

# La mala orilla. Una pregunta por el destino de la escritura en *El Cristo de la rue Jacob* de Severo Sarduy



Irina Garbatzky

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, Universidad Nacional de Rosario - CONICET

## Resumen

*El Cristo de la rue Jacob* (1987) de Severo Sarduy muestra una teoría del corte: por un lado, la escritura como performance que sutura una distancia –que en la poética del autor remite siempre a Cuba como “origen vedado” (González Echevarría, 1999)–, y por otro, la escritura frente a la pregunta por el final, menos de la propia vida que de la propia escritura. En este sentido *El Cristo...* recupera algunas cuestiones que emergieron en torno a la publicación de *Escrito sobre un cuerpo* (1969), libro de ensayos con el cual el proyecto de una “arqueología de la piel” traza una relación directa. Nuestro objetivo consiste en observar de qué modo el lenguaje del exilio y la erótica de la escritura, temas centrales a lo largo de toda la obra del autor, se ven atravesados en *El Cristo de la rue Jacob* por el temor de la muerte y la pregunta por el destino de la propia literatura.

### Palabras clave

Severo Sarduy  
Literatura cubana  
contemporánea  
Exilio  
Escritura

## Abstract

*El Cristo de la rue Jacob* (1987) by Severo Sarduy contains a theory of cutting: first, writing as performance suturing a distance, which in the author's poetic always refers to Cuba as “forbidden origin” (González Echevarría 1999)-, and second, the question by the end is placed within the very life of the writing itself. In this sense, *El Cristo...* recovers, dialectically, some issues that emerged around the publication of *Escrito sobre un cuerpo* (1969), book of essays with which the project of a “skin archeology” draws a direct relationship. The language of exile and erotic writing, central themes throughout the author's work, are crossed here by the fear of death and the question of the fate of literature itself.

### Key words

Severo Sarduy  
Contemporary Cuban Literature  
Exile  
Writing

## Resumo

*El Cristo de la rue Jacob* (1987) de Severo Sarduy mostra uma teoria do corte: por um lado, a escrita como performance que sutura uma distância, que na poesia do autor sempre se refere a Cuba como “origem proibido” (Gonzalez Echevarría 1999) e, por outro, a escrita vai a enfrentar a questão sobre o final, menos do que a própria vida que

### Palavras chave

Severo Sarduy  
Literatura contemporânea  
cubana  
Exílio  
Escrita

da escrita em si. Neste sentido, *El Cristo...* recupera, dialécticamente, algunas questões que surgiram em torno da publicação de *Escrito sobre un cuerpo* (1969), um livro de ensaios com que o projeto de uma “arqueologia da pele” traça uma relação direta. A linguagem do exílio e da escrita erótica, temas centrais de todo o trabalho do autor, são cruzados aqui pelo medo da morte e a questão do destino da própria literatura.

“¿Coser flores en su brocado o mandar carbón para combatir el frío?”, recuerda Claudia Gilman que dijo Mao Tsé Tung, para sintetizar la delimitación del rol de los intelectuales y artistas en la encrucijada de la *época*; ese concepto con el cual la autora enmarcó a los sesenta como período que habría comenzado en 1959, con la revolución cubana y terminaría en 1973, con el golpe de Estado en Chile. En el corte, que, según Gilman marcó el asesinato del Che Guevara en 1967, la familia intelectual latinoamericana se establecería en función del viraje de los intelectuales hacia la proletarianización y la lucha armada. La disparidad sobre el cuerpo que marcaba la frase –recubrirlo con brocado o con calor, pensar el cuerpo para la estética o para la política–, sería crucial en la elaboración de los discursos del período.

La pregunta de Mao no deja de resultar sugerente si se la lee a contraluz de esas otras flores cosidas sobre el brocado que emergían de *Escrito sobre un cuerpo*, el libro de ensayos recopilados que Severo Sarduy publicó en 1969. Si bien la relación entre escritura y cuerpo atraviesa la obra de Sarduy, especialmente desde los ensayos y novelas escritas durante los años sesenta y setenta (Ulloa, 1999), me gustaría detenerme en un libro tardío del autor, *El Cristo de la rue Jacob*, de 1987; uno de los últimos publicados antes de su muerte en 1993, para señalar una renovación y un matiz en la pregunta por dicha relación.

En *El Cristo de la rue Jacob* se trata de escribir el cuerpo a partir del imaginario de un final: no solo la ominosa ubicuidad de la muerte, que el autor comenzaba a ver en torno a la pérdida de amigos y colegas, y el temor al SIDA (enfermedad que causó su propio fallecimiento), sino, sobre todo, la pregunta por el retorno de su obra a la isla; teniendo en cuenta que Sarduy no regresó nunca más a Cuba después de su partida a los 23 años. Los textos autobiográficos de Sarduy, escritos desde mediados de los 70, durante los años 80 y comienzos de los 90, apuntaron a elaborar (o como él dice, a “suturar”) un corte que tenía que ver con el exilio geográfico y también con el alojamiento traumático en ese “afuera” irreductible.<sup>1</sup> Los textos de *El Cristo de la rue Jacob* no abordarían solamente una pregunta hecha en relación con su país natal sino que buscarían saber si aquella escritura y crítica del cuerpo, entendiendo por esto aquella que se propuso leer los modos en que los cuerpos podían singularizarse y refulgir en la literatura, daría con la forma de un futuro. ¿Reencarnaría, el cuerpo de Severo, en sus papeles? ¿Y volvería a Cuba bajo la forma del texto?

1. Por “textos autobiográficos” me refiero a aquellos que Gustavo Guerrero reunió en el apartado “Autorretratos” de la edición de su *Obra Completa* y que en general habían sido publicados en diversas revistas. *El Cristo de la rue Jacob* sí se publicó como libro en 1987, por Ediciones del Mall, Barcelona.

La tensión entre el exilio como posición política y el exilio como efecto de la escritura fue observada tempranamente, en una de las primeras reseñas a *Escrito sobre un cuerpo*. En una nota firmada por Nicolás Rosa en la revista *Los libros*, la idea de “literatura del tatuaje” fue leída de manera directa, en términos de metáfora, de un sistema de correspondencias. Su objeción se centraba en dos puntos: en primer lugar, la forma de leer de Sarduy se supeditaba a la elaboración de una minoría cultural (“la cultura homosexual”), y ello resultaba “irreductible a formas mayores que le den significación verdaderamente ‘revolucionaria’”. En segundo lugar, el privilegio de mirar los cuerpos que se inscribían en la literatura lo ponía a dialogar con sus propios fantasmas eróticos, fetichizaba la literatura, la acariciaba. Sobre el final, Rosa sintetizaba la escritura de Sarduy como una “crítica escopofílica”, que en sus rechazos al realismo corría el riesgo de encantarse en “el peligro de la pura foné”.

En una primera instancia, sería necesario advertir que la nota no puede leerse separadamente del contexto de la publicación de *Escrito sobre un cuerpo*, y que en ese sentido refleja la compleja posición de Sarduy respecto de las coordenadas de la época. Si bien no hace ninguna mención explícita, la reseña de Rosa recuerda la serie de polémicas que rondaron por aquellos años en las publicaciones y los autores vinculados con *Mundo Nuevo*, la revista dirigida por Emir Rodríguez Monegal. Dicha publicación se encontró subvencionada, en sus comienzos, por el Congreso por la Libertad de la Cultura, el cual a su vez estaba financiado por la CIA. La denuncia de la construcción de aparatos ideológicos por parte de la inteligencia estadounidense fue hecha por el *New York Times* en 1966 e inmediatamente traducida por Ángel Rama para *Marcha*, según historizó María Eugenia Mudrovic (1997: 32-33). *Mundo Nuevo* emerge ese mismo año, después de la polémica al respecto entre Roberto Fernández Retamar y Monegal y en el centro del consenso de la intelectualidad en torno a Cuba. Los ensayos de *Escrito sobre un cuerpo* habían hecho su primera aparición en esa revista.<sup>2</sup>

*Mundo Nuevo* no pudo evitar condensar sobre sí los signos de la Guerra Fría, recibiendo el rechazo de muchos de los intelectuales contemporáneos, previo al parteaguas que significó en 1968 el apoyo de Cuba a la invasión soviética en Checoslovaquia. *Mundo nuevo* fue así, un asunto de los múltiples debates que dividieron a la familia intelectual latinoamericana respecto del vínculo de los intelectuales con la Revolución.

Si bien el punto de mayor radicalidad en esa tensión llegaría con el caso Padilla en 1971, varios historiadores, como Gilman, han señalado el año 1968 como punto de inflexión de los debates acerca del intelectual, cuál era el lugar de la crítica y de la autonomía en ese marco.<sup>3</sup> Luego del caso Padilla, en junio de 1971, la revista *Los Libros* publicaría otra intervención, referida a los intelectuales latinoamericanos y su relación con Cuba; un número entero (el 20) dedicado al nexo “cultura/revolución” en la isla. La reseña de Nicolás Rosa, un par de años anterior, no parece del todo separable de la implicación de *Los Libros* en el debate, y de las dos posiciones antagónicas que encarnaban *Casa de las Américas* y *Mundo Nuevo*.

Las críticas sobre los primeros libros de Sarduy difícilmente pudieron salir de estos diferentes posicionamientos. Un trabajo de archivo, que sería conveniente profundizar, no dejaría de tener en cuenta el temprano listado que armó Roberto González Echevarría de la bibliografía sobre Sarduy hacia 1976, el cual arroja una disparidad entre su recepción latinoamericana y en publicaciones francesas, incluso algunas lecturas que su obra recibió del grupo de críticos que giraba en torno a la revista *Tel Quel* y al psicoanálisis por esos años, como Roland Barthes o Phillipe Sollers (González Echevarría, 1976). Para dar un ejemplo de una lectura diferente y contemporánea al de la citada de Rosa, podríamos mencionar la reseña “Un espacio verbal llamado Cuba”, de Edgardo Cozarinsky a *De donde son los cantantes*, publicada en la revista *Sur*. En ella Cozarinsky afilia la construcción del espacio y de los personajes al modelo de lectura estructuralista. Decía allí:

Cuba fantasmal, perdida, recobrada en cada *self-service*, lotería, altar barroco y arenga electoral, en el Teatro Shanghai y en el cementerio de Camagüey; pero no corrompida por la melancolía: nombrados, el desborde y la vulgaridad más estrepitosos hallan su destino de cifras verbales, *liberadas del lastre de realidad* que podía adherirles cualquier sentimiento real. Son palabras; como tales, instrumentos de una libertad absoluta, de una responsabilidad absoluta también (1968: 70, destacado mío).

Sin embargo, si hacemos una segunda lectura de la crítica de Rosa, podemos observar algunas singularidades, ya que al tiempo que enjuicia políticamente la escritura de Sarduy, también encuentra en ella un punto altamente productivo, que lo acompañará a lo largo del resto de su obra. Me refiero al anudamiento del problema de la

2. Todos los ensayos que componen *Escritos sobre un cuerpo*, editado originalmente por Sudamericana en 1969, fueron publicados por primera vez en *Mundo Nuevo*, entre 1966 y 1968, excepto “La aventura (textual) de un coleccionista de pieles (humanas)”. “De la pintura de objetos a los objetos que pintan” (n° 1, 1966, pp. 60-62), “Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado” (n° 6, 1966, pp. 84-86), “Del Yin al Yang (sobre Sade, Bataille, Marmori, Cortázar y Elizondo)” (n° 13, 1967, pp. 4-13), “Textos libres y textos planos” (n° 8, 1967, p. 8), “Un fetiche de Cachemira” (n° 18, 1967, pp. 24-27), “Escritura/Travestismo” (n° 20, 1968, pp. 72-74), “Dispersión/Falsas notas (homenaje a Lezama)” (n° 24, 1968, pp. 5-17), “Por un arte urbano” (n° 25, 1968, pp. 81-83). Los datos han sido extraídos de la bibliografía elaborada por Roberto González Echevarría (Ríos, 1976: 177-192) y ampliada por Gustavo Guerrero en la *Obra completa* de Sarduy (1846-1847).

3. Ángel Rama elabora una crónica brillante de esos años y sitúa el comienzo de este proceso de tensión en 1960, con la afiliación de la Revolución al Partido Comunista Internacional. Me refiero a su artículo “Norberto Fuentes en la tormenta revolucionaria”, publicado primero en la revista *Marcha* n° 49, en 1971, y luego en su libro *Literatura y clase social*, de 1983.

escritura del cuerpo con el de una espacialidad difícil, irreductible, situada por fuera de “los problemas mayores de significación revolucionaria”. Allí se oye de nuevo la oposición entre estética y política y también otras cuestiones. Leamos completo el párrafo de Rosa:

Al mismo tiempo su crítica elabora un lenguaje paralelo –subversivo y encanallado pero irreductible a formas mayores que le den significación verdaderamente ‘revolucionaria’– que estigmatiza de irrealidad a todos los niveles del propio discurso. Una crítica que se desarrolla como *un lenguaje en el exilio* y busca –desea– fundar un discurso crítico secreto, y en el secreto de sus propias intermitencias eróticas. (1969: 4, destacado mío)

Es esa crítica y esa literatura como lenguaje en el exilio la cual condensará valores y productividades sobre las que de hecho el mismo Rosa volvería años después, a partir de las teorizaciones sobre el neobarroco. Recordemos que en su “Prólogo” al libro de poemas de Héctor Piccoli *Si no a enhestar el oro oído*, de 1983, Rosa recuperó admirablemente las formulaciones en torno al neobarroco como escritura del significante exiliado que claramente aparecían en el ensayo de Sarduy “El barroco y el neobarroco”, de 1972.<sup>4</sup> Aunque no cite allí al cubano, no podemos dejar de leer la cercanía de algunos pasajes:

El Barroco clásico no sólo es traducible sino que exige la traducción, nos propone el placer de otros horizontes, otros textos, otras escrituras: la *migración textual* es una operación concertante que inflexiona la variedad de las voces, la variabilidad de los temas, la variación de los registros. El barroco de esta poesía no permite la traducción, la sugiere pero se ingenia para perturbarla y al fin de cuentas, destituirla”. (7)

Sería justamente aquel efecto desrealizante y extraterritorial el que tomarían los neobarrocos años más tarde como una forma de pensar la subjetividad y la sexualidad, sosteniendo, esta vez, a Severo Sarduy como figura emblemática.<sup>5</sup>

Volviendo a 1969, la intervención de Rosa resulta aguda en ese punto: en la crítica como un lenguaje en el exilio, como discurso en el secreto de sus propias intermitencias eróticas se halla un anudamiento entre literatura, cuerpo y espacio, fundamental para Sarduy.

Como desarrollaría luego González Echevarría en “Plumas, sí: *De donde son los cantantes* y Cuba”, la escritura de Sarduy se desenvuelve dentro una paradoja nuclear, la de “exilado doble” (1999: 1587). Sarduy se exilia de Cuba, pero en comparación con otros países de América Latina lo nacional cubano posee corta edad, con elementos raciales y culturales aún en vías de integración. Se trata de elementos que son también ellos producto de exilios varios, y que en el caso de Sarduy, descendiente de españoles, negros y chinos, se daban cita además en su propia historia. Un exilado doble, sostiene Echevarría, que no deja de inscribir por ello a Cuba como objeto de deseo de su literatura, solo que de manera paradójica y descentrada. “Origen vedado” –al permanecer en Francia sin el permiso de las autoridades cubanas, le fue negado su pasaporte–, el retorno a (o mejor dicho *de*) Cuba no seguiría el camino de “progresivo acercamiento” desarrollado por Cintio Vitier en *Lo cubano en poesía*, sino que, “por el contrario, practicaré, como Lezama, *el acercamiento desde la lejanía*, que le permitirá no sólo hacer su propia obra, sino sobrellevar el exilio como pasión necesaria para su engendramiento” (1999: 1592, destacado mío).

El descentramiento o el doble centro, clave para la comprensión del barroco y el neobarroco en América Latina, se vuelve imagen de la propia vida del autor, un exilio sin prestigio y sin posibilidad de regreso. Cuba no deja de estar presente en la obra

4. En “El barroco y el neobarroco”, de 1972, Sarduy había trabajado esta nueva modulación del barroco en jóvenes escritores y los diferentes procesos de producción textual que, a partir de la idea de un significante referencial, elidido y en exilio, sus compensaciones provocaban: “La proliferación, recorrido previsto, órbita de similitudes abreviadas, exige, para hacer adivinable lo que oblitera, para rozar con su perífrasis el significante excluido, expulsado, y dibujar la ausencia que señala, esa traslación, ese recorrido alrededor de lo que falta y cuya falta lo constituye: lectura radial que connota como ninguna otra, una presencia, la que en su elipsis señala la marca del significante ausente, ése a que la lectura, sin nombrarlo, en cada uno de sus virajes hace referencia, el expulsado, *el que ostenta las huellas del exilio*” (1999: 1391, destacado mío). La distancia entre el barroco clásico y el neobarroco se daba a causa de la imposibilidad, en éste último, de recuperar la analogía de un significante con otro.

5. La figura de Sarduy fue emblemática sin dudas para el neobarroco rioplatense y brasileño. Arturo Carrera, Néstor Perlongher, Haroldo de Campos, entre muchos otros, lo retomaron en sus preguntas acerca de qué les otorgaba la recuperación barroca a finales de siglo XX. Entre la extensa bibliografía sobre este tema menciono el debate interesante y contemporáneo publicado en *Diario de Poesía* n° 14 (verano de 1990), “El estado de las cosas” lo mismo que el prólogo de Perlongher a su selección de poesía *Caribe Transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense* (1991).

de Sarduy, pero no como elemento identitario sino como “agente disgregador” (1999: 1590). Sus libros hablan de Cuba sin que se transformen nunca en las novelas-archivo de la nación que el resto de la literatura del *boom* erigió como estructura.<sup>6</sup>

## La mala orilla y la escritura de sutura

La escritura de *El Cristo de la rue Jacob* funciona, como el mismo Sarduy anuncia, como una escritura de sutura, un ejercicio terapéutico signado por una serie de cortes: la disolución de *Tel Quel*, la muerte de Barthes, la muerte del padre de Sarduy. Según comenta François Whal:

Después de todas estas pérdidas Severo se sintió más solo y también menos seguro de su lugar como escritor en Francia. Y también se sintió más lejos que nunca de Cuba, aunque nunca soñó con regresar. [...] Fue entonces cuando comenzó a sentirse como un exiliado –un exiliado del mundo más que un exiliado cubano. (Gallo, 2006: 57)

*El Cristo de la rue Jacob* se cifra en este horizonte y la autobiografía como “arqueología de la piel” se sostiene mediante una serie de figuras de la precariedad y la impermanencia, frente a la imagen del exilio radical. Beber cerveza, escribir, pintar, comer, ir al bar, hablar con los amigos, viajar, tener sexo, ir al médico, son las viñetas autobiográficas que Sarduy arma sobre sí, y que parece que llenaran todos los resquicios. No es que concluyan en una visión totalizadora de la vida, pero sí intentan abarcarla por entero, de modo que nada de esa vida quede fuera de su circunscripción. El programa conceptual es explícito; se trata de reunir textos que funcionan como “huellas”, con el fin de elaborar una autobiografía que tendría dos instancias. La primera, “Arqueología de la piel”, se dejaría narrar por las marcas físicas, las cicatrices. Y la segunda, “Lección de lo efímero”, inventaría un registro de lo epifánico, un seguimiento de las imágenes mnémicas (“viñetas”) que le vienen al autor al momento de pensar en una cronología.

“Cada uno podría, leyendo sus cicatrices, escribir su arqueología”, explica (1999: 51). Pero ¿qué ley o qué enunciado organizaría esta lectura arqueológica? Si Sarduy recupera a Michel Foucault, al menos homofónicamente –de la *Arqueología del saber* a la arqueología de la piel–, podríamos especular que la ley que sistematiza ese archivo, su código, es el corte. Como se recordará, la noción de archivo para Foucault en *La arqueología del saber* no se refería a la suma de los textos o de lo dicho, ni a las instituciones de guarda o de registro, sino que apuntaba a dar cuenta de la normativa que producía su emergencia. Es el concepto de corte, entonces, en el texto de Sarduy, el que organiza el archivo de una vida. Un corte que se ha transformado, desde sus artículos de los años sesenta hasta ahora y que se ha trasladado del tópico de la escritura como tatuaje, incisión en la piel, hacia el corte de la muerte, del cuerpo y del escritor. Narrar la propia vida, sí, pero para dilucidar cuál será el porvenir de la narración.

En casi cada una de las viñetas de *El Cristo de la rue Jacob* uno puede encontrar, de distintas maneras, las reminiscencias vinculadas con lo que se pierde (la separación del amor, el encuentro como una supresión de la soledad, la actitud ante el fotógrafo que recuerda a los romanos ante la muerte) o de formas más explícitas (la muerte de los amigos, el SIDA como acoso, el roce sobre el ombligo que le produce “la amenaza [...] [de un] nacimiento al revés”, la voz de una enfermera preocupada por la muerte de un paciente). Pero no se trata de un tono luctuoso. La muerte como corte reinstala la pregunta por la vigencia de la escritura, por quiénes son o quiénes serán sus lectores, cuál será su temporalidad. Una pregunta que, después de sus años de exilio, resultaba insistente en otros textos autobiográficos como “Exilado de sí mismo” o “Para una biografía pulverizada en el número –que espero

6. En este punto hago referencia a las hipótesis de producción de la novela moderna latinoamericana desarrollada por González Echeverría en *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (2000).

no póstumo— de *Quimera*. Un exilio que, vale recordar, nunca se había dejado tomar por una definición en términos políticos, sino que para el autor se explicaba como un mero “haberse quedado” en París al cabo de finalizar los estudios de una beca. El exilio no tenía que ver exactamente con un alejamiento de la patria, sino que, decía, suponía una radicalidad mayor. Así como la insularidad, según Mónica Bernabé (2012), configura un “sitio discursivo” (22) en la literatura caribeña, el exilio, en Sarduy intentaba tomar la forma, a partir de la influyente lectura de Lacan, de la constitución subjetiva: “Y, después de todo, el exilio geográfico, físico, ¿no será un espejismo? El verdadero exilio, ¿no será algo que está en nosotros desde siempre, desde la infancia, como una parte de nuestro ser que permanece oscura y de la que nos alejamos progresivamente, algo que, en nosotros mismos es esa tierra que hay que dejar? [...]” (“Exilado de sí mismo”, 1999: 41).

Quedarse “a-islado” (42) proyectaba, a un tiempo, la distancia de la isla y el pequeño circuito de escritores reunido a las ocho en el Flora. No obstante, si el irse de Cuba se equiparaba con la cofradía de amigos itinerantes, lo que no parecía tener una compensación era el futuro de su literatura en las historias oficiales. Hacia el final de “Exilado de sí mismo” Sarduy lamentaba encontrarse con la ausencia de su nombre en la literatura nacional. La retracción del cuerpo respecto de la isla le corroboraba el temor de otro corte:

Recientemente me llamó un amigo para comunicarme la infausta noticia de que yo “no existía”, al menos en los anales recientes de la literatura nacional. Ese olvido pre-póstumo no me asombró. El exilio es también eso: borrar la marca del origen, pasar a lo oscuro donde se vio la luz. (43)

De este modo, quedarse “a-islado” escribe a su vez una cercanía, la reminiscencia de la isla en el significante, así escrito, con el prefijo flotando, que deja a la vista una raíz. Por esos años, en 1987, el autor le confesaba a Jorge Schwartz esta complejidad y su doble cara en relación con su filiación en la literatura cubana. Frente a la pregunta ¿cómo sobrevive la Isla en su literatura?, Sarduy respondía en dos partes. Primeramente, afiliándose a la lengua, como aquel que resguarda distintos registros del español. Lo cubano sostenido en la escritura: “mi patria es mi página [...] un lugar idiolectal” (1999: 1833). Pero, en segundo lugar, reivindicando, circunscribiendo nuevamente, una locación, un espacio preciso. Su literatura es cubana, no de un modo general sino específico, lo cubano de su literatura está en Camagüey, y aún más estrechamente, a pocos pasos de la casa natal:

Ahora, por paradójico que pueda ser, y por pura mezquindad soy excluido de todas las antologías cubanas. [...] aunque yo sea excluido, soy un escritor típicamente cubano, totalmente vinculado a lo que hay de más genuino en la tradición cubana. La literatura de América salió de Camagüey, mi ciudad natal. El primer poema de que se tiene noticia en Cuba, *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa, se hizo a unos pasos de mi casa. (1999: 1834)

Como vemos, en la serie de textos autobiográficos de los años 80 y en las entrevistas, la trama entre exilio, escritura e identidad se complejiza. A estos factores se le suma el deseo de reconocimiento, de ingreso en el canon de la literatura cubana.<sup>7</sup> De modo que en *El Cristo de la rue Jacob*, escribir el cuerpo también suponía listarlo, afiliarlo en una institución, en un archivo, en una historia. El escozor que le provoca al escritor el borrar el nombre de un amigo, ya muerto, de su agenda telefónica (1999: 83-84) permite pensar en su contrario; la relación intrínseca entre grafía e inmortalidad. ¿De qué dependerá ese destino? Hacia la mitad del libro, apenas comenzada la segunda parte, Sarduy relata su visita al Ganges; tal vez el punto más álgido de esta incertidumbre:

7. Entrevistado por Francisco Morán, el artista Ramón Alejandro, quien ilustró las décimas de *Corona de frutas*, cuenta que para 1989 Sarduy ya estaba anunciado de su enfermedad, y que uno de sus últimos cuentos, sobre Lezama Lima, abordaba el tema del reconocimiento. Copio la cita de Alejandro: “Uno de sus últimos cuentos, que salió publicado en el *Linden Lane Magazine*, era supuestamente sobre Lezama Lima pues se trataba de la incompreensión del entorno de un viejo escritor que no se da cuenta cabal de su inmenso talento. Yo le hice notar que me parecía que estaba hablando de sí mismo y no de Lezama y el pareció muy sorprendido. Yo siempre lo trataba de animar a que [...] se diera cuenta de que lo que él deseaba profundamente era tener una resonancia más amplia como escritor. Esa era la problemática de este corto cuento, la frustración del escritor sin lectores”.

La leyenda dice que Varanasi –el verdadero nombre de Benares– fue la primera ciudad del mundo, edificada con el tiempo y con el hombre. Para los hinduistas, si se muere del buen lado del Ganges, se puede beneficiar de una reducción considerable, y hasta parece, de una exoneración, de esa fiscalidad inevitable que es la reencarnación; la otra vertiente del río, que todo el mundo evita al primer malestar, es regresiva y nefasta. [...] Poco importa en nombre de qué dios, pero hay que bañarse en el Ganges. [...] alquilo una de las canoas contrahechas y ahuecadas que recorren el río, junto a los *ghats*. Subo con mi amigo, y en medio de la corriente, tiro al agua el manuscrito, cuidadosamente mecanografiado, de una de mis novelas. El barquero atónito, en un inglés británico, voz de soprano, me pregunta si es un libro sagrado.

Previsible resultado: las aguas milenarias no aceptan mi ‘ofrenda’. El manuscrito encartonado flota, deriva, no se hunde, y lo que es peor, se va alejando poco a poco hacia la mala orilla. (62-63)

El acecho de esa “mala orilla”, la orientación del Ganges opuesta, devora el manuscrito arrojado por el autor y abre con humor el peligro del final de la escritura, en el doble sentido de ocaso y de funcionalidad. Un final que se explicita y que insiste más de una vez a lo largo de las viñetas de *El Cristo...* Desde la imagen de una niña en el medio de la catástrofe, hasta la banalidad en una reflexión como registro del “cerveceo”, la escritura es inútil (81) y el escritor no deja de preguntar por su utilidad.

Escribir solo parece adquirir consistencia frente a la posibilidad del borramiento paulatino del cuerpo. Como en *La simulación*, lo tatuado irá a exceder, metamorfosear y devorar el cuerpo que le sirve de soporte. La conciencia barroca de la inanidad de la vida mundana se descubre frente a la pregunta por la eternidad de la vida de los textos:

No puedo rendir homenaje a Emir Rodríguez Monegal [...] sin preguntarme al mismo tiempo, [...] qué es escribir, por qué y para quién escribo. [...] Próximo de la cincuentena, y con más de un cuarto de siglo de textos trabajados por el gris y el exilio, voy creyendo que la escritura no sirve para nada inmediato, [...] que lo escrito surge en un momento dado y para un interlocutor dado, que justifica lo efímero de un instante, [...]. (92) “Así, [...] me represento la partida de Emir. [...] Como una felicitación por la claridad lograda en la vida eterna, que es la vida de los textos. (93)

Con esta elegía Sarduy recuperaba los inicios de su inscripción dentro de la literatura latinoamericana, el comienzo de la circulación de sus ensayos sobre la “literatura del tatuaje” en esa otra “mala orilla” que había sido *Mundo nuevo*, un espacio que sin embargo le había permitido el afianzamiento de otros lazos de familia, aquellos que se trazaban alrededor de los cubanos en el exilio. La vida eterna de los textos cierra, finalmente, en *El Cristo de la rue Jacob*, con el análisis de la epístola de Lezama Lima, especialmente en su idea acerca del recommienzo de la literatura cada vez que es leída por sus lectores: “El texto germina más allá de la muerte, aunque sea en la vacilación de una letra, en el teorema de su sombra” (102).

Además de la recuperación específica de su maestro sobre la trascendencia de la poesía sobre la historia, parece como si nos encontrásemos, hacia el final, con esa función de la literatura como efecto de sutura que el autor prometía al inicio. La escritura es eficaz, porque al escribir el cuerpo de una letra imprime una transformación, traza un puente. Como había teorizado en su conocido artículo “Barroco y neobarroco”, la proliferación en el poema “ostenta las huellas del exilio” del significativo elidido, diseña, en ese radio, su presencia. Sin dejar de estar atravesada por la angustia de un corte absoluto, la mirada performativa sobre el escribir, que tantas veces había insistido en sus ensayos y entrevistas,<sup>8</sup> reaparecía ahora, como simulación de un acto, en *El Cristo de la rue Jacob*.

8. “En mí también la escritura es terapéutica: escribo para curarme de algo. Del exilio, en este caso. Esa es la función de *Colibrí*: un regreso simbólico, es decir, real, eficaz –Freud nos ha enseñado la repercusión de lo simbólico, y del discurso, en la esfera de lo real [...]” (Ortega, 1999: 1823). *El Cristo de la rue Jacob* obviamente abre la cuestión de la escritura autobiográfica en la obra de Sarduy, y en este sentido el carácter performativo de la escritura como simulacro resulta fundamental. Mariano Gracia (1997) propone que las metáforas autobiográficas de *El Cristo de la rue Jacob* “incitan al propio lector a que construya la metáfora de Sarduy, más real que el Sarduy humano” (182).

¿Abandonaría su literatura aquella “mala orilla”, en ese tiempo posterior al adentro-afuera que marcó la Revolución? Si bien, poco después, a comienzos de los 90, Néstor Perlongher encontraría positiva aquella literatura deseosa de su exilio y de sus secretas intermitencias eróticas, nombrando, incluso, “exilios sexuales” a las partidas silenciosas y minoritarias, como la del propio Sarduy, en *El Cristo de la rue Jacob* dicha posibilidad se diseñaba aún como un deseo y como una pregunta.

## Bibliografía

---

- » Bernabé, M. (2012). Las fronteras vacilantes del relato antillano. Para una teoría de la transculturación. En Salto, G. (comp.), *Ínsulas y poéticas. Figuras literarias en el Caribe*, pp. 15-37. Buenos Aires, Biblos.
- » Cozarinsky, E. Un espacio verbal llamado Cuba. En *Sur*, n° 312, pp. 69-70. Buenos Aires.
- » Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI.
- » Gallo, R. (2006). Severo Sarduy, Jacques Lacan y el psicoanálisis. Entrevista con François Wahl. En *Revista Hispánica Moderna*, Año 59, No. 1/2, pp. 51-59. Madrid.
- » Gilman, C. (2013). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » González Echevarría, R. (1976). Para una bibliografía de y sobre Severo Sarduy. En Ríos, J. (comp.), *Severo Sarduy*, pp. 177-192. Caracas, Fundamentos.
- » ——— (1999). Plumas, sí: *De donde son los cantantes* y Cuba. En Guerrero, G. y Wahl, F. (coords.), *Obra completa*, tomo II, pp. 1582-1604. México, FCE Colección Archivos.
- » ——— (2000). *Mito y archivo: Una teoría de la literatura latinoamericana*. México, F.C.E.
- » Gracia, M. (1997). El mudo simulacro de la nada (en torno a *Los Matadores de Hormigas* y *El Cristo de la rue Jacob*, de Severo Sarduy). En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 261, 173-187. Madrid.
- » Morán, F. (2001). Ramón Alejandro y Severo Sarduy: los veladores de la memoria. Entrevista realizada por Francisco Morán al artista Ramón Alejandro. *La Habana Elegante* 16, Invierno de 2001. En línea: <<http://www.habanaelegante.com/Winter2001/Barco.html>> (consulta: 17-03-2015).
- » Mudrovic, M. (1997). *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » Ortega, J. (1999). Severo Sarduy: escribir con colores (entrevista en *Diario 16*, Madrid, 23 de junio de 1985). En Guerrero, G. y Wahl, F. (coords.), *Obra completa*, tomos I, pp.1823-1827. México, FCE.
- » Perlongher, N. (2008). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.
- » Rosa, N. (1969). La crítica como metáfora. En *Los Libros*, n° 2, pp. 4-5. Buenos Aires.
- » ——— (1983). Prólogo. En Piccoli, H. *Si no a enhestar el oro oído*, pp. 5-13. La Ca-chimba, Rosario.
- » Sarduy, S. (1999). Exilado de sí mismo. En Guerrero, G. y Wahl, F. (coords.), *Obra completa*, tomo I, pp. 41-43. México, FCE.
- » ——— (1999 [1968]). *Escrito sobre un cuerpo*. En Guerrero, G. y Wahl, F. (coords.), *Obra completa*, tomo II, pp. 1119-1261. México, FCE.
- » ——— (1999 [1987]). *El Cristo de la rue Jacob*. En Guerrero, G. y Wahl, F. (coords.), *Obra completa*, tomo I, pp. 51-104. México, FCE.
- » ——— (1999). *Barroco y neobarroco*. En Guerrero, G. y Wahl, F. (coords.), *Obra completa*, tomo II, pp. 1385-1404. México, FCE.

- » Schwartz, J. (1999 [1987]). Con Severo Sarduy en Río de Janeiro. En Guerrero, G. Y Whal, F. (coords.), *Obra completa*, tomo II, pp. 1828-1834. México, FCE.
- » Ulloa, L. y Ulloa J. (1999). La obsesión del cuerpo en la obra de Severo Sarduy. En Guerrero, G. y Whal, F. (coords.), *Obra completa*, tomo II, pp. 1626-1643. México, FCE.