

La fiesta y el dolor: sobre el último Severo Sarduy

Rafael-José Díaz

En un ensayo sobre Lucio Fontana titulado «Seis laceraciones en pleno color», Severo Sarduy escribía: «El corte, la herida de la tela y la cuchilla hacen referencia, aunque por otro camino, a la interrogación sobre el espacio, a su «despliegue», en el reverso. En efecto, el corte provoca que pasen dos bordes, dos finas bandas lelas de la tela que pertenecen al anverso, a la superficie anterior, a lo mostrable, al cuadro mismo, hacia el reverso, hacia el negativo, hacia lo que normalmente no se ve y que sólo se emplea para que el pintor, cuando hay dudas, señale con una flecha dónde está lo alto y lo bajo de la tela, o añada alguna flecha»¹. Lo que aquí se postula sobre un procedimiento *heridor* de la textura del cuadro puede acaso aplicarse a ciertas prácticas textuales de la obra del propio Severo Sarduy. La mostración de la negatividad, del hueco, del envés, están en la base de todo su trabajo creador, pero es en sus últimas obras, y en especial en *Pájaros de la playa*, donde la escritura muestra con mayor intensidad su reverso, su doble vacío (su doblez de silencio). Si la «interrogación sobre el espacio» conduce finalmente al señalamiento de lo no mostrable, no debe sorprendernos que la obra de Sarduy evolucione hacia una mostración muda de ciertos territorios estigmatizados como impronunciables, situados en las fronteras del lenguaje. El vacío, la enfermedad, la muerte, van a ir ocupando los intersticios de la dicción, como en una proliferación inversa a la del mundo fenoménico que, considerada un rasgo definidor de la escritura de Sarduy, ha sido estudiada dentro de sus *estrategias neobarrocas*².

La visualización de unos signos adentrándose en el espacio de lo inestable, el misterio de un cuerpo «encerrado» y la desrealización de toda realidad aparecen muy tempranamente en la obra de Sarduy. Los «signos des-

¹ «Seis laceraciones en pleno color», en *La página*, n° 2 (febrero-mayo 1990), *La Laguna*, p. 56.

² Vid. el libro de Gustavo Guerrero, *La estrategia neobarroca*, Edicions del Mall, Barcelona, 1987. *La reactualización que la crisis del principio aristotélico de mimesis obtiene en la obra de Sarduy es la idea generatriz de este libro. Sobre el designio proliferante de la escritura sarduyana, vid. también Goretti Ramírez, «Un vértigo ordenado más que un orden vertiginoso (Entrevista a Gustavo Guerrero)», en Paradiso, n° 5 (enero-febrero 1994), Santa Cruz de Tenerife, p. 6.*

cendiendo hacia la arena» de que se habla en *Flamenco*³, libro de poemas publicado originariamente en 1969, prefiguran en cierto modo la huida final de Siempreviva rumbo al mar entre «ráfagas arenosas con olor a salitre» con que concluye –aunque en realidad permanece inconcluso, abierto– el discurso narrativo de *Pájaros de la playa*⁴. La visión de un cuerpo «dentro de un cubo blanco» que aparece en uno de los poemas de *Flamenco* no puede dejar de relacionarse con los espacios clausurados y el deseo de libre movimiento que caracteriza las tres últimas novelas de Severo Sarduy: *Colibrí*⁵, *Cocuyo*⁶ y *Pájaros de la playa*. Hay, en efecto, un reverso negativo, una oclusión, una inmovilidad y una ausencia que se contraponen especularmente a la proliferación, a la fiesta del lenguaje, a la apertura textual y al *imperio de los sentidos*. Enrico Mario Santí lo ha expresado con claridad: «Una segunda observación en torno a las categorías de artificio y parodia destacaría la temática negativa que se deriva a partir de ellas. Por temática negativa quiero decir una interpretación del barroco no como un arte de plenitud vital o espiritual, que es como suelen ser leídos los clásicos del barroco (Calderón, Góngora, Sor Juana, Quevedo), sino como textos de carencia semántica y de expresión frustrada de deseos»⁷.

El decantamiento progresivo hacia la vacuidad que, para Gustavo Guerrero⁸, constituye la verdadera religión de Sarduy, alcanza su intensidad máxima en algunos de sus textos finales: los fragmentos del «Diario del cosmólogo» que forman parte del cuerpo textual de *Pájaros de la playa*, las anotaciones publicadas póstumamente bajo el título de «El estampido de la vacuidad»⁹ y algunas de las décimas que cierran *Un testigo perenne*

³ Vid. Big Bang, Tusquets Editor, Barcelona, 1974, p. 11. Este libro recoge toda la producción poética de Sarduy hasta ese momento. La edición original de *Flamenco*, publicada por Manus-Press en Stuttgart en 1969, contenía unos grabados de Erhardt.

⁴ Severo Sarduy, *Pájaros de la playa*, Tusquets Editores, Barcelona, 1993. La inconclusión, la suspensión, el final abierto pueden relacionarse con esa nueva inestabilidad de la que habló Sarduy en los últimos años de su vida. La incertidumbre de toda continuación adquiere nuevos sentidos en una obra en la que la inminencia de muerte proyecta su sombra sobre el espacio, sobre los personajes, sobre el propio discurso narrativo.

⁵ Severo Sarduy, *Colibrí*, Argos Vergara (Bibliotheca del Fénice, 21), Barcelona, 1984.

⁶ Severo Sarduy, *Cocuyo*, Tusquets Editores, Barcelona, 1990.

⁷ Enrico Mario Santí, «Sobre Severo Sarduy: el efecto barroco», en *Escritura y tradición*, Editorial Laia, Barcelona, 1987, p. 156. Un poco más adelante cita Santí unas palabras de Severo Sarduy que hablan de la «ausencia que señala esa traslación, ese recorrido alrededor de lo que falta y cuya falta lo constituye». Vid. Severo Sarduy, «El barroco y el neobarroco», recogido en César Fernández Moreno, ed., *América Latina en su literatura, Siglo XXI, México, 1972*, p. 109.

⁸ Vid. Gustavo Guerrero, «Sarduy o la religión del vacío», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 552 (junio 1996), pp. 33-46.

⁹ Severo Sarduy, «El estampido de la vacuidad», en *Babelia* (El País, Madrid, 14 de agosto de 1993).

y *delatado*¹⁰. Lo que aquí se nos muestra es una escritura asediada por un vacío inminente. Frente a una textualidad desplegada gozosamente en la multiplicación, el furor y la ubicuidad de los significantes, asistimos ahora a un repliegue silencioso, a una retracción de la escritura hacia la transparencia («Mi verso se ha tornado transparente»)¹¹ y la *cortedad del decir*. Bien es cierto, sin embargo, que, sobre todo en los libros de poemas recogidos en *Big Bang*, encontramos ya ejemplos de una austeridad de la palabra junto a la dolorosa meditación sobre la muerte: «Escritos en el suelo han quedado los signos de la muerte»¹² o «La hoja en blanco, / la mano que escribe, temblando»¹³, ejemplo este último que se relaciona con el temblor que la enfermedad (y el pensamiento de la enfermedad) provocan en la mano del cosmólogo de *Pájaros de la playa* y que éste registra en su «Diario» como un signo doloroso. El profundo conocimiento de dos *religiones del vacío* como son el taoísmo y el budismo, una extraordinaria pasión por la cosmología («la gran obsesión de mi vida [...] es la cosmología»)¹⁴ y sus descubrimientos más recientes, junto a la devoción por ciertas prácticas pictóricas extremas como las de Fontana, Morandi o Rothko, habían situado a Severo Sarduy muy cerca de un despojamiento que, como venimos diciendo, se acrecentará con la experiencia que marca sus últimos años: la enfermedad.

La experiencia límite de la lenta disolución corporal se traduce en una sostenida fatiga textual cuyo destino último no es otro que el silencio. El deseo de *no ser* conlleva una desaparición de la escritura en su propio reverso vacío. En uno de los últimos textos de Sarduy, escrito con motivo de la aparición de *Fuego blanco*, de Andrés Sánchez Robayna, leemos: «La poesía desborda de lo indecible, de eso que, antes y después de la palabra, rechaza todo acceso a lo expresable, a la representación»¹⁵. En ese mismo texto el autor cubano celebraba «una Poética esplendente y fundadora, disímil del exceso, ajena, por primera vez, al barroco en tanto que posibilidad privilegiada y consustancial a la suerte del español. Se trata, más que de una Poética, de una Cosmología»¹⁶. El lenguaje en *Pájaros de la playa* nace

¹⁰ Severo Sarduy, *Un testigo perenne y delatado, precedido de Un testigo fugaz y disfrazado*, Hiperión, Madrid, 1993.

¹¹ Vid. el soneto «Recuento», en *Un testigo perenne y delatado*, cit., p. 72.

¹² Vid. *Big Bang*, cit., p. 76.

¹³ Op. cit., p. 83.

¹⁴ Vid. Severo Sarduy, *Poesía bajo programa*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, 1994, p. 23.

¹⁵ Severo Sarduy, «Fuego blanco, de Andrés Sánchez Robayna», en *Gaceta de arte y literatura*, n.º 12 (Gaceta de Canarias, 6 de febrero de 1993).

¹⁶ Severo Sarduy, art. cit.

en la cegadora proximidad de la muerte; aquí, donde «el vacío acaba convirtiéndose en el tema medular del discurso»¹⁷, no puede la palabra desear sino una luminosa precisión que la reconcilie con la transparencia del paisaje y de la luz insulares que la acogen. Desde la precariedad, desde la reclusión más absolutas, se origina el sueño de un paisaje y una luz redentores: los de unas islas atlánticas cuya propia tradición literaria ha querido ver, ambivalentemente, como islas «de promisión»¹⁸ o islas «de las maldiciones»¹⁹. Esta ambigüedad de la utopía se proyecta también en una sospecha del lenguaje sobre su propia capacidad de transformación de lo real. Las metamorfosis de la utopía en *Pájaros de la playa* van desde lo arquitectónico²⁰ hasta lo cosmético, homeopático y medicinal. Pero hay en el libro una frase cuyo sordo estallido las refuta: «Al menos, algo cierto habrá quedado de todo esto: la desilusión»²¹.

El cuerpo no se distingue de la fatiga y de la enfermedad. Tampoco hay una frontera precisa entre cuerpo y lenguaje. Ambos caminan hacia la aniquilación, y su incesante restauración (por los medios del artificio o del reposo) sólo logra alejar provisionalmente la sombra de la nada final. Contra esa opacidad entrevista se alzan la luz («La luz cura. Hoy se han hecho visibles sus siete colores. El cielo desborda de esa misma fuerza que nos ha llegado a faltar»)²² o la imagen de un cuerpo joven, intacto («Me sorpren-

¹⁷ Vid. Gustavo Guerrero, «Sarduy o la religión del vacío», en Cuadernos Hispanoamericanos, n° 552 (junio 1996), p. 44. En este lúcido balance de la obra de Sarduy se habla también de «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» (p. 35).

¹⁸ Vid. Andrés de Lorenzo-Cáceres, *Isla de promisión*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1990. Edición, introducción y notas de Miguel Martínón.

¹⁹ Vid. Agustín Espinosa, *Crimen, Interinsular Canaria*, Santa Cruz de Tenerife, 1985. Edición de Miguel Pérez Corrales. Vid. especialmente el «Epílogo en la isla de las maldiciones», pp. 93-94.

²⁰ La fascinante figura del arquitecto de *Pájaros de la playa* tiene como modelo a César Manrique, cuyas arquitecturas en el interior de las cuevas y burbujas volcánicas de la isla de Lanzarote están maravillosamente descritas en la novela. La naturaleza, fragmento del inexorable tiempo cósmico, acaba por destruir la utopía de esa arquitectura silenciosa. La muerte del arquitecto y la visita, al final de la novela, de las ruinas de su casa por parte de Siempreviva, no son más que nuevas fases de esa destrucción.

A pesar de que, en carta a Andrés Sánchez Robayna, Severo Sarduy afirma que «por primera vez escribo algo que ocurre fuera de Cuba, y ese exterior –para volver a la primera idea– no es otro que el interior de Tenerife», conviene recordar, como lo hace Sánchez Robayna, que «se trata de la compleja elaboración de un mundo novelesco. Paisajes y figuras aparecen literariamente transfigurados, es decir, como parte de un mundo en buena medida imaginario». Vid. Andrés Sánchez Robayna, «La última novela de Severo Sarduy (una carta y una glosa)», en *De umbral en umbral*, n° 14 (El Día, Santa Cruz de Tenerife, 17 de junio de 1995).

²¹ *Pájaros de la playa*, cit., p. 162.

²² *Pájaros de la playa*, cit., p. 21.