

*El mudo simulacro de la nada (en torno a Los Matadores de Hormigas y El Cristo de la Rue Jacob, de Severo Sarduy)*¹

Renuncia a tu cuidado, bien lo sé: tras
ese dolor que tu embestida aqueja,
en alivio y placer muda la queja,
más sosegada cuanto más penetras.

Cerveza transmutada o sidra añeja,
del oro tibio la furiosa recta
su apagado licor suma y proyecta
sobre el cuerpo deseoso que festeja

tanto derrame. A bálsamos o ardides
que atenúen la quema de tu entrada
nunca recurras. Mientras menos cuides,

unjas, prevengas, o envaselinada
disimules, mejor. Para que olvides
el mudo simulacro de la nada.

Severo Sarduy, *Un testigo fugaz y disfrazado*.

La última edición del *DRAE* define anamorfosis como una «pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire»². Conocida es la faceta de crítico de arte de Severo Sarduy, interesado por la pintura, casi diría, de un modo ontológico. En su volumen de ensayos *La simulación*, reflexiona sobre este procedimiento pictórico como sigue:

¹ Incluye la Comunicación «Una verruga en el pie de *El Cristo de la rue Jacob*, de Severo Sarduy», presentada en el IV Simposio Internacional Luis Goytisolo sobre Narrativa Hispánica Contemporánea, «AUTOBIOGRAFÍA Y NARRACIÓN», celebrado en El Puerto de Santa María (Cádiz), durante los días 20, 21 y 22 de noviembre de 1996.

² Real Academia Española (1992): *DRAE* (Tomo I), Madrid, Espasa Calpe, XXI ed., pág. 135.

El lector de anamorfosis, es decir, el que bajo la aparente amalgama de colores, sombras y trazos sin concierto, descubre, gracias a su propio desplazamiento, una figura, o el que bajo la imagen explícita, enunciada, descubre la otra, 'real', no dista, en la oscilación que le impone su trabajo, de la práctica analítica.³

Este lector analítico es el que propugnan textos como *Los Matadores de Hormigas* o *El Cristo de la rue Jacob*, en los que también «todo discurso tiene su reverso, y sólo el desplazamiento oportuno del que escucha, del que, aparentemente ajeno o indiferente a su enunciación, redistribuye sus figuras [...], lo revela»⁴. Es el artificio textual, en su verificación retórica y en sus ausencias textuales, el que indica «al lector hacia dónde debe desplazarse, al objeto de qué fantasma substituirse [sic], con qué sitio del sujeto en el fantasma concluir»⁵.

Sarduy proyecta la *anamorfosis* como constitutivo estructural en los textos que me propongo –someramente– comparar. Los muchachos salvajes de *Los Matadores de Hormigas*, observados siempre por personajes externos y ajenos, son –si el lector opta por *desplazarse*– un trasunto de la muerte. El personaje del Sarduy cicatrizado en *El Cristo de la rue Jacob* es asimismo un personaje enfrentado a la muerte, reconstruido desde la memoria o desde la invención, pero a salvo del olvido, a la manera en que «*Cobra*, *Maitreya* y *Colibrí* declaran todas el mismo afán: el cuerpo obsesionante que los protagonistas desean poseer»⁶. Un grito de rebeldía textual contra el «feroz, como un latigazo / de podredumbre y andrajo, / el violento escupitajo / de la muerte»⁷.

QUEDA UNA VOZ: LOS MUCHACHOS SALVAJES

Todo convoca su ausencia,
reverso de los sentidos;
queda una voz, los sonidos
que la muerte no silencia.

Severo Sarduy, *Un testigo perenne y dilatado*.

En unos apuntes sobre Reinaldo Arenas, «como el diario de un lector discontinuo, atareado o lejano. Para desmentir la proximidad de escucha, el común origen, la complicidad total»⁸, habla Sarduy de la obra de Arenas como

³ Sarduy (1982), pág. 25.

⁴ Sarduy (1982), pág. 26.

⁵ Sarduy (1982), pág. 27.

⁶ Prieto (1991), pág. 325.

⁷ Sarduy (1994 b), pág. 26.

⁸ Sarduy (1991), pág. 331.

llena «de voces sin amo, como si en esos libros –así sucede en el sueño, y en el mundo descifrado por un primitivo o un niño– todo dijera yo»⁹.

En *Los Matadores de Hormigas*, Sarduy reinventa a los niños descarriados del *Peter Pan* de Barrie pasándolos por el modelo más reciente del *The wild boys* de Burroughs. Y aunque mudos –¡en una pieza de teatro radiofónico!–, los muchachos salvajes –desde una perspectiva discontinua, oblicua, *anamórfica*– son también yo.

El teatro radiofónico es un género literario insólito dentro del panorama hispano. Sin embargo, las cuatro piezas teatrales de Sarduy nacen *para la voz*. En *Los Matadores de Hormigas* intenta una destrucción del diálogo radiofónico, «forma arcaica de la comunicación entre dos voces en la cual siempre una trata de ‘colonizar’ a la otra» (pág. 111). Es en esta última obra donde la radio se instala, no sólo en la mente del autor, sino en el propio texto, como actor furtivo.

Sarduy intenta, decidida y conscientemente, una revolución del lenguaje radiofónico:

La radio que escuchamos hoy en día, en casi todo el mundo, es, a la pintura actual, lo que fueron los ramos de rosa y los paisajes amelcochados. Por mi parte he intentado en una pieza reciente, romper la escucha centrada, con una voz que cuenta un argumento, se dirige a una persona, parte únicamente de otra, etc., para obtener una especie de continuidad sonora, descentrada, no figurativa, en suma¹⁰.

En *Los Matadores de Hormigas*, un argumento se cuenta desde diferentes ángulos. Es la «galaxia de voces» (pág. 111), en la que la voz no es el indicador de una psicología o de una personalidad («lo que dice un personaje podría ser dicho, en última instancia, por otro»), sino el conductor del «relato pulverizado» y convertido en diálogo por sí mismo, en el que «las individualidades y los tiempos verbales se contradicen y se anulan» y la nueva realidad es una realidad íntegramente verbal, que surge de, en y sobre la misma verificación del texto en el tiempo, al modo en que creamos una realidad virtual a partir de los mensajes meramente oídos.

La preocupación de Sarduy por la radio aparece ya en *De donde son los cantantes* (1967), en la que el episodio de Dolores Rondón «fue inicialmente una pieza de radio-teatro»¹¹. Por otra parte, el autor sigue aquí el ideario de Roland Barthes para un descondicionamiento del teatro político, que supere los planteamientos marxistas y del Teatro Campesino, con fuerte implantación en Hispanoamérica.

La descolonización de territorios como alegoría de la descolonización de cuerpos. Ni la una ni la otra expresas por sí mismas. Pero el discurso político

⁹ Sarduy (1991), pág. 331.

¹⁰ Fossey, pág. 4.

¹¹ González Echevarría, pág. 137.

integrado en una lucha metafísica: la liberación del cuerpo frente al alma desde un punto de vista textual o corporal (el texto hecho cuerpo, el cuerpo hecho texto, *Escrito sobre un cuerpo* ¹²). El cuerpo en el sexo y en la voz. O la voz como sexo; o el sexo por la voz. Y la voz, siempre, en las palabras. Algo tan barroco y tan antiplatónico como el *Verbo* hecho carne, «ce que les théologiens apellent hypostase, le verbe incarné» ¹³:

La ideología no es apoyo del que el arte es reflejo o producto, sino filigrana en la armazón misma de la obra, como en *El gran teatro del mundo de Calderón* –teatro como alegoría de su propio fundamento ideológico ¹⁴.

Frente a la psicología reconocible de los personajes realistas, Sarduy propone otros que son el vaciamiento y la inversión de la lógica naturalista. Aunque los textos de que me ocupo sean más *severos* que otros como *Cobra* o *De dónde son los cantantes*, también aquí los personajes se definen en una doble dirección:

[...] por un lado son entidades lingüísticas: el personaje es su doble o queda definido por él. Y por otro se constituyen como espacios vacíos en los cuales es posible cualquier tipo de cambio o metamorfosis ¹⁵.

Para Sarduy no hay autor, no hay emisor privilegiado. El centro, el origen, no existe; sólo una serie de reverberaciones que aluden a su ausencia. Como dice refiriéndose al pintor Rothko, los escritos podrían ser realizados, en última instancia, por otro. El autor es el confeccionador de obras postizas, cuya producción es «una serie articulada de traslaciones, de traslados y transmuciones, no en relación a un centro único, sino a una pluralidad de centros» ¹⁶. Desarraigo, exilio y viaje utópico vinculados entre sí en la raíz descentrada de los muchachos salvajes:

Fur. Où? Non vers 'l'utopie', lieu imaginaire, régressif ou fallacieux, mais vers 'l'atopie': l'anti-lieu, l'errance, apanage du sans-terre ¹⁷.

Inmersos en la atopía, mudos, silenciosos ellos mismos, sus datos nos llegan a través de un relato estereofónico ajeno. La enunciación es pulverizada y las voces aparecen desprovistas de realidad nominal. Los muchachos son una

¹² Sarduy, Severo (1969): *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica*, Buenos Aires, Sudamericana.

¹³ Sarduy (1979), pág. 48.

¹⁴ González Echevarría (1976), pág. 131.

¹⁵ Alberca (1981), pág. 513.

¹⁶ González Echevarría (1976), pág. 122.

¹⁷ Sarduy (1981), pág. 25.

imagen descrita, inducida por esa *galaxia de voces* en la mente del lector-receptor. Una imagen descentrada. *Anamorfosis* de la muerte.

Este sentido aparece nítido si tenemos en cuenta el diálogo intertextual que Sarduy establece con Burroughs. Por un lado, en *El Cristo de la rue Jacob* («Tánger», págs. 41-43) utiliza textos de *El festín desnudo*. Por otro, la concepción de Burroughs del artista como ladrón legitima la usurpación sarduyana:

Los escritores trabajan con palabras, lo mismo que los pintores trabajan con colores: ¿de dónde provienen esas palabras y esas voces? De numerosas fuentes: conversaciones oídas a medias, películas y emisiones de radio, periódicos y revistas, sí señor, y de otros escritores... Salgamos al aire libre y robemos con toda libertad... Hay que abandonar el fetichismo de la originalidad... Todo pertenece al ladrón inspirado y conciencizado...[...] ¡Abajo *L'originalité!* ¹⁸.

La comuna anarquista de *Los Matadores de Hormigas*, en unión con la naturaleza y a favor del amor libre, es enteramente masculina, como los *wild boys* de Burroughs. *The Wild Boys: a Book of the Dead* se publica en 1969, siete años antes ¹⁹ que la obra de Sarduy. En dicha obra, los muchachos son también observados por el ojo de la cámara, que estructura lo que Frederick R. Karl llama «‘peep hole’ chapters» (capítulos mirilla), donde el narrador omnisciente se sitúa en «the anal hole, which is described as an eye, a target, a tube» ²⁰.

Los *wild boys* están dedicados a la muerte. Se han salido de la civilización y su cultura *no es una contracultura, sino una vuelta al sentimiento primitivo* de comer, de matar: «they are, in semihuman shape, like the napalm used in Vietnam, which not only brings individual death, but kills an entire area for generations to come» ²¹. Mutilan a sus víctimas y a menudo las canibalizan y hierven sus huesos. Su aversión por las mujeres llega a que «the boys continue the race by artificial insemination, and thus ‘a whole generation arose that had never seen a woman’s face nor heard a woman’s voice’» ²². Estos «shaman boys» ²³ son salvajes imágenes de libertad sexual y su forma de comunicación no son las palabras. Los muchachos de Sarduy sólo se comunican «tocándose, con la mano abierta sobre el pecho, sin decir nada» (pág. 122), en un gesto «como para imprimirse en la camisa un emblema» (pág. 136).

No es sólo que Burroughs proporcione material a Sarduy, sino que los propios personajes, los muchachos salvajes, adoptan el modelo —explícito en el

¹⁸ William Burroughs en Antolín Rato (1982), pág. 35.

¹⁹ VV. AA. (1976): *Liberaciones (de territorios, cuerpos e idiomas)*, Madrid, Fundamentos (Colección Espiral nº 21 / Revista 1), págs. 6-32.

²⁰ Karl (1983), pág. 213.

²¹ Karl (1983), pág. 213.

²² Kazin (1973), pág. 268.

²³ Karl (1983), pág. 213.

texto— de los *wild boys*. Son expresión de *lo bello y lo siniestro* tal como lo describe Eugenio Trías²⁴. Pero son expresión fracasada en su revolución contra el Estado; la radio que conservan en su mundo marginal es un tótem: la voz colonizadora. Su estrategia de defensa contra las injerencias externas (contra las fuerzas policiales, contra los turistas alemanes) es la misma que emplean frente a las «colonias» de hormigas que amenazan sus provisiones. Ellos mismos se mueven «como un hormiguero despavorido» (pág. 122):

Una de las primitivas manifestaciones de la animalización es el *four-millement* (hormiguelo), imagen fugaz pero primera. [...] El esquema de la agitación hormiguelante, pululante o caótica, parece ser una proyección asimiladora de la angustia ante el cambio, no haciendo la adaptación animal en la huida más que compensar un cambio brusco por otro cambio brusco²⁵.

Animalización que se da también en la SECUENCIA SEIS, cuando la comitiva de los muchachos *zombies* es vista como algo parecido a un ciempiés, transportando un bulto que es «como el cadáver de un insecto» (pág. 136). *Anamorfosis* de la Muerte.

EL IDEOGRAMA DE LA SOMBRA: UNA VERRUGA EN EL PIE DEL CRISTO DE LA RUE JACOB

Un testigo fugaz y disfrazado

[...]

descifra *el ideograma de la sombra*:

el pensamiento es ilusión: templando

viene despacio la que no se nombra.

Severo Sarduy, *Un testigo fugaz y disfrazado*.

En uno de sus últimos textos, hablando de su «biografía real —ésa siempre ilegible para nosotros mismos, a veces paródica, o entregada por completo al azar—»²⁶, cuenta Sarduy una visita de juventud a José Rodríguez Feo en la que éste le sugirió «¿por qué no escribe en prosa? ¿por qué no cuenta, por ejemplo, lo que le ocurre por el día —hizo una pausa desmesurada— y por la noche? [Y añade Sarduy:] Debo a esa pregunta lo poco que he podido ir haciendo hasta hoy»²⁷.

Ese trayecto autorial ha recorrido una distancia desde posiciones estructuralistas que privilegiaban el aspecto textual de la obra (*Cobra*, por ejemplo), a

²⁴ Trías (1982).

²⁵ Durand (1982), págs. 67-68.

²⁶ Sarduy (1991), pág. 327.

²⁷ Sarduy (1991), pág. 328.

otras en las que los referentes personales —e incluso íntimos— marginan el *cho-teo* inicial y favorecen un contacto más comprometido, en mi opinión, con el lector. Por decirlo con títulos de Sarduy, de *un testigo fugaz y disfrazado*, pasa a ser *un testigo perenne y delatado*: la voz de la primera persona de *El Cristo de la rue Jacob* en busca de la inmortalidad.

En los textos contemporáneos suele producirse una ruptura del pacto mimético entre texto literario y mundo, entre autor y lector. A este respecto, Ana María Barrenechea plantea dos tendencias: «la que anula el referente y se autoabastece, y la que postula ‘rabiosamente’ un referente, establece una tensión dialéctica con él, [...] ofreciendo la lucha eterna del texto por producir una metáfora del referente»²⁸. Si Severo Sarduy es un escritor embarcado de manera clara en la primera corriente²⁹, en *Los Matadores de Hormigas* o en *El Cristo de la rue Jacob* ensaya otra vuelta de tuerca al re-construir el referente, dándole al texto su propia realidad, no tanto en sí mismo como juego intertextual (*Cobra*), sino como suplantador de la realidad. El texto no queda al margen de la realidad, parte de ella y la simula, la reinventa. Es un artefacto, una verdadera metonimia de la realidad (de la descolonización y de los frutos de mayo del 68 en *Los Matadores de Hormigas*, de la propia vida de Sarduy en *El Cristo de la rue Jacob*). Sarduy introduce la realidad en el texto haciéndola verdadera, no paródica: revelándola.

Ese Barroco de la Revolución que «refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico»³⁰ configura su objeto en torno a la alteridad «en tanto que cantidad residual, pero también en tanto que caída, pérdida o desajuste entre la realidad y la imagen fantasmática que la sostiene»³¹. El *horror vacui* invita a la saturación, que es constatación del fracaso de «la presencia de un objeto no representable, que resiste a franquear la línea de la Alteridad»³². Sarduy reformula estos planteamientos de *Barroco* y configura su propia vida como *lo Otro* dentro de *El Cristo de la rue Jacob*: la vida es irrepresentable y el «deseo que no puede alcanzar su objeto»³³ la organiza en *suplementos*, en *epifanías*. Si el trayecto —vital o verbal— pretende un fin que constantemente se le escapa, no queda más que un objeto perdido, pervertido, metaforizado e inútil (gratis y antiburgués): el lenguaje y la muerte, «el lenguaje para que nos entretengamos en hacerlo, deshacerlo y rehacerlo, mientras esperamos la muerte»³⁴.

Para Sarduy, el lenguaje es sinónimo de vida en oposición a muerte. Para él, la vida es «ese discurso que comenzamos al nacer’ (*Escrito sobre un*

²⁸ Barrenechea (1982), pág. 65.

²⁹ Barrenechea (1982), pág. 64.

³⁰ Sarduy (1974 a), pág. 62.

³¹ Sarduy (1974 a), pág. 60.

³² Sarduy (1974 a), pág. 61.

³³ Sarduy (1974 a), pág. 62.

³⁴ Barrenechea (1978), pág. 522.

cuerpo), y añade en otro momento: ‘...el hombre se adentra en el plano de la literalidad que hasta ahora se había vedado, formulando esa pregunta sobre su propio ser, sobre su **humanidad** que es ante todo la del ser de su escritura’ [...]»³⁵. Lo único válido es el texto, y no su relación con «‘el mundo que nos rodea’ para los ‘realistas puros –socialistas o no-’ o ‘un algo ficticio, un mundo fantástico’ para los realistas mágicos [...]»³⁶. Barrenechea lee *De donde son los cantantes* como un combate entre signo y referente hasta alcanzar la destrucción de este último por medio de dos procedimientos: 1) todo acontecer es gratuito, y 2) todo ser ha perdido su identidad. En este marco se inscriben las **epifanías** de *El Cristo de la rue Jacob*, hechos nimios en sí mismos, «trazas dejadas por lo efímero, siempre excesivas con respecto a su **fre-yage** o a su materialidad» (pág. 7). Hechos reales o inventados, Sarduy «intuye que decir la verdad sobre sí mismo es un imaginario, incluso en la ilusión del fragmento»³⁷.

Manuel Alberca entronca atinadamente *El Cristo de la rue Jacob* con el género autobiográfico, pero mediante un nuevo paradigma: *la simulación autobiográfica*³⁸. Quiero traer a colación algunas consideraciones críticas sobre el género, que iluminan a mi modo de ver la aparente sencillez de los fragmentos sarduyanos. Darío Villanueva, al ocuparse del género autobiográfico, repasa las ideas de Paul de Man sobre «la autobiografía como desfiguración» basada en la *prosopopeya* (hacer hablar a personas muertas o ausentes). A. G. Loureiro añade a la *prosopopeya* el *apóstrofe*, Olney se ocupa de considerar la autobiografía como una *metáfora del yo*. Villanueva cree que la figura fundamental en el pacto autobiográfico es la paradoja entre realidad y ficción:

La autobiografía es ficción cuando la consideramos desde una perspectiva genética, pues con ella el autor no pretende reproducir, sino crear su yo; pero la autobiografía es verdad para el lector, que hace de ella, con mayor facilidad que de cualquier otro texto narrativo, una lectura intencionalmente realista³⁹.

El lector pasa a ser intérprete de la vida del autobiografiado. La virtualidad del texto es de *poiesis* antes que de *mimesis*, «una verdadera **construcción** del yo»⁴⁰.

Para Foucault, la escritura autobiográfica podría considerarse una forma de lo que llama *tecnologías del yo*, las cuales «permiten a los individuos efectuar por sus propios medios o con ayuda de otros ciertas operaciones sobre sus propios cuerpos y almas, pensamientos, conducta y forma de ser, con el fin de

³⁵ Barrenechea (1978), pág. 518.

³⁶ Barrenechea (1978), pág. 518.

³⁷ Alberca (1990), pág. 204.

³⁸ Alberca (1990), págs. 205-206.

³⁹ Villanueva (1993), pág. 28.

⁴⁰ Villanueva, en G. Loureiro (1993), pág. 36.

autotransformarse para alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría, perfección o inmortalidad»⁴¹.

Sarduy lanza esa autotransformación en busca de inmortalidad al lector, haciéndole copartícipe de un acto casi teológico: la victoria sobre la muerte dependerá también del lector, quien, mediante una lectura «desplazada», ha de revelar el jeroglífico fragmentario. En cierto modo, Sarduy –al estilo del *body art* o del *mimikry dress art*⁴²– hace de sí mismo su propio testamento; opera en su cuerpo –por medio de esas cicatrices al azar– una subversión tan grata para él como la de los travestidos⁴³, que:

son muy parecidos a las mariposas, con quienes yo siempre los comparo, porque las mariposas ejercen lo que se llama el *camuflaje defensivo*, es decir, se cubren de ocelos, que es como se llaman esos ojos, para despistar, para defenderse, [...] para ser otras, para ser bellas; son un despilfarro barroco que ya está en la naturaleza⁴⁴.

Si «en metafísica el parecer es el ser»⁴⁵, el travestismo va hacia una subversión metafísica en el cambio total de la apariencia. Las cicatrices de Sarduy le travisten en lenguaje, que «es puro artificio, y el hombre, que está bañado por el lenguaje, es un ser puramente arbitrario, destinado a la simulación»⁴⁶.

La trascendencia de estas marcas vitales, de estos hechos, es una cesión del propio autor, que construye con ellos su autobiografía tatuada, su nueva identidad. Las palabras se imponen a la realidad, el procedimiento *epifánico* resulta traducción de la realidad. El juego⁴⁷ del autor le convierte en un transmisor de revelaciones, de *epifanías*: si atendemos a la veracidad, la *epifanía* sería un proceso sufrido por el autor, una experiencia que sólo llega al lector reflejada en el texto y de la que el narrador es transmisor. El texto podría leerse como una autobiografía con el propio autor como *narratario*: un «registro de lo que –a veces por azar– me comunicó con algo» (pág. 7), un desdoblamiento reflejo del narrador en *narratario*, propio de textos autobiográficos de un intimismo muy marcado⁴⁸.

Pero Sarduy no sólo descifra sus tatuajes sino que construye una nueva realidad mediante ese procedimiento retórico: inventa un género. Si atendemos al carácter metafórico de los hechos («en esta época privada de religiosi-

⁴¹ En A. G. Loureiro (1993), pág. 44.

⁴² Comentados por él en *La simulación*.

⁴³ También para Cobra su propio cuerpo con sus marcas y heridas es un esbozo de narración autobiográfica, cincelada por la complaciente cuchilla del doctor Ktazob para complacer su peculiar búsqueda de lo Absoluto, su cambio de sexo y la reducción de los pies.

⁴⁴ Alas (1987), pág. 35.

⁴⁵ Alas (1987), pág. 35.

⁴⁶ Alas (1987), pág. 36.

⁴⁷ Es el «*barroco en tanto que juego en oposición a la obra clásica en tanto que trabajo*» (Sarduy 1974, pág. 61).

⁴⁸ Villanueva, pág. 20.

dad todo se bautiza con un nombre que lo ligue a lo absoluto», (pág. 7), como *narrador* de su autobiografía, Sarduy trascendentaliza esos hechos, supuestos o verificables. La raíz de esa trascendencia no tiene sentido; desmiente la naturaleza teleológica de lo Absoluto. Es una teología del Mundo Absurdo, y «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»⁴⁹.

Sarduy plantea la *epifanía* como «una maqueta narrativa, un modelo: cada uno podría, leyendo sus cicatrices, escribir su arqueología» (pág. 7). Se comporta como un Creador, como un Revelador. El texto podría leerse como una autobiografía en la que el *narrador* selecciona sus datos vitales mediante procedimientos metonímicos («*Fractura de los incisivos superiores, punto de sutura en el labio inferior o El Cristo de la rue Jacob*»: la parte mutilada del cuerpo, por la persona entera en su *epifanía*), que incitan al propio lector a que construya la metáfora de Sarduy, más real que el Sarduy humano. El lector se configura entonces como *narratario* «entendiendo por tal aquel destinatario que justifica la propia existencia del discurso como tal»⁵⁰. Y se le ofrece el género –lo hemos visto– como herramienta, como modelo que continuar. Y que construir.

En este sentido, el lector, destinatario de la *epifanía*, recibe un mensaje cifrado. El lector, trasunto de cualquiera de los Reyes Magos, ha de ser capaz de interpretar la Estrella de Belén, de entrar en ese último juego con el Creador-Sarduy, en el diálogo imposible del Cristo de la rue Jacob y Sarduy:

Comprendí en seguida que quería decirme algo. El Cristo, o más bien la Pintura, que siempre me ha hablado. O más bien era yo quien quería decirle algo. Sí, era eso.

Quería decírselo con fuerza, en el mismo tono que había empleado el pastor de Princeton University. Quería decirle algo en ese tono, de eso estoy seguro. Pero nunca supe qué (págs. 22-23).

¿Son *epifanías* para Sarduy o para el lector? ¿Son manifestaciones de lo Absoluto ante Sarduy? ¿Son apariciones de Sarduy ante el lector? Evidentemente, son ambas cosas.

Quisiera centrarme en dos de las *epifanías*: la que da título al libro y la última, «*Una verruga en el pie*». Sarduy introduce primero una experiencia en el servicio de urgencias de un hospital americano, donde médicos y enfermeros «como sonámbulos» (pág. 21)⁵¹ se convierten «en los contritos penitentes que enmarcan una tumba» (pág. 21) y el propio Sarduy oye como «alguien indagaba,

⁴⁹ Alberca (1990), pág. 202.

⁵⁰ Villanueva, pág. 19.

⁵¹ Como los muchachos salvajes de *Los Matadores de Hormigas*.

sin más protocolo, como una información a secas, sobre la muerte» (pág. 22). De allí es conducido a una iglesia «como las iglesias negras de mi infancia» (pág. 22), donde «todo era exceso para hablar a Dios» (pág. 22). El pastor protestante,

con el énfasis oratorio y los gestos desacompañados y grandilocuentes de un caudillo sudamericano, en un inglés ríspido, exigía inmediatamente algo de Dios, lo intimidaba, lo amenazaba con algo, o le suplicaba que explicara su ausencia durante un evento dado, su ligereza o su indiferencia (pág. 22).

En la tercera viñeta, «el tránsito» (pág. 22) de vehículos se detiene para dejar pasar un cuadro, descrito «como si lo fueran a insertar en un lugar preciso, entre dos columnas y bajo un arco» (pág. 22), como un enorme ataúd dispuesto para un nicho a la medida.

El Cristo es reflejo de Sarduy. Es el Cristo el que contempla «la rue Jacob, el bar y hasta la cerveza helada» (pág. 22), objetos que ve también Sarduy. La Pintura quiere hablarle («O más bien era yo quien quería decirle algo», pág. 23). La búsqueda de una relación con lo Absoluto que plantea Sarduy no conduce más que a la nada, al Absurdo⁵². La mirada oblicua, el proceso es lo que importa, aunque el enigma no tenga solución:

[La] poesía es algo que te pone en relación [con algo]. Yo estaba en Túnez, en una fiesta extrañísima; alguien cayó en trance y un árabe dijo: 'Se ha puesto en relación'. Yo no sé con qué, pero se había puesto en relación con algo. [...] Y creo que en poesía es lo mismo: un poema logrado te pone en relación⁵³.

Te pone en relación con algo, aunque no sepas con qué.

En cierto modo, como la Dolores Rondón de *De dónde son los cantantes*, Sarduy muere «'para que el poema se cumpla'»⁵⁴. «Una verruga en el pie» es la última de las *epifanías* de «*Arqueología en la piel*». El SIDA es la última cicatriz, que «sigue hablando, narrando, simulando el evento que lo inscribió» (pág. 7) en el texto.

El entorno de la voz narradora de esta *epifanía* son amigos infectados, todos ellos aludidos por meras iniciales, despersonalizados como las voces de *Los*

⁵² Absurdo se llama el perro que matan de un tiro los soldados portugueses de *Los Matadores de Hormigas*, al perder utilidad su función de vigía, cuando se retiran de Angola. Absurdo es un perro «blanco y mudo» (pág. 131), que recuerda a los muchachos salvajes y silenciosos. Perdido en África, es tan insólito como esos muchachos que quieren ser negros en las afueras de Lisboa. Un perro con unos «ojos amarillos y secos», con «la mirada vacía» (pág. 119) del vigía de la comuna (vigía también es el perro). Un perro asesinado con premeditación, mientras duerme, y un disparo narrado con la parquedad, con la sequedad de la frase que contaba el acto sexual con el chaval de la manigua, hechos presentados puntualmente y en una sola ocasión: potenciación textual de lo subversivo.

⁵³ Alas (1987), pág. 36.

⁵⁴ Barrenechea (1978), pág. 521.

Matadores de Hormigas. Ante la aparente serenidad del amigo enfermo, «como un actor que ha concluido su parlamento» (pág. 27) el *narrador* percibe el fracaso de la simulación. «El cuerpo humano es una máquina. Lo sostiene vertical un sistema de bisagras. Las mías se abrieron, se desunieron» (pág. 27). El cuerpo cicatrizado se descompone ante la revelación –la *epifanía*– que le descubren los cuadros de su amigo, «muñecones gardelianos [que] se estremecen, perkinsonados por la descarga cromática, [y] huyen hacia un cielo de carbón» (pág. 27):

Supe, mirándolos, lo que sentía. Lo que mi cuerpo descentrado quería decir: el sida es un acoso. [...] ¿Quién será el próximo? ¿Por cuánto tiempo vas a escapar? (págs. 27-28).

Como en «*Fractura de los incisivos superiores, punto de sutura en el labio inferior o El Cristo de la rue Jacob*», aquí también la Pintura hablando al narrador. Y la lectura descentrada como actividad propuesta por el texto y única actitud solidaria con la voz narradora: lector y narrador descentrados en un pasmoso conjuro ante la muerte real; una herida más, abierta esta vez, que *pone en relación* a ambos con el miedo a «la muerte, que es diestra y más secreta, / y en su inmóvil golpear nunca te olvida»⁵⁵.

La segunda viñeta aclara el título de «*Una verruga en el pie*». La verruga, carne rebelde, carne de la muerte, metonimia del cuerpo enfermo, metáfora del SIDA, ha de ser extirpada. El olor de la carne chamuscada al cauterizar la herida tras la operación, sentido como ajeno por el narrador-enfermo («Algo se está quemando en el barrio», pág. 28), es explicado por el médico: «Los judíos –añadió sin inmutarse– conocemos muy bien ese olor.» (pág. 28). Los seropositivos y enfermos de SIDA, los judíos, los muchachos salvajes de *Los Matadores de Hormigas*, todos ellos son grupos símbolo de la Alteridad, ideogramas de la Muerte.

Sirva mi cuerpo cifrado
de emblema o de silogismo
de una heráldica en abismo⁵⁶.

El «*Cristo flagelado*» (pág. 22) de la secuencia anterior es reflejo de la Cobra flagelada de la novela que más fama dio a Sarduy, pero también es doble del Sarduy enfermo de SIDA.

Y no es casual que Sarduy elija ese espejo. La representación del martirio cristiano establece una separación entre la cara dirigida hacia arriba sin demostrar dolor ni miedo y la ruina que se inflinge al cuerpo:

(Sólo Cristo, a la vez Hijo de Hombre e Hijo de Dios, muestra sufrimiento en su rostro: vive su Pasión.) La idea misma de persona, de dig-

⁵⁵ Sarduy (1993), pág. 18.

⁵⁶ Sarduy (1993), pág. 50.

nidad, depende de la distinción entre cara y cuerpo, de la posibilidad de que la cara quede o se ponga al margen, de lo que le pasa al cuerpo ⁵⁷.

El miedo a la sangre contaminada, ya sea la sangre de Cristo o la del vecino, los fluidos de la vida como *anamorfosis* de la muerte. La trampa de la culpa en el final del milenio para la *peste del sexo libre de los muchachos salvajes de Los Matadores de Hormigas*.

Narciso descentrado contemplándose en estas *epifanías*, cifrando la *anamorfosis* de la muerte,

para salvar del olvido, no los datos históricos o las fechas, sino cosas que ha percibido, el brillo de ese espejo, la luz de hoy en París, una mirada de alguien, una palabra que alguien te dijo, el amor furtivo. Los historiadores podrán rememorar nombres propios y fechas, pero el poeta es justamente el que consigna y testimonia un detalle, un temblor, una calidad precisa de la luz, un grafito en el metro. De eso guarda memoria la poesía; el resto es olvido. Además, la garantía de esa fulguración es precisamente ésa: que vas a olvidar el resto. No me preguntes cuándo nací, no me preguntes grandes eventos de mi vida; lo olvidé todo. Pero recuerdo aún la música con que mi hermana entró en el jardín de infancia. Es decir, soy como el personaje de Borges, *Funes el memorioso*, pero de una memoria totalmente pulverizada y personal. La poesía sirve para eso, para rememorar lo íntimo ⁵⁸.

Lo cierto es que vivimos postergando todo lo postergable; tal vez todos sabemos profundamente que somos inmortales y que tarde o temprano, todo hombre hará todas las cosas y sabrá todo.

La voz de Funes, desde la oscuridad, seguía hablando.

Jorge Luis Borges, *Funes el memorioso*.

BIBLIOGRAFÍA

- Alas, Leopoldo (1987): «Severo Sarduy. Lo importante es el olvido» (entrevista), *El País Semanal*, 28 de octubre de 1987, págs. 33-36.
- Alberca, Manuel (1981): *Estructuras narrativas de las novelas de Severo Sarduy*, Madrid, Universidad Complutense (tesis doctoral).
- (1990): «Escrito sobre una piel de Severo Sarduy», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 19, Madrid, Universidad Complutense.
- Antolín Rato, Mariano (1982): «Burroughs Horror Show», *Quimera*, n.º 24 («Dossier William Burroughs»), Barcelona, octubre de 1982, págs. 35-36.

⁵⁷ Sontag (1988), pág. 125.

⁵⁸ Alas (1987), pág. 36.

- Barrenechea, Ana María (1978): «*Textos hispanoamericanos de Sarmiento a Sarduy*», en GOIC, Cedomil (1988): *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana III. Época Contemporánea*, Barcelona, Crítica, págs. 517-523.
- (1982): «*La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos*», en GOIC, Cedomil (1988): *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana III. Época Contemporánea*, Barcelona, Crítica, págs. 63-67.
- Borges, Jorge Luis (1956): *Ficciones*, Barcelona, Seix Barral, 2ª edición, 1986, págs. 115-116.
- Costa, Horacio (1991): «*Sarduy: la escritura como épure*», *Revista Iberoamericana* n.º 154, enero-marzo de 1991, págs. 275-300.
- De Toro, Alfonso (1991): «*Postmodernidad y Latinoamérica. (Con un modelo para la narrativa postmoderna)*», *Revista Iberoamericana*, n.º 155-156, abril-septiembre de 1991, págs. 441-467.
- Durand, Gilbert (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- Fossey, Jean-Michel (1972): «*Entrevista con Severo Sarduy*», *Ínsula*, n.º 303, febrero de 1972, pág. 4.
- Gálvez, Marina (1987): *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus (Historia Crítica de la Literatura Hispánica n.º 33).
- Giil, Lourdes, e ITURRALDE, Iraida (1991): «*Visión cosmográfica en la obra de Severo Sarduy*», *Revista Iberoamericana*, n.º 154, enero-marzo de 1991, págs. 337-342.
- González Echevarría, Roberto (1976): *Relecturas: Estudios de literatura cubana*, Caracas (Venezuela), Monte Ávila Editores (Colección Estudios), 2ª ed.
- Goytisolo, Juan (1995): *El bosque de las letras*, Madrid, Alfaguara.
- Guerrero, Gustavo (1987): *La estrategia neoharroca*, Barcelona, Edicions del Mall.
- Karl, Frederick R. (1983): *American fictions: 1940-1980*, New York (USA), Harper & Row Publishers.
- Kazin, Alfred (1973): *Bright book of life: American novelists & storytellers from Hemingway to Mailer*, Boston (USA), Atlantic-Little Brown.
- Jill Levine, Suzanne (1991): «*Escritura, traducción, desplazamiento. (Un acercamiento a Maitreya)*», *Revista Iberoamericana*, n.º 154, enero-marzo de 1991, págs. 309-315.
- Loureiro, A. G. (1993): «*Direcciones en la teoría de la autobiografía*», en V.V.A.A., *Escritura autobiográfica*, Madrid, Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral (UNED), Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispánica / 14), págs. 33-46.
- Márquez, Enrique (1991): «*Cobra: De aquel oscuro objeto del deseo*», *Revista Iberoamericana*, n.º 154, enero-marzo de 1991, págs. 301-307.
- Pellón, Gustavo (1988): «*Juan Goytisolo y Severo Sarduy: Discurso e Ideología*», *Hispanic Review*, n.º 56.4, págs. 483-492.
- Prieto, René (1991): «*La persistencia del deseo: Colibrí de Severo Sarduy*», *Revista Iberoamericana* n.º 154, enero-marzo 1991, págs. 317-326.
- Rodríguez-Luis, Julio (1972): «*Sobre los cantantes de Severo Sarduy*», *Ínsula*, n.º 303, febrero de 1972, págs. 4-5.
- Sarduy, Severo (1974): «*Barroco y Neobarroco*», en GOIC, Cedomil (1988): *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana III. Época Contemporánea*, Barcelona, Crítica, págs. 60-63.

- (1978): *Para la voz (La Playa / La Caída / Relato / Los Matadores de Hormigas)*, Madrid, Fundamentos (Colección Espiral n.º 41. Serie Teatro). [Las páginas citadas lo son por esta edición y no en nota, sino entre paréntesis].
 - (1979): «*Mots, corps, désirés*», *Magazine Littéraire*, París (France), núms. 151-152, septembre 1979, págs. 34-35.
 - (1981): «*L'ordre destitué du langage*», *Magazine Littéraire*, París (France), n.º 170, mars 1981, págs. 25-26.
 - (1982): *La simulación*, Caracas (Venezuela), Monte Ávila Editores (Colección Estudios).
 - (1987) : *El Cristo de la rue Jacob*, Barcelona, Edicions del Mall (Narrativa Serie Ibérica / 46). [Las páginas citadas lo son por esta edición y no en nota, sino entre paréntesis].
 - (1991): «*Textos inéditos de Severo Sarduy: Ciclón / Diagonal-Armand / Arenas*», *Revista Iberoamericana* n.º 154, enero-marzo 1991, págs. 327-335.
 - (1993): *Un testigo perenne y delatado precedido de Un testigo fugaz y disfrazado*, Madrid, Hiperión (Poesía Hiperión, 209).
 - (1994 a): *El Cristo de la rue Jacob*, Caracas (Venezuela), Monte Ávila Editores Latinoamericana.
 - (1994 b): *Epitafios*, Miami, Florida (USA), Ediciones Universal (Colección Clásicos Cubanos).
- Sontag, Susan (1988): «*El SIDA y sus metáforas*», en *La enfermedad y sus metáforas y el SIDA y sus metáforas*, Madrid, Taurus (Pensamiento), 1996.
- Trías, Eugenio (1982): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral (Colección Nuevo Ensayo).
- Villanueva, Darío (1993): «*Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía*», en V.V.A.A., *Escritura autobiográfica*, Madrid, Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral (UNED), Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispánica / 14), págs. 15-31.
- Yurkievich, Saúl (1982): «*Los avatares de la vanguardia*», en GOIC, Cedomil (1988): *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana III. Época Contemporánea*, Barcelona, Crítica, págs. 51-57.

MARIANO GRACIA
Universidad Complutense de Madrid