

RESEÑAS

***Actualidad de Sarduy. Sobre Cámara de eco.
Homenaje a Severo Sarduy, de Gustavo
Guerrero y Catalina Quesada***

Por Ignacio Iriarte

Universidad Nacional de Mar del Plata

*Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y Profesor Adjunto en la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina). Ha publicado *Del Concilio de Trento al sida. Una historia del Barroco* y numerosos artículos sobre literatura latinoamericana contemporánea en revistas y libros colectivos. Es director del proyecto “Anacronismos latinoamericanos: una mirada comparativa de las literaturas y las artes de los entresiglos XIX-XX y XX-XXI”, secretario de redacción de la revista *El jardín de los poetas* y editor del sitio web *Caja de resonancia*.*

Contacto: iriartelignacio@gmail.com

Severo Sarduy fue uno de los representantes destacados de la literatura y la cultura latinoamericanas de la segunda mitad del siglo pasado. Nacido en Camagüey en 1937 y muerto en París 1992, donde vivió por más de tres décadas, Sarduy publicó una obra que articuló con muchos de los componentes de la modernidad tardía. En sus novelas y ensayos, lo mismo en su poesía y su pintura, incluso en sus incursiones en el radioteatro, el escritor muestra una trayectoria que va desde la revolución cubana de 1959 a la subversión del sujeto de Jacques Lacan, desde la salida del closet de los homosexuales y el amor libre a ese final de época (y también, en su caso, final de vida) que produjo la epidemia del sida. En ese itinerario intenso, reivindicó la autonomía de los significantes y la superficie semiológica de las artes, se interesó por el pop y el formalismo abstracto, realizó una obra milimétrica y descomunal, al mismo tiempo que fundamentó esas elecciones en un posicionamiento político irrenunciable, siguiendo una propuesta neobarroca que en sus últimos años se reveló problemática, como lo demuestra el pesimismo que ensombrece los trabajos que escribió al final de su vida.

¿Qué nos dice su obra? ¿Qué tienen para decirnos sus novelas y ensayos, su pintura y su poesía a nuestra actualidad? En *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*, Gustavo Guerrero y Catalina Quesada compilan veinte trabajos que buscan responder esos interrogantes, con la convicción de que el pasado que importa se mantiene con vida en el presente y con la certeza de que el escritor cubano nos sigue interpelando. Como dice Guerrero en la introducción del libro, Sarduy no conoció la transformación semiológica que produjeron la invención de Internet, la mundialización de la cultura y el agigantamiento y a la vez la capilarización de los medios de comunicación, pero su obra anticipó muchos de los elementos que modificaron nuestras sociedades y, por añadidura, sus posiciones estéticas y sus formulaciones intelectuales tienen una radicalidad tal que nos convocan para entablar un diálogo con ellas y por ese medio analizar nuestra actualidad.

Como se trata de un libro colectivo, no hay uno, sino varios diálogos entre Sarduy y la actualidad. Esos abordajes diferentes se explican en buena medida por los contextos desde los cuales cada

crítico elige pensar su obra. En *Cámara de eco* hay, por ejemplo, un grupo llamativamente pequeño de ensayos que vuelven a Sarduy para pensar la literatura y la cultura cubanas. En la colaboración de Cira Romero, pongamos por caso, la autora vuelve sobre un tema que ya había explorado en la introducción a *Severo Sarduy en Cuba* (2007). Como en ese gran libro, propone una lectura de los textos de su breve etapa cubana en la que vemos a un Sarduy todavía en formación, pero sobre todo, y de manera tal vez más sorprendente, a un autor comprometido con la política que triunfa tras la revolución de 1959. Aunque se trata de un tema conocido, su investigación sigue siendo cautivante, porque esos textos de los que habla cambiaron la mirada que teníamos sobre el autor. Con el mismo propósito de pensar a Sarduy en relación con Cuba, los ensayos de Nanne Timmer y Rafael Rojas abordan la influencia del escritor sobre la literatura cubana actual. Timmer hace una exposición sobre las variantes de la literatura que surgen en los años '90 y se concentra en una línea que acierta en designar como "post-sarduyana". Si el concepto resulta impecable para los autores que analiza (Margarita Mateo, Ena Lucía Portela y Pedro de Jesús), tiene potencialidad más general, por cuanto con él hace referencia a la posición que toma una cierta literatura en relación con los postulados de la llamada postautonomía. Para Timmer, las obras post-sarduyanas se encontrarían en una suerte de término medio, debido a que no abandonan las características salientes de la autonomía, como la especificidad y la autorreferencialidad, dos aspectos particularmente importantes en Sarduy y en muchos otros autores, pero le adosan un distanciamiento crítico por medio de la parodia y la ironía.

En "Después de Sarduy", Rafael Rojas propone una mirada cercana sobre el impacto del autor de *Cobra* (1972) en la actualidad. Para esto, realiza una reconstrucción aguda de los principales elementos que caracterizaron la obra de los años '60 y '70. De acuerdo con Rojas, Sarduy desarrolló una literatura transnacional, algo que se explica por el exilio temprano que vivió, pero también por una crítica al nacionalismo que profundizó a partir de sus contactos con el posestructuralismo francés, lo que lo llevó a practicar una deconstrucción de las identidades nacionales. Uno de los momentos más altos del libro se encuentra en las páginas finales del trabajo de Rojas, en las que retoma el testimonio que Sarduy realizó para *Conducta impropia* (transcripto en el libro, no en el film de Néstor Alemndros y Orlando Jiménez Leal). De acuerdo con el

escritor, la revolución de 1959 trajo un retorno de lo reprimido, algo que Rojas conecta con *De donde son los cantantes* (1967), novela en la que Sarduy habla de las corrientes autoritarias que formaron la nacionalidad. Por eso, “su transnacionalización poética por medio del barroco, no era, para Severo Sarduy, únicamente una elusión del nacionalismo o un aligeramiento del peso de la tradición sino una crítica de la cubanidad autoritariamente entendida” (408). ¿Qué leen los cubanos que leen hoy a Sarduy? Tomando como base los análisis de Nanne Timmer, el historiador da una respuesta acaso fundamental:

La huella de Sarduy en la narrativa cubana contemporánea sería, por tanto, detectable en el uso de la plataforma posestructuralista como medio de interpelación de los discursos nacionalistas hegemónicos y en la explotación de personajes de factura *queer*, como los que pueblan algunas de las novelas comentadas, que cuestionan la homofobia y el machismo predominantes en la sociedad cubana. Sin embargo, a excepción de Ferrer y, tal vez, de algunos momentos de Fernández Fe, esas recepciones desechan la retórica e, incluso, la lengua neobarroca de Sarduy, estableciendo una relación de lectura muy diferente de la que el propio Sarduy entabló con Lezama (413).

Esta impronta transnacional explica que la mayor parte de los trabajos de *Cámara de eco* abandonen el contexto cubano y piensen su obra en relación con un presente que, en lugar de las raigambres locales, está definido por coordenadas estéticas, culturales y temporales de tipo internacional. Para ponerlo de otro modo, si Sarduy tiene algo para decir al presente, incluso a la historia y la actualidad cubanas, esto se explica porque realiza aportes a la literatura y el pensamiento teórico y estético mundiales. Dentro de este enfoque se destaca, sin duda, el ensayo de Gustavo Guerrero. Gran conocedor de la obra de Sarduy (es uno de los editores de la *Obra Completa* y autor del todavía insoslayable *La estrategia neobarroca* (1987), en su contribución para el volumen se propone estructurar la práctica y la teoría estéticas de Sarduy con el propósito de establecer un diálogo que permita pensar una actualidad inclinada hacia las prácticas de la postautonomía. Con ese objetivo en el horizonte, recupera un concepto como el de espejeo, que lleva a Sarduy a replantear las relaciones entre escritura, pintura y mundo, lo que impacta, por ejemplo, en las similitudes que encuentra entre el universo, los modelos cosmológicos y la escritura, y lo acompaña

con otros cercanos, como el de duplicación, que Sarduy despliega con su trabajo con los dobles, como sucede en *Cobra* o en *De donde son los cantantes*, novela en la que presenta a esa pareja inseparable que conforman Auxilio y Socorro. En este contexto, Guerrero habla también de la expansión, para referirse a procesos como el que produce la ficción cuando captura nuevos lenguajes o el que genera la pintura cuando desborda el marco que la contiene. Para Guerrero, ese concepto es central para pensar a Sarduy en la actualidad, porque si bien la expansión puede tomarse como un presagio de la postautonomía, ya que ésta también se basa en operatorias mediante las cuales el arte y la literatura se despliegan sobre el mundo al punto de que se confunden con él, en el escritor cubano esta expansión siempre está acompañada de una posición crítica que entra en tensión con esta disolución acrítica de la actualidad. Escribe Guerrero:

Por eso tengo para mí que, de vivir hoy, ante la impresionante aceleración del movimiento expansivo al que asistimos a la luz de los cambios introducidos por la multiplicación de los soportes mediáticos, y ante la diversificación de los lenguajes y modos de intervención propiciados por las nuevas tecnologías, la respuesta de Sarduy no habría sido la de pensar que el arte y la literatura se han vuelto indiscernibles ni la de tomar la realidad por un espectáculo y disolver el arte y la escritura en él. Creo que se habría embarcado más bien en una exploración de los nuevos soportes y las nuevas interfaces, las nuevas páginas, los nuevos lienzos y las nuevas superficies donde en la actualidad se usa la ficción o el realismo más crudo [...] lo que probablemente le habría interesado es la constante necesidad de introducir nuevos efectos de realidad que valoricen la experiencia a través de su ficcionalización o estetización y no la idea de que una generalización de la cultura del espectáculo habría acabado licuando la literatura y el arte y cancelando la pesquisa sobre el carácter construido de los imaginarios sociales (281).

En *Cámara de eco* hay muchas exploraciones que sintonizan con esta perspectiva, es decir, mantienen un diálogo entre Sarduy y las literaturas o las estéticas mundiales. Las relaciones de la poesía con la cosmología (Catalina Quesada), el vínculo de Sarduy con Lacan (Rubén Gallo) y sus trabajos en el campo de las artes plásticas, tema del que se ocupan Eduardo Becerra, Juan Manuel Bonet y Alfonso Palacio, son algunos de los aportes más interesantes en

este sentido. Entre ellos, cabe destacar el muy informado “Algunas (re)consideraciones sobre la relación entre Severo Sarduy y la pintura”. En ese trabajo, Palacio retoma el concepto de *all-over painting*, que Clement Greenberg creara para pensar el expresionismo abstracto. Aplicado inicialmente a la pintura de goteo de Jackson Pollock, Greenberg lo utiliza para referirse a una pintura en la “que la superficie total del soporte es tratada de una forma prácticamente uniforme, abandonándose la idea tradicional de composición, de manera que dentro de la obra no habría ni parte superior, ni centro, ni parte inferior” (221). Aunque Palacio se ocupa de la pintura y no va más allá del ámbito de la plástica, el concepto es muy interesante para pensar tanto la literatura de Sarduy como la literatura en general, porque si bien en sus textos más radicales el escritor mantiene un mínimo soporte narrativo, esa forma, que podría llamarse “all-over writing”, parece orientar su trabajo textual. No se trata sólo de que Sarduy arrincone el soporte narrativo, sino también de que propone una horizontalización de los signos, de modo que éstos pierden los relieves y las jerarquías ideológicas y se vuelven materiales intercambiables y aprovechables por igual. (Esto es algo incluso visible en sus indagaciones sobre el siglo XVII: desde un punto de vista histórico, los ensayos de Sarduy carecen de una información adecuada, incluso se hacen eco de prejuicios y confusiones, pero aun así realizan grandes aportes, porque transforman la cultura del XVII en un dispositivo anacrónico para conectar y por lo tanto para intervenir en la actualidad). Independientemente de las intenciones de Palacio y de los otros críticos, podemos decir, entonces, que el diálogo con Sarduy da como resultado la formulación de conceptos que pueden transformarse en claves generales de lectura. Lo mismo cabe decir del ensayo de Anke Birkenmaier sobre sus piezas para teatro. Con inflexiones parecidas a las que se encuentran en el concepto de *all-over painting*, Birkenmaier destaca que en esos textos el “radioescucha sigue una cadena de asociaciones e imágenes discontinuas” (248), de modo que las palabras sugieren imágenes, como los colores de la playa, algunos cuerpos que pasan o están tendidos en la arena. “Las relaciones entre estos motivos o personajes varían: como si estuviéramos con los ojos casi cerrados acostados en una playa, prevalece una sensación general, más que una narrativa determinada” (248). Como ese horizonte lingüístico que permite intuir el concepto de Greenberg, Birkenmaier sugiere una composición motivada por el azar, sin relieves preexistentes, como

si Sarduy hubiera llevado al extremo el programa del *Nouveau Roman*, que definió los inicios de su carrera.

Al lado de este Sarduy vanguardista y, por así decirlo, sincrónico, *Cámara de eco* sitúa un Sarduy histórico que aparece al abordar los cambios de estilo que se registran en su obra en el transcurso de su vida. Por eso, en el libro coexisten dos escritores: el que lleva al extremo la escritura en función de la autonomía del significante y el que vive un tiempo que pasa del fervor por esos descubrimientos a un pesimismo que avanza de manera progresiva. Si el primero permite un diálogo por medio del cual pensar el presente, el segundo nos muestra parte de los procesos históricos que llevaron a la situación estética y política actual. En “Severo Sarduy: pintura y escritura a la intemperie”, Eduardo Becerra trabaja esta diacronía en la pintura: al principio de su obra, y en sintonía con el neobarroco, “la pintura extendía capas, texturas y tejidos en busca de su fusión con la tela para suturar la distancia entre el soporte y la representación” (186); desde mediados de los ’80, sin embargo, “ese anhelo pretende lograrse mediante la inscripción de la transparencia: disolución de los trazos, silencio y blancura incandescentes” (186). Lo mismo vale para la escritura. Sarduy llega al máximo de su prosa milimétrica con *Colibrí* (1984), pero luego, a partir de *El Cristo de la rue Jacob* (1987), la escritura se vuelve concisa y transparente, acompañando un tránsito que supone el abandono de la subversión del sujeto y la impersonalidad del lenguaje y la adopción de un gesto autobiográfico que lo va a acompañar hasta el final de su vida. En su rico ensayo, Guerrero argumenta que estos cambios se explican por los diagnósticos pesimistas que Sarduy comienza a hacer desde mediados de los años ’80 sobre el espectáculo cultural, “donde el agotamiento de la lógica rupturista desembocaba en un confuso panorama estético dominado por prácticas y productos mayoritarios y consensuales” (260).

Como es de esperar en un libro sobre Sarduy, que hizo del cuerpo, la escritura y la pintura realidades casi intercambiables, en *Cámara de eco* hay varios trabajos que explican esta transformación estilística a partir de la enfermedad. En “Diarios de la peste: Sarduy como precursor de la escritura seropositiva”, Lina Meruane argumenta que la escritura, la pintura y los diagnósticos sobre la actualidad se dejan influir por el sida, una enfermedad que sobrevuela *El Cristo de la rue Jacob*, se presiente en *Cocuyo* y llega a domi-

narlo todo en *Pájaros de la playa*, novela póstuma con la que Sarduy se despide.

Esta lectura bio-bibliográfica tiene su momento más alto en el ensayo de François Wahl, “A vueltas con los dioses, o sobre un tema (o sujeto) que sólo podía ser inmanente a lo religioso”. Si el Sarduy de los años ’70 puede comprenderse a partir del *all-over painting* y el despliegue de imágenes o significantes en un espacio sin mayores estructuraciones, si, por lo tanto, el neobarroco de aquella época es un repliegue profuso sobre la página o el campo visual, la cercanía de la muerte lo lleva, como muestra Wahl, a la búsqueda de un espacio vacío. “El último verano, en agosto de 1992, dijo, en el claustro de Moissac, después de un larguísimo silencio, que ‘sería el lugar ideal para morir’” (131). El pintor o el escritor del *all-over painting* despoja el espacio, se queda en silencio, busca esa nada, para mantener, sin embargo, e incluso para profundizar, la no-jerarquía del vacío. “Severo sentía más bien la sintonía con el cuadrado sin orientación del claustro, rodeado y ritmado por la impasible regularidad de las columnas que lo marcan” (131). Aunque descubre ese espacio en ámbitos católicos, esta búsqueda no podía encontrarse sino en el budismo, como confirma Wahl. En uno de los momentos más hermosos de su texto, y sin duda de todo *Cámara de eco*, el que fuera compañero de toda su vida recuerda que Sarduy leía con regularidad el *Libro tibetano de los muertos*. Como argumenta Wahl, se suele pasar por alto que ese texto es una guía para el viajero que va entre la muerte y la resurrección. Para ese viajero, lo fundamental es “no olvidar que todo por lo que pasa, por muy perturbador o incluso aterrador que sea, no es más que un fantasma, una apariencia que no se basa en realidad alguna” (136). En estas palabras, que son dichas en/sobre los últimos momentos de su vida, todo cobra sentido: el *all-over painting*, las voces de la radio, los significantes milimétricos, la simulación, los dobles, todo eso anunciaba lo que se descubre al borde de la muerte, porque la vida y el mundo son apariencias, visiones y sensaciones que, como fantasmas, se forman en el vacío para volver a disolverse en él. Escribe Wahl:

En este punto, el auxilio del amigo (si es posible, un lama) se torna necesario, un amigo que recuerda en la oreja del moribundo, en el instante mismo de la muerte, el no-ser del que el estampido de la vacuidad asienta testimonio; y que, a continuación, en la oreja del que a partir de ahora estará muerto, sopla la

cadena de recomendaciones que reducen lo ocurrido a la apariencia: incluyendo, sin duda, que las recomendaciones mismas no son más que apariencias (136).

En uno de los mejores ensayos del libro, Georg Wink retoma el impacto que a Sarduy le causó el budismo a través de las exposiciones que Octavio Paz había realizado en *Conjunciones y disyunciones*. Allí se encuentra la noción de *sūnyatā*, que es la identidad del vacío y el no-vacío. De acuerdo con ese concepto, la realidad y la irrealidad quedan asimiladas a la ilusión, lo que significa que se elimina el binarismo occidental entre lo real y lo irreal. Como sostiene Wink, la “deconstrucción de Derrida, sin duda alguna, fue un impulso liberador para Sarduy, pero éste lo asocia, de la misma manera, al budismo” (112), pues “tanto la *différance* como el concepto de *sūnyatā* deconstruyen la metafísica de la presencia e identidad” (112). Las recomendaciones que Wahl le sopla en la oreja al moribundo van en la línea de esta deconstrucción de lo real y lo irreal. Y podemos decir que, más allá de los aciertos singulares de los ensayos que lo conforman, esta potencia crítica es el gran aporte de *Cámara de eco*. No sólo porque el libro identifica una práctica estética de Sarduy, sino también porque en una actualidad que es al mismo tiempo aparente y jerarquizada, en una realidad que está dominada por lenguajes sobre los cuales los poderes económicos, políticos y mediáticos establecen segmentaciones, dibujan profundidades, estructuran un arriba y un abajo y vuelven a dividir entre la ficción y la verdad, entre el sentido común y lo desacreditado, el budismo de Sarduy, junto con la crítica deconstructiva, constituye un arsenal que permite establecer una mirada distanciada del presente a fin de orientar posicionamientos no conformistas respecto de la estética, la política, la vida y la sociedad.

Cámara de eco es un aporte significativo para el conocimiento de la obra de Sarduy. Por los motivos antes mencionados, es también un libro clave para comprender la actualidad.

Bibliografía

Guerrero, Gustavo y Quesada, Catalina. *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

Guerrero, Gustavo. *La estrategia neobarroca*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1987.

Sarduy, Severo. *Obra completa*. Madrid: Colección Archivos / Sudamericana, 1999.

Sarduy, Severo. *Severo Sarduy en Cuba: 1953-1961*. Compilación, prólogo y notas de Cira Romero. Santiago de Cuba: Editorial Oirente, 2007.