



Alea: Estudos Neolatinos

ISSN: 1517-106X

alea@letras.ufrj.br

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Brasil

Guerrero, Gustavo

SEVERO SARDUY: TEORÍA Y PRÁCTICA DE UN TEATRO DE LA ESTÉTICA

Alea: Estudos Neolatinos, vol. 19, núm. 1, enero-abril, 2017, pp. 139-158

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33049800010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

SEVERO SARDUY: TEORÍA Y PRÁCTICA DE UN TEATRO DE LA ESTÉTICA

SEVERO SARDUY: THEORY AND PRACTICE OF A
THEATRE OF THE AESTHETICS

Gustavo Guerrero

Université de Cergy-Pontoise
Val d'Oise, Paris, França

Resumen

Tomando como punto de partida una escena tardía (y, en más de un sentido, de regreso simbólico al origen) de la vida de Severo Sarduy, el artículo se propone caracterizar la posición de resistencia del autor con respecto a su presente de inicios de los años 90, proyectarla al nuestro y leer allí, al mismo tiempo, una forma de asunción de las paradojas de lo moderno –planteo temprano (sobre todo como efecto del contacto con las artes plásticas) de un debate que hoy se realiza en los conceptos de *post-estética* y *post-autonomía*. El artículo lee en diversas zonas de la obra del autor la elaboración del neobarroco como un modo de teatralizar la temática de un arte y una literatura constantemente amenazados por su propia disolución, y de elaborar una práctica y una teoría estética capaces de regular las complejas relaciones entre la creación plástica y literaria y aquello que le es ajeno, irreducible o exterior.

Palabras claves: Sarduy, teatralidad, regímenes, estéticas.

Abstract

Taking as a starting point a later stage in Severo Sarduy's life (and, in more than one sense, a symbolic return to the origin), this article intends to characterize the author's resistant position against his present in the early 1990s in order to project it into our present and understand, at the same time, how the paradoxes of the modern were assimilated. This was then an early approach (mainly as an effect of the contact with the plastic arts) to a debate that is now taking place around the concepts of *post-aesthetics* and *post-autonomy*. The article identifies, in several areas of the author's work, the introduction of the neo-baroque as a way to dramatize the theme of an art and a literature that are constantly threatened by their own dissolution, and to produce

Resumo

Tomando como ponto de partida uma cena tardia (e em vários sentidos, de retorno simbólico à origem) da vida de Severo Sarduy, o artigo se propõe caracterizar a relação de resistência do autor com seu presente de inícios dos anos 90, projeta-a ao nosso e ler nesse ponto, ao mesmo tempo, uma forma de assunção dos paradoxos do moderno – abertura inaugural (sobre tudo como efeito do contato com as artes plásticas) de um debate que hoje se desenvolve em torno aos conceitos de pós-estética e pós-autonomia. No artigo se lê em diversas zonas da obra do autor a elaboração do neobarroco como um modo de teatralizar a temática de uma arte e uma literatura constantemente ameaçadas por sua própria dissolução, e elaborar

an aesthetic practice and theory capable of regulating the complex relations between plastic and literary creations and the foreign, the irreducible or the external.

Keywords: Sarduy, theatricality, regimes, aesthetics.

uma prática e uma teoria estética capazes de regular as complexas relações entre a criação plástica e literária e aquilo que lhe é alheio, irreduzível ou exterior.

Palavras-chave: Sarduy, teatralidade, regimes, estéticas.

Una de las últimas apariciones públicas de Severo Sarduy tuvo lugar el 9 de abril de 1991 en el Parque Cultural Viera y Clavijo de Tenerife, que era por entonces el marco habitual de las actividades de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo en las islas Canarias. El rector Ernest Lluch, director de la institución, lo había invitado a abrir los cursos de aquel año con un recital de su poesía que fuera a la vez como una lección y un comentario glosado de la misma. Aunque ya estaba bastante enfermo, Sarduy cumplió con el encargo y durante una hora larga leyó y comentó unos veinte poemas de su producción más reciente. La grabación que se hizo de su intervención fue transcrita y publicada póstumamente en una pequeña *plaque* bajo el título de *Poesía bajo programa* (1994) y más tarde se incorporó al cuerpo de la *Obra completa* (1999) donde cierra la sección que reúne sus poemarios (SARDUY, 1999k: 253-264) .

Para todos los que lo conocimos y fuimos sus amigos, releer hoy la introducción de Sarduy a aquel su último recital resulta conmovedor no sólo por la emoción que aflora en sus palabras cuando describe su viaje al archipiélago canario como un regreso al país natal, o cuando compara Tenerife y Cuba, y nos dice que las dos islas son “como un reflejo especular”. También hay algo conmovedor en el modo en que ese regreso simbólico, que se reelaborará luego en la novela *Pájaros de la playa* (1993), entronca con un retorno a las fuentes barrocas y populares de la poesía cubana y la propia poética de Sarduy, tal y como podemos descubrirla en sus sonetos y sus décimas de los años cincuenta (SARDUY, 2007: 19-77). Y es que, después de tres décadas de versos libres y experimentos visuales, lo que aquella tarde lee en Tenerife, invocando a la figura fundadora del canario y camagüeyano Silvestre de Balboa, son básicamente las décimas y los sonetos con que el poeta de los ochenta y los noventa –el autor de *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985) y *Un testigo perenne y delatado* (1993)– reanuda con la práctica de las formas fijas de su poesía juvenil. A través de este otro retorno, el último Sarduy relee atentamente al primero, lo reedita y traza entre ambos un puente o una línea continua que le permite reivindicar su doble fidelidad al lugar y al lenguaje del origen, o sea, a Cuba y a la poesía. De ahí que la introducción al recital tinerfeño y el recital mismo nos pinten, de un modo apenas velado, una suerte de emotiva escena alegórica donde la génesis de una vocación y las

primicias de una expresión cubana se solapan y se confunden en la afirmación retrospectiva y oblicua de una identidad.

Pero hay más: en el último Sarduy esta reapropiación de las formas fijas procede al mismo tiempo de un diagnóstico bastante sombrío sobre la situación de la literatura, el pensamiento y el arte en las décadas finales del siglo XX. Como lo dijo en varias entrevistas, nada bueno veía en el espectáculo que le ofrecía aquel presente donde tantos parecían estar de vuelta de todo y donde el agotamiento de la lógica rupturista desembocaba en un confuso panorama estético dominado por prácticas y productos mayoritarios y consensuales (GUZMÁN, 1987: 3; ORTEGA, 1999: 1827). Su retorno a las formas fijas puede leerse, en este sentido, como una estrategia de resistencia, o un irónico resguardo, ante el colapso general de la tradición de las vanguardias que anunciaba la era postmoderna. No es otra, de hecho, la interpretación que él mismo construye cuando le explica al público tinerfeño por qué ha intitulado su recital “poesía bajo programa”.

Hoy en día, el creador (el pintor o el escritor) disfruta –y es la primera vez en la historia que esto ocurre– de una libertad total. Es decir: incluso en el surrealismo, como lo saben ustedes mejor que yo, incluso en el Romanticismo, incluso en el cubismo, incluso en el dadaísmo, había ciertas normas, ciertos códigos. La libertad no era total. Hoy en día, como el pintor y el poeta disfrutaban de una libertad total, hay una *crisis* de sentido. Voy a citar a una de las personas que más marcó mi vida, y con quien prácticamente conviví durante un cuarto de siglo: el escritor francés Roland Barthes. Dijo una frase que cito de memoria, a tal punto me conmovió. Dijo: “El régimen del sentido es el de la libertad vigilada. Si la libertad es total o nula, el sentido no existe”. Está clara la frase. Es decir: hay que crear, para producir sentido, una libertad vigilada, que sea la rima, que sea la métrica, que sea el ritmo interno. Esto no quiere decir que haya que volver necesariamente a las formas tradicionales. La poesía concreta brasileña –es decir, Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari, el movimiento de Noigandres– inventó también formas a partir de la geometría, o a partir de nociones del Bauhaus (SARDUY, 1999k: 254).

No me interesa discutir aquí la validez general de este análisis en el que se dejan leer, como en un palimpsesto, la actitud de desencanto que signa los últimos años de Sarduy, su apego a una cierta idea del arte moderno y su profunda desconfianza ante una estética postmoderna que proclamaba por entonces un ecléctico *todo se vale* junto a la necesidad de una vuelta a la dicción más simple de la poesía coloquial o a la primacía de la anécdota en la novela. Habría mucho que decir sin duda sobre la manera como estos y otros contextos se entretejen en un dictamen que traduce el malestar de nuestro autor ante el momento que le tocó vivir. Pero quisiera retener sobre todo la

claridad con que se plasma en sus palabras uno de los lugares privilegiados desde los cuales hoy nos mira y puede dialogar con nosotros y con nuestra época. Me refiero al espacio donde convergen, en el corazón mismo de su obra, la crítica de la representación, el régimen estético de la literatura y el arte, y acaso ese más allá que les sería inherente y que, inspirándose en el pensamiento de Jacques Rancière y Alain Badiou, algunos teóricos han bautizado como la condición *post-estética* o *post-autónoma*: el punto extremo donde la indiferenciación preside a una disolución de la forma artística o literaria en la pura diversidad de los discursos, en la variable prosa de la vida social (BELHAJ KACEM, 2010; LUDMER, 2010: 149-156).

Sarduy advierte, no sin razón, que la postmodernidad le da visibilidad a esta instancia a través de la reivindicación de una libertad que, según cree o teme, al borrar los límites, desemboca en la trivialidad y el sinsentido. Pero no por ello ignora la contradicción que le plantea el cambio de paradigma al hacer evidente cómo esa misma libertad, que se encarna en el ejemplo de la poesía concreta brasileña, ha sido el motor de la dinámica rupturista que le ha llevado a ver en la pintura y en la escritura dos prácticas imantadas por un proceso de extensión continua más allá de sus fronteras tradicionales. Ambas dibujan el perímetro donde se produce simultáneamente una renovada postergación de la desaparición final de dichas fronteras y una repetida afirmación de la especificidad del campo de la literatura y el arte. Todo ello, ya lo sabemos, es propio de la lógica de la modernidad que la postmodernidad pone al descubierto; solo que, en el caso de Sarduy, adquiere un sesgo particular, pues se presenta desde muy temprano, y en buena medida gracias a las relaciones del cubano con la pintura y las artes plásticas, como un horizonte temático donde la crítica de la representación literaria y artística teatraliza a menudo la aparición y la desaparición de los contornos, o del borde exterior, de la representación misma.

Digo *teatraliza* porque estamos hablando de un autor que, como nos ha mostrado Reinaldo Laddaga, incluye el tópico de la muerte de la literatura y el arte en una temática general que asocia muerte y representación (2007: 57-58); pero digo *teatraliza* también y sobre todo porque se trata de un autor barroco y neobarroco —no habría que olvidarlo— que se sirve reflexivamente de la perspectiva de una desaparición de los límites como otros se sirven de la atracción del abismo, es decir, como el instrumento de un vértigo y un riesgo reales pero literaria y artísticamente controlados. De ahí que, para Sarduy, la escritura y la pintura sean siempre artes del extremo, en el sentido que pueden darle a este término no sólo los modernos sino muchos de nuestros contemporáneos; de ahí que el acto de escribir, tal y como él mismo lo definió en “La metáfora del Circo Santos y Artigas”, pueda compararse con el arte de un equilibrista que avanza balanceándose sobre el vacío, o incluso con el

más deleznable de un surfista, que apenas dura mientras se yergue sobre el agua: “Escribo sobre la cresta de las palabras. Sobre el filo. El lenguaje hierve, se encrespa como una ola de Hokusai en cuyas gotas, en una galaxia blanca sobre el añil, se han detectado imágenes fractales. Sobre ese blanco, sobre esa espuma fractal siempre presta a deshacerse, a desaparecer, mar en el mar, hay que ir, va la frase, en equilibrio...” (SARDUY, 1999f: 25).

Cultivar lo extremo significa teatralizar así, barroca y neobarrocamente, la temática de un arte y una literatura constantemente amenazados por su propia disolución, y significa además elaborar, alrededor de este horizonte, una práctica y una teoría estética capaces de regular las complejas relaciones entre la creación plástica y literaria y aquello que le es ajeno, irreducible o exterior. Creo que una de las claves para entender hoy a Sarduy y para hacerle un lugar entre nosotros, pasa por esta práctica y esta teoría que recorren profusamente toda su obra y que, de comienzo a fin, atraviesan por distintas fases en su desarrollo, iluminando y haciendo inteligibles a su paso algunos de los principales asuntos, intereses y obsesiones del autor. Pienso, por ejemplo, en la intensa fascinación que siempre sintió hacia el tema del doble, o en la atracción no menor que le llevó a explorar el *body art* y el *mimikry-dess-art*, o, en fin, en la curiosidad que le condujo a acercarse al mimetismo animal.

Quisiera dedicar estas páginas a comentar varias modalidades de esa estética general y me gustaría tratar de estructurarla dentro de la trayectoria del cubano, basándome a la vez en sus escritos como crítico y teórico cultural, y en su práctica como novelista, dramaturgo, periodista, pintor y poeta. Porque es prácticamente todo Sarduy y todos los Sarduy lo que se deja leer a través de este juego entre exterioridad e interioridad de los territorios de la literatura y el arte, en las fronteras de lo que el ya mencionado Rancière define como la contradictoria *literariedad* de los regímenes estéticos (2007: 22-23). Insisto, sin embargo, en que vamos a partir aquí de unas premisas distintas: las de una modernidad barroca y neo-barroca que mal puede ignorarse cuando se lee al cubano y que además constituye una de las caras visibles de eso que he llamado, en otro ensayo, su “religión del vacío” (GUERRERO, 2002: 21-40). Quizás nada la describe mejor que la inversión de signos que anuncia ya con el Renacimiento el tópico del gran teatro del mundo, a saber: la existencia de lo real como una construcción social y la alegoría de una cultura del espectáculo como su representación mejor. Si no se las tiene en cuenta, no se entiende que la cuestión del realismo y de los regímenes de la escritura y el arte no se plantea en el caso de Sarduy como puede plantearse en el de otros autores, ni produce tampoco el mismo tipo de crítica. Tanto más cuanto que en él, y desde un principio, las artes plásticas van a hacer las veces de mediadoras privilegiadas en las formas de inteligibilidad, de reelaboración y de interpretación de lo sensible.

En efecto, si, para nuestro cubano, como lo dijo varias veces, pintar es escribir y escribir, pintar; si pintaba porque escribía y escribía porque pintaba, como repitió otras tantas; y, en fin, si la pintura y la escritura se le presentaban como dos vertientes de un mismo techo o dos caras de una misma moneda, es porque ambas comparten una relación privilegiada con la imagen y se vinculan, a través de ella, con la fábrica de lo real. “Lo último que queda, una vez terminada la página laboriosa, ajustados los sucesivos párrafos, las frases rápidas, las palabras, corriendo como en la cresta de su propio oleaje, es una imagen...”, señala en uno de sus textos más conocidos (SARDUY, 1999i: 34). Este vínculo entre escritura e imagen no es, sin embargo, vertical, jerárquico y profundo sino horizontal, igualitario y plano, y además presupone una continuidad no sólo entre las artes y las letras sino entre sus modos de representación. Como buen discípulo del Barthes estructuralista y como joven colaborador de *Tel Quel*, el cubano integra muy temprano a su reflexión una crítica a la oposición de forma y fondo, de superficie y substrato, y a todo lo que ambas implican como sistemas de reconocimiento y de lectura de un más allá o un más acá de los signos. La idea del realismo en tanto y en cuanto cifra o inscripción de las verdades más hondas o auténticas que se esconderían detrás de las palabras y las cosas, tal y como la describe Rancière (2010: 44-45), se vuelve así bastante problemática dentro de la estética sarduyana. Aún más, esta no se despliega, en el campo de la inteligibilidad, como una cacería que conlleve un ordenamiento entre capas o estratos de distinto valor en el proceso de construcción hermenéutica de un sentido. Sarduy escribe, pinta y piensa de otra manera: “la máscara nos hace creer que hay una profundidad pero lo que enmascara es a ella misma: la máscara simula la disimulación para disimular que no es más que simulación” (SARDUY, 1999a: 1150), nos dice parafraseando a Jean-Louis Baudry en un ensayo que publica en la revista *Mundo Nuevo* en 1967 y que incluirá más tarde en *Escrito sobre un cuerpo* (1968).

Consecuente, en vez de substituir un realismo por otro realismo, como ocurría en aquellos años con la novela del *boom*, Sarduy imagina una creciente continuidad que, por un lado, nivela las diferencias entre representación artística y no artística, entre escritura y discursos, y, por otro, opera una estilización o una estetización de las estructuras de la representación misma. Vale citar a este respecto la descripción que hace de su primera novela *Gestos* (1963) cuando le explica a Emir Rodríguez Monegal en una entrevista cuáles han sido las motivaciones que le llevaron a escribirla:

El impulso evidente fue, por supuesto, el hecho de la Revolución. Pero había otros impulsos explícitos que quisiera precisar: tratar de reconstituir 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 sino *pintura gestual*. El arte me sirvió de intermediario con la realidad... (1999: 1798).

Habría que añadir que esta intermediación ya se le presenta, por entonces, no sólo como una vía de acceso privilegiada sino prácticamente exclusiva. Y es que su importancia se hace patente en los ámbitos más distintos, tanto por lo que respecta a un concepto de escritura que se asocia al de *action painting* de Franz Kline, como por lo que se refiere al proyecto mismo de la novela e incluso al ejercicio hermenéutico de la lectura y la interpretación. Un buen ejemplo de esto último puede verse en otra entrevista de aquella misma época donde discute las nuevas perspectivas críticas que podrían abrirse para entender más y mejor la obra de Rubén Darío al cumplirse el centenario de su nacimiento. Hay que sopesar lo que dice del nicaragüense, sobre todo cuando se sabe cuán determinante fue la identificación de Sarduy con la figura de nuestro gran poeta modernista y con su destino de escritor latinoamericano exilado en París:

La percepción que Darío tiene de la realidad, su mediación, su intermediario, es de orden plástico. Esta pintura a través de la cual Darío descodifica la realidad es el Art Nouveau. Ahora que el Art Nouveau está de vuelta, es decir, que ya no sólo suscita nuevos estudios críticos y una inmensa exposición como *Les Sources du XXème siècle* que se hizo en París, sino que ya hay apartamentos totalmente reamueblados en el estilo Art Nouveau, es decir, ahora que ese estilo ha vuelto a ser objeto de consumo, el intermediario de Darío con “la realidad” puede ser reestudiado y a través de él se puede reestudiar toda su obra (SARDUY, 1967: 34).

No es un secreto que Sarduy ha de incorporar y desarrollar esta visión de las relaciones entre la representación literaria y artística y sus objetos mediante una práctica recurrente de la éfrasis que le conduce a la interpolación de un sinnúmero de lienzos, esculturas y otros objetos plásticos en el curso de una narración o entre los motivos de un poema. Mencionemos la aparición de la famosa *Lección de anatomía del doctor Nicolás Tulp* (1632) de Rembrandt en una novela tan marcada por la presencia de la pintura como *Cobra* (1972) o, más tarde, la intercalación de *La Jungla* (1943) de Wifredo Lam y *La Casa de Raquel Vega* (1975) de Fernando Botero en la trama de *Colibrí* (1984). No le falta así razón al cubano cuando describe sus textos como una suerte de *collage* o de *patchwork* en el que alternan plasmaciones de pinturas célebres, o menos célebres, con alusiones y citas a otros textos, o aun al habla corriente y al discurso publicitario (FELL, 1999: 1812). Todo viene a situarse allí en el

mismo plano y genera una tácita continuidad donde se encuentran, se oponen, se confunden y se transforman no sólo los lenguajes más distintos sino también la deconstrucción de las estructuras de la literatura realista y la reconstitución de sus escenarios poéticos o narrativos a través de la mediación plástica. Sarduy interviene críticamente de las dos maneras en los modos de fabricar lo sensible y de construir nuestro mundo, denunciando la ideología del lugar común, o, si se prefiere, *la mitología* social y sus representaciones. A menudo se recuerda por ello que fue amigo y discípulo del ya mencionado Roland Barthes, pero no habría que olvidar que fue también un contemporáneo de Guy Debord y de la aventura situacionista. Con ambos comparte la vocación impugnadora de la tradición de los vanguardistas y un proyecto político-estético, pero lo que es propiamente suyo es ese universo inestable, imprevisible y precario que surge de sus novelas y sus poemas, ese mar revuelto y fascinante donde la referencia no opera ya a la manera realista como una teoría del espejo, sino más bien, barroca y neo-barrocamente, como el efecto de realidad, *l'effet de réel*, de una singular teoría del *espejeo*.

Me interesa subrayar esta palabrita —*espejeo*— a la que Sarduy suele apelar en sus ensayos y conversaciones cada vez que se trata de explicar o de hacer explícito un cierto modo de funcionamiento de la referencia artística y literaria en tanto y en cuanto efecto de realidad. Y es que una de las definiciones que quisiera dar de su estética general es justamente esta: la de ser, en primer lugar, *una teoría y una práctica del espejeo*. Con ello quiero describir el mecanismo o, mejor, el juego impreciso y secreto de equivalencias e intercambios que rige dentro del universo sarduyano y cuyas repercusiones no sólo le permiten a nuestro autor reinventar a Darío a la luz del estilo Art Nouveau, o reconstituir a Cuba por medio de un Soto o de un Vasarely, sino que lo autorizan incluso a ofrecernos una de las interpretaciones más osadas y originales de la aparatosa erudición de José Lezama Lima:

Hablar de los errores de Lezama —aunque sea para decir que no tienen importancia— es ya no haberlo leído. Si su Historia, su Arqueología, su Estética son delirantes, si su latín es irrisorio, si su francés parece la pesadilla de un tipógrafo marsellés y para su alemán se agotan en vano los diccionarios, es porque en la página lezamezca lo que cuenta no es la veracidad —en el sentido de identidad con algo no verbal— de la palabra, sino su presencia dialógica, su espejeo. Cuenta la textura *francés, latín, cultura*, su valor cromático.... (SARDUY, 1999a: 1161).

Es verdad que Sarduy recurre también en otros ensayos a la palabra *vibración, pulsación* o aun *chisporroteo*, pero el contenido, en el fondo, siempre es el mismo: así como en ciertos cuadros impresionistas las fronteras entre los objetos se disuelven en un vivo concierto de manchas y reflejos mutuos, así en

el universo de nuestro autor las relaciones entre escritura, pintura y mundo se traducen en una suerte de perpetuo espejo móvil, alusivo y vertiginoso sobre un mismo plano de reciprocidad. Allí, en esa superficie, Sarduy pone en escena el gran drama barroco y neobarroco de las relaciones entre lo decible y lo visible al transformar la desmesura, el exceso y la profusión en un síntoma o un índice que denuncian la falla constitutiva del sistema y hacen resurgir la frontera o el límite del régimen estético de la literatura y el arte. Porque aun cuando parezca cerrarse saturado sobre sí mismo, el mundo de Sarduy es el de una ilusión que tarde o temprano confiesa su impostura. Recordemos que en el libro *Barroco* (1974) la superabundancia y el desperdicio solo encubren, en realidad, la búsqueda siempre frustrada del objeto parcial psicoanalítico —*el objeto (a)*—, o bien expresan, como en el retrato de los esposos Arnolfini, aquello que el espejo no puede captar: la vastedad del lenguaje que nos circunscribe y que no entra en la imagen (SARDUY, 1999c: 1250-1253).

Más allá de sus bordes, se extiende así algo que resiste a la representación literaria y artística, pero que, al mismo tiempo, y paradójicamente, la constituye como tal. Por un lado, el cubano alza un andamiaje auto-reflexivo y aparentemente autónomo, muy a la manera textualista francesa; pero, por otro, deja los suficientes indicios o signos que denuncien su carácter ilusorio o aun los pone de relieve, muy a la manera barroca y neo-barroca. Alain Badiou señala con justeza que “leer a Sarduy es siempre y simultáneamente (en una lectura bífida) dejarse atrapar por la trampa y desmontarla” (1999: 1620). Es cierto: nuestro cubano se instala dentro de esta paradoja y la escribe, la pinta y la piensa durante tres décadas. Ya a principios de los sesenta nos lo dice con bastante claridad en un célebre artículo sobre Góngora que publica en *Tel Quel* y donde se hacen explícitas a la sazón su cercanía y su distancia con la teoría textual del grupo. A la pregunta de cómo entender hoy la poesía gongorina, su respuesta es contundente: “El poema como cambio perpetuo, como sustitución siempre inestable y nacimiento siempre precario de signos, allí donde tiene lugar esa pulsación entre lo externo y la verdad: en la frontera oscilante de la página” (SARDUY, 1999a: 1159).

Hacia esa instancia apunta, en último término, la fiesta barroca y neobarroca, como si no fuera otro el tema central que reúne los distintos avatares de la representación artística y literaria. La estética del espejo erige, en este sentido, un formidable castillo de colores, de luces y de sombras que, entre pintura y escritura, reverberan, dialogan y se corresponden, pero cuya mayor virtud es, al fin y al cabo, insisto, la de saberse insuficientes y hasta vanos. Algo siempre se escapa, entre la pulsación y el chisporroteo, más allá de la frontera oscilante de la página, como se ha de escapar también más allá del marco, el contorno y la sutura en otros momentos de la teoría y la práctica de nuestro autor. Estoy pensando, para entrar ya en otro capítulo, en

esa redefinición y ampliación de la misma lógica que constituyen en su obra la temática del doble y su necesario correlato: una *estética de la duplicación*.

Auxilio y Socorro, Cobra y Pup, la Divina y la Tremenda, Colibrí y el Japonésón: los protagonistas de algunas de las principales novelas del cubano marcan la pauta de una de sus tendencias más comentadas y evidentes: pareciera que, para él, como para los artistas del Pop, no hay nada que pueda ser ya original ni único. Personajes, situaciones y discursos siempre pueden desdoblarse o repetirse en cualquier momento de la narración, o simplemente volver a aparecer con ligeras variantes en libros distintos. Al vértigo cromático y lumínico del espejeo se suma así el vértigo reproductivo de las formas, las palabras y los cuerpos. Pero además de conferirle un papel estructural en su literatura, Sarduy va a convertir a la duplicación en un objeto de reflexión en sus ensayos y, en particular, en el ya citado *Escrito sobre un cuerpo* y en *La simulación* (1982). Este último se constituye, de hecho, como una especulación en torno a diferentes prácticas artísticas y mecanismos naturales y culturales que permiten crear o generar reproducciones o dobles, como la escultura hiperrealista, el camuflaje animal y el *trompe l'oeil*, por ejemplo. Nuestro autor los engloba bajo el concepto de “simulación” a fin de evitar, en lo posible, un empleo de la noción de *mimesis* o imitación que conduzca a postular una jerarquía o prelación realista entre copia y original, entre reproducción y modelo. Tal y como ocurre con la estética del espejeo, se trata de neutralizar la posibilidad de reintroducir una versión tradicional de la referencia, edificando un universo virtual que sea plano, igualitario, auto-reflexivo y aparentemente autónomo. Así, a propósito del *trompe l'œil*, nos dice:

Combinando el *trompe l'œil* con su modelo, o más bien, confrontando en un mismo plano de la realidad el objeto y su simulacro, como dos versiones de una misma entidad, se puede crear como un *trompe l'œil* al cuadrado, un goce mayor en el manejo de las imitaciones, otro disfrute en ese juego sin fin del doble, en que ninguna de las versiones es detentora de las precedencia o de la substancia, en que no hay jerarquía en lo verosímil, es decir, prioridad ontológica (SARDUY, 1999e: 1287).

Ahora bien, y por lo que nos concierne, me parece preferible distinguir entre los diversos fenómenos y prácticas descritas por Sarduy en *La simulación* porque lo que me interesa es menos la equiparación entre dos realidades análogas o semejantes que la manera como se marcan sus límites y se acusa su carácter incompleto. En este sentido, la estética de la duplicación propiamente dicha responde mejor a los comentarios de nuestro autor sobre ejercicios como el *trompe l'œil* o la escultura hiperrealista que a lo que nos dice, en el mismo libro, sobre el arte corporal o las obras de Tapies, de Rauschenberg y de Saura. Y es que aquellos –el *trompe l'œil* y la escultura hiperrealista–

tienen básicamente un contenido tautológico y obedecen a una estrategia de indiferenciación con la que persiguen justamente una fiel reproducción de lo que se supone externo, irreducible o ajeno a la representación plástica. Son, desde esta perspectiva, una muy artística, técnica y teórica negación del arte, la teoría y la técnica.

La presentación que hace Sarduy del *trompe l'œil* en el ensayo lo confirma: al compararlo con la naturaleza muerta, que hace visible la voluntad de estilo a través del desfase entre la pintura y su modelo, el cubano enfatiza la lógica propia del trampantojo, pues, en este tipo de ejercicio, por definición, la pintura quiere hacerse pasar por su referente y más aún: “lo codifica sin residuos, a tal punto de identificarse con él” (SARDUY, 1999e: 1284). El asalto a lo real supone así una desaparición convencional del sujeto artístico que no inscribe marcas ni huellas de su hacer —que, al contrario, borra la memoria genética de la obra—, y simultáneamente se apoya en una especie de profesión de *realismo intransigente*, como el que hacía coincidir, en algunas películas de Andy Warhol, las ocho horas de sueño de un personaje con las ocho horas de duración de la cinta (SARDUY, 1999e: 1285). Al igual que el régimen del espejeo, el de la duplicación trata de recrear de este modo una continuidad que, en algunas de sus propuestas más extremas, como la de la escultura hiperrealista norteamericana, consigue a veces invertir las perspectivas y hace que el modelo, según señala Sarduy, “pueda pasar por una reconstitución, ineficaz aunque minuciosa, de ese original que es la copia...” (1999e: 1287).

Bien visto, lo que se tematiza, barroca y neobarrocamente, es la posibilidad de esta inversión de perspectivas que, al poner en escena la indiferenciación misma, no acaba reduciendo el arte a la condición de un murmullo de lo real sino que tácitamente lo amplía sin solución a todo lo visible, a la manera de ese personaje pintor de *Maitreya* (1978) que contemplaba el mundo “como un espejismo de apariencias reducido al mito de su representación canjeada” (SARDUY, 1999d: 648). Es más, para Sarduy, esta ampliación puede desembocar en una subversión de la lógica realista que, tal y como ocurre en el teatro de Tadeuz Cantor, lleva a un actor a imitar al maniquí que lo duplica y a poner de manifiesto la naturaleza cultural de nuestros lenguajes corporales. O bien, y tomando como modelo las esculturas de John de Andréa, puede conducirnos a ese capítulo de la novela *Maitreya* donde la Tremenda, duplicada por el artista, acaba repitiendo hasta el parpadeo de su robot biológico y se rediseña enteramente a su imagen y semejanza (1999d: 665).

Por momentos, pareciera que la estética de la duplicación nos pusiera así ante una anticipación de Baudrillard y su reino de simulacros, pero lo cierto es que, en el fondo y en la forma, Sarduy guarda las distancias que se

borran en el pensamiento del filósofo porque sin duda sabe que sin ellas no se sostiene su teatro agónico, que se alimenta menos de la identidad que de la confrontación, el cotejo, la coincidencia y la sorpresa. En algún punto la tensión debe ser aparente. Por ello, para él, ni la escultura más hiperrealista ni el más perfecto *trompe l'œil* escapan de la regla que dicta que el arte se haga siempre visible *in extremis*, más allá o más acá de las continuidades que instaure o establezca en su repartición de lo sensible:

Para que la ilusión se configure, el aire que rodea a los objetos debe ser el nuestro, las sombras que proyectan, proporcionales y conformes con el cuerpo del espectador, sus relaciones coherentes con las que van a establecer con él, como si la voluntad del género fuera precisamente la de olvidar eso a lo que no puede escapar y sin cuyo límite queda anulado o reducido a una impostura: el marco” (1999e: 1285).

Comentando una cita de Jean-Luc Marion, Laddaga escribe, en las páginas que dedica a Sarduy, que el marco es aquello contra lo cual se despliega la pintura y que por eso “siempre se encuentra, en cierto modo, como al borde de la explosión” (2007: 46). No hay duda de que Sarduy dramatiza esa frontera que el marco representa y hace de ella uno de los lugares de su práctica y su teoría de la duplicación, incluso en el caso del más radical *trompe l'œil*, pues, como vemos, este no existe en tanto género si no lo hace brillar por su ausencia.

La función del marco como frontera conceptual y móvil donde explorar los escenarios posibles de la indiferenciación reaparece, en *La simulación*, en los análisis de las obras de Tapies, Rauschenberg y Saura, que se erigen en otras tres instancias de una reflexión alternativa. Porque con ellos ya no se trata de una estética de la duplicación propiamente dicha sino más bien de una *estética de la expansión*. Me refiero a una modalidad distinta cuyos mecanismos forman, en la teoría y en la práctica de Sarduy, una extraña pareja con algo que podríamos bautizar, paralelamente, como su *estética de la inscripción*. De hecho, si comparamos sus ejemplos, ambas parecen contradictorias y antagónicas, pues así como la mariposa indonesia Kallima se metamorfosea entre las hojas y los arbustos hasta confundirse totalmente con ellos, así como el cuerpo de la modelo Verushcka desaparece tras la pintura que la viste y abole la separación entre soporte y representación, así, en un movimiento inverso, los tres pintores citados ponen de relieve la presencia del soporte, exhiben sus materiales crudos y proyectan sus lienzos hacia el espacio que los rodea. Por un lado, tenemos, pues, una estética que mimetiza, borra y vela, una estética de la inscripción que hace desaparecer la figura en el fondo y plantea el tema de la indiferenciación con el lenguaje de la inmanencia y la invisibilidad. Ya no se duplica sino que se incorpora o

se encarna: ni el arte del tatuaje ni el del *mimikry-dress-art* son, en realidad, tautológicos; tampoco la composición de un autorretrato a través del mapa de las cicatrices del autor que abre *El Cristo de la rue Jacob* (1987) y en el cual la mediación literaria o artística del género desaparece en pro de una lógica que transforma ostensiblemente al cuerpo en materia y en superficie de intervención (SARDUY, 1999g: 52-61). Sarduy hace énfasis en este libro y en *La simulación* en ese “saber excesivo de la sutura” que al mismo tiempo une y separa, señalando, con la ambigüedad de sus contornos, la demarcación del escenario donde se teatraliza la representación (1999e: 1293-1294). Gilbert and George son, para el cubano, el ejemplo más elocuente de esta estética, ya que ambos han anulado al modelo, según nos dice, “para incorporarlo, para interiorizarlo físicamente, convirtiéndolo en naturaleza...” (1999e: 1289)

También en el travesti, que no duplica a la mujer sino que la excede, el objetivo de la metamorfosis es, según Sarduy, una forma de invisibilidad que nunca se alcanza y cuyo fracaso constituye el verdadero drama que se pone en escena. Recordemos que la protagonista de la novela *Cobra*, que todo lo intenta para transformarse, acaba siendo reconocida y humillada: al final, no es más que una impostura pintarrajeada (1999b: 500). El fiasco en que termina su aventura corporal asocia representación, risa y muerte, pero sobre todo pone de relieve, con un cierto patetismo, la tensión entre ilusión y desilusión que define al conjunto de prácticas corporales analizadas por Sarduy: *body art*, *mimicry-dress-art*, tatuajes y maquillaje. La estética de la inscripción nos las presenta no sólo como ejercicios donde una materialidad perturbadora altera los órdenes y jerarquías que mediaban entre lo artístico y lo real, no sólo como un asedio inmanente de esas fronteras y un violento reajuste de la alteridad entre lo humano y lo no humano. Además, la estética de la inscripción señala la aparición en la obra de Sarduy de un cuerpo desublimado y cosificado que se entrega como superficie a la expresión y que problematiza la noción misma de exterioridad. Agreguemos que, por su intermedio, el cubano anticipa una parte de la reflexión contemporánea sobre los escenarios del cuerpo bio-político en la obra de artistas como Marc Quinn o Santiago Serra.

En los antípodas de este repliegue dentro de un espacio inmanente, Tapies, Rauschenberg y Saura ilustran la trascendencia de una estética de la expansión que genera un espacio en continuo movimiento e incorpora a su extensión todo lo que se produce con él. Tapies trae así a sus lienzos la materialidad de la arena, la madera, el cemento y la piedra, y reivindica su presencia en el soporte en tanto y en cuanto objetos en sí y no como dobles o reproducciones. Rauschenberg, por su parte, da un paso más y le imprime a la superficie de sus cuadros una dinámica propia que altera y lleva a una conclusión inédita la lógica del régimen estético de la literatura y el arte:

En realidad, las *combine-paintings* reiteran de otro modo el efecto Duchamp: los presupuestos que los producen, corroboran, aunque traspuestos a la sociedad americana y la problemática de los años sesenta, las premisas devoradoras del dadaísmo y el futurismo: apoderarse, para incluirlo –por una decisión tan arbitraria como instantánea– en el arte, de lo más distante y halógeno con respecto a él. En Rauschenberg el gesto conlleva una variante contradictoria: no se incluye en el cuadro, en el arte, lo extranjero e insignificante, sino que se prolonga, a través de objetos, arbitrariamente articulados con ella, la superficie aceptada de la representación, para hacerla desbordar hacia la realidad circundante, devorándola, incorporándola al cuadro, obligándola, como en una invasión de lo simbólico, a una significación suplementaria: a un simulacro de trascendencia (SARDUY, 1999e: 1326-1327).

Sometido a una presión extrema, el marco estalla o se llena de agujeros; la frontera se abre o, mejor, avanza hacia nosotros insaciable. Las continuidades que se crean adquieren ahora un contenido distinto porque persiguen no ya la invisibilidad de una representación indiscernible que se funde en lo real, sino la exhibición material de una exterioridad cuyos límites han comenzado a borrarse y cuya aparición en la tela, a través de una serie de objetos heterogéneos, constituye el más literal y trascendente efecto de realidad. Tal es, a grandes rasgos, el escenario de la indiferenciación que nos pinta la estética de la expansión y que no puede dejar de hacernos pensar en la pasión del cubano por la astronomía. Y es que, aun cuando no sea posible saber si Sarduy ve en la pintura de Rauschenberg una maqueta del *big bang* o si descubre en la maqueta del *big bang* un modelo de inteligibilidad para la pintura de Rauschenberg, lo cierto es que, allá por los años ochenta, cuando explora las relaciones entre los imaginarios del arte y la ciencia, traza un clarísimo puente entre ambos con su visión de un espacio de la representación que estalla proyectándose en un movimiento ilimitado más allá de sí mismo y de sus escenarios tradicionales.

Sería difícil, sin embargo, encontrar en la obra plástica de Sarduy algo que se asemeje realmente a las *combine paintings* de Rauschenberg aunque, como ya se dijo, siempre le interesó el arte del *collage*, aunque alguno de sus paisajes orientales fue pintado, muy cubanamente, no con tinta china sino con una mezcla de café y azúcar. Es sin duda en su literatura donde se halla más claramente aplicado el principio de una prolongación de la superficie convencional por la articulación en ella de objetos ajenos o externos, es decir, en este caso, fragmentos, citas, textos y otras interpolaciones que proceden de la prosa varia del mundo. Su presencia se reivindica sin ambages en casi todas las novelas, en mucha de la poesía y sobre todo en su teatro radiofónico, y se reivindica además con toda la arbitrariedad distorsiva que supone su aparición en la página como territorio de la ficción. Badiou escribe que “el texto de

Sarduy constituye una totalidad completamente entregada a la exterioridad de la prosa” (1999: 1623). No en vano se ha dicho también que la obra del cubano puede ser leída hoy como un antecedente bastante inmediato de ciertas prácticas literarias de Mario Bellatin (QUESADA, 2011) y César Aira. En cualquier caso, con su estética de la expansión nuestro autor llega a uno de los momentos más decisivos de su teoría de la literatura y el arte no sólo porque presupone modernamente que, a fin de cuentas, todo existe para acabar en un cuadro o en un libro, sino porque plantea de un modo mucho más contemporáneo la cuestión de los imaginarios sociales como parte estructuradora de la realidad misma, sin hacer ya diferencias entre ciencia y no ciencia, entre ficción y no ficción, entre arte y no arte. La definición que nos dejó del barroco y el neobarroco en su último libro de ensayo, *Nueva inestabilidad* (1987) recoge este principio de indiferenciación y, a través de una serie de preguntas sobre las formas y los lenguajes a que puede dar lugar la representación del *big bang*, elabora una teoría de la literatura y el arte que permite redibujar los lindes entre el ayer y el hoy, y nos instala, de este modo, en un presente bien específico:

Así como la elipse —en sus dos versiones geométrica y retórica, la elipsis— constituye *la retombée* y la marca maestra del primer barroco —Bernini, Borromini y Góngora bastarían para ilustrar esta aseveración—, asimismo la materia fónica y gráfica en expansión accidentada constituirían la firma del segundo. Una expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es informable. No sólo una representación de la expansión, tal y como puede situarse en la obra de Pollock, en ciertos caligramas, o hasta en la poesía concreta del grupo brasileño de Noigandres. Sino 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 su producción. Hacia los límites del pensamiento, imagen de un universo que estalla hasta quedar extenuado, hasta las cenizas. Y que quizás vuelve a cerrarse sobre sí mismo (SARDUY, 1999h: 1375).

Varios de los últimos cuadros de Sarduy tratan de ofrecernos una imagen de esta expansión, que es la del origen mismo del universo y que, según sabemos, ha de convertirse en uno de los motivos recurrentes de su literatura póstuma. Baste mencionar la serie de fragmentos que se reunieron bajo el título de *El estampido de la vacuidad* (1993) o la novela *Pájaros de la playa* (1993). No habría que olvidar que, en ella, no sólo encontramos entre los personajes a un cosmólogo sino además a un arquitecto que quiere dedicar su vida a escuchar un rumor: ese eco del *big bang* que se conoce justamente como “el rumor de la tierra” (SARDUY, 1999j: 949). Otro de los cuadros de Sarduy lleva también este título y, al igual que un buen número de textos

tardíos de nuestro autor, alude al movimiento expansivo y a lo que este implica o conlleva: la paradoja de que el punto más avanzado del universo sea el que nos trae el sonido o la luz del estallido inicial y que, de algún modo, nos devuelve al momento del origen. ¿No estamos hablando asimismo de la matriz biográfica con que el último Sarduy se reúne con el primero a través de su reapropiación de las formas fijas y su relectura de la poesía popular cubana? Que se me perdone esta pregunta retórica, pero, a mi modo de ver, la maqueta del Big-Bang opera en los niveles más distintos dentro de la obra y estructura incluso el difuso discurso autobiográfico con que el autor elabora al final de su vida una imagen de su trayectoria.

En lo que respecta a su visión de las relaciones entre literatura, arte y mundo, la estética de la expansión traduce la idea de una extensión incontrolada e incontrolable de las superficies y los soportes y de una multiplicación de los objetos artísticos y literarios que constituye en varios aspectos, como ya se ha sugerido, una anticipación de nuestro presente. Creo que a Sarduy no le habrían sorprendido así la aparición de los *reality shows* ni la proliferación de géneros híbridos, como la autoficción. De hecho, algunos de sus últimos textos se instalan ya en esas porosas y móviles fronteras. Pienso en la serie de epitafios que escribió a principios de la noventa y también, evidentemente, en *Pájaros de la playa*.

Por el contrario, no estoy tan seguro de que nos hubiera entendido si le hubiéramos hablado de una condición *post-estética* o *post-autónoma* de la literatura y el arte en el siglo XXI, máxime si le hubiéramos dicho que lo que la define es el postulado de que hay prácticas que ya no pueden leerse ni artística ni literariamente porque se han esfumado las diferencias entre ficción y realidad, o entre cultura, economía y política. Digo que no estoy seguro de que nos hubiera entendido porque, al igual que las modalidades del espejeo, de la duplicación y de la inscripción, la de la expansión implica un doble movimiento convergente que, por un lado, produce nuevas formas de representación y, por otro, dinamita simultáneamente la norma perceptiva realista y pone al descubierto la fabricación social de lo real. Imaginar que la literatura o el arte puedan disolverse en una exterioridad no formalizada, sin afueras, supondría, en este sentido, una vuelta a la naturalización del realismo y de las pedagogías mediáticas del sentido común. O peor aún: una suerte de regresión que privaría a la literatura y el arte de la función política que Sarduy les confería, a saber: la de revisar crítica y constantemente la equivalencia entre representación y realidad social. De ahí que, para nuestro señor del barroco y el neobarroco, el proceso de indiferenciación nunca sea unívoco sino que opere en muchos sentidos y de una manera multidimensional, pues constituye una actualización del potencial estético de nuestras formas de acceder al mundo y, a la vez, un censo de los nuevos efectos de realidad

en el arte y la literatura. Que esos efectos y esas formas no sean ya los de la ciudad letrada o los de la alta cultura moderna no habría modificado mucho la situación. 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, por ejemplo, como una herramienta de intensificación dramática de la información, o donde se apela al cuerpo para hacer un diagnóstico de nuestras vivencias colectivas. Dicho en otras palabras: en nuestro siglo global, saturado de narrativas e imágenes, 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.

Rancière señala con bastante claridad en *Le partage du sensible* (2000) que el problema no está en afirmar que todo se ha vuelto ficción, sino en no olvidar que lo real debe ser *ficcionalizado*, es decir, *fabricado* para poder ser pensado (2000: 61). Es desde este punto de vista que un mismo régimen de verdad opera en la construcción de la historia y de la literatura. La estética general de Sarduy y sus modalidades, como he querido demostrar, no nos dicen otra cosa. Y es que, al incluir en su reflexión campos tan distintos como el de la religión o la ciencia, o prácticas tan heterogéneas como el tatuaje y el mimetismo animal, nuestro autor pone de manifiesto una rara curiosidad por las potencialidades, los pilares y la vocación artística y literaria de nuestras plurales maneras de hacer mundos. “Nunca leí el barroco como una tendencia estética –le dice a Susanne Klengel en una de sus últimas entrevistas–, lo que se hace ya en todas la universidades del mundo o en la Escuela del Louvre de la que soy egresado. Esta pura tendencia estética no me interesa. Yo quería practicar una epistemología tipo Foucault, tratando de ver cuáles eran las bases en otros registros” (KLENGEL, 1994: 42).

Bien visto, nada lo acerca tanto a nuestro tiempo como esta actitud con la que hoy nos convida a releer críticamente los veinte años que han transcurrido desde su muerte. Para concluir, me gustaría, una vez más, dejarle la última palabra, transcribiendo uno de los párrafos que dedica a los retratos imaginarios de Saura en *La simulación*, quizás a alguno de los de la

serie de Felipe II. “Retratar, para Saura, es mostrarle al modelo, como en la anamorfosis, el manchonazo organizado a que su figura, como toda figura, se reduce, el pattern de su génesis...” escribe, como en un preámbulo, unos párrafos antes (SARDUY, 1999e: 1343). Pienso que, más allá de cualquier interpretación convencional, las líneas con que concluyo son una elocuente puesta en escena de la visión que tenía de la creación como un tenso diálogo entre la representación artística y literaria y las formas de simbolización inscritas en nuestra forja de lo sensible. El tema central es el que recorre toda la estética sarduyana de principio a fin: esa mutua dependencia, esa conflictiva necesidad con que se trata de fijar una imagen, incluso a sabiendas de que siempre algo se nos escapa, pues solo así se conjura la amenaza de la trivialidad y el sinsentido.

La función del modelo es contener, limitar, lo que sin su borde sería la furia del pincel desaforada y proliferante, pintura de acción sin cauce, brochazos informes, chorreaduras, gestos. El dibujo, el contorno autoritario y neto del retrato original, la voz del modelo, no sirve más que de clausura, de represa. Dialéctica entre la energía informulada, ciega, y la austeridad o la censura del *pattern*. El régimen de la producción de sentido es el de la libertad vigilada. Si la libertad es total o nula, el sentido no acude. El azar prodiga tachonazos rápidos, inconexos, anárquicos, rayas borrosas, todo un flujo nervioso sin concierto ni telos; la necesidad, es decir, la vigilancia del modelo, su dibujo diametralmente recortado como un fondo negro, emergiendo, como el perro de Goya, de la noche indiferenciada o de la tinta, contiene y broquela —dota de sentido— la pulsión perpetua del garabato, interrumpe, corta, imparte su energía —que es la del límite— al fluir dislocado de los signos (1999e: 1337).

Referencias Bibliográficas

- BADIOU, Alain. “Vide, séries, clairière. Essai sur la prose de Severo Sarduy”. In: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999: 1619-1625.
- BELHAJ KACEM, Mehdi. *Inesthétique et mimésis. Badiou, Lacoue-Labarthe et la question de l'art*. Paris: Editions Lignes, 2010.
- FELL, Claude. “Entretien avec Severo Sarduy”. In: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999: 1811-1813.
- GUERRERO, Gustavo. *La religión del vacío y otros ensayos*. México D.F.: FCE, 2002.
- GUZMÁN, Patricia. “El relámpago de la fascinación”, *El Nacional*, 30 de agosto, p. C3, 1987.

- KLENGEL, Susanne. “Señalar lo ilusorio de todo”, *Vuelta*, n. 206, 1994: 39-42.
- LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- LUDMER, Josefina. *Aquí, América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- ORTEGA, Julio. “Severo Sarduy: escribir con colores”. In: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999: 1822-1827.
- QUESADA, Catalina. “*Mutatis mutandis*: de Severo Sarduy a Mario Bellatin”, *Boletín Hispánico Helvético*, n. 17-18, 2011: 297-320.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique Éditions, 2000.
- _____. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.
- _____. *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Pluriel, 2010.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “Severo Sarduy”. In: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999: 1795-1811.
- SARDUY, Severo. “Nuestro Rubén Darío”, *Mundo Nuevo*, n. 1, 7, 1967: 33-46.
- _____. *Escrito sobre un cuerpo*. In: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999a: 1120-1194.
- _____. *Cobra*. In: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999b: 425-584.
- _____. *Barroco*. In: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999c: 1195-1261.
- _____. *Maitreya*. In: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999d: 585-689.
- _____. *La simulación*. In: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999e: 1263-1344.
- _____. “La metáfora del circo ‘Santos y Artigas’”. In: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999f: 25-26.

- _____. *El Cristo de la rue Jacob*. In: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999g: 51-104.
- _____. *Nueva inestabilidad*. In: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999h: 1345-1382.
- _____. “Cromoterapia”. In: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999i: 34-36.
- _____. *Pájaros de la playa*. In: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999j: 915-1005.
- _____. *Poesía bajo programa*. In: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999k: 253-264.
- _____. *Severo Sarduy en Cuba. 1953-1961*. ROMERO, C. (Comp.) Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2007.

Gustavo Guerrero. É professor de História cultural e Literatura hispano-americana contemporânea na Universidade de Cergy-Pontoise e conselheiro editorial da casa Gallimard na área ibero-americana. Autor de inúmeros artigos e ensaios, dentre os quais se destaca *Historia de un encargo: La catira de Camilo José Cela* (Barcelona, 2008), que obteve o XXXVI Premio Anagrama. Atualmente coordena o projeto Mediação Editorial, Tradução e Difusão da Literatura Latino-americana em França 1950-2000. E-mail: gustavo.guerrero@gallimard.fr

Recebido em: 15/09/2016

Aprovado em: 04/12/2016