

## OBJETOS DESTERRITORIALIZADOS. NOTAS SOBRE UNA COLECCIÓN

Silvana Florencia Santucci\*

### RESUMEN

Este trabajo revisa la colección de objetos de Severo Sarduy adquirida y organizada por la Biblioteca de la Universidad de Princeton en 2011. Los mismos *expanden* no sólo el campo de su arte, en términos de pertenencia a un discurso difícil de definir, sino que problematizan las propiedades compositivas de la construcción autoral en base a las nociones de “*firma*” y “*archivo*” y desterritorializan, en el sentido en que mueven de un espacio a otro, objetos personales que abonarían a la constitución de una *obra*. Esta recontextualización de una *posesión privada* hacia la disponibilidad pública en un espacio cuya configuración colonial no se puede ignorar, reedita en términos territoriales, antiguas disputas por el poder locador de la *episteme* centralista de América Latina. Por lo tanto, asumiendo que toda obra está siempre en construcción, presentamos aquí un recorrido por estos materiales que exceden, a simple vista, lo que entendemos como la producción del cubano.

**Palabras clave:** Severo Sarduy – Objetos – Archivo – Literatura Latinoamericana

### ABSTRACT

This work revises the collection of Severo Sarduy’s objects organized by the Library of Princeton University in 2011. They expand not only the field of their art, in terms of belonging to a discourse difficult to define, but problematizes the compositional properties of authorial construction on the basis of the notions of “signature” and “archive”. This recontextualization of a private possession towards the public availability in a space whose colonial configuration can not be ignored, reissues in territorial terms, old disputes by the power of the centralist episteme of Latin America. Therefore, assuming that every work is always under construction, we explore these materials that exceed what we understand as the production of Sarduy.

**Keywords:** Severo Sarduy – Objects – Archive – Latin American Literature

### Desterritorios

---

\* Dra. en Letras, Becaria Posdoctoral de CONICET, Profesora en la Universidad Autónoma de Entre Ríos. [[silvanasantucci@gmail.com](mailto:silvanasantucci@gmail.com)]

Recibido: 27-06-2017. Aceptado: 27-07-2017

El campo de la estética contemporánea de los últimos años propició modos de organización de lo sensible (Rancière, 2002) que volvió endeble las nociones de *pertenencia* y de *especificidad* (Garramuño, 2013). Si bien esta perspectiva incrementada en los caminos del arte contemporáneo suele no replicarse en el campo de la construcción de los archivos de artistas que han coincidido con estos desarrollos. En general, la función de colección tiende al establecimiento de criterios específicos donde la distinción entre órdenes no se torna irrelevante.

La enunciabilidad del arte en tanto documento -o en los espacios proteccionistas de las materialidades- lejos está de deconstruirse «aquello que tiene que ver con lo propio, lo específico o lo que se define por pertenecer, de modo cómodo y estable, a un medio, una categoría o una especie» (Garramuño 2013: 5)

No obstante, algunos rasgos de estas operaciones de la estética contemporánea se extrapolan en el armado de “archivos inespecíficos” de autores, por ejemplo. Tal es el caso que nos ocupa, a raíz de las adquisiciones recientes que la Biblioteca de la Universidad de Princeton ha realizado de la *obra* del cubano Severo Sarduy. La misma desterritorializa una serie de objetos a los que otorga valor en tanto marca, quizás material y de alguna manera inespecífica, susceptible de integrarse a una firma de autor.

### **Sobre la colección**

En 2011, la colección *Artes Gráficas* adquirió treinta y cuatro pinturas y dibujos de Sarduy, acompañados de objetos de su posesión y artefactos que “*expanden*” no sólo el campo de su arte (Krauss, 1985:60), en términos de pertenencia a un discurso difícil de definir, sino que problematizan las propiedades compositivas de la construcción autoral de “*obra*” y “*archivo*” (Derrida, 1980: 30) y desterritorializan, en el sentido en que mueven de un espacio a otro, objetos personales que abonarían a la constitución de una *obra*.

Esta recontextualización de una *posesión privada* hacia la disponibilidad pública en un espacio cuya configuración colonial no se puede ignorar, reedita en términos territoriales, antiguas disputas por el poder locador de la *episteme* centralista de América Latina.<sup>1</sup> Por lo tanto, siguiendo a Blanchot (2002: 17-18) y asumiendo que toda obra está siempre en construcción, presentamos aquí un recorrido por estos materiales que exceden, a simple vista, lo que entendemos como la producción del cubano.

A su vez, esta lectura se organiza en torno a cuatro interrogantes interconectados que de ningún modo presentan resoluciones últimas, pero que, creemos, corresponde explorar. A saber: ¿Cuál es el valor de estos “objetos”? si es que lo tienen, puesto que no son artefactos producidos por el autor sino que le pertenecieron. ¿De qué manera estos artefactos impactan en una obra como la de Sarduy, sostenida en múltiples soportes que la estabilizan entre disciplinas? ¿Es posible hablar de “autoría sarduyana” en la colección de objetos? Finalmente, el interrogante menos productivo pero el único que quizás nos atañe trazar como horizonte: ¿Cuál es el lugar de la literatura en todo este espectro?

Siguiendo a Analía Gerbaudo (2013), podemos tomar en cuenta algunas dimensiones del concepto de archivo derrideano para la lectura de materiales como los que nos interesan. “¿Hasta dónde comienza y termina una obra?” se pregunta y responde tomando como ejemplo un caso argentino: el proyecto archivístico que Miguel Dalmaroni realizó sobre la obra del escritor Juan José Saer. Más allá de la recolección

de correspondencia y bibliografía, Dalmaroni propone un interrogante que desborda y altera las tareas del archivista e instala una categoría fundamental para discutir el amplio espectro de los archivos de escritor: la “institucionalización del nombre de autor”. Cuando los autores comienzan a configurarse como una “marca registrada” su nombre emerge como “firma” (Gerbaudo, 2013: 69). En consecuencia, la pregunta que rápidamente se organiza tiene que ver con el estatuto que tendrían para la “obra” ciertos papeles *menores* “o de lavandería” encontrados junto a los textos.

En el caso de los objetos que componen el corpus adquirido por la biblioteca de Princeton, corresponde esta idea pero ya no en torno a notas o listas de supermercado, sino a imágenes. Puesto que lo que aquí nos interesa comentar no son más que adornos (virgencitas, estatuas, collares de perlas, cuencos de plata) o recuerdos de viajes que el propio Sarduy tenía, por ejemplo, en su estudio.<sup>2</sup>



*Objeto desconocido I*

Es decir que lidiamos, nuevamente, con los rastros la concepción de imagen barroca sarduyana, construida sobre la noción de que no hay representación original, ni mucho menos “originaria” y donde la noción de “soplo” y “forzamiento del sentido” organiza un pequeño *gesto teórico* que nos permite reconsiderar al arte como un acontecimiento de percepción y participación de lo sensible.<sup>3</sup>



*Objeto desconocido II*

Desde la perspectiva sarduyana alcanza con leer, como propone Raúl Antelo siguiendo a Didi- Huberman “disponiendo los contenidos constelacionales sobre una mesa para que el origen, el sentido, advenga” (Antelo, 2012: 6), tal como realiza Sarduy en múltiples oportunidades. Por lo tanto, podemos preguntarnos, hasta qué punto estos objetos tienen valor porque han sido seleccionados, cuidados, conservados y recontextualizados por y en base a la firma de Severo Sarduy. Más aún, frente a ellos corresponde interrogarnos por la posibilidad de pensar cierta “autoría” vinculada al escritor cubano. Así, problematizar el lugar de la firma en la construcción de este archivo nos permite considerar el rol de Sarduy como *coleccionista* y creador de un sistema de objetos. Siguiendo a Jean Baudrillard (1968) el coleccionismo se constituye como una manera de domesticar el tiempo, de volverlo “dócil”. El tiempo aparece vinculado a la permanencia y la finitud, pues la colección sobrevive al coleccionista, al tiempo que ralentiza el ensueño imposible de clasificar, de acariciar a los objetos.

### **Orden y desorden**

Walter Benjamin (1931) se anticipa cuando define el coleccionista como quien ha “tomado las armas contra la dispersión” con una pasión insaciable que linda inevitablemente con lo caótico. Como resultado de ello, la colección y la vida del coleccionista se caracterizan por “una tensión dialéctica” entre los polos del orden y el desorden.

Philipp Blom indica que los coleccionistas a menudo parecen estar construyendo “fortalezas” entre las variables de la remembranza y permanencia. Y rastrea, en un estudio que abarca cinco siglos, la conexión del *spiritus mundi* de los alquimistas, articulándolo con el “espíritu del mundo” o “espíritu de la historia” de Hegel. Así, sugiere que encontramos ecos de la alquimia en cada intento de capturar la maravilla y la magnitud de lo que nos rodea y que operamos esta *alquimia práctica* cada vez que una colección va más allá de apreciar los objetos y se transforma en una búsqueda de sentido. A efectos de estas visiones, el coleccionismo configura un modo de contar una historia. Es decir, retoma el lugar en que las imágenes hacen memoria o *toman posición* (Didi-Huberman, 2008). Así, la imagen no es vista, sino en la medida en que está visualmente hecha para mostrar lo memorable en las palabras de la lengua. «La

memoria no visualiza más que para *nombra* y no *nombra* más que para alcanzar mejor la imagen» (Didi-Huberman, 2008: 217).

Por lo tanto, entre los materiales adquiridos y considerados relevantes por la Biblioteca Princeton se encuentran una serie de objetos que el propio Sarduy atesoró. Entre ellos, algunos cuencos hindúes utilizados para guardar polvos, tintas y cenizas que luego usaba en sus pinturas.



Objeto III

Dentro del catálogo de la colección, esta pieza figura como el único objeto “identificado”, puesto que se anuncia con procedencia y fecha de adquisición.<sup>4</sup> Sin embargo, otro de los objetos que en el catálogo figura como desconocido es la imagen de un *Niño Jesús de Praga*.



Objeto IV

Esta imagen (una “advocación” para el catolicismo) es la de un Jesús infantil, vestido a veces con un harapo, otras con un traje de rey, pero frecuentemente coronado, que carga entre sus manos, como un atlas, el mundo. Al parecer, la versión que Sarduy conservaba entre sus cosas lo tiene vestido como un rey. Asimismo, se la considera una imagen milagrosa que actúa favorablemente sobre mujeres embarazadas. Algunas leyendas católicas aseguran que esta imagen alguna vez perteneció a Santa Teresa de Jesús. Forzando una lectura, podríamos encontrar en ésta una relación con el propio mito del nacimiento (y *origen*) que se inventa Severo en *Para una biografía pulverizada*.

Allí escribe que había “nacido muerto” pero que una comadrona “negra y obesa” que ayudó a su madre en el parto lo trajo de un golpe de nuevo a la vida (Sarduy, 1999: 11). En ese instante, tal matrona y una santera que allí estaba sentencian que “el niño va a ser escritor” y le colocan, por ello, una medallita de Santa Teresa de Jesús.

Por otro lado, la imagen del Niño Jesús de Praga figura en uno de los poemas de Lezama Lima en *Fragmentos a su Imán* (1977) pero datado en 1972. La imagen aparece como una invocación entre una negociación de ángeles y demonios infantiles, para escenificar la infancia y el espíritu libertino y contradictorio de Virgilio Piñera.<sup>5</sup> Sin embargo, más allá de estos forzamientos, es difícil reponer las referencias literarias que estos objetos habilitarían en el marco de la obra sarduyana, potencias que, como soportes de un pasado sin origen, toman alguna presencia en la trama de esta escritura.<sup>6</sup>



Mármoles, collar de perlas, un tazón de porcelana



## Virgencitas, piedras de viaje



Objeto desconocido V

Si seguimos a Derrida, cabe admitir que es muy diferente trabajar con materiales “en los que podemos hablar de archivo en distintos niveles” (Derrida: 210-211).

Desde esta perspectiva, la condición de posibilidad de un archivo se da en la medida en que hay “un depósito aparentemente no calculado en un lugar de exterioridad”. Tal aspecto marca la presencia de “un acto de poder y de selección”. Por lo tanto, todo archivo “comenzó mucho antes” (211) y su condición de posibilidad radica en una exterioridad que *a priori*, se constituye como “un acto de interpretación” (Derrida: 211).

Por otro lado, si bien nuestro interés no pretende ceder ante las consabidas diferencias, entre Europa, Estados Unidos y América Latina, en lo referente políticas de compra y conservación de archivos de autores, sí creemos que corresponde llamar la atención sobre algunas condiciones (teóricas) que delimitan el acceso en el caso de las domiciliaciones y territorializaciones de archivos en América Latina.

Por ejemplo, es muy diferente la formación del archivo de Manuel Puig, radicado en la Universidad Nacional de La Plata frente al de Sarduy. Cabe recordar también que la idea derrideana de archivo supone reunir el material recogido en un dispositivo de consulta pública (Derrida, 1995), puesto que, al amparo de un domicilio, toda compilación funcionaría como un elemento democratizador de los documentos y la información que ellos contienen.<sup>7</sup>

En el caso de los materiales pictóricos de Severo Sarduy, quien inicia como pintor, junto a Roland Barthes, a partir de la década de 1980,<sup>8</sup> dado que sí “pertenece” en el período francés de producción del escritor están, en su mayoría, radicados fuera de Latinoamérica, por lo que su acceso para consulta se vuelve muy dificultoso.

Algunos de sus trabajos se exhiben en la Galería Lina Davidov de París, otros, en la fundación que su hermana sostiene en Miami, la *Severo Sarduy's Cultural Foundation*.<sup>9</sup> También, sus cuadros circularon póstumamente en exposiciones itinerantes por varias ciudades europeas<sup>10</sup> y ahora, finalmente, la inmensa mayoría de ellos está integrado y al cuidado de Princeton en la colección que aquí referimos.

Asimismo, buena parte de los materiales y objetos que Princeton adquirió, formaron parte de la muestra que *el Instituto Cervantes* expuso en su sede central en el año 2008. Esta muestra, que pretendía exhibir la fascinación de Severo Sarduy por Oriente, se compuso con fotografías que el propio autor tomó junto a Octavio Paz en viajes conjuntos, algunos libros de su propiedad.

También en 2014, en un aspecto que pone de manifiesto la última apertura del archivo sarduyano, François Wahl, donó todo el fondo bibliográfico de Sarduy a la *Biblioteca Hispánica del Instituto Cervantes* de París. Hasta el 31 de julio de ese año se montó una muestra visual con algunos de los ejemplares más “extraños” y primeras ediciones que Sarduy tenía en su poder. De modo que los libros se exhibían como objetos, sin estar disponibles para consulta (aunque se había aclarado que, a futuro, algunos materiales estarían a disposición, previo pedido).

Si bien en esta obra, el vínculo con las artes se asume como un campo de tensiones y trabazones de *inespecificidad* el cruce con ellas delimita una característica propia y distintiva de la mirada teórica construida por el propio Sarduy. Paradójicamente esta mirada va replicándose en torno la conservación de sus objetos *borderland*.

Por lo tanto, qué interrogantes para la modernidad estética latinoamericana nos permite extrapolar la acumulación de los mismos: ¿De qué sirve que algo se guarde en el *imperio o en la comarca* si no se garantiza el acceso?, ¿de qué sirve acceder a la materialidad de los objetos si no es para estrecharlos en escritura?

Si la literatura propone otro sensorium para ligar lo decible y lo visible, toda política de archivo que reconecte modos disímiles de encontrar lo simbólico y lo real, se sitúa en términos de múltiple puro, es decir, de *mestizo*.

La colección de objetos de Sarduy en tanto soporte que *marca* –a la vez que conserva una firma– repone fragmentos que pueden restituirse en una escritura. Por consiguiente, estos objetos no la representan pero sí inter-vienen a la escritura sarduyana y habilitan con ello, territorios y sentidos de lo por-venir.

## Bibliografía

Baudrillard, Jean (1969) *El sistema de los objetos*. (Traducido por Francisco González Aramburu), Siglo XXI, México.

Benjamin, Walter (1931[1986]). *Desembalo mi biblioteca*. “Discurso sobre la bibliomanía”, Punto de Vista, abril de 1986, Año X, Nro. 26, 23-27. Disponible en <http://www3.rosario3.com/blogs/bibliotecadeviejo/?p=1342> .

Garramuño, Florencia (2013, noviembre). “Especie especificidad, pertenencia”, *Revista e-misférica* [On Line]; New York; vol. 10 Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101> (consultado el 13-12-16)

Gerbaudo, Analía (2013) “Archivos, literatura y políticas de exhumación”. En: Graciela Goldchluck y Mónica Pené (comps.), *Palabras de Archivo*, Ed. UNL-CRLA, Santa Fe.

Goldchluck, Graciela (2011) *El diálogo interrumpido. Marcas del exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*. Ediciones UNL, Santa Fe.



Derrida, Jacques (2013) “Archivo y borrador” (Mesa redonda 17 de junio, 1995 con Daniel Ferrer, Michel Contat, Jean-Michel Rabaté, Louis Hay) Trad. Analía Gerbaudo y Anabella Viollaz. En: Goldchluck, Graciela y Pené, Mónica (comp.) *Palabras de Archivo*, Ed. UNL-CRLA Santa Fe. p. 205.

Derrida, Jacques (1980) *La ley del Género*. Trad. Jorge Panesi para la cátedra Teoría y Análisis, UBA de “La loi du Genre” en Glyph,7.

Didi-Hubermann, Georges (2008) *Cuando las imágenes toman posición*. Ed. A. Machado Libros, Madrid.

Lezama Lima, Jose (1977). Fragmentos a su imán, *Editorial Arte y Literatura*. La Habana.

Richard, Nelly. “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural. En: Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, (eds). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. Disponible en: <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/richard.htm>

Sarduy, Severo (1999) “Para una biografía pulverizada” En: *Obras Completas*, Siglo México: Siglo XXI.

Santucci, Silvana (2014). “El tiempo (de la escritura sarduyana) está desfasado. Anacronismo e inespecificidad como método” En: Milone Gabriela (comp.) *Violencia y Método de lecturas y críticas*. Buenos Aires, Letranómada.

## Notas

---

<sup>1</sup> Siguiendo a Derrida, pero también a Nelly Richad (1998), un *centro* no se configura como tal de acuerdo con su capacidad concentracionaria de recursos y medios e, incluso, tampoco porque posea el monopolio de la distribución económica, sino que debe ser capaz de asegurarse la capacidad de ejercer el poder de representación (una facultad simbólica que lo habilite a operar como *función*) regulando la estructura de homologación de su valor, en base a un código impuesto: “puede controlar los medios discursivos, la convertibilidad y traductibilidad de los signos, sosteniendo el poder ‘que subordina el objeto de saber a una economía conceptual declarada superior’” (Richard,1998).

<sup>2</sup> Ponemos en ejercicio un aspecto metodológico de la propia escritura de Sarduy el gusto por la revalorización de la anécdota y el comentario (Cfr. Sarduy, 1959)

<sup>3</sup> Cfr. Santucci, Silvana y Cherri Leonel (2017) “La crisis de los lenguajes en América Latina en dos figuras”, en prensa.

<sup>4</sup> Reproducimos los datos del catálogo *RSBC (Rare Books and Special Collections)* de la *Graphic Arts Collection* de *Princeton University Library*: “Artist: unknown Title: Brass holder for Hindu domestic rituals and prayers. Date: ca. 1960 Notes: This is an Indian holder for the five powders used in common Hindu domestic rituals and prayer: yellow turmeric (haldi), red kumkum powder, sandalwood powder (chandam), sacred grains of rice with turmeric (akshata), and incense powder -- frankincense or myrrh (dhoop). Notes: Purchased by Severo Sarduy in Nepal”.

<sup>5</sup> Fragmento de poema “Virgilio Piñera cumple 60 años” de José Lezama Lima (1977): “Como un pistoletazo en el violáceo azufre / los ángeles pactan con los demonios,/ buscando el gran ojo primigenio. / Vuelven los demonios a pactar con los ángeles, /buscando la sabiduría /de las ondas del pífano /al penetrar en la ciudad. / Un ruidillo en la nada, / innato o con prestaciones vergonzantes / precipita el coro de los diablillos /que van a sostener el manto del niño de Praga/ Llega entonces el inalcanzable / paraje de la nieve, / la pequeña luna caída / en la profundidad infantil del tazón (14 de julio y 1972)”.

---

<sup>6</sup> Extrapolando, también, podríamos asociar la presencia de la cabeza de un Cristo de madera con los ojos amarillos y la nariz cortada, con sus aportes al “Cristo de la Rue Jacob” (o de la calle Jacob en Málaga). Al mismo tiempo, hay cierta asociación anagramática entre *castro* y *criso* en “De donde son los cantantes” (1969).

<sup>7</sup> Sobre la importancia política de estos archivos cabe revisar los trabajos de Gerbaudo, 2013; Goldchluck, 2011, 2013 y Pitaluga, 2005/2006; 2007. “Notas a la relación entre archivo e historia” En *Políticas de la memoria* nº 6/7 año 2005/2006 y “Democratización del archivo y escritura de la historia” En: [http://www.memoriaabierta.org.ar/materiales/pdf/roberto\\_pitaluga.pdf](http://www.memoriaabierta.org.ar/materiales/pdf/roberto_pitaluga.pdf)

<sup>8</sup> Juntos empezamos a pintar y luego de su muerte, descubrí en el catálogo de sus obras que, sin decírmelo, me había dedicado muchos de sus dibujos; otros me los dio y los conservo. Le traje de la india unos polvos de colores con los que pintó; me regaló esos trabajos” (Sarduy, 1999:67).

<sup>9</sup> Sarduy realizó en vida las siguientes exposiciones: En el Museo Carrillo Gil, México, 1980. En el N.R.A, París en 1981. En el *Espace Culturel Graslan* en 1982. En el Museo de Arte Moderno de la Villa de París 1982. En la *Bibliothèque Royale*, Bruselas en 1982. En el Centre Culturel Editard, Ginebra en 1983. En el Centre d'Art Contemporain, Bruselas en 1985. En la Galerie Ouverte, París en 1987. En el Palais de Arts, Toulouse, Francia, en 1986. En el Centre de Georges Pompidou, París en 1991.

<sup>10</sup> Hasta el momento se han llevado a cabo cinco exposiciones de su obra con carácter póstumo: En la Maison de l'Amérique Latine en 1994. En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998. En el CAAM de Las Palmas de Gran Canarias, 1998. En el Centro Cultural Español, Miami, Florida. 1998. En la Galería Lina Davidov, París, 1999.