

# SEVERO SARDUY, JACQUES LACAN Y EL PSICOANÁLISIS. ENTREVISTA CON FRANÇOIS WAHL

*FRANÇOIS Wahl, editor de los escritos de Jacques Lacan y Roland Barthes, fue también el compañero de Severo Sarduy desde 1960 hasta la muerte del escritor cubano en 1993. A través de Wahl, Sarduy conoció a Barthes, a Lacan, a Philippe Sollers, a Julia Kristeva y a muchas otras personalidades del mundo intelectual de los años sesenta.*

*En octubre del 2004 entrevisté a Wahl para hablar sobre la relación de Sarduy con el psicoanálisis, con la figura de Jacques Lacan, y con el grupo Tel Quel. La entrevista tuvo lugar en la casa de Chantilly, en las afueras de París, que la pareja compartió durante treinta y tres años y que todavía está decorada con las pinturas abstractas realizadas por Sarduy. —RG*

**Rubén Gallo:** Quisiera hacerle algunas preguntas sobre la relación de Severo Sarduy con el psicoanálisis en general y con la figura de Jacques Lacan en particular. En sus novelas y en sus escritos teóricos hay varias referencias a la terminología lacaniana...

**François Wahl:** Antes que nada, creo que no hay que exagerar la relación de Severo con el psicoanálisis: no hay que darle una importancia que no tiene. Severo no tenía mucho interés en el psicoanálisis como práctica clínica. Su encuentro con el psicoanálisis se dio por la importancia que tenía esta disciplina en el medio intelectual parisino de los años sesenta y setenta. Le interesaba, eso sí, como teoría y como sistema de pensamiento. Severo creía que para hablar de lo humano ningún discurso podía ser pertinente si ignoraba el psicoanálisis. Y sabía también que Lacan había sido el gran renovador de este discurso.

En la obra de Severo hay varias referencias a la personalidad de Jacques Lacan. A través de Roland Barthes, Severo conoció a todo un grupo de personas que estaban en análisis con Lacan y de intelectuales cercanos a él (comenzando por mí). A través de mí y de otras personas, Severo se mantenía al tanto de lo que estaba pasando en este círculo psicoanalítico y decidió darle una representación literaria. Y le interesaba mucho la “teatralidad” de Lacan, para emplear una expresión de Philippe Sollers.

**RG:** Me parece que varios de los libros de Sarduy entablan un diálogo con ciertos conceptos psicoanalíticos. En *Cobra*, por ejemplo, el Doctor Ktazob parece ser una caricatura de Lacan: es un hombre que dibuja diagramas matemáticos y somete a sus pacientes a los tratamientos más absurdos y dolorosos, como por ejemplo sumergir a Cobra “durante nueve días en un barril de hielo” (108-09). ¿No cree usted que este personaje corresponde al estereotipo de Lacan como un analista frío, más interesado en las matemáticas que en el bienestar de sus pacientes?

**FW:** Esa imagen de Lacan me parece completamente falsa. Severo nunca lo vio así: él sabía que Lacan no era una persona fría sino apasionada, y había escuchado muchos testimonios que mostraban la fidelidad y la afección de Lacan hacia quienes él no consideraba como “pacientes” sino como sujetos llamados a decidir por ellos mismos. Lo que molestaba a sus detractores era que Lacan nunca pensó que el bien consistiera en hacer sentir bien a los demás.

**RG:** Pero ¿por qué incluyó Sarduy tantas parodias de Lacan en su obra? El trabajo con el budismo es más general, pero las representaciones del psicoanálisis son muy específicas y siempre se enfocan en la figura de Lacan y en sus teorías psicoanalíticas.

**FW:** Hay varias razones. La primera es que Severo le tenía miedo a Lacan. Recuerdo una anécdota curiosa que conté en otro lugar. Lacan vivía y tenía su consultorio en el barrio de Saint Germain, en la rue de Lille, una calle que lleva el nombre de una ciudad de provincia. Severo nunca podía acordarse del nombre de esta calle —era un olvido casi patológico y un día descubrió la razón: cuando alguien hablaba de la “rue de Lille” Severo escuchaba “rue de l’île” —la calle de la Isla. Era un lapsus que repetía una y otra vez. Cuba le causaba mucha angustia y por eso no quería pensar en la Isla, ni siquiera en la rue de Lille.

También sentía celos de Lacan, quizá porque yo conocí a Lacan mucho tiempo antes de mi encuentro con Severo. Sentía celos porque durante varios años yo me dediqué casi de lleno a la edición de los escritos de Lacan. Además Lacan me llamaba por teléfono a la casa a las dos de la mañana y a Severo eso no le gustaba para nada.

A Severo, Lacan le interesaba mucho como personaje y, aunque se trataron poco, siempre tuvieron un trato cordial. Pero Severo tenía la impresión de que Lacan castraba a todo el mundo y eso es exactamente lo que dijo en sus novelas. Es por eso que Lacan aparece representado como el Doctor Ktazob en *Cobra*: en árabe este nombre significa “corta penes” y por lo tanto nos remite a la castración. En el fondo Severo creía que Lacan hacía con todos nosotros lo mismo que el doctor hace con Cobra en la novela.

Además, no hay que olvidar la figura completamente delirante del doctor, inspirada en los personajes que Severo conoció durante sus estudios de medicina en La Habana, que aparece bajo los nombres de Caimán y Caballo en *Cocuyo y Pájaros de la playa*.

**R.G.** En *Cobra* hay también toda una serie de juegos con el vocabulario y los diagramas lacanianos.

**F.W.** Sí, hay toda una serie de juegos sobre el *objet petit a*, el objeto perdido del deseo, uno de los conceptos desarrollados por Lacan. En el mismo pasaje en que aparece Ktazob, Severo utiliza la sintaxis lacaniana —“(a)” era la representación del *objet petit a*—, le da un giro irónico y la transforma en “la alteradita”.

Pero hay que subrayar que se trata de un juego literario con el vocabulario lacaniano y nada más. Es un ejemplo de “lo pintoresco” en la obra de Severo,

de la manera en que a la vez conocía y jugaba con eso que conocía, como un gato con un ratón.

**RG:** Pero me parece que el vocabulario lacaniano sí juega un papel importante en *Cobra*: además de Ktazob y el juego con el *objet petit a*, la novela incluye varios diagramas matemáticos como los que Lacan utilizó en *Écrits* y en sus seminarios: está, por ejemplo, el diagrama “Diamante” en el capítulo “La conversión” de *Cobra* (107). También hay referencias al lenguaje psicoanalítico en *Cocuyo* y en varios de sus ensayos.

**FW:** Severo asistió al seminario de Lacan: asistió, entre otros, al seminario “La logique du fantasme” (La lógica de la fantasía) impartido entre 1966 y 1967. También leyó a Lacan y con frecuencia me hacía preguntas sobre los textos.

Su procedimiento creativo era el siguiente: retenía no la serie de argumentos que conducen a una fórmula sino únicamente la fórmula pronunciada por Lacan. Después, ya por su cuenta, reflexionaba largamente sobre ésta. Y como había pasado tanto tiempo pensando en ella, la fórmula volvía a aparecer espontáneamente en su escritura. Pero en ese momento dejaba de ser fórmula y se transformaba en figura. Este tipo de *trouvailles*, de hallazgos fortuitos, aparece en toda la obra de Severo.

Yo diría que en sus novelas hizo con el psicoanálisis lo mismo que con la religión: lo amalgamó con otras imágenes para hacer figuras literarias. En ambos casos hay una manipulación irreverente de conceptos teóricos que le interesaban. Hizo lo mismo con fórmulas que venían de otras disciplinas: con el “uno se divide en dos” de Mao Tse Tung (que es una de las claves de *Maitreya*), con el vacío budista, con las teorías científicas. Severo encontraba imágenes que después incorporaría a su trabajo en todas sus lecturas: en la cosmología, por ejemplo, descubrió imágenes muy visuales, como aquella que describe el cosmos como un sistema de cuerdas o como una esponja.

Por un lado, Severo tenía un interés muy serio en todo esto. Por el otro, como novelista, jugaba con todos estos conceptos. Pero no jugaba con ellos ni en sus ensayos ni en sus poemas: recordemos, por ejemplo, el soneto “Que se quede el infinito...”.

Severo era capaz de un gran rigor intelectual, pero decidió usar las teorías de Lacan y de otros pensadores como un ingrediente más para crear personajes y hacer literatura. Podríamos incluso decir que en muchas ocasiones los verdaderos personajes de las novelas de Severo son los conceptos teóricos. En el capítulo final de *Cobra*, por ejemplo, es la pintura china la que emerge como la protagonista. En otras partes de la novela el personaje central sería la semántica lacaniana desprovista de su sintaxis: un sistema de escritura al segundo grado. He aquí una expresión que capta el método literario de Severo.

Severo explicó este procedimiento en uno de sus textos, “La métaphore au carrée”, que publicó inicialmente en la revista *Tel Quel* y después recogió en el libro *Barroco*. Este texto, sobre el uso de la metáfora en la poesía de Góngora, es también una explicación del método creativo de Severo, de cómo las referencias culturales —al psicoanálisis, a la religión, etcétera— eran transformadas en juegos lingüísticos, en “metáforas al cuadrado” que ya no apuntaban a ninguna realidad fuera del lenguaje. Este fue siempre su proceso funda-

mental de trabajo –un procedimiento que funciona también en la pintura o en la música.

Esto me trae en mente una asociación. Recuerdo que un día, mientras preparaba la edición de los escritos de Lacan –debe haber sido a fines de junio o a principios de julio de 1965 o 1966– Severo y yo asistimos a una representación de *Ariadne auf Naxos* de Richard Strauss en el festival de Aix en Provence. Recuerdo muy bien que esta ópera le causó una gran impresión.

Después de ver esta representación, Severo se inspiró en el canto de Ariadna –majestuoso como un aria de Wagner– interpretado en aquellos días por la soprano marsellesa Régine Crespin –para escribir la escena de *Maitreya* en donde los mugidos de una marsellesa llenan ese espacio ridículo que es el “ópera bar”. Así es como él escribía. Severo hizo algo parecido con el psicoanálisis al parodiarlo en sus libros. Lo usó como materia prima que después elaboró con una gran libertad creativa.

Sus juegos literarios con el psicoanálisis son muy parecidos a la elaboración que hizo del budismo en sus novelas. Desde antes de viajar a la India y a Nepal, Severo ya había estudiado la vida del Buda y los preceptos del budismo. Su interés por el budismo fue muy profundo, aunque nunca fue practicante de ninguna religión. Una parte de su interés en el budismo respondía a cierta curiosidad intelectual, pero también lo atraían los aspectos pintorescos de esta religión, es decir, la extrañeza que siente un occidental ante los ritos de la cultura oriental.

En el caso del budismo hay que destacar el compromiso, el rigor, la seriedad. Para Severo el símbolo por excelencia del budismo era una estatua china del Buda, hecha de madera, que está en el Rijksmuseum de Amsterdam. La estatua representa al Buda haciendo el gesto de “tomar la tierra como testigo” que Severo siempre tradujo como “Ne t’en fais pas” –no te inquietes– y que representa una identificación con la benevolencia. Nunca se olvidó de esta imagen.

Lo que siempre me sorprendió fue la actitud de Severo hacia la muerte. Fue una actitud que iba más allá del budismo: una actitud estoica, podríamos decir. Severo siempre tuvo una mirada objetiva, desnuda, que le permitía estudiarse a sí mismo y contemplar la nada. Y esta actitud estoica no tiene nada que ver con el imaginario. Para él, había la misma diferencia entre el budismo y el estoicismo que entre el imaginario y lo simbólico. Muchas veces, en nuestras conversaciones, hablábamos de esta dialéctica.

**RG:** Además de las deliciosas parodias que aparecen en *Cobra* hay otro libro de Sarduy que entabla un diálogo muy serio con las ideas de Lacan: el ensayo *La simulación*, que yo leo como una respuesta al Seminario XI de Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Los capítulos de *La simulación* discuten los mismos temas que Lacan abordó en ese seminario: el mimetismo, la anamorfosis y el *trompe l'œil*. ¿Asistió Sarduy al seminario XI de Lacan?

**FW:** Creo que sí. Severo asistió a varios seminarios de Lacan pero yo no podría precisar exactamente cuáles. Yo, en cambio, asistí al seminario asiduamente desde 1958 hasta la muerte de Lacan. Pero no tengo la cronología exacta en mente. Solamente puedo decir que en los últimos años del seminario Severo ya no asistía.

El problema con *La simulación* es que allí Severo interpreta muy bien el registro del imaginario pero sin insistir en los otros aspectos –el engaño, la trampa– que Lacan encontraba en este registro. Severo se queda *dentro* del imaginario.

*La simulación* es el libro de Severo del que me siento menos cercano. Me siento mucho más próximo a *Barroco* y a su exploración del registro simbólico que al juego con el imaginario que aparece en *La simulación*. Aunque hay que decir que a fin de cuentas el registro privilegiado en la obra de Severo es la tensión entre el imaginario y el simbólico. Como escritor, Severo tenía un gran interés en poder plasmar el imaginario por medio de lo simbólico. Toda su obra está estructurada por una fuerte tensión entre estos dos registros que no se resuelve nunca.

*La simulación* marca el momento en que Severo se abandonó de lleno a los efectos del imaginario: comienzan a multiplicarse en su obra los dobles, las gemelas rumberas, y otros elementos igualmente fantásticos que pertenecen a este registro. Aquí tampoco podemos olvidar toda la herencia de la Santería.

**R.G.** En *La simulación* Sarduy establece un diálogo no solamente con Lacan pero también con otro intelectual francés del que ahora se habla muy poco: Roger Caillois. Caillois fue una referencia importante tanto para Lacan como para Sarduy. Lacan cita las teorías sobre el mimetismo de Caillois en el Seminario XI y lo mismo hace Sarduy en *La simulación*. ¿Podría hablar de la relación de Sarduy con Caillois?

**F.W.** No en gran detalle. Severo conocía bien a Roger Caillois: fueron muy amigos hasta la muerte de Caillois en 1978. Severo lo quiso mucho y también tuvo una gran pasión por su obra. La suya es una pregunta muy interesante y perceptiva. Desafortunadamente yo nunca asistí a los encuentros de Severo con Caillois y no puedo decir nada más al respecto.

Lacan también se interesó en las teorías de Caillois y lo citaba mucho, pero curiosamente no era un autor muy leído –ni siquiera entre los estudiantes de Lacan. No figuraba en el horizonte. Los alumnos de Lacan hubieran leído a Blanchot antes que a Caillois. Pero, para Severo, Caillois fue una referencia importante: le fascinaban los análisis de las piedras que hizo Caillois en sus libros, todas esas lecturas de la figuración natural que aparece en las rocas.

Hablando de Caillois, me acabo de dar cuenta de algo curioso. Durante los treinta y tres años que Severo y yo vivimos juntos tuvimos una costumbre muy especial: todas las noches, en la cama, yo le leía un libro en voz alta hasta que él se quedaba dormido. Cuando nos conocimos, Severo estaba recién llegado y no conocía la literatura francesa, así que comencé por leerle todos los clásicos: Corneille, Racine, Balzac, Flaubert... La mayor emoción que tuvimos juntos fue la muerte de Emma Bovary: nunca lloramos tanto.

**R.G.** ¿Y Proust?

**F.W.** Leímos a Proust, pero nunca nos causó una emoción como la de *Madame Bovary*. Es curioso como algunos autores magníficos no pueden ser leídos en

voz alta: quizá porque la escritura es tan perfecta que leída en voz alta se vuelve un poco monótona. Recuerdo, eso sí, que una vez le leí poemas de Santa Teresa de Ávila en francés, como lo he contado en “Severo de la rue Jacob”.

Pero volviendo al tema de Caillois: Severo nunca me dijo “François, léeme un libro de Caillois”. No sé por qué. Claro que tampoco me pidió nunca que le leyera un libro de Lacan. Pero Caillois es distinto: sus libros se pueden leer en voz alta...

**R.G.** ¿Era él el que elegía los libros?

**F.W.** No, en general el que escogía era yo. Y si quería que se durmiera rápido, le leía un libro de Marx. Al minuto, ya estaba profundamente dormido.

**R.G.** Caillois aseguraba que el mimetismo animal –los insectos que cambian de color para asimilarse al aspecto de los árboles en donde se posan– es un ejemplo del triunfo de la pulsión de muerte. Hay un pasaje en *La simulación* que habla del mismo fenómeno –un grupo de animales marinos que avanzan hacia su muerte– pero me parece que en la obra de Sarduy no se trata solamente de una reflexión sobre la pulsión de muerte sino también de una confesión autobiográfica sobre el destino de los exiliados cubanos. El pasaje es el siguiente:

Llegada la marea del equinoccio, ciertos animales ciliados retroceden excesivamente sobre la arena, huyen demasiado lejos hacia el interior de la tierra; cuando el mar se calma, son incapaces de volver a alcanzarlo: mueren en exilio, tratando en vano de regresar al agua, cada vez más lejana, de recorrer al revés el camino que un impulso irresistible, inscrito en ellos desde su nacimiento y saturándolos con su energía, les había obligado a tomar. (Sarduy, *La simulación* 55)

**F.W.** Lo recuerdo muy bien. Quizá tiene algo que ver con los escritos de Caillois, pero también con un programa de televisión que vimos juntos. Éste es un pasaje biográfico, aunque no sé si Severo era consciente de ello al escribirlo. Es un texto que también refleja el cambio radical en su relación con Cuba, un viraje que ocurrió entre *Colibrí* y los últimos libros: *El cristo de la rue Jacob*, *Cocuyo* y *Pájaros de la playa*.

Hasta ese momento, Cuba había sido un mundo imaginario para Severo: el país de *De donde son los cantantes*, un universo fantástico y festivo. Pero en sus últimos libros Cuba pasa a ser un lugar real, un país que había perdido para siempre y que ahora veía con cierta melancolía. Este viraje en la imagen de Cuba ocurrió en los últimos años de su vida. Severo comenzó a sentirse como un exiliado –algo que no ocurrió para nada al principio– y fuera de lugar en Francia. Esto ocurrió por varias razones: en esos años la literatura francesa cambió de rumbo y se alejó del espíritu vanguardista que animaba la obra de Severo. También lo afectó mucho mi rompimiento con Philippe Sollers, que había sido una figura muy importante para Severo, como Severo lo había sido también para Sollers. Habían sido amigos, pero la amistad terminó abruptamente cuando le anuncié a Sollers –en esta misma mesa en donde estamos

sentados ahora— que tendríamos que poner fin a la publicación de la revista *Tel Quel*, que después de casi veinte años se había convertido en un proyecto repetitivo e insostenible.

A Severo le afectó mucho mi ruptura con Sollers. Y a este episodio se sumaron otros igualmente angustiantes que se fueron acumulando: la muerte de Barthes, que siempre lo había apoyado y protegido; la muerte de su padre en Cuba; la muerte de mi madre; y también la angustia de envejecer. Después de todas estas pérdidas Severo se sintió más solo y también menos seguro de su lugar como escritor en Francia. Y también se sintió más lejos que nunca de Cuba, aunque nunca soñó con regresar. Severo decía que no soportaría vivir un solo día en Cuba, que era un pueblo de locos y además no toleraba el tabaco. Fue entonces cuando comenzó a sentirse como un exiliado —un exiliado del mundo más que un exiliado cubano. Recuerdo que en esos años citaba mucho la frase de Joyce: “uno no puede ser escritor mas que en el exilio”.

**R.G.** ¿Cree usted que Sarduy utilizó la escritura para hacer una forma de autoanálisis?

**F.W.** Sobre este tema el texto fundamental —del que no hemos hablado hasta este momento— es la investigación no de la mente sino del cuerpo que aparece en las primeras páginas del *Cristo de la rue Jacob*. En este libro Severo describe toda una serie de traumas que marcaron su vida: el olor de la carne quemada mientras un médico le extirpaba una verruga; el accidente en Princeton y la mancha de sangre sobre la nieve, etcétera. Este es el texto más auto-analítico que escribió Severo. Es un texto que marca un viraje del budismo al estoicismo: hay una relación mucho más brutal con la realidad y con las figuras de su cuerpo.

Por ejemplo, el episodio sobre la carne quemada en *El cristo de la rue Jacob* es una referencia al holocausto y a mi padre, que estuvo internado en un campo de concentración. Los otros capítulos hablan de otros traumas y las marcas que éstos dejaron en su cuerpo.

Severo, decorosamente narcisista, tenía —y con razón!— una imagen muy positiva de su cuerpo. En la época de *Gestos* solía amenazarme con ir a desnudarse a la Plaza Saint Germain des Près para bailar la novela. Y años después repetía a carcajadas la frase que un gigoló italiano le había dicho en el café Deux Magots: “sei una bambolona di supermercato” [eres una muñeca de supermercado]. En *El Cristo de la rue Jacob* son los accidentes y los defectos del cuerpo los que aparecen en primer plano. Yo no diría que estos textos son psicoanalíticos; diría, en cambio, que el hecho de escribirlos fue un ejercicio psicoanalítico.

Lo que hasta este momento había sido un juego literario con el psicoanálisis pasa a ser algo distinto, un procedimiento que deja entrever elementos para un análisis a través de la literatura. Es algo que había comenzado a hacer en *Cocuyo*. La escena más importante de *Cocuyo*, aunque parezca bastante trivial, es la de los aretes de la hermana. Es una escena estrictamente autobiográfica, sin ser todavía analítica: el procedimiento auto-analítico no aparece hasta el *Cristo de la rue Jacob*.

A partir de este momento sus libros se llenan de referencias a su experiencia personal. En *Cocuyo*, la escena del hospital efectúa una transposición entre un recuerdo de infancia y un remoto sentimiento de culpa, etcétera...

La escritura de Severo se fue llenando cada vez más de este tipo de referencias, de cuestionamientos sobre su experiencia personal.

**R.G.** Antes de terminar y cambiando de tema, quisiera pedirle que hablara sobre la relación de Sarduy con los eventos de mayo del 1968.

**F.W.** La relación de Severo con la política fue ambigua, aunque como ciudadano francés siempre fue coherente: siempre votó, siempre votó por la izquierda e incluso llegó a participar en manifestaciones homosexuales y a hablar sobre el tema en la radio. A este nivel tuvo un compromiso político que siempre fue muy coherente. Podríamos decir incluso que siempre tuvo un sentimiento patriota: primero fue patriota cubano y luego patriota francés.

Cuando Severo se encontraba en un contexto revolucionario, era capaz de mostrarse muy revolucionario. Recuerdo un día en pleno mayo del 68. Habíamos estado en una reunión con Barthes, que no estaba muy convencido de las protestas estudiantiles porque le parecía que era una victoria de la palabra sobre la escritura. Lo fuimos a dejar a su casa y Severo y yo nos subimos al auto. Comenzamos a discutir sobre la política estudiantil, que a él tampoco le convenía. Nos peleamos y como castigo lo hice bajar en la plaza del Panthéon, en donde estaban reunidas las masas de estudiantes. ¡Lo arrojé al centro de la contienda! Quería que se arriesgara y que tuviera un compromiso más personal con la política. Acababa de recibir la ciudadanía francesa la semana anterior y ahora podía tomar riesgos sin temer que lo deportaran.

Al día siguiente Severo ya había cambiado de opinión sobre el activismo político. Íbamos en el auto y al llegar a la Plaza Denfert-Rochereau decidimos chocar contra un autocar de la CRS –las fuerzas de seguridad del estado– para inmovilizarlo. Lo hicimos adrede y logramos detenerlos durante más de una hora al pie de la estatua del león que está en la plaza. Severo se reía como enano. También esto tiene que ver con el imaginario.

**R.G.** ¿Cuál es la relación de ese evento con el imaginario?

**F.W.** En el imaginario lo imposible no existe. ¿Por qué no existía lo imposible para Severo? La razón se encuentra en un ensayo de Freud sobre la infancia de Goethe –un texto muy curioso. Freud explica que cuando una madre consiente demasiado a su hijo, el niño tiene todo para convertirse en un genio. Pero me parece que ha habido tal cantidad de niños tan consentidos por sus madres que la teoría de Freud es un poco simplista.

Si lo imposible no existía para Severo es a causa de la relación con su madre. Siempre tuvieron una relación muy cercana a pesar de la distancia. Yo quería mucho a su madre. Ella vino dos veces a Francia: una vez en 1969 y otra en 1979 o 1980.

Su relación privilegiada con su madre le dio el sentimiento de que muchas cosas eran posibles. Y su relación conmigo también.

Y quizá Severo no creía en lo imposible porque tuvo muchísima suerte: al



poco tiempo de su llegada a París me conoció a mí y después a Barthes, a Sollers, a Lacan... se le abrieron muchas puertas. En esos años nada parecía imposible.

**R.G.** Por cierto: ¿Cómo fue que Philippe Sollers decidió traducir *Cobra* al francés?

**F.W.** Sollers siempre estaba en mi oficina en Éditions du Seuil porque el cordón umbilical entre el grupo Tel Quel y la editorial era yo. Philippe pasaba varias veces al día a mi oficina y Severo también. Fue así como comenzaron a frecuentarse. Además, los unía un gran afecto por Barthes.

Cuando Severo le mostró *Cobra* a Philippe fue él quien dijo “Yo quiero traducir esta novela”. Trabajaron juntos de manera extravagante, al grado que yo diría que no fue Sollers el traductor de la novela: fue una colaboración entre los dos. Severo traducía en voz alta con el libro abierto frente a él –sólo él podía descifrar los juegos de palabras cubanos– y Philippe elaboraba y escribía. A veces elaboraba de más y después yo tenía que borrar sus elaboraciones. Por ejemplo: Philippe tradujo una frase de *Cobra* como “grande finasserie”, un ataque contra una escritora de aquella época que se llamaba Lucette Finas. A fin de cuentas dejamos este juego de palabras en la traducción. Hay muchos otros ejemplos así.

Recuerdo muy bien un día de junio que Philippe y su mujer, Julia Kristeva, vinieron a Chantilly. Philippe y Severo se sentaron en el jardín mientras Julia y yo salimos a pasear por el campo. Durante nuestra caminata nos dimos cuenta de que cuando Philippe y Severo nos contaban sobre lo que habían hecho durante el día, ni ella ni yo entendíamos nada.

**R.G.** Y con ese maravilloso episodio podemos terminar nuestra conversación.

**F.W.** Siempre tengo la impresión cuando hablo de Severo de que no logro llegar al meollo, que las cosas son mucho más complicadas. Pero en fin...

RUBÉN GALLO

PRINCETON UNIVERSITY

#### OBRAS CITADAS

- Sarduy, Severo. *Cobra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.  
 ———. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila, 1982.  
 ———. «Sur Góngora. La Métaphore au carré». *Tel Quel* 25 (primavera 1966).