

1996

Mudo combate contra el vacío: conversación con Severo Sarduy

Ana Eire

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Eire, Ana (Primavera-Otoño 1996) "Mudo combate contra el vacío: conversación con Severo Sarduy," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 43, Article 32.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/32>

This Entrevista is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

MUDO COMBATE CONTRA EL VACIO: CONVERSACION CON SEVERO SARDUY

Ana Eire
Stetson University

En junio de 1991, el primer día en que la primavera parisina se comportaba como primavera, me reuní con Severo Sarduy en su despacho de la Editorial Gallimard. Le encontré ilusionado porque acababa de recibir un paquete de Octavio Paz que prometía sorpresas, y le dejé mientras me aconsejaba que disfrutara de París y que, por favor, hiciera algo más que pasear. Entretanto, conversamos sobre sus ideas, opiniones y su producción novelística y poética.

Ana Eire: Le dije que quería que conversáramos sobre su poesía, pero, si no le importa, me gustaría empezar haciéndole alguna pregunta sobre *Cocuyo*, su última novela.

Severo Sarduy: Bien, cómo no.

AE: Me gustaría que situara la novela temática o genéricamente, y que hablara sobre qué impulsa a su protagonista, Cocuyo, a huir, a actuar. ¿Cuál es el motivo de su movimiento?

SS: Bueno, vamos a situar primero la novela de formación, lo cual pretenciosamente se puede llamar "Bildungsroman"; pero, ahora bien, a diferencia de muchas otras, esta formación da un resultado catastrófico. Es decir, normalmente en una novela de formación al final el autor, el narrador o el personaje principal llega a una posesión de su cuerpo, de sus sentidos, de su intelecto. Se puede considerar casi abusivamente que *Paradiso* de José Lezama Lima es una novela de formación. Por ejemplo,

el autor y narrador llega a la posesión de su respiración. El libro comienza con una crisis de asma y termina con la posesión del ritmo hesicástico de la poesía, derivado de los griegos, de modo que poseyendo este ritmo, el autor llega a una formación respiratoria, física, anímica, etc. El caso de *Cocuyo* es lo contrario, es decir, no se llega a ninguna posesión sino casi al contrario a una des-posesión. No llega a ser dueño, amo, ni de su cuerpo, ni de su sentido de la orientación, ni de su sentido de la memoria. Sin embargo, yo creo que lo que le mueve, lo que le impulsa es precisamente el deseo de ser otro. Hay como una pulsión irrefrenable por ser otro, por no ser el mismo.

AE: Pero no puede hacerlo.

SS: Pero no puede hacerlo. Para mí eso es el libro. Novela pues de formación catastrófica, y una novela en la que el final es un golpe terrible; es decir, quizás todo el mundo lo engañe, quizás... no es seguro que todo el mundo lo engañe, porque todo reposa en una hache: la niña que él ama se llama Ada y el nombre que él oye en un burdel es [H]Ada, pero puede ser que sea irónicamente o uno de los patrones de este burdel que designa a una de las jóvenes que llegan allí a prostituirse como un hada con hache. Ahora, como *Cocuyo* no hace más que oír, él no lo ve escrito, él nunca sabrá — ni el lector tampoco — si efectivamente ese orfelinato era una casa de prostitución en ciernes, o si bien todo era puro y *La Bondadosa* era una santa. Nunca se sabrá. *Cocuyo* nunca sabrá cuál es la verdad. Ni yo tampoco.

AE: El final es tremendamente pesimista.

SS: Sí, sí.

AE: Y el estilo ha cambiado. Por supuesto se nota que es Sarduy, pero mucho más transparente y accesible que en novelas anteriores.

SS: Sí, ha cambiado, sí. Eso me parece muy pertinente y muy justo, y además me estimula mucho. Se trata de la misma escritura, pero ese barroco desencadenado y proliferante, y hermético en algunos casos, cesó. Es transparente, es completamente legible.

AE: ¿Hay alguna razón para este cambio? ¿Alguna razón personal?

SS: Sí, una razón personal de orden puramente egoísta y narcisista. Yo estoy harto de la etiqueta que me han pegado de escritor barroco. En Italia, por ejemplo, de donde acabo de venir, incluso en España, sobre todo en España, se me declara un escritor difícil simplemente porque

me pegaron esta etiqueta de barroco. Esa tradición de Lezama Lima que yo reivindico y que se me ha atribuido, hace que el público no me lea, de modo que yo decidí ser más transparente, lo confieso. Es un acto de voluntad. Decidí no arriesgar más porque tengo 54 años y no quiero pertenecer más a la literatura de vanguardia o experimental. O soy un escritor que todo el mundo lee o no soy nada. Y estoy escribiendo ahora, todavía sigo escribiendo, y cada vez es más legible.

AE: Quería precisamente preguntarle por la recepción de su obra. Leí unas declaraciones tuyas en las que dice sobre el observatorio astronómico de Puerto Rico: "Arecibo es la metáfora del mito y también del escritor, que emite señales, signos, sin saber si del otro lado del espacio alguien va a responder." ¿Le preocupa que sus signos reciban una respuesta?

SS: Sí, a mí me encanta Puerto Rico, es lo primero que quiero decir. Yo adoro Puerto Rico como adoro Las Canarias evidentemente, es decir, todo lo que se parece a Cuba. Ahora, en Puerto Rico hay algo que me impresionó mucho, no tanto tecnológicamente porque ya en el mundo hay otros observatorios astronómicos mayores, sino algo que me impresionó mucho metafísicamente. Y esto debido a que el astrónomo que me enseñó Arecibo me explicó que allí hay un programa que ya tiene muchos años y que consiste en enviar al cosmos entero señales — ¡eso es fascinante! — a ver si dentro de un año, 10 años, mil años, un millar de años, en la eternidad, alguien responde. Eso me parece la metáfora más perfecta del escritor. El escritor es eso, alguien que envía señales, y de momento un día llega alguien y recibió esas señales, y lo prueba porque notó cosas pertinentes, notó cosas reales, cosas inteligentes y ciertas; otras veces, como me acaba de ocurrir en Italia, las señales son como botellas al mar que nadie recibe, y la gente viene a entrevistarte pues sin saber ni qué diablos has hecho ni quién eres. De modo que...

AE: Entonces eso le afecta a usted como escritor.

SS: Sí, sobre todo considerando la cincuentena pasada, yo aspiro a una comunicabilidad. Como también Arecibo aspira a eso; las señales se envían para ser recibidas. De modo que Arecibo es la metáfora del escritor. Para mí es eso.

AE: ¿Qué opinión entonces le merece — me acaba de comentar que le molesta la etiqueta de difícil o de barroco — el que, en Estados Unidos sobre todo, cuando se escribe de usted se empeñen los críticos en aplicarle literalmente las teorías postestructuralistas?

- SS: Claro, lo cual es una cosa grotesca, es decir, se me aplica precisamente la teoría que yo mismo he formulado. Creo que soy uno de los primeros en hablar de neobarroco y en postular la posibilidad de un neobarroco, y lo he hecho, como es natural, en fusión con mi propia escritura. Ahora se me aplica ese adjetivo de neobarroco y los mismos criterios que yo formulé, es decir, es una tautología. Habría que inventar otro lenguaje, un metalenguaje para hablar de mis trabajos y no juzgarlos, en definitiva, en esos términos que son puramente tautológicos, puramente inútiles con respecto a mi ficción. Sería un poco como si se calificara un sueño de onírico; para los surrealistas — ya que vuelve el surrealismo de moda — todo era onírico, es decir, todo tenía que ver con el sueño; bueno, como si se dijera que un sueño es onírico, o como si se dijera que la obra de Lichenstein está influenciada por los “comic strips,” ¡es eso! es “comic strip,” derivó de eso; y otros ejemplos, como que hay algo de iconografía popular en la obra de Warhol: es iconografía popular, etc.
- AE: Desde su posición privilegiada de escritor y trabajando en la editorial Gallimard, ¿cree usted que existe una vanguardia literaria o artística, cree que es importante identificarla, y le interesa pertenecer a ella si es que existe?
- SS: Con la violencia con que existió aquí en París hasta el surrealismo — quizá si se quiere hasta el estructuralismo, pero éste no era una vanguardia literaria —, hasta el surrealismo entonces, yo creo que no. Yo creo que no porque todo es recuperable por la civilización occidental y, si se quiere permitirme un barbarismo, todo es “museificable,” todo puede ir al museo. Hay una anécdota célebre precisamente entre Andy Warhol y Rauchenberg, en la que Andy Warhol le dijo a Rauchenberg: “No sé qué pintar que nunca nadie compre, que ningún museo exponga, que ningún coleccionista busque y que haya que botar directamente a la basura.” Y Rauchenberg le contestó: “Pinta una lata de cerveza.” Es decir, no tengo que decir nada más.
- AE: Sí, ya sabemos lo que pasó después.
- SS: El surrealismo, el dadaísmo fueron los movimientos más bruscos. Por ejemplo, Manzoni, el italiano, que ponía sus excrementos en latas. Hoy en día París está lleno de afiches, como habrás visto, con esas latas de excremento que se exponen, que se llaman “mierda de artista,” sin más. Es decir, todo es recuperable; de modo que yo respondería, no, no existen más esas vanguardias. Hay una posibilidad de vanguardia que es la que yo quisiera practicar o que me interesa, que es la siguiente: no tratar de ir hacia la provocación, no, porque eso

enseguida se recupera, sino contaminar el arte de pensamientos alogenos, de pensamientos exteriores, por ejemplo, la ciencia; de allí que yo he hablado — pero sería una conversación muy larga — de arte fractal, inspirado en los modelos matemáticos del francés Mandelbrot, que creó la noción de fractal. Ahora en Gallimard dentro de unos días aparece *Barroco* en la Colección Folio con varios inéditos sobre el arte fractal. Es decir, una comunicación o contaminación del arte a través de modelos que no son artísticos sino científicos.

AE: Eso nos lleva a *Big Bang* y a su poesía. ¿Le molesta que su prosa, ensayos y novelas, hayan eclipsado un poco su poesía?

SS: No, no, porque ahora este último libro *Un testigo fugaz y disfrazado* es lo que más me piden. Por ejemplo, cuando voy a dar una conferencia me piden un recital de poemas. Esta forma de sonetos y décimas ha tenido bastante eco.

AE: Me gustaría que situase su poesía dentro de toda su producción artística. Usted es pintor, novelista, ensayista, poeta, entre muchas otras ocupaciones.

SS: Sí, editor, periodista radiofónico, etc.

AE: Y crítico de arte... ¿dónde encaja su poesía?

SS: Bueno, la poesía es lo primero. La poesía es el origen de todo, es el generador de todo. La visión de todo lo que yo hago — pretende, claro — pretende ser poética. Y la fuente de esta poesía — porque tiene que tener, efectivamente, un substrato de algún orden — es de orden visual. De modo que todo se unifica, cosmología, astronomía, pintura, prosa y poesía, a partir de la imagen, y en esto soy muy lezamiano, claro. La imagen es el telos, el telos que hay que alcanzar es una imagen. Y la pintura, mi pasión por la pintura es como decir pasión por la imagen.

AE: En la magnífica primera edición de *Big Bang* aparece el subtítulo “para situar en órbita cinco máquinas de Ramón Alejandro” y se incluyen las imágenes de este pintor. ¿Cómo es esa relación?

SS: Sigue esa relación. Actualmente Ramón Alejandro y yo acabamos de publicar un libro de frutas pintadas por él y de décimas escritas por mí a las frutas cubanas. Se publicó en una edición muy lujosa, pero saldrá en una más accesible. Ahora hacemos otro libro juntos que son también décimas a los santos de la religión cubana, a los “orichas.” Comenzó esa comunicación muy pronto en París, y esas máquinas

incluidas en *Big Bang* me parecían a mí muy astronómicas, muy parecidas a los observatorios y a las naves espaciales. Empezó así y sigue.

- AE: ¿Podría comentar las relaciones que se establecen en *Big Bang* entre los textos científicos y los poéticos? Usted ha hablado en algunas ocasiones sobre los préstamos, los intercambios entre los dos lenguajes, cómo la teoría del Big Bang puede ser una metáfora para la escritura, etc.
- SS: La relación casi siempre es analógica, es decir, no se trata de superponer un texto científico a un texto literario, no. Hay analogías. Por ejemplo, el árabe y el español son las únicas dos lenguas en que el semen humano tiene un curioso nombre: se dice “leche.” Nada más que existe en esas dos lenguas. Si se piensa en la Vía Láctea, hay entonces una consistencia seminal de la Vía Láctea. Lácteo. Es decir, en definitiva, ¿Dios no crearía con su semen la Vía Láctea? Te doy un ejemplo muy simple, hay otros más complejos. Las enanas blancas son, como se sabe, astros que se han contraído y cuya densidad en la superficie es inmensa, etc. Yo entonces las comparo con verdaderas enanas blancas, por ejemplo, con la Infanta Margarita, con la niña que atraviesa *La ronda de la noche* de Rembrandt, que es una enana blanca, con una de Carreño, etc., etc. Hay una especie a veces de isomorfía y otras de analogía semántica, pero siempre hay un nexo muy muy fuerte; no se trata en lo más mínimo de recortar un texto científico y de ponerle al lado uno literario; no, al contrario, hay todo un mundo que pasa.
- AE: Italo Calvino dice que “la poesía es una tensión hacia la exactitud,” una exactitud que creo que él define como “una aproximación a la variedad de las cosas y del mundo,” aunque es un objetivo inalcanzable, casi desmesurado. ¿Está de acuerdo con esa opinión?
- SS: Sí, es una tendencia a la exactitud, y es un objetivo desmesurado porque lo que hay que alcanzar es una imagen, pero no exactamente una imagen visual, es más bien una imagen conceptual, una unidad de pensamiento. El autor la tiene en la cabeza y tiene que definirla con palabras, ahora bien, como dice Michel Foucault — sobre todo en su texto sobre *Las Meninas* — hay una incompatibilidad total entre la sintaxis y la imagen, y esa incompatibilidad en *Las Meninas*, es el hecho de hablar de *Las Meninas*. Pues toda poesía es eso, es hablar de *Las Meninas* de un modo u otro. Es decir, yo no creo como dijo Italo que esa tensión vaya hacia la variedad infinita del mundo; yo creo que esa tensión va, al contrario, hacia la unicidad de la imagen — y vuelvo otra

vez a Lezama —, la imagen fundadora, la imagen germinal, la imagen finalmente del Big Bang, la creación del universo.

- AE: Tanto en *Big Bang* como en *Un testigo fugaz y disfrazado* aparece la cuestión del límite y de la transgresión. Usted usa en *Un testigo* formas clásicas y fijas, como son el soneto y la décima, pero el tratamiento que usted les da, por supuesto, es distinto. ¿Cómo siente la tradición literaria del soneto y la décima?
- SS: Sí, se trata de una frase de Roland Barthes, de quien tuve la suerte de ser muy amigo y que me hizo el honor de escribir mucho sobre mis libros. Esa frase de Roland Barthes que está en el libro *El sistema de la moda* dice: “El régimen del sentido es el de la libertad vigilada. El sentido no puede surgir si la libertad es total o nula.” Yo pienso que los poetas hoy día han llegado a la libertad total, es decir, que finalmente no hay ya métrica, no hay estrófica, no hay rítmica, no hay sentido del poema; con tres palabras dispersas en una página cualquiera cree haber hecho un “haiku.” Yo pensé que efectivamente había que volver a una libertad vigilada, como dice Roland Barthes, a formas métricas y estróficas de la tradición; en mi caso yo adapté la tradición de la décima a lo que se llama la espinela, que es la forma que tuvo — y que tiene — en Cuba la décima, y el soneto lo respeté con su métrica y con todo. Estas son formas que crean para mí la libertad y el sentido. Yo no escribiría — quizás lo hiciera evidentemente, o quizás lo haga — pero no escribiría versos libres, no; tendrían que tener una estructura o un andamiaje que los sostenga.
- AE: Los sonetos, y sobre todo los que publicó primero en *Daiquirí*, son realmente barrocos, barroco en el sentido de época.
- SS: Sí, sí, en el sentido de época, totalmente.
- AE: Barroco en el estilo, en el tipo de lenguaje, etc. Incluye también tópicos barrocos como la brevedad de la vida. ¿Hay elementos nuevos? ¿Cómo los definiría usted? El tratamiento de la muerte es quizá algo distinto, y las imágenes que se relacionan con la escritura, junto con las imágenes sexuales, generan su propio ámbito muy original.
- SS: Sí, hay un tratamiento efectivamente neobarroco porque está la recuperación de esos modelos del barroco, del barroco fundador. Hay quizás un acercamiento a la imagen y al sentido del humor y sobre todo el erotismo o a la pornografía — si se quiere — que quizás es un poco más violento que el del primer barroco. Ahora hay estudios o tratados

en que se habla de sexualidad, de esa sexualidad metrificada, se dice así. Pero para mí es lo de siempre; para mí es el amor y la muerte. Quiero decir — es muy simple —, yo no creo que sea ningún tipo de nueva sexualidad ni de nueva muerte. Es lo de siempre. Yo pretendo ser un poeta terriblemente tradicional, académico no, porque no es académico efectivamente, pero tradicional, es decir, inserto en la tradición del barroco gongorino y lezamiano. No hay nada más que eso. Y claro, mi deseo muy cubano de hacer décimas. ¡Si pudiera cantarlas, lo haría!

- AE:** Había seleccionado parte de dos versos de uno de los sonetos, que dice “mudo combate / contra el vacío,” y que me parece que puede ser una buena caracterización de los sonetos.
- SS:** Sí, también del budismo, por supuesto, y quizás del budismo zen, que no conozco muy bien; conozco el otro quizás un poco mejor. La relación del sujeto al budismo es esa: mudo combate contra el vacío, pero sabiendo perfectamente que el centro de su sujeto, que el centro de su yo no es un monolito, no es una cosa firme y concluida, sino un haz, algo que se va degradando constantemente, a cada instante, y cuyo fundamento — fundamento entre comillas — es vacío. El sujeto es vacío. La ilusión del yo es persistente pero completamente vacua, efímera. De modo que mudo combate contra el vacío, pero ese vacío es lo que me sostiene, a pesar de mi palabra, a pesar de mi materialidad física aparente, a pesar del discurso que emito, el vacío es el sustrato, el sostén; un sostén, como es natural, totalmente ilusorio, efímero. No hay nada.
- AE:** Y ese combate está movido por el deseo y se llena con la escritura, aunque el vacío sea lo que, como usted dice, le sostiene, como una especie de esqueleto, digamos.
- SS:** Sí, de fundamento, de estructura. Se llena con la escritura, pero se llena sobre todo con la ilusión de ser. La palabra, por ejemplo, da una ilusión muy grande de presencia. Yo trabajo con mi palabra, trabajo en la radio, grabo todos los días de mi vida, a veces tres emisiones por día, como hoy. Grabo con un objeto parcial, según la clasificación lacaniana, que es la voz, y eso me da una ilusión muy persistente de individualidad, de existencia, pero no es más que una ilusión. Lacan había dicho que la voz es un objeto parcial, es decir, es un objeto, es material, y vivo de eso, pero eso no es más que un “fake,” eso no es más que una simulación, y para volver al Barroco — y vamos a concluir con eso — un trompe-l’oeil; la sensación de permanencia y de estancia en el planeta Tierra es un trompe-l’oeil, no es ni siquiera una anamorfosis.