

TOKONOMAS DEL NEOBARROCO: INTERPELACIONES ENTRE LA FICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA Y EL BIOGRAFEMA

Anahí Rocío Pochettino*

rocio.pochettino@gmail.com

Imágenes y simulaciones: la ficción autobiográfica de Severo Sarduy

Severo Sarduy afirmaba en *Barroco* (1974) que el lugar del sujeto en el discurso barroco no está donde se le espera, es decir, en aquel sitio donde un *yo* gobierna visiblemente el discurso que se enuncia, sino allí donde no se le sabe buscar: "bajo el significante elidido que el Yo cree haber expulsado, del cual el Yo se cree expulsado"¹. En este sentido, cuando el sujeto surge como sentido dado en un lugar del texto, se desvanece en otro sitio. Por ello, el sujeto, en su división constituyente es ilustrado para la imagería barroca, mediante los dos centros de la elipse. Este descolocamiento elíptico del *yo* en la discursividad barroca, está vinculado a operatorias de la metáfora: así como en una cadena significativa surge un término procedente de otra cadena, la figura del sujeto es así también metáfora que no sólo remite a otro registro de sentido, sino también a otro sitio donde encontrar al sujeto.

Cuando pensamos en los ejercicios autobiográficos sarduyanos, la cuestión del *yo* se nos sitúa como un problema no sólo a propósito de su descentramiento, sino particularmente respecto de operatorias del simulacro. El ensayo *La simulación* (1987), tiene el valor para esta lectura de permitirnos pensar la escritura autobiográfica como complejo artefacto de simulación de formas de vida, como posibilidad de articular lo imaginario al *yo*, a la memoria, y a la construcción de la propia comunidad. Neobarroco y simulación

* Licenciada en Letras Modernas (UNC). Doctoranda en Letras (UNC). Becaria Doctoral (Tipo II) de CONICET.

¹Sarduy, S. (1974), *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires, pág. 77.

encuentran en Sarduy un punto de contacto, una zona de interpelación que articula tensiones estéticas, éticas y políticas.

El modo en que Sarduy indaga la simulación parte de una tradición crítica respecto del platonismo, a la que se reconoce como la *inversión del platonismo* efectuada a partir de Nietzsche. Si con Platón se fundaba la distinción entre Idea e Imagen, entre buenas y malas imágenes, y particularmente el sentido subversivo y amenazante del simulacro como imagen sin semejanza; con Nietzsche y la tradición que lo conjura, este sentido es invertido, afirmando el poder del simulacro, su derecho en relación con íconos y copias.

El simulacro constituye una forma de resistencia, la posibilidad de interpelación afirmativa. Es precisamente este el sentido que puede leerse en la apuesta neobarroca de Sarduy, en tanto que la simulación asume radicalmente las formas de un ejercicio de postulación de mundos posibles. Simulando se interpela críticamente a originales, copias, modelos y reproducciones, y a partir de esto se pretende construir simulacros de vida. El valor afirmativo de la simulación sarduyana atraviesa el diseño de ciertas formas de vida en relación con el lenguaje, las artes plásticas, la naturaleza y el cuerpo. Mediante una indagación formal del neobarroco se plantea un modo de conjurar el imaginario como fuerza transformadora del mundo, y se pretende volver visible que dicha fuerza no es otra que "*una intensidad de simulación*"² que tiene fin en sí misma, por fuera de lo que imita, y que conduce a responder que aquello que se simula es la simulación misma. La interpelación neobarroca al platonismo opera como crítica atenta a los efectos, las superficies, la dermis, lo envolvente:

El que copia, primera forma del mimetismo, reproduce, del modelo, las proporciones exactas y reviste cada parte del color adecuado. Pero cuando se trata de modelar o de pintar una obra de gran talla surgen dificultades [...] Se emplean entonces las proporciones que "dan ilusión" al modelo: se trata del simulacro [...]³

²Sarduy, S., (1982), *La Simulación*, en *Ensayos generales sobre el barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pág. 55.

³Ibídem, pág. 59

Esto es de capital importancia para la cuestión del retrato y el autorretrato como formas de la escritura autobiográfica, en tanto "*imitación del doble*" que erige "*efigie, espejo, imagen*"⁴. De la misma manera en que Sarduy atiende exhaustivamente a cuestiones referidas a recursos escópicos y especulares, a las formas de la imagen y del marco; diversas concepciones de lo autobiográfico orientan su lectura hacia la problematización de la imagen del *yo* como una construcción atravesada por tensiones y conflictos que involucran procedimientos pictóricos, especulares o fotográficos. El problema se constituye, en algunos casos como discusión sobre el autorretrato y los procedimientos que componen la conflictividad de la imagen del escritor, pero en otros se formula como una apuesta crítica comprometida por interpelar categorías de lo autobiográfico, sus modalidades de lectura, y los modos en que el lector se halla involucrado o figura partícipe de la interpretación y la escritura⁵.

⁴Ibídem, pág. 112.

⁵ Karl Weintraub vincula por oposición autobiografía y autorretrato. Considera a la primera como realidad experimentada, refiriéndose con ello a experimentaciones concretas de la vida de un hombre, y reconociendo como su función la comprensión de la vida como proceso; mientras que el autorretrato tiene por objeto el autodescubrimiento y la autoafirmación a través de un retrato fijo o estático. En la concepción de este autor, la "experiencia vital" aparece en un orden de determinación de modo que el autorretrato literario emerge no sólo como "producto" de hechos externos a la literatura, sino también que la discusión de lo autobiográfico se limita a una taxativa oposición al discurso ficcional. Por otra parte, está la caracterización de Michel Beaujour del autorretrato, que lo define como un *objettrouvé*, al cual el escritor le confiere una finalidad de "autorretrato-en-curso-de elaboración", tratando con ello oscilaciones entre la generalidad y la particularidad que se construye en torno a una estructura ausente (Beaujour, M. (1980), *Miroirs d' encre*. Seuil, París. Weintraub, K. (1991), "Autobiografía y conciencia histórica", *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplemento Anthropos* 29. Barcelona, Diciembre 1991. pp. 113-118). En el ámbito de la crítica literaria argentina, Enrique Pezzoni desarrolló una productiva hipótesis acerca de la autobiografía como forma privilegiada para pensar la literatura y los autores literarios a partir de su trabajo sobre Borges. En "Fervor de Buenos Aires: Autobiografía y Autorretrato", Pezzoni observaba que el *yo* es atravesado por tensiones, configurándose vacilante, contradictorio, ambiguo; con lo que sostiene el pasaje desde la autobiografía al autorretrato, como el modo en que se lleva a cabo el "*empeño del Yo que se sabe simulacro pero persiste en él creando el espacio donde manifestarse. [...] El único lugar, el único cuerpo en que encarna el Yo autorretratado es el texto que compone la imagen analógica*" (Pezzoni, E. (2009), *El texto y sus voces*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, pág.95). Por su parte, María Elena Legaz propone la noción de "*retratos del pensar*" para leer con ella el procedimiento de la pose, el cual incluye los modelos "*a vivir dentro del instante*" (Legaz, M.E. (2000), *Desde la niebla. Sobre lo autobiográfico en la Literatura Argentina*, Alción, Córdoba, pág. 224), y donde el *yo* aparece como una figura velada o "*desde la niebla*". Las propuestas de lectura de Pezzoni y de Legaz, apuntan a la construcción misma del texto mediante diversos procedimientos a través de los

La lectura sarduyana del autorretrato cifra en las artes de la catoptróptica o mancia a través de los espejos, el procedimiento neobarroco de reproducción de simulaciones y del simulacro en tanto ilusionismo. Con la visibilización del artificio creador de imágenes, gracias a los efectos del mercurio en placas de cristal, se proyecta una "*lectura de los efectos*" en y de la escritura, una lectura de "*la mirada mirándose*", y las interpelaciones del "descifrador leyendo el código azogado de su mantea"⁶. La lectura que opera en la catoptróptica sarduyana está interferida por "*un exceso opaco de significación*"⁷ mediante el cual el mensaje del rostro se ve perturbado. Esta perturbación es la escritura, ya que "la duplicación del rostro atravesada por la grafía se va separando, abriendo [...]"⁸, volviendo al rostro un útopos, es decir, una topografía de lo ausente⁹. Sarduy detalla de esta manera los rostros estallados, fallados o erosionados por lo fantasmático de la disyunción que atraviesa toda escritura. En la reproducción se efectúa una destrucción: el retrato es el estallido del rostro, lo que quiere decir que en el sustituto o en aquello que se presenta por el objeto, reside la falla o escisión. Por este motivo, todo autorretrato supone

cuales el autorretrato se constituye como espacio de tensiones, y donde lo autobiográfico devenido autorretrato opera demarcando la conflictividad de un *yo* que se declara inexistente e inspirador de utopías al tiempo que es implacablemente real y de una realidad ajena al sujeto mismo que lo enuncia y lo desmiente. De esta manera, el autorretrato se halla vinculado a concepciones de la utopía que comprenden una construcción de los lugares de lo retratado como retirados o desprendidos de todo referente, al tiempo que el único lugar y el único cuerpo en que encarna el *yo* autorretratado es el texto con los procedimientos que lo construyen.

⁶Sarduy, S. (1982), *La Simulación*, en *Ensayos generales sobre el barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pág. 112.

⁷Ibíd., pág. 112.

⁸Ibíd., pág. 113.

⁹ Esta concepción de lo autobiográfico devenido retrato de lo ausente, puede dialogar con los postulados de Paul De Man respecto de la *prosopopeya*, tropo que consiste en darle rostro y voz a lo ausente, en los actos de enmascaramiento y desenmascaramiento, de figuración y desfiguración (De Man, PÁG. (1991), "La autobiografía como desfiguración", *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplemento Anthropolos* 29. Barcelona); y de la ilusión de la referencialidad por la cual se debe concientizar que la autobiografía no proporciona ningún conocimiento sobre un sujeto que cuenta su vida, sino que a través de una reflexión especular por la cual el narrador y el personaje se determinan mutuamente, se accede a una estructura tropológica idéntica a la estructura de todo conocimiento, la especularidad reflexiva presente en la lectura.

una interpelación respecto de la idea de una identidad monolítica, y su lectura advierte la "*fractura del monólogo*"⁴⁰.

Ahora bien, la relación entre catoptromancia y la imaginación barroca, tuvo como antecedente el ensayo "Dispersión. Falsas notas / Homenaje a Lezama" (1969), en el cual se examina el modo en que Lezama va apoderándose de la realidad a través de una captación de la imagen por "espejeo" y "duplicación". Al tiempo que Sarduy se posiciona respecto de una tradición, el análisis de la metáfora lezamiana le sirve para introducir una problematización –que sostendrá en su propia obra– acerca de cómo el doble virtual sitia al original, y de qué manera lo mina hasta suplantarlo. Refiere, que por efectos de espejeo, la metáfora es un conjuro por el cual la totalidad del cuerpo es ocupado: "si la formulación ritual del como es exacta, si el igual a funciona, el segundo término devora al objeto, se apodera de su cuerpo"¹¹. De esta manera, es posible comprender en sus trabajos posteriores, la operatoria del espejeo en el devenir del *yo* autobiográfico y el cuerpo travestido como consumación del asedio de la forma.

Recuperando lo dicho, Sarduy proyecta así una "*intensidad de simulación*" como modo de invertir la negatividad de las imágenes del platonismo. La concepción de esta intensidad como fuerza transformadora, como productora de efectos de mundo, permite la visibilización de un proyecto neobarroco por el cual lo imaginario es clave para producir una escritura decididamente afirmativa, una escritura de formas de vida, una escritura ética. Las formas de lo imaginario sarduyano, se definen así como vertientes de donde surgen los distintos esquemas o maquetas del universo, y los modos en que el sujeto se da lugar en ellos, incluyéndose e interpelando un orden, dialogando con sus sentidos.

¹⁰Sarduy, S., (1982), *La Simulación*, en *Ensayos generales sobre el barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pág. 114.

¹¹Sarduy, S., (1969), *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, pág. 65.

Imágenes de sí: *El Cristo de la Rue Jacob* y *Lady SS*

Sarduy sostuvo en la escritura autobiográfica un plan “para constituir una imagen”¹². Cifró este llamado de la escritura en el sentido plástico y visual del término, pero también en un sentido más complejo que remite a la figuración de sí mismo: “algo en que uno mismo se reconoce, que en cierto modo nos refleja, que al mismo tiempo se nos escapa y nos mira desde una oscura afinidad”¹³. La “ficción biográfica” que emprende Sarduy, se funda no solo en los modos en que imaginación y simulación se articulan en su escritura, sino en la perspectiva crítica que construye para leerlos. De esta manera, el relato está atravesado por un código de interpelaciones que conjuran el texto, volviéndolo un espacio de interrogación, un espacio de metalectura y de ensayo respecto de lo autobiográfico. Una breve selección de textos autobiográficos sarduyanos, como *El Cristo de la rue Jacob* (1978) y “Lady SS” (1992), permite apreciar el uso de estrategias diferentes a los fines de construir la propia “imagen de vida”. En el primero, imaginación y memoria se entrelazan a partir de lo que Sarduy denomina una *arqueología dérmica*, explorando formas alternativas de la inscripción autobiográfica que interpelan la narración del *yo*. En el segundo, la autobiografía se construye en el devenir de lady, duquesa, y rumbera; ensayando formas de la simulación y la hipertelia, a partir de las cuales visibilizar operatorias de lo imaginario en el relato.

El Cristo de la rue Jacob, es una indagación sobre lo epifánico a través de marcas o huellas dérmicas y mnémicas. Sarduy define por marcas físicas aquellas que han quedado escritas en el cuerpo, cifras en la piel que continúan narrando y simulando el evento de la marca o escritura, cicatrices de “lo que pudiera ser una autobiografía, resumida en una arqueología de la piel”¹⁴. Por su parte, las marcas mnémicas, son aquellas imágenes que en una modalidad

¹²Sarduy, S., (2000), *Antología*, Fondo de Cultura Económica, México, pág. 17.

¹³Ibidem, pág. 17.

¹⁴Sarduy, S. (1999), *El Cristo de la rue Jacob*, en *Obra Completa*, ALLCA Archivos Sudamericana, Madrid Buenos Aires, pág. 51.

intermedia entre el recurso y la obsesión han sido fijadas en la memoria. Entre las marcas del cuerpo se detallan las escisiones, las suturas, las cicatrices, el ombligo y las enfermedades de la piel. Este repaso por una dermis cifrada de lesiones, ofrece un modo de narración que articula la epifanía y el interrogante. Así, cada marca supone la visitación de un pasado a partir de la formulación de una íntima *arqueología de la piel*. La marca interpela al *yo*: en la infancia, cómo desprenderse del cuerpo de la madre y cómo la mirada paterna tiene la materialidad de una sutura; en la juventud, cómo asumir un tono de voz, cómo escribir, cómo desarrollar formas del simular; en la adultez y hacia el cierre de su vida, cómo la muerte y el nacimiento son un pliegue de lo mismo, cómo el VIH-SIDA se fue convirtiendo en un acoso permanente o una nueva máquina de señalar.

En “Ónfalos”, Sarduy habla acerca de cómo la muerte lo interroga con sus marcas. La perspectiva se detiene en el ombligo como aquel pliegue en la piel donde la muerte y el nacimiento son la misma cosa. El ombligo se convierte en la cifra por la cual toda cicatriz formula una pregunta a la memoria: respecto del nacimiento y del trauma cuyo síntoma es la náusea. El *yo* confiesa cómo secuestra a su ombligo del contacto, cómo el más leve roce altera su respiración hasta el espasmo, y de qué manera aquella marca está atravesada por la muerte. La marca del ombligo funciona también como imagen especular en el propio cuerpo, con la que se interroga una cadena de sentidos que conduciría hacia un origen, el cual es desestabilizado a través de la forma misma del pliegue. El ombligo, pliegue en la piel remite al pliegue por el cual muerte y nacimiento se superponen y convergen.

Tras el subtítulo “Una espina en el cráneo”, se relata el episodio en el cual Sarduy niño fue intervenido por un cirujano para extirparle una espina de naranjo, y por el cual acontece como escisión psíquica fundamental el desprendimiento del cuerpo materno, la comprensión de que este cuerpo es el cuerpo Otro, la revelación –en los términos del psicoanálisis lacaniano- del deseo y su fracaso:

El contacto helado del anestésico en la cabeza me ensimismó. Aquel dolor fue mío. No era el cuerpo de mi madre el que sufría, el que resistía, terco, a la herida y se reflejaba, distorsionado y asimétrico, en las sudorosas losetas, manipulado por el oficiante; sino otra materia, otra extensión cuyos límites ahora demarcaba la quemadura de la sangre, cuyos bordes ardían. Nos habíamos separado en el dolor, en el intersticio de esa herida mínima¹⁵.

Esta viñeta es la epifanía del deseo, de su irrupción en la vida como "otra manipulación, con otro manoseo"¹⁶. Más adelante, en "La cicatriz", el *yo* autobiográfico vuelve sobre los efectos de la mirada en relación con la revelación del deseo. Si en el texto anterior, Sarduy testimoniaba la separación del cuerpo de la madre como un desasirse del caos de la indistinción del cual sobreviene el deseo, en "La cicatriz" es la mirada paterna la que bajo las formas del cuidado, lo revela. La imagen del cuerpo infantil desnudo en el momento de una cirugía se superpone a la desnudez presente en el *hamman*. Por un lado, la bata de la operación cubriendo el cuerpo recientemente afeitado para la intervención; y por otro, las batas enfundando los cuerpos bajo los arcos mozárabes. Sarduy intercala las imágenes de la mirada del padre en la Colonia donde fue hospitalizado y el llanto del dueño de los baños, para que acontezca de su intersticio, el deseo¹⁷.

En otro orden, Sarduy reflexiona sobre la *prosa del cervecero*, una forma del relato autobiográfico atravesado por formas de "simulación ética"¹⁸. Durante el proceso de escritura de *Colibrí*, y ante los fallidos intentos por dominarlo, el autor relata haber recurrido a la embriaguez de la cerveza como modo de

¹⁵Sarduy, S., (2000), *Antología*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pág. 52.

¹⁶Ibidem, pág. 53.

¹⁷ En *El barroco y el neobarroco*, Sarduy plantea que el espacio barroco es el del exceso y el desperdicio, y el lenguaje barroco es el que se complace en el suplemento, en la demasía y la búsqueda frustrada del objeto parcial: seno materno, excremento, oro (Freud); y voz y mirada (Lacan), siempre cosa extranjera a lo que se puede asimilar del otro y de sí mismo, resto o residuo que puede describirse como la (a)lteridad, para marcar allí el aporte lacaniano del objeto (a). El espacio barroco está tutelado por el objeto (a), en tanto residuo, caída, pérdida o desajuste entre la realidad y su imagen fantasmática. El suplemento constata el fracaso, significa la presencia de un objeto no representable, resiste a franquear la línea de la Alteridad. Estas cuestiones son fundamentales para pensar la relación que Sarduy construye en relación con el cuerpo de la madre y la mirada paterna. (Sarduy, S. (2011), *El barroco y el neobarroco*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires)

¹⁸Sarduy, S. (2000), *Antología*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pág. 58.

“inventar un lugar tan real como ese en que escribes”¹⁹ donde librarse “a una pasajera irresponsabilidad, a un desasirse, por las horas del breve mediodía, del peso de sí mismo, de la puntual vigilancia del Otro en la omnipresente aparición de la Ley”²⁰. Esto opera como gramática del fantasma²¹: “el cerveceo, al contrario, que hipertrofia y embota a la vez, baraja el tiempo: ¿qué ocurrió antes, qué ocurrió después? ¿Qué violenta calma o qué insultante intensidad acompañaron los hechos? ¿Dónde en realidad ocurrieron? ¿Con quién?”²². La *prosa del cerveceo* es una narración que, sostenida en el voluntario descuido de una cronología cierta, afirma positivamente una voluntad de simulación, la continuidad en el disimulo y en el devenir de sus efectos.

En “Fractura de dos incisivos superiores, punto de sutura en el labio inferior o el Cristo de la rue Jacob”, se montan dos escenas o viñetas, una en la cual tras haber sido asistido en un hospital en Princeton a causa de un resbalón en la nieve, Sarduy se dirige a una capilla donde escucha a una pastor hablar de Dios en el tono de un “caudillo sudamericano”²³. Si a causa del cerveceo del pasado, la marca física alcanza el presente como forma de escisión narrativa, un punto o sutura del relato que revela los modos en que la autobiografía se sostiene en imágenes corporales; a causa del cerveceo presente, la huella psíquica de la voz del pastor ya distante, interpela la propia escritura. El tono desafiante y excesivo se vuelve la forma deseada que Sarduy pretende asumir para dirigirse, él también, a la imagen de un Cristo que atravesaba, transportado quizás hacia algún museo, la rue Jacob. Sarduy torna visible el

¹⁹Ibíd., pág. 53.

²⁰Ibíd., pág. 54.

²¹ Nicolás Rosa interpela en la escritura autobiográfica, a la *gramática del fantasma*. Recupera la perspectiva abierta por Jacques Derrida en relación con el platonismo, para indagar por las vías de las teorías psicoanalíticas freudianas y lacanianas de la fantasía, al fantasma en y de la escritura. Respecto de la escritura literaria, Rosa señala: “*mientras yo escribe (se escribe) en construcción fantasmática, que como dice Freud “flota por decirlo así entre tres tiempos, los tres momentos temporales de nuestra facultad representativa” [...] Así la escritura del fantasma se articula entre el presente constante del discurso (aquello que no cesa de escribirse), el pasado (lo ya escrito) por el recuerdo de las satisfacciones infantiles y el futuro (lo escribible, aquello que está en espera de ser escrito), como campo de su posible realización*” (Rosa, N. (2004), *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*, Beatriz Viterbo editora, Rosario, pág. 79.

²²Sarduy, S. (2000), *Antología*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pág. 54.

²³Ibíd., pág. 58-59.

deseo barroco del *querer-decir-cómo*, el asumir un tono, una impostura: "Quería decirle algo en ese tono, de eso estoy seguro. Pero nunca supe qué"²⁴. En este sentido, la autobiografía revela no sólo el deseo de asumir una voz, sino más precisamente, de asumir un tono de voz desde el cual enunciar, el marco desde el cual montar la simulación.

Nicolás Rosa advertía que "cuando alguien escribe yo escribe al yo en su escritura y al mismo tiempo escribe la escritura del yo"²⁵. El *yo* autobiográfico hace creer que autobiografía se ausenta de la ficción y que aquello que nos cuenta puede refutarse en el acto de verificación de la existencia del autor y de los hechos relatados. La autobiografía simula, de esta manera, que narración y acontecimiento mantienen correspondencia: "que todo lo narrado es todo lo acontecido"²⁶. La simulación alcanza el espacio y el tiempo, el régimen del discurso, el de la historia, y el del saber del sujeto. En relación con este último, el simulacro del saber (de lo conocido y cognoscente, de la certeza y de la probabilidad, de lo supuesto, lo presupuesto o pospuesto, de lo previsible y predecible), se vuelve un *puro presente en acto* que hace de la escritura un *puro presente de lectura-escritura*. En este sentido, el *yo* que se escribe, construye en ese mismo acto su simulación de vida e imagina con ello modos de escritura y lectura de esa inscripción. Por ello, Rosa señala que cuando el *yo* se escribe a sí mismo como *otro* en el acto de instauración autobiográfica, acaece la tensión que articula el pasaje de la formulación "*Yo se escribe a sí mismo como otro*" a "*El (se) escribe al (en el) otro como sí mismo*", y su devenir en la afirmación "*Yo soy un otro*" de Rimbaud. La propuesta de Sarduy para componer relatos en los cuales el *yo* es figura de tensiones, articula entonces esta concepción de la instauración del *yo como otro*, como él, y como objeto, en el propio espacio de la escritura; y asume, como condición de la escritura autobiográfica el acto simulatorio, el simulacro de sí.

²⁴Ibídem, pág. 59.

²⁵Rosa, N. (2004), *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*, Beatriz Viterbo editora, Rosario, pág. 30.

²⁶Ibídem, pág. 32.

En "Lady SS" (1992), la asunción de la tercera persona para la composición de la autobiografía, aparece como un modo de visibilización de la complejidad de la inscripción de un *yo* en el relato. Severo Sarduy, personaje protagónico, se expone como un núcleo de interrogantes que interpelan el régimen de saber del sujeto: 'Severo Sarduy, según sus propias declaraciones –nunca se encontró su acta de nacimiento, a pesar de la persistente investigación a que se entregaron sus estudiosos en las sacristías de su ciudad natal – nació en Camagüey, Cuba, el 25 de febrero de 1937"²⁷. Ofreciéndose como una figura no sujeta a la documentación que le serviría de referente a su identidad, pronto la autobiografía pone en suspenso toda pretensión verificadora, elabora una crítica respecto del realismo, y propone, sosteniéndose en la incertidumbre y la vacilación, la invención de sí como forma de vida. Así es como se detalla, a través de una enumeración, los nombres que desde el bautizo adoptó el personaje. Del nombre bautismal se refiere un "parece ser", lo que implica la incertidumbre de todo original. No hay nombre primero, no hay origen, sino permanente creación y fundación de sí. La variación de los nombres del personaje adulto hace explícita la mudanza del *yo*: 'María Antonieta Pons, Blanquita Amaro, Rosa Carmina, Tongolele o Ninón Sevilla, según fueron cambiando, con el tiempo, sus preferencias cinematográficas o rumberas"²⁸. La fama como "Lady SS" o "la Duquesa", surge de los escenarios más marginales donde el personaje capturaba al público masculino. Se autoconstruye como protagonista de la noche cubana, como artista en clubes y cabarets, que con el tiempo logra alcanzar su etapa fasta en el brillo del Tropicana, convirtiéndose en una celebridad reclamada por Hollywood. Lo que podría definirse como el relato de la trayectoria del personaje, es en verdad una forma de hacer legible la operación por la cual la escritura es un artefacto de devenir o el "deseo de barroco en la conducta humana"²⁹. Lady SS es simulación, y la vida de Severo-rumbera nos habla metadiscursivamente de la *hipertelia* como forma de vida,

²⁷Sarduy, S. (2000), *Antología*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pág. 270.

²⁸ Ibídem, pág. 270.

²⁹Sarduy, S. (1982), *La Simulación*, en *Ensayos generales sobre el barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pág. 58.

como postulación ética de la escritura. Se trata de una impostura extrema, de "la persecución de una irrealidad infinita"³⁰, del camuflaje por el cual se ponen en tensión las artes cosméticas de la conversión y modos de la borradura, la tachadura, la desaparición o invisibilidad, es decir, formas de la disolución de todo reconocimiento. Lady SS es, de esta manera, imagen e *hipertelia*, es una forma de la *autoplástica*, en el sentido de que el personaje consigue volverse a sí mismo su propia obra.

Imágenes con otros: *El libro tibetano de los muertos*

En la segunda parte de *El Cristo de la rue Jacob*, Sarduy propone a partir del título "Por la noche, en otoño, pienso en los amigos", una forma de imaginar la amistad íntimamente vinculada a los actos de escritura. Cuenta haber comprado en el Tíbet un libro que destinó como agenda, "guía de nombres y coordenadas tan minuciosa y actualizada como lo requería mi fobia"³¹, y el cual devino de manera intempestiva en un reservorio de nombres y ausencias. La muerte de los amigos significó indagar sobre las operaciones del borrado, la tachadura, las inscripciones sujetas al nombre. Es a partir de la escritura fantasmal de este libro, y de la conjuración como procedimiento, que Sarduy comienza a reflexionar sobre los modos en que accede insospechadamente al registro de lo novelesco, de la "*ficción biográfica*". Señala que por efectos de la lectura, los nombres de los ausentes, cobran "una vida de papel, de anécdota, más libre o apócrifa cuando más pasa el tiempo y se acentúan el error o el olvido, escenas o capítulos que quizás nunca vivieron [...]"³². Los nombres que anota se vuelven en su escritura, formas de *biografema*, modos de escribir la vida del otro amado: "Le soir, en automne, je pensai à mes amis: Calvert Casey, Héctor Murena, María Rosa Oliver, Roland Barthes, José Lezama Lima,

³⁰Ibidem, pág. 56.

³¹Sarduy, S., (1999) *El Cristo de la rue Jacob*, en *Obra Completa*, ALLCA Archivos Sudamericana, Madrid Buenos Aires, pág. 83.

³²Ibidem, pág. 84.

Virgilio Piñera, Wiltod Gombrowicz”, a los que agrega posteriormente: “Italo Calvino, Emir Rodríguez Monegal, José Bianco”³³.

En otro texto autobiográfico, “Para una biografía pulverizada en el número – que espero no póstumo- de Quimera” (1990), Sarduy vuelve sobre esta misma preocupación. Construye un diálogo que ha borrado la voz del entrevistador, pretendiendo visibilizar la tensión que reside -desde una línea postestructuralista de impronta lacaniana-, en toda autobiografía, en tanto que el sujeto solo puede surgir en el discurso intersubjetivo con el Otro. Mediante la narración de pasajes efímeros y fragmentos, el *yo* se revela como imagen en tensión, *entre la niebla*³⁴ y a la *orilla de otro*³⁵: “Ese presente, que se va nublando, es la única realidad. La otra, mucho menos serena, es la de mi agenda, la de mi libreta de direcciones que, como un nuevo diario de la peste, se ha ido convirtiendo en otro libro: el Libro Tibetano de los Muertos”³⁶.

De lo que se habla aquí, finalmente, es de la posibilidad de hacer coexistir y convivir en la escritura los nombres, personajes, *biografemas* ajenos. La escritura de este *Libro Tibetano de los Muertos*, expone a Sarduy ante la pregunta por una temporalidad compartida, por modos de permanencia conjunta, en tanto que la amistad supone un procesamiento imaginario de la contemporaneidad.

Imágenes en el cielo: constelaciones biografemáticas y un brillante tokonoma

En una empresa de coautoría, Arturo Carrera y Teresa Arijón exploraron en *Teoría del Cielo* (1992) formas de la utopía autobiográfica a través de la invención barthesiana del *biografema*. La pregunta acerca de cómo escribir el *yo* de otros o cómo construir la autobiografía ajena, orientó el procedimiento de

³³Ibídem, pág. 85.

³⁴Legaz, M.E., (2000), *Desde la niebla. Sobre lo autobiográfico en la Literatura Argentina*, Alción, Córdoba.

³⁵Derrida, J. (1982), *L'oreille de l'autre*, Claude Lévisque, Montreal.

³⁶Sarduy, S. (2000), *Antología*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pág. 26.

operar con “unidades mínimas de biografía (la totalidad de la obra de un autor como esfuerzo de recuerdo); objetos que pudieran llegar a tocar, a la manera de átomos epicúreos, algún cuerpo futuro, prometido a la misma dispersión”³⁷. Los autores problematizaron lo autobiográfico como gesto colectivo de escritura, preguntándose: “¿Qué son nuestras lecturas sino manchas, ocelos, puntos brillantemente iluminados –cada vez-, en medio de un profuso libro interior?”³⁸. La metáfora celeste proyecta las asociaciones entre lecturas como formas consteladas en el mapa personal, o en el corpus de lectura personal. Este modo de concebir la lectura, particularmente la lectura de las autobiografías de otros, viene a conjurar el lugar del biógrafo como sujeto necesariamente afectado por la escritura ajena. La afección de la cual se refieren Carrera y Arijón condice por una parte, con aquellos elementos esbozados por Sarduy para configurar una semiología del barroco latinoamericano, a saber: la intertextualidad, la intratextualidad, formas del erotismo textual y la “*lectura en filigrana*”³⁹; mientras que por otra, y de manera más explícita, a los modos en que Barthes fundamenta una erótica de la lectura y la escritura respecto del *biografema*. Barthes define en su propio experimento autobiográfico, que el *biografema* es aquello que se consigue escribir del autor a quien se ama y que lleva al biógrafo a un reprocesamiento de la memoria, y a la actualización de los encuentros entre quien escribe y aquel sobre el cual “apasionadamente” se deja escribir. El biografema es por tanto un artefacto de *escri-lectura*, un corpus entre escritor-lector y su autor amado. En *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), obra que asumió la tarea de ensayar e interpelar la escritura biografemática, la construcción del corpus es una construcción amorosa “ya sea que se tenga con este conjunto algún nexo amoroso (sin el cual el corpus no es más que un imaginario científico)”⁴⁰.

³⁷Carrera, A.; Arijón, T., (1992), *Teoría del cielo*, Planeta, Buenos Aires, pág. 7.

³⁸Ibíd., pág. 8.

³⁹Sarduy, S. (2011), *El barroco y el neobarroco*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires

⁴⁰Barthes, R. (1978), *Roland Barthes por Roland Barthes*, Kairós, Barcelona, pág. 172.

Por ello, la intertextualidad reviste la forma de una *utópica visión*⁴¹ que supone un "*lector móvil plural*" quien interviene en la escritura del otro: "pone y quita comillas con presteza [...] se pone a escribir conmigo"⁴². Al mismo tiempo, Barthes ofrece una metáfora para presentar el *biografema* como una escritura fragmentaria: "Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me explayo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho migajas: en el centro, ¿qué?"⁴³. Ahora bien, el fragmento, tal como fue comprendido por Barthes y recuperado por Carrera y Arijón, puede ser dispuesto en relación con otros a través de una singular organización que remite a la idea de *intermezzo* musical. La disposición de los fragmentos uno tras otro, está orientada por una musicalidad. Así, por ejemplo, el prólogo de *Teoría del Cielo* hace referencia a una "música de las esferas" que guía su composición. El interés por la composición biografemática reside en que opera visibilizando el "entre" de los fragmentos como un modo de formular un problema respecto de la relación entre autobiografía y formas de la intertextualidad. Barthes, al referirse a su invención autobiográfica define a cada pieza o fragmento independiente de otro, pero nunca jerarquizado por encima de ese intersticio o *intermezzo* entre los textos. La práctica de escritura fragmentaria barthesiana está motivada por la creencia de que "[...] al quebrar mi discurso, dejo de discurrir imaginariamente sobre sí mismo"⁴⁴, sin embargo, como el fragmento es un género retórico y este puede ser interpretado, Barthes concluye que la dispersión es una ilusión por la cual es conducido nuevamente

⁴¹ En el biografema confluiría una utopía compartida por Barthes y Sarduy, cuando subrayan el valor ético de proyectos colectivos de escritura. Sarduy ha indagado como modo de reactualización del barroco, la promoción "*del trabajo de grupo, el sueño evangélico de la colectividad, la organización celular de un orden ideal: proyectos de arquitectura, estudios y planos de comunidades, ciudades racionales y precisas; paradigma de falansterio*" (Sarduy, S. (1982), *La Simulación*, en *Ensayos generales sobre el barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pág. 103). Esta idea condice con la búsqueda que Barthes desarrolla hacia mediados de la década de los setenta cuando indaga acerca de figuras del *vivir juntos*, a las que denomina como "*simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*" (Barthes, R. (2005), *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Siglo XXI Editores Argentina; Buenos Aires).

⁴² Barthes, R. (1978) *Roland Barthes por Roland Barthes*, Kairós, Barcelona, pág. 172.

⁴³ *Ibidem*, pág. 104.

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 106.

al imaginario. El biografema, en este sentido, articula lo imaginario a una indagación respecto de este, lo que significa un ejercicio metalingüístico por el cual se pone en cuestión la idea del "*Libro del Yo*"⁴⁵. Barthes ha pretendido en el intento por suspender el *yo* en los *intermezzos* de la escritura fragmentaria, alcanzar figuras de *lo neutro*. Esto consiste en la búsqueda de un vaivén u oscilación que desande las antinomias, como la forma de la *escritura blanca*, del vacío, de la vacancia de la persona (si no anulada, convertida en indescifrable), de la deriva que convierte al *yo* en "*mancha ciega*"⁴⁶. La metalecturabarthésiana de su autobiografía, deja en claro cuáles son los riesgos de operar escrituras del sí mismo:

El título de esta colección (X por él mismo) tiene un alcance analítico: ¿yo mismo por yo mismo? ¡Pero si éste es el programa mismo del imaginario! ¿Cómo reverberan, cómo resuenan los rayos del espejo sobre mí? Más allá de esta zona de difracción –la única sobre la cual yo puedo echar una mirada, sin poder nunca, no obstante, excluir de ella a aquel que precisamente va a hablar de ella – está la realidad, y está también lo simbólico. Respecto a éste, no tengo la más mínima responsabilidad (¡ya tengo bastante que hacer con mi imaginario!): le toca al Otro, a la transferencia y, por lo tanto, *al lector*.⁴⁷

Barthes dialoga con una misma preocupación ya revisada en Sarduy: los órdenes de lo imaginario, lo simbólico y lo real; y propone la imagen especular atravesada por la mirada maternal como modo de evidenciarlo. La recurrencia al psicoanálisis lacaniano y la indagación respecto de los efectos especulares en el barroco, convergen en la propuesta biografemática a los fines de desarrollar una escritura que interpela al lector, a su perspectiva y posicionamiento respecto de la imagen para participar de la autobiografía.

En *Teoría del Cielo*, Carrera y Arijón construyeron el biografema de Sarduy a partir de una tensión que involucra concepciones de lo imaginario y tradiciones del neobarroco. El texto que se le dedica, titulado "Tokonoma", funciona

⁴⁵Ibíd., pág. 129.

⁴⁶Ibíd., pág. 163.

⁴⁷Ibíd., pág. 164.

estratégicamente como una pieza que permite dar legibilidad a una genealogía neobarroca de la imagen. Desde la tradición ocultista y órfica de Lezama Lima, la imagen puede ser conjurada a partir de las concepciones taoístas, y específicamente del concepto oriental del tokonoma, por el cual comprender la relación entre el vacío y lo imaginario. En el poema "Pabellón del vacío" (1976) de Lezama Lima, la imagen del tokonoma aparece como una necesidad, un deseo de construcción, y finalmente de habitación: "Necesito un pequeño vacío, / allí me voy reduciendo / para reaparecer de nuevo, / palparme y poner la frente en su lugar. / Un pequeño vacío en la pared / [...] De pronto, con la uña / trazo un pequeño hueco en la mesa. / Ya tengo el tokonoma, el vacío, / [...] Me voy reduciendo, / soy un punto que desaparece y vuelve / y quepo entero en el tokonoma. / [...] Me duermo, en el tokonoma / evaporo el otro que sigue caminando"⁴⁸. Todo el poema está atravesado por esta imagen, invitando a leer con ella la potencialidad del vacío respecto de la imaginación, la creación desde la nada. En la creación de su sistema poético del mundo, Lezama Lima encuentra en la cultura taoísta una fuente de indagación que le permite formular correspondencias entre la relación vida-muerte y la vacuidad espacial creada en las viviendas orientales. De esta manera, la imagen lezamiana del tokonoma que atraviesa el *biografema* sarduyano, nos obliga a pensar las simulaciones de sí como "*una ausencia que crea a partir de un vacío*"⁴⁹ o "*una ausencia que crea a partir de su misma carencia*"⁵⁰. La herencia de una sustracción del referente que recoge Sarduy de Lezama, le permite al discípulo afirmar la imaginación por encima de la experiencia, y con ello, legitimar sus propias formas de tokonoma en el blanco de un cuadro, en el cero de toda contabilidad.

Gustavo Guerrero, en "Sarduy: la religión del vacío" (2000) propone leer el neobarroco sarduyano a través de una pulsión desmitificadora por la cual la

⁴⁸ Lezama Lima, J., (2010), "El pabellón del vacío", en AAVV (2010), *Medusario, muestra de poesía latinoamericana*, Mansalva, Buenos Aires, pág. 29-30.

⁴⁹ Bejel, E., (1994), *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, Huerga y Fierro ed., Madrid, pág. 18.

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 149.

escritura se resiste y opone a toda forma del realismo, y a través de la cual se construye la articulación entre silencio y simulacro: "*la plena asunción del simulacro en tanto simulacro, como objeto paródico de un discurso autoconsciente y reflexivo que marcha hacia su propia disolución, es decir, hacia el silencio*"⁵¹. Este silencio, advierte, debe ser leído en correspondencia con figuras como el cero y el blanco, como formas del vacío. Es necesario atender en *La Simulación*, el pasaje de una actitud meramente vanguardista de ruptura con modelos representacionales, a una concepción afirmativa de la presencia del vacío como fundamento último de lo real y la efectiva ausencia del modelo representado. Esta transición, vinculada al contacto con Oriente y a la herencia órfica lezamiana, revela en Sarduy un espacio de indagación respecto de la relación entre imagen y vacío.

Ahora bien, la irrupción del diálogo entre el concepto del tokonomalezamiano como "*pabellón del vacío*" y los modos sarduyanos de comprender la relación vacío-imaginación respecto de la simulación, instala un artefacto de indagación sobre concepciones de lo autobiográfico, que desde una particular tradición neobarroca, privilegian lo imaginario como potencia de construcción del relato de un *yo* desde el vacío. En otras palabras, Carrera y Arijón visibilizan con el *biografema* de Sarduy una escritura que se ha desujetado del realismo, y que, a la deriva del referente ensaya formas de vida a través de un manifiesto "*impulso de simulación*".

Finalmente, el desafío de Carrera y Arijón al operar biografemáticamente un corpus de escritores que han intervenido en el campo de la literatura latinoamericana (aunque también artistas visuales y músicos), tiene por efecto una indagación respecto de posicionamientos de los mismos en relación con el canon, el sistema literario, tradiciones y legados. La disposición de estos *biografemas*, que simula constelaciones de escritores alrededor de ciertas correspondencias, nos permite hablar de una compilación o montaje como

⁵¹ Guerrero, G., (2002), *La religión del vacío y otros ensayos*. Fondo de Cultura Económica, México, pág. 27.

operación crítica que, al tiempo que ensaya y reflexiona sobre formas de lo autobiográfico, interpela a través de la figura de un mapa estelar, el sistema literario latinoamericano.

Notas finales

Haber ensayado sobre cómo la "*ficción autobiográfica*" de Sarduy consigue ser interpelada por un ejercicio biografemático, y sobre los modos en que la literatura argentina contemporánea lo hereda como problema, estuvo motivado por el interés de interrogar formas de la autobiografía que, sostenidas en la simulación promuevan una reflexión respecto de posibilidades de pensar formas constelares de la autobiografía. En este sentido, el trabajo ha intentado leer las formas de la autobiografía, la simulación y lo imaginario sarduyano, al tiempo que ha pretendido leer las propuestas actuales que se construyen interpelándolas. En el "El Heredero" (1988), el texto donde Sarduy más explícitamente exhibe su relación con legado barroco de Lezama Lima, se autodefine: "Heredero es el que descifra, el que lee. La herencia, más que una donación, es una obligación de hermenéutica [...]"⁵², y luego cuestiona: "¿cómo heredar no lo que nos precede, sino lo que no sucede, lo que vendrá después de nosotros y que nadie puede sobrepasar? Quizás, descifrando a contracorriente, haciendo con la lectura que su palabra advenga para que el porvenir se convierta en presente, en presencia"⁵³. Sarduy, el *descifrador a contracorriente* e interpelador de tokonomas, ya dialogaba desde *La Simulación*, e incluso antes, desde los ensayos cosmológicos de *Barroco*, con *Teoría del Cielo* de Carrera y Arijón. Este artículo, finalmente, ha querido leer ese diálogo invisible como *polemos* de las interpretaciones y las herencias, espacio de tensiones desde donde interrogar las intervenciones de literatura argentina en la relación entre autobiografía y neobarroco.

⁵²Sarduy, S., (2000), *Antología*, Fondo de Cultura Económica, México, pág. 168.

⁵³Ibíd., pág. 169.