

EXILADO DE SÍ MISMO.

ESCRITURA, CUERPO Y SUBJETIVIDAD EN *PÁJAROS DE LA PLAYA*

Sonia Bertón

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PAMPA - ARGENTINA
[alejandro@cpenet.com.ar]

Resumen: En este trabajo, me propongo analizar las estrategias discursivas mediante las cuales Severo Sarduy, en su obra póstuma *Pájaros de la playa* (1993) pone en juego al cuerpo como eje a partir del cual construye su figura de artista e intelectual disidente y discute las categorías de la Modernidad -Sujeto, Literatura e Historia- sobre las que se fundamenta el proceso de canonización y exclusión de obras y autores puesto en práctica por el campo intelectual cubano post-revolucionario. Asimismo, intento mostrar de qué manera estos recursos discursivos llevan adelante el propósito de trascender las prerrogativas clásicas de *disciplinador/disciplinado* atribuidas a la escritura y el cuerpo respectivamente, a fin de *literaturizar* la enfermedad, como única manera posible de evocarla mediante el lenguaje.

Palabras claves: literatura latinoamericana - escritura - cuerpo-subjetividad.
Keywords: Latin American literature - writing - body - subjectivity.

1. Si las palabras toman cuerpo...

*“Con tinta negra
escribiremos en tu esqueleto mensajes a los
descendientes,
tu armazón dibujada nos servirá de heraldo:
cifras, fechas, quiénes fuimos,
qué tiempo nos ha tocado vivir.
Después, todo lo protegeremos con laca”* (Severo Sarduy, *Cobra*).

La construcción de la propia imagen es un procedimiento que llevan a cabo los escritores en el límite de sus propios textos, *condensando*, de manera más o menos explícita, *proyecciones, autoimágenes o contrafiguras de sí mismos*. En éstas se puede leer una variedad de problemas concernientes al lugar que el autor se otorga, tanto en el seno de la sociedad como respecto al *campo*

intellectual y al ámbito de la literatura a los que pertenece (Bourdieu 1971). Una lectura que revea estas problemáticas debe apuntar, en consecuencia, hacia una serie de variables que entran en juego en dicha construcción y que configuran la sociedad, el campo intelectual y la literatura, ya mencionados, como lugares de emergencias de discursos heterogéneos que interactúan en constante lucha por lograr –o mantener– la *hegemonía* de unos sobre otros. Es así que, la relación que el autor mantiene con sus pares –contemporáneos o futuros–, con los lectores, con las instituciones o el mercado; las genealogías que construye y a las cuales se inscribe u opone; la manera en que se vincula con todas y cada una de las instancias extraliterarias ante las que está expuesto –sectores sociales e instituciones políticas, entre otros– son algunos ejemplos de estas variables que deben ser tenidos en cuenta a la hora de abordar la construcción de la subjetividad de escritor en la literatura (Gramuglio 1992).

El cuerpo es, y ha sido a lo largo del tiempo, materia de constante reflexión, ya sea abordado desde el punto de vista personal –público o privado– o colectivo; ya desde lo científico como desde lo artístico, desde el ámbito religioso tanto como en el espacio secular. Ésto ha dado lugar a la aparición de numerosas interpretaciones, productos de las diversas intencionalidades sociales, educativas y políticas con las que se han llevado adelante los estudios en cuestión y que confirman lo que la crítica moderna proclama a todas voces: la necesidad de entenderlo –o mejor dicho, estudiarlo– no ya en razón de su cualidad biologicista sino en función de su categoría de construcción cultural, lo que, en términos de Roy Porter sería “considerar el cuerpo como ha sido experimentado y expresado dentro de los sistemas culturales concretos” (258).

Es así como ha sido considerado por Severo Sarduy y bajo esta perspectiva ha pasado a formar parte de una de las problemáticas más relevantes de su obra –ficcional y no ficcional– ya que, tomado como *texto de cultura*, el autor cubano actualiza a través de él la discusión que ronda en torno a cuestiones tales como la identidad, la literaturidad y el canon.

Teniendo en cuenta lo expuesto, me propongo analizar las estrategias discursivas mediante las cuales Sarduy pone en juego al cuerpo como eje a partir del cual construye su figura de artista e intelectual disidente y discute las categorías de la Modernidad –Sujeto, Literatura e Historia– sobre las que se fundamenta el proceso de canonización y exclusión de obras y autores puesto en práctica por el campo intelectual cubano a partir de la instauración del gobierno revolucionario de 1959. Pero también, mostrar de qué manera estos recursos discursivos llevan adelante el propósito de trascender las prerrogativas clásicas de *disciplinador/disciplinado* atribuidas a la escritura y el cuerpo res-

pectivamente, a fin de *literaturizar* la enfermedad, como única manera posible de evocarla mediante el lenguaje.

Si es posible afirmar que el cuerpo es y ha sido objeto de miradas diferentes, también podemos decir que existen puntos en común sobre los cuales comenzar un nuevo abordaje. En este sentido, la idea que gira en torno de la *represión del cuerpo* impuesta por la tradición clásica y los elementos judeo-cristianos que componen la cultura occidental moderna y se origina, fundamentalmente, a partir de la instauración del sistema de producción capitalista, de la formación de la clase burguesa y del surgimiento de los estados modernos, es uno de estos puntos a partir de los cuales podemos establecer diferencias de matices pero no profundas contradicciones. Siguiendo a Michel Foucault, la represión del cuerpo debe entenderse en tanto disciplinamiento o sujeción ya que, siguiendo el análisis que este autor desarrolló en *Historia de la sexualidad* (2000), es precisamente la puesta en discurso y no su encubrimiento lo que hizo de la sexualidad un dispositivo de orden y control del sujeto, es decir, que se trata del caso de una sociedad que “desde hace más de un siglo, se fustiga ruidosamente por su hipocresía, habla con prolijidad de su propio silencio, se encarniza en detallar lo que no dice, denuncia los poderes que ejerce y promete liberarse de las leyes que la han hecho funcionar” (15).

Otro elemento que conviene en no discutir la crítica actual es el que supone que nuestra herencia cultural nos ha legado una visión dualista del hombre en la que la mente y el cuerpo constituyen los dos términos contradictorios de una oposición binaria –e irreconciliable, además– y a los que se les han asignado cualidades y connotaciones distintas. Si a la mente se le otorgan características de *guardiana* y *disciplinadora* del cuerpo, éste, a su vez, como elemento “natural”, más inclinado a los excesos mundanos que al equilibrio racional, debe ser su *servidor*. A partir de este esquema, se puede desprender una larga cadena de conceptos relacionados con la condición etérea de la primera en contraposición de la materialidad concreta del segundo: esencia, perdurabilidad, trascendencia, sujeto, por un lado; contingencia, corruptibilidad, futilidad, objeto, por el otro. La consecuencia, podría decir, es obvia: un ensalzamiento desmesurado de la mente –también extensible a la idea de *alma*– en detrimento del cuerpo que nos ha llevado no sólo a cuestionarlo duramente, sino también, a negarlo, a sacarlo del centro de la escena.

Sin embargo, como respuesta a esta forma de pensamiento, Sarduy nos recuerda que “El cuerpo regresa en el momento de crítica, de vacilación de una cultura empeñada durante milenios, en ocultar, en obturar el ‘soporte’” (1999 [1882]: 1303). De esta manera, nos introduce en un aspecto por demás relevante de su pensamiento: la recuperación del cuerpo como centro de aten-

ción, pero ya no solamente como elemento sobre el cual se puede *ejercitar un poder* –según lo entendió Foucault–, sino como signo cultural indisoluble de las demás particularidades del sujeto –alma, pensamiento, género, sexo, etc.–, como soporte de la escritura, como texto en el que podemos leer, y en algún sentido, conocer, no sólo la propia identidad sino el cosmos en su totalidad.

Severo Sarduy fallece, enfermo de SIDA, en el año 1993 y nos deja una intensa y prolífica obra en la que, no importa el género, algunos temas/ problemas se van repitiendo incesantemente hasta construir, por sí solos, una cosmogonía escrituraria particular. *Pájaros de la playa* (1993), establece un recorrido de este universo escriturario poniendo en relación aquellas problemáticas que han sido constantes en la totalidad de su obra. Este nuevo camino, de alguna manera, retrospectivo, le permite examinar y recuperar su trayectoria artística a través de la construcción discursiva de una imagen de intelectual desde una doble vertiente: la del Artista –ya sea el escritor, ya el pintor– y la del Hombre.

A diferencia de algunos de sus trabajos anteriores, podemos decir que la trama argumental de *Pájaros de la playa* no constituye un problema para el abordaje de la obra ya que, si bien se producen algunas rupturas que serán explicadas más adelante, las principales categorías de la narración –espacio, tiempo, personajes– son, en principio, fácilmente reconocibles. El nudo de la historia se desarrolla en un hospicio en el que personas de distintas edades y de ambos sexos luchan cotidianamente contra uno de los males que más preocupa al hombre posmoderno: el *cuerpo* y su posible corruptibilidad. Ésta se produce en la novela como consecuencia de dos situaciones diferentes. Para el Cosmólogo y casi la totalidad de los personajes, la destrucción corporal viene de la mano de otro *mal* que si bien nunca es nombrado, queda claro que alude al SIDA; para Siempreviva, en cambio, la corruptibilidad es un efecto de la vejez y no de la enfermedad. En todos los casos, el núcleo argumental es el sometimiento inescrupuloso que sufre el cuerpo frente a prácticas –medicinales unas, cosméticas otras– que pretenden mantenerlo fuerte y joven pero que no consiguen más que llenar de emplastes la marcha inexorable hacia la aniquilación total¹. Así, los moradores del hospicio, aunque dedican su vida entera al cuidado del cuerpo, no pueden más que definirse en relación a su decrepitud contrapuesta a los visitantes sanos de la playa cercana:

1 Estela Sagredo (1999) analiza cómo el cuerpo ha sido puesto en escena por la posmodernidad –perdiendo de este modo su cualidad “judeo-cristiana de templo divino, de espacio privado y sugerente”– mediante la mutación constante a la que es expuesto, ya sea por tatuajes, cirugías, cosméticas, etc.

EN LA ARENA rojiza dejaban un momento sus huellas los pies fuertes de los corredores. Pasaban veloces, concentrados en el ejercicio, como si pensarán en cada músculo que contraían, atareados en esa ofrenda cotidiana a la salud. Los cuerpos tensos brillaban excesivamente dibujados, casi metálicos, barnizados por el sudor, en mechones mojados, el pelo se les pegaba a la piel.

Se alejaban sin mirar siquiera un momento a los raros bañistas que tomaban el sol, o que se reponían de los titubeos étlicos de la noche anterior con el aire del litoral (917).

A nivel del discurso, las rupturas mencionadas son las encargadas –como era de esperar para una obra sarduyana– de borrar esta claridad argumental. En este sentido, una de las problemáticas que primero aparece planteada es la de la dicotomía ficción/ realidad². Ésta se presenta en el texto a partir de la confluencia de un abanico de diversos géneros discursivos acuñada, no a partir de los elementos paratextuales –con excepción de aquellos que nos permiten identificar el género novela y de la organización en verso de los poemas finales–, sino a través de la voz del narrador que, si bien por un lado funciona como elemento de cohesión del relato, por el otro, y a raíz de que poco a poco se va entrometiendo en el entramado textual hasta cobrar una importancia singular, constituye un factor de diferenciación y dispersión genérica.

En primer término, en la instancia enunciativa correspondiente a la novela, autor y enunciador son dos agentes diferentes entre sí. La voz que prevalece es la de un narrador omnisciente que desde afuera ve transcurrir la vida de los hospitalizados y la relata haciendo uso de los artilugios del lenguaje que la literatura le permite. En esta instancia, el narrador asume una actitud de oposición con respecto a los enfermos de la isla: “MÁS ALLÁ de la autopista se encuentran los otros, los que la energía abandonó” (920)³. El exilio, que aquí se plantea como resultado del límite geográfico que impone la autopista, es un elemento estructural de toda la obra del cubano y el lugar que, como se dijo al principio, él mismo se atribuye con respecto al campo intelectual con posterioridad al triunfo de la Revolución⁴.

2 Es necesario aclarar que lo que aquí se presenta como dicotomía es un procedimiento que implica una amplísima gama de alternativas en la que los dos términos se interrelacionan en un juego constante cuyo único objetivo es la destrucción de las fronteras preestablecidas. La presentación en opuestos binarios tiene como finalidad la simplificación y claridad de la exposición.

3 En mayúsculas en el original.

4 Uno de los sentidos que tiene la palabra *exilio* en la obra sarduyana corresponde al que Edward Said le otorga, esto es como intelectual *marginal* o en disidencia con el poder (Said 1996).

En segundo lugar, la *puesta en escena* de la situación de enunciación denuncia la presencia de un discurso metacrítico en el que ambas voces se superponen y se confunden. Así, la voz sarduyana ocupa un lugar que poco a poco va conquistando, desde la inclusión de la primera persona y el uso de deícticos hasta la intromisión más jactanciosa de los meta-comentarios: “Economicemos los pormenores, que sólo sirven para entorpecer la narración, derivando hacia lo anecdótico secundario la mariposeante atención del lector” (951). Por medio de estas declaraciones, que en algunos casos parecen puro juego del lenguaje, Sarduy asume una postura clara frente a lo que debe ser la literatura, que no es más que la puesta en evidencia de aquello que en la totalidad de su obra es una vertiente constitutiva; es decir, explicita una concepción estética que, fuertemente relacionada con las teorías del grupo formado en torno a *Tel Quel* y con la tradición neobarroca cubana, ubica su escritura en el paradigma de la literatura no representacional y, por lo mismo, fuera del canon del realismo social instaurado por los intelectuales de la Revolución:

En los relatos puede lo pésimo postergarse, diferirse lo ingrato y hasta anularse, por más congruente que parezca, el desenlace final. El mimetismo intimida a más de uno y convierte su historieta en un amasijo de verdades comprobables, pero que se borran con el punto final (932).

Finalmente, hay un espacio donde la tercera persona es reemplazada por la primera: “HAY DÍAS en que al despertarnos, la energía está allí” (974). A partir de este capítulo, comenzamos a sumergirnos en el interior de una historia que sospechamos conocida: escuchamos el reclamo de un hombre acosado por el *mal*. El *DIARIO DEL COSMÓLOGO* se convierte en el diario de Sarduy y descubrimos, entonces, que desde la escritura ficcional de la novela hemos sido conducidos sutilmente hacia una escritura que en algún sentido podría denominarse autobiográfica o –lo veremos más adelante– confesional⁵. Así,

5 Sin adentrarme en la complejidad del tema, tomo el concepto de *escritura autobiográfica* diferenciado al de *autobiografía* de Del Prado Biezma, Javier et al., *Autobiografía y Modernidad Literaria* (1994).

Para Michel Foucault (2000), la confesión es un procedimiento que corresponde a una forma de saber opuesta al arte de las iniciaciones y al secreto marginal –*ars erótica*– desarrollado durante siglos por la cultura occidental para decir la verdad del sexo. Como ritual discursivo, en el que el sujeto de la enunciación es coincidente con el sujeto del enunciado y que requiere indispensablemente la presencia de otro para llevarse a cabo, despliega una relación de poder entre quien habla y quien escucha en la que la instancia de la dominación está del lado de este último, es decir, no de quien *sabe* sino de quien *interroga*. De esta manera, “se inscribió en el corazón de los procedimientos de individualización por parte del poder” y “en una de las técnicas más altamente valoradas para producir lo verdadero” (74) ya que, quien garantiza esta verdad no es ni la autoridad del magisterio ni la tradición sino “el vínculo, la pertenencia esencial en el discurso entre quien habla y aquello de lo que habla”

desde el espacio público de la obra literaria nos hemos desplazado hasta la privacidad del hombre. En resumen, hemos recorrido un camino en el que el artista comparte su lugar con el crítico, con el hombre y, más adelante, lo hará también, con el yo más íntimo y subjetivo, el de la poesía:

A la luz sin peso,
al día sin bordes
ni comienzo,
los ojos voy a abrir
Cesar del pensamiento,
sustraída la imagen,
su brutal sucesión,
y hasta el deseo... (1003).

De este modo, en este camino de conocimiento y reconocimiento que juntos, autor y lector llevan a cabo, un *personaje* se va sumando lentamente al andar. El cuerpo propio, el de la primera persona, cobra importancia singular a partir del cuerpo de los otros. Es decir, los cuidados proferidos a Siempreviva, uno de los principales personajes de la novela, son los que sufre el Cosmólogo. En un caso, el primero, el accionar terapéutico tiene como finalidad reconstituir una juventud perdida hace ya mucho tiempo. En el otro, vendajes y transfusiones de por medio, se entabla una lucha despiadada contra la enfermedad; una lucha en la que el *yo* y el cuerpo son dos enemigos cuya única conciliación posible es la inminente muerte: “Antes disfrutaba de una ilusión persistente: ser uno. Ahora somos dos, inseparables, idénticos: la enfermedad y yo” (977).

Si la voz enunciativa nos permite ver a Sarduy desde tres aspectos diferentes, como novelista, como crítico y como poeta, los personajes de la novela nos proponen otros posibles acercamientos a la construcción de la imagen de artista del autor cubano. El cosmólogo, el arquitecto y Siempreviva son los protagonistas y “hacedores” de un relato que continúa durante, por lo menos, cuarenta años. Un relato que, como ya dijimos, resignifica elementos estructurantes de toda la obra sarduyana: la escritura, el cuerpo, la pintura y el cosmos: “Todos esos signos tejen... un entramado de correspondencias simbólicas: el cuerpo como emisor/receptor de lenguaje, el cuerpo como engranaje esencial del cuerpo cósmico y el cosmos como cuerpo legible” (Ulloa y Ulloa 1999: 1630).

El arquitecto, amigo de la juventud de Siempreviva, construye una casa subterránea para escuchar el estallido inicial del universo y reencontrarse con el origen de todo lo creado. Pero este reencuentro no puede producirse ingenuamente y sin mediaciones sino que sólo se lleva a cabo por medio de

(79). En este caso, entonces, la idea de confesión vendría a reforzar el intento de *disciplinamiento* que aparenta llevarse a cabo en la novela con respecto a la enfermedad.

un lenguaje inscripto sobre un soporte, en este caso, la pintura sobre el mismo cosmos: “Pintar. Pintar animales en las piedras según sus relieves. Para volver al origen de todo” (947). Sobre el cosmos o sobre el cuerpo, a modo de tatuajes, la pintura es la otra forma de creación posible, alternativa y complementaria a la escritura. Sarduy es un pintor de cuadros pero también es un pintor de textos o, lo que es igual, un escritor de imágenes: “Escribir es pintar. Lo último que queda, una vez terminada la página laboriosa, ajustados los sucesivos párrafos, las frases rápidas, las palabras corriendo como en la cresta de su propio oleaje, es una imagen” (1999 [1990]: 34).

El cosmólogo, por su parte, joven avejentado por el mal, también es un creador, aunque paradójicamente, su creación está íntimamente relacionada con la destrucción. Historiador de la enfermedad, el cosmólogo lleva en su escritura el estigma de su propia descomposición y en razón de ella re-escribe aquel relato que el arquitecto había comenzado, sólo que ahora el encuentro que se produce ya no es con el origen sino con la nada, con el vacío final de la muerte: “el astrónomo se había encerrado a pan y agua en su celda para redactar un diario sobre la extinción del cosmos y su metáfora: la enfermedad” (960).

En los protagonistas de este relato del principio y el fin del cosmos, del cuerpo y de la escritura recae el intento de reconstitución del cuerpo perdido a causa de la enfermedad o de la vejez. Por placer y por dolor, éste se impone tiránicamente y ya no es posible desentenderse de él: “El cuerpo se convierte en un objeto que exige toda posible atención; enemigo despiadado, íntimo que sanciona con la vida la menor distracción, el receso más pasajero” (975). Por esto, es necesario someterlo a la acción de tratamientos terapéuticos o estéticos: curar o simular:

- Lo delata el olor –observó hundiéndose en el agua tibia–, ese tufo reconocible de las clínicas y los quirófanos: han puesto en el baño un poco de agua desinfectante...
- Es verdad –reconoció el acólito–, pero poca y disimulada con champú.
- Eso no impedirá –concluyó irónica Siempreviva– que el cuerpo prosiga su proceso, que es ir, aún en vida, hacia la pudrición (938).

Confirmamos, de esta manera, las tres funciones que Justo y Leonor Ulloa convienen en otorgarle al cuerpo. A saber, la de servir como texto escrito, piel o página, donde encontramos una especie de “arqueología de la piel” repleta de huellas, marcas y suturas que nos refieren a su autobiografía; la de concebir partes específicas del cuerpo como textos que se inscriben en otro texto para enriquecer, visualizar, completar y facilitar la percepción del relato que se narra o personificar el texto en sí como un cuerpo saturado con trazos legibles, y la de encontrar en el cuerpo un motivo para profundas cavilaciones filosóficas que

nos llevan desde un ámbito jacarandoso, en que el cuerpo es fuente de placer, hasta otro luctuoso, en que el cuerpo se nos presenta en toda su corruptibilidad, como fuente de dolor, desesperanza y muerte (1628). En esta misma línea de pensamiento se encuentra el trabajo en el que Horacio Costa, refiriéndose a “Escritos sobre el cuerpo” afirma:

Escritas o tatuadas en el cuerpo... estas cicatrices... se transforman en texto trazando un eje significante entre la actualidad de la escritura y el cuerpo del escritor, una comunión entre el cuerpo del lenguaje y su soporte mínimo: el hombre que lo produce y lo padece (290).

Por su parte, para David Le Breton son las sociedades tradicionales con un fuerte componente comunitario en las que “No es posible discernir entre el hombre y su carne en las representaciones colectivas, mezcladas con el cosmos, con la naturaleza, con los otros” (31). De esta manera, contraponen estas sociedades a aquéllas de índole individualista en las que el cuerpo marca los límites de la persona, es decir, donde comienza y termina la presencia de un individuo (32). También en este sentido entonces, es posible ver la obra de Sarduy fluctuando en los límites de diferentes y, en algunos casos, contrapuestas concepciones acerca del cuerpo.

Reminiscencias, esparadraps y estrás... los tratamientos aplicados al cuerpo en descomposición, constituyen, a nivel textual, otras estrategias discursivas mediante las cuales Sarduy recupera elementos de su obra anterior. Citas, intertextos, juegos gramaticales, retóricos y fonéticos, metamorfosis de los personajes, simulación y proliferación son algunos de los procedimientos que ponen en jaque la claridad de la novela y la cubren de brillo y desmesura con el fin de *recordar* lo que ya no será, *construir* lo que nunca fue y *ocultar* —a medias— *develando* —a medias— lo que se quiere y no se puede⁶. Una vez más, entonces, la escritura es inseparable del cuerpo, con relación al placer, cuando se trata de Siempreviva:

La piel no fue límite, ni la consciencia: todo se anudó en un garabato incomprensible y furioso como un ideograma, sin otra voluntad que el placer, sin más fin que el goce en su borrosa inmediatez (930).
[con relación a la enfermedad, cuando del cosmólogo hablamos:] Me sorprende evocando un cuerpo en medio de todas esas tachaduras, borrones y denegaciones de la vida (967).

Así, mal, garabato y placer; cuerpo, escritura y enfermedad son los fundamentos de un proceso que implica, al mismo tiempo, dos elementos opuestos: constitución y descomposición, develamiento y maquillaje, es decir, son los términos que permiten crear un nuevo sentido pero ya no como totalidad sino

6 Para un análisis detallado de estos procedimientos textuales ver Ortega (1994: 110-119).

como punto de fuga, como intersticio por el que se cuelan la fragmentación y la pluralidad. Así, desde la dispersión de voces y de géneros, desde el lenguaje excesivo, proliferante, cuya única finalidad parece ser la de reenviarse a sí mismo, se difuminan los límites de la trama, de los sujetos; se confunden realidad y ficción, obra y vida, principio y fin de una historia y de una figura. Y se construye, entonces, una nueva imagen de la Literatura, de la Historia y del Sujeto, *polivocales, heterogéneos, excluidos*.

Desde una escritura marginal a los cánones de la literatura representacional, desde los bordes lingüísticos y textuales, desde un modelo corporal y sexual disidente con un prototipo de hombre culturalmente preestablecido, Severo Sarduy, intelectual, escritor, pintor, exiliado... disonante en todas las expresiones posibles, revisa y reconstruye su trayectoria artística para *escribir su propia imagen, pintar su escritura...*

El exilio, el cuerpo y la escritura, el artista, el intelectual y el hombre confluyen allí donde:

El espacio literario es... espacio para la subversión. Los textos albergan simultáneamente voces culturales distintas, cosmologías contrapuestas, y se cuestionan desde su propia sustancia mestiza las versiones unívocas de la realidad (Adrián 1994: 15).

2. Escritura y enfermedad.

Paradojas de una muerte anunciada

“Los tatuajes les sirven de calco para las escarificaciones. Quedan invisibles, protegidos por los arabescos ocre y ensangrentados de los ornamentos, pero contaminados de los pies a la cabeza por el mal. Ganan y desfilan con la misma facilidad” (Severo Sarduy, *Pájaros de la playa*).

Podemos decir, entonces, que el entramado que tejen el cuerpo y la escritura constituye una clave fundamental en la obra sarduyana que se refuerza, en *Pájaros de la playa*, por la presencia de otro elemento no considerado hasta ahora: la enfermedad. En este sentido, los múltiples procedimientos utilizados en el nivel de la enunciación dan cuenta de una nueva manera de relacionarse con el cuerpo, esta vez, la que corresponde a un enunciador ambiguo: narrador/ Cosmólogo/ Sarduy. Así, el relato pone a este sujeto enunciador en el centro de la escena con la finalidad de reflexionar, de ser el conocedor del mal, y éste lo hace de una forma particular, diferente a las maneras de la ciencia tradicional; es decir, apela a los sentidos y las percepciones antes que a la razón. De este modo, la mirada y el olfato —pasos previos de la investigación científica— son validados como formas de conocimiento:

Una solución de albahaca y verdolaga, que se dejaba gotear en los ojos cuatro veces al día, le dilató las pupilas y le dio a su mirada la agudeza de quien contempla las cosas no en su relumbrona superficie, sino en el centro indecible de su identidad (932).

Lo delata el olor –observó hundiéndose en el agua tibia– ese tufo reconocible de las clínicas y los quirófanos: han puesto en el baño un poco de agua desinfectante... (938).

Asimismo, la voz y, consecuentemente, la oralidad, son asumidas como lenguajes diferentes y alternativos a la escritura alfabética: “No puedo remediarlo –ni lo intento–: la voz es la verdad del cuerpo, un testigo despiadado aunque inmaterial, siempre ajeno” (976). Como consecuencia de esta forma de conocer a través de lo sensible, el cuerpo pierde su condición de objeto medible y mecánico propia de las concepciones modernas pero accede a un estatus que le había sido negado en favor de la mente y se proyecta hacia la construcción de un nuevo sentido que implica reivindicar dos aspectos históricamente dissociados entre sí: el placer y la producción de significados. Esto es, reconocer, por un lado, el mandato relacionado con el derroche erótico y la carencia de funcionalidad, y por el otro, el de la visión economicista que apunta a su función reproductiva⁷.

Sarduy retoma a ambos en *Pájaros de la playa* y nos propone, a partir de ellos, dos caminos posibles de lecturas que en apariencias siguen esta dicotomía pero que, sin embargo, concluyen en un planteamiento que desborda y excede –siguiendo su propia terminología– esta pretendida bipolaridad.

El primero de estos caminos es el que, entre un cuerpo “útil” y uno que, según parece, “no sirve para nada” levanta el fantasma del cuerpo en su devenir a través del tiempo, el de la transitoriedad que esto implica y la certeza de que, finalmente, siempre hay un cuerpo real y otro imaginario, uno que se instituye en el tirano de nuestros días –el que hay que curar, limpiar y maquillar– y otro que no es más que una construcción mental que alimenta y mantiene vivas las, en el caso de los hospitalizados de *Pájaros de la playa*, (des)ilusiones. Así lo demuestra el Cosmólogo quien se autoproclama “historiador de la enfermedad”, en representación de todos los enfermos del hospicio, y evoca su cuerpo del pasado para anotar sus cambios y registrar los síntomas de la enfermedad, pero

7 Esta dicotomía también es planteada por Sarduy con relación a la escritura de modo tal que distingue el lenguaje barroco del lenguaje comunicativo: “Como la retórica barroca el erotismo se presenta en tanto que ruptura total del nivel denotativo, directo y ‘natural’ del lenguaje –somático–, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura. No es un azar histórico si en nombre de la moral se ha abogado por la exclusión de las figuras en el discurso literario” (1999 [1973]: 1251).

también, en pos de una imagen ya perdida –o que tal vez nunca existió– a la que pretende recuperar en sus ejercicios cotidianos:

Se fijaban un objetivo: la imagen de sí mismos vestidos, recién lavados, afeitados, sanos y perfumados, escribiendo, leyendo, alertas y jubilosos frente al sol de la mañana. Trataban de alcanzar esa imagen... Algunos lograban llegar hasta el modelo que se habían trazado, hasta esa fugaz felicidad... Otros abandonaban el proyecto después de algunos gestos desajustados, temblorosos (924).

En el mismo sentido, Siempreviva rememora su imagen de otros tiempos en un intento desesperado por restablecer la belleza, la sensualidad y el goce erótico de la juventud:

Mas los cuerpos que se aman jamás son los cuerpos reales, sino otros que suscita y proyecta la imaginación de los amantes... El que yo ahora le ofrecía al Caballo era ese cuerpo imaginario, sin pesadez, astral casi, y no este amasijo de tendones vencidos, de nervios inútilmente alertas, de flaccidez y hastío (930).

En este caso, vuelve a ser pertinente el abordaje de Costa en tanto se refiere a la historicidad del cuerpo como producto de las asociaciones que la arqueología de las cicatrices, inscritas en el cuerpo del escritor por el tiempo y el azar sugieren (290).

Este cuerpo que ya no es una pura materialidad sino una *formación discursiva* que se cimenta sobre los estigmas propios de la estética –la belleza, la forma– y del placer –el erotismo– es, a nivel discursivo, el cuerpo de una escritura abigarrada y excesiva, descentrada y proliferante, escritura del derroche que elide y evoca, que crea el interrogante pero no la respuesta, escritura barroca.

Así, el cuerpo y la escritura asumen, en la última novela sarduyana, posturas ambiguas y contradictorias a partir de las cuales no es posible definir con certeza cuál es el papel que cada uno representa en esta tan estrecha relación. Dicho de otro modo, ni el cuerpo es el humilde servidor de la razón, como se lo ha entendido tradicionalmente, ni la escritura es un instrumento infalible de orden y disciplina. Ambos, por el contrario, constituyen manifestaciones claras de una realidad que es elíptica, oscura y simulada.

En contraposición a esta revisión del pasado, existe también en la obra una mirada que indaga sobre el presente y que forma parte de un segundo abordaje posible. En este caso, el cuerpo deja de ser la evocación de una imagen y recupera la dimensión concreta que tiene la materia en proceso de descomposición. Nos encontramos entonces con que la preocupación central y compartida de todos los personajes es la lucha que contra su propio cuerpo –o

contra el de los demás como es el caso de los yerberos Caimán y Caballo o de las ambulancias Auxilio y Socorro— deben llevar adelante cotidianamente. La mirada y la voz vuelven a tener un papel relevante aquí ya que constituyen el punto de inflexión entre aquella imagen perdida y el cuerpo real del ahora, en tanto son los elementos del pasado que permanecen intactos a través del tiempo y como tales, los testigos despiadados de la decadencia del presente: “Algo, sin embargo, les queda del cuerpo en majestad de ayer: la agudeza de la mirada, vultúrido al acecho, tornada hacia lo alto de la cúpula, como en espera de un signo celeste y diurno” (921). En este sentido, ambas adoptan distintas funciones aunque directamente relacionadas con la problemática de la enfermedad. La mirada, propia o ajena, pone al cuerpo, como objeto de reflexión médica, frente al discurso del conocimiento. La voz, por el contrario, asume la última esperanza de rebelión contra el orden que somete a los enfermos al padecimiento, tras una elección que consideran injusta y arbitraria: “... me queda una última libertad: la de insurgirme contra el desorden divino, contra el simulacro de la armonía universal... La vocecilla sonó en el corredor, como en una bocina de hojalata” (923).

Así, el cuerpo asumido en función de su materialidad corruptible, de su sometimiento a los, de algún modo caprichosos, avatares de la enfermedad, pierde su condición de objeto y sujeto de placer y conocimiento y se convierte en un obstáculo, torpe e incómodo, que es necesario reprimir y que obliga a instaurar nuevamente aquella vieja dicotomía mente/ cuerpo como única posibilidad certera de reprimir también el sufrimiento:

 Mi espíritu ya no habita mi cuerpo; ya me he ido. Lo que ahora come, duerme, habla y excreta en medio de los otros es una pura simulación. El sol anima, es verdad, pero algo en la piel tiene que captarlo, y es eso precisamente lo que desaparece con el mal. Aquí estoy, bajo la colorinesca luz del día, pero ya todo es póstumo. Me escapé del sufrimiento físico (921).

En esta escisión violenta y obligada, el cuerpo pierde su dimensión social en tanto se convierte en depositario de todo tipo de experimentos. Pero también el yo descarnado sufre estas consecuencias ya que vive y se relaciona sólo en virtud de la enfermedad que lo acosa y con la que entabla una lucha de la que el resultado se conoce de antemano. El SIDA, entonces, queda de tal manera entronizado entre los hospitalizados de *Pájaros de la playa* que se instaura como el único espacio posible de relaciones entre el sujeto con su propio cuerpo y de los sujetos entre sí aún entre aquellos personajes que no están enfermos. Así, por ejemplo, aunque Siempreviva se encuentra en el hospicio con la única intención de recuperar la belleza de su juventud, debe soportar los rituales cotidianos de higiene y prevención a los que son sometidos los demás

internos. Por su parte, Caimán y Caballo pretenden reemplazar las terapias convencionales de la medicina tradicional por sus propias curaciones a base de todo tipo de yerbas. De esta manera se pone en evidencia la afirmación de Susan Sontag según la cual el SIDA confirma una identidad ya que padecerlo implica ponerse en evidencia como miembro de algún “grupo de riesgo”, es decir, que la enfermedad “ha servido para crear un espíritu comunitario y ha sido una vivencia que aisló a los enfermos y los expuso al vejamen y la persecución” (111). La hospitalización y el aislamiento –dado también en el sentido geográfico– constituyen, en la novela, esta instancia por medio de la cual se crea una identidad de grupo de riesgo y, agrego, *riesgoso, exiliado... excluido...* ya que “se entiende que el SIDA es una enfermedad debida no sólo al exceso sexual sino a la perversión sexual” (112).

Bajo el acoso de esta voráGINE desgarradora, la escritura parece ser la única forma posible ya no de luchar contra la enfermedad pero sí de encauzarla, de algún modo, dentro de los parámetros de lo conocido y lo cognoscible. La novela, entonces, es el entramado a partir del cual Sarduy lleva a cabo su intento de *disciplinamiento* (Foucault 1986) del mal⁸. Construye para esto un espacio cerrado –el hospicio, la isla– en el que cada personaje ocupa un lugar preciso –la habitación que lo alberga– una especie de celda que lo mantiene aislado pero, al mismo tiempo, lo suficientemente conectado con el mundo como para poder cumplir con el rol que le ha tocado en suerte y a raíz del cual, adquiere su identidad. Así, el Cosmólogo, el encargado de “redactar un diario sobre la extinción del cosmos y su metáfora: la enfermedad” (960), aún encerrado en su habitación, conoce la vida de los hospitalizados como para registrar en su texto los aconteceres cotidianos. Siempre viva, por su parte, obtiene su nombre por haber sobrevivido a un importante accidente y tiene como única finalidad dentro del hospicio, extender su existencia a través del rejuvenecimiento permanente.

En este orden de cosas, Guillermina De Ferrari (2002) propone una lectura alegórica de la novela que no dista de lo que aquí se propone pero sí agrega un elemento más. Si es posible relacionar la isla con Cuba y el mal con el sida, entonces también lo es pensar la hospitalización en relación con la política de higiene implementada por Fidel Castro que consistió en un sistema de cuarentena, aislamiento y tratamiento gratuito para los enfermos. Mediante la implementación de estas medidas, el sida pasa a ser propiedad del estado quien se encarga de “preservar la sociedad utópica”. Para esto “es esencial que la enfermedad en sí misma tenga forma reconocible y pueda ser contenida dentro de las fronteras internas de un sidatorio” (s/d).

8 De alguna manera podría pensarse que en este caso *Pájaros de la playa* funciona como las novelas del siglo XIX en el sentido en que Peter Gay las describe: “fantasías disciplinadas, organizadas, hermoeadas” (1992: 35).

En relación con esto, creo que es importante analizar la descripción del sistema higiénico cubano que hace De Ferrari con lo que Sontag explica como la “eficacia de la metáfora de la peste” que consiste en “ver una enfermedad a la vez como algo en lo que incurrir los vulnerables ‘otros’ como (potencialmente) la enfermedad de todos” (146). Si los “vulnerables otros” son los enfermos de SIDA y quienes forman parte de este “grupo de riesgo” son los homosexuales, es a ellos, entonces, a quienes se debe “hospitalizar” a fin de preservar la “sociedad utópica”; es decir, la constitución masculina, monológica y heterosexual de la nación, de la *cubanidad*, de los paradigmas de la Modernidad. No es un dato menor, por otra parte, que sea precisamente en este momento cuando “los Estados penalizaron la homosexualidad y los médicos la patologizaron” (Castañeda 2000: 24).

Como el espacio y los personajes, también el tiempo en la novela es sometido a este proceso de disciplinamiento. En este caso, mediante un procedimiento en el que el enunciador –narrador/Cosmólogo/Sarduy– fija ritmos y ciclos, describe minuciosamente las secuencias cronológicas de los actos y establece cierta correlación temporal entre el cuerpo y los gestos y el cuerpo y los objetos que lo rodean. Ejemplos de lo dicho son el paso y la caída de los pájaros que forman parte de un ciclo –el de la vida y la muerte–: “En el conteo aritmético y ramplón que los hombres hacen del tiempo, sólo pasaron tres días, con sus pájaros precisos y el previsible degradado de sus crepúsculos” (936). O las acciones higiénicas y terapéuticas que se transforman en rituales médicos y que imponen un ritmo acompasado y constante a la vida de los hospitalizados:

Pasaban los practicantes el tiempo escrutando orines y excrementos, sudor y saliva. Una meticulosa ciencia de los signos, que excluía la lectura de la sangre y no consideraba más que ciertas materias, el color, la fetidez y la precipitación, les permitía determinar sin vacilaciones qué había que dar a quién, pero sobre todo –éste, decían, es el principio de toda cura– cuándo y cómo (952).

O, finalmente, la secuenciación exacta de cada uno de los movimientos de los enfermos:

Primero: bajar la pierna derecha hasta tocar el piso. Luego, irse enderezando poco a poco, ayudándose de la mano izquierda. Cuidado con las vértebras. Sostenerse al borde de la cama con la mano derecha. Sentados. Alcanzar un calcetín. Ponérselo (924).

Según Sontag el SIDA es la “enfermedad del tiempo” en tanto es progresiva ya que “toda una plétora de síntomas incapacitantes, desfigurantes y humillantes hacen que el paciente de SIDA se vuelva cada vez más inválido,

impotente e incapaz de controlar o cuidarse de las funciones y necesidades básicas” (107).

Paradójicamente, cuando más parece que se ha logrado el objetivo esperado, es decir, cuando todo indica que la enfermedad ha sido aprehendida en los límites de la escritura, resulta que algunos datos –de ningún modo menores– quedan todavía sumidos en la oscuridad del desconocimiento o la ambigüedad. Ignoramos por completo su nombre, ya que no se lo menciona en ninguna oportunidad, pero también somos ignorantes, en gran medida, de su origen, los síntomas y las terapias en tanto lo que se dice de ellos constituyen vaguedades respecto del discurso científico esperable:

Se ignoraban, si las había, las tortuosas madejas tejidas por el contagio: era posible que todo fuera un engendro de los demonios coléricos y sedientos de linfa animal, que pululan en el plano astral. O bien el efecto de la sangre mórbida de los orangutanes tornasolados, más pícaros y potentes que el hombre, cuyos coágulos, poco después de la caza y antes de los combates se impregnan en la piel los guerreros de ciertas tribus (925-926).

Ignoramos, por lo tanto, toda posibilidad de *clasificar, jerarquizar, rotular*; en otras palabras, carecemos totalmente de los instrumentos del saber que permiten disciplinar y dominar, en este caso, esa enfermedad, el SIDA, que, aunque todos sabemos que de ella se trata, se nos escapa por los resquicios del discurso que no quiere –o no puede– nombrarla. Tal vez, porque como apunta Elaine Showalter, comparándola con la sífilis como las dos enfermedades finiseculares –una del XIX y la otra del XX– : “both syphilis and AIDS have been interpreted as the inevitable outcome of the violation of ‘natural’ sexual laws” (190); dicho de otro modo, como enfermedad simbólica, se ha convertido en parte de la historia y la identidad colectivas gay (191). Pero también, porque “como enfermedad considerada como sinónimo de muerte es cosa que hay que esconder” (Sontag 2003: 15).

Este desconocimiento fundamental da lugar a una gran desconfianza hacia la medicina tradicional traducida, no sólo a nivel discursivo a través de las apreciaciones de los personajes, sino también en la aparición, a nivel argumental, de una importante cantidad de prácticas terapéuticas alternativas –por ejemplo, las curas que Caimán y Caballo realizan con todo tipo de yerbas– que someten a los enfermos a “las intransigentes modas médicas” (943) y convierten a esta ciencia en un puro protocolo, formal y sin sentido alguno.

De este modo, perdido el anclaje científico-médico, la enfermedad se convierte en uno de los vértices de este triángulo indisoluble que forma con la escritura y el cuerpo, y que no tiene resolución posible sino en el reinicio persistente del ciclo de la vida y la muerte, del principio y el fin inscriptos

ambos en un mismo y único acto: el de la escritura que desborda los límites de la explicación, que no designa ni ilustra, que no ilumina ni nombra. Por el contrario, es la escritura que narra, describe, confiesa, noveliza, elide. Es la escritura que *literaturiza* “en esta ausencia del tiempo y lugar, para que esa negación sea dicha y cada uno sienta en sí mismo esa inmóvil privación de ser” (964).

Referencias bibliográficas

- Adrián, Francisco Javier. “Para una arqueología de *Pájaros de la playa*”. *Paradiso* 5. (Enero-febrero de 1994): 15-16.
- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. Pouillon et al. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1971.
- Castañeda, Marina. *La experiencia homosexual. Para comprender la homosexualidad desde dentro y desde fuera*. México: Paidós, 2000.
- Costa, Horacio. “Sarduy: la escritura como *épure*”. *Revista Iberoamericana*. 57. 154. (Enero-marzo de 1991): 275-300.
- De Ferrari, Guillermina. “Enfermedad, cuerpo y utopía en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y en *Pájaros de la playa* de Severo Sarduy”. *Hispanic Review*. 70. 2, 2002.
- Del Prado Biezma, Javier et al. *Autobiografía y Modernidad Literaria*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla, 1994.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI, 2000.
- Gay, Peter. “La obra de ficción”. “El precio de la represión”. *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud*. Vol. II. México: Fondo de Cultura Económica, 1992: 131-142 y 310-366 (respectivamente).
- Gramuglio, María Teresa. “La construcción de la imagen”. Tizón, Héctor y Rabanal, Rodolfo et al. *La escritura argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1992.
- Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002.
- Ortega, José. “La imaginación neobarroca de Severo Sarduy en *Pájaros de la playa*”. *Monographic Review / Revista Monográfica*. X, 1994: 110-119.
- Porter, Roy. “Historia del cuerpo”. Burke, P. Ed. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 1993: 255-286.
- Sagredo, Estela. “Cuerpos mutantes”. *Revista del Ateneo Psicoanalítico*, 1999: 31-45.
- Said, Edward. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Sarduy, Severo. “Exilado de sí mismo”. “Pájaros de la playa”. “La simulación”. *Obra completa*. Madrid: Sudamericana, 1999: 41-43, 915-1005 y 1265-1344 (respectivamente).

Showalter, Elaine. "The Woman's Case". "The Way We Write Now: Syphilis and AIDS". *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Penguin, 1991: 127-143 y 188-208 (respectivamente).

Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus, 2003.

Ulloa, Leonor y Ulloa, Justo. "La obsesión del cuerpo en la obra de Severo Sarduy". Sarduy, Severo. *Obra completa*. Madrid: Sudamericana, 1999: 1626-1643.

Fecha de recepción: 15/05/06 / Fecha de aprobación: 28/12/06