

De la Revolución al exilio, de La Habana a París. Los primeros años de Sarduy

Ignacio Iriarte
CONICET-UNMdP

En los años '60 y '70 irrumpe en América Latina un clima de renovación. Lo nuevo, una de las palabras clave del período, inunda casi todos los terrenos de la vida social. El mayor impacto debe haberlo generado la masificación de las ciudades, fruto de un crecimiento sostenido cuyos comienzos Romero ubica alrededor de los años '30 (Romero, 319 y ss.). Con esta transformación aparecieron nuevas relaciones sociales (cambiaron, entre otras cosas, el mundo del trabajo y las formas del ocio). La cultura, las costumbres, las modas también se renovaron. Desde la minifalda a la pastilla anticonceptiva, desde el nacimiento de una nueva izquierda a los experimentos estéticos al estilo de los que se dieron en el instituto Di Tella de Buenos Aires, los años '60 se nos aparecen como el período álgido de nuestra modernidad.

Curiosamente, el concepto no parece haber estado en el centro de los debates. En la extensa introducción a *Los Nuestros* (1968), Luis Harss no lo menciona una sola vez, a pesar de que explica la gran calidad literaria de la época a partir de la transformación del mercado del libro y la expansión del público lector, dos temas actualmente impensables sin que los entendamos en términos de la modernización de la cultura. No es éste un caso aislado. Los trabajos que se fueron sucediendo desde principios de los '90, los pioneros *Nuestros años sesentas* (1991) de Terán e *Intelectuales y poder en Argentina* (1991) de Sigal y los más recientes *Entre la pluma y el fusil* (2003) de Gilman y *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?* (2002) de Diego, no registran la cuestión de la modernidad en el centro de las discusiones. Como se percibe, por ejemplo, en *Caliban* (1971), los debates pasaron por otro lado: por la cultura y la política latinoamericanas, así como también por el lugar que debían ocupar los intelectuales.

Las explicaciones para esta situación son muchas. Una de ellas es que la modernidad tiene ciertas connotaciones que por entonces dificultaban su uso. En “*Caliban en esta hora de nuestra América*” (1991), un ensayo en el que vuelve a su tesis de 1971, Fernández Retamar resume estas dificultades al señalar que “lo que se ha dado en llamar modernidad en relación con nuestra América es el resultado de un proceso de modernización del capitalismo dependiente de la zona” (100). Ésta parece haber sido en efecto la connotación predominante durante los años '60. Para Castro y Guevara, dos de las figuras más influyentes de la época, lo moderno es un adjetivo que se utiliza para nombrar las innovaciones técnicas o bien como un antónimo de obsoleto

la industria. En cambio, no identifican revolución y modernidad.

Uno de los pasos inaugurales para pensar de otro modo la cuestión es *Transculturación narrativa en América Latina* (1984). Ángel Rama hereda ciertamente la idea de que la modernidad es equivalente a la importación de novedades culturales. Pero la “transculturación”, que toma de Fernando Ortiz, anuncia una perspectiva superadora. Rama utiliza el concepto para examinar el choque entre la tradición, en general resguardada tierra adentro, y el impacto modernizador, que se traslada de los centros mundiales a las capitales latinoamericanas. De este planteo se puede extraer la importante conclusión de que nuestra modernidad no es la modernización extranjera, sino las respuestas que le hemos dado al antagonismo entre la tradición y lo nuevo.

En este trabajo me propongo examinar estos temas en el escritor cubano Severo Sarduy. Me concentro sólo en su obra debido a que mi intención es presentar una lectura intensa en lugar de hacer un repertorio de escritores. También porque Sarduy atravesó dos de los conflictos álgidos entre la tradición y lo nuevo: la Revolución Cubana, a la que apoyó fervorosamente a lo largo de 1959, y el exilio, que transitó evitando todo tipo de escándalo político. La obra de Sarduy puede leerse como una larga respuesta a estos nudos de la modernidad. La fórmula que quedó grabada en la memoria es la del “neobarroco”, concepto que, acuñado en los ’70, conjuga la estética del siglo XVII con una cultura que estaba tomando forma en esos años convulsionados de América Latina y Europa. Pero, en general, Sarduy trazó dos grandes soluciones. Durante 1959, se propuso conservar la tradición al mismo tiempo que buscó darle a la literatura una forma popular, periodística, muy cerca de la propaganda política, en el marco de la Revolución. Luego del exilio, estableció en cambio una articulación entre la vanguardia crítica parisina y la patria, a la que pensó a través del archivo textual.

Existen cuatro textos cruciales para este trabajo, dos para los años cubanos y dos para los parisinos. Para la primera parte son fundamentales *La ruta de Severo Sarduy* (1987), ensayo en el que González Echeverría presenta un importante panorama biobibliográfico de los años en la Isla natal, y *Severo Sarduy en Cuba: 1953-1961* (2007), un volumen de Cira Romero, que recoge lo que debemos suponer son todos los trabajos cubanos del autor. Para los primeros años en París los textos ineludibles son *Severo de la rue Jacob* (1999) de François Wahl, compañero de Sarduy durante toda su vida, y el libro de Mudrovcic *Mundo Nuevo. Cultura y guerra fría en los años ’60* (1997).

Una lectura como ésta es imposible sin abordar algunas de las revistas y periódicos en los que publicó Sarduy. El trabajo se abre, pues, con un n

de la cultura de la Revolución cubana y en la sección del exilio se describen algunos aspectos de la revista *Mundo Nuevo*. Con esto, me propongo comprender la trayectoria de Sarduy como una de las expresiones de la modernidad latinoamericana.

Los años de la Revolución

Si bien la Revolución cambiaría definitivamente todos los aspectos de la vida de los cubanos, el clima literario de los tempranos años '60 continuó siendo, a grandes rasgos, el que se había conformado en el pasado reciente. Los escritores e intelectuales que publicaron en sus revistas y periódicos eran en general los mismos que habían publicado años atrás. Por esta razón, es necesario ver la temprana cultura revolucionaria no sólo como una búsqueda imperiosa por pensar la nueva situación política, sino también como una continuidad de las polémicas, las concepciones estéticas y las disposiciones intelectuales asentadas durante los años '50. Curiosamente, este bloque histórico puede comprenderse a partir de la historia de una revista célebre, que tuvo un peso enorme incluso después de su desaparición. Esa revista es *Orígenes*¹.

Fundada en 1944 por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo, durante diez años *Orígenes* reunió a un grupo de intelectuales que supieron marcarle el pulso a la literatura, las artes plásticas y el pensamiento en general. Publicaron en ella escritores como Cintio Vitier, Eliseo Diego y Virgilio Piñera y se iniciaron otros, como el joven Fernández Retamar. Asimismo, sus páginas elaboraron una tradición para la literatura cubana y dieron a conocer la obra de, entre otros, Elliot, Wallace Stevens, Valéry y Claudel, además de que ensamblaron una importante red de contactos en el mundo de las letras en lengua castellana. Pero lo más importante es que *Orígenes* supo darle una respuesta a la contradicción entre la tradición y las novedades provenientes del extranjero: en sus páginas coexistieron las propuestas más bien clásicas y francamente tradicionales, como el catolicismo y la defensa de las viejas costumbres habaneras, al lado de otras de tendencia modernizadora.

Revista pacífica durante diez años, al cumplirse la década esta coexistencia se disolvió luego de una ruptura escandalosa entre los dos directores. La historia es muy

¹ Sin embargo, los antecedentes podrían situarse más atrás. En última instancia, la historia política de Cuba durante el siglo XX puede interpretarse, desde cierto punto de vista, como un proceso de marchas y contramarchas revolucionarias. En lo que respecta a las revistas anteriores a las de Lezama Lima, es de destacar el volumen de Celina Manzoni *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia* (2001). Aunque no se pudo abordar en este texto, sería central ver, por un lado, la búsqueda de Lezama Lima de superar los propósitos y los hallazgos de *revista de avance*, y por el otro las continuidades que no obstante se produjeron.

conocida. Juan Ramón Jiménez y los poetas de la generación del '27, que desde el principio habían publicado en las revistas de Lezama Lima, decidieron tomar *Orígenes* como escenario de su polémica. Los dos directores quedaron enfrentados. Lezama mantuvo su fidelidad a Juan Ramón y Rodríguez Feo les prestó todo su apoyo a los agraviados Cernuda, Aleixandre y Guillén. Típico conflicto entre *les anciens et les modernes*, la ruptura de los españoles quebró a los cubanos. *Orígenes*, que había sabido mantenerse ajena a las polémicas y había buscado superar los clivajes típicos de las vanguardias, se fracturó y con esa crisis polarizó parte del campo literario. Simbólicamente esto quedó reflejado en que tanto Lezama Lima como Rodríguez Feo se creyeron con el derecho de seguir sacando la revista, razón por la cual aparecieron dos números 35 y dos números 36. Aunque este último perdió la batalla por la propiedad legal, no se dejó vencer. Acompañado por Guillermo Cabrera Infante y Virgilio Piñera, Rodríguez Feo fundó enseguida la revista *Ciclón* (1955-1957, 1959), en cuyo editorial el grupo afirmó de manera desafiante que habían borrado a *Orígenes* de un golpe, una revista que, según juzgaban, “tras diez años de eficaces servicios a la cultura en Cuba”, había pasado a ser “sólo peso muerto”². Fue esta formación intelectual la que, con el triunfo de la Revolución, ocupó los medios nacidos en 1959.

La figura clave de este reacomodo fue el famoso periodista y escritor Carlos Franqui. Ex militante del PSP, partido al que había ingresado de muy chico y luego abandonó por diferencias políticas, Franqui engrosó las filas del Movimiento 26 de Julio desde muy temprano. En 1958 fundó *Revolución*, periódico que, originariamente clandestino, luego del 1º de enero se convirtió en el medio oficial del gobierno. Si bien, como recordaría mucho después, su propósito era coordinar los sindicatos, el movimiento estudiantil, el movimiento político y la cultura³, lo que interesa en este contexto es que el diario abrió sus páginas a los nuevos escritores. Varios de los que publicaron en *Ciclón* o en la *Orígenes* de Rodríguez Feo, como Cabrera Infante, Piñera y Sarduy, se trasladaron al periódico de Franqui o a su suplemento cultural. Lo mismo hicieron Roberto Branly, Díaz Martínez, Fernández Bonilla y Frank Rivera, que con Sarduy habían creado el grupo Arquipiélago⁴. A este interés por sumar a los escritores

² “Editorial”, *Ciclón* I, La Habana, 1955, 22-23, citado en Luis, William (2003), 32-33.

³ Recuerda esto en la entrevista “Literatura y revolución en Cuba. Entrevista a Carlos Franqui”, realizada por Luis (Luis 2003: 175-196).

⁴ Extraigo este dato de González Echeverría (1984: 32). Lo confirma un programa del primer recital del grupo, en el que figuran los cinco autores, del 2 de mayo de 1959, una nota de promoción en *Revolución*, y una fotografía del evento, publicada el 19 de mayo en ese periódico. Estos documentos se encuentran en Sarduy, Severo (1996), *Cartas*, selección, prólogo y notas de Manuel Díaz Martínez, .

nuevos hay que agregarle la intención de Franqui de liquidar los viejos medios de prensa. En *Retrato de familia con Fidel* (1981), memorias en las que recuerda los años de la Revolución, hay dos páginas espléndidas en este sentido, referidas al *Diario de la Marina*. Con frase cortada, Franqui caracteriza el periódico con todas las miserias que le es útil recordar. Esclavista en su fundación, enemigo de los cubanos durante la independencia, defensor de Franco, vocero de los azucareros y soporte de Batista, para él el *Diario de la Marina* era uno de los símbolos de aquello que la Revolución vino a liquidar. Cuando ésta triunfa, el trofeo es la sede del *Diario*:

Cuando los directores de *La Marina* huyeron, me apresuré a ir a cerrar el periódico, como una venganza histórica.

Cerré el número, y con grandes letras negras cintillé:

140 AÑOS CON LA REACCIÓN
UN DÍA CON EL PUEBLO (155).

Poco después, Franqui creó *Lunes de Revolución*, el suplemento cultural del periódico. Dirigido por Cabrera Infante, comenzó a salir el 23 de marzo de 1959 y su último número es del 6 de noviembre del '61. Con tiradas que oscilan entre los cien y los doscientos mil ejemplares, el suplemento se propuso ampliar el público lector y modernizar la literatura y el arte cubanos. Heredero del tono iconoclasta típico de las estéticas del siglo XX, *Lunes* clavó su pica en la nueva realidad al señalar en su presentación la agonía de las viejas generaciones y la defensa de un arte comprometido:

Nosotros, los de *Lunes de Revolución* pensamos que ya es hora de que nuestra generación –una generación que extiende su cordón umbilical hasta los albores de la pasada dictadura y sometida a un silencio ominoso– tenga un medio donde expresarse, sin comprometerse con pasadas posiciones ni con figuras pasadas [...] No tenemos una decidida filosofía política, aunque no rechazamos ciertos sistemas de acercamiento a la realidad –y cuando hablamos de sistema nos referimos, por ejemplo, a la dialéctica materialista o al psicoanálisis o al existencialismo. Sin embargo, creemos que la literatura –y el arte– por supuesto deben acercarse más a la vida y acercarse más a la vida es, para nosotros, acercarse más a los fenómenos políticos, sociales y económicos de la sociedad⁵.

Pero la cultura no cambió de la noche a la mañana. Tal vez el ejemplo más claro sea el tipo de relación del campo intelectual con el extranjero. Como lo demuestra la crisis de *Orígenes*, y tomando en cuenta las indicaciones de Sarlo y Altamirano sobre la producción simbólica latinoamericana, antes de la Revolución los escritores habían

⁵ “Una posición”, *Lunes de Revolución*, N° 1, 23 de marzo de 1959, 2.

situado instancias de consagración y habían importado criterios de valoración en y desde el extranjero (Sarlo y Altamirano 1993: 83-89). En un primer momento, la Revolución retomó este aspecto y le dio un carácter político concreto. Franqui buscó transformar la dependencia en una plataforma de apoyo internacional. Según recuerda más tarde, con el diario y el suplemento pensaba “establecer una relación amplia con lo que se llama despectivamente el Tercer Mundo y Europa, donde había intelectuales, artistas y escritores de izquierda que podrían entender nuestra situación”⁶. Por poner sólo un ejemplo: si antes de 1959 Sartre aparecía en *Ciclón* como una referencia moderna, luego se impuso en el marco de una Revolución que giraba hacia la izquierda y que necesitaba contar con un apoyo como el suyo.

Lo mismo podemos decir sobre aspectos más puntuales. Como observó Oscar Montero, *Lunes y Revolución* no sólo no superaron la polémica entre *Orígenes* y *Ciclón*, sino que de hecho la continuaron. Si bien Lezama Lima celebró el triunfo del Movimiento 26 de Julio, varios de los escritores de los medios de Franqui cuestionaron a su grupo no sólo en términos estéticos, sino también en cuanto a su actuación en la política inmediata. En *Revolución*, Díaz Martínez inició por ejemplo un juicio contra los autores del pasado en el que repudiaba a los colaboracionistas tanto como a los intelectuales puros, crítica que involucró al grupo *Orígenes* (1959: 11). Otro tanto cabe decir de Baragaño: en un artículo violento, publicado también en el diario de Franqui, los culpó de todo. No eran únicamente escritores que se negaron a la lucha, sino que además escribieron un tipo de poesía deficiente: "Todo el llamado grupo Orígenes – escribe Baragaño- parte de una anulación doctrinal, de una ausencia de estructura, de querer expresar algo que no saben, que no pueden o no llegan a expresar" (1959: 2).

Por una literatura revolucionaria

Cuando Sarduy llegó a La Habana en 1956 (había nacido en Camagüey hacía diecinueve años) se instaló rápidamente en el flanco modernista del convulsionado clima intelectual de la capital cubana. El mismo año de su arribo Sarduy publicó, pues, en la revista de Piñera y Rodríguez Feo. Pero, con una actitud que mantendría a lo largo de sus años cubanos, el joven escritor se mantuvo al margen de la polémica con los origenistas. En la misma *Ciclón* publicó una reseña sobre *Tratados en La Habana*, en la que elogió el libro de ensayos con las siguientes palabras: “La obra anterior de Lezama,

⁶ Luis, William, “Literatura y revolución en Cuba. Entrevista a Carlos Franqui”, 177.

conocida a través de varias revistas nacionales y de algunos libros de poesía y prosa publicados en Cuba, garantizaba ya la profundidad de contenido del reciente libro” (106). Asimismo, en una entrevista de 1958, se reconoció influido por autores que en principio hubieran parecido inconciliables: Lezama Lima, Piñera, Sartre y Camus⁷. Efectivamente, en “Fábulas”, una serie de poemas que recogería en la antología *Colección de poetas de la ciudad de Camagüey* (1958), parece haber buscado articular la tradición de *Orígenes* y la modernidad de *Ciclón*, o bien la obra de Lezama y el existencialismo sartreano. Del primero tomó las referencias cristianas; de Sartre, la soledad del hombre en un mundo sin sentido. Por ejemplo, en el siguiente poema de la serie se reconocen los símbolos, el tipo de relato y el misterio de las Escrituras, pero empleados de manera profana, para plantear el drama existencial del ser humano:

El hombre está solo frente a la luz soñada por Dios.
Los gritos de las bestias del cielo, las extrañas voces de los ángeles, las aguas de la tierra por él han sido nombradas.
He aquí que él se descubre soñado y acepta su señal: la furia de los ángeles, la nada, el olvido de Dios (45).

Como ya se dijo, luego del 1º de enero se acentuaron las impugnaciones hacia Lezama Lima y los escritores del grupo *Orígenes*. Sarduy, que se convirtió instantáneamente en un escritor de la Revolución, no estuvo ajeno a ese nuevo clima. Pero afianzó su propuesta inicial de integrar tanto la modernización como la tradición literaria centrada por Lezama Lima. Mientras Díaz Martínez, Baragaño, Fernández Bonilla y *Lunes* negaron violentamente la importancia de los origenistas, Sarduy no les hizo una sola crítica en sus innumerables artículos de periodismo cultural. Ciertamente, tampoco escribió ninguna defensa explícita. Pero lo cierto es que tuvo coincidencias notables con Lezama Lima. Tal vez la más clara fue la valoración de Martí. Los escritores de *Orígenes* lo habían leído en el marco de las frustraciones de la Revolución de Independencia. Martí había muerto en Cuba para resucitar como la posibilidad de una verdadera libertad futura, que tensaba el transcurso histórico para llevarlo a su realización. Con el triunfo de 1959, Sarduy repitió esta opinión, publicando en el diario de Franqui un ensayo, “En su centro”, con el cual exaltó el retorno de Martí:

El poeta –escribe Sarduy el 28 de enero de 1959-, considerado hasta entonces como un ser débil, desamparado, ajeno al mundo de su torre de marfil, demuestra

⁷ Cf. “En persona”, Romero (2007), 249-252. La entrevista se publicó originalmente en *Excelsior*, La Habana, 29 de noviembre de 1958. Las citas de Sarduy en Cuba las tomo de esta edición.

en Martí que la poesía, precisamente por estar situada en un plano de la aparente realidad, puede influir decisivamente sobre ésta y transformarla [...] Es por eso que ahora, a sólo unos días del triunfo de la más limpia de las revoluciones, cuando una transformación de primer orden interno debe necesariamente comenzar –esa es la verdadera revolución–, debemos escuchar atentamente el mensaje del más grande maestro de América (136).

Sin embargo, si Sarduy recuperó estas ideas de Lezama Lima, al mismo tiempo comprendió las demandas que la Revolución le impuso a la cultura. La más evidente de ellas era la necesidad de hacer un arte y una literatura para todos. *Orígenes* podía contentarse con una minoría de lectores. La Revolución, en cambio, tenía que crear una cultura masiva. En “Posición del escritor en Cuba”, un artículo publicado en *Combate* 13 de marzo, Sarduy hizo suya esta demanda:

La publicación diaria o semanal de planas literarias está contribuyendo a crear en el pueblo la familiaridad, al menos, con la literatura. 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 puedan impresionar favorablemente al pueblo (138).

Pero el centro de la encrucijada entre tradición y Revolución giró en torno al humanismo. Todas las revistas de Lezama Lima, desde *Verbum* a *Orígenes*, reivindicaron ese legado. En términos generales, el escritor había comprendido que el humanismo era la vuelta al hombre como el eje vertebrador de la cultura. El Movimiento 26 de Julio también recuperó esa tradición, desde la cual legitimó la instauración de una nueva política para Cuba. Pero el humanismo se transformó en sus manos en una forma de segmentar el territorio político de la nación. En efecto, durante sus primeros discursos Castro no se cansó de caracterizar la Revolución como la restauración de la humanidad del pueblo arrebatada por la dictadura. Con palabra firme, recordó que el Movimiento 26 de Julio no venía a garantizar tal o cual reivindicación popular, sino que, de manera más global, era un levantamiento que buscaba recuperar las libertades y la dignidad de los cubanos. Consecuentemente, la dictadura y los opositores dejaron de constituir grupos políticos aceptables dentro de la arena política, para convertirse en los enemigos de la nación.

A lo largo de 1959, Sarduy buscó definir un arte y una cultura para este humanismo revolucionario a través de lo que se podría llamar, de man

literatura del Terror. Como ejemplo se pueden citar las “Dos décimas revolucionarias”, dos poemas que aparecieron el 13 de enero en *Revolución*. Según recuerda Jacobo Machóver, con estos textos Sarduy participó de una campaña periodística que había emprendido el diario de Franqui para legitimar los fusilamientos de militares, policías y colaboracionistas de la dictadura de Batista, ejecutados luego de procesos llevados adelante en tribunales de excepción, que resolvieron con dureza y rapidez la situación de los acusados. El joven Sarduy festejó este “festival del Duelo” con estas palabras:

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! (59).

Sarduy volvió a colocar la literatura como expresión del hombre cubano. El uso de la décima es en este sentido crucial. Se trata de la forma estrófica de los poetas populares. Pero lo novedoso no estaba sólo en esta renovación de lo tradicional, sino también en que Sarduy acercaba la poesía a la crónica periodística. A lo largo de enero, Castro efectivamente le preguntó a la multitud reunida en los lugares que encontraba a su paso qué es lo que el nuevo gobierno debía hacer con los criminales, los corruptos y los delatores. La concurrencia gritaba las condenas: fusilar, encarcelar y expropiar. En *Revolución*, Sarduy registró el hecho (el pueblo apoyó los fusilamientos), pero en lugar de hacer una crónica, transformó en una décima la voz de la multitud.

Sarduy continuó esta literatura con tres relatos que publicó en *Revolución* a principios de 1959. Se trata de una serie de experimentos narrativos nacidos bajo el impulso de las necesidades propagandísticas. Son breves, de una simpleza periodística y, tal vez lo más importante, constituyen lo que podríamos llamar “testimonios ficcionales” del triunfo del 1º de enero. El más representativo es “El torturador”. Publicado en *Revolución* el 6 de febrero, con este breve relato expuso la confesión de un esbirro de Batista durante un juicio popular. El hombre cuenta rápidamente la historia de sus atrocidades y termina en el paredón. Sin que se interpongan preguntas, sin necesidad de mencionar jueces, abogados e intermediarios, Sarduy pone en escena lo

que sería un juicio popular ideal: frente a frente se encuentran el acusado y el pueblo cubano que lo sentencia.

Como lo hizo en “Dos décimas revolucionarias”, con “El torturador” Sarduy siguió las pautas de las nuevas necesidades culturales. Propuso una literatura masiva, de propaganda, en la cual demostró la impiedad del enemigo. Pero lo más interesante es que volvió a cruzar, voluntaria o involuntariamente, el humanismo revolucionario con el de *Orígenes*. Con el relato buscó animalizar al enemigo. El torturador cuenta su historia porque, limitado ética y cognitivamente, cree que se encuentra ante una tribuna de admiradores y no ante un juicio popular. Burócrata del mal, es un chacal como el que se lanza sobre la presa en la décima recién citada. Y sin embargo, el relato también recupera parte del legado de Lezama Lima. Sarduy no sólo le dio la voz al torturador, sino también su segundo nombre y su segundo apellido (Felipe Aguilar). Con esto, puso de relieve las diferencias. Felipe Aguilar tortura porque es un instrumento de un estado represivo; Sarduy, en cambio, escribe literatura y reconoce que el de Batista fue un régimen repudiable a la par que entiende perfectamente la importancia de la Revolución. Muy cerca de Lezama Lima, que no se había cansado de señalar que el arte y la literatura eran el reservorio para un futuro mejor, con “El torturador” Sarduy retomó esta utopía estética al dejar en claro que la cultura es lo único que puede humanizar al hombre y sacarlo de la animalidad. Sorprendentemente, cruzó las dos herencias y les ofreció con esto una solución. Apoyó por un lado el humanismo revolucionario y por lo tanto siguió los caminos de la nueva cultura, y por el otro reinscribió la propuesta utópica de Lezama Lima y la empleó como una forma de explicar a los revolucionarios y sus enemigos tanto como un argumento sólido para destacar la importancia política del arte y la literatura.

Sin duda, sería exagerado decir que Sarduy hizo esta articulación de manera conciente. Más bien fue una consecuencia de su corrimiento a los márgenes de la polémica con el pasado. Se situó así en un espacio en el cual confluían la tradición y lo nuevo, un espacio adecuado, por lo tanto, para definir una cultura moderna luego de la Revolución.

Relaciones parisinas

Las páginas anteriores contradicen la imagen que hasta hace unos años se tenía de Sarduy. A grandes rasgos, esa imagen era la de un escritor que se había ido de Cuba poco después de la Revolución, para instalarse en París y, salvo a

desentenderse de la política mientras desarrollaba una obra compleja, influida por Lezama Lima, Lacan y la teoría crítica francesa. Pero luego del volumen de Cira Romero, Sarduy se volvió un sujeto fracturado tanto en su biografía como en su literatura. Esto redimensiona un interrogante que antes podía pasarse por alto: ¿por qué se exilió? Pero como nunca rompió abiertamente con la Revolución, no nos es posible elegir una causa definida. Por eso es mejor presentar una organización de los pocos datos con los que contamos, para manejar todas las posibilidades y darle la complejidad que tiene su radicación en París.

Sabemos que Sarduy, que obtuvo una beca del gobierno revolucionario para estudiar historia del arte en Europa, vio por última vez La Habana el 12 de diciembre de 1959. En su viaje lo acompañó Díaz Martínez, también becado, quien más tarde reconstruiría los pormenores en el prólogo espléndido a la correspondencia de Sarduy, fundamental para los datos que acá menciono. Los amigos zarparon en un barco de la Transatlántica Española y, después de casi un mes de travesía, llegaron a Santander. Pero las cosas se complicaron antes de desembarcar. La policía le negó a Díaz Martínez la entrada a España por cuestiones políticas y Sarduy lo despidió en la borda, de la que bajó sin problemas después de darle la máquina de escribir y el poco dinero que tenía, para luego dirigirse a Madrid. Encerrado en su camarote, se llevaron a Díaz Martínez hasta Santurce y finalmente lo expulsaron a Francia por el puesto fronterizo de Irún.

Pero a los pocos meses Sarduy se apareció en París. Recuerda Díaz Martínez: “Largas conversaciones sostuve con Severo en aquel convulso París de 1960, en cuyos bulevares rebotaba la guerra de Argelia dejando por todas partes pintadas de las OAS y de los partidarios de “*l’Algérie algérienne*” (13). Continúa: “Triunfaban Dubuffet y Jacques Tati, se tarareaba “*Les enfants du Pirée*”, Ionesco se eternizaba en el teatrillo de la calleja Du Chat qui Péche y “*Orfeo negro*” se imponía en los cines y en los tocadiscos de los bares” (13). Pero las luces de París no se olvidaron de que en diciembre de 1960 se cumplía el plazo de la beca. Díaz Martínez subió al vagón que lo llevaría a Marsella y de ahí a La Habana; Sarduy se quedó en la estación.

Otro relato, esta vez de François Wahl, cuenta lo que pasó después (1999). Primero las autoridades de Francia amenazaron con expulsarlo porque se comentaba que era un espía cubano. Luego comenzaron los tironeos con la embajada de su país. En el '66 solicitó la renovación de su pasaporte. Como el trámite se demoraba, le escribió a Díaz Martínez para que investigara en las oficinas cubanas sobre las causas de la tardanza. El 24 de abril del '67 volvió a escribirle: “escribo ahora por primera ve: ’

considerar como el rechazo, por parte de la burocracia cubana, de mi estatuto de ciudadano” (37). Apátrida durante dos años, en 1968 se naturalizó francés.

Muchas pudieron haber sido las causas por las cuales eligió quedarse en París. En 1961 la Revolución tomó un rumbo radicalizado, que entre otras cosas dismanteló la formación intelectual de los medios de Franqui. También es una razón de peso que París, al igual que en el pasado, era la querida no sólo de Rubén Darío, sino también de la mayoría de los escritores latinoamericanos. Pero lo único que sabemos con exactitud es que, en Francia, tejió relaciones con rapidez.

Entre los parisinos, el primer vínculo, o al menos el más importante, lo tuvo con François Wahl. Lo conoció, según cuenta Sarduy, en la Capilla Sixtina⁸. Estamos todavía en 1960: el exilio no era un exilio y él todavía proyectaba terminar una tesis sobre tres retratos de los Flavio. Enseguida comenzaron un romance que continuaron en París. Sarduy dejó de hablar de Sartre; Wahl le recomendó que leyera en cambio a Barthes, el *nouveau roman* y la revista *Tel Quel* (Wahl 1997). Encargado de las ciencias humanas en du Seuil, lo que en realidad le sugería es que conociera a los escritores que él publicaba e ingresara a su ámbito intelectual. Al poco tiempo comenzó a trabajar en la editorial, donde dirigiría la colección de escritores latinoamericanos (Wahl 1999: 1476). Trabajó amistad con Barthes y conoció a Kristeva, leyó a Freud, Levy-Strauss, Sade y Bajtin. Estuvo con Wahl mientras éste armaba los *Escritos* de Lacan; en fin, entró en contacto con la lingüística de Hjelmslev y Jacobson y conoció a Genette y Todorov en el seminario que Barthes dictaba en la École Pratique des Hautes Etudes.

En París también se relacionó con latinoamericanos y españoles. El más importante es Emir Rodríguez Monegal. Cuando se conocieron, a fines del '65 o principios del '66, el crítico uruguayo estaba a punto de crear la polémica revista *Mundo Nuevo*. Sarduy se convirtió en uno de sus más importantes colaboradores y en sus páginas estableció los cimientos de su estética y de su ideología de la literatura y la cultura. Por este motivo, es importante hacer una mínima descripción de la revista de Rodríguez Monegal.

El oscuro nacimiento de una nueva ideología liberal

Mundo Nuevo salió entre 1966 y 1971. Rodríguez Monegal dirigió los primeros veinticinco números, que se publicaron mensualmente desde París hasta agosto de 1968; los restantes estuvieron a cargo de Horacio Daniel Rodríguez, con sede en Buenos

⁸ “Para una biografía pulverizada”, (1999: 13-14).

Aires. Sarduy únicamente colaboró durante la gestión del crítico uruguayo, pero lo hizo en abundancia. Publicó un total de diez ensayos, que después recopilaría en *Escrito sobre un cuerpo* (1969), aparte de que en la revista aparecieron dos adelantos de *De donde son los cantantes*, su segunda novela. Todos estos textos estuvieron fuertemente marcados por el modernismo parisino y latinoamericano. Con esto, Sarduy no hizo otra cosa que seguir los parámetros de la publicación. En efecto, con la revista Rodríguez Monegal se propuso reflejar el mundo nuevo que estaba emergiendo en los '60, como lo plantea en uno de los pasajes centrales de la nota que escribió como presentación:

En el terreno de la cultura (que es dominio al que *Mundo Nuevo* dedicará sus mayores atenciones), la calidad del artista y del escritor latinoamericano no ha sido reconocida como corresponde. Por eso mismo parece no sólo oportuna, sino muy necesaria hoy la empresa de recoger en una publicación periódica, verdaderamente internacional, lo más creador que entrega América Latina al mundo, ya sea en el campo de las artes y de la literatura, ya en el del pensamiento y la investigación científica. En las páginas de *Mundo Nuevo* se recogerá un panorama completo de la vida creadora de América Latina, al mismo tiempo que se ofrecerá una visión crítica de lo más nuevo y renovado de la cultura actual (1966a: 4).

Pero tal vez lo central es que la revista no apuntaba a un público especializado, sino a un lector que se encontraba tanto en las aulas universitarias como en los grupos de estudio, las librerías, los cines y los cafés. Considerablemente numeroso, se trataba de un nuevo actor, surgido de la urbanización de la primera mitad de siglo, la masificación de las políticas educativas y interés que en los '60 despertaron las innovaciones teóricas y estéticas. *Mundo Nuevo* convocaba a ese público a través de su interés por la flamante cultura urbana y los nuevos emprendimientos editoriales como así también con la apropiación de ciertas técnicas periodísticas, como la entrevista, la desgrabación de charlas colectivas y la intercalación de alguna fotografía. Sarduy fue consecuente con este proyecto: en sus páginas escribió sobre Sade, Bataille, el estructuralismo, Lacan y el grupo *Tel Quel*, abordó con este marco teórico las novelas de lo que más tarde se conocería como el *boom* de la narrativa latinoamericana, hizo una apasionada reivindicación de Lezama Lima y Góngora y abordó las vanguardias plásticas del Pop y el Minimal Art, que tuvieron su reflejo en el *Di Tella* y el proyecto internacionalista de Romero Brest⁹. Representante conspicuo de la modernización cultural, Sarduy contribuyó con esto al proyecto modernizador de *Mundo Nuevo* y a cambio logró instalarse como escritor en el orbe latinoamericano.

⁹ Para una lectura del *Di Tella* y el proyecto de Romero Brest, Cf. Andrea Giunta (200

Como lo revela el título que eligió Rodríguez Monegal, la revista trazó una frontera nítida entre lo viejo y lo nuevo y se ocupó con una particular pasión en arrumbar en el pasado hechos políticos y manifestaciones culturales que en el presente ocupaban, a su juicio, un lugar residual. El pasado era la dependencia política del arte y la literatura, la ideologización y la dirección estatal de la cultura. Lo viejo se encontraba en el realismo, la literatura documental, la insistencia en la representación y la moralidad como parámetro del juicio estético. Por encima de todo, lo que la revista comenzaba a sentir como pasado era la guerra fría y, en consecuencia, la división del mundo en dos grandes bloques ideológicos, anclados en el stalinismo soviético y el maccartismo norteamericano. Rodríguez Monegal condenó todo esto al pasado, a pesar de que muchos de estos hechos todavía tenían una presencia más que considerable en las sociedades latinoamericanas. Insistió en el fin de la guerra fría, verdadero eje alrededor del cual se constituyeron dos visiones totalizantes de la cultura. Lo hizo con particular énfasis en sus crónicas sobre el XXXIV Congreso Internacional del PEN Club (1966), en el que participaron varios de los escritores que luego conformarían el *boom*. En una de ellas relata las gestiones de Arthur Miller, presidente del congreso, para destrabar las prohibiciones a que entraran intelectuales de izquierda a los Estados Unidos, donde se llevó a cabo el evento. Escribe Rodríguez Monegal:

El éxito de esta gestión de Miller y del PEN Club Internacional se pudo ver precisamente en el XXXIV Congreso. Por eso, la presencia de escritores de los países socialistas del mundo entero y, sobre todo, de una delegación latinoamericana en que abundaban los escritores de izquierda era, de antemano, la mejor demostración de que el maccartismo había sufrido una gran derrota póstuma en los Estados Unidos y de que la guerra fría (por lo menos en el terreno intelectual) había dado paso al diálogo (1966c: 86).

Para *Mundo Nuevo*, las gestiones de Miller tienen un valor simbólico importante. En primer lugar, y esto está claramente manejado por Rodríguez Monegal, la derrota del maccartismo constituyó un vuelco en las relaciones entre política y literatura. El congreso suprimió un mundo en el cual la afiliación del escritor era la base para evaluar su obra y creó los parámetros de uno nuevo, en el cual la ideología quedaría en el ámbito de las elecciones personales y perdería importancia a la hora de apreciar su literatura, cuyo valor sólo se podría plantear a partir de parámetros autónomos. Pero el Congreso es simbólico también por una segunda razón: la gestión de Miller no se dio en el vacío, sino que constituyó un vuelco en la historia de la cultura norteamericana, en

tanto impuso una frontera con la cual cerraba un pasado y abría un porvenir. Esto no significa que *Mundo Nuevo* tomara a los Estados Unidos como modelo; lo que sí deja en claro es que la modernización de la cultura que celebraba la revista sólo podía darse en el marco de una transformación de los países liberales. Como se advierte en las abundantes críticas a las naciones comunistas y en las a lo sumo esporádicas condenas hacia algunas de las políticas norteamericanas, el fin de la guerra fría y la superación de las dos grandes totalizaciones ideológicas significaban el rechazo del socialismo real y la construcción de un verdadero liberalismo en América Latina. Asimismo, del mismo modo que Miller, *Mundo Nuevo* tampoco impulsó esta transformación desde afuera de la cultura, sino que ella misma estuvo atravesada por la encrucijada entre lo viejo y lo nuevo, entre el pasado y el porvenir.

Así pueden leerse sus oscuras relaciones institucionales. La revista pertenecía al Congreso por la Libertad de la Cultura (1950-1979), una institución que, como señaló Mudrovic, había nacido luego de la Segunda Guerra Mundial como “un frente intelectual de ideología anti-soviética, anti-neutralista y, concomitantemente, pro-USA” (1997: 13). Con proyección internacional, el Congreso le había encargado a Rodríguez Monegal la creación de *Mundo Nuevo* para reemplazar a *Cuadernos por la Libertad de la Cultura*, una revista que, dedicada a los países en lengua castellana, había envejecido tras la Revolución Cubana y el nuevo lugar de América Latina en el escenario mundial. Este vínculo se volvió un escándalo poco antes de que saliera el primer número, porque en abril de 1966 el *New York Times* publicó una denuncia sobre la CIA, en la cual se señalaba que la agencia de inteligencia norteamericana “había apoyado a grupos de exiliados cubanos y refugiados comunistas en Europa, y a organizaciones de intelectuales anti-comunistas pero liberales como el Congreso por la Libertad de la Cultura, y algunos de sus diarios y revistas”¹⁰.

Al principio, Rodríguez Monegal prefirió llamarse a silencio sobre estas denuncias, que se propagaron por América Latina a través de las traducciones de los artículos del *New York Times* en *Marcha* de Montevideo¹¹. Pero finalmente se defendió. Se vio obligado a hacerlo porque en 1967 se conocieron nuevos datos. El 20 de mayo, Thomas Braden, un ex agente de la CIA, le confesó al *Saturday Evening Post* que habían colocado a uno de sus oficiales en el Congreso por la Libertad de la Cultura (las sospechas recayeron sobre su director, Michael Josselson). Para peor, el propio

¹⁰ Cito de la traducción completa que hizo Rodríguez Monegal para *Mundo Nuevo* (1967: 11).

¹¹ Las traducciones salieron los números 1302 al 1305, entre el 6 y el 27 de mayo de 1

Congreso reconoció que, sin que su Asamblea lo supiera, el vínculo financiero con la CIA efectivamente había existido¹². Rodríguez Monegal publicó en consecuencia dos editoriales para los números 11 y 13 y en el 14 firmó un extenso ensayo sobre el tema, textos a través de los cuales se puede percibir la forma costosa mediante la cual la revista propuso un nuevo liberalismo desde las instituciones residuales de las que nació.

A grandes rasgos, la defensa de Rodríguez Monegal siguió dos estrategias. Por un lado, se separó del Congreso recordando que la revista dependía del Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales, fundado sin embargo por la desprestigiada institución y dependiente de ella. Por el otro, se victimizó: aseguró que las denuncias sobre el *affaire* eran en realidad una operación montada por la CIA en respuesta a la “desviación liberal” del Congreso por la Libertad de la Cultura, conformado por “intelectuales independientes” que “están ahora contra la política internacional de los Estados Unidos en el Vietnam y en América Latina” (Rodríguez Monegal, 1967: 20). Ciertamente, como observa Mudrovcic, esta defensa es inverosímil: “Poco más o menos sostiene que la CIA, a través de las declaraciones de Braden, trató de atacar a los “escritores independientes” con el fin de desautorizar sus críticas a la política exterior norteamericana en Vietnam y América Latina” (42). Aunque en los números 13 y 14 apareció “La crisis norteamericana”, un largo ensayo en el cual Theodore Draper hizo una fuerte crítica a la política internacional de aquel país, en *Mundo Nuevo* no existió una línea editorial contra los Estados Unidos, como sí hubo una oposición sostenida hacia la Unión Soviética y Cuba. Pero Rodríguez Monegal efectivamente buscó transformar el viejo conservadurismo en un nuevo liberalismo cultural. *Mundo Nuevo* suprimió uno tras otro los lazos que unían el arte y la literatura a parámetros políticos, morales y religiosos; en su reemplazo, insertó la cultura en lo que Foucault denominó una racionalidad liberal, es decir, una normalización por el mercado, a través de las ventas de los libros y las entradas de cine y teatro (Foucault 2008). Con esto, y no con el viejo anticomunismo, enfrentó el socialismo.

Un gran ejemplo en este sentido es un ensayo de Fejtö, aparecido el primer número de *Mundo Nuevo*, en el cual el autor critica severamente la industria cubana del libro:

El plan de ediciones para el año siguiente se elabora durante el verano y después se envía al Consejo de Ministros. Una vez aprobados, los manuscritos se distribuyen entre las 250 imprentas del país. Los Ministerios del Comercio Interior y del Comercio Exterior compran automáticamente toda la producción. El autor recibe

¹² El texto fue originalmente publicado en *Le Monde* el 18 de mayo de 1967.

sus honorarios como si se hubieran vendido todos los ejemplares. Los inconvenientes de este sistema saltan a la vista: no existe sanción del público; es el estado –y, en última instancia, el contribuyente– quien paga los errores. (58).

Frente al sistema socialista, *Mundo Nuevo* propuso la regulación del mercado y, para evitar las posibles desviaciones estéticas que podían generar los parámetros exclusivamente económicos, entendió que las revistas y las editoriales debían constituirse en orientadoras del gusto del lector. El ejemplo en lo que respecta a las revistas es *Mundo Nuevo*, su promoción de escritores, su actualidad e internacionalismo, su superación de los condicionamientos políticos y su rechazo a la intervención del Estado. Lo mismo cabe decir de las editoriales. Para *Mundo Nuevo*, forjar una literatura significaba sostener económicamente a los escritores, objetivo para el cual se necesitaba de empresas que conocieran adecuadamente el negocio del libro. Tomando como ejemplo a Boris Spivacow, la revista sostuvo que las editoriales debían colocar productos de alta calidad a través de estrategias de mercado tales como la instalación de quioscos (con el consecuente acercamiento del libro a la revista) en los lugares por donde solían transitar los potenciales lectores.

Como su nombre lo indica, la revista de Rodríguez Monegal buscó reflejar la nueva cultura urbana y, desde la siempre deseada París, se colocó como una orientadora del gusto estético. Sin embargo, fue ella misma una de las piezas del gran reacomodo cultural de los '60. Nació del viejo anticomunismo conservador y transformó su origen en una nueva ideología liberal para la cultura.

El vuelco de Sarduy

Mundo Nuevo propuso un gran modelo de escritor. Se trata del intelectual independiente, que si bien resultaba problemático en el marco de una revista vinculada aunque sea indirectamente con la CIA, constituyó uno de los planteos más redituables de Rodríguez Monegal, debido a que representaba parte de la opinión de los escritores latinoamericanos del momento, quienes también estaban dispuestos a defender la libertad de expresión¹³. Por las páginas de la revista pasó también un segundo tipo de figura: la del escritor perseguido por el estado, cuyos grandes ejemplos fueron Siniavski y Daniel, dos soviéticos condenados a trabajos forzados, de los cuales *Mundo Nuevo* se

¹³ Cf. los artículos de Fuentes y Vargas Llosa que Rodríguez Monegal recoge en su texto sobre el proceso Siniavski-Daniel. Para Fuentes el proceso “Es una injuria a la lenta y difícil elaboración de un verdadero pensamiento cultural dentro de los nuevos movimientos de izquierda en el mundo” (94); para Vargas Llosa “la literatura es una forma de insurrección permanente y ella no admite las cami

ocupó en el primer número. Curiosamente, el exilio cubano no tuvo lugar en esta categoría. Cabrera Infante, que publicó en *Mundo Nuevo*, estaba a punto de convertirse en el ejemplo del autor furioso con la Revolución; pero recién lo haría con su desafección del 30 de julio de 1968, después de que Rodríguez Monegal abandonara la revista. El escritor violentado por el estado cubano no estuvo disponible sino después del famoso caso Padilla.

En términos generales, Sarduy siguió la regla. No hizo exhibición de su condición de cubano ni expresó sus ideas políticas. Se acomodó, en cambio, al modelo de intelectual independiente que proponía Rodríguez Monegal. Pero su itinerario fue diferente al de la revista. En rigor, *Mundo Nuevo* provenía del anticomunismo tradicional y diseñó un nuevo liberalismo dentro de la cultura. En cambio, el pasado inmediato de Sarduy era el de la Revolución, y su presente el de la renovación teórica de París y las nuevas experiencias estéticas de América Latina. La tensión fue distinta y distinta fue la solución del conflicto entre el pasado y la modernización.

En principio, antes de empezar a colaborar en *Mundo Nuevo*, Sarduy había solucionado el conflicto continuando la literatura política que había comenzado en La Habana. Esto le aseguraba una recuperación del pasado cubano a la vez que lo capacitaba para tratarlo a partir de las nuevas formas estéticas parisina y hacer su crítica a la Revolución. *Gestos* (1963) constituyó una solución inicial: en esta primera novela abordó los últimos días de La Habana de Batista a través de las técnicas narrativas del *nouveau roman*. Asimismo, contó la historia desde los cabarets de la zona portuaria, un espacio “inadecuado” para la epopeya de la toma del poder¹⁴. Lo mismo cabe decir de *De donde son los cantantes* (1967). En esta segunda novela, cuyo manuscrito tenía terminado a principios del '66, Sarduy hizo un tratamiento aún más crítico sobre la Revolución. La novela busca dar cuenta de la heterogeneidad cubana mediante tres relatos independientes, dedicados cada uno a lo español, lo africano y lo chino, es decir, a las tres corrientes inmigratorias que poblaron la Isla. Con esto sostiene que la síntesis es imposible y que la unidad nacional depende de la imposición del blanco por sobre las otras dos raíces étnicas. Sarduy expuso esto al situar al español Mortal Pérez en los tres relatos. En el primero intenta someter a una china; en el segundo, se catapulta como senador gracias a la negra Dolores Rondón; pero el tercero es el crucial: en esa sección, Mortal Pérez encarna a Cristo (o a Castro) durante su entrada triunfal a La Habana. La

¹⁴ Sarduy tuvo plena conciencia de que la novela era una crítica a la Revolución. No la mandó a Cuba, sino que la publicó en francés a través de du Seuil y luego en castellano en la editorial

novela no sólo es una crítica al ser nacional y una parodia a la Revolución, sino que además sugiere que ésta es la heredera moderna de la opresión española a las culturas negras y orientales.

Pero Sarduy tuvo enormes dificultades para publicar *De donde son los cantantes*. Como recordaría años después, Carlos Barral rechazó el manuscrito en 1966. Las causas, presumiblemente, fueron las connotaciones políticas del texto o de la figura de Sarduy (por entonces el editor era un acaudalado simpatizante de la Revolución Cubana y la crítica a Castro no estaba a la orden del día entre el público hispanohablante¹⁵). Luego de las intensas gestiones de Rodríguez Monegal, la novela terminó saliendo en Joaquín Mortiz en 1967. Por la misma época comenzaron sus problemas con la embajada cubana y poco después perdió su estatuto como ciudadano. A partir de estas fechas, Sarduy cambió abruptamente su literatura. Para esto, se acomodó desde el primer número de *Mundo Nuevo* al modelo de escritor libre que estaba diseñando Rodríguez Monegal. Contaba por otra parte con un capital simbólico nada despreciable para tal fin: frecuentaba a Barthes y el grupo *Tel Quel* y manejaba con solvencia el estructuralismo, ese discurso autónomo, actual y, por si fuera poco, francés.

Sarduy demostró este cambio de actitud en la entrevista que Rodríguez Monegal le hizo para el segundo número de *Mundo Nuevo*. Verdadera presentación del joven escritor, el crítico lo sondeó con especial interés en lo que respecta a su nacionalidad y al argumento de *De donde son los cantantes*, no sólo para darle promoción, sino de hecho para rescatar el manuscrito del por entonces posible naufragio editorial. Pero Sarduy rompió con su pasado: a lo largo de la entrevista borró las connotaciones políticas del texto, hizo concesiones al tema del ser nacional y omitió su situación legal como cubano en el extranjero, como si se hubiera propuesto evitar toda afirmación comprometedora. Por ejemplo, cuando Rodríguez Monegal le pregunta por qué eligió quedarse en París, Sarduy elude la respuesta y habla de su radicación en La Habana:

Lo más ambiguo en su pregunta es tal vez el verbo elegir. Porque yo no elegí verdaderamente venir a Europa, como creo que uno elige las cosas. En realidad este no fue mi primer viaje. El primero, el más importante, es el que hice del interior de Cuba, de Camagüey, donde nací, hasta La Habana (15).

A tono con el modelo de intelectual libre de *Mundo Nuevo*, Sarduy separó la literatura de la política, a la que arrinconó en la vida privada. De ahí en más, sus

¹⁵ Cf. Levine (2002: 166-175). Irónicamente, la editorial publicaría *De donde son los*.

opiniones sobre Cuba únicamente se exhibirían por carta. El 24 de abril de 1967 le escribió por ejemplo a Díaz Martínez sobre el pasaporte, los contactos de *Mundo Nuevo* con la CIA y las críticas de Fernández Retamar:

Más daño le hace ahora a Cuba su CIA interior (Roberto [Fernández Retamar] y su piña) que la otra, exterior, visible. El ataque de Pocho [Ambrosio Fornet] contra Carlos [Fuentes] y contra mí, en la *Casa*, es una joya de estupidez provinciana, verdad es que, si no fuera por eso, ¿cómo se iba a hablar en una mesa de Saint Germain de los “escritos” de Pocho? Neruda, de paso, antier, que ya está harto del terror fernandezco, prometió no dirigirles más la palabra (1996: 37-38).

Y el 10 de diciembre del '76 le escribe a González Echeverría:

Tu amigo Carpentier, paso a aclararte, fue electo en el nuevo parlamento cubano. Cuba ahora es un país electoral, aunque por supuesto todos los candidatos son designados por el gobierno, y Castro, en esas elecciones y en las previsibles modificaciones legislativas, “salió” presidente de la República, Primer Ministro, Secretario del Partido, y por qué no, reina de belleza Palmolive¹⁶.

En *Mundo Nuevo* tal vez no exista un ejemplo más claro que el de Sarduy de lo que significa separar la literatura de la política. La ideología entra en el orden de las creencias, en el murmullo inhallable de la oralidad, en las experiencias que se pierden en lo anecdótico; y por obra de este mismo movimiento, la biografía cae en los bordes de lo inesencial al convertirse en aquello de lo cual ya no tiene sentido acordarse en la medida en que sólo puede entorpecer el juego por todos visible de un lenguaje pulcramente impersonal. Sarduy se convirtió en punta de lanza de esta nueva ideología. Escribe por ejemplo en el número 8, de febrero de 1967, en lo que sería una de las primeras repercusiones latinoamericanas de *Las palabras y las cosas* de Foucault:

Que el poeta, liberado de todos los residuos románticos, continúe el trabajo de las máquinas, que la belleza pueda obtenerse con un arte combinatorio digno de ellas, que la misión del “autor” no sea más que prolongar ese *laboro di programmazione*, me parece ya parte del presente. La “noción” de hombre perece (1967: 38).

Mundo Nuevo saludó por última vez la guerra fría en tanto constituyó el pliegue mediante el cual la derecha tradicional se transformó en una nueva propuesta liberal para la cultura, con la cual se reemplazaron los viejos sustentos ideológicos por una normalización de los bienes culturales por parte del mercado. Lo mismo podemos decir

¹⁶ Citado en González Echeverría (1999: 1589).

de Sarduy. En la revista se hizo eco de la vanguardia crítica parisina y planteó lo que en términos genéricos podríamos llamar la revolución del lenguaje poético. Esos textos constituyeron el pliegue mediante el cual Sarduy sepultó su militancia en la Revolución Cubana. La biografía, la intimidad del hombre, quedó desde ese momento cuestionada (Sarduy se convirtió en un ejemplo nítido de algunos de los usos latinoamericanos de la teoría francesa). Pero estos trabajos que publicó en *Mundo Nuevo* lograron estos propósitos en tanto definieron una nueva articulación de lo nuevo con la tradición. Si en 1959 se había propuesto una literatura revolucionaria llevando el humanismo de Lezama Lima a una concepción jacobina del hombre, ahora se despidió del hombre para plantear otro vínculo entre la tradición y lo nuevo, basado en la autonomía textual.

El textualismo urbano y la recuperación de Lezama Lima

En *Mundo Nuevo*, Sarduy publicó dos grandes ensayos sobre el texto y la tradición cubana: “Por un arte urbano” y “Dispersión/Falsas notas (homenaje a Lezama Lima)”. En ellos manejó con total solvencia la teoría crítica francesa y trazó un puente con la cultura cubana. Asimismo, son claros exponentes de cómo se insertó en el nuevo liberalismo que propuso *Mundo Nuevo*. Pero cabe señalar que esto último no se encuentra explicitado en los textos en cuestión. La revista de Rodríguez Monegal no se pronunció políticamente, sino que enmarcó los trabajos literarios y críticos con los editoriales y las noticias sobre la industria cultural latinoamericana. Con esto logró un doble propósito: por un lado, defendió la autonomía textual y demostró ser impermeable a las opiniones políticas de los autores, y por el otro dejó en claro que el avance de la cultura latinoamericana no estaba motivada por cuestiones como la inminencia revolucionaria de América Latina, sino por la mercantilización, los instrumentos de orientación del público y la libertad nacida de la disolución de la guerra fría. “Por un arte urbano” y “Dispersión/Falsas notas” definieron esta constelación de teoría francesa, relectura de la tradición cubana y liberalismo cultural.

Sarduy publicó “Por un arte urbano” en el número 25. En este ensayo de interpretación histórica sobre la ciudad sostiene la tesis de que antes del siglo XVII el espacio urbano estaba organizado geoméricamente, con una topología en ángulo recto, alrededor de la plaza central, en donde se situaban la casa de gobierno y la catedral. Pero a partir del barroco ese orden se derrumbó. Entonces comenzaron a formarse barrios, aglomeraciones, nuevos paseos y lugares de concurrencia. El cuadrículado y la plaza perdieron sus privilegios y los habitantes se vieron inmersos en

de imaginar en su totalidad. Por este motivo, se constituyó un tipo de organización semiológico. Según sugiere Sarduy, una metrópoli sólo es concebible gracias a la mediación de mapas, guías y relatos, y no es posible darle un orden sin el uso de símbolos e íconos, sin señales de tránsito, leyendas y numeraciones. La ciudad moderna es un texto, y lo es de manera metafórica y literal: por un lado, es una red sin centro; por el otro, es un espacio definido por la semiología.

Una de las grandes consecuencias de este análisis es que “Por un arte urbano” establece una teoría del poder y la revolución. Antes del barroco, el poder estaba en la casa de gobierno y la catedral; luego del siglo XVII, lo reemplazó el poder del lenguaje. En consecuencia, la revolución no pasó ya por el derrocamiento material de un gobierno, sino por la deconstrucción del lenguaje urbano. Por esta razón, las armas le dejaron su lugar al arte y la literatura, las nuevas formas de la acción política. Esta sustitución relumbra en una carta a Díaz Martínez de agosto de 1970, en la que le dice, en relación con su ensayo sobre Miguel Hernández, lo que sigue:

Era grande y tú lo dices con sencillez, cambiaría en tu ensayo la palabra conciencia –el poeta actúa sobre la conciencia- por la palabra lenguaje, pues pienso –ojalá que no halles demasiado aburrido mi librito *Escrito sobre un cuerpo*, que Pepe [Rodríguez Feo] tiene- que la actitud subversiva de la poesía está en la deconstrucción de eso que para “los otros” es paradigmática [sic] de la normalidad, de la percepción y la lógica: el lenguaje (44).

Pero *Mundo Nuevo* sobrescribió el ensayo e hizo explícito su soporte ideológico y material. Si la revolución textual es una lucha por liquidar el viejo orden de la catedral y el gobierno, la revista demostró que lo que se constituía en su reemplazo era la mercantilización de la cultura a través de las revistas y las editoriales. La semiología urbana de Sarduy va de la mano de la crítica a los grandes bloques ideológicos; el rechazo de la plaza central se corresponde con la fobia al Estado de Rodríguez Monegal.

Si en “Por un arte urbano” articuló las novedades parisinas, en “Dispersión/falsas notas” Sarduy recuperó la tradición cubana. El ensayo está íntimamente ligado a la historia de *Mundo Nuevo*. El detonante fue el impacto de *Paradiso* (1966) no menos que de las reseñas elogiosas que recibió. El primero en escribir sobre la novela fue Cortázar con “Para llegar a Lezama”, un ensayo que había pensado publicar en *Mundo Nuevo*, intención de la que desistió después de los consejos de Fernández Retamar. Desde 1966, circuló por cartas, hasta que finalmente apareció en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1968). Vargas Llosa se sumó con una reseña de 1967. Rodríguez Monegal, alertado por

la calidad estética de Lezama o porque olfateó una polémica prometedora, salió al cruce denunciando que Cortázar y Vargas Llosa omitían la homosexualidad de la novela, un verdadero tabú para Cuba. Poco después, según Mudrovic, el director le cedió el espacio a Sarduy “para inaugurar otras lecturas posibles y estrechar así vínculos de “pertenencia” indiscutibles” con el autor (107).

Pero es importante matizar un poco estos propósitos. Si Rodríguez Monegal le encargó efectivamente una lectura de ese tipo, Sarduy la cumplió sólo a medias. Su *texto* es un collage de citas de autores como Cintio Vitier, Octavio Paz, Vargas Llosa, Jakobson, Burroughs, Barthes y Butor, mosaico al que Sarduy le intercaló reflexiones propias sobre la escritura. En el trabajo siguió sólo a grandes rasgos la línea de Rodríguez Monegal. Polemiza con Cortázar, pero sólo en dos frases, sin mencionarlo y como al pasar. Omite la homosexualidad, reemplazándola por el erotismo de la escritura. Y lo más importante: Sarduy no inscribió *Paradiso* en *Mundo Nuevo*, sino que la rescribió a partir de su propia teoría de la escritura. Respaldando sus argumentos en Lacan, para quien al hombre le resulta imposible acceder a lo real, compuso una lectura según la cual Lezama logró liquidar finalmente la ilusión representativa de la novela.

Pero este ensayo se resignifica en *Mundo Nuevo*. ¿No es la lectura de Sarduy, que sostiene que el gran acierto de *Paradiso* es haberse desentendido de la realidad gracias a un discurso estética y lingüísticamente autónomo, lo que Rodríguez Monegal reclamó desde el primer número, una literatura desvinculada de los partidos políticos, una literatura únicamente comprometida con su propio acto de enunciación? Nada más alejado de la palabra a veces dogmáticamente asertiva del director de *Mundo Nuevo*, que necesita decir de manera explícita que los puentes de la literatura son espejismos que ya a esta altura no engañan a nadie; y sin embargo, nada más coherente con esos principios, perfectamente logrados en tanto Sarduy no tiene ya que echar esa última mirada al mundo para demostrar que la literatura no tiene nada que ver con él.

Con “Por un arte urbano” y “Homenaje/falsas notas”, Sarduy rearticuló lo nuevo y la tradición. Por un lado, sepultó la Revolución Cubana en el pasado y las propias opiniones políticas en el ámbito de la vida privada a través de una apropiación del textualismo de la teoría crítica francesa; por el otro, recuperó desde ese ángulo a Lezama Lima, autor que, si en La Habana había mirado con respeto, en el exilio retomó para desarticularlo de la revolución real y reinscribirlo en la subversión textual. De más está decir que serían éstos los cimientos de su propuesta célebre del neobarroco. Pero su inscripción en *Mundo Nuevo* también pone en claro las contradicciones

poética de Sarduy. La autonomía literaria, la revolución del lenguaje poético, la consideración de que la patria es un archivo, todo eso que tomó de la teoría francesa, emergió en una revista que proponía un nuevo orden cultural, un liberalismo que no sólo incorporó con beneplácito esa rearticulación entre pasado y actualidad, sino que al mismo tiempo definió claramente su reverso ideológico y material: el fin de los grandes bloques ideológicos y la mercantilización de la cultura, la crítica a las totalizaciones y la descentralización estética, la transformación de las viejas derechas anticomunistas y la ruptura de los residuos morales de las sociedades burguesas.

Las soluciones de la modernidad

En *Viena fin-de-siècle* (1961), Carl Schorske observa que “La mente moderna ha crecido indiferente a la historia porque ésta, concebida como una tradición continuamente nutritiva, se le ha vuelto inútil” (11). Si algo refleja este trabajo es que, aún para un escritor tan apegado a la actualidad como Sarduy, la literatura es una forma de establecer una articulación entre el pasado y la novedad, dos aspectos contradictorios, que se rechazan sin que su fuerza repulsiva pueda cancelarse jamás. Ese cruce suprime los riesgos del tradicionalismo tanto como de la pasión snob. Pero en América Latina constituye además uno de los ejes de la modernidad.

La Revolución, que poco después del exilio de Sarduy se definiría marxista, no sólo importó de los países centrales esa concepción social, cultural y gubernamental, sino que, en lo que respecta a la cultura, se apoyó al principio en un alineamiento intelectual que había buscado desde algunos años atrás modernizar las letras cubanas. Sin embargo, el triunfo del Movimiento 26 de Julio no se explica ni siquiera mínimamente por estas cuestiones si no se comprende que vino a resolver también las esperanzas largamente postergadas de la gente luego de que la Revolución de independencia quedara trunca a partir de los condicionamientos norteamericanos. Como señala Halperín Donghi, “La revolución que triunfa en el Año Nuevo de 1959, que no es por entonces una revolución social, es en cambio la siempre renaciente revolución cubana, que sigue aspirando a una rehabilitación a la vez moral y nacional” (529). El movimiento de Castro entroncó en esos anhelos, que entre otros habían levantado los escritores del grupo *Orígenes*.

Algo parecido puede decirse de *Mundo Nuevo*, casi en contra de lo que esa revista buscó resaltar. Efectivamente, sus propósitos estuvieron orientados a registrar las novedades que a diario ofreció la literatura latinoamericana en el esp

durante la década del '60. Condenó, ciertamente, muchas cosas al pasado, a pesar de que muchas de esas cosas, como las ideologías políticas, no perecieron, ni en esos años ni en los decenios que siguieron hasta la actualidad. Pero su propuesta de un nuevo liberalismo no podía tener cabida sino como una transformación del orden burgués heredado. Las oscuras relaciones institucionales de la revista le recordaron a Rodríguez Monegal, muy a su pesar, que aún la más efímera de las novedades tiene vínculos más que reconocibles con el pasado.

Esto no significa, ni mucho menos, que la articulación entre pasado y presente sea una solución definitiva. Así lo demuestra Sarduy. Vivió los dos sistemas culturales como un moderado y evitó casi como regla general la polémica. Se acomodó en una posición cautamente distante de las luchas generacionales. En Cuba, recuperó la tradición de Lezama Lima a pesar de que se inscribió entre los que lo rechazaron con visible exageración. Antes de la Revolución fue explícito en este sentido; durante su año revolucionario, la propia cautela lo llevó a recuperar, acaso involuntariamente, el utopismo estético de los origenistas, sin dejar de insertarlo en el humanismo jacobino y la propaganda política. En París, abrazó el textualismo y trazó sus vínculos con la patria, una forma de diseñar un islote en el atlántico imaginario que separaba los dos países o bien en el tiempo que año tras año lo distanciaba de su país natal.

Pero estas soluciones de la modernidad, hechas durante las tensiones álgidas de la Revolución y el exilio, no dejaron sin embargo de fracturar su vida y su literatura. Si en Cuba parece no pagar precio alguno por su cauta articulación de tradición y actualidad, en París éste fue demasiado alto: no sólo significó dejar su país, sino que también significó sepultar su pasado revolucionario bajo la autonomía textual y el murmullo epistolar de la vida privada. Incluso con su moderada búsqueda de un equilibrio, la experiencia moderna fracturó su vida. Reflejo de esto es su *Obra Completa* (1999). Publicada post-mortem, François Wahl y Gustavo Guerrero siguieron la solicitud de Sarduy de que no se recopilara un solo texto que él mismo no hubiera recopilado en libro. En consecuencia, no hay en los dos tomos una sola página publicada en Cuba. Su escritura es una afirmación y una negación, una aceptación y un rechazo, una memoria y un olvido. Paradójicamente, un escritor como él, que buscó empalmar la tradición y el modernismo, no logró hacerlo sino al precio de quedar él mismo escindido entre el presente en el exilio y su pasado en la Revolución. No es ésta sino una prueba elocuente del antagonismo irreductible de la modernidad.