

Sarduy o la religión del vacío

Siempre viva se ajustó la cofia y miró a Caimán, pero de reojo y en el espejo, sugiriendo que en los atuendos del barroco vienés que se había colgado —tanto festón, voluta y doradura; tanto canutillo negro de brillo funeral— se vislumbraba la reverberación de otra vacuidad.

Pájaros de la playa

En los años de formación del joven Sarduy, una experiencia estética parece marcar un hito fundamental: el descubrimiento de la obra de Franz Kline. No sabemos a ciencia cierta cuándo se produjo, pero es muy probable que Sarduy ya hubiese visto, en Cuba, varios cuadros del artista —o, al menos, algunas reproducciones— antes de viajar a Europa en diciembre de 1959 y mucho antes de su visita a la Bienal de Venecia en 1960. La atmósfera cosmopolita de La Habana a fines de la década de los cincuenta y el medio en que el novel escritor se desenvolvía bien pudieron darle acceso a la obra del norteamericano. No habría que olvidar que, después de dejar Camagüey, Sarduy inicia, en la capital, una carrera de crítico de artes plásticas, con un buen número de reseñas y artículos que se publican en *Nueva Generación* y en *Lunes de Revolución*. Sin embargo, sea cual fuere el lugar del encuentro, lo esencial es que el cubano ha de conservar un recuerdo imborrable de la pintura de Kline —barras negras sobre fondos blancos— hasta el punto que, cuando en 1975 se le pide que redacte su propia cronología para un número especial de *Espiral / Fundamentos*, entre bromas y veras, no duda en incluir la revelación de esos trazos como uno de los eventos mayores de su existencia.

De seguro no le faltaba razón para darle tanta importancia. Si hemos de creer en lo que él mismo le dice a Rodríguez Monegal en las conversaciones de *Mundo Nuevo*, si hemos de creer en unas declaraciones que luego reitera en otros periódicos y revistas, la escritura de *Gestos* (1963) mucho debe a la obra de Franz Kline. Digamos que el joven Sarduy des-

cubre en ella el pasadizo secreto que lleva de la pintura a la literatura y que le permite asociarlas dentro de un mismo proceso creador. Y es que, en buena medida, *Gestos* nace de la fascinación del cubano ante las franjas negras que el artista dibujaba bailando sobre la superficie blanca. De hecho, el estilo de la novela representa un esfuerzo por encontrar un equivalente escritural de esta *action painting* y por eso se define, ante todo, como *action writing* o «escritura gestual». La particularísima manera de pintar de Kline, su dinamismo desbordante, fija, además, desde muy temprano, el horizonte estético de una creación en acto que Sarduy ha de seguir buscando.

La relación con Kline no se agota, sin embargo, en esta primera instancia. Sarduy ve algo más en la obra del pintor norteamericano y, para decirlo, escribe una serie de seis poemas que, traducidos al francés, se publican en el n° 23 de *Tel quel* en 1965. El conjunto lleva por título «Páginas en blanco (Cuadros de Franz Kline)». Como ya lo indica este encabezamiento, los seis textos constituyen otras tantas variaciones descriptivas sobre la desnudez de la tela en esta pintura, esa blanca desnudez con la cual el poeta entabla un diálogo de espejos que compendia forma y fondo, trazo y escritura. Que se me permita citar el primer poema de la serie a título de ejemplo:

No hay silencio
sino
cuando el Otro
habla
(Blanco no:
colores que se escapan
por los bordes).
Ahora
que el poema está escrito
La página vacía.

A todo aquel que haya frecuentado un poco la obra de Sarduy no puede menos que sorprenderle la extremada sencillez y despojamiento de este texto cuya breve meditación sobre el Otro, el blanco y la vacuidad, parece más propia de una poética del silencio que de los fastos de una literatura barroca. Ciertamente, asombra que un escritor llamado a desarrollar una de las prosas más lujosas y exuberantes de la novelística hispanoamericana, sea, al mismo tiempo, el poeta de tales versos. Si he querido citarlos, es justamente por la fuerza del contraste que encierran y también por su fecha temprana, ya que la serie «Páginas en blanco (Cuadros de Franz Kline)» bien puede representar la primera aparición de un tema que no parece haber suscitado hasta ahora mayor interés entre los críticos de

Sarduy, pero que se sitúa, sin embargo, en el corazón mismo de su obra, como una condición de posibilidad. Me refiero a la intuición fundamental de una presencia del vacío que orienta el pensamiento y la escritura del cubano, y que acabará representando, para él, toda una concepción del mundo, el comienzo y el fin de la más alta experiencia de lo real. Objeto proteico y móvil, esta intuición del vacío se repite como un verdadero *Leitmotiv* del discurso de Sarduy en sus más diversas modalidades y recorre así los distintos géneros que componen la obra y las múltiples preocupaciones que recogen. Pues no sólo se la encuentra en la poesía o en las novelas sino también en la manera misma en que el autor concibe el trabajo de escritura, en su sensibilidad artística y literaria, y en ese vasto radio de inquietudes donde se funden y se confunden la pintura china, las religiones orientales, el barroco y el neobarroco, la tradición mística española y hasta la teoría del *big bang*.

Modelada y modulada en cada uno de estos campos, la noción sarduyana del vacío no es ciertamente uniforme, pero quizá lo primero que haya que decir es que constituye una respuesta a otra vacuidad: a aquella que señala el camino de la aventura moderna. En efecto, no habría que olvidar que la obra de Sarduy no sólo es contemporánea de la novelística del *Boom* sino también de las experiencias más radicales de un Borges o de un Beckett. El cubano empieza a escribir en ese álgido momento de la «era de la sospecha» en que la conciencia de la ilusión del mundo se convierte en la única verdad de la literatura y con ella se impone la exigencia de un silencio que, llevando la práctica de la ironía hasta sus últimas consecuencias, denuncia el carácter fantasmático del lenguaje y de la realidad. Como enseña Rafael Argullol, la muerte de Dios y el discurso sobre el fin del arte marchan al unísono en este proceso, pues la pérdida de un fundamento ontológico y religioso es correlativa a la pérdida de toda fe en los poderes de la palabra. En el abismo insalvable que se abre entre el yo y el mundo, en la falla mayor de lo real, desaparecen así, al mismo tiempo, la solidez del yo, la objetividad del mundo y la dócil transparencia del discurso que los había unido. «Las cosas ya no son y la lengua ya no dice qué son», comprueba Kafka. Nuestro siglo no hace más que agudizar esta situación hasta colocar al escritor contemporáneo ante la disyuntiva del simulacro o del silencio, entre el callar o el representar. No es otro el punto de partida de la obra de Sarduy.

Imbuido del espíritu de la época en el París de los sesenta, el cubano tiene, efectivamente, una idea muy precisa del momento en que escribe y entiende la alternativa que la modernidad le plantea, con una lucidez que se echa de menos en otros escritores latinoamericanos. El anonadamiento interior del sujeto en el pensamiento de Sartre, la huérfana vacuidad de su

acción y su libertad, y sobre todo la lectura de Heidegger, contribuyen a esta toma de conciencia. El «Curriculum cubense» de *De donde son los cantantes* (1967), paralelo en el tiempo a los poemas sobre los cuadros de Kline, tematiza justamente la falla o la carencia de un fundamento, parodiando las enseñanzas de «el lechosito de la Selva Negra», como llaman los personajes al filósofo alemán. Enrico Mario Santí ha analizado ya en detalle las nociones heideggerianas con que Sarduy juega en este capítulo introductorio de la novela y ha sabido mostrarnos cómo, en él, el desparpajo y la burla constituyen, a la vez, un desafío y una respuesta a la ocultación del Ser, que nos vela su esencia. Aún más, recordemos que, en el «Curriculum cubense», las heroínas, Auxilio y Socorro, se presentan nada menos que a las puertas de la casa de Dios —*domus dei*—, pero sólo logran comprobar que el Hacedor «brilla por su ausencia». La única luz que allí encuentran es la que refleja «la calva de la Gran Pelona», o sea, la muerte. Es ella la que ha venido a ocupar el puesto vacante, dejando a las protagonistas a merced del solo deseo, abandonándolas ante el absurdo y el sinsentido. Así, el blanco de las migas de pan en el propio «Curriculum cubense», el blanco de la tintorería en «Junto al río de cenizas de rosa», el blanco del orishá Obatalá en «La Dolores Rondón» y, en fin, el blanco de la nevada con que termina «La entrada de Cristo en La Habana», todos van rimando la marcha de los personajes y de la novela hacia la nada última que es su destino. Treinta años más tarde, en *Pájaros de la playa* (1993), Sarduy escribe un párrafo a propósito de las esculturas de Giacometti que bien podría aplicarse a los múltiples personajes que recorren las páginas de *De donde son los cantantes*:

Detestan, los que las conocen, las figuras filiformes y caquíticas de Giacometti, anunciadoras, sin que el maestro tuviera la menor sospecha, de ese hombre de su mañana que es el de nuestro hoy: avanzan, hueso y pellejo, ahuyentadas por el vacío. O yendo hacia él.

Ciertamente, existe en Sarduy una exacta comprensión de las formas de la vacuidad moderna, sinónimo de ausencia y de muerte, y hay en él una visión trágica, un universo oscuro y lúgubre, cuya nota dominante es un hondo pesimismo. No en vano declaró alguna vez que la desilusión fue la pasión de su vida. El apocalíptico final de *De donde son los cantantes*, el interminable ciclo del poder en *Colibrí* o la desgarradora pintura de la decrepitud en *Pájaros de la playa*, ilustran por igual este aspecto de su obra que ha sido parcialmente ocultado por el brillo de una poética barroca o, mejor, neobarroca. Y, sin embargo, no creo equivocarme si digo que, en gran parte, el propio neobarroco de Sarduy no se hace legible sino a través del concepto menos festivo que el autor se había hecho