

Otro ángelus novus. Imágenes de la historia de Severo Sarduy

Silvana Santucci

Universidad Nacional de Córdoba-CONICET

Resumen

La ponencia explora el problema de lo histórico en los poemas iniciales de Severo Sarduy, escritos en Cuba en tiempos de revolución, entre 1953 y 1959. En muchos de ellos, una definición de la historia es propuesta en una perspectiva plástico-filosófica que puede conectarse con el mesianismo de algunas de las tesis sobre la historia de Walter Benjamin y con la alegoría construida a partir del “angelus novus”(1920) de Paul Klee. La escritura basada en el motivo de los ángeles, junto con las “baladas krishnamurtianas” de esta primera época plantean en el interior mismo de esta poética, parte de las preocupaciones cosmológicas, espirituales y plástico-visuales que Sarduy continuará en el exilio. Esta clase de poemas se distancian, a su vez, de los textos “jacobinos” (Iriarte, 2010:10) que Sarduy produjo, también, por esta época (“dos décimas revolucionarias”, “el seguro”, “el torturador”), textos contrarios al régimen de Batista. En consecuencia, dado que la historia como problema es fundamental a la obra sarduyana y a la constitución general de su “método neobarroco” (Díaz, 2010:40), proponemos una lectura de la misma partiendo desde sus inicios y revisando el lugar de privilegio que dio a la poesía como territorio epistémico.

Palabras Claves

Sarduy- historia- Cuba

Sobre los inicios

En 1953 Severo Sarduy, hijo mayor de una familia de ferroviarios, tenía 16 años, y acababa de escribir bajo el título “Tres” su primer poema. Vivía en Camagüey, una ciudad pequeña del centro-este de Cuba. Por entonces, no soñaba abiertamente con irse a Europa, sino con estudiar en La Habana y ver nacer una serie de transformaciones sociales y culturales que viren el curso de la historia de desigualdades sostenidas y acrecentadas, en ese tiempo, por la dictadura de Fulgencio Batista. Dos años después, Severo termina el bachillerato y programa su viaje a La Habana para estudiar Medicina. Por esos años, contaba ya con un par de poemas

publicados en *el Camagüeyano*, el diario local y comienza a escribir textos que regala a amigos e incipientes colegas. La mudanza a La Habana la realizó con toda la familia. Con su padre, su madre y su hermana fueron a vivir a un departamento minúsculo, relativamente céntrico, cercano a La Habana vieja donde la mañana del 1° de Enero del 1959 brindaron por el triunfo de la revolución. En diciembre de ese mismo año, producto de una beca que el Ministerio de Educación del gobierno de Castro le otorga, Severo se va a estudiar crítica de Arte a Europa dejando de habitar físicamente la isla para siempre. Su padre -cuentan las anécdotas- se alquiló una especie de barquito (una *chalupa*) para ir a despedirlo con la que remó el recorrido que lo perdió en el mar (Díaz Martínez, 1996: 12). De este modo, la prolífica vida literaria cubana que Sarduy desarrolló entre sus 16 y 22 años se cerraba si más, es decir, sin mayor trascendencia fuera de la isla, sin que los textos cubanos integren sus obras completas y sin que se difundan y conozcan estos escritos junto a sus producciones posteriores.

Según François Wahl, la exclusión de estos textos se debe únicamente a una decisión de Sarduy [“tal y como él las concebía (a sus obras completas): la suma de todos los libros que publicó en vida” (1999:20)].

Sin embargo, este panorama de exclusiones presenta algunas omisiones que no se ajustan a la prerrogativa impuesta a los libros. En el Prólogo de Gustavo Guerrero a las *Obras Completas* se anuncia que: “se edita ahora, por primera vez, *Pomas Bizantinos*, un manuscrito que Sarduy conservó entre sus papeles durante más de 30 años (...) redactado en 1961 en un viaje a Turquía (...) constituye el testimonio más antiguo de un libro de Sarduy en este género” (1999:21)

Luego de la muerte de Severo, la recopilación de sus primeros trabajos comienza a cobrar valor y relevancia en relación con el resto de su obra. Cira Romero profesora de la Facultad de Artes y Letras de Universidad de La Habana, recoge en 2007 algunos de los poemas “inéditos” integrados en la primera parte de *Poemas bizantinos*, identificando que ya habían sido publicados en Camagüey en 1958 y otros en la Revista *Ciclón*, lejos del oriente que formula Guerrero¹. Incluso en la “Cronología” de las *Obras Completas* Severo dice poseer una antología “camagüeyana de 1958” en la que aparecieron sus primeros poemas y asegura “releerla de vez en cuando sin desagrado” (1999:7).

En consecuencia, de esta primera época de escritura corresponden destacarse varios tramos y fragmentos. Sobre todo, cabe una mención especial en lo que a experimentación formal con las formas clásicas de la poesía se refiere. Sarduy trabaja magistralmente la rima, las versificaciones ajustadas, las décimas, los sonetos y el “versolibrismo”. Transita temas cultos como el motivo de los ángeles y destina, como Góngora, Sor Juana y Borges, sus versos “A la Rosa”. Provoca exaltaciones políticas y espirituales, transposiciones e intentos de écfrasis de obras pictóricas: tópicos, en su mayoría, decadentistas en claro cruce con el barroco exaltado por Roberto Branley en las tertulias literarias de *Arquipiélagos*, el grupo literario de jóvenes poetas que Severo integraba junto a Manuel Díaz Martínez, Frank Rivera y Raimundo Fernández Bonilla. Por otra parte, en estos primeros textos se distingue una producción desigual con temas y problemas que constituirían series diferentes. Por un lado, produce las “baladas krishnamurtianas” que despliegan tópicos de búsqueda espiritual budista ligadas al

¹“Poemas Bizantinos” fue reeditado en *Obras I. Poesías*. FCE. México, 2007. Cira Romero recoge en su investigación exhaustiva sobre Severo en Cuba buena parte de los poemas reunidos en dicho libro.

grupo teosófico dirigido por la poeta Clara Niggeman, que Sarduy integró durante su adolescencia camagüeyana. Escribía, por ejemplo, en esta línea: “He proyectado ser oscuramente/Todas las cosas que amo en este mundo/ser palabra, ser paz, ser infinito”1955(2007:43)”. Y en paralelo, escribe textos de fuerte politicidad partidaria:

Muera quien tiñe el asfalto/de sangre tibia y espesa/muera el chacal que de un salto/se apodera de su presa/muera quien humilde besa/la mano que lo castiga /Muera la voz enemiga/que transita por el cielo/ Siga el festival del duelo/El festín del duelo siga [1956/1959 (2007:60)]

De acuerdo con la definición propuesta por Ignacio Iriarte, podemos identificar estos textos como “jacobinos” (2010:10), es decir, como parte de una literatura de propaganda dedicada a celebrar la revolución y a apoyar los fusilamientos de los partidarios de Batista. El caso que acabamos de citar es el de las “Dos décimas revolucionarias”, aparecidas en 1959 en el suplemento “Nueva generación” del Diario *Revolución*. Estos poemas son presentados como una “rareza” dentro de la escritura de Sarduy y son anunciados como “versos inéditos” que circularon clandestinamente por tres años antes de su publicación, puesto que se fija como fecha de su escritura el año 1956(Romero, 2007:60). En esta misma línea, podríamos ubicar también sus copiosos pero breves comentarios (“notículas”) sobre plástica cubana y literatura que produjo para el Diario *Libre*, para el suplemento cultural *Lunes de Revolución* y para *Combate 13 de marzo*.² En las mismas, debate sobre temas de profunda relevancia para la transformación social: la posición del escritor en Cuba -quien a su juicio debiera “pensarse como un trabajador”- sobre la utilidad pedagógica de la literatura y sobre la necesidad del nuevo gobierno de afrontar una alfabetización masiva³:

Hay creo una necesidad tan urgente como la de popularizar la cultura y que quizás se complemente con ella y es la de descentralizarla. Toda nuestra cultura se desarrolla en La Habana. Los que hemos llegado de las provincias –que somos la mayoría- conocemos bien las limitaciones del ambiente “espeso y municipal- (140).

²Dice Sarduy: “necesitamos, como es natural, manuales de trabajo: una imprenta nacional que publique a los jóvenes y de a conocer la revolución que trasciende también al plano de la literatura. Puedo citar muchos de ellos, cuya obra, publicada o puesta en escena haría pensar al pueblo en la responsabilidad de su porvenir y en el maravilloso destino que la Revolución pone en sus manos” *Posición del escritor en Cuba* (1959) (Ibíd.,139)

³ Dice Sarduy: “Pero la solución de este problema no es sólo la de hacer profesional al escritor, sino también, lo que es mucho más importante, la de alfabetizar al pueblo y comenzar a crearle el interés por la literatura y el teatro mediante la difusión de obras accesibles, sin complicaciones literarias o filosóficas, y la representación, en el teatro nacional o en las plazas de las obras teatrales que sin perder su nivel de calidad pueden impresionar favorablemente al pueblo” (138)

En efecto, estas críticas, así como los cuatro cuentos que publica ese mismo año⁴, exaltan valores nacionales bordeando lo patriótico y tienden a presentar un estilo directamente defensor de la Revolución. Sin embargo, los cuentos, aunque escritos en la misma tónica, proponen una mirada paródica y una malevolencia jocosa que se observará también en el resto de su escritura. En “Las bombas” (1959), por ejemplo, se cuenta la historia de una ciudad en la que, cada vez, con más asiduidad, comienzan a advertirse bombardeos terroristas:

no hace una semana, en un recital, mientras la recitadora decía, por ejemplo, uno de mis poemas más breves, tres señoras de la primera fila volaron en pedazos, una niña perdió ambas piernas, se escucharon tres detonaciones en el baño, cayeron los telones de fondo y el apuntador perdió los ojos. Resulta de mal gusto la persona que al ser interrogada acerca del número de muertos en su familia, responde con un número menor a diez. Ahora mismo, mientras escribo estas páginas, estalla una bomba en la cocina de los altos y recibo la noticia de que mis tres hermanos, que habían salido de la ciudad en busca de un ambiente más seguro, han sido trucidados por estos monstruos. Pero toda esta tragedia, toda esta angustia cotidiana, toda esta masacre –lo confieso con valentía- comienza a fatigarnos. El aburrimiento amenaza de nuevo. Volveremos a la canasta (90)

Del mismo modo, en “El General” (1959) cuenta la historia de un dictador que tras repasar las batallas ganadas y glorias de su vida mientras se da un baño, tiene un resbalón y muere a causa de la caída. En “El torturador” (1959) relata los episodios de un estudiante de medicina retenido por estar sospechado de comunista, que termina explicando cómo mejorar la tortura, acto, a partir del cual ingresa a los “Servicios Represores de la República” (una suerte Cruz de la derecha cubana). “Pero no importa” –dice hacia el final del cuento este personaje principal, puesto a disposición de los revolucionarios en el pabellón de fusilamiento- “Tengo mis conceptos sobre la Historia” [1959(2007:96)]

De esta manera, propone, incluso en sus cuentos políticamente más rígidos, un sentido de la propia libertad para pensar el tiempo y construir sus versiones de la historia. Si establecemos, en términos amplios, una correlación entre éstas y las tesis benjaminianas: “los ángeles”, “el tiempo revolucionario” y “el Mesías” constituirían los puntos clave de encuentro y, a la vez, de distancia.

El joven Severo piensa que la historia es una fuerza constante (en sus ensayos franceses va a construir luego todo un andamiaje teórico en torno a la noción de “tiempo no cronológico”) pero alterna esta versión con la noción de quiebre y de discontinuidad que su presente revolucionario le otorga frente al tiempo del fascismo. En ese contexto, la puja por la transformación social que impone el Mesías, otorga a los jóvenes “una posibilidad de vida” y tanto es así, que su beca, su pasaje al estudio, provino del pozo, de la irrupción generada por ese tiempo otro, nuevo, “el tiempo del ahora” (Benjamin, 2005:61) de la Revolución.

⁴ Son sugerentes, ya, los títulos de los cuatro cuentos que publica ese año: “El seguro”, “El torturador”, “Las Bombas” y “El general”, raramente miméticos con relación al estilo que consolidará luego.

No sin ironía, años después, Sarduy va a describir heroicamente a Fidel Castro cuando redacta la “entrada de cristo en La Habana”⁵. Al respecto apunta en sus cronologías: “1959: Entrada de Castro en la habana⁶. Una paloma, para citar a Picasso, se le posó en el hombro. Era blanco y rubio, Quetzacoatl de regreso” (1999:7).

En sus poemas cultos, pertenecientes ya a la segunda serie de textos que produce en esta época, Sarduy escribe un poema titulado “Historia”, en el que habla de la misma “como el proceso de advenimiento de un ángel”:

Por el rumor del agua convidado/un ángel en su cielo se aventura/ buscando el río.
Breve luz lo hechiza/asciende lentamente. Los dorados/ cabellos caen sobre espesas
alas/ de hierro (...) A sus espaldas la claridad soñada se descubre. (H, 1956)

Este poema, publicado en la etapa final de *Ciclón (1955-1958)* forma parte de un proceso iniciático para Sarduy que resulta del padrinazgo de Virgilio Piñera y Rodríguez Feo⁷. Por su parte, Antonio José Ponte (1995) –además de juzgarlos como “poco logrados” a los primeros poemas de Severo– afirma que más allá de la postura anti-*Origenista* que la revista *Ciclón* tuvo desde sus comienzos, buena parte de sus desarrollos poéticos se mantuvieron en la misma órbita: “Demasiado Valery todavía. Poemas con ángeles. Muchos autores desconocidos”⁸ dice Ponte (Cristófani, Gianera y Saimolovich, 2012).

No obstante, los textos cultos, cargados de tropos poéticos, presentan indicios de las preocupaciones cosmológicas, espirituales y plástico-visuales que Sarduy va a continuar en el exilio. Además, retratan sus primeras discusiones e ideas teóricas acerca del «régimen de visibilidad de las artes» en el nuevo orden Revolucionario. Para Rancière, “El régimen de visibilidad de las artes es a un mismo tiempo, lo que da autonomía a las artes y lo que articula esa autonomía en un orden general de maneras de hacer y ocupaciones” (2007:7). Por lo tanto, muy atento a la recepción de su obra e involucrado en las discusiones del proceso histórico que vivía su tiempo, Sarduy emite sus juicios estéticos y políticos sobre el arte cubano desde el Diario *Revolución*. Retomamos un fragmento del 31 de enero de 1959:

adivino que dentro de cinco años nuestra ciudad estará llena de murales con soldados aplastando bajo sus botas mujeres tuberculosas, de lienzos de jóvenes que hablan de cultura popular roja (o “amarilla”), de poemas “objetivos” donde aparezcan prostitutas de 15 años y bombardeos. Ya hoy día los murales abstractos

⁵Para un recorrido específico sobre las representaciones sarduyanas del mesianismo de Castro ver: Machover, Jacobo (2001): *La memoria frente al poder. Escritores cubanos en el exilio. Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante y Reinaldo Arenas*. España, Universidad de Valencia.

⁶Nótese lo enfático que resulta el cruce anagramático entre “cristo” y “castro”.

⁷En la Cronología a las *Obras Completas* cuenta: “Antes de salir hacia a la habana, terminado el bachillerato, una sorpresa: publicación de uno de mis poemas en *Ciclón* (...) ¡había entrado en el mundo de las letras!”(1999:7)

⁸

de Lam son mirados como una cosa inútil. Mis *Ángeles*, poemas de «atmósfera» como dice Roberto Branly, son recibidos con frialdad en los periódicos. Pues bien, yo digo que todo esto es inútil. Digo que ya es tarde. La pintura popular, el arte objetivo, tuvo que haberse hecho antes. Si Cuba hubiese tenido una figura como Diego Rivera, no hubiera habido dictadura. Pero ahora, señores críticos, ya no hace falta. Sí, queremos arte nacional sin llenar los cuadros de guajiros y palmas; puede hacerse teatro nacional donde no aparezcan gallegos y negritos; puede hacerse poesía nacional que no se cante a los turistas y soldados. Los pintores de la resistencia son abstractos. Ellos saben muy bien lo que traen entre manos (147)

A partir de este planteo Sarduy abre, desde la perspectiva política de Jacques Rancière, una «distancia» con la Revolución que no es temporal sino «estética» (Rancière 2010:22). La misma supone una separación, un límite y un desajuste en la constitución política de las obras de arte y es utilizada por Rancière en dos sentidos. Por un lado, delimita epistemológicamente la manera en que el “uso de los conocimientos” construye una posición sujeto con relación al saber, es decir, esta distancia marca en la distribución de lo sensible, el reparto de “las inteligencias”. Y por otro lado, la noción de «distancia» en el plano artístico refiere la diferencia entre la imagen abstracta (“mal llamada *abstracta*”, va a insistir Rancière)⁹ y la imagen representativa. Y define a la primera como la constructora de un espacio pictórico no mimético, que interroga los lazos sociales que trabajan en el territorio del arte, las relaciones de significación entre jerarquías, lenguajes y mundo. En ese punto, la singularidad de la modernidad estética recubre, para el argelino, un vínculo específico entre los modos de producción, las formas de visibilidad y los modos de producción del pensamiento (de conceptualizaciones) de estos órdenes.

De manera la creación de un abismo, una “abertura” en la “distribución de lo sensible” no puede saldarse suprimiendo los ejes temáticos o las identidades diferenciales que los textos exponen o manifiestan (Santucci, 2011:5). Por el contrario, en la serie de los ángeles –reeditada en parte también en *Poemas Bizantinos*- se observa un componente que evoca una “forma específica de interactividad” (Rancière, 2007:23), es decir, *algo* se suspende en el lugar de esa distancia, un mesianismo latente que encuentra su fundamento en una concepción mística de la

⁹ Rancière (2002-2007:5) “La poética clásica de la representación quiso, frente al rebajamiento platónico de la mimesis, dotar de palabra a lo “plano” o de vida al “cuadro”, de una profundidad específica, como manifestación de una acción, expresión de una interioridad o transmisión de un significado. Instauró entre palabra y pintura, entre lo decible y lo visible, una relación de correspondencia en la distancia, en la que se concede a la “imitación” su espacio específico. Es esta relación lo que se cuestiona en la pretendida distinción de lo bidimensional y lo tridimensional como “propios” de tal o cual arte. Es por tanto en lo plano de la página, en el cambio de función de las “imágenes” de la literatura o en el cambio del discurso sobre el cuadro, pero también en los arabescos de la tipografía, el cartel y las artes decorativas, donde se prepara una buena parte de la “revolución antirrepresentativa” de la pintura. Esta pintura, tan mal denominada abstracta y supuestamente restituida a su medio propio, es partícipe de una visión de conjunto de un nuevo hombre instalado en nuevos edificios, rodeado de objetos diferentes. Su plenitud está ligada a la de la página, el cartel o el tapiz. Es la correspondiente a una interconexión. Y su “pureza” antirrepresentativa se inscribe en un contexto de entrelazamiento del arte puro y el arte aplicado, que le da súbitamente una significación política”. Rancière, Jacques. (2002-2007:5) *La división de lo sensible. Estética y Política*. Disponible En: <http://mesetas.net/?q=node/5>. Copia del texto de Jacques Rancière "La división de lo sensible. Estética y política" (Traducción: Antonio Fernández Lera).

historia. Es decir, se procura restablecer mediante la alegoría mesiánica el desfase estético y por que no, temporal, tal como se observa en su poema titulado “Ángeles”¹⁰

Voy a crearte ahora para que cuando muera/
Perdures implacable vigilando la nada./
He sentido la tierra. Tus alas de silencio/
En olvido compactas, blancas,
inmemoriales/ Persiguiendo la mente acaso confundidas. /Tu palabra enterrada en la
amplitud del ánimo/ Desoyendo los nombres. Oíd, crujir de dientes/De los que
descuidados inclinaron su oído./Voy a crearte ahora, aunque quizás yo sea/ El ángel
que proyecto, por otro dios creado

Benjamin al final de sus “Tesis sobre la filosofía de la historia” refiere la necesidad de dar un salto que rompa la continuidad histórica, un salto que libere una energía que integra el pasado en el presente, e interrumpe la evolución histórica en su fantasía de progreso. El llamado “salto del tigre al pasado”. Esta energía que transforma el presente por medio de la memoria es, para Benjamin, una energía “mesiánica”, puesto que el Mesías es quien rompe la historia, quien no aparece al final de un desarrollo. (2005:44-65). En este sentido, la serie sarduyana de los ángeles muestra, casi en una manera benjaminiana, el tándem de mesianismo y utopismo propios del proceso revolucionario, en este caso, cubano. La Revolución y su Mesías, “el ángel que adviene”, funcionan como alegoría de una interrupción del tiempo, una discontinuidad histórica que trae la salvación frente a la amenaza del fascismo.

Finalmente, los textos “jacobinos”, así como las “baladas krishnamurtianas” que produjo paralelamente en esta primera época, muestran duplicadamente la posición de Sarduy como un vocero del tiempo, de SU tiempo que está en revolución. Más tarde, fuera de Cuba, focalizará sobre fenómenos diversos y centrales de la modernidad artística y cultural de Europa, iniciando sus lecturas de lo barroco como proceso global alterno en la historia del arte, a partir de la recuperación de la noción de *eón*. En la etapa revisada, contrario a lo que supusimos, emerge temporalmente en una posición situada tendiente al borramiento y al silencio- según aparece en sus versos-: “como un ángel de la historia cuya palabra se entierra en la amplitud de los ánimos”.

Bibliografía:

Benjamin, Walter (2005). *Tesis sobre la historia otros fragmentos*, Rosario, Ed. Pro Historia.

Benjamin, Walter (2011). *Conceptos de filosofía de la Historia*, Buenos Aires, Ed. Agebé.

Cristófani, Teresa Barreto, Pablo Gianera y Daniel Samoilovich “Cronología de Virgilio Piñera”. ConsultaWeb:1/5/2012.<http://www.islaternura.com/APLAYA/NoEresElUnico/P/PI/VirgilioPinera/VirgilioPinera4658autoBIO.htm>

10

Díaz, Valentín (2010). “Severo Sarduy y el método neobarroco”, *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*; 2: 40 - 59

Díaz Martínez, Manuel (1996) *Severo Sarduy. Cartas*, Madrid, Editorial Verbum.

Iriarte, Luis Ignacio (2010). “Los signos de la patria. Memoria y nación en De donde son los cantantes de Severo Sarduy”, *Revista Aristas. Revista de estudios e investigaciones. Facultad de Humanidades*, 6:1-12

Machover, Jacques (2001). *La memoria frente al poder. Escritores cubanos en el exilio. Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante y Reynaldo Arenas*. España, Ed. Universidad de Valencia.

Romero, Cira (2007). *Severo Sarduy en Cuba 1953-19612*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente

Rancière, Jacques(2002). *La división de lo sensible. Estética y Política*. Disponible en web: <http://mesetas.net/?q=node/5>, Traducción: Antonio Fernández Lera

Rancière, Jacques (2008). *El espectador emancipado*. Bs. As, Editorial Manantial.

Santucci, Silvana (2011). “Sarduy y el Neobarroco. Interpretaciones sobre lo político en el arte”. *Recial. Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades Área Letras*; 2: 1 – 14

Sarduy, Severo (1999). *Obras Completas*, México, FCE.

Sarduy, Severo (2007). *Obras I. Poesías*, México, FCE.