

Escrito sobre una piel de Severo Sarduy

Es evidente que el título de este artículo cita, rememora y altera aquél del propio Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*¹; entre este libro de ensayos y el último, *El Cristo de la rue Jacob*², han pasado casi veinte años. En este tiempo, ciertos planteamientos radicales han resultado fuertemente contestados, criticados y, en parte, reasumidos, pero ya desde una óptica diferentes. Dicho en otras palabras, la distancia que Sarduy ha recorrido desde 1969 hasta 1987 señala el paso desde posiciones estructuralistas, que privilegiaban el aspecto textual de la obra, a otros en los que caben, sin abandonar totalmente los presupuestos de aquella época, referentes de carácter personal, incluso íntimos, porque en este último trabajo el escritor se adentra de manera decidida en lo que para entendernos llamamos *ficción narrativa autobiográfica*. En este trabajo, utilizando de nuevo otro título del propio Sarduy, el autor deja de ser «un testigo fugaz y disfrazado», de apariciones intermitentes y solapadas, para hacerse presente y entregarnos un relato íntegro desde la primera persona.

El libro de 1969 se abría con un ensayo sobre Sade en el que se contemplaba la obra de éste desde la perspectiva de la repetición y del ritual sin fin. El sadismo, se decía allí, es una repetición perversa del gesto con el que el sujeto quiere supeditar, fijar o esclavizar al objeto. En la medida que éste se le resiste, escapa o se hace más esquivo, el gesto se convierte en reiteración y en plegaria ritual, en oración propiciatoria³.

El Cristo de la rue Jacob, por su lado, se inicia ya en la misma portada con una pintura del escritor cubano. Es esta una de sus pinturas, que, (nos explica en el interior)⁴ realizada con el pincel más pequeño que hay, nace de la superposición de infinitos puntos sobre la tela. El resultado aparente es el de un tejido de franjas del mismo color en diferentes tonos. El modelo, por tanto, y no solo de la pintura, «es la pulsión de repetición, la manía obsesional de repetir algo», que toma la forma de invocación religiosa de algo desconocido e inalcanzable. Del texto sadiano al tejido personal, el hilo conductor es el mismo: la reiteración simulada del mismo gesto vital que se va escribiendo sobre la tela o sobre la piel misma.

¹ Buenos Aires. Sudamericana, 1969.

² Barcelona. Mall/ Narrativa Serie Ibérica, 1987.

³ *Obr. cit.*, pp. 13-15.

⁴ *Obr. cit.*, pp. 67-68.

1. EL CUERPO-RELATO

Los lectores que hayan seguido la carrera literaria de este escritor no podrán por menos que sorprenderse del notable viraje efectuado hacia contenidos autobiográficos desde la rigurosa posición estructuralista inicial, defensora a ultranza del carácter autónomo de sus textos anteriores.

Sin embargo, la línea de ruptura que señala este libro venía siendo anticipada en algunos de sus últimos escritos y entrevistas. De hecho, aunque de manera singular y paródica, hace algún tiempo, a requerimiento de una publicación, había escrito una humorística y subversiva «autocronología», que se iniciaba en el momento en que sus padres se conocían, al tiempo que recogía el momento mismo de su propio nacimiento⁵. A aquel primer acercamiento al género, viene a sumarse, *El Cristo...*, abriendo expectativas nuevas en su futura producción, porque este trabajo no parece sino un adelanto de lo que podría ser una investigación más continuada en lo autobiográfico, de acuerdo con las claves que aquí se esbozan.

En una ya lejana entrevista sobre una de sus novelas. Sarduy había anunciado, si bien con otro título, la obra que nos ocupa, anticipando el peculiar estilo autobiográfico que habría de presidirlo:

«Digamos que todo lo que he escrito es estrictamente autobiográfico y, sobre todo, las escenas eróticas. Los lugares que cito, por ejemplo en extremo oriente, o en Irán, son los lugares que he frecuentado largo tiempo y que conozco muy bien: Barcelona o Bombay están igualmente presentes porque las conozco. Sin embargo, aunque todo es autobiográfico, en este sentido de la palabra, yo nunca he hablado de mí. Por primera vez en un libro inédito, que se llama *Fragmentos de un discurso luctuoso*, me he decidido a hablar de mí; es decir, a intentar una especie de simulación autobiográfica»⁶.

Por tanto se trata de desarrollar una narración, que tomando como base los referentes personales aparentase el compromiso de veracidad, característicos de esta clase de escritos; recuperase del olvido los datos constitutivos del sujeto y dispusiese un principio ordenador para todos los acontecimientos. A estos presupuestos, el relato autobiográfico sarduyano propone otra lógica representativa, la pulsión vital por simular, porque no en vano había advertido ya en la «autocronología» citada:

⁵ Severo Sarduy (Ed. Julián Ríos). Madrid. Fundamentos. 1976, pp. 8-14.

⁶ «Maitreya o la entrada de Buda en la Habana» (Conversación con S. Sarduy) por J. Ríos. *Quimera*. Barcelona, n. 20, Junio. 1982, p. 23. Está claro que lo que iba a titularse *Fragmentos...* en cita y homenaje al libro de R. Barthes. *Fragmentos de un discurso amoroso* ha pasado a llamarse *El Cristo de la rue Jacob*, porque dos fragmentos que se incluyen en este libro. «Sueño» y «Café Flora», fueron publicados bajo el título de «fragmentos de un discurso luctuoso» en un «dossier» dedicado a Barthes, muerto por entonces, en la revista *Quimera*. 3 Enero. 1981, pp. 40-42.

«Pero antes una aclaración: redactar una cronología es para mí un verdadero «tour de force»: no tengo sentido alguno del tiempo, no comprendo la sucesión de eventos, ni me parece que correspondan a instantes precisos, no creo en la idea de continuidad...» Y continuaba: «Releo estas notas y me doy cuenta enseguida de que si tuviera que retrazar mi vida ahora mismo otra vez lo haría de un modo completamente diferentes. Otra línea de sentido. otros detalles.»⁷

A esta concepción relativizada del tiempo y a la incapacidad para comprender el efecto de su paso, Sarduy añade una disposición para olvidar con facilidad; a olvidar los grandes sucesos y a retener los hechos nimios, las pequeñas palabras, las percepciones fugaces:

«La memoria no es importante; lo importante es el olvido, El poeta escribe para salvar del olvido, no los datos históricos, ni las fechas, sino cosas que ha percibido. (...) No me preguntes cuándo nací, no me preguntes grandes eventos de mi vida; lo olvidé todo. Pero recuerdo aún la música con que mi hermano entró en el jardín de infancia.»⁸

Cuestionados el papel de la memoria y la concepción convencional del tiempo, el único relato autobiográfico posible para Sarduy es aquel que basado en la discontinuidad temporal y en el olvido, toma como referente *Las huellas de la vida*⁹, que bien en forma de cicatrices han quedado sobre la piel o en forma de marcas numéricas, grabadas en la memoria.

El propio cuerpo con sus marcas y heridas se convierte en un *esbozo de narración autobiográfica*, que consiste precisamente en recorrer el itinerario de esas señales. Sólo cuenta lo que queda escrito en el cuerpo; las marcas indelebles siguen hablando y narrando el hecho que las provocó. El relato de los acontecimientos personales se hilvana en un diálogo amable y clarificador entre los dos tiempos que reúne (el tiempo de la historia y el del discurso); diálogo liberador de la carga temporal, porque ni incurre en la nostalgia del pasado, ni en la exaltación del presente.

Sarduy ha organizado su libro en dos partes, con breves narraciones (viñetas, las llama él), fragmentarias y discontinuas, que reescriben y desarrollan aquellos hechos cifrados en las marcas. «La arqueología de la piel», de claras resonancias foucaultianas¹⁰, no solo en el título, sino en el propio modelo de saber que lo sustenta, es un autorretrato en el que se registran las heridas, cortes y cicatrices impresos en el cuerpo, y cuya relectura convoca los eventos que los propiciaron y los hechos que de manera superpuesta se le han ido agregando. El autorretrato comienza

⁷ *Obr. cit.*, pp. 8 y 12

⁸ «Severo Sarduy, lo importante es el olvido» (Entrevista de L. Alas) *El País Semanal*, 28 de Octubre de 1987, p. 38.

⁹ Jean Starobinski, *La relación crítica*. Madrid, Taurus, 1974, p. 66.

¹⁰ Michel Foucault, *Arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 1970.

por una pequeña herida en la cabeza —«Espina en la cabeza»— y termina, después de recorrer otras (órfalos, labio partido, etc.), por la cicatriz de una verruga cauterizada en el pie ¹¹.

En la segunda parte, «Lección de efímero», el modelo es similar, pero en ésta se trata de la descripción y relato de las marcas que han ido informando el lienzo débil, pero indeleble, de la memoria:

«Imágenes —la de una ciudad, la de un cuadro—, incidentes, eventos, muertes. Un encuentro fortuito en el bosque, después del paso de los ciervos; una frase banal pero imborrable; la foto de una niña atrapada en los escombros, que va a morir unos segundos después y se despiden de los suyos; una carta de Lezama Lima: algunos párrafos para completar el texto póstumo de un amigo» ¹².

Si la primera parte, revela la secreta pasión del asceta o del masoquista, evitando cualquier aspecto morboso, con su sistemática de autopunición y reconocimiento; en esta segunda, los referentes se hacen más explícitos en un doble sentido: de un lado se recogen acontecimientos personales, como viajes, costumbres, amigos, erotismo; y de otro, el fundamento epistemológico que lo sustenta: la repetición, como artimaña zafadora de la muerte; la fugacidad huyente del objeto; la vacuidad como principio estructurante del todo, que es la nada, que es lo real, o lo que es lo mismo, la realidad como simulación de no sabemos qué.

2. LOS GESTOS DE LA IDEA

Ambas partes están presididas por un procedimiento generador común, que recuerda el que Barthes, en otro libro autobiográfico, llamó «los gestos de la idea» ¹³, el mismo que está en la base de los relatos sarduyanos ¹⁴: Cada huella, cicatriz o marca mnémica, sirve para revelar algo que, oculto, estaba latente sin decidirse a hablar: la epifanía de algo inmaterial ¹⁵. Lo que perdura en cada vestigio es la impresión que vivifica el

¹¹ Michel Beaujour. «Autobiographie et autoportrait». *Poétique*. Paris, 1977, n. 32, pp. 442-458.

¹² S. Sarduy, *El Cristo de la rue Jacob*, p. 7.

¹³ «...rara vez parte de la idea para invertarle luego una imagen; parte de un objeto sensual, y espera entonces hallar en su trabajo la posibilidad de encontrarle una abstracción, tomada de la cultura intelectual del momento: entonces, la filosofía no es más que una reserva de imágenes particulares, de ficciones, de ideas.» Roland Barthes. *Roland Barthes*. Barcelona, Kairós, 1978, p. 108.

¹⁴ En la mayoría de las novelas de Sarduy hay un centro generatriz, cuya energía, debidamente liberada, actúa como desencadenante de la narración. En *Gestos*, es la impresión visual que la pintura de F. Kline le produjo, la que motivó el relato. En *De donde son los cantantes*, es la huella musical del popular Son de la Loma, su vaciamiento y su reverso. En *Cobra*, la sugerencia de una frase escuchada al azar: Cobra murió en jet en la Fujiyama. (Manuel Alberca. *Estructuras narrativas en las novelas de S. Sarduy*. Madrid, Universidad Complutense, 1983.)

¹⁵ *El Cristo de la rue Jacob*, p. 7.

suceso que lo inscribió, sin necesidad de recurrir al engañoso recuerdo voluntario; en cada una de estas cifras corporales, sobrevive la misma energía que sacudió, en su momento, el silencio y el sopor del hábito; la misma que sigue despertando y golpeando con la misma fuerza ahora en el relato de la memoria, pero ya en otro sitio, en otra esfera de revelación vital, en la muerte.

Y es que quizás *El Cristo...* haya que entenderlo como anuncio y exorcismo de la muerte: la incisión corporal cita y recuerda, con su dolor y su pérdida, esa gran pausa que iniciamos al morir. Relato hecho de lapsus, anestésias, inconsciencias, ausencias fugaces, pequeñas muertes en suma, metáforas de la definitiva, premoniciones de la prostera.

En otras ocasiones, la epifanía proviene de la imagen contrapuesta de dos ciudades como Benares y Sarnath, que con su apariencia diferente, con suderoche de signos, colores y voces, la primera, y la segunda con su pensamiento: «... el que, enmascarado por la palabra, concibe la realidad como pura simulación; el que, desde el principio y de modo irreversible, ha comprendido que el vacío lo atraviesa todo y que el todo perceptible no es más que su metáfora o su emanación»¹⁶.

Quizás la viñeta que abre el libro sea ejemplificadora de lo que el autor nos quiere mostrar. En esta primera narración. «una espina en el cráneo», se relata la historia de una herida mínima de infancia, herida iniciática que supone la revelación por el dolor, la toma de conciencia del propio cuerpo y la separación de la madre. Corte doloroso que en su reverso auspicia el ámbito del placer:

«Nos habíamos separado en el dolor, en el intersticio de esa herida mínima. Ahora sabía que era dueño de otra piel, de otros ganglios, mudo amasijo de músculos que despedaba otra sed (...) la cámara obscura del placer»¹⁷.

3. LAS HUELLAS DEL SABER.

Y con las marcas físicas, las intelectuales. Entre otros nombres que se reclaman en este libro, la presencia principal la constituyen M. Foucault y R. Barthes. Del primero, como ya se ha dicho, viene el título de la primera parte del libro, «La arqueología de la piel», que cita inequívocamente *La arqueología del saber*. Pero no se trata de una simple referencia o parodia, sino que Sarduy se basa en los conceptos de discontinuidad, corte epistemológico, etc. del pensamiento histórico que Foucault desarrolla en esta obra¹⁸.

Frente a la idea de la vida como continuidad, Sarduy levanta la imagen de la historia personal, hecha de rupturas y discontinuidades: cortes o marcas sobre la piel y la memoria, que rememoran lo que se fue aprendiendo y los presupuestos epistemológicos que fundamentaron cada mo-

¹⁶ *Obr. cit.*, p. 37.

¹⁷ *Idem*, p. 12.

¹⁸ M. Foucault, *Obr. cit.*, pp. 227-235.

mento de la vida. En cada cicatriz se puede leer, como si de estratos se tratase, la conformación del propio cuerpo y del sujeto, con el discurso que los va soldando entre sí. Pero como diría el mismo Foucault, no se trata de restituir, indagar o recuperar algo secreto, sino de reescribir lo que está sobre la piel, o en el exterior de la memoria, esperando ser definido o regulado en su especificidad. No pretende, por tanto, Sarduy una autobiografía global, sino una arqueología de sí mismo en que cada señal remite a los anclajes de su saber y de su cuerpo.

El resultado ha de ser necesariamente un discurso fragmentado, tal y como defendía y practicaba R. Barthes en sus libros autobiográficos, *Roland Barthes*¹⁹ e *Incidentes*²⁰, modelos de lo que ha querido hacer el cubano en el suyo, y con los que guarda algo más que algunas coincidencias²¹.

Es sin duda el relato fragmentado, sin orden casual ni temporal, sin un sujeto centrado que lo controle y lo dirija, el que mejor simula la intermitencia, la discontinuidad e, incluso, el caso, con que la memoria va convocando sus revelaciones sobre los hechos pasados. Es este tipo de discurso fisurado el que mejor permite que el sujeto aflore en su deriva, en su inconsistencia e imprevisibilidad.

El relato de la memoria opera con una lógica y una coherencia de lo simultáneo, el discurso tiende a evitar una argumentación encorsetada, a huir de la aseveración tajante; su manifestación es una escritura «blanca», en la que predomina la frase nominal (mera constatación y reescritura de lo que hay); la omisión de las formas verbales y de las conexiones hipotéticas, en una tendencia a la sintaxis paratáctica y a la acumulación por superposición. En suma, como dice el autor, «no hay manejo infatuado del saber, ni ostentación del texto»²².

Y sin embargo se trata de simulación, como el autor nos advierte en la introducción del libro: «...simulando el evento que lo inscribió»²³; sabemos de la imposibilidad de escribir una autobiografía tradicional, el autobiógrafo aspira a aparentar una veracidad inexistente, porque intuye que decir la verdad sobre sí mismo es un imaginario²⁴, incluso en la ilusión del fragmento²⁵.

¹⁹ Barcelona, Kairós, 1978.

²⁰ Barcelona, Anagrama, 1987.

²¹ Quizás ha querido el azar, es decir la necesidad, que *Incidentes* y *El Cristo de la rue Jacob*, hayan aparecido en nuestro país casi simultáneamente porque no en vano, aparte de los puntos de confluencia que arriba se han señalado, ambos comparten episodios comunes: la atracción por el Zoco Chico de Tánger, el mismo placer ritual por los encuentros en el café Flora de París, etc.

²² *Obr. cit.*, p. 7.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Philippe Lejeune, *Moi aussi*, París, Seuil, 1986, p. 31.

²⁵ «Tengo la ilusión de creer que al quebrar mi discurso, dejo de discurrir imaginariamente sobre mí mismo, que atenúo el riesgo de la trascendencia; pero como el fragmento es finalmente un género retórico, y la retórica es esa capa del lenguaje que mejor se presta a la interpretación, al creer que me disperso lo que hago es regresar virtuosamente al techo del imaginario». R. Barthes. *R.B.*, p. 104.

4. *NUEVO PARADIGMA: LA SIMULACION AUTOBIOGRAFICA.*

Si comparamos este libro de S. Sarduy con cualquier autobiografía convencional, se comprende su carácter subversivo y desplazador del paradigma en que se asientan este tipo de relatos. En éstos, el interés radica en construir una trayectoria vital notable, de atractivo innegable, cercana a lo que se considera la trama de una «buena novela»; estos relatos guardan entre sí simetrías y paralelismos, reiterando episodios más o menos constantes (niñez, orígenes familiares, relación con los padres, escuela, adolescencia, descubrimiento del amor, etc.) con similares alternativas (amor al campo, rechazo de la ciudad, rebeldía juvenil, expulsión del colegio, etc.).

Semejante modelo de historia personal se encuentra preso de lo que en otro lugar hemos llamado «tendencia a narrativizar la propia vida»²⁶. Es decir, tendencia a proyectar hilos conductores en el relato vital; a dosificar los hechos y a graduarlos según convenga a la estructura de la historia; a buscar relaciones de casualidad entre sucesos más o menos ligados; a ensayar explicaciones retrospectivas o prospectivas; a establecer simbologías fáciles o artificiales.

En estos casos el resultado adolece de un cierto narcisismo exhibicionista (incluso si la visión final del autor resulta degradante o aberrante), pues pretende hacer pasar una idea global y significativa de sí mismo y dar un «orden» y un sentido a la propia vida.

Por otra parte, toda autobiografía de este tipo está falsificada por la manera vandálica con que el recuerdo violenta la memoria involuntaria, alterando o embelleciendo lo que de manera forzada se busca en ella²⁷. Relatos, en definitiva, incapaces de relativizar la acción del recuerdo, desconocedores de la imposibilidad o de la dificultad de recordar con fidelidad, ignorantes de que «nada es como es, sino como se recuerda»²⁸.

Frente a este paradigma, el relato de Sarduy, conocedor de todos estos límites, consciente de que la autobiografía canónica se acuerda muy mal con el fragmentarismo con que vivimos la existencia y con el azar, desorden e incosistencia de la mayor parte de los hechos, renuncia a reconstruir y ordenar la vida, a reiterar los sucesos consabidos y retóricos, a darles otro sentido que no sea la propia interrogación muda y desconcertante con que se presenta.

Ante los enigmas de la realidad y de sus imprevisibles mensajes, pareciera decirnos este libro que no cabe otra posibilidad que repetir, simular

²⁶ Manuel Alberca. «La estrategia vital» (A propósito de *Vida en claro* de J. Moreno Villa). *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona, Anthropos, 1989.

²⁷ Walter Benjamin, citado por Angel S. Harguindey, «Juan Goytisolo en Marraquech. El ritmo de las cigüenas». *El País Semanal*. Madrid, Noviembre, 1984.

²⁸ Valle Inclán. «Un pintor», en Juan Antonio Hormigón. *Valle Inclán*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, p. 313.

una vez más esos eventos, devolverlos al lugar del que proceden hechos nuevamente interrogación, signos ilegibles de no se sabe qué:

«Tomaba una cerveza helada en el *Pre-aux-clers*, en la esquina que forman las calles Jacob y Bonaparte, en París.

De pronto, el tránsito se detuvo, para dejar pasar un camión descubierto y enorme. Transportaba, hacia alguna iglesia o hacia el cercano Louvre, un cuadro grande como una casa ...(...) Representaba a un Cristo flagelado, que contemplaba la rue Jacob, el bar y hasta quizás la cerveza helada.

Comprendí en seguida que quería decirme algo. (...) O más bien era yo quien quería decirle algo. Sí, era eso. (...) Pero nunca supe qué»²⁹

O imaginar revelaciones en torno a las señales inscritas en el cuerpo, que ponen en marcha una cadena metonímica de signos superpuestos, en un cerco obstinado de un centro que se resiste: La referencia a la verruga del pie inicia el mecanismo. O más bien, es la presencia del sida en un conocido, lo que hace presente la cicatriz de la herida y la cauterización de la verruga. El olor a carne quemada es bien conocido por el médico judío que le cura. Finalmente, las relaciones de signos estratificados simulan una explicación: holocausto, judíos, marginación, discriminación, sida, homosexualidad, acoso³⁰.

Tradicionalmente la autobiografía ha tenido como objeto la glorificación del sujeto, su elogio franco o solapado, la exaltación del narrador-protagonista a la categoría de arquetipo. Aquí, por el contrario, el autobiógrafo se desliza descentrado de viñeta a viñeta; se manifiesta en el lenguaje de sus marcas; satisfecho de mostrar el propio cuerpo vulnerable, convierte sus eventos accidentados en un ritual de punición y destrucción inconscientes, actos de repetición y muerte.

Manuel Alberca
Universidad de Málaga
Málaga (España)

²⁹ *Obr. cit.*, pp. 22-23.

³⁰ *Obr. Cit.*, pp. 27-28.