

TEXTOS INEDITOS DE SEVERO SARDUY:  
CICLON/DIAGONAL-ARMAND/ARENAS

POR

SEVERO SARDUY  
*Saint Léonard*

I. CICLON

En el budismo, nunca se dice “adoptó la religión, o “se refugió en un monasterio”, sino “*entró en la corriente*”, como si un gran río, inmaterial e irreversible, arrastrara al adepto desde su iniciación, o su conversión, hasta un improbable nirvana. Así, entré en la corriente literaria, una noche de los años cincuenta, cuando Joaquín Enrique Piedra se apareció a mi casa de Camagüey arborando un ejemplar de *Ciclón*.

Bajo el eolo furioso de Mariano, lanzando sus flechazos por los cuatro vientos como un pulpo su noche de tinta, aparecían cinco jóvenes poetas cubanos. Entraba así, para asombro de mi familia, de los castizos poetas del patio, y de mí mismo, en el gran río de la escritura, en el código de papel, me insertaba en ese tejido, en ese texto infinito que se urde al revés y que no se abandona jamás.

Hasta entonces sólo había alcanzado lo que Borges llama los honores de la imprenta en el periódico *El Camagüeyano*, y en una página que se imprimió en la imprenta Jofre y que aún conservo: un poema de vanguardia titulado “Tres” y fechado en 1953.

Poco tiempo después me trasladaba a La Habana, para cumplir con lo que entonces creí mi *telos*: estudios de Medicina; en mi biografía real —ésa siempre ilegible para nosotros mismos, a veces paródica, o entregada por entero al azar— el sentido de mi presencia en la capital se situaba frente a un mural azul y una vista excesivamente precisa de la ciudad: José Rodríguez Feo me recibía en su casa.

Creo que fue Rolando Tomás Escardó quien ya en la provincia me había hablado del ensayo de Rodríguez Feo sobre *La Lozana Andaluza*, un texto que él traía como un trofeo de sus andanzas por la Plaza del Vapor con “el bueno de Agustín”, de su deambular por los dédalos de Orígenes y de alguna visita crepuscular a Trocadero 162. Supe enseguida, con esa certeza que sólo se tiene en los inicios, que ese ensayo iba a marcar todo lo que yo escribiera, que el diálogo

desigual del autor y sus personajes iba a ser el mío, que allí se mostraba el andamiaje de una ilusión, es decir, de una verdad.

Un empleado seseante, moreno y ostensiblemente versallesco me había conducido hasta el salón que ornaba el fresco de Mariano. Por la puerta de enfrente salió enseguida, con la majestad desdeñosa de quien tiene acceso, una vez más, al proscenio de la Comédie Française para declamar un monólogo de *Fedra*, recién llegado de Buenos Aires y aún con el deje del café *Rex*, de Witold y de Humberto, Virgilio Piñera.

—Sus poemas, joven— me dijo enseguida, con un ligero nerviosismo, discreto pero burlón— no están nada mal. Pero mire —añadió perentorio, como quien constata una fatalidad—, en español cualquiera, más o menos puede hilvanar —fue la palabra que empleó— un poema. ¿Usted comprende? Mire —concluyó sigiloso— ¿por qué no escribe en prosa? ¿Por qué no cuenta, por ejemplo, lo que le ocurre por el día —hizo una pausa desmesurada— y por la noche?

Debo a esa pregunta lo poco que he podido ir haciendo hasta hoy.

*Ciclón*, hoy parece una evidencia —por entonces era *todo*, menos una evidencia—, fue en su momento la revista más importante del idioma; también la más osada, la más subversiva, la que de modo más hondo se interrogó sobre la esencia de lo cubano, sobre el fundamento de la nacionalidad.

## II. SOBRE OCTAVIO ARMAND

### UN PENSAMIENTO EN DIAGONAL

La sociedad actual adora a los poetas. Ve en ellos una metáfora benigna de lo que fueron, en la Edad Clásica, los bufones y los locos. Es decir, los emisores de un lenguaje otro, a la vez inconexo y revelador, que es necesario circunscribir, alejar y vigilar. O más bien: domesticar, para que el discurso pierda su amenazante alteridad y pueda ser manipulado por la supuesta razón, por el pensamiento normativo de la época. “Dominada, la locura mantiene todas las apariencias de su reino. Ahora forma parte de las medidas de la razón y del trabajo de la verdad. Se refleja en la superficie de las cosas y en el brillo del día, en todos los juegos de la apariencia, en el equívoco de lo real y de la ilusión, en toda esa trama indefinida, siempre reanudada e interrumpida que une y separa a la vez la verdad de la apariencia (...) La locura espejea; figura central e indulgente, figura ya precaria de la edad barroca”<sup>1</sup>.

El poeta, hoy en día, si está consciente de la marginalidad, o de la disidencia que encarna, puede, como la locura dominada de que habla Foucault, mimetizar el discurso de la razón, simular la compostura del saber, que corresponde, en

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (París: Plon, [1961]). Consulto la edición 10/18, 51.

nuestra época, con el protocolo universitario, convertirse, en definitiva, en un hombre de letras, docto y hasta sereno, renunciando a la alteridad de su lenguaje que no es otra cosa que la extrañeza de su pensamiento, su identidad.

Octavio Armand —y es la verdadera significación de este libro<sup>2</sup>— no ha querido adoptar el pensamiento común, ni el ritmo discursivo y doctoral de la supuesta normalidad en Literatura; al contrario, exagera casi, en la exposición de sus teorías, en la explicación de su quehacer poético, una pedagogía inédita, abstrusa, sin hilo, constituida toda de *espejismos semánticos*, de encuentros fortuitos, de coincidencias fónicas, como si las ideas se sucedieran en virtud de una similitud invisible, de una simpatía arbitraria, o simplemente, de una musicalidad en las palabras que las vehiculan y soportan. “Habrá algo que decir (¿sobre la urgencia de decir o la impotencia de decir?) y lo dicho pesará como agua deslizándose. La superficie basta. Basta derramarse, desparramarse. Que la superficie provoque risa, iras, tartamudeos, silencios, exclamaciones, gritos, lamentos. Que la página diga lo que tengo o no tengo que decir y ése será mi texto, mi pretexto”. Entre la risa y las iras que la superficie del poema provoca no hay que ver, por supuesto, sólo una caprichosa alteración emotiva, o el brusco paso de la euforia a la cólera; más bien el fulgor de un anagrama.

La poesía se convierte entonces en el despliegue o en la escenografía de un pensamiento. No puedo avanzar ya, de verso a verso, de un modo lineal, progresivo, con la nitidez de un silogismo, sino al contrario, por sacudidas, por sismos, *en diagonal*. Como avanza el alfil. Y quizás no sea un azar si en francés *alfil* se dice como loco —*fou*—.

El resto es previsible. No sólo el alfil, en su avance diagonal —como en anamorfosis—, sino también el loco y su *analogon* actual, el poeta, funcionan con una lógica que sólo a veces se aproxima a la del lenguaje normativo y siempre representa su exceso o su irrisión: ¿se trata de escribir un soneto? Octavio Armand va a alinear, siguiendo con rigor las leyes métricas y estróficas, los catorce versos rituales, pero con el agravante de que serán el mismo verso, y aún más: robado a un soneto de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Se respeta pues el modelo, se salvan las apariencias, como la locura mima “las medidas de la razón y el trabajo de la verdad”, pero los contenidos son puramente ficticios, simulados, desperdicios de significación. Juan Antonio Vasco lo señala con acierto y vincula con el barroco esta irreverente utilización del desecho textual, demostrando al hacerlo lo que considero una intuición con respecto a los *Escritos* de Lacan; en efecto, el estatuto del objeto (a), que en la topología lacaniana corresponde con lo que cae, con lo opaco, con la deyección y por ello mismo con su doble simbólico —el oro— puede ser el del arte donde prolifera y sobreabunda este oro: el barroco. Juan Antonio Vasco escribe: “(Octavio Armand) construye un enunciado hecho como un *collage* de residuos, ausencia humana, charcos

<sup>2</sup> Juan Antonio Vasco, *Conversación con la esfinge: una lectura de la obra de Octavio Armand* (Buenos Aires: Fraterna, Argentina, 1984).

donde alguien abandonó pinzas de cangrejo vacías. En conjunto, un cuadro cubista armado con desperdicios. O como ya se vio, otra manera del barroco”.

Otro de los “mecanismos” de esa irreverencia que motiva la obra de Octavio Armand, consiste en tomar al pie de la letra esas metáforas tan utilizadas por el lenguaje comunicativo que ya se han naturalizado, acuñado, y que asimilamos a puras denotaciones. Al tomarlas al pie de la letra el poeta las remite a su artificio original, a la convención o lo arbitrario que funda todo lenguaje. Así, decimos comúnmente, “poner las cosas en perspectiva”. Armand lo hace, y con un verso de Becquer —“Poesía eres tú”—, pero en una rigurosa maqueta en que la palabra *Poesía* ocupa un volumen cúbico, en una de cuyas caras aparece *eres*; el volumen está superpuesto o va a chocar contra un cuadrado plano, en el cual se lee *tú*. También ocupan las aristas de un cubo las palabras *protesta*, *profeta*, *poeta*. Así, toda una geometría de íconos-cubo, esferas cifradas y balones-bumerang adquiere un volumen que a la vez explicita y desmiente el volumen que en el lenguaje tienen las frases hechas. Se trata pues de “desmontar” la maquinaria perfectamente aceiteada del lenguaje, de desnaturalizar sus figuras y devolverlas a la convención que está en la base de todo código.

Pero, ¿de dónde viene esta iconoclastia, esta pulsión tenaz de devastar, desenmascarar, o remitir la locura y la poesía domesticadas a su risa —o a su ira— inicial? Se diría, de modo bibliográfico, que este apetito de burla y de laceración proceden de los grandes movimientos impugnadores de la Historia del Arte en nuestro siglo: desde el dadaísmo hasta el Pop. Diríamos también que de algo menos institucional y más cubano: la saludable costumbre del *choteo*, desajuste barroco, ruptura brusca y carcajeante de toda situación enfática, de la retórica protocolar.

Finalmente, se comprenderá que la energía de esta obra —a la vez poética y teórica: la palabra como periferia del texto-objeto— es de orden *ideogramático*. Armand no expresa ideas, no hay en sus versos el menor carácter aforístico; no vehicula conceptos, sino que los *da a ver*: la página es un cubo, abierto por uno de sus lados; el poema una súbita puesta en escena. O la puesta en escena del súbito a que aludía Lezama, es decir, el encuentro de una palabra, reveladora de una relación que hasta entonces ignorábamos, y que surge de la coincidencia o la fusión de dos palabras precedentes y parecidas, surge como el estallido de un fósforo, o como la entrada de un pájaro en la jaula —Lezama utiliza las palabras pájaro, jaula, en alemán, para obtener la palabra cópula, parecida a las precedentes—. La misma teatralidad, la misma representación funciona en Armand: dar a ver del modo más convincente; otro de los soportes del barroco.

Al arriesgar esta versión ideogramática y excéntrica de la Literatura, llegando al caligrama y al jeroglífico, el poeta devuelve al texto su germen perturbador, de disidencia y desacuerdo, rompe con la mimesis persistente de los locos fingiendo cordura en plena Corte. Perturba también —como en un efecto de bumerang— su vida y la aceptación, de su obra, que no suscitará más

que desconfianza y rechazo. Termino, por ese motivo —y también por motivos biográficos: estoy escribiendo en una casa por donde posiblemente él pasó, y en una región, Senlis, donde nació y vivió—, con una cita de Gérard de Nerval: “Aquí fue el reflexionar de Eustaquio sobre su mala suerte; aquí el maldecir del fatal favor que el prestidigitador le había hecho distrayendo uno de sus miembros a la natural autoridad de su cabeza, lo cual daba orígenes a toda clase de desórdenes que forzosamente tenían que sucederle”.

El poeta, al descentrar el lenguaje, también escinde y confiere autonomía a sus miembros —metáforas de los miembros de la frase—: se apresta así a encarar, con el cuerpo fragmentado, toda clase de desórdenes: desde la risa excesiva hasta las iras del lector.

### III. ESCRITO SOBRE ARENAS

Escrito sobre arenas. Borrado de un manotazo. Vuelto a escribir. Descifrado en los bordes: apuntes breves, garabatos, frases dispersas, dibujos nocturnos o apresurados pasos de pájaros que humedece, que lame, que borra furioso el mar.

Como el diario de un lector discontinuo, atareado o lejano. Para desmentir la proximidad de escucha, el común origen, la complicidad total.

### ANIMITAS

Como el aire cubano, en la última noche de Martí, el vasto relato recurrente y musical de Arenas aparece poblado de animitas. Pero no se trata de diminutos pájaros, que imagino irisados, fijos en su vuelo, como el zonzún, sino de verdaderas almas, regionales y localizadas, que entusiasman con su parcela de divinidad, o con su respiración acezante, los seres y las cosas todas. Desde *Celestino antes del alba*, escrita en 1964, hasta *Arturo, la estrella más brillante*, aún inédita, todo el paisaje cubano —los fragmentos mejicanos o europeos no son más que transposiciones al ocre o al rojizo del persistente gris insular— se va electrizando, demonizando, llenando de encantaciones, de conjuros roncós, de voces sin amo, como si en esos libros —así sucede en el sueño, y en el mundo descifrado por un primitivo o un niño— todo dijera yo. Las matas de corajo gritan y agarran por las manos; los alacranes cantan alegremente “ahí viene el niño Jesús”; un mulo “casi no habla”, o bien grita que se lo lleven; de una carreta tira otro mulo cantor y hasta los sargazos se envalentonan y arremeten sin piedad. Cada cosa exige un pronombre, todo reivindica su *acceso al ser*. Hasta lo más nimio pide la palabra, hasta lo más mudo.

Recurrente y musical: detecto las variaciones, los retornos, la desmesura simbólica, el derroche y la insistencia de un sistema de mitos; escucho un conjunto rural de la isla, con marimbas de atardecer camagüeyano, maracas, un

tres, claves que toca un mulatón de párpados pesados, siempre atento a sonreír; una voz algo nasal y arcaica, como venida del sur de España o de monte adentro. Guayaberas de hilo con alforzas: el blanco escarchado de Abela, o de Victor Manuel.

## MUERTE DEL SOL

Había que alimentar el tiempo —en el Méjico precortesiano—, impedir, recurriendo a la edificación compulsiva o a la ofrenda diaria, a la quema del calendario o al sacrificio humano, que el tiempo se fijara —fobia de toda una raza—, que, en su periplo ya cifrado, el Sol se detuviera, cayera exhausto, pálido, sin fuerza para alumbrar los códices y renovar las cosechas.

El tiempo de Arenas —en el Méjico de Fray Servando Teresa de Mier— es igualmente ritual y exigente, devorador y efímero, pero más trágicamente desprovisto de toda *substancia*: un concepto activo, que acelera o frena los hechos o disloca la historia, pero vacío, una simulación minuciosa que la muerte viene a desenmascarar. “Así pasaba el tiempo, y así pasó hasta descubrir que no existía y que sólo era una noción falsa con la cual empezamos a temerle a la muerte, que, por otra parte, puede llegar en cualquier momento y detenerlo”.

El descrédito del tiempo, incesante y diverso, o su anulación, invalida la Historia, la rancia Cronología en miriñaque, su Dogma progresista, como una Dueña solícita, la ringlera de datos que las acompañan, enanos de ojos saltones, con chaquetillas de terciopelo rojo cosidas de monedas doradas. “Porque el hombre es, en fin, la metáfora de la Historia, su víctima, aún cuando, aparentemente intenta modificarla y, según algunos, lo haga”.

En ese tiempo sin tiempo, o más bien, en ese logos sin autoridad ni rescate final, leo hoy a Arenas. En el tiempo envolvente y denso de la siesta, a la luz (inventada, en este lugar que pintó Corot y que sigue fiel a esa paleta apagada, a ese gris mustio; aciago amanecer del otoño en el estanque sin reflejo) de un medio-punto colonial: punzó, amatista, azul cobalto, azul del Caribe. Una raya morada marca el canuto de la caña, el poliedro del anón. Olor a llovizna fresca, manzanas quemadas para un dios.

El tiempo se ha retraído.

La Historia es una farsa seria.

Despliegue en presencia: inunda las cosas, excesivo, burlón casi, desbordante en su elocuencia, el ser.

## EL ESTRUENDO

Fue cuando oí hablar a Reinaldo Arenas en persona que comprendí su obra, o que la disfruté mejor. Arenas subraya palabras al hablar, o las dispone en otra tipografía, o las agranda hipertróficamente, o las dice y enseguida las tacha: se

trata de un conversador gráfico. Así sucede con su escrito; lo que esa larga frase ininterrumpida que forman todos sus libros, son sus *apoggiaturas* y sus oleajes, nos ofrece, no es ni *una imagen* —como la que imanta, centro de las órbitas y de las metáforas, la cosmología de Lezama—, ni *un desequilibrio* —como el que se apodera de súbito de los personajes de Piñera y los reduce, bajo presión del medio, a un desgarramiento o a un puro sofoco—, ni una cuidadosa *voluta* —como la que trazan, en la Historia, los ciclos de Carpentier—, ni una *sacudida del lenguaje* —como la que logra, sometiendo las palabras a ligeras presiones o permutaciones, en sus lúcidos ejercicios de estilo, Cabrera Infante—, ni siquiera una metamorfosis continua, *un simulacro generalizado* donde todo es trompe-l'oeil; sino *una escucha* fuerte, un trabajo de oído, y aún más, un habla específica, precisa: la del interior rural de la isla, la palabra de tierra adentro, un *deje*, un acento particular, como una voluptuosidad o un descuido en el manejo riguroso de la fonética estricta del español. Arenas nos invita —como los poetas románticos de la isla— a un disfrute sonoro, a una reconstitución oral. De allí quizás, de esa metódica atención al sonido, el hecho de que sus frases son como la reproducción ortofónica de todas las gamas de la escucha, de todos los matices de la proferación, desde el rumor y el murmullo, pasando por el nocturno susurro, hasta el parloteo, la oratoria y la jerigonza, la palabrota y el escándalo. Todo el arcoiris elocutorio y vocal, con sus impostaciones y sus coloridos según la ubicación del personaje y según la retórica propia de cada locutor. No olvidemos que la intriga de *El Mundo Alucinante* parte de un sermón; el fraile disidente declama luego y apostrofa en puro latín.

Las novelas de Arenas trazan también una progresión *decibélica*: la palabra *estruendo* regresa a cada página de *Otra vez el mar* pero, desde *El Mundo Alucinante*, ya todo es *audio* pura adivinación, muy cubana, de oyente, *manteia* de lo sonoro que pasa raudo, como el vuelo de la torcaza bajo la luna, como el viento prendido a las ramas del flamboyán: “Es ésta hora en que los sonidos se transforman y adquieren resonancias extrañas, que parecen clamar (aunque muy discretamente) por la piedad o la melancolía. Desde la jaula te llegan voces, convertidas en susurros respetuosos, y ves hasta el mismo finalizar de la ciudad, y más allá la llanura, replegándose hasta formar un solo límite con el cielo”.

#### CLAVADAS EN UN TRONCO

Mas, si un mismo tono, un mismo acento aúna todas las proezas de los personajes, las sorpresas constantes y la *zafazón* tan cubana de la intriga —como la voz de un mismo juglar o el desenfado de un recitante de la Guantanimera—, no ocurre lo mismo con el *discurso* de cada uno, con la misión diegética que se impone, como si a cada actuante correspondiera una retórica, a cada héroe una constelación de figuras, a cada loco un tema.

Así, aunque encubiertos por la facundia o acribillados por la sorna de un narrador omnisciente y común, desfilan los personajes como en un catálogo de tropos que es a la vez un rápido boceto de algunos tipos cubanos, como los que pueblan, entre volantas y quitrines, los grabados coloniales y fundadores de la nacionalidad, o transpuesto a lo insular, como un breugheliano encuentro del Carnaval y la Cuaresma. Pasan, el fraile con sus visiones y espantos, los cejijuntos inquisidores, las monjas vesánicas, los pintureros judíos de Burdeos, los franceses napoleónicos y atarantados, la facundia del propio narrador, y más allá —en el más allá de la noche de tinta, en el tiempo de papel—, revolucionarios premiados aunque puros, un líder orate, una galaxia orwelliana, la visión de un despilfarro de órdenes, de consignas eficaces porque desobedecidas, de disidencias y fugas: desfile de un Tropicana pesadillesco, mórbido; deshilachado San Juan; derretido museo de cera, algo que extiende su red —en la visión del personaje que regresa a la Capital, en medio de una procesión de dinosaurios y de banderolas, en *Otra vez el mar*— entre la electrónica y el Bosco, entre el infierno progamado y el delirio teológico medieval.

El tronco común del *tono* une a todos estos maromeros, como en el teatro javanés de sombras en el tronco de un plátano gigantesco vienen a clavarse, después de la chirriante representación, exhaustos de combates y volteretas, las figurillas caladas, filigranas en la hoja, que manejó un mismo titiritero, a que un mismo demiurgo con turbante morado dió vela en el entierro y voz.

#### UNA ESCENOGRAFIA VOCAL

El espacio y la mirada del Maestro que representa, y más tarde, los del espectador que contempla los múltiples espacios yuxtapuestos de las *Demoiselles d'Avignon*, quedan integrados, con sus leyes propias, al poliedro opaco del cuadro, se anexan a la tela atrapados, fagocitados por su gravedad: somos, de repente, una abigarrada *demoiselle* más, hecha de la madera de las máscaras y del tachonazo furioso; volúmenes grises, apagados del ocre de la tierra, nos prestan su textura y densidad.

Al terminar la lectura de Arenas la voz del narrador, su acento propio que parecía totalizar las entonaciones, modular las bruscas estridencias de coro, se ha integrado en él: canta con las otras en lo que va siendo un *rumor de fondo*, simetría y reverso del *enemigo rumor*.

Más: nuestra voz de lector, el registro nasal y lacónico de los viejos lectores vueltabajeros, que en el aroma de las grandes hojas de nervios abultados, frente al paisaje mustio de la vega, prodigan asaltos y espadaos, lagrimones de Emma, desplantes de Sancho o hacen volar sobre la tabaquería boquiabierta un sombrero bordado de Cecilia Valdés, esa voz nuestra, queda confundida en el coro chillón de los personajes, en sus aparatosos requisitorios, en sus vistosas murumacas y sus visajes.



Reinaldo Arenas nos devuelve con su obra a la conversación cubana, en que los interlocutores no toman la palabra sucesiva y pausadamente, para abundar o argumentar en un solo sentido y escuchar luego, asintiendo versallescamente; en nuestros *polilogos todo* el mundo interviene a la vez y con su propio ritmo, como en un frenético ritual de iniciación o una fiesta propiciatoria. El coro de conversadores cubanos invoca y apostrofa a los dioses siesteros, les exige que acudan, los llega a insultar por su pereza.

Al coro que formamos con los personajes de Arenas, y con su propia voz cantante, siempre acuden.

