueva inestabilidad* nos permite regresar a la afirmación que hice al principio de este ensayo en relación a la unidad transgénica y supratemática en la obra de Severo Sarduy. Discursos distintos sellan ambas obras: formas de narrar polares, dominios de la emocionalidad y de la racionalidad se reflejan en ellas, acervos de informaciones heterogéneas las transitan. Asimismo, de lo micro a lo macro, de la piel al cosmos, de lo físico a la física, de la escritura de las cicatrices del cuerpo a la escritura de los cuerpos celestiales, la distancia referencial o semántica, abismal, inmensurable, se resuelve en una operación para la que no encuentro mejor denominación que el adjetivo "poética". Más allá del credo estético que pulsa en ellos, dos momentos, dos proyecciones, una épura, una lectura simultánea: la del hombre en libertad, para dibujar/borrar su ser en una ilimitada desfocalización/focalizada limitación (ilimitada focalización/desfocalizada limitación). ◇

²⁷ Vide Dressler, Alan: "The Large-Scale Streaming, of Galaxies". In: *Scientific American* vol. 257, No. 3, septiembre de 1987; pp. 38-48.

²⁸ Vide Mandelbrot, Benoit: *Los objetos fractales - forma, azar y dimensión* (Barcelona, Tusquest, 1987, 213 pp.).

²⁹ Sarduy, S.: *Nueva inestabilidad*; p. 52.

³⁰ Sarduy, S.: *id.*; p. 53.

²⁵ Sarduy, S.: *id.*; p. 43.

²⁶ Sarduy, S.: *id.*; pp. 44-45.