

Entrevista con Severo Sarduy*

De las varias entrevistas que hicimos en París, esta es la única que no hubo que traducir. Ni de idioma, ni de medio. Los demás entrevistados hablaron ante un grabador, la cual obligó a una doble traducción: del habla a la escritura, del francés al español. En cambio, Sarduy pidió contestar por escrito. Las bandas magnéticas registran reiteraciones y lagunas que resultan fastidiosas al lector. Y molestas para un escritor, acostumbrado a la nitidez y a la fijeza de lo escrito.

Acaso Sarduy sea fiel a Derrida: la escritura es autónoma frente al habla, no es el mero registro de ella. Preferimos otra explicación, dada, en parte, por el propio Sarduy: «Soy una isla idiomática en París». Una isla que, esporádicamente, se contacta con tierra firme, como esos islotes que se convierten en penínsulas cuando bajan las mareas. Así, cuando encuentra algún escucha «en castellano». Como Cortázar, quien, al igual que el cubano, ganó el Premio Medicis para extranjeros. Ambos están como fijados a la lengua coloquial que practicaban en el momento de exiliarse. Cortázar, al porteño del Rico Tipo de los años 50. Sarduy, al desopilante camagüeyano de toda su vida.

«Camp» cubano y carcajadas rioplatenses alteran el silencio del café de Flore. Aquí todo son reminiscencias de Sartre y Camus, o de Hemingway y Dos Passos en la Brasserie Lipp, o de los estructuralistas en el café Bonaparte. Enfrente y a la vuelta: cincuenta años de literatura, de cuando París era una fiesta.

Esta extroversión latinoamericana no deja de ser mirada por mozos y parroquianos como una patología de las buenas maneras. Imposible entender. Tampoco nos entenderían si tradujésemos nuestras palabras. Conversamos sobre Galileo y las ciudades del 400, de flamencos y barrocos. Pero también, a cada rato, de Lezama Lima y de Borges. Y, continuamente, de Olga Guillot y Carmen Miranda. Esta mezcla de niveles sería incomprensible para un parisiense, aun cuando fuera expli-

* Publicado originariamente en La Opinión Cultural (Buenos Aires, 21 de diciembre de 1975).

cada en el más puro francés. Porque una cosa es hablar de levita y otra cosa es hablar en pijama, como decía Valéry.

Sarduy publica sus textos en español en Buenos Aires o en Barcelona, de forma que el lector los conoce de sobra. Colabora en la revista Tel quel, en francés, y reescribe sus libros para que aparezcan como traducciones francesas. Su discurso va de un género a otro, a veces inclinándose hacia la narrativa (Gestos, De donde son los cantantes, Cobra); a veces, hacia la ensayística (Escrito sobre un cuerpo, Barroco).

La presencia plástica es dominante en todos ellos. Sarduy se dedica obsesivamente a la pintura, al punto de «saberse» de memoria salas enteras de ciertos museos. Ha estudiado museología y es pintor. Hemos visto algunos acrílicos sobre tela suyos, semiocultos en bohardillas de Sceaux y Chantilly. Parecería verse en esas abstracciones figuras de islas, equivalentes a la isla idiomática mencionada antes. O a la radical soledad de todo extranjero en París, esa ciudad de las distancias.

Escribir barrocamente, a la cubana, es un reclamo de nostalgia, una manera de conservar la identidad. La preocupación teórica por lo barroco, manifiesta en su libro homónimo, tiene, así, su base existencial. Sobre esto conversamos y sobre esto Sarduy desgranó sus particulares y originales puntos de vista.

—¿Vivimos un tiempo barroco, en que no hay un centro, sino una dispersión de centros?

—En Barroco trato de leer las formas simbólicas —ya se trate de literatura o de urbanismo, de geometría o de pintura— en función de la cosmología de la época. No como una consecuencia de ella, ni como una causa, ni como una coincidencia ni como un parecido, sino más bien —influencia en mí del mundo radiofónico— como lo que sucede en una cámara de eco. Con una diferencia, sin embargo: en esta cámara, a veces, el eco precede a la voz. A veces, las formas se parecen a algo que aún no existe. He llamado a esto, después de buscar, inútilmente un término español que lo designase, «retombée», ese efecto posterior a una explosión. En Barroco, repito, el efecto puede precederla. La oposición Renacimiento/Barroco, que es la oposición entre un mundo centrado y circular y un mundo elíptico y descentrado, es la retombée (creo) de otra oposición: la que se establece entre el sistema de Galileo, en que los planetas giran en órbitas perfectamente circulares alrededor del Sol, y el sistema de Kepler, en que los planetas describen elipses alrededor de dos centros, uno de los cuales es el Sol. Hay ecos asombrosos, por su fidelidad, a estos sistemas: el primero, entre otros, la pintura de Rafael, enteramente organizada a partir del círculo y compuesta, en parte, de cuadros circulares. También: los tondi, la ciudad renacentista, centrada, organizada alrededor de un Duomo, etcétera. En cuanto a la elipse de

Kepler, basta con mirar detenidamente un cuadro de Rubens reproducido en *Barroco*: un juego perfecto de elipses con dos centros que son dos princesas, una de las cuales es rubia y brillante como un Sol. Pero el eco de esta elipse que más me interesa es, precisamente, la *elipsis*, esa figura de la retórica que es soporte del barroco: por ejemplo, de Góngora. Entre la figura geométrica y la retórica hay más de una coincidencia. Se trata de lo mismo proyectado en dos espacios diferentes. Bien. Lo que precede deja ver claramente, según creo, que la oposición Renacimiento/Barroco obedece a una segunda oposición. Es cosmológica, y su problema, si se puede hablar de él, es una batalla entre el círculo y la elipse, entre lo centrado y lo no-centrado. La cosmología de hoy también parte de una oposición. O, mejor: hay dos teorías cosmológicas principales: el *big bang* y el *steady state*. Esto sería muy largo de desarrollar. Pero, resumiendo, ya no se trata de oponer lo centrado a lo no centrado, sino de establecer si el origen del universo, su explosión inicial, genera una expansión indefinida, o si, por el contrario, hay un estado estacionario universal, con creación constante de materia. Desde este punto de vista, pues, la oposición Renacimiento/Barroco ya no tiene pertinencia. Habría que hablar, ahora, de la oposición entre un mundo simbólico del *origen* —el del cristianismo, la ciencia tradicional, la literatura del relato— y un mundo simbólico de la *diferencia*, del *a-origen*, por ejemplo la filosofía de Jacques Derrida. En mi libro hay otros casos referidos.

—*Tu método ¿es el de una morfología histórica? La historia ¿puede ser razonada o medida con un canon común a todas las épocas?, ¿puede ser solamente descripta «desde fuera»?*

—No hay afuera de la historia, como no hay afuera del sujeto. Lacan, y antes, de otro modo, el budismo, nos enseñan que lo importante no es la concepción de un sistema fuera del sujeto, sino, al contrario, el *repérage*, la marcación del sujeto en el lenguaje, el lugar del nombrador. Esto, por supuesto, nos llevaría muy lejos: a la castración que implica el hecho de nombrar, al residuo, etc. No creo que en el caso de *Barroco* pueda hablarse de una morfología histórica. Las formas se leen sin noción de causalidad, sin noción de contigüidad. El funcionamiento de la *retombée* no es para nada lineal.

—*¿Es todavía válida la diferencia entre una escritura literaria para la novela y otra, no literaria, para el ensayo?*

—En mi caso personal, no sé muy bien. Creo que se trata de dos formas de pensamiento. La inscripción del cuerpo, de la sexualidad, por ejemplo, está mucho más presente en la novela. Su redacción es mucho más corporal y, al mismo tiempo, resulta minuciosa hasta la neurosis. Se tiene en cuenta cada sonido en particular y no cada palabra en particular. Hay, a la vez, más libertad: no sé dónde me lleva el lenguaje, qué quiere hacer el personaje, dónde va el relato. Mejor dicho: lo sé sólo de manera global.

En cuanto a la materia, en mi caso particular, es la misma para mis ensayos y mis novelas. Menos visible en éstas, pero respondiendo a los mismos «motores». Creo que, en la actualidad, asistimos a una suerte de «espejeo» entre ambos géneros, a un intercambio de procedimientos. La novela —quizá más en Francia que en Estados Unidos— se hace más programática, más conceptual. Es como si los narradores estuvieran fascinados por el rigor científico de la lingüística o de las matemáticas. Por el contrario, el ensayo se vuelve autobiográfico (como en la reciente obra de Roland Barthes*). O libre, y aparentemente arbitrario (Derrida: *Glas*). O utópico, impugnador, deseante (*Antiedipo* de Deleuze y Guattari).

—¿Se asiste a una declinación del interés del lector por la narrativa y un ascenso del mismo por la crítica? Desde luego, me refiero al lector aficionado y no al consumidor de best-sellers, que siguen siendo tradicionales novelas.

—Sí, pero entendiendo que se trata de una manifestación más de la tecnología o del simulacro de ella, uno de los rasgos esenciales de nuestra época. En medio de la inseguridad a que el presente nos somete y como una consecuencia de la pérdida de las coordenadas tradicionales que situaban al Hombre en el centro de un saber y que hacían de él un sujeto pleno, sin fallas, centrado, el ensayo tradicional viene a corregir el desequilibrio. El hombre ya no pertenece a un espacio lógico, ni crea lenguaje, ni produce ni expresa sentido. Su sexualidad y su razón ya no están canalizadas hacia algo, la historia no puede ser aprehendida como una totalidad objetiva, etc. Esa función «tranquilizadora» es la que llena hoy la crítica literaria, la psicología, el marxismo académico, el saber universitario tradicional, etcétera. Si algo va a quedar del estructuralismo, por el contrario, será, sin dudas, el resquebrajamiento de tal certeza, su subversión, la puesta en tela de juicio del hombre pleno y centrado.

—¿Crees en la existencia del estructuralismo?

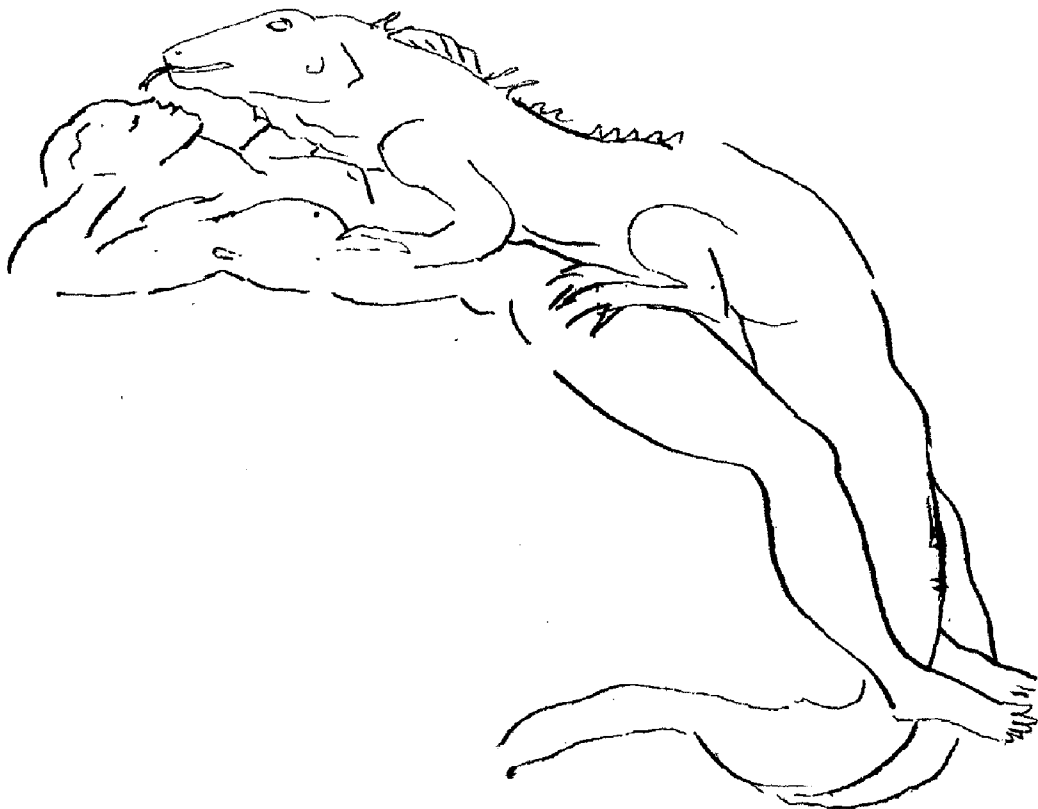
—El estructuralismo propiamente dicho se adentra, quizá, en una etapa más radical, ya liberado de su lastre positivista. Ahora bien: a medida que la ciencia precisa sus coordenadas, a su alrededor, y como un suplemento irrisorio o una parodia, prolifera su manierismo: por todas partes saltan sus términos convertidos en manías, sus esquemas convertidos en dibujos, sus métodos convertidos en tics. En tu país tienen buena prueba de esta ola que sirve de pantalla a tantos traficantes, a la moda, a tantas «preciosas ridículas», a tantos traductores abusadores...

—Para terminar, vuelvo a Barroco y recuerdo tu propuesta de una historia sin fechas y te pregunto: esta falta de datos temporales ¿está, acaso, suscitada por el próximo fin del mundo?

* Se refiere a Barthes por Barthes.

-Creer en el fin del mundo es situarse del lado de una de las teorías cosmológicas ya expuestas. El *big bang* piensa en un estallido original, una fase de expansión (sería la que vivimos) y un final apagón, nueva versión del apocalipsis, o sea: teología. No quisiera tomar partido científico, pero te recuerdo que la idea de un átomo primitivo que explotó y dio origen al universo fue concebida (tal cual: *concebida*) por un belga que era, por otra parte, jesuita y abate: Lemaitre.

Blas Matamoro



Dibujo de Juan Soriano



Severo Sarduy. Foto Jesse A. Fernández, París 1956