

Sarduy

Eduardo Milán

Y se nos murió Sarduy. Suerte sospechada pero no menos de repente. Y no se trata ahora de venir a "salvar" al cubano (Camagüey, 1937) amparados en aquella previsión de milonga borgesiana: "No hay cosa como la muerte/ para mejorar la gente". Sarduy es inmejorable. Como todos, en los dos sentidos, especialmente en el de Sarduy. Quiero aclarar, ya que hablo en primera persona, que nunca conocí a Sarduy. Tengo amigos que lo conocieron mucho, otros que lo conocieron poco y otros que no lo conocieron nada. Todos lo vieron, ya que no era espectral sino fugaz (el disfraz viene después). Haroldo de Campos fue el primero que me sugirió la lectura de ese escritor tan singular que, *realmente*, pero *realmente*, se burlaba de sí mismo. Los escritores suelen defender la virtud, la inteligencia, el más allá que significa burlarse de sí mismos, además del auténtico sentido del humor. Pero escritores que realmente se burlen de sí mismos no conozco a ninguno. A veces creo que Sarduy hizo un juego de la autoburla por burlar al lector su atención como con una campanita de plata para llamar a la sirvienta. Pero Sarduy nació tan pobre, tan pobre que llegó a *caerse del nacimiento*, de donde se deduce que no pudo tener sirvienta y mucho menos campanita de plata para llamarla (y que viniera), salvo alguna de falso brillante comprada en Hong Kong. Entre la pobreza de nacimiento y la extrema sabiduría, a Sarduy le gustaba Sarduy. Este autoanagrama lo prueba: SEVERO = VE CERO. Prueba su posición, ese regodeo por situarse en un punto entre la nada y la Nada, entre la minúscula y la Mayúscula, entre Homero y un muro. Pero también jugaba consigo mismo porque sabe que el escritor es Nadie desde Homero y porque ese Nadie, inverificable a no ser por algunos biografemas que insisten en que el escritor sea alguien, tal vez uno más, aprehensible, acorralable, amputable, es justamente quien escribe. Esto es: el escritor está autorizado a desaparecer detrás de su escritura siempre y cuando se juegue entero en su escribir, se confunda con su texto porque su texto tampoco es. Pero esa es otra historia: la historia de la imposibilidad de escribir, historia que supimos y que una noche de estas, viniendo de Disneyworld, se nos olvidó para siempre. Curioso: cuando ya nada es, todo es posible.

Pasemos al disfraz. Andrés Sánchez Robayna le editó a Sarduy en Ediciones del Mall, *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985) y me lo envió. Me llamó inmediatamente la atención el hecho de que fuera un libro de sonetos y décimas escrito por Sarduy y publicado por Robayna, como si se tratara de una doble herejía. ¿No era aquí un caso como el de Umberto Eco, famoso semiólogo producido por su apellido, quien después de escribir un memorable libro sobre el arte experimental (*Obra abierta*: 1962) se vuelve súbitamente clásico y súbitamente bestseller con *El nombre de la rosa* (1982) El escritor debe ser un testigo de su tiempo (pareció responder

Sarduy), nunca un eco. En la época del *todo se puede* hay que rescatar la imposibilidad y devolverle su carácter enigmático, a menos que la posibilidad sea un mero juego de espejos donde ya nada se pueda ver con claridad. Con la publicación de aquel libro Sarduy ya era el testigo de una época que hizo característica la presentificación de todas las formas estéticas, que abolió todas las preceptivas y que no admite un deber ser formal por ningún lado que se lo mire, especialmente en literatura. Es el mismo Sarduy el de *De donde son los cantantes* (1967) y el de *Cobra* (1972), obras en que el texto es la persona, el personaje y el sonajero monotemático que repite: "soy el texto soy el texto soy el texto" como un ejercicio minimalista y, además, rayado. Rayado en el sentido discográfico, repetitivo, pero también en el sentido de tachadura: desde *De donde son los cantantes* Sarduy se había tachado como escritor para que nadie supiera, para que él mismo se olvidara, para que no fuera memorable sino en la raya de encima, la fuerza de ese arrastre de escritura, el aluvión gramatical, diluviano, derridiano que sepulta al sujeto donde lo encuentre, sea donde sea, porque el sujeto, además, nunca fue en la escritura. Del lado latinoamericano muy influido por la reflexiva francesa (por Barthes especialmente), Sarduy fue uno de los campeones de esa doble negación. Pero esa voluntad de desaparición no le viene a Sarduy del embate antilogocéntrico francés sino de la embestida antisintáctica española: en Góngora está, más que en Lezama, la vocación de desmantelamiento del campo de la sintaxis, transformándola en un picnic donde todo se puede, incluso, y sobre todo, no entender. Ese "entender no entendiendo toda ciencia trascendiendo" del místico San Juan se vuelve sustancia masticable en las *Soledades* de Góngora. La luz es materia. Y el que no sabe, no sabe. Dámaso Alonso probó que no era poeta y si un discípulo de Menéndez y Pelayo cuando se tomó el trabajo, arduo, calvo, de explicar las *Soledades* traicionando a Góngora en su centro mismo (o mejor: en su falta de centro): ese Góngora cartesiano es demasiado metódico, comprobable, con todos los respetos reservados al capitán, un Góngora protestante. En *Barroco* (1974), una de las grandes contribuciones de Sarduy al ensayo en nuestra lengua, el cubano propone todo lo contrario de Alonso: sin ninguna vocación arqueológica sentimental, contemplativa, lo que hace es actualizar el barroco desde la perspectiva de un careo de mundos, verificando lo que hay de allá aquí y de aquí allá. La pasión de Sarduy por la física no era una pasión instrumental: ponía su corazón en el tiempo que quería. Mientras que Alonso tenía horror al barroco, Sarduy era un barroco singular: no tenía horror al vacío, salvo por esa atracción mortal que sentía hacia él. O mejor: del horror al vacío, del horror al barroco, lo salvó la India. Sin la India detrás no se entienden algunos de los momentos más felices de la escritura de

Sarduy, esos deslizamientos de la Nada al Todo con una seguridad prácticamente inverosímil.

Sarduy ponía su corazón en el tiempo que quería pero no en la forma que se le antojaba. Un amante de la antifoma necesita una forma fija. En poesía la forma fija es el ejercicio de la nada controlada. Pero aun así, con la conciencia de la necesidad de ese punto de equilibrio, Sarduy no se entregó al soneto con la culpa de su pasado experimental ni con la frialdad pavarottiana de un ecólogo italiano: mediante la parodia, la cita, el metalenguaje, transformó al soneto de forma cerrada en forma abierta. A eso me refería cuando hablaba de la actitud presentificante de Sarduy: a la demostración de que el barroco no es una época sino una manera de ser, de estar, de escribir. Pero de escribir desde el presente, desde un ahora que se compone de citas, parodias, comentarios, reflexiones sobre las cosas ya sin las cosas, de imágenes sin objetos. Es la actitud de Sarduy ante el soneto lo que lo salva de ser un fabricante de ruinas. El problema, el retardo, el retroceso empiezan cuando se privilegia al objeto en lugar de la actitud ante el objeto. Ojalá quede suficiente tiempo (y muchas ganas) de explicar que una silla del siglo XVII no es igual a una silla del siglo XX. Un soneto tampoco. Es importante que en los sonetos de Sarduy todo quepa porque es ahí donde Sarduy descubre la igualdad de los descentramientos epocales, no como claves de similitud históricas sino como rasgos de estilo: fue el barroco lo que entró en el soneto y no el soneto lo que entró en el Barroco. Aunque no encontremos sonetos, seguramente encontraremos barroco en el siglo III después de Cristo. A esto, a lo que llamo transitoriedad de las formas, se debe el hecho de que la entrada del barroco como contenido (contenido en el sentido de materia) en la forma soneto ya preparaba el fin del soneto como forma. La conciencia de Sarduy de esta cuestión era escalofriante y ahí está, como prueba irrefutable, *Un testigo fugaz y disfrazado*, donde mediante el desparpajo, la falta de pudor, la escatología, el humor y algunas otras cosas se desborda la continencia de la forma décima y de la forma soneto. Pero no está ahí, en ese libro impecable condenado a la hoguera del pasado, lo que más me gusta de Sarduy, sino en *Vuelta* No. 130, septiembre de 1987, en la columna de ejercicios poéticos que dirigía Ulalume González de León, *La vida (a)leve*:

A LA PINTURA

El oro de *El Conde Orgaz*,
el rosa viejo y el gris
de Morandi, o el matiz
apenas visible tras
el color, que es un disfraz
o un simulacro feliz
del no-color: "la raíz
del blanco" (en Octavio Paz).

En Bonnard, otra embriaguez:
el naranja, que va en pos
del fuego oculto en la luz.

La luz, no: la lucidez
de Rothko: antes de la cruz
ese era el rostro de Dios.

El último verso es una cifra de la poesía de Sarduy y de toda gran poesía: *el así es*, la certidumbre de lo improbable. □

Última postal para Severo

Enrico Mario Santí

Un mango, una malanga o diez gladiolos
no han de ser suficiente guinalda
en tu festejo.

El sacerdote tibetano que hacía de limpiabotas
entonará una guaracha,
y la Dolores Rondón, con sus tetas y nalgonas,
a chancletazo limpio,
dedicará un guaguancó.

Tú que nombraste sin miedo
"la impermanencia y vacuidad de todo",
con igual gracia cubana
eres ya su encarnación.

(Yo siento un bombo,
Mamita, me está llamando.
Sí, sí, siento un bombo...)

"En la muerte del Maestro"
del sabor y la sonrisa,
la lección es la imagen del frío—
guerrillero del aire,
amigo mío.

16 de junio de 1993