

**Una isla sonora: auralidad, literatura y política en la obra escrita y radial de Severo
Sarduy (Cuba, 1937-Francia, 1993)**

by

Ricardo Vazquez-Diaz

Bachelor in Humanities, Universidad Central de Las Villas, 2003

Master in Latin American Studies, Universidad de La Habana, 2008

Submitted to the Graduate Faculty of the
Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2022

UNIVERSITY OF PITTSBURGH

DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Ricardo Vazquez-Diaz

It was defended on

March 18, 2022

and approved by

Juan Duchesne-Winter, Professor, Department of Hispanic Languages and Literatures,
University of Pittsburgh

Gustavo Guerrero, Professor, Department of Iberian and Latin-American Studies, Cergy-Paris
University

David Tenorio, Assistant Professor, Department of Hispanic Languages and Literatures,
University of Pittsburgh

Dissertation Director: Daniel Balderston, Mellon Professor of Modern Language, Department of
Hispanic Languages and Literatures, University of Pittsburgh

Copyright © by Ricardo Vazquez-Diaz

2022

Una isla sonora: auralidad, literatura y política en la obra escrita y radial de Severo Sarduy (Cuba, 1937-Francia, 1993)

Ricardo Vázquez Díaz, PhD

University of Pittsburgh, 2022

Esta disertación estudia las relaciones entre auralidad, literatura y política en la obra de Severo Sarduy. Uno de sus mayores aportes es el estudio de la producción radial de este autor en Radio France, una zona de su obra muy poco explorada. La noción central del estudio es la de transducción, que permite analizar los procesos que median la conversión de paisajes sonoros en imaginarios sónicos en diversas praxis creativas a la vez que sirve de herramienta para el estudio crítico-genético de archivos transmediales como el de Severo Sarduy. La tesis central del estudio es que, como parte de su interés en explorar las posibilidades del *sensorium* para generar políticas de resistencia y liberación individuales y colectivas, Sarduy no solo se interesó en la visualidad—la zona más estudiada de su poética—sino en la auralidad. El trabajo con la dicotomía silencio/ruido, que entendió como complementarios, y la oposición de esos polos a una concepción de lo sonoro como armónico, condujo a Sarduy hacia un imaginario sónico multifónico, antitotalitario y anticolonial. Una segunda tesis es la que reposiciona su labor como periodista y productor radial y como aficionado a los dispositivos de captación, manipulación y reproducción acústica como zonas insoslayables de su praxis intelectual. Esa labor y esa afición son responsables, también, de las políticas que condicionaron su particular modo de escuchar los diversos paisajes sonoros que transitó y de construir cámaras de eco que transdujeran esos paisajes. Los resultados que se ofrecen a continuación se complementan con los del sitio digital [Listening to Severo Sarduy](#).

Tabla de contenido

<i>Prefacio</i>	<i>x</i>
<i>Introducción</i>	<i>1</i>
1.0 La auralidad como el otro centro de la elipse en el pensamiento cultural de Severo Sarduy	17
2.0 Imaginario sónico en la escritura poética y narrativa de Severo Sarduy	58
2.1 De Camagüey a París: fijación de una Cuba sonora	59
2.1.1 Escuchar en Cuba: un imaginario sónico en tránsito.....	59
2.1.2 <i>Enregistrer</i> La Habana: <i>Gestos</i>	69
2.1.3 Esto suena a Cuba: <i>De donde son los cantantes</i>	80
2.2. Escuchar el mundo: estereofonía neobarroca, silencio budista y disonancia contra el poder	95
2.2.1 <i>Big Bang</i> : hipertrofia de la escucha.....	96
2.2.2 <i>Cobra</i> : estereofonía y transgresión.....	111
2.2.3 El sonido acusmático y el silencio de <i>Maitreya</i>	123
2.3 Escuchar el yo: testimonio, perversión y exterminio	137
2.3.1 Últimos poemas: testimonio de la mudez e incitación al bailable final	138
2.3.2 <i>Colibrí</i> , perversiones del eco.....	145
2.3.3 <i>Cocuyo</i> : espacio, sonido y exterminio.....	156
2.3.4 Recuperar el espesor del silencio: <i>Pájaros de la playa</i>	169
3.0 Severo Sarduy en France Culture: cámaras de eco para la audiencia francesa	183
3.1 Auralidad de los medios en Severo Sarduy: entre el <i>american way of broadcast</i> y <i>l'état radiophonique</i>	185
3.1.1 Condiciones de despegue: “oyeron La Habana con entera claridad”	187
3.1.2 Aterrizaje: la radio pública francesa.....	205
3.2 Desde París: Sarduy parle	218
3.2.1 Re-producir el canon latinoamericano en France Culture	218
3.2.2 Desde la voz: un proyecto aural complementario de la escritura	249
4.0 La escritura como transducción. Implicaciones para el estudio de un archivo transmedial	318
4.1 Diario Indio: de la individuación aural a la primera expresión textual	323
4.2 Benarés: lo aural como herramienta auxiliar de la memoria.....	343
Conclusiones	357
Appendix A Tabla comparativa de las series poéticas escritas por Sarduy en Cuba	377

<i>Appendix B Mapa: Relación y número de emisoras, Cuba (1923-1939).....</i>	<i>378</i>
<i>Appendix C La ciencia en Francia.....</i>	<i>379</i>
<i>Appendix D Programas archivados en el INA en los que Severo Sarduy colaboró.....</i>	<i>380</i>
<i>Bibliografía.....</i>	<i>385</i>

Lista de tablas

Table 1 Exportada de las etiquetas del software Audacity. Las columnas Start y End indican el inicio y final de cada objeto sonoro (Label), una duración expresada en segundos	359
Table 2 Combinatoria de los poemas aparecidos en Ciclón, Colección de poetas de la ciudad de Camagüey (1958) y Poemas bizantinos-sección Uno (1999).....	377
Table 3 Catálogo de programas archivados en el INA.....	380

Lista de figuras

Figura 1 Espectrograma del fragmento que cierra el catálogo de obras e introduce la mayor creación de Pierre Menard	242
Figura 2 Superposición de los espectrogramas de la cita de Cervantes y de Menard. Las zonas más oscuras son las únicas donde coinciden auralmente estos dos fragmentos “verbalmente idénticos”.....	243
Figura 3 <i>Advertising</i> de un disfraz "beatnik" de los sesenta	267
Figura 4 Casetes en los que Sarduy realizó la grabación en la India en 1971. El de la marca Scotch, de 120 minutos, es de fabricación americana y se comenzó a comercializar en 1969. Philips fue la primera en patentar esta tecnología, que se introdujo en la radio alemana en 1963 y se comercializó en Europa a partir de 1965. El usado por Sarduy es de 60 minutos.	324
Figuras 5 A y B. Comparación entre dos fragmentos. Los graznidos, objetos sonoros de fondo en la grabación, indicados con corchetes, no se transducen en la versión publicada	330
Figuras 6 A y B. Comparación entre dos fragmentos. Una corta oración se transduce como dos oraciones que incluyen enumeraciones y complementos circunstanciales diversos.	331
Figuras 7 A y B. Comparación entre dos fragmentos. Paso de la tercera a la primera persona del plural	332
Figura 8 A Composición aural. Rito central del viaje a la India de 1971	333
Figuras 9 A y B Comparación entre dos fragmentos. La frase, repetida en el rito tres veces, solo aparece una vez en la individuación publicada como “Diario Indio”	334
Figuras 10 A y B. Comparación entre dos fragmentos. En la transducción de lo aural a lo textual la voz narrativa asume un rol más evidente en el acto sexual	336
Figuras 11 A y B Comparación entre dos fragmentos. Eliminación de la dialéctica de la mirada de la escena en la individuación publicada como “Diario Indio”.....	338
Figuras 12 A y B. Comparación entre dos fragmentos. Silenciamiento de los earcons en la individuación publicada como “Diario Indio”.	339
Figuras 13 A y B. Comparación de fragmentos. Aportes de otras zonas del <i>sensorium</i> –sonoridad y olfato– a la vivacidad de la escena.	340

Figuras 14 A y B. Comparación de dos fragmentos. Afectos, ritmo y sintaxis	342
Figuras 15 A, B, C y D. La constatación de la dualidad confluyente en Varanasi en los fragmentos 91 y 92 de la grabación afecta muy poco el “Diario Indio”; pero diez años después se convierte en un <i>leit motiv</i> de “Benarés”. Las columnas se corresponden con el orden temporal de las individuaciones: grabación-“Diario Indio”-“Bénarès”-“Benarés”	347
Figuras 16 A, B y D. El pasaje sobre el gurú que escribe en su cuerpo va de la descripción, en las individuaciones iniciales, a la reflexión. Se ha eliminado la individuación “Bénarès” para facilitar la lectura.....	350
Figura 17 Benarés, India, 1971. Archivo personal de Severo Sarduy. Tomado de https://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/sarduy/exposicion/diario_02.htm	352
Figuras 18 A, C y D. Silenciamiento y expansión de la ofrenda del manuscrito de <i>Cobra</i> en el Ganges.	353
Figure 19 Mapeo de la expansión de la radio en Cuba en relación con el índice poblacional (1923-1939)	378
Figure 20 Disco de vinilo La Ciencia en Francia. Cara A	379
Figure 21 Disco de vinilo La Ciencia en Francia. Cara B	379

Prefacio

Me gustaría agradecer el apoyo recibido de diversas instancias en la Universidad de Pittsburgh. En primer lugar, al Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas, por las becas de verano concedidas para explorar archivos de escritores cubanos en los Estados Unidos y por la formación científica y profesional que recibí de sus profesores, estudiantes y miembros del equipo. Mi respeto y agradecimiento a Daniel Balderston, no solo por las horas dedicadas a esta tesis desde su función como tutor, sino por los proyectos profesionales a los que me sumó, confiando en que yo podría estar a la altura. En segundo lugar, a los Nationality Rooms and Intercultural Exchange Programs, por la Josepine and John McCloskey Memorial Grant que me ofrecieron. Aunque la pandemia y otras tribulaciones no me permitieron usar sus fondos, su apoyo significó un gran impulso. Lo mismo puedo decir de la Field Research Grant otorgada a mi proyecto por el Center of Latin American Studies.

Debo agradecer también al equipo de Special Collections de la Firestone Library en la Universidad de Princeton, particularmente a Emma Sarconi y Sara Logue. Ellas garantizaron mi acceso remoto a los materiales asociados a Severo Sarduy que allí se encuentran. En el mismo sentido, Jennifer Williams facilitó mi acceso a la *Prix Italia Scripts Collection*, en los Archives & Special Collections de Emerson College, donde se encuentra el guion original del radioteatro *Récit* entregado a los organizadores de ese prestigioso premio que terminó ganando. Otros estudiosos de la obra de Sarduy que me han aportado material o indicado el camino para hallarlos son Gustavo Guerrero, Enrico Mario Santí y Andrés Sánchez Robayna. La experiencia y generosidad de Guerrero merece mi admiración, pues desde su conocimiento de la obra y la vida de Severo Sarduy ha guiado este proyecto como el co-tutor que la burocracia académica no le dejó ser. En los últimos

meses, los comentarios de Mercedes Sarduy, y particularmente su juvenil voz, han sido de gran utilidad para completar este proyecto y soñar con nuevas posibilidades.

Introducción

Para 1964, a solo cuatro años de su llegada a Francia, Sarduy ya había producido un programa radial para la cadena France III Nationale –en 1963 devenida France Culture– y había concluido el guion de su primera pieza radiofónica, *À propos de la Dolorés Rondón*, pues en una carta familiar del 20 de enero de 1965 se refiere a detalles de su producción para la radio alemana y la francesa. Al año siguiente, la labor sonora se había convertido en su principal fuente de sustento material. En una carta del 15 de abril de 1966 –conservada dentro de la François Wahl Collection on Severo Sarduy de la Firestone Library, Princeton– le cuenta a su familia: “De mi vida, poco que decir, a no ser que vivo ya prácticamente rodeado de micrófonos por todas partes, como una isla sonora, ya que (¡oh magnífico descubrimiento!) en la radio han encontrado que mi voz y mi acento pasa muy bien en América Latina, y como hacia allá van dirigidas las emisiones, me han contratado también como locutor” (04/15/66 Box 1).

Se atisban en esas palabras las dimensiones transnacionales de su quehacer radiofónico, pues los programas en español que realizó –para Radio Francia International– poseían una audiencia latinoamericana, y los que hizo en francés iban dirigidos a promocionar esa cultura del otro lado del Atlántico en medio de procesos descolonizadores en África y el Caribe. Sarduy insiste en sus cartas familiares de los sesenta sobre horarios y frecuencias en los que sus padres podían escucharlo, un modo de mantener los lazos familiares –esa comunidad perdida con el exilio– por medio de la escucha. Cuando suspenden temporalmente su espacio *Literatura en debate*, el único programa suyo que se estaba escuchando por las ondas internacionales de la radio francesa, les comenta: “Yo lo lamento solo por la comunicación que ello representaba con ustedes, ya que económicamente no es ninguna pérdida considerable” (09/30/1967 Box 1). No debe desdeñarse,

entonces, que esas experiencias de conexión/desconexión aural con sus seres queridos influyera en su interés por utilizar lo aural para la creación o validación de comunidades sustentadas en un imaginario sónico compartido.

Más allá de su continuada labor en la radio (ver Apéndice D), en sus entrevistas –escritas, radiales, televisivas– aparece con recurrencia este tema de la auralidad al que, sin embargo, sus críticos han prestado una atención esporádica y, salvo un par de excepciones, tangencial. ¿Podría decirse que existe en su obra una reflexión sobre la auralidad equiparable a la dedicada a la visualidad? ¿Se escuchan ecos de esa reflexión en su praxis narrativa y radial? ¿Es posible reconstruir, partiendo de esa praxis, un imaginario sónico e identificar las políticas de ese imaginario? ¿Cómo afectan el exilio y los frecuentes viajes –con la consecuente muda de paisajes sonoros– a ese imaginario? Estas son las preguntas que han guiado mi investigación en los últimos dos años y cuyos resultados demuestran que Severo Sarduy es un escritor privilegiado para explorar las relaciones entre paisaje sonoro e imaginario sónico, entre auralidad, literatura y política desde una perspectiva interdisciplinaria que englobe los campos de los Estudios Literarios, los Estudios Sonoros y los Estudios de Medios.

La punta de la madeja de las reflexiones que siguen la encontré en las grabaciones personales de Sarduy que conserva la Firestone Library, y particularmente en una que realizó durante un viaje a la India en 1971. La mayor parte del tiempo se escucha a Sarduy narrando y describiendo lo que ve y siente durante el viaje. Se trata de un testimonio aural de la primera inmersión de Sarduy en el paisaje sensorial de la India. Sarduy volverá a esa grabación a lo largo de su vida para recuperar los efectos de ese paisaje a la hora de la escritura. La primera vez, lo confiesa en una entrevista radial, fue para el capítulo final de *Cobra*:

Il faut dire que j'ai l'écrit, puis que c'est notre métier la radio, j'ai l'écrit à la minicassette, j'ai l'écrit comment je vous parle maintenant au micro. Je fais du direct quand j'écris [...] pour éviter toute transposition, à savoir, tout littérature [rire], tout mécanisme littéraire ou rhétorique, j'écris en direct. J'ouvre la cassette et je dis exactement cet que je vois [...] Je le travail mais enfin la matière première est en direct. (*Un livre des voix: Maitreya*, Pierre Sipriot y Severo Sarduy. France Culture, 7 de noviembre de 1980)

Escritura en directo, esa parece ser la noción que mejor explicaría no solo el modo en el que se creó el “Diario Indio”, sino gran parte de los procesos escriturales de Sarduy.¹ Piezas radiofónicas que se convierten en capítulos de libros, frases pronunciadas o cantadas que implosionan y generan novelas, borradores de textos que no son manuscritos, sino audios.² En aras de no insistir en el imperio de lo escrito que el sintagma “escritura en directo” posee —y porque, como veremos, el acto no siempre se produce “en directo”—, he preferido re-leer/escuchar los documentos escritos y aurales de Severo Sarduy desde la noción de transducción. El uso que hago de la misma no solo se nutre de su filiación con los mecanismos biofísicos de funcionamiento del *sensorium* — particularmente los olfativos y auditivos—, sino de su capacidad para estudiar la praxis creativa como un *proceso* en el que se transmite y se *gasta* información *transmedial* y del que se derivan *estados inestables* —que solemos llamar obras— que devendrán otra cosa una vez se reinicie el

¹ El término “escritura en directo” es usado por German A. Ledesma para describir los procedimientos creativos de Juan José Mendoza en *Sin título* (2003), que se acerca a la *uncreative writing* de Kenneth Goldsmith y “retorna al origen de la tradición literaria al reponer la oralidad mediante la grabación de voces” (205). No he encontrado otra alusión a esta noción, a la que Sarduy se refiere como un procedimiento radial que los enlatados audiovisuales relegaron a un segundo plano pero que era común aún en la producción radial de su época. No obstante, la expansión de los “live” o “directas” en internet ha revivido esta experiencia sonora en la que la mediación es reducida al mínimo para devolverle frescura e inmediatez a la relación emisor/receptor y que posee cierto halo cercano a las propuestas de Marcel Duchamp. Sarduy estaría encantado de estas nuevas posibilidades de creación asociadas al mundo digital, toda vez que la ciencia y la tecnología formaban parte de su quehacer diario.

² Solo un ejemplo más: la traducción que Sollers hizo de esta misma novela se produjo, según Wahl, en circunstancias similares: “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 —solo él podía descifrar los juegos de palabras cubanos— y Philippe elaboraba y escribía” (Gallo 59).

proceso. Mi uso de la noción de transducción es deudor del pensamiento de Gilbert Simondon y de sus aplicaciones a la musicología por parte de Paulo de Assis. Tanto en el capítulo inicial como final el lector encontrará ampliados estos criterios, pero su aplicación a ejemplos concretos puede encontrarse a lo largo de todo mi estudio del peso de la auralidad y sus funciones en la producción transmedial de Severo Sarduy.

Al comenzar a escuchar el resto de las grabaciones personales y algunos programas radiales producidos o conducidos por Sarduy para France Culture descubrí también que los estudios de lo visual en su obra habían opacado las posibilidades de un acercamiento desde lo aural y, como consecuencia, habían relegado su trabajo para la radio al plano de “medio de subsistencia”. Si bien este es el modo en el que Sarduy asume ese trabajo en la radio en los primeros años de su exilio, en esta disertación demuestro que rápidamente ganó conciencia de las posibilidades del lenguaje radiofónico para hacer avanzar su proyecto intelectual y que cada programa que produjo posee vínculos con su labor como escritor y editor porque se trata de un mismo proyecto en el que a veces escribía, a veces pintaba y siempre hacía radio.

Mientras que el acto de la escritura y la pintura suelen ser actos de soledad, el de la creación radial es colectivo, no solo en el terreno de la producción misma, sino en el de la recepción, en las relaciones imaginarias y reales de la audiencia con los emisores. La producción radial de Sarduy —que hasta esta disertación se encontraba prácticamente inexplorada— es una magnífica puerta para reconstruir la errancia de su vida intelectual, tanto por sus relaciones temáticas —donde la ciencia, el arte y la literatura ocuparán, como en su escritura, un lugar central— como por los afectos involucrados en la producción y recepción de lo aural. Esta disertación también demuestra que, del mismo modo que ese proyecto escritural y teórico afectaba su producción radial, sus experimentaciones con el lenguaje radiofónico y con la auralidad —a través de dispositivos de

grabación/reproducción sonora— afectaron su escritura y las soluciones que encontró a la dicotomía vacío/proliferación que es central en su reflexión teórica.

Por supuesto que los resultados que aquí consigno poseen antecedentes en otros estudios que han indicado los núcleos duros de la escritura de Sarduy y que han tocado tangencialmente el tema de la auralidad. Desde los primeros balances críticos sobre su obra, en la década de los ochenta, los investigadores se han centrado en macro-áreas de las que me gustaría destacar dos: visualidad, neobarroco y orientalismo.³ Al peso de la imagen pictórica en su *ars poética* han dedicado sendos libros Rolando Pérez y Pedro de Jesús —*Severo Sarduy and the Neo-Baroque Image of Thought in the Visual Arts* (2012) e *Imagen y libertad vigiladas. Ejercicios de retórica sobre Severo Sarduy* (2015), respectivamente—. Esa constante de lo visual en la crítica tiene un correlato en la obra literaria misma del autor, pero también en su quehacer como crítico de artes visuales —Sarduy se graduó en el Louvre con una tesis sobre el retrato antonino romano— y como pintor. Asombra que, a pesar de haber sido un realizador radial incansable y de que tantas veces comentó el lugar de lo sonoro en sus obras, la auralidad haya encontrado tan poco eco en la crítica.

Tomando como objeto de estudio relatos diferentes, Adriana Méndez-Rodenas —*Gestos y De donde son los cantantes*— y Gustavo Guerrero —*De donde son los cantantes, Cobra y Maitreya*— abordan el tema del neobarroco desde presupuestos, y con resultados, también diferentes. *Severo Sarduy: El neobarroco de la transgresión* (1983) parte de la tesis doctoral de Méndez-Rodenas y comparte con ella el interés por destacar las relaciones con la historia. Aunque maneja una amplia bibliografía e intenta explicar las complejas superposiciones teóricas que

³ Enfoques desde la historia literaria han acompañado esas disquisiciones, especialmente para indagar las filiaciones de Sarduy con otros escritores cubanos y latinoamericanos. Por solo citar cuatro ejemplos notables del pasado siglo, cf. Justo Ulloa, *La narrativa de Lezama y Severo Sarduy: entre la imagen visionaria y el juego verbal* (1973, tesis doctoral); Adriana Méndez, *La imagen histórica en la novela de la Revolución Cubana: realismo y neobarroco* (1979, tesis doctoral); Roberto González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy* (1987, libro); Alicia Rivero-Potter, *Autor/Lector: Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy* (1998, libro).

nutren la noción de neobarroco en Sarduy, habrá que esperar al texto de Guerrero —*La estrategia neobarroca* (1987)— para tener una explicación redondeada de las relaciones entre el barroco y el neobarroco, sus respectivos contextos y su realización narrativa en el escritor cubano por medio de una representación paródica centrada en mecanismos de sustitución, proliferación y condensación.

Orientalism in the Hispanic Literary Tradition (1991) es uno de los primeros libros en explorar esa otra área revisitada por la crítica de Sarduy. Aquí Julia Kushigian destaca, en el aparte dedicado al cubano, la figura de la elipsis y la estrategia paródica—centrales en la poética de Sarduy— como ejemplos de “an area that has sustained a much more profound historical and intellectual contact with the Orient than that of its rivals in Western Europe” (2). Aunque el capítulo que le dedica lleva por subtítulo “The Orchestration of Sarduy”, sus intenciones van de la visualidad de esa elipsis, círculo distorsionado, al dialogismo de ese carnaval paródico; pero lo polifónico aquí, en franca tradición teórica occidental, se refiere más al diálogo de ideas que al de voces, dejando al cuerpo una vez más al margen. No me interesa rebatir los criterios de un libro que, por abordar también la obra de Jorge Luis Borges y Octavio Paz, ha sido muy cuestionado. Solo deseaba indicar cómo la crítica a Sarduy ha rondado, casi sin rozarlo, el tema de la auralidad. Cada vez que sus mecanismos de representación se han estudiado, aflora de un modo u otro este tópico; pero la visualidad termina ocupando el centro del escenario.⁴

Gustavo Guerrero relaciona ambas áreas —neobarroco y orientalismo— en otro trabajo de menor extensión, pero más cercano al tema del que me ocuparé: “La religión del vacío”. Partiendo

⁴ Otro ejemplo característico de ese plasti-centrismo es el libro de Lidia Santos *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte de América Latina* (2003). A pesar del prometedor subtítulo, la autora no menciona el lugar de la radio en la vida de Sarduy, ni siquiera cuando reconoce en una nota que “se ganaba la vida” como periodista científico —¿en qué medio?— Aunque estudia el lugar del cine en Manuel Puig o el de la música popular en Luis Rafael Sánchez, se limita a comentar lo *kitsch* y lo *camp* en *Cobra* y *Colibrí* desde lo plástico.

de unos versos de 1965 —“No hay silencio/ sino/ cuando el Otro/ habla”— Guerrero explica la experiencia del vacío en Sarduy como la más alta presencia de lo real, como una respuesta a otra vacuidad, la de la aventura moderna con su pérdida del fundamento ontológico y religioso y su correlato: la pérdida de la fe en los poderes del lenguaje (1691). Sarduy opta entonces por una escritura neobarroca que, por medio del simulacro, despoja a la palabra de sus sentidos, los silencia (1693). Esta opción tiene mucho que ver con sus estancias en Asia y la comprensión del carácter creador que el vacío tiene en el taoísmo, el budismo y el zen; pero, como veremos, Sarduy había estado pensando en el silencio como generador desde antes de su primer viaje: el que va de la castiza Camagüey a la cosmopolita Habana de los cincuenta.

Otra dicotomía con la que han lidiado los críticos de Sarduy es la que se establece entre la ensordecedora polifonía de sus narraciones y los constantes comentarios del autor —en ensayos y entrevistas, principalmente— sobre su intención de disolver los contrarios. La idea de un neobarroco actuando al vacío puede ser la clave para entender esa diferencia. Peter Hallward revisa la lectura cubanóloga de Roberto González Echeverría para afirmar que “any reading of Sarduy must acknowledge the Cuban specificity of his work. This specificity must be assessed, however, along with the explicitly ‘deterritorialising’ aspect of his work (...) If he plays with reference, it is less to work for the recuperation or consolidation of place than to advance, through the disruption of reference, toward distopia” (262). Hallward desestima la lectura alegórica de Echeverría y propone una nueva ruta para la narrativa de Sarduy:

(...) from a militant investigation of *home—lo cubano* as a certain specified condition, a particular way of *being* in the world—to a highly specific investigation of Cuba as a particular way of *speaking*, a discourse that obtains only in the polyvalent, intertextual relations it enjoys with other discourses. And in his very last works, after repeated

experiments in radical deterritorialization, he steps back from the singular vortex of transformations to sketch a perhaps still more remarkable vision of the specific as such—a field that is positioned but not fixed in place, personal but not psychological, oriented but not determined. It is precisely the question of a specific orientation—in relation to a place, to others, to oneself—that supplants or at least complements, in these last Works, the problem of a cosmic or singular disorientation (255)

Hallward lee a Sarduy junto a Edouard Glissant, Charles Johnson y Mohammed Dib como ejemplos de lo que él considera “absolutly postcolonial”. Su lectura es, más bien, absolutamente deleziana y, en el caso de Sarduy, absolutamente budista, desestimando muchas otras relaciones rizomáticas del pensamiento y la creación de Sarduy que abordo a lo largo de esta disertación. Aunque esta ruta que traza Hallward sintetiza los resultados de la experimentación narrativa de Sarduy, ese no fue su único género o medio de exploración. Entre esa etapa experimental en la que Hallward se centra –de la publicación de *Cobra* (1972) a la de *Maitreya* (1978)– y los inicios y finales de Sarduy no hay relación de ruptura, sobre todo si se reconoce, como hace Hallward, que la obra toda de Sarduy está marcada por la reversibilidad, no solo en el sentido temporal newtoniano, sino en el espacio-temporal de las teorías de Einstein y en el del evento de rebobinar cintas de audios.

De la lectura de Hallward me interesó tanto esa noción de reversibilidad –por ser una de las consecuencias de los procesos transductivos– como el reconocimiento de los efectos de la transmedialidad de su praxis creativa sobre su praxis reflexiva, y especialmente de la auralidad, pues lo cubano es más un “way of speaking” que una esencia cultural. Sobre esto recomiendo la lectura del epígrafe “De Camagüey a París: fijación de una cuba sonora” en los inicios del segundo capítulo de esta disertación. También me interesó la celebración que hace Hallward del rigor

intelectual en Sarduy, que ve manifestado tanto en sus ensayos como en sus novelas y que, como demuestro, es visible en sus proyectos radiales.

En la última década han aparecido relecturas desde otras zonas del *sensorium* más cercanas al estudio que ahora propongo y a las posibilidades que Sarduy encontró en el lenguaje radiofónico para la ruptura de la escucha centrada en un sujeto y, por ende, para la generación de una política del sonido antitotalitaria y anticolonial. Antes de reseñar el modo en el que influyeron en las reflexiones que siguen, me gustaría citar el estudio de Francine Masiello sobre el rol que el *sensorium* ha jugado en las prácticas democráticas, las crisis culturales y los cambios sociales:

The sentient body is a placeholder for a larger discussion of the effects of state practices on its people and, alternatively, it traces the ways in which the population resists or transforms social life. It also becomes a measure of aesthetics performance that captures the political drift. In some cases, we respond with shock or aversion [...] but we also reconfigure the sensorial grid, giving privilege to one sense perception over others or rushing toward synesthetic response as a way to combine different strands of sensation with the illusion of wholeness.

Coincido con esa posibilidad de rastrear esos procesos de resistencia y cambio por medio de lo sensorial. Las relaciones entre *sensorium* y política que Masiello describe inspiraron mi búsqueda de una política del sonido en la obra escrita y radial de Sarduy a quien, no por gusto, menciona en la tercera nota al pie del capítulo 4, hablando sobre el lugar del *sensorium* contra la censura en la obra de los narradores cubanos luego de 1959, “who then subjected the literary body to sensual hyperindulgence”. Como veremos, la auralidad de Sarduy no solo se erige como respuesta al silenciamiento impuesto a su obra y a su cuerpo por la oficialidad cultural y política cubana. Sarduy potencia la dimensión aural, crea cámaras de eco para reproducir los procesos de placer, dolor y

resistencia de los cuerpos contra todo autoritarismo y toda autorización. Se trata de construir dispositivos que burlen el poder del logos sobre lo literario y abran una puerta al progreso cultural desde la materialidad y el desecho, de ahí que puedan verse como homólogos su insistencia en la escritura, el tatuaje, el disfraz y su recurrencia a lo aural.

Entrando en terrenos específicos de lo sensorial, Tatiana Alekseeva exploró las relaciones entre danza y lenguaje neobarroco en *Gestos*. Su estudio parte de la premisa de que el interés de Sarduy en el movimiento como mecanismo configurador del texto no solo comparte ciertas zonas de la teoría de Barthes –“De l’oeuvre au texte” (1971)– sino del peso de lo africano en el baile cubano, y concluye que desde esa centralidad de lo corporal que se revela contra el ritmo musical, o lo subordina –como en la rumba–, nace un lenguaje performático que desafía el libreto original: el realismo, en el caso de la novela que analiza. Esta noción de libreto sobre el que se desarrolla, en una dialéctica (des)obediente, un performance, es similar a los mecanismos de transducción que, como se verá en el tercer capítulo, Sarduy movilizó en la radio. Aunque se centra en el baile, la cita del musicólogo Quintero Rivera que emplea para apoyar su tesis demuestra que esta diferencia nace de “rituales de comunicación entre sonido y movimiento” (citado en Alekseeva 11).

Solo conozco estudios asociados a lo sonoro en Severo Sarduy de la mano de dos investigadoras. De un lado, Paula Park, quien estudió el lugar de la música en dos de las piezas de radioteatro, *La playa* y *Relato*, y que concluye que “[s]i en una fuga musical las frases se repiten y modulan utilizando diferentes tonos, ‘con cierto artificio’, Sarduy combinó el medio de la radio con la música barroca produciendo así una artificialidad exaltada. Nos referimos al artificio del lenguaje mismo sumado al artificio de la reproducción de la voz grabada” (284). Para esta autora estas creaciones funcionan como composiciones musicales que se nutren tanto de la música

barroca como de las prácticas combinatorias experimentales de artistas vanguardistas como William Burroughs y John Cage, a quienes Sarduy menciona en sus ensayos. De sus excelentes comentarios sobre estas obras, a los que vuelvo en el tercer capítulo, me interesa particularmente la disonancia que constata como fundamento musical de esas piezas. En mi estudio utilizo esa noción no en un sentido estrictamente musical, sino ampliándolo al terreno de lo aural y, particularmente a la disonancia/disidencia de ciertas voces y ciertos sonidos asumidos por el poder como ruidos.

Por su parte, Anke Birkenmaier es quien más se ha acercado a esos radioteatros, específicamente a las versiones transmitidas en Alemania en el Süddeutscher Rundfunk entre 1965 y 1975. Sus artículos, específicamente el titulado “Severo Sarduy y la Radio” contribuyen a localizar en archivos alemanes grabaciones de estas piezas y adelantan hipótesis interesantes.⁵ La autora también señala las relaciones con la música concreta y algo que es visible en la producción narrativa de Sarduy, pero de un modo más radical en su teatro: la desaparición de elementos locales cubanos luego de *Dolores Rondón* (emitida en Stuttgart en 1965) y *De donde son los cantantes* (1967). Sin embargo, Birkenmaier atribuye “la fascinación particular de Sarduy por la voz hablada en no menor medida a su exilio, que le hacía difícil hablar con su familia en Cuba” (“Severo Sarduy y la radio” 240), algo que es explícito en las cartas familiares que ya he comentado. En las conclusiones de este mismo ensayo aporta una reflexión importante sobre el modo en el que Sarduy se acercaba a los presupuestos teóricos de su época:

⁵ Este artículo aparece en el libro editado por Gustavo Guerrero y Catalina Quesada —*Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy* (2018)— en una sección que da cuenta de los otros acercamientos que comento. La sección se titula “De una estética transmedial”, pero solo dos de los seis trabajos que contiene se refieren a cuestiones no plásticas: el de Birkenmaier y uno de Gustavo Guerrero sobre teatralización. Aunque Guerrero menciona el peso de la voz y de lo vibratorio en ese “teatro de la estética” de Sarduy, no aborda estas cuestiones desde lo aural.

En diálogo con el postestructuralismo de los años 1960, Sarduy presenta con sus piezas [...] respuestas tentativas a la crítica del fonocentrismo desarrollada por Jacques Derrida. Aprovecha en sus obras radiofónicas los registros sensoriales y comunicativos de la voz que no le interesan a Derrida, en particular su poder de provocar asociaciones y respuestas afectivas, colectivas o privadas, en el público. Por otra parte, no deja de enfatizar el carácter doblemente mediado de la voz en la radio [...] deshaciendo con el mismo ánimo, como Derrida, la ilusión de la inmediatez de la voz. (254)

Ambas autoras han abierto la puerta para estudiar la producción sonora de Severo Sarduy, pero estas siete obras son una mínima porción del quehacer del autor en la radio europea, especialmente en la radio pública francesa.

Emilio Sánchez Ortiz es la persona que mayor información tiene y ha ofrecido sobre esas colaboraciones, yendo más allá de los radioteatros y centrándose en el equipo que conformaron intelectuales españoles y latinoamericanos en Radio Francia Internacional. Su artículo-memoria “Retrato de la voz que llaman Severo Sarduy” es la mayor fuente de información publicada de la que se dispone sobre el tema. Allí Sánchez Ortiz comenta las rutinas de producción y menciona las diversas series en las que Sarduy colaboró, especialmente *Literatura en debate*, *Ciencia por venir* y *Así pasan los días*. También, como puede constatar cualquiera que revise el catálogo online del Institut National de l’Audiovisual, es cierto lo que afirma este autor: “Por desgracia en el tejemaneje de las mudanzas cuando Radio France International se independizó de Radio France dentro del Ente Público de Radiotelevisión Francesa la mayor parte de estos programas desaparecieron de los archivos” (1718). No obstante, en el mismo artículo confiesa haber salvado parte de esos valiosos materiales.

Por desgracia, he contactado a Emilio Sánchez Ortiz en vano, de modo que en esta disertación solo estudio la producción de Sarduy para France Culture, la otra emisora con la que colaboró asiduamente. Los programas radiales que he escuchado y analizo provienen de dos fuentes: la audioteca de Severo Sarduy conservada en Princeton, que contiene aquellos espacios que Sarduy decidió conservar, y el sitio web de France Culture, donde puede escucharse otros espacios que, por su calidad, la emisora ha decidido publicar en formato digital. El apéndice D de esta disertación evidencia que la muestra que estudio es suficientemente representativa desde el punto de vista cualitativo por la diversidad de géneros radiales y de roles acometidos por Sarduy en esos espacios. No obstante, me propongo en un futuro continuar localizando materiales radiofónicos que amplíen el corpus de estudio. Me interesan particularmente ese “más de un centenar de copias que salvé [habla Sánchez Ortiz] de la quema de una irresponsable mudanza” (1716).

Otras zonas del corpus abarcan la obra escrita publicada de Severo Sarduy –*Obra Completa*, edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl y *Severo Sarduy en Cuba 1953-1961*, compilada por Cira Romero– así como su correspondencia familiar y profesional conservada en la Firestone Library de la Universidad de Princeton. La audioteca, conservada también como parte de ese archivo, no solo contiene programas radiales, sino grabaciones personales que incluyen música y tomas del paisaje sonoro cotidiano del autor. Todo ello ha sido material de sumo interés para mi análisis de las relaciones entre auralidad, literatura y política en Severo Sarduy.

Para procesar este corpus he empleado un enfoque interdisciplinario tanto en el método como en la diversidad de herramientas provenientes de los diversos campos que se intersectan en el estudio. Más que leer he escuchado sus textos –los escritos, los sonoros, los visuales– y el potencial subversivo que esa transmedialidad brindó a su escritura, así como las conexiones

intelectuales que lo sustentan. Los resultados se ofrecen siguiendo una perspectiva cronológica histórico-cultural, pero sin que esta sucesión pueda ser entendida desde una teleología. El proyecto creativo de Sarduy es, como el de cualquier autor, un proceso de ganancias y pérdidas sucesivas, de realizaciones desechadas y de desperdicios retomados, de ahí la importancia de incorporar la noción de transducción no solo como herramienta de análisis sino como marco de comprensión de los procesos creativos. Aunque me he propuesto ofrecer una mirada de conjunto de materiales y técnicas creativas diversas, eso no ha excluido el estudio detallado de las fuentes. Más que leer, en esta tesis se va a escuchar y se va a escuchar en detalle, por lo que en lugar de hablar de una *closed reading* podríamos hablar de una *closed listening* o, mejor, de una *listening in detail*.

Parte de los resultados obtenidos en esta investigación, así como reflexiones sobre la metodología del estudio, han sido publicados en el blog *Listening to Severo Sarduy*, <https://bedesafecto.com/>. Por medio del blog he recibido la colaboración y el *feedback* de otros investigadores de la obra de Severo Sarduy como Enrico Mario Santi y Andrés Sánchez Robayna, quien ha utilizado el material allí publicado en sus clases. También, el blog me ha acercado a Mercedes Sarduy, la hermana del escritor, con quien he sostenido provechosas conversaciones sobre mi estudio y con la que ya he comenzado a diseñar nuevos proyectos.

El informe que ahora presento tiene cuatro capítulos que se dividen, en primer lugar, teniendo en consideración el material analizado. En el capítulo 1 –“La auralidad como el otro centro de la elipse en el pensamiento cultural de Severo Sarduy”– describo las coordenadas teóricas del pensamiento sobre lo aural en la obra de Sarduy tomando como fuentes fundamentales sus ensayos y entrevistas. Esas coordenadas son las que luego empleo para el estudio de una política del sonido en su obra escrita –en el capítulo segundo: “Imaginario sónico en la escritura poética y narrativa de Severo Sarduy” – y en su producción radial –capítulo tres: “Severo Sarduy en France

Culture: cámaras de eco para la audiencia francesa”. A su vez, estos capítulos se dividen en epígrafes para organizar de un modo más coherente los materiales de estudio y los resultados, pero he procurado enfatizar las conexiones que existen entre diferentes momentos, géneros y medios de la producción de Sarduy.

El cuarto capítulo –“La escritura como transducción. Implicaciones para el estudio de un archivo transmedial”– no se corresponde con esta división de acuerdo al material de estudio, sino que responde a un giro en la aplicación de la noción de transducción. En los primeros capítulos he empleado el término en un sentido más estrictamente aural, como el proceso que media la transformación de paisajes sonoros en imaginarios sónicos y viceversa. El cuarto capítulo demuestra las posibilidades de esa noción para el estudio crítico genético de archivos transmediales a partir de tres individuaciones textuales cuya fuente de origen es un documento aural. Tanto la perspectiva empleada en este análisis como la aplicación de la herramienta digital Versioning Machine 5.0 para la visualización de los resultados son aportes importantes de la disertación.

He escrito esta disertación atendiendo a la necesidad de encontrar nuevos modos de explorar el quehacer literario de un autor cubano y latinoamericano a partir de las conexiones culturales que esa obra propone y, especialmente, a partir de la auralidad de su praxis cultural. Me ha interesado poner en solfa el imperio de lo visual en la construcción de paisajes, pero también nuestras concepciones sobre lo público y lo privado durante la praxis aural: “to produce and receive sound is to be involved in connections that make privacy intensely public, and public experience distinctly personal” (LaBelle, *Background Noise* ix). Mientras que el paisaje centrado en lo visual solo puede ser concebido desde la unidireccional mirada de un espectador, la reverberación sonora revela el espacio multidireccionalmente, y no solo eso, sino que en el proceso de la escucha nos revela nuestro lugar en ese espacio geográfica, acústica e, incluso, socialmente.

Atender al incremento de la importancia de lo aural dentro de la praxis creativa en el pasado siglo y de la reflexión humanística en las últimas décadas ha contribuido a pensar la modernidad fuera del exclusivo marco de la cultura letrada. Autores como Sarduy –y no es, por supuesto, el único– emplearon lo sonoro también como un lugar desde el que analizar, representar y transformar el mundo. Desde su posición como realizador radial Sarduy cumplió además un rol central en prácticas de recontextualización sónica como la promoción de la música popular cubana o latinoamericana –Trío Matamoros, Celia Cruz, Caetano Veloso, Maria Bethania, elementos de su paisaje sonoro– desde centros de poder europeos y norteamericanos. Esta práctica estuvo acompañada de la experiencia vital del exilio, por lo que no puede desestimarse el peso de lo político en ellas ni, mucho menos, el lugar que los proyectos descolonizadores tuvieron en la sobrevaloración de localismos sónicos. Por eso me sigue interesando particularmente Sarduy, pues la manera en la que se posiciona como exiliado y el proyecto creador que emprendió se vale de una exploración intensiva del *sensorium* para construir una red de significados transnacionales. A pesar de esa posición central que muchos le achacaron por su cercanía a Tel Quel y su labor en la industria cultural francesa, Sarduy nunca se cansó de repetir: “Hijo, no soy ni un *trait d’union* ni un *point virgule*. Mi situación literaria es totalmente marginal (mi situación en la vida también ¿no te parece?)” (Fossey 248). Ser marginal es, de algún modo, ser disonante y, por ende, disidente.

1.0 La auralidad como el otro centro de la elipse en el pensamiento cultural de Severo

Sarduy

En la obra crítico-reflexiva, ficcional y poética de Sarduy, la preocupación por el sonido como objeto y sus potencialidades epistemológicas y ontológicas se nutre de un aprendizaje derivado de su labor como periodista radiofónico y de su contacto con el pensamiento contemporáneo francés. Si su interés por la visualidad es legible desde sus inicios como escritor en Cuba, la auralidad irá abriéndose camino en sus reflexiones paulatinamente, hasta convertirse en un núcleo importante. En este capítulo me propongo trazar las coordenadas de ese pensamiento sobre el sonido, sus trayectorias, incorporaciones y derivaciones. Las fuentes centrales para esta especie de archivo sobre la meditación sonora en Sarduy serán sus ensayos y entrevistas, pero no renuncio a las posibilidades teóricas que yacen en su praxis poética, narrativa y teatral, así como en sus cartas. Pensado como descripción de una trayectoria, sigo un eje cronológico que permitirá escuchar el ritmo de esa incorporación de la auralidad como zona privilegiada en su obra.

De sus textos periodísticos publicados en Cuba entre 1955 y 1961 solo dos están dedicados de manera directa a lo aural. Se trata de entrevistas publicadas en octubre de 1959 en la sección sobre Arte y Literatura que dirigía en *Diario Libre*. Como en la mayoría de los textos de esta sección, Sarduy se limita a presentar a sus entrevistados —el compositor Raúl Iglesias y la soprano María Rigal, respectivamente—, pero a diferencia de sus textos sobre artes visuales, aquí se restringe a preguntas de corte anecdótico: formación, intereses, proyectos... como corresponde a alguien que repite, en ambos textos, “no sé nada de música” (*SS en Cuba* 264, 272). Sin embargo, Iglesias menciona objetos sonoros que tendrán un peso posterior en el imaginario sónico de Sarduy: la obra de Johann Sebastian Bach, los experimentos de la música concreta y el compositor

mexicano Carlos Chávez, en especial su sinfonía para percusión. La polifonía de Bach y la multifonía/heterotopía de la música concreta son sistemas a los que volveré en este análisis, pues Sarduy las incorpora a sus estrategias discursivas. Ambas pueden ser analizadas, aunque Sarduy no las explicita en sus textos sobre el barroco y el neobarroco de las décadas posteriores, como *retombées* de la inestabilidad provocada por los descubrimientos astronómicos de los siglos XVII y XX, respectivamente. La *Sinfonía de Antígona*, compuesta por Chávez en 1932, será una de las piezas musicales que Sarduy usará en la producción de su primer programa radial: *Littérature espagnole de l'Amérique du Sud*, emitido el 9 de enero de 1963 por la radio pública francesa. De modo que, aunque nunca será un experto en música, Sarduy se encontraba muy atento a las innovaciones y los repertorios musicales activos en su época.

Hacia finales de los cincuenta el joven Sarduy tiene una concepción de la radio muy cercana a la de Carpentier, quien para entonces había pasado del entusiasmo general de sus días parisinos junto a Paul Deharme y de sus enseñanzas a los productores radiales cubanos de comienzos de los cuarenta, a una crítica de los efectos nocivos de escribir para la radio sobre un escritor (López, *Alejo Carpentier*). Sarduy sacará provecho de esos “efectos” para su obra,⁶ pero el carácter comercial de la mayor parte de la radio producida en Cuba por esa fecha le lleva a juzgar el teatro cubano de su momento comparándolo con la radionovela de turno: “esta ‘gente de teatro’ ha tomado la situación como la experiencia del radio, del *happy end* o el dramón televisado” (111).

⁶ En una entrevista de Raúl Villares a Carpentier, este confiesa que tuvo que sufrir una “cura de desintoxicación” y que tal vez la ausencia de diálogos en sus obras se deba “a que he reaccionado, íntimamente, contra demasiados diálogos que, durante años, se llevaron las ondas, sin el menor provecho para mi obra verdadera” (58). Sarduy mencionará esta influencia nefasta de los medios en “Posición del escritor en Cuba” –un artículo publicado el 6 de mayo de 1959 en la revista *Combate 13 de Marzo*– al comentar la necesidad de profesionalizar la labor del escritor. No obstante, a diferencia de lo que sucede en Carpentier, el diálogo es una pieza clave en la narrativa de Sarduy, por no hablar de su teatro radiofónico.

Lo interesante de esta nota, escrita para un programa de mano de una puesta de *Los pájaros de luna* de Marcel Aymé, realizada por Adolfo de Luis y estrenada el 19 de octubre de 1957 en la sala Atelier en La Habana, radica en lo que niega más que en lo que afirma. Lo que Sarduy critica en esos actores –“un ser que se maquilla para decir textos” (111)– vendrá a ser parte crucial de su exaltación de la superficie –lienzo, página, cuerpo– y del significante como estrategias para desensamblar la autoridad del Sujeto. Sarduy agrega: “Se han convertido, pues, nuestras *primadonnas*, a fuerza de tanta improvisación, en fabulosos aparatos –grandioso invento de nuestra época automática–” (111). ¿Cómo no ver en estas divas un esbozo de Auxilio, Socorro y, sobre todo, del doble de La Tremenda, “burda muñeca vociferante” (*Maitreya* 665) esculpida por John de Andrea para burlar los embates de los microemisores de radiaciones nocivas de las Calladas?⁷ Las críticas juveniles a la radio comercial y a la omnipresente radio/telenovela cubana de los cincuenta muestran a un joven que comienza a descubrir en la cultura de masas un terreno factible para la experimentación. Estas actrices glamurosas y cacofónicas de la radio y la tele, tiranizadas por el narrador de voz engolada, son el germen de una reflexión sobre el cuerpo como artefacto y de un imaginario simbólico poblado de chirridos y traqueteos.

⁷ La admiración por las divas televisivas y cinematográficas, dobles de sus personajes narrativos y de sí mismo (*cfr.* “Lady S.S.”) es evidente en la lista de actrices cubanas que hace en una entrevista que le realiza Rafael Casalins para el periódico *Excelsior* en noviembre de 1958 y en su intención de escribir una pieza teatral titulada “Un destino para Berta”: “¿Puedo decir algo más? [...] Pues que Ernestina Linares es la primera figura del teatro cubano, y que la siguen Bertha Martínez y María Luisa Castell. Chela Castro es la estrella más excitante del teatro moderno, y Lita Romano es muy buena amiga mía. Del resto no hablo” (*SS en Cuba* 251). El tono de esa enumeración es desenfadado y afectivo, como el de su autorretrato de 1990: “Para ella misma, fue sucesivamente María Antonieta Pons, Blanquita Amaro, Rosa Carmina, Tongolele o Ninón Sevilla, según fueron cambiando, con el tiempo, sus preferencias cinematográficas o rumberas” (*OC* 16). El arquetipo de la diva en Sarduy le debe mucho a la tradición del teatro bufo y vernáculo cubano, y a las reformulaciones de esas mulatas rumberas en la poesía –Guillén, Ballagas y Arrufat, a quien dedica unas palabras por su poema “Elegía para Chenchá” en febrero de 1959– y, por supuesto, en el teatro musical y las composiciones de Eduardo Sánchez de Fuentes, Eliseo Grenet, Ernesto Lecuona y otros. Pero, como se verá en el capítulo 3, ese arquetipo se repite en la radio, con la potenciación de que el divismo allí es principalmente vocal-interpretativo, aural. La Tremenda, además, es el nombre de una prostituta habanera mencionada en “El torturador”, un relato escrito a inicios de 1959.

La exaltación de la superficie, del material como elemento disruptivo en la ecuación forma-contenido, es muy evidente en los textos sobre pintura de estos años, donde Sarduy defiende a los pintores abstractos de las críticas oficiales por su supuesta “contra-revolución” y cuestiona la utilidad de imponer el arte “comprometido” como norma para el intelectual en la revolución. Es parte esencial de sus cuestionamientos al realismo de cualquier tipo, que retomará múltiples veces, por suponer que la función del arte es la de reflejar una realidad externa a la obra misma. Aunque centrados en la visualidad, esos criterios soportan la importancia de la materialidad de la voz, su “grano”, que incorporará con posterioridad. En dos artículos enviados ya desde París en 1960 regresa sobre ese interés en los nuevos materiales, incluido el uso de la electrónica en el arte, y en especial la relación de la materialidad con la memoria, comentando un cuadro de Fausto Pirandello –hijo de Luigi Pirandello– para la Quadrinnale di Roma (208).

La fórmula materia-memoria, que será una de sus estrategias para conjurar el exilio, tiene una manifestación recurrente: voz-memoria, que ya es constatable en los textos escritos en Cuba. En su semblanza de Víctor Manuel destaca “la voz trémula” del pintor, su “tono categórico y displicente, a la vez trágico y burlón” (159). Cada vez que evoque a Lezama lo hará a partir de similar recurso: la voz y sus rasgos materiales. El matiz erótico de esta relación entre la voz y la memoria queda fijado desde un poema de 1953, mucho antes de que Roland Barthes lo sintetizara en su conocido “Le Grain de la voix”. El poema se titula “Y la voz”, su sujeto poético guarda del amante –en este poema adolescente de Sarduy, una mujer– “su voz/ blanda y tímida,/ navegando dentro del cuerpo” (29). Pero es en la tercera sección del poema “Cautelas”, publicado en 1959, donde la correlación alcanza fecundidad poética y reflexiva: “No es lo hablado en sí mismo, sino el habla./ El cuerpo es de su voz indivisible/ y la palabra ángel no es un ángel” (66).⁸ Al criterio

⁸ Escucho en este poema un eco de las preocupaciones de Jorge Luis Borges, e incluso de su versificación, en “El golem”. La relación con Borges es otra de las zonas poco exploradas en la vida y obra de Sarduy. Desde las entrevistas

de Roberto González Echevarría de que “[l]a temática de la inadecuación del lenguaje, tan explícitamente formulada, anuncia más al Sarduy futuro que al joven devoto de Lezama” (77) habría que añadir algo también muy evidente: la salida ofrecida por Sarduy a esa inadecuación por medio de la superficie, la corporalidad, lo sónico.

Otra manifestación recurrente de esa dupla materia-memoria es la constatación de transposiciones sónicas en las obras literarias que comenta: la música popular en la poesía de Rolando Ferrer (*Diario Libre*, febrero 28 de 1959) o la “orquestación” aportada por la alusión a instrumentos musicales en la de Roberto Branly (*Diario Libre*, marzo 1 de 1959). Esta “sonorización” como estrategia para generar atmósfera será muy usada por Sarduy en su narrativa posterior, pero no aparece en los cuentos publicados en Cuba, donde el naturalismo campesino de “El seguro” y el absurdo ciudadano de “Las bombas”, “El general” y “El torturador” no deja mucho espacio para la cita o alusión musical. No obstante, el segundo de estos relatos –gérmenes narrativos que cultivará en *Gestos*–, posee una elevada sonoridad basada en los constantes estallidos que avanzan *in crescendo*. Desde una alusión periodística hasta “una bomba en la cocina de los altos” (90), el ruido de las bombas intenta afectar a un sujeto que, a pesar de ese *crescendo*, solo piensa en jugar a la canasta.

Por último, la materia-memoria se revela en la recurrencia de frases recordadas, compartidas a nivel social o grupal cuya repetición se convierte en una variante de intertextualidad que acentúa la arista material, particularmente si posee marcas transmediales. La recontextualización que implica cualquier acto intertextual pone de relieve los bordes, la diferente

realizadas en Cuba, de seguro por influencia de Virgilio Piñera, el joven Sarduy recomendaba leer al autor argentino. Ya en Francia se encontrarán varias veces, de uno de esos encuentros habla en una carta a su familia del 7 de noviembre de 1964: “He visto tres veces al más grande escritor vivo de la lengua española [...] Borges me cantó, con su voz de Gardel mustio, unos versos de un poema popular argentino, y yo, para demostrarle que entre nosotros había también rimadores cómicos le canté un poema de Seboruco, el famoso poeta matancero [...] Se asombró de mi conocimiento de su obra, que es una de las que más leo”. Otro ejemplo de la importancia que Sarduy le concede a la voz.

textura entre la cita y el contexto. Al recortar al mínimo la cita, al cercenarla del cuerpo oral o textual y utilizarla con libertad y sorna, Sarduy neutraliza sus semas y la frase brilla al menos tanto por su materialidad como por su sentido primigenio. Tal es el caso de las palomas de vuelo popular, los soldados y turistas de Nicolás Guillén para referirse al exteriorismo de un arte “comprometido” (cfr. “Pintura y revolución”, *Revolución* 31 de enero de 1959; y “En casa de Mariano”, *Lunes* 12 de octubre de 1959) y, sobre todo, la “definición mejor” del verso de Lezama (cfr. “Ah, que tu escapes”) que aflora en su prosa desde “Ámbito de un pintor” (*Revolución*, 8 de octubre de 1959) hasta *El Cristo de la rue Jacob*: “Nada habrá atravesado mi exilio que no alcance su definición mejor en esa palabra: repetición” (*OC* 72).

Sin que medie la memoria o la repetición, pues la frase escuchada y transducida al relato suceden con escasos días de diferencia, hay un ejemplo de esto en “El torturador”. Este cuento, aunque en la cuerda del absurdo, tiene un referente directo en los juicios y fusilamientos a militares batistianos televisados durante los primeros dos meses de la revolución, y en particular en el de Jesús Sosa Blanco, a quien la población llamaba “El torturador de Oriente”. Esa visualidad mediática es perceptible en la atmósfera del relato, sobre todo hacia el final, donde el personaje hace una demostración pública de cómo funciona su aparato de tortura. Es en ese contexto en el que una frase del relato –“me avisaron tarde, me embarcaron” (96)–, publicado el 6 de febrero de 1959 en *Revolución*, casi reproduce una de las frases de Sosa Blanco en el juicio –“Batista es un canalla que me embarcó”–, usada como titular en la edición del 29 de enero de *Prensa Libre* (Chase 191). La frase que queda en la memoria, por sus propiedades sónicas más que por su contenido,

por su disrupción en el contexto, se convierte en un nudo de materia, una “psicatriz” en términos del propio Sarduy.⁹

No hay en estas referencias a lo sonoro escritas en Cuba ningún intento sistematizador, pero tanto en su crítica de arte y literatura como en su prosa periodística de entonces pueden apreciarse ya las puntas de una madeja que irá adquiriendo textura con los años. La transmedialidad sónica, ya sean citas o alusiones musicales o textuales; el peso de la voz como significante material por excelencia, objeto encarnado, y la atención al lugar de los medios de comunicación audiovisual en la cultura comienzan a alimentar su imaginario sónico.¹⁰ Para 1968, cuando publique *Escrito sobre un cuerpo*, esas referencias habrán alcanzado cierto refinamiento. Sarduy trabaja para la radio francesa desde 1963, ha publicado dos novelas y ha comenzado la escritura de una tercera. Según François Wahl (*OC* 1529) ya ha escrito su segundo radioteatro,¹¹ *La playa*, aunque su producción radial y escénica tardará aún dos años. Y lo que tal vez tuvo un mayor efecto: el paisaje sonoro cubano ha quedado definitivamente en la memoria, mientras las esperanzas de recuperarlo *in situ* comienzan a esfumarse.

Esta colección de ensayos gira una vez más en torno a la pintura y la crítica literaria. El título mismo, *Escrito sobre un cuerpo*, apunta a la exaltación de la superficie, casi siempre pensada como visualidad. La superficie gráfica, cosmética, es en los textos que estudia en “Del Yin al Yang” un resto que sus autores elevan a “lo esencial”, ya sea para anular el significado (Marmori) o para insistir en él (Elizondo). Este tránsito, en cualquier dirección, es un proceso de tortura y Sarduy no deja de prestar atención a sus dimensiones sónicas: en Sade destaca la función

⁹ Esas frases escuchadas al azar o sin él, pero que impresionan, se convierten en gérmenes de otras creaciones. No estamos ya en el terreno de la intertextualidad o de la transmedialidad, sino en el de la transducción. Para ampliar sobre esto ver el capítulo 4.

¹⁰ Como analizaré en otro apartado, estos textos iniciales no son solo la base de su reflexión sobre el sonido. Tanto en los poemas como en los relatos aparecen por vez primera elementos sónicos que devendrán earcons centrales del imaginario sónico de Sarduy.

¹¹ La primera pieza concebida como tal, centrada en Dolores Rondó, fue incorporada a *De donde son los cantantes*.

subversiva de la blasfemia; en Giancarlo Marmori, el silencioso suplicio de Vous;¹² en Salvador Elizondo, los ruidos como indicios del tránsito. Comienza a esbozarse aquí una dialéctica del ruido y el silencio como correlatos sónicos de la abundancia y el vacío que sustentan la dinámica barroca. El elogio de la materialidad es visible también en “Escritura/travestismo” y “La aventura (textual) de un coleccionista de pieles”. En este último, por estar dedicado a una novela estructurada a cuatro voces, como una ópera –*Compact*, de Maurice Roche– lo sonoro emerge con claridad: el grito viene a formar parte de la composición, a incrustarse en la línea melódica como lo no-musical en la música concreta. En el contexto de estas reflexiones, el poder subversivo del ruido no radica tanto en su disonancia con la melodía como en el poder que posee por *estar allí*, por llamar la atención sobre la materialidad: “si *Compacto* insiste en los significantes, en el aspecto físico, sonoro, del mensaje, es que ese mensaje en su reverso, en su aspecto de significado, es también el de un cuerpo: la alusión central del libro es *un cuerpo*” (1152).¹³

En la segunda parte de esta colección de ensayos, titulada “Horror al vacío”, Sarduy insiste en las posibilidades de la dimensión sonora del habla liberada de la tiranía del lenguaje. No es de extrañar que sea una sección muy centrada en el barroco. El ensayo sobre José Lezama Lima comienza con una anécdota donde la dupla voz-memoria se activa: recuerda a Lezama opinando sobre una presentación del Bolshoi en La Habana: “La frase en sí, y no su contenido integral, su substancia semántica. Eran la forma, la *foné* misma, acentuadas por el habla de Lezama –largas vocales abiertas, respiración arrítmica, rupturas de bajo alanbergiano–, lo que instauraban en el

¹² En la entrevista que Rodríguez Monegal le realiza en 1970, Sarduy relaciona la obra de Marmori con las “ferocidades lúbricas” que su entrevistador había descrito en la poesía finisecular uruguaya. La asociación se produce en el contexto de una conversación sobre *Cobra* y el interés de explorar la aurificación femenina como un mecanismo de tortura y muerte visible tanto en esa poesía como en Marmori o en *Goldfinger*, filme de la saga de James Bond. Como veremos, a Sarduy le interesan particularmente esos mecanismos de sometimiento del sujeto femenino y las posibilidades de su subversión cuando son aplicados sobre lo travestido. Fragmentos de Marmori son incluidos en la versión radial de “Relato” que ganó el Prix Italia 1972.

¹³ Las cursivas son siempre del original.

lenguaje no una descripción, ni siquiera una ‘percepción profunda’, sino un análogo vocal, una danza fonética” (1161). El contenido en las frases de Lezama ha sido acorralado, reducido –que es, culinariamente hablando, una forma de potenciación– por la extensión palpable de esa *foné*: “en la página lezamesca lo que cuenta no es la veracidad –en el sentido de identidad con algo no verbal– de la palabra, sino su *presencia dialógica*” (1161), es decir, su estar en la superficie como condición para el intercambio. Estar en la superficie, permanecer, negar la síntesis, por eso la referencia a Alan Berg, la atonalidad y el dodecafonismo. De esto se deriva una política del sonido que niega la autoridad de una nota –da igual si “pura” o “sincrética”– como ente rector de la línea melódica y la sustituye por la superposición seriada del resto de notas de la octava o por cualquier otro sonido. Ni monólogo solipsista ni diálogo platónico: multifonía. Del mismo modo que la multifonía contiene la posibilidad de la polifonía y de la individualidad de todas las notas, la propuesta de des-autorización de Sarduy no busca eliminar al autor, sino eliminar la noción de autoridad incrustada a ese rol por la lógica capitalista.

Otras muestras de que Sarduy ha comenzado a pensar en las potencialidades de esa política del sonido se encuentran en la tercera sección, centrada en el arte. “Por un arte urbano” contrasta el imperio de la visualidad de la ciudad moderna con la diversidad sensorial de otras: “En Roma el rumor de las fuentes puede guiarnos en el laberinto de las callejuelas, en La Habana el olor del mar, en Estambul la voz de los almuédanos” (1184). Además de la mención de objetos sonoros que para entonces ya han devenido earcons de su imaginario sónico –el rumor del agua, la voz del almuédano–, hay en esa nostalgia, con ciertas dosis de primitivismo, exilio y orientalismo, un reconocimiento de otros paisajes sonoros que Occidente ha silenciado por medio de prácticas sustentadas en el poder del lenguaje para reducir la diversidad del mundo a una realidad clasificada, historizada, mercantilizada.

Esos sonidos deben volver a la superficie, hacer ruido, sobreponer su materialidad. En el último ensayo del libro, bajo el criterio de Kandinsky sobre el sonido interno de los objetos, Sarduy explora el arte post-vanguardista para concluir: “Así como nos creíamos productores del lenguaje y ahora nos sabemos producidos [...] así el objeto que pinta nos remite a nuestra *realidad*: poco a poco [...] el objeto, su sonido interno, se ha ido liberando hasta hacernos su objeto” (1194). Es evidente que, aunque usa la palabra sonido –Kandinsky emplea *Klang*– lo que el objeto pone en funcionamiento es su materialidad. Y eso es lo interesante, que tanto Kandinsky como Sarduy renuncien a la visualidad y apelen al terreno de lo sonoro para referirse a esa potencialidad. El sonido apenas comenzaba a ser almacenado y reproducido por el hombre cuando Kandinsky escribió “Über die Formfrage”, y él mismo exploró las relaciones entre plástica y música, lo que explicaría muy bien su elección del sonido como eso que puede y debe revelarse contra la codificación. Sarduy comienza a explorar esos terrenos.

La década de los setenta puede considerarse la de mayores avances en la conformación de un pensamiento sobre el sonido en Sarduy. Tanto su contacto con paisajes sonoros diversos como su trabajo en la radio francesa ha aguzado su capacidad de manipular el sonido y entender las posibilidades de la voz. Las experiencias de producción radial de *La playa* –que le comenta a su familia en múltiples cartas– tiene un gran peso en el desarrollo de esa línea de sus reflexiones. En una entrevista a Jean Michel Fossey afirma:

he intentado, en una pieza reciente [*La playa*], romper la escucha centrada, con una voz que cuenta como argumento, se dirige a una persona, parte únicamente de otra, etc. para obtener una especie de continuidad sonora, descentrada, no figurativa, en suma. (...) La radio, como ves, el mundo sonoro, tan censurado entre nosotros en aras del mundo visual, a veces tan deficiente, tiene mucho que ver en los orígenes del proyecto. (242)

Ampliaré sobre los resultados de este procedimiento más adelante, pero me interesa destacar el reconocimiento que le da ya al mundo sonoro y a la radio. Este aprecio de sus oportunidades contrasta con su postura en Cuba, en 1959, pero Sarduy ahora trabaja en el medio y en un equipo de larga tradición experimental. Como demostraré más adelante, la experimentación con la voz es parte del proyecto mientras se escribe esta pieza teatral, pero su participación en la realización radial fue la que le confirmó en las posibilidades de la exaltación de la materialidad de ese objeto parcial como mecanismo para desconectarlo del Sujeto e indagar en el inestable estatus de este.

Por otra parte, el interés creciente de Sarduy en la astronomía contribuyó a que en su prosa ensayística la visualidad compartiera terreno con la sonoridad. Piénsese en el hecho de que la cosmología que le interesa no se basaba tanto en la observación de lo visible –telescopios– sino en la observación de lo “invisible” –radiotelescopios. Hay radiotelescopios cuyo nombre asimila su función al sonido, como Big Ear (Ohio), radiotelescopio que captó la señal Wow! en 1977, que se levanta sobre el “ruido de fondo”, ese “ruido” general del universo que se considera eco del Big Bang, hasta 30 veces. De modo que la cosmología aportó a Sarduy un modelo para pensar el barroco y el neobarroco, pero también una semántica cargada de referencias auditivas donde el estallido, el eco y el ruido reaparecen como un resto del nacimiento del mundo, único modo de acceder a ese instante. Tal utilería, metafórica y metonímica, puede constatarse ya en *Cobra*, como le refiere a Marvel Moreno¹⁴ en una entrevista de 1973: “Otro ejemplo de ese estrato científico en *Cobra*: en un momento dado se habla de un personaje que tiene un gran falo y que se llama Eustaquio. [...] En el capítulo se hace, literalmente, una exploración del oído. Y además, todas las

¹⁴ Marvel Moreno está considerada como una de las mujeres más influyentes en la vida cultural colombiana, aunque es aún poco conocida en su país natal. Perteneció al Grupo de Baranquilla y en 1971 se mudó a París donde trabajó para *Libre*, revista desde la que estableció vínculos con la mayoría de los narradores del boom y el postboom. Su obra fue mejor valorada luego de su muerte, en 1995. Su entrevista a Sarduy demuestra su sagacidad y talento para indagar en los resortes creativos de un artista.

imágenes empleadas para describir ese laberinto son sonoras” (166-67). El imperio de la visualidad como fuente de interés ha hecho *crack*.

Esta entrevista de Moreno es relevante porque muestra hasta qué punto Sarduy es ya consciente de los efectos del paisaje sonoro sobre él: “En mi caso, el proceso de generación del libro se produce a partir de una frase, casi siempre una frase completa, y esa frase parte del mundo sonoro. Así que ya podemos precisar dos cosas: la instancia, la importancia del mundo sonoro – no es un azar que yo sea cubano y que la música sea tan importante en Cuba– y el hecho de que esa frase es, digamos, una frase hecha” (164). Lo que parecía un simple juego intertextual en Cuba se revela como proceso creativo central: la materialidad de la frase hace que se incruste en la memoria y genera no una cita o alusión, sino un texto. “La frase generadora es examinada, investigada a muchísimos niveles”, como sucedió con la frase inicial de *De donde son los cantantes* o con la escuchada al pasear por la playa en Cannes: “Cobra se mató en jet, en el Fuji Yama”, que fue el origen sónico de *Cobra*. Pero Sarduy no se detiene ahí: una parte importante de esas exploraciones en la frase consisten en sondear sus posibilidades eróticas, ya que el acto de escritura/lectura es para él un acto erótico, y la transducción un análogo de la transexualidad. “Para lograrlo hago intervenir mi cuerpo en el acto de la escritura, me muevo, camino, bailo, oigo música. Mi escritura es muscular, somática, enteramente física” (168). La materia acústica hecha memoria y emoción busca siempre recuperar su materialidad, encarnar en un nuevo cuerpo que es el texto. La música y el baile serán parte central del ritual creativo de Sarduy porque es consciente de que en ese proceso el cuerpo del autor es quien transduce.¹⁵

¹⁵ Estos diversos niveles de diálogo entre la auralidad y la textualidad que aquí describo fueron explicitados por Sarduy respecto a la visualidad. En una entrevista con Jorge Schwarts para *Syntaxis* de mediados de los ochenta afirma: “hay por lo menos tres niveles muy diferentes en la integración de la pintura en el texto, totalmente identificados y reconocibles. Un primer nivel, que sería puramente citacional, o mimético. [...] Hay otro nivel, que sería el metafórico; cuando la cita del cuadro no es textual, no está entre comillas, pero hay en el funcionamiento del texto algo que recuerda lo que funciona como tal (cuadro). [...] Vamos ahora a un tercer nivel, que –creo– es el verdaderamente interesante [...] se trata de aquello que el pintor Bacon llama *imaginación técnica* [...] un puro producto de los

El tema de la transducción es importante por la dimensión corporal que encierra y el modo en el que Sarduy la incorporó a sus reflexiones y a su praxis creadora. En un artículo dedicado al tema para *MIT Anthropology*, Stefan Helmreich explora las iteraciones de la traducción dentro de los Sound Studies. El autor reconoce que fue en el terreno de la técnica –teléfono, altavoz, micrófono– donde este concepto y la noción de sonido se encontraron por primera vez, pero a lo largo del siglo XX se produjo una ampliación que llegó a incorporar el cuerpo, en especial el oído, como un transductor. Si mantenemos esa relación en un campo estrecho de lo tecnológico, sus límites se evidencian con rapidez: “the historical and technical specificity of the term attaches it more logically to cases that have at their heart technoscientific—and even electric, electronic, and electromagnetic—infrastructural instantiations” (“Transduction”). Pero, como analizaré, en el terreno de las humanidades el concepto se benefició tanto de una separación de lo sonoro como de lo tecnológico: “In those domains, transduction was not immediately taken up in a sonic register but was treated as a vehicle for conceptualizing processes of thinking and doing”.

Para mi entendimiento de esta noción son vitales los criterios del pensador francés Gilbert Simondon, y la sistematización que de ellos hizo Paulo de Assis dentro de la musicología. Assis comienza su estudio desde una anécdota propia de su campo de exploración y creación: para los intérpretes, el concierto existe en su mente antes de la ejecución, en el sentido deleuziano de lo virtual. La ejecución es, para Assis, una transducción performativa, un proceso no reducido a la ejecución musical, pues nace en la composición y pasa por el estudio. La noción de transducción performativa permite reflexionar sobre “artistic activities based upon intense temporal processes” e implica que, si bien en esos procesos intervienen distintos transductores, el principal, la interfaz

materiales” (*OC* 1830-31). Estos criterios han guiado mi pesquisa sobre los modos de incorporación de lo aural a su obra, desde la cita musical hasta el peso de la materia sonora, la superficie, en la construcción de la frase, del texto, y su relación con lo somático.

por excelencia, es el cuerpo humano. Simondon abordó a lo largo de su obra la versatilidad de este proceso. En cada una de las esferas en las que lo analiza, el filósofo francés encontró semejanzas: la orientación del proceso hacia una lógica creativa –nada es preexistente ni existe una forma ideal estable–, su desembocadura en un evento –lo nuevo y su agencia–; y sus dimensiones vitalistas – se deviene ALGO a la vez que se es ALGO MÁS– (Assis, “Gilbert Simondon’s ‘Transduction’” 698).

Una anécdota de similar intensidad a la que relata Assis para un músico se puede encontrar en las entrevistas donde Sarduy es interrogado sobre sus rituales de escritura/pintura y en muchos de los textos que Guerrero y Wahls reunieron bajo el rótulo de Autorretratos, con énfasis en “Overdose” (1975). El título en sí ya habla de la intensidad del acto creativo que Sarduy solía acompañar de alcohol y danza, y que aquí presenta en términos que permiten hablar de transducción performativa. Primero, la referencia a Kundalini, esa energía potencial que se distribuye por el cuerpo y estalla en la cabeza en simples vocales y consonantes; luego, la corriente que se dirige hacia la mano, “dans un corps qu’il serait inutile d’identifier ou de superposer à l’image du corps visible” (21). Finalmente, el texto, que se convierte en otro cuerpo con idéntica potencialidad: “Ce qu’il faut chercher, donc, dans le texte [...] c’est sa force de *connection*, c’est-à-dire sa capacité de faire passer son énergie, son intensité, dans d’autres champs, à d’autres corps, voire à d’autres textes” (21). El texto ha devenido cuerpo, no solo en su superficie tatuable sino en su potencialidad para iniciar nuevos procesos transductivos.

Al igual que a Simondon, a Sarduy le interesa la perspectiva modal, el proceso en sí. La cercanía entre el modo en el que el filósofo francés entiende la transducción y la autorreflexión sarduyana es evidente. Cuando estudia la transducción como descarga (potencialidad), Simondon se interesa por la intensidad de un campo de energía que encuentra un canal de emergencia

particular en un evento. El transductor es aquí un mediador entre ambas formas de energía que facilita el tránsito de lo entrópico a una negentropía. De modo que el transductor contribuye también al control de la incertidumbre, en términos de Barthes podríamos decir que participa del régimen de la libertad vigilada del sentido. En el caso de un bombillo incandescente, solo el 5% de esa energía eléctrica (entrópica) se convertirá en luz (negentropía). Pero esa introducción de un orden produce un gasto, ese resto se disipará en forma de calor y terminará arruinando el transductor, fundiendo el filamento. Por eso aconseja Sarduy: “De là, la nécessité, dans l’écrit, de l’excès: il faut que la tension déborde le volumen physique de la page, du livre” (21). Es en ese exceso, un residuo que supera lo funcional y lo económico, donde mejor se manifiesta la condición procesual de todo, incluso a riesgo de sobredosis o auto-incandescencia. Nos dice Assis: “If transduction involves a *reduction* of the potential(s) to its ongoing actualization, it also comprises a future increase of tensions (unpredictability), which will reinforce the field of the virtual” (701).

La inestabilidad de ese nuevo evento, posibilidad de otra transducción, es como el texto en Sarduy, en Lezama, “hypertélique”. En su pensamiento sobre la individuación Simondon llega a definir el ser no como una sustancia, sino como un sistema en tensión, sobresaturado: “ne consistant pas seulement en lui-même, et ne pouvant pas être adéquatement pensé au moyen du principe du tiers exclu; l’être concret, ou être complet, c’est-à-dire l’être préindividuel, est un être qui est plus qu’une unité” (Simondon 25). A contrapelo de la *Gestalt* y de todos los aspectos cuantitativos de los procesos transductivos entendidos desde la técnica mecánica, tanto Sarduy como Simondon se interesan por el paso cualitativo hacia otro estado, el umbral de un nuevo nivel de individuación. No importa cuánta energía se disipa, hasta el quiebre del filamento, hasta la muerte, el transductor tendrá esa potencialidad que será actualizada en otro evento específico.

Pero en el ejemplo de Sarduy no solo la escritura/lectura deviene un transductor, sino el cuerpo mismo, que puede ser entendido como un transductor de transductores. Con relación al sonido, el cuerpo no solo transduce por medio de las cuerdas vocales y el aparato fónico, que puede ser afectado por la corriente Kundalini tanto como la mano, produciendo el evento de la voz; o por el oído, diseñado para transformar las ondas sonoras en energía cerebral. El cuerpo todo es un transductor de vibraciones, un fenómeno que nos conecta con el resto del universo. El cuerpo es un cuerpo que afecta y es afectado, un sistema inestable a punto de iniciar una descarga energética de diversas tensiones.

The human body is not any more the privileged place of an idealized subjective and uncorrupted 'I', but a conglomerate of molecules thorough which impersonal and pre-individual singularities have the chance to become actualized in specific events such as cell fecundation, embryonic stage, fluid- and organ-formation, nervous system, brain, heart, psychic and collective modes of individuation, noetic, cultural and artistic expressions, and so on and so forth. This wide ranging body is pre-human, human, non-human, and post-human; all at the same time, through different processes of modulation and transduction .(Assis, Body as transducer 152)

Es desde esta perspectiva, dentro de la conocida, pero pasmante frase de Spinoza –“nadie sabe lo que puede un cuerpo”–, que entiendo los procesos transductivos en la obra de Sarduy. No solo aquellos asociados a los artefactos tecnológicos que pueblan sus novelas y por los que sentía una especial atracción –como hacia la grabadora portátil con la que realizó los audios que hoy están en Princeton o esa que alista en una foto en la que aparece junto a Octavio Paz–, sino los que yacen en el cuerpo entendido como artefacto. En algunos momentos de la producción de Sarduy esas distinciones se borran y los artefactos devienen también cuerpos, como analizaré en *Cobra* y

Maitreya. Sarduy lleva un paso más allá la distinción entre lo humano y lo no-humano. Mientras que las maquinas pueden detener el proceso de individualización –un interruptor lo detiene– los organismos vivos no pueden, de ahí la frase tan citada de la ausencia de párpados para los oídos. El organismo vivo estaría en una transducción permanente. La causa esgrimida por Simondon es el ADN, un germen estructural permanente, al que Bernard Stiegler añade la decisión, la acción proactiva en medio de la incertidumbre. Como reconoce Assis, la idea se remonta, una vez más, a Spinoza: *fluctuatio animi*, de la que deriva Simondon el concepto de adaptación como ontogénesis permanente, un proceso que ocurre a muchos niveles y en escalas diversas en la cotidianeidad de los organismos vivos. La propuesta de Sarduy establece una fluctuación en ambos sentidos: el cuerpo como artefacto o el artefacto como cuerpo, porque las metamorfosis constantes de los mismos mantienen la ontogénesis incluso en el reino de lo no-vivo. Para el cubano el texto es un cuerpo-artefacto de similar inestabilidad, parte central de lo que Steve Goodman llamó “ontology of vibrational force”.

Esa ontología contiene la posibilidad de combatir el antropocentrismo y la comunicación humana como el más perfecto de los nexos, una destrucción del imperialismo lingüístico que interesó particularmente a Sarduy. “Vibrations always exceed the actual entities that emit them. Vibrating entities are always entities out of phase with themselves. A vibrating nexus exceeds and precedes the distinction between subject and object, constituting a mesh of relations in which discreet entities prehend each other’s vibrations” (Goodman 71). Para Goodman, al sustraer el pensamiento humano todo aparece en movimiento y toda entidad es un medio potencial para transmitir una vibración que se encontraba ya, tal vez, en la explosión inicial. Estas otras conexiones entre los seres –cercanas a la concepción dinámica e interdependiente del universo en el budismo– ubica al nexo sónico como central para la teoría de los afectos: “If affect describes

the ability of one entity to change another from a distance, then here the mode of affection will be understood as vibrational” (71).

Los sentidos por medio de los cuales percibimos esas vibraciones —el oído para las audibles, pero también todo el tacto por medio del cual captamos las vibraciones y nos sumergimos en sus afectos— no pueden cerrarse a esas ondas del mismo modo que cerramos los ojos cuando no queremos ver. Ya se sabe, no hay párpados para defendernos de los efectos de lo vibracional, de los afectos de la escucha, y eso acentúa la perversión que provoca tanto el sonido que emana de una fuente visible como el silencio de un objeto, cuya mudez constatamos con la vista, o la sonoridad de lo invisible por medio de la cual otro objeto adquiere presencia. Esa perversión constante de lo sonoro no solo engendra terror —inicialmente asociado al sonido acusmático—, también ha permitido a la radioastronomía revelarnos la presencia de enanas blancas o rojas o hipotetizar sobre el nacimiento del mundo. Hoy sabemos que incluso las moléculas “suenan” y que, más allá de los límites fisiológicos y sociológicos de nuestros sentidos, vivimos en un ruido/vibración incesante.

En el cuarto capítulo de esta tesis exploro las posibilidades de entender los procesos de creación y recepción literarios como partes de procesos transductivos a la hora de leer una serie de documentos dentro del archivo de un autor. Continuemos ahora con la exploración de lo aural en la prosa no ficcional de Severo Sarduy. La reflexión sobre los procesos creativos y el lugar del cuerpo en ellos que es explícita en “Overdose” alcanza un estatus de rigor con *Barroco* (1974). Aunque algunos elementos ya eran visibles en los ensayos de la segunda sección de *Escrito sobre un cuerpo*, es aquí donde el barroco se convierte en un concepto clave y la *retombée* cultural en una herramienta crucial para entender la propuesta del neobarroco sarduyano. Como François Wahl apunta en “Severo de la rue Jacob”, el método expositivo incorpora diversos aportes del

momento: Lacan, la crítica al logocentrismo de Derrida y la revolución cosmológica, pero sin jerarquizaciones y con una técnica de montaje similar a la de sus textos literarios (*OC* 1520). Hay en ese montaje un elemento que tiene resonancias musicales. Wahl destaca que, como en el caso de los otros libros de ensayos de Sarduy y del poemario *Big Bang* (1974) –incluso el “Diario Indio” de *Cobra* podría incorporarse a la lista–, existe una sección final corta que funciona como “antithèse ou contrepoids” (1522). Considerando que el eje de estas reflexiones es la dupla horror al vacío / persecución del vacío, este contrapunto final vendría a ser la coda multiseccional de la composición musical barroca por excelencia, *Tocata y fuga en re menor* (BWV 565), atribuida a Johann Sebastian Bach.

Wahl destaca dos aspectos más: la ausencia de Lezama y la importancia de *Charpentiers*, de Charles Bouleau, como fuente. Lo primero se justifica, según Wahl, porque hay en este texto una disidencia moral explícita que poco tiene que ver con la fe cristiana: “opposition d’une prolifération infinie à la loi de l’Une-Père, perte du Centre qui est aussi bien celle d’une place où l’émetteur soit responsable, culte de l’artifice et de la dépense, intérêt por la matière” (1521). No creo que el cristianismo de Lezama sea la causa por la que solo se le mencione en los comentarios sobre Góngora. El Maestro ha sido obturado, pero sigue siendo el otro centro de la elipse, invisible pero actuante. En la obra narrativa de Lezama también son rastreables esos componentes de una “disidencia moral”, y si “[t]ous ces thèmes étaient très importants, biographiquement, pour Severo lui-même”, también lo fueron para Lezama. En cuanto al libro de Charles Bouleau, que Sarduy había traducido al español en la segunda mitad de los sesenta, es la fuente del estudio del rol de la elipse geométrica en la pintura (1519). El hecho de que Sarduy no poseyera conocimientos musicales y de que este texto fuente se centrara en la pintura puede ser la causa de que nociones como la de polifonía y sus variantes, tan apropiadas para explicar la inestabilidad producida por

las teorías astronómicas que analiza, no sean explícitas. No obstante, puede verse que esa disidencia moral tiene mucho que ver con lo que ya apuntaba como centro de una política del sonido en Sarduy: la disrupción de la autoridad por medio de la artificialidad/superficialidad, el derroche, la materialidad y la proliferación, producidas por la multifonía. Después de todo este no es un libro sobre la centralidad visible del círculo sino sobre la centralidad suprimida y duplicada de la elipse.

Sarduy parte de la relación entre la clásica noción de equilibrio y la música y las matemáticas. Es el reino de la euritmia que Galileo viene a perturbar, instalando al hombre en el centro de la esfera y aportando la noción de corrupción: la materia se degrada, todo se corrompe. Pero la imagen del universo en Galileo sigue siendo circular y posee un centro, de ahí sus cuestionamientos al punto de vista en la anamorfosis y la alegoría, que fragmentan y distorsionan. Son las tres leyes de Kepler, según Sarduy, las que transforman de modo radical ese equilibrio: “algo se descentra, o más bien, duplica su centro, lo desdobra; ahora la figura maestra no es el círculo [...] sino la elipse, que opone a ese foco visible otro asimismo operante, igualmente real, pero obturado, muerto, nocturno, el centro ciego, reverso del Yang germinador del Sol, el ausente” (1223). Como Sarduy explicita, la elipse/elipsis funciona de manera similar a lo que en psicoanálisis se conoce como supresión: el centro silenciado estará más o menos presente, pero estará siempre (1234). Pero antes de analizar la incorporación en Sarduy de la “escucha discreta” de Lacan, conviene explorar la *retombée* sonora que las leyes de Kepler poseían, sin olvidar que “en esta cámara, a veces el eco precede a la voz” (1197).

La tercera ley de Kepler, sobre la que Newton trazaría la ideal ley de la gravitación universal, era un intento por aferrarse a cierto tipo de equilibrio (1223). En *Polyphonic Minds*, Peter Persic lo aprecia como un intento de Kepler por mantener la armonía del universo a pesar de

la disonancia polifónica que la noción de eclipse instauraba (131), y en estrecha relación con la composición de las primeras óperas. Describiendo una trayectoria similar a la de Sarduy, pero en la música, Persic analiza una serie de obras de los siglos XV y XVI que, como Galileo en la astronomía, introducen diversos grados de disonancia con propósitos expresivos, pero sin dañar el conjunto. Esas disonancias expresivas prepararon el camino para un tipo de música concebida como esencialmente dramática (137) –teatralidad que Sarduy también apunta en Góngora y Caravaggio– en la que el padre de Galileo, Vincenzo Galilei, tuvo un rol importante (cfr. Persic 137-43). Kepler leyó el tratado musical de Vincenzo, pero estuvo en desacuerdo con su idea de una monodia como la mejor y más bella forma de expresión. Su primera conclusión fue que el universo era polifónico y disonante; luego, durante 22 años, “he investigated what planetary configurations might lead to a more consonant cosmic sound, at least at some auspicious moments” (Persic 146).

¿Qué condujo a Kepler a tan ingente recuperación de la consonancia? Cuestiones morales y políticas. Una disonancia polifónica tan grande nunca podría conducir a un “apropiado” fin de los tiempos, como las escrituras y la mayoría de las iglesias cristianas demandan (147). La armonía del universo, desprovista de ese fin, continuaría eterna y descontroladamente, lo que implica la pérdida de autoridad del poder central de su tiempo, en lo simbólico y en lo político. Por otra parte, “he emphasized the ‘marital’ conflicts between the Earth and Venus, whom he conceived as ‘masculine’ and ‘femenine’ planets whose songs notably conflict [...] In a further irony, Kepler praised the specifically sexual feeling of polyphonic cadences, thus inverting the old objection that polyphony tends to sexual titillation” (146).¹⁶

La disonancia, artística, moral, cognitiva, social... es lo que provoca la nueva inestabilidad, las grietas en la pretendida unidad del Sujeto. La multiplicidad del yo en Marcel Proust, el

¹⁶ Si, como afirmaban sus detractores, la polifonía provoca la excitación, pero en su interior lo masculino y lo femenino entran en conflicto, ¿estaba Kepler proponiendo la homosexualidad como forma de consonancia posible?

dialogismo de Bakhtin, la disonancia cognitiva de Leon Festinger y el desacuerdo entre los grados de coherencia individual y social en Max Weber y Pierre Bourdieu son ecos de esa nueva inestabilidad y del lugar que las nociones de polifonía y disonancia adquirieron luego del barroco (Persic 229 y ss). Como Persic afirma, “[d]issonance is, after all, relative and subject to the changing context of the notes around it” (134). Idéntica dimensión espacial destaca Sarduy en el funcionamiento de la elipse/elipsis, “su inserción en la topología simbólica” (1236) es vital. El estudio de la mente humana, fin último del libro de Persic, demuestra que hay un crecimiento de las disonancias alrededor de los intervalos de consonancia de las ondas cerebrales, lo que le lleva a concluir que las disonancias son un elemento central en el funcionamiento del cerebro, no una patología, “so essential that one cannot imagine the removal of dissonance without the diminution or even extinction of mental function” (255).

La posicionalidad de esas disonancias y su carácter esencial solo es rastreable desde una pesquisa radial –en oposición a lineal o secuencial– como la que propone Sarduy como modelo de interpretación: “la escucha discreta –desciframiento del discurso a partir del sonido–, *musical*, la verdad del oído permite detectar *radialmente* la presencia del ‘nudo patógeno’ –o del significante eludido– y su proximidad” (OC 1236). Sarduy echa mano de la diferencia entre las limitaciones del ángulo visual y del espacio-temporal de la lectura y las posibilidades esféricas de la escucha. Este paradigma sónico de asimilación permite acceder a lo oculto, lo reprimido, lo oculto tras el velo para los *ἀκουσματικοί* –la verdad de Pitágoras. Claro que estas ideas vienen de Lacan, tanto de su distinción entre el acto de oír atendiendo a la cadena verbal o a la modulación sonora (“De una cuestión preliminar”) como de sus criterios sobre la polifonía escuchable en la poesía (“La instancia de la letra”).

No obstante, si bien la distinción en el modo de la escucha viene de Lacan, Sarduy toma el camino que conduce a la exaltación de lo acústico no para análisis de tipo “tonal o fonético, incluso de potencia musical” (Lacan 515), sino para desarrollar nuevos sentidos no sobredeterminados “por el efecto a posteriori de su secuencia” (514). Del mismo modo, cuando Lacan se refiere a la polifonía de la palabra al insertarse en un discurso, alineado “sobre los varios pentagramas de una partitura” (483), está usando esas referencias a lo aural como imagen de lo que sucede con el sentido, como ejemplifica acto seguido con las connotaciones del significante *arbre* en diversos contextos. Sarduy aprovecha esas posibilidades del lenguaje, pero en la dicotomía significante/significado interpone otro elemento: el material, la cualidad de ese significante y sus efectos relacionales.

No es casual que estas salidas de Sarduy al pensamiento de Lacan, a cuyos seminarios asistió, parezcan forzados. Hay en ellos algo de parodia y de farsa. Una entrevista de 1991 ofrece la clave para dudar de una incorporación no creativa del psicoanálisis en su escritura:

Yo trabajo con mi palabra, trabajo en la radio, grabo todos los días de mi vida, a veces tres emisiones por día, como hoy. Grabo con un objeto parcial, según la clasificación lacaniana, que es la voz, y eso me da una ilusión muy persistente de individualidad, de existencia, pero no es más que una ilusión. Lacan había dicho que la voz es un objeto parcial, es decir, es un objeto, es material, y vivo de eso, pero eso no es más que un “fake”, eso no es más que una simulación. (Eire 368)

Sarduy toma los criterios de Lacan sobre la voz como un objeto parcial para desarrollar un argumento relacionado con el budismo y con sus versos “mudo combate/ contra el vacío”, o sea con el vacío como fundamento del sujeto. Es en ese contexto en el que afirma que tanto la escritura como la voz proporcionan al sujeto una “ilusión de ser”, precisamente por la materialidad de

ambas. Sarduy asistió a varios de los seminarios de Lacan —Rubén Gallo ve *La simulación* (1982) como una respuesta al Seminario XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*— y mantuvo una estrecha colaboración profesional con Philippe Sollers, Barthes y, por supuesto, François Wahl.¹⁷ Pero esa será, sin dudas, una relación mediada por la inversión irreverente de lo teórico en lo creativo, por un método creativo paródico que es apreciable en la cita anterior y que Wahl explicó a Rubén Gallo:

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 esta. 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. (53)

Hay en este método una muestra más del peso de lo sonoro en Sarduy y un eco de las transposiciones sónicas que resaltaba en sus trabajos en Cuba y que practicaba en su habla misma. Nótese que Wahl se refiere al modo en el que *lo pronunciado* irrumpe luego en la escritura, como las frases hechas, las fórmulas, que movilizaron la creación de las novelas antes referidas. Y nótese que esa “figura” es un *trompe l’oeil* más de la teoría, *performando* en la superficie de la narrativa y de seguro en el habla neobarroca de Sarduy.

Del mismo año de la entrevista de Eire es la escritura de “Imágenes del tiempo inmóvil”, que revela otro maestro de la escucha discreta o reducida: “Lezama practica con los textos que lee lo que más tarde Lacan propondrá frente al discurso de los analizantes; una escucha distraída, la única que revela, no la trama aparente, sino el tejido secreto” (1414). Esa herencia lezamiana es

¹⁷ Para una visión cercana a lo testimonial de la relación de Sarduy con los teóricos franceses cf. “Sarduy, prisionero de Saint-Germain-des-Prés”, de Edgardo Cozarinsky, en *El pase del testigo* (2000).

visible incluso en el léxico con el que Sarduy comenta y amplía las potencialidades de la escucha discreta en *Barroco*:

si escuchamos *discretamente*, pronto aparecerán puntos preaudibles, y por ello situables, en que el tema regresa, puntos regularmente repetidos, faltas, fallas en la órbita, marcas que hay que contornear, momentos en que la palabra vacila, o al contrario, reincidencias, en el despliegue de los mismos elementos significantes [...] espejeo, anagrama, trabajo de tímpano. (1237)

Esa escucha discreta en la que según Sarduy coinciden Lezama y Lacan, y que garantiza el acceso a un nivel oculto, no pone en primer plano el aspecto sonoro, pues su causa es el entendimiento de lo que se oculta, pero el final de la cita nos revela que Sarduy está desarrollando un pensamiento de la escucha que va más allá del conocimiento tal y como lo entendemos en Occidente. La secuencia “espejeo, anagrama, trabajo de tímpano” propone tres modos de escucha que se corresponden con los que los teóricos del sonido han establecido: “*causal listening, semantic listening, and reduced listening*” (Chion 48), pero añadiendo a cada uno un giro.

La escucha causal es aquella cuyo propósito central es obtener información sobre su fuente; sin embargo, a pesar de que ella nos ayuda a clasificar los sonidos —ya sea a partir de su unicidad (la voz humana es quizás el único sonido que caracteriza a un individuo) o de su generalidad (sonidos animales, humanos, mecánicos, etc.)—, coincido con Chion en que este modo de escucha “is not only the most common but also the most easily influenced and deceptive mode of listening” (48), ya que los sonidos no suelen tener una causa única sino que nacen de una conjunción de factores que no solo pueden escapárenos sino ser manipulados, como sucede normalmente en las representaciones sonoras dentro de los medios. En esta escucha se identifica la fuente sonora por medio del imaginario sónico, ese doble, reflejo en el *espejo* de la memoria.

La escucha semántica, por su parte, es la que apunta no hacia la fuente sino hacia el mensaje, por lo que sacrifica las diferencias sonoras en aras de comprender lo que expresa el código. La historia de los estudios lingüísticos son el resultado de la comprensión de que la escucha semántica es una abstracción, pues en la realidad siempre escuchamos causal y semánticamente. La afirmación de Chion de que “causal listening to a voice is to listening to it semantically as perception of the handwriting of a written text is to reading it” (50) tiene un correlato en las posibilidades de la crítica genética para desmontar los procesos de escritura, de atender a la fluidez de la materialidad para entender lo escrito. Cuando Sarduy identifica la escucha discreta o reducida con el anagrama apunta a la develación de otros sentidos por medio de una inversión de la subordinación de la forma al contenido. Ese trastorno no elimina el trueque informativo, pero le añade un componente lúdico similar al que señala Chion en la escritura.

Por último, Chion sigue a Pierre Schaeffer cuando propone la escucha reducida como un modo de apartar todo condicionamiento cultural —la cercanía con la intensión de alcanzar el vacío budista es aquí evidente— para llegar al objeto sonoro. Para Schaeffer “traditional musical listening is listening to sound in stereotyped musical objects” (279). Para librarse de esos estereotipos, el oyente debe reducir al máximo los otros tipos de escucha y concentrarse en la materialidad sonora: no clasificar, no jerarquizar, no justificar... escuchar. Es a eso a lo que se refiere Sarduy como “trabajo de tímpano”. La metonimia biológica libra la idea de los componentes culturales y apunta además hacia la vibración como estado inicial de la escucha. La membrana timpánica, afectada por la señal acústica, vibra, y esa vibración es el inicio del proceso de transducción que llamamos escucha. Membrana, vibración, afectos... la piel devendrá metonimia del tímpano en el pensamiento de Sarduy, sobre todo en la sección primera de *El Cristo*

de la rue Jacob, aunque aparentemente nada tenga que ver esa “Arqueología de la piel” con lo sonoro.

Por supuesto que estos tres tipos de escucha se combinan en la experiencia cotidiana y que determinados contextos potencian el entrenamiento de una de ellas: el hecho de que la escucha semántica predomine en la vida de los “seguros” ciudadanos occidentales no significa que esta sea la principal manera de escuchar en la selva amazónica, donde no anticipar la fuente de los sonidos puede acarrear consecuencias mortales que no cura el psicoanalista. Por su parte, la escucha reducida ha sido terreno de la indagación e innovación científica y creativa, interesadas en el valor emocional, estético y/o físico del sonido en sí, por su timbre, textura y peculiar vibración; pero me atrevo a creer que se encuentra también en la base de ceremonias religiosas donde el sonido, puro ritmo nacido del visible instrumento sagrado, conduce al creyente a la experiencia mística. Pienso en la experiencia más cercana a Severo Sarduy y a mí: la santería y el papel de los tambores batá en las ceremonias religiosas de la Regla de Ocha, pero también en los molinillos de plegaria budistas que tanto menciona, cuya sonoridad es un exceso injustificado, pues el giro silencioso de los mantras escritos al interior del cilindro es lo que mantiene la unidad del mundo. Tanto la letanía de la oración como la resonancia del instrumento ritual buscan subordinar la escucha casual y semántica al “trabajo de tímpano”. El interés es devolver a ciertos sonidos la unicidad que normalmente se reclama para la voz humana.

La supresión de jerarquías dentro de la escucha reducida supera la noción de polifonía, esa combinación de varias líneas musicales en la que cada una retiene su propia identidad hasta cierto punto, pero donde hay siempre un tema que regresa y gobierna. Si la polifonía fue parte de la inestabilidad barroca, lo que genera una nueva inestabilidad, lo neobarroco, es un caso extremo de oposición al imperio de lo monofónico: la multifonía, “an experience of many different sounds

without any ongoing coordination or imposed coherence, for example listening at a party to several nearby conversations” (Persic 3). La multifonía no tiene por qué ser cacofónica, como bien demostró John Cage, a quien Sarduy menciona en 1993 en su último texto, “El estampido de la vacuidad”, junto a Marcel Duchamp y Octavio Paz como imitadores del *funcionamiento* del mundo: “utilizar el caos, convocar el azar, insistir en lo imperceptible, privilegiar lo inacabado. Alternar lo fuerte, continuo y viril, con lo interrumpido y femenino. Teatralizar la unidad de todos los fenómenos” (107). Las reflexiones de Sarduy sobre el barroco pueden ser entendidas como la historización de *retombées*, cada vez más radicalizadas, de un quiebre en la monofonía, que conducen a la polifonía del primer barroco y la multifonía del neobarroco. El abuso de estos términos luego de que fueron puestos en circulación le obliga, en *Nueva inestabilidad* (1987) a insistir en esa distinción entre las *retombées* barrocas, polifónicas, y las neobarrocas, multifónicas cámaras de eco. La coda de ese ensayo, “Fórmulas para salir a la luz” es un ejemplo evidente de la multifonía en Sarduy, un montaje de fragmentos “en expansión accidentada”.

Utilizo la expresión cámara de eco no en el sentido que tiene dentro de la teoría de la comunicación –metáfora de un sistema cerrado en el que la información, filtrada por el mismo sistema, es amplificada por repetición–; sino en el sentido dado por el mismo Sarduy, mucho más cercano a la cámara de eco acústica, diseñada para capturar, amplificar y direccionar el sonido. Este tipo de trabajo con el eco ya era notable en la música medieval y renacentista, interpretada en iglesias y catedrales, y fue vital en la construcción de teatros entre los siglos XVII y XIX. De modo que esas individuaciones textuales, aurales, pictóricas que Sarduy define como cámaras de eco toman de las acústicas no solo la capacidad de incrementar la recepción-reproducción, sino la de dramatizar ese proceso, en el sentido de captar y generar profundidades de forma y contenido, y su materialidad. La mayor diferencia radicaría en la eliminación del punto focal –coro alto o

escenario—, como territorio privilegiado por el dispositivo. Cada plaza en el lunetario posee ahora la misma capacidad vibratoria, virtualmente hablando. Como veremos de inmediato, en semejante artefacto la capacidad de reverberación tiende al infinito.

Ahora bien, en el multifónico imaginario de Sarduy también hay un lugar privilegiado para el silencio: el horror al vacío es también una persecución de este. La coda de *Barroco* se centra en ese aspecto. Tanto en la secuencia numérica integral como en la escala cromática y en la musical, el paso de un elemento a otro se sustenta en una metáfora: la del cero, el blanco, el silencio como “extensión del concepto *no idéntico a sí mismo*” (1254). El entendimiento de la secuencia como saltos basados en una “marca de cero” abre las posibilidades no solo a una lectura radial, sino a “una lectura del intervalo, a un desciframiento no a nivel de lo lleno y presente, sino a nivel del parámetro –negativo– que lo escande, que lo duplica y le sirve de soporte” (1256). Ahora bien, ese intervalo, ¿es el vacío? No exactamente, el cero es la metáfora de un “primer salto”, encierra una contradicción al desear representar lo que no es y solo poder hacerlo como “eco mudo”. La estridencia barroca es la respuesta a una conciencia de ese vacío que se ubica en el inicio de los tiempos y que no es representable, ni siquiera con el silencio, como bien lo demuestra la pieza *4'33"* de John Cage.

Ampliamente conocida como “pieza silente”, esta obra no es sobre el silencio, sino sobre el sonido ambiente, y sobre nuestra percepción del ruido como silencio y viceversa. Entre la primera de sus piezas que explora este terreno –*Silent Prayer* (1948)– y su famosa *4'33"* (1952) se produjo una intensa búsqueda musical, pero Cage continuó experimentando con el silencio hasta 1990, dos años antes de su muerte. Sarduy estuvo pendiente de esa trayectoria, pues alude al músico en varias de sus obras. El criterio de que el silencio es en realidad sonido, el sonido de la materia, de los objetos, condujo a Cage a experimentar con tecnologías y técnicas que hicieran

escuchables esos sonidos. Según Douglas Kahn, lo que Cage buscaba no era revelar el silencio, sino silenciarlo.

Como en el caso de Sarduy, la preocupación por esta zona de la auralidad viene de la mano de una inmersión en corrientes de pensamiento asiáticas y en el misticismo cristiano, “perennially philosophical sources [where] tranquility, quiescence, austerity, blankness, nothingness, emptiness [...] were quite common” (“John Cage” 564). Como en Sarduy, existe en Cage un deseo de destruir la autoridad del ego, pero sin las exploraciones conducidas por Sarduy sobre las potencialidades del cuerpo para destruir la autoridad del Yo, para establecer una continuidad entre Oriente y Occidente, entre lo humano y lo no-humano. Cage’s “appropriation of other cultures for musical purpose was centered more on the operations of the mind than the body” (566). Esta diferencia estriba en el hecho de que Cage parte de una premisa: silenciar el ruido producido por los mass media y, en particular, por la música grabada, la música de fondo que nos persigue en la vida contemporánea. Por el contrario, Sarduy no siempre está interesado en el silencio poblado de murmullos de Cage, sino en el vacío y su irrepresentabilidad. De ahí que, mientras Cage acalla los instrumentos en *4'33"*, Sarduy hace sonar atronadoramente todo, y en especial los cuerpos. Sarduy busca el silencio inicial, Cage entiende el silencio como la ausencia de un sonido intencional. Sarduy incorpora en sus imaginarios sónicos todo el caos de la realidad, sin jerarquizaciones ni tachaduras; Cage, como luego Pierre Schaeffer, está pensando desde una ecología del sonido. Los efectos de esa actitud prescriptiva sobre lo que merece la pena de ser escuchado tienen un correlato social:

One of the central effects of Cage's battery of silencing techniques was a silencing of the social. [...] There was a retreat from the social in the time between *Silent Prayer* and *4'33"*, consisting of removing the silence from the public airwaves and placing it in concert hall,

silencing a piano instead of mass culture, arriving at 4 1/2 minutes through organizational methods instead of industry standards, prying three movements into the time slot of canned music, acting directly against the Age of Noise and developing an amenable position within it. [...] Cagean chance and indeterminacy, developed during this same period, were techniques not only to eliminate himself from his music, but to eliminate the social situations in which he found himself. (Kahn “John Cage” 580)

Ese lugar no-social existía, y Cage lo experimentó en 1951: la cámara anecoica de Harvard University, un paisaje acústicamente muerto. Los sonidos de su propio cuerpo que Cage escuchó allí le confirmaron la existencia de una panauralidad pero castraron su habilidad de escuchar las significaciones del sonido. Por su parte Sarduy propone en sus ensayos una cámara de eco como lugar de hallazgos más que de encuentros. Como veremos en el estudio de sus novelas, la reverberación es uno de los earcons recurrentes de su imaginario sónico narrativo. El poder simbólico de esa cámara es el de conectar realidades distantes en el espacio-tiempo, y su sustento es una especie de memoria sónica que se activa ante “[u]na textura, una entonación, una rugosidad, un timbre, un deje: algo que une al cuerpo con otra cosa, que a la vez lo centra, lo motiva y lo trasciende; algo que es como el doble del cuerpo y del que emite la voz en otra esfera, en una cámara de eco que es su espacio verdadero, su verdad” (OC 30).

La cámara de eco de Sarduy no se encuentra en ninguna institución científica, sino que es nuestro propio cuerpo. Una cámara de eco es, en fin, un dispositivo capaz de prolongar el germen, la energía inicial en sucesivas individuaciones. Una cámara de eco es, por esencia, un transductor ideal. Al final de su vida, en la entrevista de Susanne Klengel, Sarduy deja claro que el mejor modo de entender sus textos no es desde del dialogismo –relaciones múltiples, pero lineales, de algún modo ordenadas por la intención comunicativa– sino como cámaras de eco, en la que todo confluye

y cuya función central no es comunicativa sino afectiva (40). Sus textos son cuerpos. Pero ¿cuál es el objetivo de la inmersión en la panauralidad en Sarduy? Una de las preguntas finales de *Nueva Inestabilidad* explicita lo que estas neobarrocas cámaras de eco revelan: “¿Dónde, en qué cámara de eco, se escucha el rumor apagado del estallido inicial?” (1375). Ese primer sonido – paradójicamente inaudible, pues se produce en el vacío– es el único que, por oposición, conecta con el silencio verdadero, con el vacío que han perseguido místicos de todas las tendencias, incluso budistas. La cámara de eco es un pasaje hacia esa imposibilidad.

Volviendo a las diferencias entre barroco y neobarroco, no es casual que Sarduy conceda un lugar privilegiado al silencio, ya que la ausencia de sonido alcanzó rango en la forma musical barroca por excelencia: la fuga, polifónica y contrapuntística. La diversidad de la fuga musical es tal que algunos se niegan a describirla como forma, y prefieren hablar de un procedimiento o textura que va de la presentación del tema a la multiplicidad de los contra-temas, que le responden –diálogo que suele incluir entradas falsas o a medias del tema–, y que suele terminar en una coda armónica (Gilabert). En su *Música y retórica en el Barroco*, Rubén López Cano dedica un aparte al silencio en el que cita al músico barroco alemán Mauritius Vogt: “un silenciamiento donde se debería cantar otra cosa [...] lo importante se calla y solamente se expresa lo secundario” (López Cano 196). La proliferación de las voces de la fuga es importante en la propuesta neobarroca de Sarduy, al igual que esos silencios. Si bien la música barroca incluye el silencio como una nota más en la polifonía –de hecho, la notación moderna del silencio musical se basa en la reformulación que los músicos barrocos hicieron de la notación medieval del vacío de sonido–, las polifonías modernas lo convirtieron en un motivo crucial, un orificio evidente en lo sonoro, muchas veces indicado en la partitura como expandible siguiendo la voluntad del ejecutante. Peter Persic comenta un ejemplo de eso en *La consagración de la primavera*, de Stravinsky: en el

momento de mayor furia polifónica, los cien instrumentos de la orquesta callan de golpe, el silencio que se genera y la algarabía que le precede se contaminan mutuamente: “even this ‘silence’ seems unquiet, filled with foreboding. [...] Perhaps a ‘silence’ cutting short so many voices means something different than one that might interrupt a single melodic line” (5). El ruido, el caos sonoro en la obra de Sarduy es la constatación de eso que se calla y es tan importante, de ese vacío. Los silencios pueden ser entendidos aquí como agujeros negros –para usar el imaginario cosmológico que tanto apreciaba Sarduy. Todos los sonidos a su alrededor se rinden a su gravedad. Sus bordes, donde se acumulan las partículas precipitadas, son lo único distinguible y, en nuestra imagen, atronadores. El centro es vacío, y allí todo se torna irrecuperable.

Las nociones de nada, vacío y silencio no constituyen un tópico difuso en la obra de Sarduy ni nacieron solo del contacto con la filosofía y la espiritualidad orientales, aunque en ellas haya encontrado el autor un asidero para continuar elaborando una praxis teórica, creativa, e incluso vivencial, de esas nociones. Gustavo Guerrero describe con detalles “la intuición fundamental de una presencia del vacío que orienta el pensamiento y la escritura del cubano, y que acabará representando, para él, toda una concepción del mundo, el comienzo y el fin de la más alta experiencia de lo real” (La religión 1691). Guerrero explora incluso las diversas manifestaciones de esa noción de vacío que Sarduy comentó o practicó: el blanco de la pintura, el cero matemático, el vacío budista, la ausencia del modelo en el travesti... el silencio semántico de la página. Asociado a la certeza de esas superposiciones, percibo otro vacío, esta vez sónico, implícito en todos los otros, pero silenciado por nuestra obsesión con el sentido.

Y no solo se trata de que earcons asociados al silencio se encuentren desde sus primeros poemas. Que el interés sea rastreable incluso en sus textos más tempranos no garantiza, *per se*, una rigurosidad reflexiva. Pero no solo Guerrero apunta a ese rigor bajo la forma de religión, “re-

ligación con un fundamento y búsqueda de un origen cierto [...] paradigma de curiosidad, de libertad y de dignidad intelectual” (1703). Lo mismo destaca Badiou: “ce qui me frappe, si même l’exhubérance comparative et métaphorique de Sarduy n’est pas niable, c’est l’extraordinaire *discipline* de son entreprise” (1619). Según él, es a la aplicación disciplinada de esas reglas complejas a lo que mejor corresponde el nombre de “neobarroco”. Discípulo de Badiou, Peter Hallward insiste también en la rigurosidad no solo en el tratamiento de la noción de vacío, sino de todo el proyecto escritural del autor: “literature is here a way of perceiving the true nature of reality beyond the trivial delusions of habit, with a rigour approaching that of an experimental science” (257). Hacia mediados de la década de los setenta la auralidad ha sido plenamente incorporada a las preocupaciones centrales de Sarduy, aunque se mantiene en la zona silenciada de la elipse, como elipsis.

Posteriormente, en *La simulación* (1982), la pareja ruido/silencio reaparece “disfrazada” bajo un ropaje visual. La exuberancia del travestismo, que produce la intimidación, puede ser entendida como un ruido, percibido como acusmático, por la ausencia u ocultamiento de una zona de la fuente sonora. El camuflaje, por su parte, con el silencio, pues tiene “como finalidad oculta una especie de desaparición, de invisibilidad, *d’effacement* y de tachadura del macho” (1268). Ese silenciamiento se transduce corporalmente en fijeza. Mientras, la algarabía del travesti se manifiesta como perpetua movilidad, como sucede con la mayoría de los personajes de sus novelas. Pero en el pensamiento de Sarduy no hay espacio para oposiciones binarias. Ruido y silencio son excesos, actos de despilfarro por su desconexión con una economía del sentido.

En la entrevista que le realizara Rodríguez Monegal en 1970 Sarduy se refiere explícitamente al poder corrosivo del despilfarro en la sociedad moderna:

“[E]l soporte de la burguesía no sería el carácter factual de un sistema económico, como hemos creído, practicando una lectura un poco directa, digamos, de Marx, sino un sistema de escritura. Uno de los sucedáneos de este sistema de escritura es precisamente la economía. [...] Minando la escritura, practicando la transgresión de sus leyes, desmoronamos todo el edificio del pensamiento común. A la pregunta frecuente: ¿Para qué sirve la literatura?, podríamos responder: ¿Para qué sirve todo lo que no es literatura, incluida la narrativa tradicional? Todo lo que no es literatura no hace más que trabajar, reiterándola en su funcionamiento, al nivel de las escrituras manifiestas, no al nivel de la verdadera escritura central que consolida al régimen y sustenta sus redes subyacentes.

De modo que una política del exceso, que en materia aural traduciríamos como una política del ruido, es en la obra de Sarduy una disidencia del espacio mental burgués. Esa disidencia ataca directamente a la aparente consonancia social, que posee un correlato en la jerarquización de lo aural. Esa jerarquización ha sido establecida por los poderes de grupos sociales que establecen una escala que va del sonido al ruido, una escala donde no solo se reprime y condena a este último, sino que se elimina el lugar del silencio en la escala. Los sujetos condenados a ese lugar ni siquiera pueden hablar. La política del ruido en Sarduy persigue no tanto invertir la escala, para hacer del ruido un valor, como destruirla, para eliminar el silenciamiento del silencio.

Además de esa dimensión política del exceso del travestismo, en Kerala, ante una representación de Kathakali, Sarduy descubrió que ese podría tener también una raíz mística. El ritual de transformación de esos travestis los convertía en dioses o demonios. “Y esto quiero subrayarlo: *aun fuera de la escena*. La vida de un travesti occidental es la metáfora de esta tradición ritual, algo que compromete enteramente al cuerpo” (Chao 45). Ese compromiso conduce el cuerpo a un devenir otro y a representar esa compulsión dedicó Sarduy gran parte de su obra. Allí, travestir

es dotar esos cuerpos/textos de un poder que nace del performance constante de una política del exceso.

Idéntica relación con lo aural puede establecerse con la anamorfosis, desinformación pragmática de la comunicación y, por ende, ruido, y con el *trompe l'oeil*, “quietud y olvido aparente del hacer señalado como marca del sujeto, a un ‘estado privativo’ del mismo y de su ‘personalidad’ que en mucho se asemeja a un silencio: *stasis* del palabreo de la representación” (1284). La escritura de este libro sucede a las diversas experiencias de Sarduy en Oriente durante los setenta. Lo que simula no persigue un modelo, sino que parte de la materialidad del objeto, de su superficie para revelarnos “la realidad como *bluff* enfático de la nada” (1292). Todas las estrategias discursivas visuales que describe aquí y sus correlatos sónicos son entendidos por él como variantes de ese *bluff*, ecos de lo irrepresentable que es, por supuesto, el vacío inicial. El cuestionamiento sobre ese lugar nulo pero actuante que vimos en la coda de *Barroco*, que reformulará como pregunta en *Nueva inestabilidad*, se repite en *La simulación*: “Es el vacío, o el cero inicial, el que en su mimesis y simulacro de forma proyecta un uno del cual partirá toda la serie de los números y de las cosas, estallido inicial, no de un átomo de hipermateria [...] sino de una pura no-presencia que se traviste en pura energía, engendrando lo visible con su simulacro” (1272).

Puede afirmarse entonces que lo que unifica los cuatro ensayos de Sarduy que hasta aquí he comentado, reunidos finalmente bajo el título de *Ensayos generales sobre el barroco* (1987), es esa reflexión sobre el vacío. Si bien es cierto que la visualidad ocupa el lugar central, “visible”, de sus reflexiones durante esos veinte años, existe en ellos otro centro oculto, un contrapunto aural cuyo eco es siempre perceptible. En el estilo de estos cuatro libros, en la composición que remeda la música barroca y en toda la prosa de Sarduy, visualidad y auralidad se combinan al interior de

la frase. En su pensamiento se produce idéntica armonización. Su formación como crítico de arte y su actividad como pintor hacen que se mueva con mayor soltura en el terreno de la visualidad, pero su pensamiento, que no es otra cosa que un estado del cuerpo, según el budismo, genera imaginarios sónicos que se nutren –como cámaras de eco– de los diversos paisajes sonoros que atravesó como sujeto en exilio: Cuba, España, Francia, Turquía, Marruecos, la India, Irán, Nepal, Indonesia... Su alta sensibilidad al mundo sonoro, reconocida en la entrevista de Marvel Moreno citada antes, no solo se manifiesta en su periodismo radial o en sus ficciones, sino que apunta, centro invisible, su pensamiento visual.

Para ser consecuente con la idea de que sus textos deben ser escuchados como cámaras de eco, en *Ensayos generales sobre el barroco* Sarduy invierte el orden cronológico de los libros, comenzando por *Nueva inestabilidad* y terminando por *Escrito sobre un cuerpo*. De este modo propone a los lectores la búsqueda de una causalidad acrónica a la vez que practica en un macro-nivel la des/re/composición que es notable sobre todo en compilaciones como *Escrito...* y *La simulación* y en sus piezas radiofónicas. *Cut-up* de William Burroughs, *combine-painting* de Robert Rauschenberg, *combine-hearing* de Severo Sarduy. En la lectura de *El Grito* de Munch que realiza al final de *La simulación*, los ojos y la boca alternan su hipertrofia, como si “un borde anulara el espesor o la posibilidad del otro” (1338). Pero ellos son manifestaciones de otra alternancia, entre esa movilidad hipertrofiada, ese abrir y cerrar constante, mirada y grito, y la eterna y fija abertura del oído al sonido y de la piel a la vibración.

Precisamente a la piel como lugar de la memoria se dedica la primera sección de *El Cristo de la rue Jacob* (1987). Todas las preocupaciones de los años anteriores reaparecen en clave autobiográfica en esa “Arqueología de la piel”. Aunque Sarduy se centra en las marcas visibles, la insistencia en que “[s]ólo cuenta en la historia individual lo que ha quedado cifrado en el cuerpo y

que por ello mismo sigue hablando” (51) forma parte de la comprensión del cuerpo como “the most basic of all media” (Peters 6) y de la persistencia del contacto corporal como único modo de contrarrestar las tecnologías de distanciamiento impuestas por la modernidad.

La segunda parte, “Lección de efímero”, se compone también de textos muy personales, pero escritos entre 1972 y 1986 y publicados en diversas revistas francesas y latinoamericanas (Wahl 1477). “Tánger”, publicado originalmente en *Tel Quel* en 1971 ilustra de un modo ejemplar el modo en el que la pareja visualidad/auralidad soporta la reflexión y la creación en Sarduy:

Estereofonía del Zoco Chico: el suelo está inclinado; la plaza, a la escucha de dos ciudades. Voces que se anulan bajo la voz, siempre presente de Oum Kalsoum. Las chilabas se reflejan en las piedras lisas, después de la lluvia. Comienzan a cantar las suras los pequeños sopranos de la escuela coránica. Las cucharitas entre las hojas de albahaca, en los vasos de té caliente y dulzón. Otras lenguas, pero habladas con una voz ronca, de montañés o de andaluz; un castellano tan etéreo que boca se dice oreja y oreja nariz...

Toda una estereografía de afiches lacerados reviste la plaza. Con los restos de tipografía latina se mezclan los caracteres árabes aún chorreantes, que en la noche alguien ha trazado con alquitrán. Rayas, franjas anchas y móviles, como en las chilabas de lino; figuras rayadas: por el techo de mimbre de una callejuela cubierta filtra la luz. (67)

Estereo-fonía/grafía: Sarduy presta tanta atención a lo visual como a lo sonoro ya desde 1971, aunque en sus ensayos y entrevistas solo explicita ese motor creativo unos años después. En el próximo capítulo abordaré las causas de esa diferencia, entre las que destaca el género. En la prosa reflexiva Sarduy va en búsqueda de un rigor, por lo que evita entrar en el terreno de la auralidad, eclipsando otra de sus grandes preocupaciones. Sin embargo, tanto sus poemas como su prosa poseen una batería multifónica impresionante, que se conjuga, como en este ejemplo, con la

visualidad. “Tánger” es además un texto iluminador porque demuestra el lugar que la otredad tiene en ese aprendizaje de lo aural. Es la otredad de esos paisajes sonoros, en el que halla ecos de otros territorios sonoros habitados desde el exilio, el que conduce su atención hacia la materialidad de esos sonidos y sus efectos en el propio cuerpo. Tánger es ese lugar de la escritura donde España “se ve ‘desde abajo’ [...] desde lo que ha sido rechazado, expulsado” (66), como él mismo. Tánger es también Cuba, una isla que se repite tanto como los encuentros homosexuales en el Zoco Chico, en el que reinciden él, Roland Barthes, William Burroughs...

El centro de una política del sonido en Sarduy es la concepción del neobarroco como cámara de eco multifónica. Esto permite a Sarduy hacer de la disonancia un valor. Esa disonancia es la puerta para que incorpore paisajes sonoros diversos y potencie zonas de estos valoradas por los músicos como ruido antes de la música concreta. Esa política del sonido se basa en la destrucción de las jerarquías entre sonido y ruido, escala basada en la comprensión del sonido como “the organization of noise” (Attali 4). La destrucción de esa jerarquía parte de una pregunta sobre el poder ¿Quién puede ordenar el ruido y cuál es el papel de esa jerarquización en la conformación de una identidad?: “any organization of sounds is then a tool for the creation or consolidation of a community, of a totality. It is what links a power center to its subjects, and thus, more generally, it is an attribute of power in all of its forms. [...] And since noise is the source of power, power has always listened to it with fascination” (Attali 6).

La radio fue el primero de los medios que sistematizó “the organization of noise”. El rol de esta forma particular de jerarquización sonora durante el siglo xx puede ser constatado en las numerosas anécdotas —e incluso en nuestra experiencia personal— donde la escucha de la radio y otros dispositivos sonoros se produce en muchas ocasiones al margen del sentido de lo que se dice, como si la radio se convirtiera en un ruido de fondo imprescindible en la modernidad para

garantizarnos cierto nivel de seguridad. La radio parece habernos enseñado a escuchar de un modo que difiere de las formas de jerarquización pre-modernas —las campanadas de la iglesia que regían la cotidianidad antes de Edison, por ejemplo—. Aprovechando las posibilidades disruptivas del tiempo y el espacio que acarrearón los inventos que condujeron a la grabación de la voz, “[r]adio [...] place[s] together sound messages that are disparate in terms of their location of origin, their cultural purpose, and their form, in order to create a continuous enveloping rhythm of sound and information” (Berland 41). Aunque la lógica que rige ese ritmo suele ser la del mercado, ha habido siempre usos alternativos de esa capacidad de la radio. Como estudiaré en el capítulo dedicado a la producción radial, Sarduy optó por ese camino experimental para materializar un proyecto cultural descolonizador y transnacional tanto en sus piezas teatrales como en su labor de realizador radial de programas de divulgación cultural y científica.

Pero la articulación de una política del sonido en Sarduy no solo posee un fundamento teórico. Posee además una dimensión vivencial, pues la errancia impuesta por el exilio dota a esa política de una lucha contra la autoridad del logos occidental y sus efectos colonialistas, dictatoriales y heteronormativos en su propio cuerpo de exiliado cubano, separado de un paisaje sonoro que reencuentra en su errancia. La praxis creativa de esa política se sustenta en una exaltación de la superficie aural y la desconexión de esos sonidos con sus significados. Liberada de la tiranía del lenguaje, la voz se convierte en una metonimia del cuerpo y no del pensamiento o la mente. De este modo, la voz y todos los sonidos funcionan como conectores eróticos, develan y establecen una dinámica relacional entre los sujetos y el mundo que de otro modo permanecería silenciada.

Esa especie de “poética de la relación” (Glissant) no encuentra barreras entre sujetos, objetos y textos gracias a la transducción, sustentada en la continua vibración de la materia.

Transducir en Sarduy no es solo el proceso mediante el cual los sonidos de un paisaje sonoro pasan a la memoria y se convierten en earcons de un imaginario sónico. Esta transducción, escritura en directo o de oído –como le gustaba decir también a Sarduy según Sánchez Ortiz (1717)–, es la realización parcial de la transducción performativa, apenas uno de los efectos de un proceso que es en realidad independiente del Sujeto y que él ve desde esa perspectiva relacional y como testigo del estallido del Big Bang. Ese eco, murmullo incesante de los cuerpos que el logocentrismo moderno ha intentado acallar, es también la única prueba del vacío inicial.

Este es el fin último de la política del sonido en Sarduy: el contacto con ese vacío como un modo de revelar el simulacro de una realidad estable y, por ende, la falsedad de las dicotomías occidentales. Ahora bien, su propuesta no es naífe u orientalista, no implica la negación del sonido sino la inmersión aural absoluta. Ese lugar vacío, silencio verdadero, solo es accesible por medio de la escucha reducida del universo, abriendo el cuerpo a las relaciones audibles y vibratorias que lo aural genera.

2.0 Imaginario sónico en la escritura poética y narrativa de Severo Sarduy

He dividido mi estudio del imaginario sónico presente en la obra escrita poética y ficcional de Sarduy en tres epígrafes que se corresponden con paisajes sonoros diversos que van actuando como rectores de esos imaginarios. Como se verá, es posible escuchar incluso sucesivas transformaciones en el modo en el que este autor incorpora lo aural, desde la cita musical y la caracterización directa de una voz hasta la narrativización de ciertos pasajes siguiendo las guías de una pieza musical en cuestión. No obstante, esta división es, como siempre, una imposición del estudio. El lector de Sarduy conoce que incluso en sus novelas de los setenta, nutridas mayormente del archivo orientalista y sus propios viajes, el paisaje sonoro cubano sigue presente de un modo intenso; que su interés por el silencio no nace tras sus viajes a esas regiones y su contacto directo con el budismo, sino que es muy anterior.

El primer epígrafe lo dedico a sus violentos acercamientos/alejamientos al/del paisaje sonoro habanero de los cincuenta, dinámica que marcará la incorporación de esos earcons a su imaginario sónico y que es rastreable en toda su obra. El segundo, a la expansión incesante –como la del cosmos– que padece ese imaginario tras sus viajes y, por supuesto, tras su posicionamiento en la encrucijada parisina donde, como Elegua, recibe y concede ofrendas sonoras de muy diversa procedencia. En la tercera sección trazo el itinerario sónico de las transformaciones que hay en su obra de los ochenta –regresos perversos y, por tanto, avances– que no podrían conducir hacia otra zona del espectro sonoro que no fuera la del silencio. La trayectoria comenzada con un poema casi infantil, “Caminando por siete mundos,/ recostado a un silencio”, se revela como un aprendizaje o, mejor, un entrenamiento para escuchar “el estampido de la vacuidad”.

2.1 De Camagüey a París: fijación de una Cuba sonora

El centro de este epígrafe es el estudio del imaginario sónico de los textos poéticos y narrativos escritos por Sarduy entre 1953 –fecha de la publicación de su primer poema– y 1965 –cuando concluye *De donde son los cantantes*. El paisaje sonoro de Cuba es la fuente central de ese imaginario. Analizo las relaciones entre esos objetos sonoros y los earcons que Sarduy activa en los textos dentro de un paulatino proceso de alejamiento del país natal que le impone nuevas estrategias de escucha de ese paisaje: de la escucha en directo a la grabación, de la grabación a la creación de una sonoridad cubana. Las implicaciones sociopolíticas y personales de esos earcons –dictadura de Fulgencio Batista, triunfo de la revolución, comienzo del exilio– se irán haciendo más evidentes a medida que Sarduy madura como escritor y se aleja de la isla. Aunque sigo un orden relativamente cronológico, debo destacar que los poemas recogidos en la edición crítica de su *Obra Completa* bajo el título *Poemas bizantinos* son una suerte de eje de mis reflexiones. Estos poemas, que Sarduy nunca publicó como libro, generan una especie de onda sonora desde la que podemos entender mejor el proceso de construcción de un imaginario sónico cubano en Sarduy; porque lo sintetizan y porque permiten leer fluidamente: en el tiempo, en lo genérico, en lo político.

2.1.1 Escuchar en Cuba: un imaginario sónico en tránsito

Entre los pocos libros que Sarduy se llevó a Europa a finales de 1959 se encontraba una Biblia. François Wahl recuerda que, aunque luego no lo vio volver a los textos sagrados de la tradición judeocristiana, en esos años iniciales Sarduy leía con atención el último de ellos: *Apocalipsis* (OC 1504). Según Wahl, esas lecturas adquirieron una realidad tangible durante la visita que realizaron a Turquía, en 1961. En la fusión de ambas experiencias, la lectura y el viaje, sitúa Wahl el nacimiento de las dos primeras secciones de *Poemas bizantinos*, un libro inédito de Sarduy que

vio la luz como conjunto en la edición crítica de la *Obra Completa*. En 2007, la compilación de los textos publicados en Cuba por Sarduy, realizada por Cira Romero, ofreció nuevas pistas sobre este inédito: 11 de los 13 poemas de la primera sección ya habían sido publicados en Cuba, algunos incluso varias veces. Aunque Wahl se equivoca en la datación de esos poemas, el viaje a Turquía, poco común y difícil en esos años, se convierte en “une sorte de réalisation de la prophétie”, una especie de constatación, *in situ*, de un paisaje visual y sonoro que Sarduy había comenzado a imaginar, *Apocalipsis* mediante, mucho antes de lo que Wahl considera, al menos desde 1956.

La producción poética, narrativa y periodística que Sarduy realizó en Cuba es una de las zonas menos explorada de su obra escrita. Considerada como “protohistoria” (Sánchez Robayna), dispersa y poco accesible hasta 2007, esos textos –alrededor de 60 poemas, 4 relatos y un centenar de notas críticas y artículos– tienen particular importancia para mi estudio, sobre todo los poemas. En primer lugar, porque hasta la aparición de *Gestos* (1963) Sarduy fue un joven poeta: sus notas periodísticas ocupaban para él un lugar secundario, sus relatos apenas muestran al narrador en el que se convertirá. De modo que esos poemas son las huellas más elocuentes del proceso de formación de una poética sarduyana. En segundo lugar, porque la poesía es el género donde Sarduy ejercitará con mayor tenacidad la técnica del *cut-up* que celebrará en William Burroughs y que es rastreable en el resto de los géneros que cultivó.¹⁸ Por eso conviene hablar de escritura de poemas más que de conjuntos poéticos o poemarios. Publicación tras publicación, desde *Flamenco* (1969) hasta *Un testigo perenne y delatado* (1993) –e incluso *Epitafios* (1994)– Sarduy barajará sus

¹⁸ Los ecos aurales del *cut-up* son innegables. Esta técnica remite a una concepción de la creación poética como performance y de los libros como un recital de poesía. Sánchez Robayna constató en esos poemas iniciales una dispersión, “una atmósfera imaginística”. Es desde ese carácter atmosférico –en su científico sentido de esfera de gases– desde el que me propongo leer los poemas escritos en Cuba. Leer desde la vaporización o la fluidez es un acto cercano al de la escucha, un acto que rebaja la fijeza que la imprenta y el “mal de archivo” impusieron a la producción cultural e incluso al mundo natural, y que conocemos como textualidad. La auralidad, cuya pervasividad supera a la de la visualidad y la textualidad, permite develar nexos que agujerean esas fronteras. La lectura de textos es sustituida aquí por la “escucha discreta”.

poemas buscando nuevas combinaciones, como el montador de una pieza radial o un corto cinematográfico experimentales que en cada emisión/festival exhibiera otra y la misma pieza.

Esta producción “cubana” puede dividirse, por comodidad analítica, en dos series: la publicada en *El Camagüeyano* (1953-1954), cuando Sarduy aún residía en su ciudad natal, y la posterior (1955-1960), aparecida en revistas y periódicos de mucho mayor alcance e importancia –*Ciclón, Revolución, Diario Libre, Lunes de Revolución*– y que coincide con la residencia de la familia en La Habana. A la primera, exclusivamente poética, le sigue un período de más variada productividad, aunque el peso de su labor periodística y narrativa de estos años se acrecienta luego del derrocamiento de la dictadura de Batista en 1959. De los textos críticos ya me he encargado en el capítulo anterior, me centraré ahora en la poesía y la narrativa.

Conviene comenzar por el principio pues “Tres”, la primera publicación de Sarduy, un suelto pagado por su amigo Joaquín Enrique Piedra a la imprenta Jofre en 1953 (*OC* 11-12), es una intuición adolescente de mucho de lo que vendrá. Si bien es cierto que la factura de los versos “es, por supuesto, de vanguardia”, el adolescente Sarduy articula con ellos un texto en el que se juntan ya la ciencia, el esoterismo y la literatura. Nos muestra el recorrido de un sujeto desde las tangibles dimensiones del ser en el espacio euclidiano hasta las nueve dimensiones de un espacio espiritualizado... pero también científico. Más que el “casual” y distante nexo con la cosmología me interesa apuntar la conjunción misma de esos intereses en un texto tan temprano, porque no volverá a manifestarse hasta su periodismo radial y los poemas del primer *Big Bang* (1973) Pero también, el lugar de la auralidad en este génesis:

Caminando por siete mundos,
recostado a un silencio,
que no hay voz que lo rompa,
ni ser que lo divida

[...]

abandonado al último acento,

al último silencio

[...]

Todos los insectos, las rocas y las luces,

vestidas con papel periódico,

callando al cielo [...] (*Severo Sarduy en Cuba* 19-20)

La indagación sobre ese silencio que, como vacío, sustentará su comprensión de la realidad como simulación, ocupa el lugar central de esta experiencia de iluminación. Por la vía teosófica conecta con el budismo, pero esa experimentación del silencio que implica la muerte –“metido en la tierra y formando parte de ella,/ fósil” (19)– es padecida aún por un alma no liberada de su corporalidad.¹⁹ En varios de los poemas publicados en *El Camagüeyano* el silencio viene asociado a la noche, siguiendo la tradición romántica, y particularmente a los luceros. Así en “Pero detrás”, “Y la voz” y “Hacia el nocturno”, donde el silencio nocturno no es aún un earcon propio, sino un refrito romántico. Lo personal aquí es que la noche pueda ser escuchada y que su silencio, aural, se oponga al otro, metafísico: “Escuchen la noche que viene/ y nos lleva,/ hacia el valle del lento silencio” (“Hacia el nocturno” 30); y que la corporalidad vuelva por sus fueros: “es muy amplia la garganta de la noche” (“Profecía y nocturno” 32), dando inicio a la larga serie de referencias al aparato fónico y auditivo en su obra. A esa guturalidad ruidosa puede referirse la aliteración en “Del alma II”, que con su oclusión/fricación fonética ironiza el *topos* romántico de la noche lunada:

La noche racha de sueños...

¡Música de azabaches para su inmenso

¹⁹ Sarduy abandonará decididamente esta dicotomía alma/cuerpo y, si esa es tal vez la lectura más segura, también habría que tomar en cuenta el léxico concreto con el que se presenta esa prisión: “fósil”, “mirando al sol y elástico, recogido al cuerpo” (20). Sí, estos son “desafiantes versos extraídos del viejo almacén de la vanguardia” (Suardíaz 130), pero hay aquí otro germen: el interés por la superficie, la materia, el cuerpo, aún cuando sea visto, todavía, como impedimento

cascabel azul!
La noche racha de cuervos...
Racha de conchas oscuras,
de nubes grises como ladridos...
La noche
racha
de
ti...!!! (35)

El poeta es adolescente, pero ya explora diversos niveles de sonorización de viejos paisajes. El símil “nubes grises como ladridos” es muestra, además, de una escritura sinestésica que será importante en su obra posterior. Tal combinación de visualidad y auralidad se repite en “Vi el canto roto de la garza herida” (“A la rosa” 21) y “Mis manos pronuncian/ cinco lágrimas” (Mis poemas sin firma” 25).

El trino de las aves (“A la rosa”, “La vida libertada”), las campanadas que anuncian (“Quizás existas al romper de una ola”) y el rumor de los manantiales (“Si alguna vez llegara hasta los montes”) son otros earcons del imaginario romántico que Sarduy incorpora y que luego reformulará con asociaciones semánticas distantes de esas lecturas adolescentes y esas experiencias provincianas. Aunque incrustaciones ajenas, contribuyen a una sonoridad que por momentos se materializa drásticamente –“Los niños/ cambian sonidos” (“Pero detrás” 28)²⁰– en imágenes poéticas en las que lo aural rige el diseño metonímico. Tal es la función de otro de los earcons que serán centrales en el imaginario sónico de Sarduy: la voz, aunque en esta serie sea más una metonimia del Sujeto que del cuerpo. De cualquier manera, la total disociación de la voz de su materialidad es difícil cuando el poeta la re-utiliza como prenda arrancada al encuentro amoroso. Si en “Al norte” esa relación se limita al amor platónico: “Tu voz quieta y hundida que

²⁰ Ver más adelante el lugar de la voz infantil como uno de los agentes más activos en el imaginario sónico del autor.

me/ inunda el alma” (27), en “Y la voz” se produce una relación explícita con el erotismo: “su voz/ blanda y tímida,/ navegando dentro del cuerpo” (29). Aunque la voz no es caracterizada aún por sus cualidades sonoras, ya se muestran señales de los efectos eróticos que ella produce. Los poemas “Del alma” (I, II y III) muestran una experiencia que parece decisiva en este sentido:

Vengo de andar descalzo
por la tierra cuadrada de los gritos,
y he olvidado mi voz en los navíos
que con anclas de lirios ya marchitos
peregrinos de amor, van por el mundo.

Vengo de la tierra:

de la tierra

de los árboles de las ráfagas

de la tierra

Del alma!!! (“Del alma I” 34)

La quieta voz del amor, que llena el alma, se ha sumergido aquí en el peligroso griterío de los cuerpos, al parecer, semejantes. El hablante adolescente descubre que esa terrenalidad es su alma y que la voz del otro es una tentación de la que no se librará: “Tu voz. No quiero oír/la/ [...] Matad la voz vertical y diáfana!/ ¡Que no quiero oír/la!/ ¡¡¡Sacadme la voz del alma!!!/ ¡¡¡Sacadme la voz del Alma!!!” (“Del alma III” 36). La identificación voz-alma comienza a hacer espacio al “grano de la voz”; la nítida voz del Padre debe ser sacrificada. Lejos aún de las formulaciones teóricas sobre estos temas, la experiencia homosexual socava la identidad voz/sujeto y la sustituye por la metonimia voz/cuerpo.²¹

²¹ Este corrimiento vivencial y poético no vendrá sin riesgos editoriales. Los tres poemas “Del alma” fueron publicados en *El Camagüeyano* el 1ero –I– y el 6 de enero de 1954 –II y III–. Al día siguiente se publican “Poema a la enredadera”, versos de un tono infantil donde un padre intenta revivir una planta que, por mucho que el hijo quiera, no reverdecerá; y “Qué volcán de ilusiones”, cuyos versos finales se cuestionan: “¿Por qué llevo en la sangre/ este extraño perfume?” Desde agosto del año anterior, poemas de Sarduy habían visto la luz cada mes –3 en agosto, 1 en septiembre, 5 en octubre, 3 en noviembre, 6 en enero–, de repente: silencio. Hasta julio de 1955, cuando *Ciclón* publique por primera vez un texto suyo, no volveremos a escuchar esa voz que llaman Severo Sarduy. *El Camagüeyano* solo publicará un poema más de Sarduy, el 20 de octubre de 1955; pero no está firmado por él, sino por Luis Ángel Felipe –un acróstico

Los poemas publicados entre 1955 y 1960 son, por lo general, de una mayor complejidad en cuanto a las imágenes poéticas. La serie puede ser dividida en dos, tomando el 1 de enero de 1959 como relativo parteaguas. Esta división no obedece a cuestiones sociopolíticas, sino a que entre mayo de 1956 y 1958 Sarduy comienza a explorar posibilidades combinatorias alrededor de una angelología que va naciendo de las páginas de *Ciclón*: “Islas”, “La ventana”, “Ángeles” (mayo 1956) y “Fábulas”, “La textura provoca al tacto”, “Historia” (noviembre 1956), son la base de la serie publicada en la antología preparada por Samuel Feijóo en 1958: *Colección de poetas de la ciudad de Camagüey*. A su vez, los poemas antologados –Sarduy añade 3 a los ya publicados en *Ciclón*– son la base de la sección primera de *Poemas bizantinos*.²²

Pedro A. Férrez Mora, uno de los pocos académicos que ha trabajado con este corpus, realiza una lectura interesante de ellos, pero sin atender a la fluidez del proceso escritural y desde una perspectiva demasiado teleológica. A mi juicio, se apresura a identificar voz y materialidad. Esa identificación, que he mostrado como un proceso iniciado en los primeros poemas de Sarduy, todavía no se realiza del todo, y mucho menos puede afirmarse que “La conquista de la voz, del sustrato lingüístico significativo del mundo, es un hecho progresivo perfectamente perceptible según avanza el periplo luciferino del héroe sarduyano” (47). Sobre todo, porque los capítulos de esta supuesta aventura tuvieron en cada publicación órdenes distintos, pero también porque ese vaciamiento metafísico no es, aún, “perfectamente perceptible”. En primer lugar, la voz viene asociada en estos poemas, como bien comenta Férrez, a un poder divinal que el hombre desea. Entendidos como una progresión narrativa, es cierto que el hombre conquista una voz, la voz de un creador, de un poeta: “Voy a crearte ahora, aunque quizás yo sea/ el ángel que proyecto por

de LUIS Suardíaz, Miguel ÁNGEL Álvarez Puga y Severo FELIPE Sarduy–, y su tema es patriótico: “A la memoria de Ignacio Agramonte”.

²² Para una tabla comparativa del modo en el que fueron publicados estos poemas ver Apéndice A.

otro dios creado”; pero este poema de mayo de 1956 (“Ángeles”) no aparece como la conclusión de ninguna de las series dentro de las que se publicó el poema (Apéndice A).

Por lo demás, esa voz tiene poco que ver con la materialidad —que otra cosa podría ser esa materialidad que su sonoridad— y mucho más con el conocimiento. Férez identifica voz y lenguaje siguiendo una tradición de reducir la voz a su dimensión semántica o, como lo llama Mladen Dollar, a la lingüística de la voz. Según Adriana Cavarero, el mejor modo de luchar contra el logocentrismo que esa identificación voz/lenguaje encierra —aunque ya no sea solo propiedad de Dios, la voz así entendida sigue siendo la voz del Padre— es regresar a la auralidad de la voz, encarnada en sus particularidades vocales, su afectividad y la posibilidad de articular desde el afecto una política de la voz, del decir (*saying*) antes que de lo dicho (*said*). Nada de esto es “perceptible” en estos poemas de Sarduy, aunque luego se convierta en un proyecto que avanzará en todos los géneros y medios que cultivó.

Lo anterior no quiere decir que Sarduy se desentienda de la materialidad sonora del mundo. Al contrario, en muchos de los poemas publicados entre 1955 y 1958 Sarduy incrementa la batería sonora. Tal es el caso de “Islas”: el ruido de una ciudad, el “implacable rumor” y el “alboroto” de los demonios —que Sarduy propone como marca identitaria de estas criaturas—, la “destructora música” del mar, el tosco grito de las aves y de las bestias, “las extrañas voces de los ángeles”. Crujidos, quejas, rumores, temblores se reiteran en estos textos como oposición al silencio de Dios. Pero tal algarabía no es lo que turba al sujeto, sino ese silencio tras el cual intuye el vacío: “Escuchad tras su centro hambriento ~~paladeo~~./ Su tremenda oquedad, su caos,/ ¿no os conturba? ¿No os consume/ la ausencia su honda lucha celeste?” Todos esos earcons son ecos de los del *Apocalipsis*, donde san Juan no se cansa de repetirnos que ha escuchado “una gran voz como de trompeta”, “como estruendo de muchas aguas” que le ordena escribir.

Este texto bíblico debe ser uno de los más sonoros que existe, no en balde dice su “autor” al final “Yo, Juan, soy el que oyó y vio estas cosas” (22: 8a). También, es uno de los que mejor refleja la relación entre voz y autoridad del Padre, entre escucha y obediencia de la ley que comentaba antes –“El que tiene oído, oiga”, repite san Juan incontables veces. Por lo mismo, y dentro de una tradición deudora del pitagorismo, esa voz suele ser acusmática, precede siempre a la visión y, en ocasiones, es el único signo de su presencia, de ahí el interés por describir sus cualidades sonoras. Ahora bien, conviene destacar que lo acusmático no solo remite a la invisibilidad de la fuente, sino a la escucha silenciosa y reverente del discípulo.²³ Por otro lado, el resto de los earcons son expresión del poder y el temor que pueblan este final de los tiempos: truenos, terremotos, clamores, lamentos, llantos, cánticos, trompetas, arpas, flautas, carros de caballo. Todo eso refuerza la relación entre lo acusmático y la obediencia o poder didácticos. Al silencio inicial del *Génesis* se opone este bullicio, esta lucha de los ruidos del mal contra los ordenados sonidos del bien. ¿Y el silencio? En el inicio del capítulo 8, “Cuando el Cordero abrió el séptimo sello, hubo silencio en el cielo por media hora” (8:1). Nada más se nos dice de esos minutos de nada asediados por el ruido. ¿Escuchó san Juan entonces el “hambriento paladeo”, la “tremenda oquedad” del poema de Sarduy? La interrupción abrupta del sonido y la (im)posibilidad de representar ese vacío serán centrales en la teoría y la praxis poética de Sarduy.

Puede hablarse entonces de una transducción entre los poemas de Sarduy escritos entre 1955 y 1958 y el *Apocalipsis*, tanto por los earcons que comparten ambos textos como por la construcción de un imaginario sónico en el que se contrastan ruido, sonido y silencio. Pero la

²³ Dentro del pitagorismo, los seguidores acusmáticos eran sometidos a esta suerte de rito de iniciación –antes de devenir *mathēmatikoi* y pasar a la presencia del Maestro (Thesleff)–, a este purgatorio de la escucha, completamente asociada al entendimiento y el aprendizaje. Kane Brian analiza los mitemas de lo acusmático recepcionados en el siglo XX siguiendo los diversos recuentos sobre el pitagorismo. Entre los más reiterados se encuentran: la presencia del velo o cortina que separa al maestro de los discípulos; el objetivo de una escucha concentrada, librada de la distracción de lo visual, que enfatizara el mensaje –no la voz– del maestro; el voto de silencio de cinco años; y la condición de rito de iniciación del proceso (49-50).

auralidad de estos poemas revela algo más. Una de las imágenes que comparten ambos textos es la de la ciudad, espacio donde se despliega este imaginario sónico. Esa ciudad es dual: Babilonia, tierra del ruido y el pecado frente a Jerusalem, lugar del canto angelical, del rumor de las aguas benignas de la fuente que siempre aparece en las representaciones pictóricas. La ciudad, sus puertas y su fuente se reiteran en estos poemas como objeto de deseo, pero esa ciudad es asediada –“¿No oyes los secos golpes la ciudad abatiendo?” (“Este cernir del cielo”). En *Poemas bizantinos*, Sarduy agregó un texto, el oncenso de la sección Uno, que no había sido publicado antes, y del que no tenemos datación exacta:

Han caído los días que esperábamos
trémulos, como las páginas de este viejo cuaderno.
El tiempo ha terminado, somos otros;
este es aquel invierno
que tanto hemos temido, este el idioma
que no entendimos, la ciudad que se acerca
nos fue negada. Aun se escuchan los textos que leíamos
ahora contra nosotros. Han caído
para siempre los días de que hablábamos
rodando como piedras en espejos:
la ciudad en poder del enemigo.

No me esperes, no llames. Otro río
cruza sobre el de entonces. Aquel sitio
no es sino polvo: el mar se ha ido.

El tiempo ha terminado. Somos otros. (*OC* 119)

El objeto de deseo se ha visto frustrado. Esta ciudad abandonada por el mar, donde las palabras se vuelven contra su autor, es también La Habana. Estos poemas nutren su auralidad del impacto que

la ciudad capital debió producir en el Sarduy adolescente, una ciudad a cuyo caos urbano se sumaba el producido por la lucha contra la dictadura de Batista. De manera que este poema conecta, por medio de su imaginario sónico, con “Las bombas”, un relato publicado en *Revolución* el 19 de enero de 1959, y por supuesto, con *Gestos* (1963).

Otros ecos apocalípticos son audibles en “Balada fría” (fechado en 1958), “Glacial, glacial”, “Caiga tu reino” y “El rumor que se siente”, pero sobre todo en “Cautelas”: “Del verdadero Paraíso hablo:/ con qué furia los ángeles golpean/ el cuerpo luminoso de las aves” (*Severo Sarduy en Cuba* 66). Es en este contexto donde aparece el índice de que Sarduy ha comenzado a pensar en voz y cuerpo como uno solo, tal y como mencioné en el capítulo anterior: “No es lo hablado en sí mismo, sino el habla./ El cuerpo es de su voz indivisible” (66). El primer verso homologa la propuesta de Adriana Cavarero de un rescate del *saying* frente al *said*. El objetivo de esa escucha reducida (Chion) se revela en la estrofa final del poema: “No las palabras,/ ni las cosas que nombran,/ sino el silencio que las cubre quiero” (67). Sarduy parece haber comenzado a encontrar una respuesta a su búsqueda poética en la superficie sonora de las cosas.

2.1.2 Enregistrar La Habana: Gestos

Cada una de las errancias iniciales de Sarduy –los tramos de infancia pasados en los cruceros ferroviarios donde trabajaba su padre, el paso de Camagüey a La Habana, de Cuba a Europa– debieron ser como sumergirse en otro medio, en una experiencia similar a la que comenta el antropólogo Stefan Helmreich quien reflexiona sobre su experiencia acústica en un submarino y la compara a la del oyente que siente “the immediate compressing power of an alien medium” (“An Anthropologist Underwater” 173) o “a oneness, a sensory communion, with the medium” (174). El paisaje sonoro de La Habana produce una incorporación abrupta de los sonidos asociados a la modernización en su imaginario sónico. A esto se le suma la auralidad asociada a la radio y la

naciente televisión, tanto en el terreno de la locución y la música como en la actuación, la publicidad y otros segmentos propios de estos medios.²⁴ Finalmente, La Habana ardía sociopolíticamente, la lucha contra la tiranía de Batista incorporaba al paisaje sonoro de la ciudad elementos lejanos de su experiencia provinciana. Entre esos objetos sonoros destacan las explosiones, cuyos ecos reflejan “Las bombas” y *Gestos*, pero que permanecerán activos en el imaginario sónico del autor más allá de esos dos textos.

La gran diferencia entre ese relato y *Gestos* radica en el peso que adquiere la cultura popular cubana, en particular la música, en el imaginario sónico de la novela. Esta diferencia se sustenta narrativamente en un cambio de perspectiva importante: el narrador –y protagonista– del relato es alguien que escucha el crescendo terrorista sin que le afecte demasiado; la protagonista de la novela es una “cantante, actriz y lavandera” (271) habanera, y su historia es contada por un narrador exterior a la trama. De modo que, a pesar de la deuda reconocida con el Nouveau Roman, en la novela se despliega una distancia narrativa mucho menor que en el cuento, publicado en enero de 1959. La carga de significados ideológicos de *Gestos* dista bastante, en realidad, del modelo de neutralidad de la corriente narrativa francesa.

Los cambios en la identidad del protagonista de los relatos –de intelectual de clase media baja, con su apartamentico y su juego de canasta, a mujer en el límite de la pobreza, con su cuarto de solar y su doble jornada– se completan con la racialidad:²⁵ el espacio urbano de la novela es propiedad de los negros y mulatos, incluida la protagonista. Esa es La Habana que se escucha en *Gestos*. Aquí las bombas son solo un objeto sonoro más. La monofonía del cuento se convierte en

²⁴ Desde su llegada a La Habana Sarduy se encontraba muy cerca de este mundo de la farándula, pues consiguió trabajo en Técnica Publicitaria Panamericana, una agencia en la que colabora con el Departamento de Redacción y Nuevas Ideas (González Echevarría, *La ruta* 19). La cita o alusión a *jingles* reconocibles transnacionalmente será recurrente en su obra y tiene su origen en este contacto directo con la industria del *advertising*.

²⁵ La identidad de género de este personaje no se encuentra completamente definida. Podría tratarse de un travesti o un sujeto trans, sobre todo si atendemos al protagonismo que estos personajes adquirirán luego en su narrativa y en su reflexión. No obstante, en esta novela Sarduy explora mucho más las implicaciones de una identidad racial y de clase.

multifonía novelística que también diferencia este texto del resto de las novelas que en los primeros años de la revolución tematizaron la lucha contra Batista. Esa distancia, que podría llamarse crítica y que es un efecto también del des-“patrie” progresivo, posee como sustrato el melodrama radial, que rebaja el monofónico relato trascendentalista tan visible en ese corpus que pasaría a llamarse “novela de la revolución cubana”.

Los objetos sonoros que componen esta pieza pueden agruparse en tres conjuntos: la música, la voz y el ruido de fondo, ruido de una ciudad en trance. Es en este último grupo en el que se inserta el estallido de las bombas. La explosión misma no es descrita como objeto sonoro. En su lugar, el narrador se centra en su efecto inmediatamente posterior: la vibración. La dualidad acústico-visual de la vibración se corresponde con el interés plástico de Sarduy, pero también con un aprovechamiento narrativo del efecto sónico de este tipo de suceso: el ensordecimiento temporal que transduce el ensordecimiento social: “El viento húmedo y terroso trae unos versos: *...Qué le pasó/ a ese pobre jamaquino, señores,/ decía míster...* Ni el próximo verso, ni la ráfaga que lo trae se escuchan” (311). No se escuchan ni la bomba ni el verso. Luego del griterío inicial se instaure “un silencio [que] lo devora todo [...] entran en el silencio que se espesa” (286). Ese ensordecimiento inicial deviene verborrea descontrolada, comienzo de lo que en cubano se denomina “bola”:

Dicen. Hablan siempre en impersonal, atribuyen a otros lo que ellos mismos piensan, lo que han visto ocurrir, lo que acaban de escuchar. Dicen lo que otros, piensan lo que otros, contestan solo cuando otros preguntan. Se desplazan unidos hacia la esquina, donde la gente habla, grita, da nuevas versiones de la bomba, que va aumentando en calibre, en efecto, en potencia según es objeto de nuevos cuestionarios. (286)

La sobrevida de la bomba en la *vox populi* es mitad chisme y mitad estrategia política. El rumor colectivo permite decir lo que se piensa sin demasiado riesgo. Lo dicho sin autoridad es también lo dicho sin autorización, contra la autoridad. La bomba de la “bola” es aún más poderosa.²⁶

Pero para que la bola no te aplaste, –puede haber sido echada a rodar por el gobierno para pillar incautos– debes conocer el lenguaje oculto del rumor habanero. Roberto González Echevarría recuerda que entre los temas recurrentes de sus charlas con Sarduy se encontraba toda la cultura cubana de los cuarenta y cincuenta, en especial los “dicharachos de moda en aquel entonces. Esto se convierte en una especie de idioma secreto cuyo sentido y emotividad residen en su propio uso, no en el significado que las expresiones puedan tener en sí” (Carta de Severo). La dificultad de esa jerga, el modo en el que se disfraza el contenido bajo capas no solo de recursos semánticos y acústicos, sino también de afectos, es una variante pública del discurso neobarroco que Sarduy practicará y teorizará posteriormente.

Un ejemplo de ello se ubica en el inicio mismo de *Gestos*, en el habla de los boliteros: “Hablan de los caballos-sapo, las mariposas-piedra fina, los peces-muerto grande, las culebras-niña bonita, los ratones-marinero, los caracoles-gato. Gritan níquel-monja, peseta San Lázaro por lo alto, peso tragedia doble” (269). Otro ejemplo, en el pasaje de la divulgación de la segunda bomba. La noticia de los periódicos, que no leemos, es pregonada por los vendedores, algunos de los cuales “pregonan la noticia revertida al estilo humorístico” (289) para atraer clientes, y es traducida luego por un bolitero al lenguaje de la charada con el que se inicia la novela. Cada versión reproducida por Sarduy es más disparatada y críptica, y cada vez menos interesada en comunicar

²⁶ Es difícil negar la relación entre el paisaje sonoro de la conocida como Noche de las cien bombas –8 de noviembre de 1957– y el imaginario sónico de “Las bombas” y *Gestos*. La acción, organizada por el Movimiento 26 de Julio, estremeció a La Habana con un centenar de explosiones sincronizadas. La enciclopedia digital oficialista EcuRed comenta así la repercusión de los hechos: “Luego de ser desencadenada la acción, los patrulleros desconcertados circularon con sus sirenas aumentando el estruendo y la población a través de la llamada ‘radio bamba’ comentaba la audacia de la juventud rebelde”. Nótese como se juntan en este fragmento la explosión, las sirenas y “la bola” bajo su otro nombre común “radio bamba”, al igual que en el pasaje de la novela.

el suceso: el contenido –el perpetrador ha muerto durante la explosión de una bomba en la esquina de Infanta y San Lázaro– ha sido fragmentado y de su superficie brota otro discurso: “Ocho veinte y siete ocho veinte y siete el muerto chiquito y la sorpresa a cogerlo a cogerlo ocho veinte y siete que suma San Lázaro” (289).

El rumor de ese discurso descoyuntado –el decir enmascara lo dicho– reaparece a lo largo de la novela acompañado por el sonido de los cláxones, el “click” de los semáforos y el chasquido de los anuncios lumínicos, las sirenas y los disparos de la policía, las victrolas, el chirrido de las puertas coloniales y el crujido de las escaleras improvisadas en los solares, el rumor de las turbinas hidráulicas que hace temblar las paredes y el ruido de la planta eléctrica. Me gustaría detenerme en este último earcon porque la descripción de este espacio urbano es uno de los ejemplos que Sarduy directamente usó para demostrar la inspiración plástica del texto: “La planta eléctrica que describo, por ejemplo, es un Vasarely y luego un Soto; los muros son Dubuffet” (1798). No caben dudas de ello, pero hay en la descripción de esta un peso de lo sónico que puede rastrearse incluso en esos modelos pictóricos que menciona. El abstraccionismo de estos artistas se encuentra estrechamente relacionado con la composición musical de mediados del siglo XX. Víctor Vasarely exploró el desarrollo sistemático de un solo intervalo (Penttilä); Jesús Rafael Soto, quien por años se ganó la vida tocando guitarra en bares, usó el serialismo musical como base de su exploración plástica: encontrar un sistema gráfico que le permitiera codificar una realidad en lugar de representarla (Sicardi); Jean Dubuffet, también músico, experimentó primero con el jazz y, luego de 1961, con la música concreta [[escuchar](#)] (Foundation).²⁷ El abstraccionismo condujo la escritura

²⁷ Siempre que ha sido posible, he ubicado hipervínculos a las grabaciones musicales que me parecen relevantes para complementar mis criterios desde lo aural. Si lo desea, el lector puede hacer un *click* sobre el texto entre corchetes. En los casos en los que se trata de documentos aurales directamente asociados a Severo Sarduy ofrezco un mínimo contexto luego del hipervínculo.

de Sarduy hacia la auralidad vanguardista, donde la aspiración a la música como lenguaje autónomo alcanzó un lugar importante:

Ella se acerca a la puerta. Un temblor, un ruido que no llega a producirse, la amenaza de algo que se rompe pesa en el aire. Un rumor siempre igual, que no aumenta ni decrece; el ritmo de un mecanismo fijo, el agua que hierve, el fuego y el carbón que se destruyen, los metales tensos, la rotación, el choque. Un aire caliente sale del interior de la planta; un olor a la vez aceitoso y metálico. Ella abre la puerta. El ruido se articula, estalla. (309)

El fragmento muestra el acercamiento progresivo de la protagonista desde una dimensión acústica: del sonido que no llega a producirse, al rumor; del rumor al estallido y el ensordecimiento posterior. Ese rumor responde a un “mecanismo fijo”, como en el dodecafonismo el orden de las notas musicales, y los “instrumentos” que lo articulan son las máquinas productoras de energía. Es ese mecanismo, particularmente el “gran generador” –no solo de electricidad, sino de sentidos– el que será atentado con una bomba, la última antes del triunfo.

Toda esa tecnofonía de una ciudad en trance, casi siempre nocturna, cesa por momentos para dejar escuchar una presencia que siempre se huele, pero pocas veces se escucha: el mar. Sarduy no escucha aún los sonidos naturales, le interesa la ciudad, el colectivo urbano, la masa que bulle y hace bulla. Hay en la novela un coro al que la crítica le ha prestado poca atención, a pesar de ser la antropofonía protagónica: los negros de La Habana. En el inicio, luego del “canto” de los boliteros –su homenaje inicial a la cultura china–, ocupan el escenario “las voces graves” de los negros. Su canto, nos dice Sarduy, “viaja seguro, a través de las bahías, hasta que llega a la de Manzanillo” (270) y no es, en modo alguno, de júbilo. El largo pasaje va del conjunto al individuo, “un negro con voz de bajo que canta en la playa”, pobre y alcohólico. Antes, “[d]e frac, peinado y pulcro, cantaba sones orientales acompañado de orquesta para americanos”; ahora

deambula por las calles trazando cruces de tizas por toda la ciudad.²⁸ El narrador regresa entonces al conjunto para darnos la verdadera razón de este canto: “Cantan siempre. No cesan porque no tienen trabajo, por eso no cesan de cantar” (271).

El canto es, en ellos, un acto de resistencia. Con él ocupan La Habana, la marcan como el músico con su tiza. La invasión de esta música oriental –en referencia a la provincia cubana– y racializada antecede a la de los barbudos; su regreso a Oriente reproduce en sentido contrario la trayectoria esclavista. Su reclamo no cesa, pero su técnica es nueva cada vez y es, también, la marca de una identidad en rebeldía: “Ahora tocan un nuevo ritmo. La música es arbitraria y la letra sin rima ni metro se va improvisando libremente [...] A veces dos o tres se reúnen en un estribillo o hay varios solistas que cantan sobre temas diferentes. Los otros llevan el ritmo con las manos o repiten la letra. Tres golpes rápidos, dos lentos” (271). La descripción del baile que sigue, la alternancia del coro y los solistas y, sobre todo, la descripción de la clave 3:2 conducen al guaguancó, un tipo de rumba propagado en Cuba justo después de la abolición de la esclavitud, cuando los negros fueron arrojados de la explotación plantacional a la discriminación urbana.

Su canto no cesa porque pasa de una generación a otra, niños negros semidesnudos viajan colgados de los autobuses “cantando sones improvisados sobre el conductor, sobre una muchacha que pasa, sobre los negros de La Habana”. En esta novela, Sarduy comienza a explorar el poder subversivo de la voz infantil. El canto de estos niños semidesnudos en el exterior de los ómnibus se suma a la algarabía de cuatro niñas negras que viajan con sus madres la tarde en la que se produce el atentado en la planta eléctrica. Dos de ellas juegan con la maleta que contiene la bomba y, durante el registro policial, contribuyen a exasperar a la autoridad: “al unísono, comienzan a patalear, emitiendo un chillido continuo como si se turnaran para respirar. Una patada tumba los

²⁸ Se trata de un homenaje a Silvano *Chori* Shueg, percusionista que se auto-promovía haciendo grafitis por La Habana, y que dio nombre a uno de los centros nocturnos de Marianao, al que Sarduy regresa en *Mood Indigo*.

espejuelos del policía, otra la gorra” (305). Desde una aparente ingenuidad, estas niñas negras son también cómplices de la protagonista y, junto al chino, son los únicos personajes que entran en un “cuerpo a cuerpo” con las fuerzas represivas.

Idéntica raigambre tiene el canto de la protagonista. Sus improvisaciones, sus olvidos –que disimula con tarareos–, su espontaneidad, su interrumpir el performance para contar al público sus penas es el de las grandes divas de la música cubana de los cincuenta: la Lupe, Elena Burke, Olga Guillot y, sobre todo, Celeste Mendoza. “Su voz es grave, baja, áspera casi. Es su modo de decir y no su voz lo que importa” (272). Su modo de decir, el sentimiento, el *feeling*. No solo la calidad de su voz es secundaria, sino lo dicho: “Ella modifica la letra de las canciones” y, a pesar de sus quejas, canta *Soy tan feliz*, de José Antonio Méndez [[escuchar](#)]. Durante la escritura de la novela, el 3 de junio de 1961, Sarduy le pide a sus padres que le compren el “long play” de Celeste Mendoza que contiene este bolero: “Ya sabes que utilizo en la novela muchas canciones y me hacen falta a veces, por otra parte quiero oír algo cubano [...] no quiero perder mi sabor cubano ni olvidar las cosas de allá, sino pasará que me ‘enfriaré’ con el tiempo”.²⁹

En este performance tiene un lugar muy importante el silencio, la pausa dramática entre el segundo y el tercer verso de la canción y el *fade off* de los dos últimos, que no se escuchan, que no se leen: “rogaré al destino señalarme el camino,/ decidir mi suerte”. Este bolero no solo anuncia la decisión de la protagonista de romper con esa rutina, tiene además un matiz irónico basado en la oposición entre la felicidad del sujeto de la composición y la infelicidad de la intérprete. El performance es hipócrita, una actuación, Sarduy omite el final del cuarto verso: “quién puede negar que la vida es fantasía/ donde se esconde... [vilmente la hipocresía]”. Esta mulata tiene, por

²⁹ Las citas de las cartas han sido tomadas de los originales que se conservan en la Firestone Library de la Universidad de Princeton. En todos los casos indico la fecha de las mismas, con lo que es suficiente para localizarlas en dicho archivo.

supuesto, un amor: “un muchacho blanco que siempre está sentado próximo a la pista”. Los lazos de estas voces de los negros con la herencia esclavista se completan con esta relación de la protagonista con el arquetipo central de la cultura colonial cubana: Cecilia Valdés.³⁰

El famoso bolero de José A. Méndez no es el único tema cantado a lo largo de la novela. Este es el texto de Sarduy donde más visibles son las transposiciones sónicas. *Mira a ver quién es* [[escuchar](#)] de Víctor Marín; *Y tú qué has hecho*, de Eusebio Delfín [[escuchar](#)]; *El jamaicano*, de Andrés Echevarría Callava (Niño Rivera) [[escuchar](#)] conforman también la porción musical de la “banda sonora” de esta novela, junto a otras citas intercaladas en el texto como esa bahía de Manzanillo a la que aspiran los negros de La Habana, para “pescar la luna y el sol” (270) [[escuchar](#)].³¹ Un hecho que demuestra que Sarduy escribió esta novela pensando en el público cubano es que, como sucede con el bolero, los versos más directamente asociados con la situación narrativa suelen estar omitidos. Este es tal vez el texto donde la conexión con el lector cubano es más evidente, pero la música popular republicana continuará siendo un nexo importante con ese público, un espacio de afectividad compartida.

Otro elemento del paisaje musical habanero es la Orquesta Aragón. Aunque Sarduy no la mencione, frente a la casa de la protagonista ensaya cada día un conjunto. El narrador recorre el ensayo desde la afinación de los instrumentos, pasando por los golpecitos de la batuta, los taconazos en el suelo –muy a lo Benny Moré– el solo de flauta inicial y la respuesta del piano, hasta las voces de los negros.³² Ocupa un lugar particular el sonido de la flauta china, que será el

³⁰ Un joven blanco, un viejo chino y una mulata son los que intervienen en la voladura de la planta eléctrica, auxiliadas por las gemelas infantes. Aquí hay un anuncio del curriculum cubense de *De donde son los cantantes*. A la vez, hay una denuncia de carácter histórico: el joven blanco es solo autor intelectual, es ella quien se arriesga, es el chino quien recibe los golpes de la policía.

³¹ Un dato curioso, en una de las grabaciones personales de Sarduy se escucha, casi al final de la cinta, a alguien cantando en falsete un tema popularizado por la orquesta del Niño Rivera, *Cosas del alma*, compuesta por Pepe Delgado

³² La hermana del escritor, Mercedes Sarduy, recuerda que “Frente a la única ventana del apartamento que daba a la calle, vivía el pianista de la conocida orquesta cubana Aragón, cuyo ritmo cha-cha-chá se bailó por todo el mundo.

earcon justificatorio de la inclusión de esta cultura como origen de la cubanidad en *De donde son los cantantes*.³³ Los ensayos de esta orquesta funcionan al igual que en el capítulo IV como un telón de fondo del drama. Abre y cierra este capítulo en el que vemos a la protagonista en su refugio de solar. La flauta es siempre la protagonista: “Ella ha regresado a su casa. La flauta mágica, apagada, gris, queda finísima, suspendida en el aire, como un pájaro” (291).

Los ensayos de la Aragón, la interpretación de Musmut, el carnaval... toda esa música en vivo de La Habana se encuentra asediada por la música grabada, que contribuye a mantener la musicalidad a lo largo de la novela. Pero Sarduy no emprende una cruzada ecológica contra ella, sino que incorpora esos artefactos con una agencia sonora similar a la de los personajes. Uno de los artefactos sonoros recurrentes aquí es la victrola, activa en casi todos los capítulos. Esa continuidad entre música cantada y grabada es explicitada en la escena dentro del Picasso Club: “Calor. English spoken. Cesa el piano. Comienza el traganíquel” (280-81). Allí mismo, el narrador dedica un fragmento a los efectos del alcohol sobre la escucha.

Ahora un disco. Los sonidos se desproporcionan, alargan sus ondas, se detienen en las mismas cornetas. Las voces se van afinando, más cerca, más lejos, hasta terminar en un largo chiflido, en un silbato, en la vibración de la cuerda más alta de una guitarra que se prolongara, que se prolongara tocada desde la cabeza, en el interior de la cabeza, en el hueco de la guitarra como el de la cabeza. (282)

El pasaje tiene singular importancia por el lugar que tuvo el “cerveceo” en los rituales de escritura de Sarduy. La embriaguez produce una ampliación de los detalles sonoros y una metaforización

Cuando ellos ensayaban, se podían escuchar los sonidos de flautas y violines por toda la casa”. La presencia constante de esos ensayos en el paisaje sonoro habanero del joven Sarduy dejará una honda huella en su imaginario sónico.

³³ Esa flauta reaparecerá en los lugares más insospechados de su obra, como recuerda en una entrevista de Danubio Torres Fierro: “El recuerdo no tiene lugar, sino la reconstitución del lugar de origen, de la *lengua materna*. La orquesta Aragón con su flauta atraviesa el calor espeso de un templo indio, en los suburbios de Colombo, olor a mango” (1814). No perdamos de vista el calificativo que de mágica que enseguida le dará, lo que conectaría a la Aragón con Mozart, deliciosa *extravaganza* común, como veremos, en su producción de los setenta.

que mucho tiene que ver con la escritura neobarroca tal y como la practicó Sarduy: hipertrofia, anamorfosis, sustitución.

Solo hay un artefacto sonoro que amenaza con borrar la música: los altoparlantes del acto político del capítulo XI. Un acto en clave de farsa, con artistas circenses y campesinos que llegan de toda Cuba para festejar al nuevo líder. La música popular cubana y sus protagonistas, los negros de La Habana, es sustituida por la algarabía de la masa eufórica, la voz del político de turno y un anacrónico jingle con música de Strauss: *Cuento de los bosques de Viena* [[escuchar](#)], que se repite. Se organiza una gran pira donde cada uno sacrifica sus objetos personales. Muere el canto de la charada china –“Los animales de la fábula arden, se hunden brillantes en el fuego y brincan como pinchados, negros, dando volteretas” (323)– ahogado por el sonido de helicópteros, ametralladoras, de las voces del locutor del noticiero y de una niña que recita en un árbol... El final de *Gestos* posee una textura narrativa mucho más cercana al resto de las novelas de Sarduy. Como en *De donde son los cantantes*, los períodos históricos se superponen.³⁴ En esta nueva situación la protagonista se pregunta si debe irse “antes de que empiece la montaña rusa” (326) y decide poner punto final a la música –“Será mejor no cantar”– e irse a cualquier lugar.

Sarduy se mantuvo muy al tanto de lo que sucedía en Cuba. La transformación del paisaje sonoro de La Habana le llega por las noticias, las oficiales y las de los amigos que pasan por París y por medio de un material audiovisual que siempre he visto como un correlato de *Gestos*: el documental *PM*, de Orlando Jiménez y Sabá Cabrera Infante [[visualizar](#)], que desató la primera gran polémica cultural de los sesenta y que marcó para siempre la política cultural cubana.³⁵ Como

³⁴ El gallo y el arado sobre fondo rojo de este pasaje son el símbolo del Partido Liberal cubano, pero el ambiente político es ya el de los grandes actos liderados por Fidel Castro, particularmente el del 26 de julio de 1959, donde Korda tomó la conocida foto *El Quijote de la farola*.

³⁵ La Habana nocturna, la llegada por mar desde la vecina Regla hasta los bares esquineros del puerto, la música tradicional cubana y la rumba de cajón, la participación de Silvano Chori Shueg y su altoparlante grafitado, la mulata y su cerveza, la bronca en el bar, las victrolas... expresan claramente esa relación que nace de una preocupación compartida por los colaboradores de *Lunes de Revolución*, víctima inmediata de la coartación de la libertad de

él mismo afirmó, *Gestos* fue su primera respuesta a la pregunta sobre Cuba. En la entrevista a Rodríguez Monegal en 1966 la considera “exterior”, “decorativa”, “sin dimensión”. Acaba de escribir *De donde son los cantantes*, la cual le parece una respuesta más meditada. *Gestos* es sin duda una respuesta inmediata, la pulsión inicial de quien comienza a perder un paisaje. Con solo 26 años Sarduy da muestra de su capacidad de observación y análisis de la realidad cubana, de los traumas que fluyen bajo la apariencia de los cambios históricos. *Gestos* es, por otra parte, un excelente ejemplo del peso del paisaje sonoro “natal” sobre el imaginario de un escritor que comienza a experimentar el exilio y que necesita grabar –literal y figuradamente hablando– los restos de su memoria en diversos soportes. Los earcons centrales de esta novela: la música popular cubana, las voces de los chinos y los negros –cantantes y no cantantes– y el efecto modernizador de la tecnología que recorrió Cuba en los cincuentas –radios, televisores, vicrolas, micrófonos, cláxones, semáforos, lumínicos— construyen el medio en el que respira esta mulata, “cantante, actriz y lavandera”, un medio en el que, como Luz Marina –el personaje de *Aire frío*, de Virgilio Piñera–, se asfixia de calor y que desea transformar aunque para ello deba dejar el canto.

2.1.3 Esto suena a Cuba: *De donde son los cantantes*

Antes de analizar el imaginario sónico de la segunda novela de Sarduy conviene concluir el estudio de los *Poemas Bizantinos*. En primer lugar, porque fueron escritos durante la producción y publicación de *Gestos*, luego del viaje a Turquía de 1961. También, porque su última sección tercera, cuya escritura Wahl ubica hacia 1964 (*OC* 1503), se conecta con *De donde son los cantantes*. De algún modo, ya sea por distanciarse del tema que abordaba en la primera novela,

expresión desatada por las “Palabras a los intelectuales” de Castro. No tengo noticias de que Sarduy haya visto el documental antes de la publicación de la novela, o que los documentalistas hayan leído el texto antes de ser publicado, pero las conexiones entre ellos son notables

por tratarse de otro género o por el retorno imaginario a la isla que cada viaje le producía a Sarduy, la sección Dos del libro recupera el ambiente de los poemas juaninos publicados en Cuba. En sentido general puede decirse que hay en esta sección una economía de earcons. Poemas como el soneto que comienza “Las húmedas terrazas dominaban” o “El gamo, contra el naranja” podrían catalogarse de silentes: descripciones absolutamente visuales del paisaje que transita. En los otros: flautas y “acordeones falsos”.

Una muestra de que cada viaje reproduce de alguna forma el del exilio es el earcon de la orquesta de españoles en el barco, e incluso la proyección de películas durante la travesía del poema inicial. En la larga primera carta escrita a sus padres durante su viaje de Cuba a España y enviada desde Curaçao el 16 de diciembre de 1959, cuenta a sus padres: [Domingo 13:] “Al poco rato ya no se oían las jotas y las coplas españolas que ponen en los discos, sino nuestros ‘cuando se quiere de veras’ y ‘en el tronco de un árbol una niña’ [...] Cine. *Pan, amor y fantasía*, por Gina Lollobrigida. Salgo del cine en las primeras escenas, ya que el espectáculo de la Lollo hablando como una gallega con todas las ces y las zetas, es impresionante”. De modo que este poema que encabeza la sección no trabaja solo con las imágenes de un viaje por el Mediterráneo, sino que recupera el paisaje sonoro del Marqués de Comilla, el barco en el que comenzó su itinerario de exiliado, el 12 de diciembre de 1959.

François Wahl se refiere también a ese estrecho vínculo entre lo vivencial y lo escritural al comentar el peso de los afectos en otro poema de la colección: “El río congelado”, uno de los poemas más personales que escribió: “parce qu’il s’agit d’une image qui lui était essentielle, parce que son mode de voir et d’écrire le voir –tel qu’il se retrouvera dans le Journal de *Cobra*– y est déjà tout entier, parce qu’il a inventé un rythme qui porte exactement le projet” (1504). Wahl parece referirse al ritmo que genera en el texto la frase: “el mar abierto devolviendo las voces”, que en su

recurrir imita el sonido de las olas. Ese “rumor [que] estremece la montaña en la noche” parece ser el único earcon que acompaña el silencio de las cosas que ve. El poema todo, con su recurrencia en la obra de Sarduy, repetirá como artefacto cultural ese rumor: en *La playa*, su radio teatro más exitoso, en un ensayo sobre Lezama y en *Big Bang*.

No olvidemos que el motivo del agua y su rumor es un tema juanino por excelencia que Sarduy ya había explorado. Si toda la retórica apocalíptica y juanina es adolescente, tiene una relación muy clara de continuidad geocultural con la región que ahora visita, Patmos. La continuidad con la sección Tres puede ser de otro orden. Bizancio fue la capital del Imperio Romano de Oriente hasta 1453, dos años luego del nacimiento de Isabel la Católica, cuando cayó en manos de los otomanos y triunfó el islam. Luego le tocaría el turno a los judíos. De ahí deriva la recurrente frase del coro: “Te comiste un Zohar,/ te comiste un Corán”. Esta sección se compone de un solo poema largo, “Isabel la Caótica, Juana la Lógica”, dividido en tres partes: “El recital”, “Isabel la Caótica, Juana la Lógica (dúo)” y “La pasión (aria)”. Las referencias al teatro musical son aquí evidentes. Por su contenido y la presencia de una parte “recitada” se trataría de una zarzuela,³⁶ y con ello Sarduy estaría entrando en su tema por excelencia: el barroco –Calderón de la Barca fue el primer dramaturgo hispano en adoptar el término (Santiago)– y su recurrencia en la cultura hispánica, así como la relación de esa cultura con el islam. El árabe es el Otro de España; el islam, el otro centro, obturado como en la elipse de Kepler, de esa cultura.

El exergo de Goya: “El tiempo también pinta” y las referencias a Gaudí indican que esta zarzuela –y esa otredad– recorre toda la historia de España, desde antes de la unificación bajo Castilla y Aragón hasta el presente. Pero no se trata de una historia en su sentido secuencial, sino de un intento de representar esa herencia como algo actuante. Esto se confirma en el verso final

³⁶ La zarzuela, por lo demás, fue muy popular en Cuba, donde se destacaron los compositores Gonzalo Roig, Ernesto Lecuona, Rodrigo Prats y Eliseo Grenet.

del poema: “Ay, Carmela, los barcos y los números rojos” (128). En él se alude a una canción popular en el siglo XIX entre quienes luchaban contra Napoleón, *Ay, Carmela* [[escuchar](#)]. Pero este tema fue adaptándose a las circunstancias sociopolíticas y versiones como “El paso del Ebro” fueron populares entre los republicanos durante la Guerra Civil (Bertrand). El reinado de Isabel, las luchas por la independencia frente a los franceses, la Guerra Civil: la violenta historia de la construcción de la nación española es representada en tono trágico-cómico, así como su pretendida providencialidad, una de las justificaciones centrales de la reconquista de la Península y de la conquista de América: “Que ardas per secula seculorum,/ con tus biblias y tus brújulas” (127).

De manera que, si bien la sección Tres de *Poemas bizantinos* parece tan silenciosa como la anterior –poco más que risillas y rumores de los siervos, que cantan con voz de soprano el estribillo: “Te comiste un Zohar,/ te comiste un Corán”–, lo cierto es que su estructura se sustenta en uno de los géneros escénicos más importantes en España y Cuba. Desde el final de *Gestos* Sarduy exploraba una expresión diferente –visible también en este poema– cercana a lo que le confiesa a Emir Rodríguez Monegal hablando de *De donde son los cantantes*: “aquí doy una respuesta que no es de orden diacrónico, sino de orden sincrónico. Hay al mismo tiempo en ella signos de muchos niveles, es decir, muchos estratos del lenguaje” (OC “Severo Sarduy”1800).

No obstante, no puede decirse que el sustrato fundamental de *De donde son los cantantes* no sea aún lo cubano y, en el caso que me ocupa, el paisaje sonoro de la Isla. En la entrevista de Marvel Moreno Sarduy explicitó el peso de lo sonoro en su obra, y particularmente en esta novela, refiriéndose tanto a la música como al habla: “la frase generadora fue ‘Plumas, sí, deliciosas plumas’. Yo no sé por qué en el énfasis de ese ‘sí’, que pertenece mucho al habla cubana, en que todo se afirma, había algo que desarrollar” (164). El título de la novela produce sobre su hipertexto musical esa misma inversión: de interrogativo, en la popular canción del Trío Matamoros

[escuchar], a afirmativo. El texto viene de allí, de donde todos son cantantes, en referencia a la música, a la fiesta y al acento. El texto es una respuesta afirmativa: sí, existe eso que llaman cubanidad, aunque para Sarduy, como veremos, no se trate del perfecto círculo hispano de la órbita del grupo Orígenes o de su opuesto complementario, el negrismo, o de la suma infusa por ciertos ideólogos de lo mestizo, sino de un objeto fractal, agrietado y poroso, cuya mejor escala de autosimilitud pueda encontrarse en la musicalidad.

La escritura, según las cartas familiares, comenzó a forjarse en 1961. Para el año siguiente es notable el interés por sumergirse en una época por medio de lo aural para “revivir” ese paisaje sonoro y conformar un imaginario sónico basado en los afectos: “leo libros, aprendo a bailar Charleston, escucho las canciones de Marlene Dietrich y veo a la Garbo con el propósito de revivir en mí lo que fue tu juventud [madre] y partir de allí para un análisis del presente” (20 [mes] 1962). La intención de historiar es evidente en la obra, y lo confirma el acuse de recibo de un libro de Historia de Cuba, el 23 de noviembre de 1963, y los comentarios sobre sus estudios de la música y la vida de Esteban Salas, cuya labor en la Catedral de Santiago es muy importante en la tercera parte de la novela.³⁷

Una muestra más de la importancia de lo sonoro es el giro decisivo que adquiere el proyecto de novela luego de recibir desde Cuba un disco del Trío Matamoros: “Y ya el disco y los Matamoros que me enviaron me dan la idea para un nuevo trabajo que no sé aún muy bien qué es y se llama: De donde son los cantantes. ¿Lindo título verdad? Lindos son esos cantos de Cuba, toda la parte de toques de santo es emocionante. Aquí las he oído, ya no como se oye un disco, sino como se oye la voz de lo que tanto amamos, de ustedes” (2 de diciembre de 1963). Puede

³⁷ Roberto González Echevarría recuerda que fue Alejo Carpentier el primero que presentó la historia de la música cubana como el mejor modo de entender el devenir de la Isla (*La ruta* 103). Aunque no pueda asegurarse que *La música en Cuba* (1946) sea una fuente directa consultada por Sarduy para esta novela, es poco probable que no la hubiera leído o estuviera familiarizado con las tesis manejadas por Carpentier.

afirmarse que ese nuevo contacto con el paisaje sonoro que ha quedado atrás, esa nueva manera “afectiva” de escuchar la música es lo que impulsa la escritura definitivamente en otra dirección. En la primavera de 1964 toma un curso sobre santería con Roger Bastide en la Sorbona que parece ser decisivo en cuanto al lugar que ocupan los tambores batá en la instrumentación de la novela.

En cuanto al título, la novela pudo llamarse *El banquete*, cuando aún era un texto de 40 páginas centrado en Camagüey (25 de septiembre de 1963).³⁸ Luego del disco de los Matamoros se convertirá en *El bumerang* (11 de mayo de 1964), lo que se corresponde con la intención de homologar el modo en el que el paisaje sonoro cubano siempre regresa: “El África aquí es La Habana, el último grito en África es la música cubana, lo que prueba que las influencias son como el bumerang, esa arma que vuelve siempre al sitio de partida” (16 de mayo de 1964). Para el 27 de agosto de ese año la estructura está completa: tres historias, una en el barrio chino, la de Dolores Rondón “y otra que transcurre en el sur de España sobre el que ahora trabajo”.³⁹ Son los padres quienes le alertan de que ese título, por su relación con la caza y la guerra, podría ser peligroso. Entonces piensa en titularla *La entrada de Cristo en La Habana*, lo que a todas luces era aún más provocador. Finalmente, el título de la tercera sección, *De donde son los cantantes*, intercambia

³⁸ Aunque parezca distante del resultado final, el hecho de que Sarduy iniciara este texto pensando en una cena donde unas viejas camagüeyanas recordaran el pasado se encuentra en absoluta consonancia con su interés por indagar en las fuentes de lo cubano, tema central de esta novela. Como se verá en la última sección de este capítulo Sarduy no abandonó para siempre este proyecto.

³⁹ Richard M. Shain ha estudiado este fenómeno que Sarduy menciona y que tiene sus raíces en los años treinta del pasado siglo. Su libro *Roots in Reverse* se dedica particularmente a las conexiones entre la música afrocubana y senegalesa y a París como el locus de esas trayectorias. “In playing, hearing and dancing to it, [Senegalese musicians] heard and felt their history and culture echoing from across the Atlantic Ocean [...] they were reforging diasporic ties and proclaiming their autonomy from exclusively Western models of modernity” (xxi). Sarduy se incorpora a ese modo de escucha, capta esos ecos y regresará a ellos, bajo trayectorias que conducen a Brasil, el sur de Estados Unidos y otras zonas del Caribe, a lo largo de su creación literaria y radial. Shain también apunta que el sustento político de esas trayectorias descolonizadoras no es el panfleto político, sino el placer, y que “examining the ways the Senegalese have experienced pleasure is crucial to understanding how they have imagined modernity and defined cosmopolitanism” (xxii). Ese peso del pacer se corresponde absolutamente con los intereses de Sarduy y con mi interés en la auralidad de su obra.

posición con el de la novela: “Ya que es una citación de la famosa canción de los Matamoros que creo es lo esencial cubano, la cubanidad misma” (4 de febrero de 1965).

De modo que la novela tuvo un período de preparación donde Sarduy volvió sobre las fuentes históricas cubanas, fundamentalmente las musicales, a la vez que incorporaba esa otra zona del paisaje sonoro republicano derivada de la cultura plattista y del peso de la industria cultural norteamericana en Cuba.⁴⁰ A la vez, la ampliación del espectro sonoro con el que estuvo en contacto en París se refleja en la novela: ve en vivo a uno de sus ídolos, Marlene Dietrich, y repite su película *Der blaue Engel* –dirigida por Josef von Stenberg en 1930–, se lamenta de no poder asistir a los conciertos de Ella Fitzgerald y Amalia Rodrigues, la Reina del Fado. Ya trabaja en la radio a tiempo completo, por lo que es mucho más consciente del poder cultural de este medio. Aunque aún no puede viajar fuera de Europa –no tiene pasaporte hasta 1968 en que acepta la ciudadanía francesa–, la amistad de Juan Goytisolo, su interés en la literatura española de los Siglos de Oro y los procesos descolonizadores en el norte de África abren la puerta del mundo árabe, que recorrerá repetidas veces en años posteriores. La huella de esta segunda expansión de su espectro sonoro, que era poco visible en *Gestos*, es ahora crucial para su entendimiento de lo cubano como bumerán y para mi estudio del imaginario sónico de este texto.

Desde *Gestos* ya había explorado las posibilidades fónicas y contextualizantes de la inclusión del inglés como parte del habla de cierta zona del español habanero. El terreno ganado por los anglicismos en el español cubano de los cincuenta debe mucho a los comerciales de radio y televisión y al boom cosmético –los implementos y productos de maquillaje de Auxilio y Socorro, los nombres de cabarés, cafeterías y espacios arquitectónicos– del que se derivó, en parte, el nombre de la explosión editorial de los latinoamericanos que Sarduy vivió desde París y a la que

⁴⁰ Por cultura plattista me refiero a los efectos culturales que tuvo la Enmienda Platt, adjuntada a la Constitución cubana de 1901 y derogada en 1934.

no tuvo reparos en cuestionar.⁴¹ Una muestra de que sigue habiendo un interés por el enrarecimiento fónico que estas incrustaciones producen y de que ha habido una expansión en el paisaje sonoro es la inclusión de frases en francés y en italiano. La entrada del francés se explica por los efectos de esa lengua sobre el español de Sarduy, incorporaciones de las que era muy consciente y que en esta novela usa de manera paródica. Lo mismo sucede con el italiano, aunque en este caso existen conexiones más cercanas al terreno de lo musical. Tal es el caso de la expresión “da solo” aplicada a la masturbación de G. (351) y de los llamados del Narrador Uno a la celebración luego de la elección de Mortal Pérez como concejal: “¡Vamos! ¡Es ahora cuando hay que gritar! ¡Con ánimo! ¡Allegro vivace! // Narrador Uno y Dos (*Allegro vivace*): ¡Electo! ¡Mortal Pérez electo!” (367-68). Este último ejemplo es una muestra del marcado interés de Sarduy por caracterizar las voces de sus personajes, ya sea por el tono, la intensidad, el ritmo o el timbre. En esta novela adquiere un carácter más explícito por la forma teatral de la segunda parte –“La Dolores Rondón”, que analizo en el capítulo siguiente, fue el primer radioteatro de Sarduy–, y por el peso del teatro musical en el imaginario sónico.

Fuera de esta segunda parte, tal tipo de caracterización es escasa: la voz ronca de la sirvienta de la Domus Dei (331) y de los bandoleros de la Sierra de Ronda (381), la “vocecilla de pito, de tití pinchado” del empleado de Carita de Tortura (353) y el contralto de los eunucos de los burdeles malagueños (382). Hay en todos estos casos cierta relación entre el tono de la voz y la función del personaje: mientras más grave, más “macho” y violento y menos colaboración: la criada no permite el acceso de Socorro a la Domus Dei, los bandoleros violan a Auxilio y Socorro

⁴¹ Roberto González Echevarría recuerda que parte de los temas recurrentes de sus conversaciones era el boom, que Sarduy llamaba “bluff”: “Como he sugerido varias veces, toda la literatura de Severo se puede ver como escrita en contraste con la del Boom que, a pesar de su aparente experimentalismo, seguía atado a un pacto mimético-realista que Severo había rechazado por completo y una totalización imposible en el autor de *De donde son los cantantes*” (Carta de Severo).

cuando las sorprenden en su búsqueda de Mortal; del otro lado, las voces agudas, la del chino y las de los eunucos, que ofrecen al General y a Auxilio y Socorro, respectivamente, una clave de cómo acceder al objeto de sus deseos: María Feng y Mortal. Esta construcción doble de las voces y la función de sus portadores en la trama se repetirá en los conductores del relato de Dolores Rondón: “Narrador Uno (*corifeo de vocecilla chillona, ácida*)” y “Narrador Dos (*corifeo sentencioso, grave, de voz engolada*)” (360). No hay, no obstante, una identificación tajante entre voz y género –no le interesa a Sarduy insistir en los binarismos establecidos en el patriarcado–, todo lo contrario, el interés está en demostrar la arbitrariedad de tales identificaciones. Después de todo, las claves dadas por las voces agudas solo conducen a callejones sin salida, y la criada tiene una voz “ronca” mientras Clemencia, Auxilio y Socorro son, en la segunda parte de la novela, un “(*doncel pelirrojo y ceroso de voz fina e histérica*)” (360-61). Como se verá en el estudio de sus radioteatros, a Sarduy le interesaba desmontar esas identificaciones –masculino-voz grave-agente / femenino-voz aguda-paciente– haciendo que un mismo actor / personaje modulara su voz o asumiera distintos roles sin modularla.

“La Dolores Rondón” posee otro sustrato aural declarado: Sarduy parte de una décima anónima que es el epitafio grabado en una tumba del cementerio de su ciudad natal. El lugar de la décima en el folclor musical campesino cubano es central. Las contradicciones, los desvíos y las versiones que cada uno de los narradores y personajes aportan, apuntan hacia el lugar exclusivo de esta modalidad estrófica dentro de la controversia y el punto cubano, donde los participantes improvisan sobre un tema en dos líneas argumentativas en un inicio opuestas, pero al final reconciliadas.

En “Carta de Severo”, Roberto González Echevarría reconoce que: “Severo tiene que haber retenido en su memoria acústica de su niñez y juventud cubanas, el complicado ritmo de los

acentos y las rimas de las décimas para poder componerlas tantos años después, y a pesar de la interferencia del francés”. Pero ese imaginario sónico también pudo nutrirse de la radio cubana, donde las décimas y las controversias fueron muy populares casi desde el inicio mismo del medio: “La programación campesina sale al aire desde la primera etapa y queda diseminada por el interior hasta 1930, en que ya se nota en La Habana cómo va tomando incremento” (Luis, *Historia* 138). Las controversias llegaban a ser tan reñidas que podían terminar en ofensas, como las que se dedican el “bando” de los narradores y el de los personajes en esta sección de la novela.⁴² Es cierto que nunca reconoció este sustrato campesino cubano como base de tales desacuerdos entre las voces del fragmento, sino un antecedente literario español: *La lozana andaluza*.

[[Escuchar](#). Severo Sarduy y Saúl Yurkievich dialogan sobre las fuentes de la novela]

No obstante, la lectura que propongo también es posible, pues en una carta del 29 de agosto de 1963, cuenta a sus padres que le rondan otros personajes: Mortal Pérez, Dolores, Auxilio y Socorro “y los trovadores negros. Mucha décima, mucho amor. ¡Viva Cuba!” Por lo demás, esta es una estrofa a la que volvió, especialmente en *Corona de las frutas*, compuesto de décimas que en otra carta calificó de “guajiras” (8 de septiembre de 1990).

En este texto Sarduy comienza a explorar las posibilidades de los sonidos corporales involuntarios: hipido, tos, estornudo, eructo, ronquido... Se trata, junto al “enrarecimiento de las voces”, de una intención marcada por ubicar el cuerpo en el centro de la construcción del sujeto, y se corresponde con sus preocupaciones críticas de esos años en los que había ido publicando los ensayos que reunirá en *Escrito sobre un cuerpo* (1968). Mientras en esos ensayos recurre a las artes visuales, en la novela utilizará esos objetos sonoros para convertir la antropofonía, imperio

⁴² Oscar Luis López reseña en su libro el programa *El Rincón criollo*, que emitió la CMQ durante los cuarenta, donde el tema y las formas del folclor campesino fueron usados por su guionista para denunciar a los llamados gobiernos auténticos (1937-1952), precisamente los mismos cuya corrupción Sarduy critica en “La Dolores Rondón”.

de la voz atada al lenguaje, en corporofonía, terreno de una sonoridad incómoda e hipertrofiada que es muy evidente en la tendencia al grito, el llanto y la carcajada de los personajes. Tanto los objetos sonoros corporales involuntarios –que nuestra cultura sanciona como productos de una mala educación y, por ende, condena al silencio o la intimidad– como los provocados por la reacción a algo exterior –pulsión hipertrofiada de la risa, el llanto, el grito–, ocupan frente a la función comunicativa del habla la impostura de un disfraz que expresa lo que ha silenciado la nítida superficie del logos: “Y es que la civilización –y sobre todo el pensamiento cristiano– ha destinado el cuerpo al olvido, al *sacrificio*. De allí que todo lo que a él se refiere, todo lo que, de un modo u otro lo significa, alcance la categoría de transgresivo” (OC 1186). Lo que Sarduy expone sobre la obra del escultor Larry Bell en este ensayo de *Escrito sobre un cuerpo* titulado “Cubos” es perfectamente aplicable a su trabajo con la zona del imaginario sónico de esta novela que se corresponde con el ser humano, personajes cuya norma no es el habla, sino el grito y el canto.

Tanto Adriana Cavarero como Mladen Dolar –a pesar de los diferentes resultados de sus textos– comienzan sus estudios con un ejemplo de voz cantada que, en el caso de Cavarero, conduce a una reflexión sobre los afectos que esa voz genera y, en Dolar, hacia la posibilidad de que la calidad de la voz que canta suspenda, al menos por un instante, el imperio del lenguaje. Sarduy busca ambos efectos cuando hace a sus personajes hablar en “soprano de coloratura”, “muy lírica”, “lento, ma non troppo”, “en bossa nova”; o cuando el canto es, como en Flor de Loto –pero también en cada una de las apariciones de Auxilio y Socorro–, uno más de los atributos del transformista. Después de todo, es la voz de Flor la que atrae inicialmente al General, como en el pasaje de “Un re in ascolto” de Italo Calvino que Cavarero emplea. Es esa tesitura la que persigue, la que lo lleva cada noche al teatro para ver a Flor cuando “entrega sus mejores kung sostenido.

Se para en punta de pie, se llena de aire y los emite sin esfuerzo, perforando corazones y tímpanos” (355). Es, finalmente, la que lo conduce al asesinato.

La recurrencia del canto en los personajes es una de las variantes de la orquestación en esta novela. El interés por las raíces musicales de Cuba es visible en la referencia a la *Ma Teodora* (c. 1562) [[escuchar](#)] como “el son inicial, el son repetitivo”, en los comienzos del texto, y en los pasajes dedicados a la cátedra de música de la Catedral de Santiago de Cuba, en la tercera parte, donde Auxilio y Socorro se convierten en fundadoras de la música cubana. A ese desfile de música popular cubana –en la que no se puede pasar por alto las referencias a Brindis de Salas, “el paganini sepia” y al “¡Azúcar!”, de Celia Cruz– se suman Josephine Baker, Marlene Dietrich, Ella Fitzgerald, Duke Ellington, John Coltrane, Eartha Kitt... No es necesario un listado completo para notar que Sarduy opta por varias disidencias: en primer lugar, la de la música popular frente a la música clásica, que todo el tiempo parodia; en segundo, la de las mujeres en esa historia, comenzando por Teodora y Micaela Ginés, quienes, aunque no inventaron el son con su *Ma Teodora*, sí fueron las dos primeras autoras musicales en Cuba, a quienes Auxilio y Socorro de algún modo encarnan; y, por último, la de la diáspora africana en la música occidental.

Lo mismo sucede con los instrumentos musicales y los ritmos, una de cuyas funciones centrales es convertirse en banda sonora que caracteriza cada contexto. En la historia primera, la de Flor de Loto, se escuchan “flautas pequinesas”, tambores y címbalos, y participan tocadores de sheng y de pipa, y bailadores de taipinngu, pero no estamos en China, sino en el barrio chino de La Habana, por lo que María Eng y el americano “están allí, frotándose con música, junto a la pianola de la orquesta de charleston” (349).⁴³ A Dolores Rondón la acompañan maracas, danzones

⁴³ Ninguna de estas partes fue concebida para dar una concepción de lo cubano como superposición. Por eso cada de una de ellas *espejea* a las otras dos, como asegura en la nota aclaratoria del relato: “Este hombre es el mismo, estos mundos se atraen, van a fundirse, se reflejan: en medio de la Orquestica Sivaica aparece un altar yoruba” (423).

y los instrumentos de la orquesta de jazz de Duke Ellington. Es en “La entrada de Cristo en La Habana” donde esa banda sonora mejor refleja esta función, pues los instrumentos van marcando el tránsito de Auxilio y Socorro desde el sur de España al Oriente de Cuba, y de allí a La Habana: primero, guitarras, adufes y arpas; luego, zarabandas, chaconas y pasodobles; ya en Santiago, “*se oye una danza de Lully que se vuelve un toque vaudoux*” (399), en clara alusión a la herencia haitiana en la región oriental de Cuba, acrecentada luego de la revolución de 1791; finalmente, cuando el Cristo inicia su viaje hacia Occidente: guitarras, maracas, trompetas, platillos, triples y güiros, tambores batá.

Es notable la ampliación del repertorio al que recurre Sarduy si comparamos esta novela con *Gestos*. El cha-cha-cha ocupa aquí un lugar aún importante, e incluso se menciona la comparsa El Alacrán; pero la errancia comienza a alimentar su imaginario sónico con objetos sonoros que lo conducen a otros campos de reflexión. Igual sucede con los agentes de esa música. Si en *Gestos* pugnaban las victrolas y la música en vivo, aquí la música grabada –de tocadiscos, radios, órganos mecánicos o de la nada, como banda sonora– compartirá la escena con los tarareos y canturreos de los personajes, habrá triunfado sobre la interpretación profesional en vivo. Esto será una constante en el resto de su producción y se corresponde con la realidad sonora de la década de los sesenta, donde la radio y la televisión, y las mejoras y disponibilidad de los artefactos de reproducción comenzarán a centrar el paisaje sonoro musical de Occidente. También con su realidad vital, pues el contacto con la música cubana en vivo de la que disfrutó en las noches habaneras ya no existe, ahora solo quedan los discos y, como demuestra alguna de las grabaciones conservadas en Princeton, el gusto de tararear esos temas.

Junto a esa tecnofonía moderna, garante de la difusión masiva, se encuentra otro earcon recurrente: el tintineo. Los artefactos que producen este sonido se ubican en el otro extremo de la

tecnofonía, en el de la tradición. Las campanitas y cascabeles del cabello de Auxilio –en la primera parte– transformados luego en cencerros, las medallas del General, las campanas de la catedral, las campanillas del Obispo, los cascabeles del traje de los *iremes*... El tintineo reaparece en cada parte del texto producido por artefactos atados a diversas tradiciones. Este hilo musical, como veremos en las novelas de la próxima década, se extiende hacia el Este, siempre arrastrando una carga ritual: la militar, la religiosa –católica y abacua, en este texto–, la textual y la sexual. Es Auxilio la mejor encarnación de este último rito dual. Su tocado sonoro abre la novela incluso antes de su primer chillido. Luego, en la tercera parte, este peinado tintineante es su mejor arma para seducir a un marqués a quien intenta vender la mitad de un tapiz y su propio cuerpo: “Aunque tiesa, cuando marcha se dirían cien cabras pastando, tal es el campaneó de las latas. Va envuelta en la mercancía: la compra es tentación de otra, más deleitosa” (387). Tales ritos se presentan no por la solemnidad de sus poderes sino por un detalle parodiado de sus superficies sonoras –el medalleo, el campaneó. Casi podría decirse que entran en la obra raquíuticos de contenido e hipertrofiados como un detalle barroco cruzado con un close-up de Roy Lichtenstein, que sobredimensiona la materialidad del gesto. Con su reduplicación y su insistencia en la materialidad, ese tintineo, se abre un trayecto de lectura cuya guía no es la consecución del sentido sino la persecución del sonido.

En la algarabía de esta novela resaltan los pocos momentos de silencio: al final de la historia de Flor de Loto, donde el General falta al espectáculo y “vigila día y noche. Centinela en su almena”, esperando que saquen “por la puerta de los camerinos un cuerpo pálido” (358); el final de Dolores –no de la sección sino del personaje–, quien “*lento, ma non troppo*” reconoce su trágico destino circular: “Esta plaza vacía, este silencio son los mismos de antes” (375); la mudez impuesta por la nevada en La Habana: “Sumergidos jardines. Fuentes silenciosas: los tritones babeaban hilos

de hielo” (420), justo antes de la entrada de Cristo en la muerte. Pero ese silencio es momentáneo, una pausa dramática que, como en los boleros, precede al clímax. Lo que hay más allá de la muerte es “la orquesta de mambo”. No la escuchamos aún en Flor de Loto, Dolores la presiente y pide ron en su velorio, Cristo da tres zapatazos mientras la nieve sepulta su cuerpo desecho, eructa y suena el primer compás: “Dio un salto. Dos pasos más, dos pasos. Llevaba el ritmo con las manos. Daba una vuelta. Con un pañuelo blanco. Bailaba en un solo pie. Le agitaban junto al oído sus cascabelitos los de la orquesta” (421). La entrada en la muerte se produce bailando, vivir es bailar.

Poco tiene que ver este silencio con el de las preocupaciones poéticas del joven Sarduy y con el lugar que irá adquiriendo en su reflexión y en su praxis luego de renovar el contacto con el budismo. Excepto en la penitente búsqueda de la “música callada” del amado que lleva a Auxilio y Socorro de España a América –durante la que se imponen silencios siempre rotos–, esa zona del silencio no es siquiera mencionada. La pulsión por recrear el paisaje sonoro de la isla, por novelar su música, ubica al silencio como un resorte dramático más que como un earcon de connotaciones filosóficas. Aquí Sarduy se encuentra mucho más cerca de una comprensión del silencio como ausencia de ruidos intencionales –tal y como lo entendía John Cage– que como sustento de la apariencia que la realidad es. En su poesía adolescente, por su contacto con la teosofía, este tema del silencio, el vacío y la nada fue una preocupación. La pérdida del paisaje sonoro cubano por la emigración y el posterior exilio lo condujeron a los ejercicios de recuperación sonora que *Gestos* y *De donde son los cantantes* encarnan. Ambas novelas, pero sobre todo la segunda, fueron escritas mientras se escuchaba música cubana, según François Wahl (1506). Una vez fijados en el imaginario sónico, la algarabía y el ruido de la isla, de la modernidad occidental, dejarán espacio para que el silencio reaparezca. Como se verá, no solo el budismo y los viajes por Oriente en

general serán la causa. Las reflexiones sobre el barroco y sus *retombées* tienen en su base similar interés por el silencio en su dimensión visual: el vacío.

2.2. Escuchar el mundo: estereofonía neobarroca, silencio budista y disonancia contra el poder

Durante la década del setenta el imaginario sónico de Sarduy ampliará considerablemente sus límites, tanto por los constantes viajes como por su trabajo en la radio. Bajo el peso de esos paisajes sonoros que recorre y recrea, la auralidad cubana se convertirá en el centro opaco de su elipse neobarroca. En el primer epígrafe de esta sección es notable esa amplificación de la escucha hacia dos zonas del espectro sonoro occidental: el folclor andaluz y el jazz norteamericano; en los siguientes epígrafes escucharemos los ecos que el Lejano, Mediano y Cercano Oriente provocaron en *Cobra* y *Maitreya*. Si algo homogeniza esa disonancia sonora es el sustrato anticolonial y antitotalitario que su imaginario sónico adquiere y que se nutre de los procesos de asimilación y consumo de esas auralidades disonantes-disidentes por parte de Occidente. Una vez más, estereofonía y silencio serán complementarios en esa lucha contra el poder, extremos de un oxímoron barroco —en esta década Sarduy desarrolla el núcleo de su teoría— cuya posibilidad se sustenta también en la disolución de los opuestos del budismo. El orden de estos factores es aquí importante pues, como veremos en la siguiente sección, Sarduy irá optando cada vez más por una política del silencio como resistencia. No obstante, nos encontramos aquí en la cresta de su ola creativa y su propuesta es: escucharlo todo y replicarlo amplificado, multiplicado, distorsionado... todo para revelar la vacuidad de la armonía impuesta.

2.2.1 *Big Bang*: hipertrofia de la escucha

La presencia árabe en España, el espacio andaluz presente en las secciones finales de *Poemas bizantinos* y de la segunda novela se convierte en el centro del libro-objeto *Flamenco*, publicado a finales de 1969 por Manus Presse en Alemania.⁴⁴ Tiene razón François Wahl cuando afirma que estos poemas son “les plus mobiles, les plus essentiellement rythmiques qu’ait écrits Severo” (1505). La estructura misma del conjunto podría leerse como una arqueología del flamenco. Los paratextos que acompañan algunos de los poemas –Fandangos, Tientos, Sevillanas, Tanguillo, Seguidillas, Alegrías, Zapateado, Farruca, Mineras y Bulerías– sugieren que la música es una de las vías de acceso al poemario. Dentro de cada una de estas composiciones desfilan las imágenes de Granada y Córdoba, de su arquitectura, en la que el agua ocupa una vez más el lugar central. Esa agua detenida en los aljibes y estanques de los patios interiores es el elemento más afectado por el sonido: “A cada cuerda tiembla la superficie, a cada voz en el rectángulo de la alberca se desplaza un instante la sucesión de arcos” (130). El cuarto poema repite esa conexión, ahora comparando las voces de los sopranos con “agua verde rodando sobre latas”, a tal punto identificadas que casi podría decirse que ese “coro chillón” es el ruido de la lluvia en los aleros, “hasta que el hilo estridente se pierde entre las manchas de musgo, siguiendo una línea de puntos” (133).

La disposición gráfica de algunos poemas, la combinatoria de los versos siguiendo distintas fórmulas es producto de la experimentación de Sarduy con las posibilidades visuales del signo y su relación con el soporte, la página en blanco, que tematiza directamente en el segundo poema. Pero también puede leerse, como apunta Férrez Mora, como una reconstrucción histórica de los

⁴⁴ Estos poemas de Sarduy acompañan una serie de grabados originales de Hans Martin Erhardt. La colaboración de ambos se extenderá a *Mood Indigo* (1970) y a la producción teatral de *La playa* (1971), donde Erhardt diseñará los decorados.

“momentos clave en la configuración del flamenco [...] una colección de formaciones histórico-identitarias” (Por “Fandangos” 226).⁴⁵ “Fandangos”, por ejemplo, comienza con un poema donde tres columnas de versos heptasílabos y octosílabos se alternan, permitiendo tanto una lectura horizontal como vertical –entre otras–, y continúa con los mismos versos combinados en forma de letras A y V o de triángulos opuestos por su base. El compás de un fandango es ternario –lo que se visualiza en las tres columnas iniciales, en las tres disposiciones estróficas y en los tres lados del triángulo– y, como en gran parte de la cadencia andaluza, es un ritmo en el que prima el motivo barroco musical del *ostinato*, sucesión de compases cuya secuencia de notas recurre –como los versos. Igual relación es visible en “Tientos”, un palo flamenco binario –el poema tiene dos columnas– cuya copla se compone de tres o cuatro versos seguidos de un estribillo –Sarduy emplea tres versos endecasílabos que alternan con tres pentasílabos y tres heptasílabos con tres endecasílabos–; y en “Seguidillas”, con su ritmo ternario y su movimiento animado, que crea Sarduy con la alternancia de las frutas –naranja, LIMÓN y cereza– hasta que, como en una máquina tragaperras se repite LIMÓN tres veces y se escucha la “cascada de monedas” del premio. Por último, el cierre de esta fiesta flamenca con los pareados menores de “Bulerías”.

La experimentación va, a mi juicio, en estos dos sentidos: la *mise en abyme*, reflexión sobre la escritura y la materialidad del texto, y las posibilidades de organizarlas siguiendo otra superficie, la auralidad flamenca, y generar desde esa conjunción de significantes una textura que afecte al lector. La insistencia en esa superficie le permite una vez más presentar la identidad cultural como proceso, como pregunta más que cómo respuesta. La irrupción de lo anacrónico contemporáneo en este paisaje tradicional se convierte en puerta para un pensamiento crítico sobre la realidad –

⁴⁵ Férrez Mora también afirma que el ímpetu performativo de Sarduy lo lleva a experimentar con el “duende”, que los investigadores y practicantes del flamenco consideran el alma de este complejo cultural. La idea de que Sarduy busca “hacer duende” me parece distante del modo en el que se acercó e incorporó a su obra otras tradiciones culturales.

una de las variantes del kitsch que ya había comenzado a explorar en *De donde son los cantantes*. El poliéster, el aluminio y la baquelita, y la coincidencia de “tamboriles y dátiles” y “operetas morescas/ con guitarras eléctricas/ caravanas trilingües” (136) hablan también de la irrupción en el paisaje sonoro andaluz de la modernidad sintética, del turismo desarrollista de Francisco Franco en los sesenta. No hay aquí golpes de pecho ni lamentos por una tradición acorralada, sino más bien reconocimiento de una cultura lista para el consumo.

Con estos poemas Sarduy repite la experiencia de “Isabel la Caótica, Juana la Lógica”. Si bien resuenan instrumentos musicales propios del flamenco como las guitarras y los tamborines, o aparecen earcons tan entrañables para él como el tintineo –de las máquinas de juego en este caso– y la voz imaginada de los almuédanos, la auralidad se manifiesta mucho más al nivel de la estructura del texto. Lo flamenco fluye por estas páginas, no hay intención de fijarlo o reproducirlo en sus esencias, aunque sí en su superficie. Como los signos “EN EL ESPACIO DE LO BLANCO” (139), sobre los muros, como los volúmenes y cuerpos vacíos, el cante y los bailes flamencos “aparecen un instante, se borran, superpuestos a sí mismos, divididos por una falla negra” (143), divididos por una falta, por una tachadura, por una grieta “a cuyos lados se equilibran cuerpos de ocre, volúmenes vacíos que esplenderán un instante” (143). Esa atención a la superficie es el escudo de Sarduy contra tipicismos y panfletos, una de las tesis centrales de sus ensayos sobre plástica en Cuba y de su praxis narrativa en *De donde...*

Un año más tarde aparece la segunda colaboración entre Erhardt y Sarduy. A diferencia de *Flamenco*, ahora los artistas se han puesto de acuerdo para trabajar sobre un tema: un homenaje a Duke Ellington a partir de varios de sus grandes éxitos.⁴⁶ El título no podría ser otro que el de *Mood Indigo* [[escuchar](#)], por la popularidad del tema y por el elevado nivel de experimentación

⁴⁶ Los temas escogidos son: “Magenta Haze”, “The Mooch”, “Blue Reverie”, “Sophisticated Lady”. “Moon Mist”, “Mood Indigo”, “Golden Feather” y “Tonk”.

que Ellington demostró en esta composición. Sarduy ya había mencionado al jazzista y su orquesta en “La Dolores Rondón”, precisamente durante la caída final del personaje. La orquestación de ese destino trágico cubano a partir de la orquesta de Ellington, pero también de Ella Fitzgerald, Eartha Kitt y la bossa nova, es un intento inicial de trazar las conexiones musicales trasatlánticas de la diáspora africana y los velos que ha trazado Occidente para ocultar el horror esclavista que las sustenta: una mulata cubana entra en la Nada mientras las Parcas hablan, a ritmo de jazz y bossa nova, “De Schiaparelli, Chanel y Christian Dior...” (379).

J. Edgar Bauer realizó una excelente *close reading* del poema homónimo en “Cabio sile Changó! On Severo Sarduy’s Archeology of Negritude and the Post-modern Reassessment of the Orisha Cult”. Para él, la forma en espiral de este poema, con su eje en “**del centro negro**” y su brazo final en “**ESPIRAL NEGRA**”,⁴⁷ reconstruye la trayectoria trasatlántica esclavista: “each line of the poem names a localizable site from or to which a significant displacement in Black History has taken place” (154). Consciente del interés de Sarduy en la cosmología propone entender el poema –y la colección completa– como una cosmogonía estética que traza una genealogía en torno a un agujero, cuyo centro es la violencia esclavista, obturada pero presente en cada uno de los segmentos de la espiral que incluye lugares e instituciones en América y Europa ocupados por el performance de la diáspora africana: “Instead of compensating its dejection by hypostatizing or ontologizing its origin, the culture of Negritude remains thoroughly aware that the ‘centro negro’ [...] only ‘Brilla por su ausencia’ (160).

En este poemario Sarduy vuelve a demostrar que en sus textos la identidad –nacional, racial, sexual– se aparta de las reconstrucciones esencialistas propias del boom: “La *negritude*, en

⁴⁷ La experimentación visual del poemario es uno de sus signos más destacados. François Wahl y Gustavo Guerrero decidieron respetar eso en su reconstrucción de este conjunto poético de Sarduy en la *Obra Completa*, por lo que igualmente usaré una tipografía diferente para las citas. Como se verá, Sarduy no solo está apuntando hacia lo gráfico-visual.

el fondo, se me aparece como diálogo, como pregunta” (1801). Por otra parte, esa pregunta, ese diálogo nacen de lo que “afecta” y no de la apropiación cultural practicada por los artistas de vanguardia de comienzos del siglo XX. Ya comenté el lugar de las voces de los negros en *Gestos* y el homenaje al Chori, a quien incluye en “Mood Indigo” a partir del nombre del cabaretucho de la playa de Marianao donde solía tocar sus timbales; también, la activación de earcons e intérpretes del jazz en el final de “La Dolores Rondón”. Mientras escribe estos poemas Sarduy es consciente de que su obra es parte de esa espiral, y que la música es quizás el camino más seguro para develar trayectorias.⁴⁸

Su homenaje a Ellington comienza aquí, como en la sección Dos de *Poemas bizantinos*, con una proyección cinematográfica.⁴⁹ El viaje, real o imaginario, quedará fijado en un material audiovisual documental, lo que remeda la relación entre *Gestos* y *PM* que antes comenté. El lector escucha el “**RUMOR DE BOBINAS GIRANDO**” (151) mientras se dibujan y desdibujan las imágenes. En su disertación, Paula C. Park destaca que, además de atender a la relación visual entre el poema y el acto de la proyección cinematográfica que Wahl apunta, debe destacarse que “Sarduy inscribes the *listening* experience that accompanies viewing a film at a movie theater” (*Transcolonial Listeners* 183). Coincido con Park en que esa insistencia en el sonido de las bobinas como apertura de un poemario como este, lanza la pregunta: “What comes to mind when listening to jazz?” (184).

En el imaginario sónico del poemario le siguen unos cascabeles incrustados sobre “**tu cuerpo negro**” (152) por el agrimensor, el cartógrafo, el antropólogo blanco. Ese es el inicio de la travesía, el tintineo, los cascabeles, aparecen como un indicio de la violencia simbólica y real

⁴⁸ Después de todo, los orígenes del jazz son una de las pruebas del estrecho contacto entre La Habana y New Orleans en el cambio de siglo entre el XIX y el XX, cuando varios artistas de esa zona estuvieron en Cuba durante la Guerra Hispano-Cubana-Norteamericana y los años de la primera intervención militar (1898-1902). Incluso, el primer jazz que fue grabado, *St. Louis Blues*, de W. C Handy [[escuchar](#)], emplea una habanera como base melódica (Handy 97).

⁴⁹ François Wahl aclara que este poema fue eliminado por Sarduy de la edición conjunta de los poemarios bajo el título *Big Bang* en 1974 (1506).

ejercida sobre esos cuerpos. Siete “pistas” más adelante,⁵⁰ en *Golden Feathers* [[escuchar](#)], reaparecerán, pero ahora su tintineo será “ronco” y es un objeto sonoro más en la orquesta de Ellington que ha heredado esa marca y la “incrusta” en cada nota:

con cascabeles rotos
con vidrios trizados
con Cootie Williams a la trompeta
y Duke al piano
en la madera de las claves
han dejado escrituras yorubas
las mordidas de los perros mudos (160)

Nótese que la misma inversión que se produce en los cascabeles, es visible en la relación cimarrón-rancheador. Las marcas dejadas por los perros empleados para perseguir a los fugitivos –mudos, para que no puedan ser evitados, mudos como los que encontró Colón, pero ahora violentos– se han incorporado a la tradición yoruba y pueden ser escuchadas en las claves. La herramienta del violento se convierte una vez más en el arma de su víctima.

Pero en *Mood Indigo* no solo hay una meditación poética sobre esa herencia del África negra en Occidente y la violencia que yace tachada bajo ese consumo de su música. El poemario contiene un texto que ironiza sobre las giras de esta *jazz band* por el Oriente, orquestadas por el Departamento de Estado norteamericano en los sesenta.

Cootie Williams a la trompeta-fémur
Joe Nanton al trombón: para obtener un buen wa-wa
orine en la boca de cobre.
Johnny Hodges al saxo alto: un gran lama, sí señor. Quién sino
podría expulsar por la boca

⁵⁰ La idea de este poemario como un LP fue usada también por Paula C. Park en su disertación. Allí mismo relaciona la escritura de los poemas con un viaje de Sarduy a Estados Unidos en 1969. Como hemos visto, el interés de Sarduy por el jazz y, en especial, por la obra de Duke Ellington es anterior a ese viaje.

el aire aspirado por el ano?

Harry Carney al saxo barítono: un gran lama, sí señor. Quién sino

podría expulsar por el ano

el aire aspirado por la boca?

Sonny Green al drum: los tamborines:

cráneos de niños serruchados por la mitad

cuero de yack legítimo.

Duke al piano en llamas. (154)

Este nuevo *Blue Reverie* [[escuchar](#)] cuestiona el uso de los músicos en el contexto de la Guerra Fría como emisarios del *American way of life* en Oriente y el modo en el que eso diluía los reportes de los conflictos raciales que sacudían a Estados Unidos. Con el subtítulo de “**ORQUESTICA TANTRICA**” y esos recorridos duales del aire en el cuerpo de los músicos, Sarduy se situaba políticamente ante esa manipulación.⁵¹ Una muestra de que había estado reflexionando sobre el tema desde el momento en que iniciaron estas giras se encuentra sumergida en el tejido de *De donde son los cantantes*. La misma imagen de la trompeta-fémur y la “orquestica” oriental puede verse en la primera de las partes, en la sección titulada “ORQUESTICA SIVAICA” donde las divas del teatrillo chino de La Habana se metamorfosean en guerreros con ametralladoras, lanzallamas, granadas y bombas lacrimógenas: “Los cuatro flautines-fémur tiemblan bajo el peso de las catorce cornetas que escupen candela amarilla” (344).

En “Blue Reverie”, la disposición corrida de los versos en los que se tematiza a los músicos y sus instrumentos –“**orine en la boca de cobre**”, “**cráneos de niños serruchados por la mitad**” – con respecto a los versos menores, en los que se cuenta la historia paralela, delata un sustrato

⁵¹ La primera gira de la banda tuvo lugar en 1963, el año en el que los efectivos militares norteamericanos en Vietnam aumentaron considerablemente, y la interrumpió la muerte de Kennedy. Sujetos de semejante política de exportar el jazz como algo genuinamente americano y moderno fueron en los setenta Ornette Coleman y Charles Mingus.

político de la experimentación gráfica similar al de la espiral que comenta J. Edgar Bauer. A la vez, las variaciones y alternancia de esos versos simulan la técnica de la inversión usada en el jazz durante la improvisación (Park, *Transcolonial* 185). No obstante, hay mucho más que juegos con el espacio blanco de la página, la sintaxis o las figuras retóricas basadas en la repetición, hay una utilización del paisaje sonoro como puerta para un pensamiento crítico, tanto por el reconocimiento del jazz como una forma legítima de expresión afroamericana, como por los rizomas transatlánticos que revela al escuchar este poemario en el contexto de las voces y ritmos afro en el imaginario sónico de Sarduy. En la construcción del imaginario sónico del poemario puede escucharse esa política tan claramente como en la visualidad del ideograma: hay disonancia, y tanto en Sarduy como en el jazz la disonancia es un eco de la disidencia. Como es claramente visible en el final de “Moon Mist”, Sarduy asume una postura política donde la disidencia se convierte en rebelión:

Nina al piano

hay que arrasarlo todo

la próxima vez fuego!

En 1973 apareció el tercero de estos libros-objeto de Sarduy. Esta vez se trataba de una colección de poemas en edición bilingüe –español/francés– a cargo de Fata Morgana y acompañada de cinco obras de Ramón Alejandro, un joven pintor cubano muy amigo de Sarduy. De ahí el título de *Big Bang para situar en órbita cinco maquinarias de Ramón Alejandro*. La función de las obras de Erhardt en *Flamenco* y de la música de Duke Ellington en *Mood Indigo* es cumplida aquí por los fragmentos de prosa y gráficos de carácter científico, no por las obras del pintor cubano, a quien Sarduy está, figuradamente, poniendo en órbita. Estos fragmentos no son traídos como pretexto para la poesía, sino que son elevados al mismo rango que el de los poemas. Del diálogo entre ellos brota la poesía. La escritura de estos y la técnica del montaje que utiliza no

pueden desligarse de dos empresas que Sarduy acometía con pasión en esos años: la escritura de *Barroco*, donde explicita el lugar de la astronomía y la cosmología como eje generador de las *retombées* culturales barroca y neobarroca, y el periodismo científico. Tal vez el poema de la colección que mejor tematiza eso es “VI Luz fósil”, donde a partir de esa “irradiación difusa, testigo de la explosión que dio origen al universo” (OC 168), Sarduy propone “medir sus reflejos” en una serie de fenómenos naturales y culturales diversos que conducen a analogías como la del semen y la Vía Láctea.

François Wahl se refiere a otra relación análoga central para la comprensión del libro: “une des paradoxes de tout *Big Bang* est la juxtaposition de l'anonymat impeccable de la science et de l'autobiographie la plus crue” (1507). El ensamblaje paradójico, oxímoron de la escritura me conduce a una paradoja en el imaginario sónico de este texto: Big Bang es la onomatopeya de una enorme explosión que no podemos escuchar, tan solo ver. No solo porque se produjo hace millones de años, sino porque sucedió en el vacío del cosmos: sin un medio al que aferrarse, no existe el sonido. Toda la experimentación visual de estos poemas podría estar respondiendo a esa imposibilidad de escuchar, transducida y amplificada por la escritura en visualidad. Estas paradojas entre la visualidad y la auralidad en la cosmología son frecuentes y parecen también metáforas barrocas, como el nombre Big Ear para un radiotelescopio que comenté en el primer capítulo. Un vivo ejemplo de ello es “IV Hueco negro”, por la continua alusión al “derrumbe” de una masa gigante, un cataclismo cuyo eco Sarduy menciona en el último verso: “El rumor de la erosión me duerme” (167).

Ese rumor, que podríamos rastrear en toda su obra, solo es audible si llevamos la escucha al límite en el que se junta con otras zonas del *sensorium* como la vista o el tacto. Es también útil para rastrear en el paisaje sonoro la gestación de earcons como los que acompañan las experiencias

sexuales de “III Isomorfías”, ecos del encuentro de un quasar, “astros jóvenes, extremadamente lejanos [...] y muy luminosos” (166) con los astrónomos de Monte Palomar. Tanto la experiencia sexual de Tiznit como la de París suceden en un baño: el del Hotel Al-Amal –Sarduy lo llama Hotel de la Confianza–, en la pequeña ciudad del sur de Marruecos, y el del cine Luxor, en las puertas de Goutte d’Or, el barrio de París con mayor presencia de emigrantes norafricanos hasta hoy.⁵² Sarduy ofrece, entre paréntesis, una referencia espacial que genera una trayectoria cuya guía es el sonido, con la que va generando planos de alejamiento progresivo: “(Afuera: el audio de la película: ‘Mañana, al alba, César atacará Alexia’, y más lejos, el parpadeo del neón –‘Luxor’–, el metro)”.

Lo mismo sucede en “VII Enana blanca”, cuyo único earcon es “*la Enana Musical, vestida de lamé y con un contrabajo a cuerdas, que Arturo Carrera señala en la calle Corrientes*”. El rastreo del objeto sonoro cuyo eco escuchamos aquí conduce al primer libro de este poeta argentino, *Escrito con un nictógrafo* (1972), que Sarduy prologó –anuncio del lugar que ocuparía Carrera en el neobarroco latinoamericano–, y en especial a la voz de Alejandra Pizarnik leyendo el primer poema del libro en su presentación [[escuchar](#)]. Según los cronistas del suceso, la voz de Alejandra se escuchó en la sala a oscuras del Centro de Arte y Comunicación (Giordani) –en su sede de Viamonte 452, a tres cuadras de Corrientes–, ampliando el efecto tremendo de su voz grave y su cadencia lenta. Pizarnik, de pequeña estatura –“A causa de ese radio tan pequeño, la densidad a que se aglomera la materia en el interior de una enana blanca es extremadamente elevada, tan elevada que no puede compararse a nada conocido sobre la Tierra” (OC 169)–, se

⁵² Para ahondar en el *cruising* al cine Luxor de varios intelectuales franceses y emigrados, *Carijicomedia*, de Juan Goytisolo. La mayor parte del público de sus funciones prestaba a la película una suerte de atención distraída –parodia de la escucha discreta– pues la verdadera acción se producía en la oscuridad de la sala y en los baños. Un ejemplo interesante de esta situación es la transformación de la banda sonora de un filme taiwanés por “anarcos imbuidos del espíritu festivo del mayo del 68”. El público, nos dice Goytisolo, “no prestaba gran atención al tejemaneje [...] y alacridad del diálogo” (76-77)

suma a la lista de enanas blancas de Sarduy. Es su voz lo que rescata en este homenaje, una voz cuya grabación de algún modo anunciaba la cercana muerte: “Es evidente que las enanas blancas son estrellas que han alcanzado el final de su evolución”.

Esa conjunción entre ciencia y autobiografía, sellada por la reflexión teórica de *Barroco* y por los afectos –encuentros sexuales y textuales– rige el imaginario sónico de esta colección. En ella no falta el tintineo, “Detrás de los collares sacudidos, del martilleo de las monedas” (“V Cangrejo”) de un encuentro amoroso; ni la comparsa habanera El Alacrán, cuyo origen La Chelo –alter ego de Auxilio y Socorro, pero también de Néstor Almendros según Wahl (1506)– explica a partir de la observación de una nebulosa por los chinos en el siglo XI (“IX Vagabundas azules”); ni el silencio que acompaña, esta vez, la unión de los cuerpos. Los encuentros textuales quedan reseñados al final del poemario con una nota que recuerda la inclusión de los créditos especiales en piezas radiales y televisivas: “Con la participación de:” (175), seguido de una lista de las fuentes científicas y periodísticas.

Luego de estos tres libros-objeto, cuya circulación fue reducida y que poseen una unidad temática y formal poco frecuente en su obra, Sarduy publicó *Big Bang* (Tusquets, 1974), un libro que, aunque reúne la mayoría de los poemas aparecidos en estos tres volúmenes, no es una simple re-colección. Como afirma Wahl, los títulos que aludían al folclor andaluz en *Flamenco* desaparecen, al igual que algunos títulos de *Mood Indigo* y su primer poema, aquel del ruido de las bovinas del cinematógrafo. Hacia el final, se incluyen *Otros poemas*, que se inicia con la segunda parte de *Poemas bizantinos*, seguida de las secciones *Del Yin al Yang*, *Páginas en blanco* y *Ketjak*. Esta edición de *Big Bang* reproduce la estructura musical de una sonata que muchas otras obras de Sarduy poseen, compuestas de una larga pieza central a la que sigue una coda que, de algún modo, niega y complementa la primera. *Otros poemas* es esa coda que enseguida analizo.

El regreso a los poemas escritos luego del viaje a Turquía en 1961, la inclusión de otros compuestos a mediados de los sesenta y el cierre con los que ha inspirado un viaje reciente a Bali –*Ketjak*–, delata la intención de demostrar que, en materia poética, los experimentos de los últimos años no borran la producción anterior ni dirigen su poética hacia un camino definitivo. *Big Bang* se convierte así en uno de los textos más multifónicos de Sarduy, donde las secuencias más experimentales conviven con tramos tan tradicionales como la décima desestructurada con la que inicia “Sexteto Habanero” o el soneto incompleto y sexual con el que cierra.

Del Yin al Yang reinstaura el imaginario visual y sónico de *De donde son los cantantes*: las ráfagas de ametralladora con la que cierra la novela, “un aullido (en soprano)” que remeda los gritos de Auxilio, Socorro y Clemencia, el coro de voces que sostiene el dueto de Isabel la Caótica y Juana la Lógica. Pero todo ese imaginario sónico reflota en un mar de pérdida: “¿Quién las redime,/ ahora que los dioses partieron en el ferry-boat?” (186). La distancia del paisaje sonoro que produce estos earcons, efectiva ya a mediados de los sesenta, es ahora mucho más evidente para un autor que ha ganado un Premio Italia por el radioteatro *La Playa* y ha alcanzado un reconocimiento internacional con *Cobra* (Premio Médicis), dos obras donde ese paisaje “brilla por su ausencia”.

Su público ya no es el que cantaba boleros junto a las victrolas. Esta es la pregunta central de las seis estrofas de “Sexteto Habanero”: “¿Qué se hicieron los cantantes [...]?” (188). Los versos están cargados de alusiones a la música popular pre-revolucionaria: los Matamoros, la Macorina, Beny Moré, pero también a la infancia de Sarduy en el crucero María, al San Juan camagüeyano –“(Oigo aún aquellas voces,/ la mesa electoral,/ mis padres bailando)” (190) y a los bailables de Sagua que, con seguridad, le contó Roberto González Echevarría en muchas de sus tantas conversaciones sobre Cuba. El exergo de François Villon apunta hacia ese tono

autobiográfico en el que confluye la melancolía con la burla e incluso la fe religiosa de *Le Testament*: “Tu nombre, Elegua,/ para abrir, para/ cerrar la puerta” (189). El poeta renacentista francés regresa en la estrofa final: “Giran como trompos los ahorcados” (190) mientras se escucha el estribillo de la comparsa El Alacrán. Elegua, orisha de las encrucijadas, abrió las puertas del exilio y las cerró. La conciencia de esa pérdida y de su posición en múltiples encrucijadas la deja clara en la entrevista a Fossey de esos años: “Mi situación literaria es totalmente marginal (mi situación en la vida también ¿no te parece?)” (248).

Pero Sarduy no se detiene en la nota nostálgica, el paso *Del Yin al Yang* conduce a *Páginas en blanco*, poemas que describen la experiencia sensorial del visionaje de obras de Franz Kline, Carlo Crivelli –otra vez el Renacimiento– y Larry Bell. Los poemas a Kline tienen por centro el silencio, lo blanco, el vacío como sustento de todo lo que existe. El blanco del lienzo, ausencia de color, es a la vez la conjunción de todos los colores, el silencio conlleva la misma paradoja: “No hay silencio/ sino/ cuando el Otro/ habla” (191). Igual sucede entre el vacío y la presencia frente a los cuadros de Kline: “es blanco con rayas negras o negro con rayas blancas”, se preguntaban los personajes de *Gestos*. Estas preocupaciones pueden rastrearse en las obras de Sarduy de estos años y, por supuesto, tienen mucho que ver con su acercamiento al budismo, pero también con el origen del barroco: ese centro vacío, silenciado, de la elipse keplereana y de la elipsis gongorina. Este es el período de la obra de Sarduy donde aquella preocupación adolescente alcanza su mayor desarrollo teórico, aunque su praxis vivencial –y vivenciada por uno de sus personajes– es cabal a inicios de los noventa, durante la escritura de *Pájaros de la playa*.

Antes de volver a este tema durante el estudio del imaginario sónico de *Cobra* y *Maitreya*, conviene escuchar *Ketjak*, el poema que cierra este *Big Bang*. La pérdida de unos dioses es compensada ahora con esta invocación colectiva que repite el mismo sonido y el mismo

movimiento: “Falta de batik. Dando vueltas hasta marearnos/ Hasta que los dioses vengan a sentarse en los empinados tronos” (196). Sarduy había presenciado este ritual en Bali. De aquella experiencia brotan este poema y un fragmento de un programa radial –*Autour de l’île*, realización de Michel Abgrall, France Culture, 17 de enero de 1981– en el que compara la cultura de las islas de Indonesia con la cubana:

[[Escuchar](#). Fragmento de la intervención de Sarduy en el programa *Autour de l’île*]

La relación es muchas veces superficial, aural, como la que une el sonido repetido del ketjak con el cha-cha-cha, que comenta con humor en el programa radial. El paisaje sonoro, completamente balinés, se llena de esas voces de los participantes del rito, de “pirámides de cascabeles” y marimbas (197). Pero al entrar al ritual, Sarduy escucha otra cosa. El trance asemeja la entrada de John Cage en la cámara sin ecos de Harvard, donde escuchó sus propios fluidos. El trance le hace escuchar algo que no pertenece al paisaje sonoro asiático sino a su propio imaginario:

Ni como cruces, clavos, monedas mohosas,
medallones signos cifrados,
ni como placas con palabras o cobres
sino más apagado y grave, más rumoroso, menos pulido y lúcido
como de uñas de león o de tigre (marfil/coral pálido)
vértebras de facóquero o de gnu cuernos de rinoceronte
aletas de cachalote garras de águila picos de papagallo [sic]
dientes –las raíces montadura de plata–
cuernos de gacela enana cabra india andina
pelambre morbidísima del África cola de leona:
así suena. (197)

Siguiendo la imaginaria línea ecuatorial, el ketjak lleva a Sarduy de Bali a África, origen de los cultos religiosos afrocubanos, y de ahí a América. El periplo, cuya guía son los elementos de defensa y sobrevivencia del cuerpo de animales de estas regiones: uñas, vértebras, cuernos, aletas,

garras, picos, dientes, pelos se resuelve en sonido. Es la auralidad de esa rebeldía lo que Sarduy escucha esa noche de trance en Bali. Esos earcons sustituyen a los que resuenan en los primeros tres versos de esta estrofa final: “Ni como cruces, clavos, monedas mohosas,/ medallones signos cifrados,/ ni como placas con palabras o cobres”. Las referencias al colonialismo se multiplican en esta enumeración de objetos que tintinean y que encarnan la violencia colonial religiosa, económica y política –las monedas mohosas están en “Isabel la Caótica y Juana la Lógica”. El cuerpo como una cámara de eco, esa noche en Bali Sarduy escuchó la Otridad reverberando dentro. La auralidad y el movimiento, que acompañaron siempre su ritual de escritura, fueron sus medios para acceder a ese silenciamento: escribía con música, bailando para entrar en el silencio que está más allá de las cosas, también más allá de la muerte. La afectividad de esas prácticas posibilita que el cuerpo se convierta en transductor y toda esa sensorialidad se convierta en escritura, como había escrito en “Overdose”, un autorretrato de 1975.

El arco poético iniciado en “Tres”, su primer poema publicado, cierra una revolución en *Big Bang*. Hay en este libro un recorrido desde las identidades sonoras más persistentes –el flamenco, el jazz, la música popular cubana– hasta la revelación del silencio que yace bajo todas ellas. Con este texto Sarduy cumple una revolución, en el sentido planetario del término, que va de la fijeza falaz de la nación a la errancia del exilio para demostrar, como en el final de *Maitreya*, “la impermanencia y vacuidad de todo” (689). *Flamenco*, *Mood Indigo* y el primer *Big Bang* pueden verse como ejercicios de control del sentido por fueros no literarios. En el caso de los dos primeros ese control parte de la música; en el tercero, de la cosmología. Pero en todos los casos asistimos a una hipertrofia de la escucha que intenta llegar al centro oculto de sistemas culturales, como el flamenco y el jazz, o cosmológicos, como el Big Bang.

Esta vigilancia del sentido se corresponde con sus intereses en el barroco, donde los ejercicios de estilo se sustentaban en las más disímiles temáticas y recurría a las más diversas formas. También recoge las experiencias vanguardistas de Mallarmé y el concretismo del grupo Noigrandes en aras de, como afirma Férrez Mora, “concebir la poesía no solo como productividad verbo-simbólica sino también voco-visualidad” (“Por ‘Fandangos’” 231). Al reunir fragmentos de cada uno de ellos en una sola superficie o soporte –el nuevo *Big Bang*– se convierten en detalles hipertrofiados de una fachada neobarroca o en secuencias dispares de una polifonía cuyo hilo conductor es la metamorfosis del tema en cada secuencia: la idea de un centro, de una autoridad – en el régimen del sentido, de la sociedad, de la política– es un *happening* que Occidente ha fosilizado, vaciado de improvisación y espontaneidad, secuestrado de la participación del espectador; la diversidad de fragmentos, la multiplicidad de grietas no apunta hacia un orden basado en el caos sino en el deseo de ser. Esa superficie hipertrofiada, multifónica, disonante y cargada de deseo es el único ente capaz de *dégeler* la fijeza metafísica occidental.

2.2.2 *Cobra*: estereofonía y transgresión

A comienzos de 1971 Sarduy viajó a la India para terminar su tercera novela. Había comenzado a trabajar en ella en el verano de 1967 pero, según las cartas a sus padres, el cúmulo de trabajo en la radio francesa lo obligaba a escribir solo los fines de semana. Durante el proceso de escritura, además, viajó a Marruecos en dos ocasiones –1968 y 1970–, a Nueva York y Buenos Aires –1969– y a Portugal –1970–, e iba con asiduidad a Amsterdam (Wahl 1484). Todo esto lo ponía en contacto con paisajes sonoros que tendrán un eco en el imaginario sónico de *Cobra*. Muchos años más tarde, en 1992, en una entrevista de Susanne Klengel, reconoce que fue en esos viajes, y particularmente en la India, donde percibió la verdadera alteridad, que no es exterior sino que se sustenta en una ética vaciada de las connotaciones morales cristianas y donde pueden percibirse claramente “la

unión indestructible de las causas y las consecuencias” (“Señalar lo ilusorio” 41), algo que el antropocentrismo occidental no permite distinguir. Pero Sarduy no se lanza a una práctica del budismo y una defensa de su esencia. En una carta a González Echevarría le esclarece: “Calderón hizo con la iconografía cristiana lo que yo hago con la búdica, es decir, des-construcción y recomposición fantasmática. Los elementos de ambas ‘morales’, o sus símbolos, se pulverizan para reconstruirse en una combinatoria que les hace decir otra cosa, *al mismo tiempo*” (Carta de Severo). El resultado es un monstruo, por sus opuestos complementarios y por su inusitada y maravillosa superficie.⁵³ ¿Qué efectos tienen las tesis de esta novela –la disolución de los contrarios, la exaltación de la superficie– y los paisajes sonoros en el imaginario sónico de *Cobra*?

Cobra fue una novela escrita con plena conciencia del poder de lo aural para establecer conexiones expresivas y substanciales al interior del texto y entre el texto y la realidad. El primer capítulo, “Teatro lírico de muñecas”, despliega una topología del oído, poniendo bajo el signo de lo sonoro toda la novela. La forma espiral de ese antro son el primer indicio de este “laberinto de la oreja” en el que se sumerge el lector, con su hélix y su anthelix externos y su cóclea interna. Uno de los accesorios a los que más atención presta la Señora en la transformación de sus “muñecas” es a los aretes. Las referencias al oro y la plata abundan, lo que conduce al trabajo con los metales y de ahí al yunque y el martillo, dos de los huesos claves en la anatomía del oído. El pene de Eustaquio es la trompa de Eustaquio, órganos igualmente vitales y actuantes en la secuencia, ya que su triunfo en los pancracios de Esmirna se debe a su capacidad imperturbable de identificar al enemigo a su alrededor y de atacarlo con muecas y ventrilocuismo, tornando lo

⁵³ González Echevarría confiesa que Sarduy le ayudó con estas ideas a entender la funcionalidad del travestismo en la obra del dramaturgo español. Un ejemplo de esta práctica en la novela se encuentra en la inscripción que da la bienvenida a un monasterio búdico: “Salut les copains!” (524). Por la edición crítica sabemos que esta referencia al popular programa de radio transmitido por Europe 1 entre 1959 y 1969 y a la revista de igual nombre que se publicó entre 1962 y 2006 no estaba en el manuscrito. En su lugar decía “inscripciones borradas”. La puerta de este monasterio es, como la novela, monstruosa.

licencioso en silencioso.⁵⁴ La imagen más completa de que este personaje y el pasaje que domina encierra la clave de la escucha es el que sigue:

las despatarraba sobre una piel de bisonte, desnudas pero coronadas por torres de plumas –¡a eso nos llevará la decadencia de Occidente!–, y se acostaba él boca arriba sobre la bestia, las caderas flanqueadas por los cuernos, haciéndose de rogar, oliéndolas, prolongando los preámbulos. Lento, parsimonioso, con alambicadas cortesías las atraía sobre sí: mientras penetraba el cuerno medio los laterales iban rasgando. No se sabía de qué gemían, ni cuando podían más, qué darles. (439)

Es necesario recurrir a la visualidad para reconstruir en esta escena una topología del oído: sentado en su *estribo* de bisonte, sus caderas como un *yunque* entre los dos cuernos del animal, Eustaquio penetra, clava, *martillea*. El acto de escucha que Sarduy invoca para la novela es tan placentero como el sexo y debe atender a todas las variantes combinatorias posibles. No por gusto despliega el narrador tantas versiones de la vida de Eustaquio: la escritura es el arte de la elipsis, de la digresión, de recrear la realidad, de restituir la Historia, de descomponer un orden y componer un desorden, es, en fin, el arte del remiendo. Lo que leemos no es un texto en su sentido de tejido, sino un trapo, un resto textil donde lo que cuenta es el costurón, lo que malamente une, lo que desentona, la variación, en fin, y no la fijeza. Para aceptar la coexistencia de todas esas variantes hay que renunciar al imperio de las escuchas casual y semántica, y hacer hueco al placer de la escucha reducida, que es el mejor homólogo de lo que Sarduy entendía como lectura discreta. De ahí la burla de la Señora al narrador sobre la necesidad de un tema –musicalmente hablando, la reiteración de una secuencia sonora con mayores o menores variaciones– para la literatura.

⁵⁴ En esta referencia a Eustaquio y su método de lucha libre hay un antecedente directo de las técnicas de Colibrí y el Japonésón en el pancracio que simulan en el inicio de *Colibrí*. En ambas novelas es interesante recordar que la invención de este estilo de lucha se le adjudicaba al enfrentamiento de Teseo con el Minotauro, cuyos laberinto y cuernos reaparecen en este pasaje de *Cobra* y que arroja un vituperio colonial más al Japonésón (ver epígrafe 2.3.2).

El “Teatro lírico de muñecas”, el pórtico de esta obra, es el oído. Sarduy incorpora una imagen más de un órgano involucrado en la auralidad a su imaginario. Si escuchamos repetirse frases enteras, si todo se duplica exponencialmente es porque entramos a una cámara de eco. Si parecen desentonar los variados instrumentos y ritmos, si no hay jerarquías entre los agentes emisores de esos sonidos es porque Sarduy ha dado un paso más allá de la polifonía barroca para mostrarnos la esterofonía neobarroca como el espacio imaginario en el que la línea melódica dominante, la monofonía, es quebrada por una otredad proliferante. Porque, a fin de cuentas, “la *invocación distraída* es la única eficaz. Mientras más vacías [...] mejor quedan las fórmulas [...] el sentido, queridísimos renacuajos, es un *producto*, el resultado de un batido” (451).

Ya he comentado que el origen aural de este texto es una frase escuchada en Cannes sobre la muerte de un travesti de Le Carrousel en un accidente aéreo. “Yo no lo conocía, pero había oído hablar sobre él. Llegó a crear un modo de actuar personal cuya tradición se conserva” (165). Aunque no he encontrado referencias a Cobra en el accidente del BOAC 911 en el monte Fuji el 5 de marzo de 1966, la frase de Sarduy abre una puerta hacia ese “modo de actuar personal cuya tradición se conserva”, en referencia a los espectáculos del cabaré parisino, pero también hacia otros horizontes. Entre los que acompañaban a Cobra en el momento del accidente se encontraban Christina, Coco, Kismie y Sonne Teal.⁵⁵ Aunque el nombre de Cobra sirviera como anagrama y sigla de otros intereses de Sarduy –el barroco, el grupo de pintores COBRA o la misma animalidad– es la vida y obra de Sonne Teal [[escuchar](#)] la que más relación guarda con la novela.

⁵⁵ En el Blog *A Gender Variance Who's Who* se encuentra una breve biografía de Sonne Teal. Una de las fuentes citadas es otro blog, *Diane et le sexe des anges*, actualmente inaccesible, que recogía esos nombres. Este es el único sitio en el que he encontrado información sobre Cobra. En el sitio Transas City se reproducen imágenes de un programa de mano del cabaré, donde tampoco aparece Cobra (ver <http://transascity.org/le-carrousel-program-circa-1959-1964/>). Según Wahl, Sarduy no era muy asiduo de los espectáculos de travestis parisinos, no obstante, está muy al tanto de las estrellas del momento: en la nota al pie del inicio del texto (p. 428) menciona a Coccinelle –Jacqueline Charlotte Dufresnoy (1931-2006)– y Bambi –Marie-Pierre Pruvot (1935) [[visualizar](#)], quienes hicieron su transición en Casablanca con el doctor Georges Burou, posible *alter ego* del Ktazob de la novela

De origen canadiense, pero educada en North Dakota, Sonne Teal fue contratada por el coreógrafo de Le Carrousel en New York, lo que la llevó a una gira europea y a convertirse en la tercera figura de Le Casino de Paris (Zagria, “Sonne Teal”). Pero lo que acerca su vida asombrosamente a la de la protagonista de la novela es su actuación en la película *La Poupée* (1962), de Jacques Baratier donde interpreta a una mujer y su doble autómeta:

Here was someone with a high degree of impersonator talent who yet left his male identity visible. It seems as if the plot's inner dimension (the impersonation of a real female by a professional impersonator bent on deception) meant to ratify by oblique tour de force the overt tour de force of the nightclub act. Mr. Teal had enough sheer acting talent to make his complicated film stint amusing. Bear in mind that there is no serious effort in such cases to make the sex impersonation more than a meaningful, though perhaps ambiguous illusion [...] The error would be the unsuccessful effort to convert what essentially is a *playful form* (female impersonation) into a *serious substance* (being a female). (Tayler 178-79)

Los sucesivos pliegues de esta interpretación coinciden con los de la identidad de Cobra y su duplicado: la enana blanca Pup, así como con otra serie de duplicaciones que se reiteran en la novela. Pero a la vez, pensar en la transmedialidad con la película de Baratier conduce a una lectura política, pues el filme es una sátira que ocurre en un mítico país suramericano donde un dictador y su esposa son remplazados por un supuesto revolucionario y un robot, respectivamente.⁵⁶ El hecho de que Sonne Teal no escondiera su identidad masculina es otro aspecto que podría apuntar a un estilo de actuación que servía a Sarduy para explorar el tema de lo ilusorio.

⁵⁶ La película de Baratier tiene un antecedente en la ópera de igual nombre de Edmond Audran, de 1896 que hizo cartelera en Broadway a finales del siglo XIX y sirvió de base para una película de 1920 dirigida por Ernst Lubitsch. En todos los casos se repite el motivo de la esposa suplantada por un autómeta, pero también una sexualidad diferente pues el artilugio es invocado por el personaje masculino para escapar del matrimonio.

La *troupe* de Le Carrousel debió conducir a Sarduy hacia otra práctica común entre sus artistas: recurrir a la Clinique du Parc, en Casablanca, donde George Burou practicaba vaginoplastias desde 1957 (Zagria, “Georges Burou”). La travesía hacia el mundo colonial para conseguir “la conversión” y el acto quirúrgico mismo es uno de los pasajes centrales de la novela: “el relevante doctor Ktazob, que en taimado raspadero tangerino arranca de un tajo lo superfluo y esculpe en su lugar lúbrica rajadura, coronado el ingenio con punturas de un bálsamo mahomético que trueca en meliflua siflautilla hasta la voz de un brigante napolitano” (OC 473). Nótese como el “ingenio” occidental es completado con un bálsamo que lleva la transformación más allá de lo genital, incluyendo la mutación de la voz: “Ya eres, Cobra, como la imagen que tenías de ti” (494). Esa imagen que devuelve el espejo al final de esta parte es la de Greta Garbo, una actriz reconocida por su voz grave y sensual cuya primera aparición en el cine sonoro fue en *Anna Christie* (1930, dirigida por Clarence Brown), publicitada en Estados Unidos con el lema: “Garbo Talks!” Su voz fue bien recibida por el público y la crítica, que reconoció que, incluso en esto, por su registro entre el barítono y el bajo, Garbo era única (Sarto). Una vez más Sarduy aprovecha un objeto sonoro reconocible por su filiación mediática audiovisual para incorporarlo a su imaginario sónico, acentuando aquí la ruptura del binarismo de géneros que había comenzado a trabajar con Sonne Teal.

La voz como elemento central de la auralidad y su funcionalidad en este texto contribuye de manera decisiva a la exploración de Sarduy en el tema del doble y la simulación: el doble debe hablar, simular no solo la apariencia visual sino la aural. Es ese earcon el que completa de manera definitiva el *trompe l’oeil*. De ahí el bálsamo mahomético del Dr. Ktazob, las inhalaciones de cedro para afinar “los vozarrones rebeldes” que prescribe la Señora, la mención de la voz de Pup como uno de los restos que mejor duplican a Cobra, el vozarrón de gánster marroquí de Cadillac. Todo

este trabajo con la voz y el doble reivindica, como le refiere a González Echevarría en la carta del 16 de mayo de 1972, “una ideología sexual transgresiva”, pero esa reivindicación viene acompañada por un cuestionamiento mucho más amplio sobre “la contradicción enorme en la que vivimos” y sobre el papel del intelectual en esas circunstancias: “todo trauma tiene una solución catastrófica [...] Se trata de cambiarlo todo, desde el modo de pensar hasta el modo de mamar, y esto no es una boutade” (González, “Carta de Severo”).

Dentro de ese interés por el doble y por lo aural como indicio de la vitalidad de la copia, debe prestarse atención al papel de los artefactos sonoros en esta novela, un rol que no será igualado en ningún otro texto de Sarduy. Se trata de un eco de la transformación del paisaje sonoro que la modernidad acarrió y que alcanzaba al mundo postcolonial de un modo mucho más agresivo y descontrolado: todos los medios de transportación y los sonidos del tráfico moderno –timbres, cláxones, silbatos– se mezclan con los artefactos diseñados para codificar el sonido: reproductores musicales de distintas épocas, teléfonos, radios, televisores, cámaras, altavoces y micrófonos contribuyen a la aparición de voces distorsionadas, fañosas, minimizadas o maximizadas en su volumen; voces simuladas, manipuladas, dotando de vida a otros cuerpos.

Unos travestis canadienses doblan sus mismos discos: la voz del artefacto, ecualizada, es más perfecta para ese acto simulante. Las campanas de las iglesias llaman al ángelus, pero son eléctricas. Dos autómatas de cuerda danzan al compás del *Vals sobre las olas* del mexicano Juventino Rosas [[escuchar](#)] “con chillidos baritonaes, de flautilla de lata” (430 y 455). Las familias meriendan en el césped, “¡Lindo día!” –comentan con sus talkyes-walkyes–, abren Coca-Colas y latas de arenque” (519).⁵⁷ Toda la realidad se ha mecanizado, canalizados por el artefacto

⁵⁷ Estos “talkyes-walkyes” se suman a una lista de referencias a la guerra en la novela: helicópteros, napalm, granadas y estos aparatos de comunicación desarrollados durante la Segunda Guerra Mundial cuyo nombre Sarduy invierte, dando más relevancia al hablar que al andar.

los valores individuales y sociales alcanzan un duplicado que delata la vacuidad que sustenta el humanismo ilustrado. Hay un artefacto, el de mayor presencia en el texto, que desentona: el molino de plegaria. Su traqueteo no reproduce un sonido sino el silencio del mantra escrito en su cuerpo. No precisa la agencia humana: el viento, el agua, un animal puede activar esa ritualidad. Y en este sentido tanto los molinos de plegaria como los artefactos occidentales tienen algo en común: el desplazamiento del sujeto a un segundo plano y el empoderamiento del artefacto.

En la novela, este cuestionamiento de la centralidad del sujeto humano se sostiene además en el peso de los earcons emitidos por aves, primates, crustáceos, insectos, batracios, animales domésticos y salvajes; y también el rumor de las plantas que crecen, del polen que cae, la risa de la luna, el silencio y el rumor de la noche, de la tierra y, por supuesto, del agua –bajo diversas formas: mar, lluvia, fuente, estanque–, uno de los elementos centrales del imaginario sónico de Sarduy. Me gustaría comentar dos earcons que Sarduy toma del *Diario* de Cristóbal Colón –y que son recurrentes en su imaginario sónico–: el aleteo de los pájaros, que anuncia al navegante la cercanía de la tierra, y la supuesta mudez de los perros americanos. Los perros de la India “ladran de otro modo” (568) y el aleteo de las aves depara en la novela equívocos o muerte. De este modo Sarduy ironiza sobre la escucha colombina, escucha casual (Chion) sustentada en un limitado horizonte de expectativas europeo y libresco que es característico del orientalismo. Además, como afirma Rodríguez Sepúlveda, las referencias al texto de Colón son evidencia de que Sarduy está proponiendo un nexo entre América y Oriente que supera el mestizaje histórico que lo justificaba en *De donde son los cantantes*. Ambos territorios han padecido la misma mirada/escucha distorsionada de Europa, ambos son espacios negados, falseados por la expansión del poder simbólico y real de Occidente. Se precisa una escucha reducida, discreta, para revertir esa negación y encontrar los nexos con esa otredad.

Como en otros textos de los setenta —*Los matadores de hormiga* (1971) particularmente— *Cobra* muestra un imaginario sónico que se nutre intensivamente de paisajes sonoros postcoloniales. Esta diversidad no puede ser solo explicada a partir de sus viajes por el norte de África y por Asia. Sarduy está atento a lo que sucede en materia sociopolítica a su alrededor y, fiel a su modo de entender el compromiso en el arte, teje en ese imaginario earcons que podrían conducir la lectura hacia esos terrenos.⁵⁸ Tomemos por ejemplo los que se relacionan con África: la voz de Umm Kulthum —Sarduy utiliza la transliteración Umm Kalsum—, el sonido de un masenqo, cantos coránicos entonados por imanes y almuédanos. Con excepción de la cuerda del masenqo, el resto de los earcons apuntan al mundo árabe, pero en dos vertientes diferentes: el liderazgo religioso y el liderazgo político. Especial atención merece la voz de la cantante más conocida y reverenciada del mundo árabe. En medio de la desesperada búsqueda del Dr. Ktazob en el Zoco Chico de Tánger y rodeada de una variopinta colección de earcons Sarduy introduce, en mayúsculas y entre paréntesis, como una didascalía, su voz: “(OIGAN A UMM KALSUM)”. ¿Qué interpreta la diva en este pasaje en el que el Zoco Chico de Tánger se convierte en *axis mundi*, en encrucijada de todos los caminos? Su popularidad dentro y fuera del mundo árabe era inmensa desde la década del treinta, pero es imposible ignorar su continuada defensa del panarabismo y de Gamal Abdel Nasser. Los discursos del líder político solían ser radiados después de sus conciertos, y una de sus canciones asociadas con Nasser, *It's Been a Long Time, Oh Weapon of Mine* [[escuchar](#)], devino himno nacional de la República Árabe Unida (1960-1961) y luego de Egipto hasta 1979 (Danielson).

⁵⁸ La declaración más clara que he leído o escuchado de Sarduy sobre el modo en el que entendía el compromiso del artista se encuentra en la entrevista de Ramón Chao para *Triunfo* donde este le recuerda las acusaciones de “desarme ideológico”: “No hay desarme ideológico, sino que la subversión se opera en un estrato menos visible pero más central del pensamiento [...] trato de pulverizar el cimiento mismo de la institución: su moral, sobre todo; sus teorías, su sentido del autor, la función del libro. [...] No hay obra moderna sin crítica del lenguaje, y no hay sociedad que se mantenga si su lenguaje se pone en discusión” (44).

No es difícil ver en esta inclusión una alusión al ascenso y declive del panarabismo y el consecuente ascenso de corrientes islamistas, sobre todo si se atiende a que, en el mismo fragmento, la Señora se tropieza con un curtidor de Marrakech que la asalta y le exige, en nombre del profeta, que desistiera de la búsqueda de Ktazob, y con un imán que “le cantó las alabanzas del ex terapeuta arrepentido de sus prestidigitaciones y convertido a la fe” (482). Por su estilo de canto —sus conciertos se estructuraban en muy pocas canciones interpretadas durante más de dos horas— la peculiar voz de contralto de Kulthum debe ser escuchada como el fondo nacionalista sobre el que se teje el resto de los earcons de este pasaje: los tangos, milongas y mambos interpretados por Cobra, algunos en esperanto; los jeremiqueos de Pup; el tintineo de las monedas de la lata de mendigo de la Señora; el canto de la primera sura, *Al-Fātiḥa*; los susurros de los “melenudos de Amsterdam”; el acento colombiano de William Burroughs; el campanilleo del Conde don Julián, clara alusión a Juan Goytisolo. Sobre la monofonía del canto nacionalista, la multifonía de un submundo regido por la ideología sexual transgresiva. Es a este paisaje sonoro al que se refiere en “Tánger” cuando dice: “estereofonía del Zoco Chico”.

Ahora bien, decir que Sarduy aporta soluciones o toma partido frente a este y otros conflictos sociopolíticos del momento es desconocer el modo en el que entendía el rol de escritor. Lo que busca con estas alusiones e intersticios es proyectar la intensidad de la obra hacia otros campos vivenciales del lector. Como le contesta a Susanne Klengel en 1992, generar esas conexiones o “rizomas” en fragmentos plagados de simulación y camuflaje garantiza que no se conviertan en estériles proyecciones o panfletos: mis textos “[t]ienden hacia una utopía, es verdad. Pero nunca tienden al poder porque son paródicos y humorísticos. El poder no soporta la hibridación, la parodia, el humorismo, el carnaval” (“Señalar lo ilusorio” 42). Tal resultado brota además de una intención marcada por jugar con la sintaxis, no solo oracional: “es la forma la que

verdaderamente despista, desorienta y enfurece, a veces, al lector y no el significado ni el contenido” (40), y esto tiene mucha relación con la composición musical y la combinación en ella de incisos, semifrases, frases y períodos.

Sarduy incorpora además toda la sonoridad de los instrumentos indios: tamborines, címbalos, platillos, gongs, cornetas y flautas. Estos instrumentos no se conjugan para generar una pieza, sino que son escuchados casi siempre por separado. Esta “disonancia” entre la acostumbrada armonía occidental y la música india que se escucha en la novela puede deberse al hecho de que, a diferencia de la china y la árabe, –cuyos intervalos de 12 lyú y 24 cuartos de tono, respectivamente, son homologables a la octava de 12 semitonos occidental– la música indostaní posee un sistema de 22 partes NO iguales llamadas *srutis*. Esto hace que para los oídos occidentales tales composiciones no puedan ser escuchadas dentro de su noción de consonancia, y que no puedan ser transcritas o ejecutadas con otros instrumentos sin que se pierda su rasgo central. De ahí el desconcierto que Sarduy le manifiesta a Klengel cuando habla de la música en la India y el hecho de que estos instrumentos musicales parezcan desconectados, disonantes, durante la lectura: “La música es efectivamente desconcertante con esas trompetas que se despliegan, con esos címbalos” (41). Esa zona de la auralidad parece haber tenido un gran peso en el reconocimiento de la alteridad que le confiesa a su entrevistadora.

En esta novela como en el resto de su producción Sarduy insiste en earcons ya tradicionales en su imaginario sónico: la risa, el llanto, la tos, el grito, el golpe, el rumor, el tintineo. Sonidos humanos involuntarios, sonidos inteligibles o al menos con una carga semántica mínima o variable, pero con una enorme carga afectiva. Frente a esa algarabía vuelve a ubicarse el silencio de ciertos paisajes y seres. La distribución de este earcon es importante en *Cobra* no solo por ser mucho más frecuente que en las novelas de la década anterior, sino porque la mayoría de sus emisiones se

produce en el último cuarto del texto, particularmente en el “Diario Indio”, el fragmento escrito a partir de una transducción de lo registrado auralmente en la India.

La escucha propuesta en los inicios del texto conduce, como por vía no deseada –la de la multifonía– al silencio, ese vacío que se encuentra detrás de la existencia. Un espacio central de esa unidad entre silencio y vacío es el de las torres del silencio, enclave crítico de ritos funerarios zoroástricos indios e iraníes. El cuerpo entregado a las aves rapaces y la descripción de estas torres es el centro de la cita de Octavio Paz que sirve de exergo a *Diario indio*. Pero si releemos las dos secciones anteriores descubrimos el mismo rito, incluso desde los subtítulos: “Eat Flowers!”, “Para los pájaros” y “Blanco”. No obstante, como sucede en la auralidad, esa entrada en la muerte es también una entrada en la sexualidad más descarnada, por donde se accede también al blanco. Tomado en su conjunto, ese acceso a la muerte, al sexo, se inscribe/escribe dentro del gusto por la teatralidad que caracteriza toda la obra de este autor y que es muy acentuada en *Cobra* (González Echevarría “Memoria”). Tal recorrido hacia la aceptación del vacío no es solo ideo-estético: al final de la novela el narrador contempla con los monjes tibetanos, en silencio, “las torres del país natal”. La aceptación de esa verdad budista conduce a la aceptación de un destino: el de escritor, el de exiliado, el de sujeto en el intersticio, el de la vacua intención de cobrar o recobrar –como reconoció González Echevarría (“Memoria”)– el origen.

Como muestra de que esta es una inquietud que lo acompañó toda la vida, basta comparar la frase que se repite en la sección “Eat Flowers!”: “me voy envolviendo en mí mismo”, y su contexto, con aquel poema adolescente titulado “Tres”. Desde esa posición recogida e inmóvil del cuerpo, el sujeto descubre que se encuentra en un “recinto crujiente”, luego “el estampido, el apagón blanco, ceguera, segundo que solo la lentitud del recuerdo apresa. // Vidrios gruesos, caída de arena, barro cuarteándose.// Un silencio” (530-31). El silencio aural es solo un símbolo de ese

vacío que conduce a la eliminación. Desde su formación teosófica en Cuba Sarduy había estado en contacto con esta dicotomía entre lo fenomenológico de la realidad y su sustento.⁵⁹ Las dos novelas de esta época, *Cobra* y *Maitreya*, desarrollan al máximo una preocupación ya insinuada: es posible, e incluso deseable, llegar a ese sustento negativo, vacío, luego de la más intensa profusión sonora, reconocer esa verdad bajo el ropaje remendado de la vida occidental y moderna. Por eso la novela no termina con un silencio aural, sino con la repetición del mantra de seis sílabas: Om Ma Ni Pad Me Hum [[escuchar](#)].

2.2.3 El sonido acusmático y el silencio de *Maitreya*

Como ha reconocido el propio Sarduy, *Cobra* y *Maitreya* son dos caras de un mismo espejo, de modo que el motivo del doble se acentúa en la segunda hasta el paroxismo: “lo que en un sitio es pura representación se convierte en otro en acción y viceversa [...] *Maitreya*, finalmente, es el reverso de *Cobra*: va de Oriente, pues la comencé en Borobudur, en Indonesia, hacia Occidente, pues termina después de pasar por Estados Unidos, en algún desierto árabe; va del individuo al grupo, a la tropa de choque” (1821-22). Vistas como un díptico es mucho más notable la intención de demostrar lo que afirma la frase final de la segunda: “la impermanencia y vacuidad de todo” (689), especialmente de los dogmas de cualquier signo, contra los que se revelarán los sucesivos “elegidos” de este texto.

Por otra parte, las semejanzas no deben ocultar al investigador el hecho de que el Sarduy que escribe *Maitreya* ya no es el joven escritor cuyo nombre solo era familiar a algunos. Como asegura Wahl, *Cobra* cambió muchas cosas en las dinámicas productivas de Sarduy. El premio Medicis abrió las puertas de academias y becas norteamericanas, la radio francesa le encomendó

⁵⁹ En el poema adolescente: “Metido en la tierra y formando parte de ella, / Fósil” (*Severo Sarduy en Cuba* 19), el sujeto espera, “recogido el cuerpo” (20) con toda la creación “callando al cielo” (20).

varias piezas teatrales, se multiplicaron las colaboraciones con otros artistas. Esa atención mediática y crítica, toda la presión que eso supone sobre un escritor, es un correlato de lo que sucede a los personajes de esta novela, forzados a cumplir un papel para el que fueron elegidos por otros, empujados a satisfacer ajenas expectativas. La solución de Sarduy es viajar –en estos años visita Argelia y Túnez (1972 y 1975), Indonesia (1973), Irán (1974), Sri Lanka y Grecia (1976), Tíbet (1978) y muchas veces Canadá y Estados Unidos– y escribir –además de las piezas radiofónicas está escribiendo *Barroco*–. Tanto los viajes como la creación, que de algún modo se reproducen en la novela, trazan la cartografía de una búsqueda repetida en diversos contextos y tiempos. Es en este sentido en el que Sarduy afirma que *Maitreya* puede ser leída como un policiaco religioso cuyo enigma es Dios:

J'ai dit tout à l'heure que c'est un livre humoristique. Je me redis maintenant que c'est un livre policier. [...] Ce qu'on cherche dans ce policier n'est pas un assassin [...] mais Dieu. [...] donc l'objet de recherche est mystique. Je crois là que je suis en train de créer un genre nouveau qui sera le policier religieux. [...] Dieu est, peut-être, tout simplement un son, un phonème, un bruit, quelque chose qu'on entend, une voix, pourquoi pas une voix? (*Un livre des voix: Maitreya*, 7 de noviembre de 1980, France Culture)⁶⁰ [[escuchar](#)]

La respuesta a esa búsqueda se encuentra al final del texto: impermanencia y vacuidad. Lo que se persigue es efímero, es un resto, como el sonido. Se persigue un centro vacío cuyo eco nos afecta, un principio –Dios o Big Bang– cuya esencia es aural. Ese carácter religioso, por supuesto, no tiene que ver con una religión específica, sino con la pulsión que conduce a esa indagación y las asociaciones que genera.

⁶⁰ Más adelante en esta entrevista Sarduy se refiere a que parte del humorismo de esta novela es una contestación a *Cobra* y, sobre todo, al modo en el que él había devenido “Monsieur Cobra”, lo cual reafirma mi lectura paralela de la negativa de los personajes y del autor a cumplir su cometido. Para escuchar el fragmento sin las elipsis seguir el link.

La relación entre estos dos textos de los setenta se establece también a nivel aural. Si *Cobra* terminaba con el silencio indio, *Maitreya* comenzará con un imaginario sónico similar, centrado en el silencio y donde los sonidos llegan siempre desde lejos o se encuentran asordados. Como veremos, ambos rasgos, esperables en un monasterio budista donde muere un Lama, como el de la escena inicial, se reiterarán a lo largo del texto.⁶¹ Junto a ellos se ubican, con igual peso sobre la auralidad de la novela, diversos casos de sonido acusmático. En *Maitreya* Sarduy explora las posibilidades discursivas de esa modalidad de earcon con el que había estado en contacto desde Cuba y sus primeros años en Francia: la voz acusmática del Padre, que había escuchado en el *Apocalipsis*. Pero en esta ocasión despojará definitivamente a la voz y al Padre del imperio de ese poder –no es ese sonido el origen del mundo–, repartiéndolo en diferentes actantes. Lo acusmático existe incluso como motivo narrativo, particularmente en las escenas de la Tremenda y su doble mecánico.

Comencemos por el silencio. “En la muerte del Maestro”, el capítulo inicial, lo que se mantiene bajo vigilancia son las voces humanas. El monje que trae la noticia al durmiente evita usar “la voz: una emanación roja y atomizada del cuerpo, vaso que protegía de toda violencia” (587). El imaginario sónico de esta secuencia se compone de chirridos de puertas, chancletazos, pasillos de madera y ramas de árboles crujientes. A los humanos les quedan ronquidos, gruñidos, chasquidos de lengua, jermiqueos, intercambios anodinos y la recitación de textos sagrados, emisiones aurales que desarticulan la tradicional relación voz-identidad. Esas voces que recitan conjuros tántricos no son suyas, sino “atávicas y fañosas” (591) y las guía “un sonido uniforme – con una varilla de metal seguían el borde bruñido de una campana” (590). Solo el Maestro habla

⁶¹ El final de *Cobra* y el comienzo de *Maitreya* tienen una unidad de origen aural, las grabaciones que conserva la Firestone Library usadas por Sarduy para escribir el “Diario Indio” termina con descripciones de la vida monástica en el Tíbet que guardan estrecha relación con el capítulo inicial de *Maitreya*: “En la muerte del maestro”. Ver capítulo 4.

para profetizar el encuentro de Maitreya y la tragedia del budismo en el Tíbet, y para dar un último consejo: “El vacío es la forma, la forma es el vacío” (590). Esa rutina de una auralidad humana desvoluntarizada, marcada por el rito, es interrumpida por un mensajero –la voz del sujeto que parte es confirmada por la del sujeto que llega–: hay que huir. Al final de la secuencia un joven pregunta: “¿Decimos algo [...] o no decimos nada?” (592), la respuesta de su compañero es cargar un bulto a su espalda y comenzar la emigración hacia el sur, en silencio.

Esta transformación de las rutinas monacales en el Tíbet tiene una causa que los monjes desconocen, pero cuya auralidad escuchamos en varias ocasiones durante la secuencia: la invasión del ejército comunista chino. Es la primera vez en la novela que Sarduy utiliza el sonido acusmático y su relación con el poder. Antes de que el Maestro pronunciara una palabra “[s]e oyeron lejos, truenos o derrumbes de piedra, las trompetas matinales de otro monasterio, más alto en la montaña” (589). Nótese la incertidumbre en la escucha causal del narrador, que reproduce –discurso indirecto mediante– la de los personajes. Un poco después, “fragmentadas por las aristas, vibraciones sordas: grandes tambores que golpeaban con rabia: exigían de las divinidades tutelares rosadas que diseminaran granizo al paso de los invasores”. El sonido es más claro, pero nada se sabe de los que se acercan, entonces el Maestro profetiza, aclara: “lechada roja sobre los frescos milenarios”. Cuando ya está en escena el mensajero, “llegaron, primero dispersos, tamizados por el viento, como detrás de la jungla, y luego más nítidos, varios estampidos breves, tablones cayendo, troncos que rodaran ladera abajo. No: el recién llegado los reconoció en seguida: eran disparos de fusiles chinos” (592). Durante toda la secuencia Sarduy ha narrado la evolución de la escucha, desde su origen causal –la identificación de la fuente– hasta su semantización –la adjudicación de un mensaje–. Solo el Maestro parece haber llegado, desde el inicio y por su propia

condición, a la escucha reducida, que revela los afectos y efectos de esos sonidos que vienen del monasterio alto.

A lo largo de la novela otros personajes serán sometidos a la misma prueba: la identificación, semantización y movilización que produce un sonido que viene “de lejos” o cuya fuente no es visible, un sonido acusmático. En el siguiente capítulo se oyen “a lo lejos, funerarias” las –siempre presentes en el imaginario sónico de Sarduy– flautas de la Orquesta Aragón. En el que le sigue, “La Isla”, y ya en Colombo, llegan “desde lejos las voces rayadas de un fonógrafo”. En este mismo capítulo Sarduy despliega una variante de sonido acusmático: Iluminada Leng no puede contar lo que vio, pero sí lo que oyó. La función del velo pitagórico es ejercida aquí por un espejo, pero Iluminada mantiene la capacidad de escuchar reducidamente: la imagen de Avalokitesvara salvando el mundo con sus mil manos y sus once cabezas es escuchada por ella como un acto sexual plagado de vibraciones, cascabeles, golpes, chiquetazos, frotos, gemidos, risas. Si la visión engaña, el oído viene en auxilio. La función de la droga en este pasaje es ambigua: ¿turba la visión y aguza el oído o viceversa? Lo que más interesa es, no obstante, la división de funciones del *sensorium* que el narrador va articulando alrededor de agentes –humanos y no-humanos, individuales y colectivos– que afectan cada sentido de diversa manera. Iluminada intenta repetir la experiencia unas páginas más adelante, pero ni el espejo ni el láudano la ayudan: en lugar de la divinidad aparece el Dulce, convocando a la traición de la secta y a la huida.

Toda esta escena se desarrolla, otra vez, en un espacio sonoro marcado por el silencio, mientras todos duermen, se abren biombos “sin ruido” y se baila “sin música”. Ese silencio continúa en la siguiente escena donde el paseante recorre “la ciudad dormida”, y llega a la playa. Allí, como en el radioteatro homónimo de Sarduy, el viento lleva y trae “las cornetas apagadas de un fox-trot, un piano, vasos que entrechocaban, conversaciones, risas” (605). Camina en silencio

con un tendero madrugador, encuentra a unos monjes que “vivían en silencio” (607). Toda esta insistencia en el silencio del paseante se refuerza con sus reiteradas negativas a enseñar, a asumir su rol de elegido, con su propuesta de un Maitreya que, contrario a sus antecesores, “respondía a todo koen con un eructo, una trompetilla, o el fácil aforismo ‘samsara es nirvana’” (610). Su silencio contrasta, además, con las exigencias de los que se tropieza, y especialmente con las Leng, gerentes del consultorio-garito en el que aspiran a monetizar su condición de Maestro, personajes femeninos duplicados propios de la narrativa sarduyana que van siempre acompañadas de gritos y lloros.

La desaparición del nuevo Maestro conduce a tres días de alaridos, llantos y lamentos seguidos de una breve pausa silenciosa, solo interrumpida por las lejanas voces de los pregoneros, para continuar en “tremenda chusmería” y, luego de repartidas las reliquias, volver al silencio, las oraciones y un rito semejante al del entierro del primer Maestro. Allí, las Leng hacen el papel de los vultúridos, aves rapaces sobre el cadáver, como en las torres del silencio. Luego de la expansión de las reliquias, y “cuando el mensaje se disipó” (625), los restos regresan hacia el norte, al Tíbet, donde el narrador repite la descripción de la calavera girando en el aire y emitiendo “un sonido invariable y sordo, vibración carbonizada de un estampido remoto. Un sonido que fue tornando hacia lo grave, hasta que, seguido por una lluvia de cartílagos, granizos roncós, se apagó en el círculo de un OM” (591 y 626). La primera parte de la novela contiene dos vueltas de esta espiral en la que el silencio aparece no solo como una muestra de sabiduría, sino como un gesto emancipatorio frente al poder institucionalizado. Al contrastar el silencio de estos sujetos humanos –no casualmente masculinos– y el peso del resto de los sonidos corporales y no-humanos, podría decirse que se trata también de una rebelión contra el imperio de la dupla voz-lenguaje = voz del Padre y la apertura hacia un imaginario sónico post-estructural. La muerte del Maestro es, como

ha reconocido la crítica, la muerte de Lezama, pero también la muerte de esa voz que impera, obliga, guía. La renuncia del segundo Maestro a crear un discipulado abre el camino para explorar narrativamente los efectos de una actitud semejante en otros contextos y en un sujeto femenino, la Tremenda, que protagonizará –hasta donde es posible en una novela de Sarduy–, el resto del texto.

La segunda parte de la novela nos conduce a otra isla, Cuba, y se inicia bajo el signo cultural de las diásporas africana y china en Sagua la Grande, regida por Mantónica Wilson, la madrina de Wifredo Lam. Bajo su protección, dos gemelas se inician en el arte de la curación que, al alcanzar la madurez cede paso al arte del *bel canto*. Se reproduce una variante del motivo del niño “prodigio” obligado a ejercer un “don” que, con la adolescencia –marcada aquí no por el cambio de voz sino por la menarquía–, se trastoca. La descripción de sus espectáculos iniciales merece un aparte por ser un excelente ejemplo de cómo Sarduy reutiliza y mezcla paisajes sonoros de diversos contextos espaciotemporales para rebajar cualquier lectura histórico-realista de sus narraciones. La mención de “el agua de Clavelito” al que recurrieron los tullidos cuando las gemelas perdieron su don curativo es una referencia a uno de los segmentos de radio más conocidos de la Cuba de los cincuenta: *El vaso de agua de Clavelito*. Las gemelas organizan entonces su primer espectáculo: una ópera china. La descripción de esa ópera inicial conduce la trama al presente del país natal de esa comunidad: la China de Mao:

No aparecían las repuestas gemelas, como era de esperarse, representando al fénix dorado y doble del Imperio [...] bailaban en punta, vestidas con overoles verdeolivo [...] alzaban con el puño cerrado una ametralladora automática, de líneas muy sobrias, y una cartilla luminosa, de páginas duras, abierta al medio. [...] Simétricas atravesaban, siempre en uniforme y con un solo do sostenido, un país industrializado y vasto. (630-31)

El pasaje muestra el modo en el que una de las mayores instituciones del arte chino fue impactado y reflejó los cambios revolucionarios. Los rasgos idealizadores de la ópera tradicional china son trasladados a esta ópera “revolucionaria” donde, en la escena final, los monjes tibetanos se rinden a los chinos y les ofrecen mansamente sus manuscritos, un acto que repite el imaginario colonialista. Sin embargo, este “solapado entretenimiento”, que tiene mucho más de doctrina que de diversión, no hace mella en los sagüeros, quienes en la actuación de “La Paz enaltecedora de los Pueblos” y la “Solidaridad entre Países Hermanos en Lucha”, personajes interpretados por las dos gemelas, solo ven a la Divina y la Tremenda.

Entre gritos –cómo podría ser de otro modo– la Tremenda, la Divina, Luis Leng –el hijo de Iluminada Leng y el Dulce– y el enano “aterrizan” en Miami frente a la Ermita de La Caridad, casi podríamos decir en el corazón espiritual del exilio cubano. El imaginario sónico de estas escenas es igual de híbrido que el de las anteriores. A los sonidos modernos de las ciudades – “Querían difundir las consignas: en los teléfonos, al descolgarlos, por radio, y con grandes altavoces, en las calles, hasta en los trenes” (641)– se suman los “finales de ópera cantonesa”, las “veleidades mozartianas”, las “páginas sonoras de la novela del aire” y las “matracas vietnamitas para espantar espíritus intrusos”. Estos dos últimos earcons merecen especial atención. El primero apunta al espacio de radionovela más importante en Cuba entre los cuarenta y cincuenta; el segundo, a una de las tácticas de combate psicológico del ejército norteamericano en Vietnam, llamada operación Wandering Soul. *La novela del aire* puso en vilo por décadas a los radioescuchas latinoamericanos y los ató a los destinos de personajes como los de *El derecho de nacer*, de Félix B. Cagnet, y a los productos de las industrias jaboneras. Wandering Soul consistía en reproducir grabaciones de sonidos espeluznantes y voces distorsionadas que hicieran desistir a los miembros del Viet Cong [[escuchar](#)]. Ambos sonidos se presentan en el texto de Sarduy como

dos caras de una misma acción: la cortinilla que conduce a la cámara sexual se abre con la fascinación de la radio novela y se cierra, tras el guachinango Luis Leng –mezcla de africano y chino, en Cuba–, con esas matracas que intentan conjurar el terror producido por las voces de los muertos. Hechizo y pavor, consumismo y violencia, estas earcons acusmáticos guían el proceso de globalización por medio de los artefactos reproductores y, como en el inicio de la novela, invaden el paisaje sonoro del otro para controlarlo. El texto transduce esos efectos. La entrada a las novelas de Sarduy es como el traspaso de esa cortina de canutillos, hechizante y pavorosa, que conduce a una cámara ecoica/sexual donde conviven placer y tortura.

Este pasaje es seguido por “El doble”, tercer capítulo de esta parte que se titula como el primero. Si en el primer acápite homónimo asistimos al nacimiento de la Divina y la Tremenda, a sus dones curativos y a la sustitución de estos por el del canto, este capítulo se dedica a la Tremenda y sus actuaciones operísticas. Las óperas chinas ceden su paso aquí a Richard Wagner en el repertorio del cabaré ¡Sí, cómo no!, en New York. Esta referencia al máximo cultor de la expresión emocional en la ópera se expande incluso al modo de hablar de los personajes: la Tremenda conversa “como en la parte hablada de un aria” (651) mientras de la dueña del garito se nos dice que “entonó, inmutable” (652). Esta charla operística es importante porque en ella la Tremenda se suma a la lista de los escogidos que se niegan a ejercer su don: “decidió poner punto final a sus gorjeos” (651). Por su parte, la empresaria se ubica en el polo opuesto con un imperativo categórico: “¡A berrear!” (652). Este uso tiránico de la voz del personaje, cuyas interpretaciones de Wagner son el plato fuerte del cabaré, remeda el uso dado a la música del compositor por el nacionalsocialismo alemán que, como veremos más adelante, puede verse como una apropiación indebida –como muchas otra– de la cultura europea por parte del Führer.

Si en todo este capítulo el imaginario sónico es particularmente intenso –por el contexto cabaretero y el sustrato musical de Wagner–, la segunda parte del mismo se inicia con una secuencia aún más sonora. La mayoría de las oraciones poseen al menos un earcon activo. Nos encontramos aún dentro del cabaré y asistiremos a la batalla entre las Tétricas –en esta parte cambiarán su nombre a las Calladas– y la Tremenda por el dominio de su voz, que aquellas amenazan con un artefacto emisor de ondas destructivas de las cuerdas vocales.

Como sucede en este tipo de pasajes en Sarduy, los earcons amplían la lectura en ondas multidireccionales que vale la pena seguir. Reaparece aquí el motivo de la orquesta, esa institución que en Sarduy se aleja de la disciplina y el orden que las caracteriza y devine un conjunto casi siempre variopinto y desentonado, modelo de la comunidad a la que aspira. En esta ocasión: “virtuosos cubanos comiéndose un cable, jabaos solfeantes del Conservatorio, y hasta una pareja de alemanes filarmónicos” (659). La Tremenda aparece en escena vestida de valquiria, pero apenas entra, su voz sufría “esténtores trompetados [...] relámpagos úricos en las bisagras mandibulares, fuacatazos en la campanilla, nudos vocales y tizones en la garganta”. El personaje termina por comprender que han llegado las Tétricas con sus micro-emisores de ondas –“niponización de la electrónica” (660)–, deseosas de acabar con cualquier impostora y de preservar el magisterio de Maria Callas. Su fama las precede, sobre todo la destrucción de la carrera de Florence Foster Jenkins durante un concierto en el Carnegie Hall y, específicamente, mientras interpretaba “arpegios mozartianos”, en alusión a la primera pista de la única grabación comercial de Florence: el aria de la Reina de la Noche ([“Der Hölle Rache”](#)) de *La flauta mágica* de Mozart.⁶² Esta pieza

⁶² Esta referencia a la incompetente Florence y la destrucción de su carrera ofrece un excelente ejemplo de hasta donde la auralidad revela la complejidad de los procesos creativos de Sarduy. En una nota al pie se remite a la única grabación profesional que existe de la *socialité* e improvisada soprano americana: *The Glory (???) of the Human Voice* [[escuchar](#)]. Los signos de interrogación son del original discográfico, producido por la diva misma, pero Sarduy los mueve de la palabra ‘Glory’ a la palabra ‘Voice’, acentuando su carácter irónico. La primera pista de esa grabación es el aria de la Reina de la noche de Mozart.

cuenta la petición de asesinato de Sarastro, esa figura patriarcal que terminará triunfando en la ópera de Mozart. Junto a la Tremenda disfrazada de Brunilda, esta es la segunda interpretación defectuosa de un prototipo de mujer poderosa y directamente enfrentada a la figura del macho que Sarduy incorpora en este pasaje, un doble más.

Continuando con las referencias a Wagner, el narrador tilda al “cuchitril zarzuelero” de poseer “ínfulas bayreuthianas”,⁶³ y la Tremenda se queja de que “Dios o Big Bang” no ha prestado atención a su depurada imitación de Kirsten Flagstad en su papel como valquiria. Para valorar en su totalidad la comparación entre el cabaré neoyorquino y el teatro mandado a construir por Wagner en Bayreuth es necesario analizar la solución encontrada por la Tremenda para vencer en esta batalla por su voz: crear un autómatas que, desde el escenario, simule el canto y sufra los embates de las Tétricas, mientras ella interprete tras bambalinas. La creación de este doble perfecto de la mano de John de Andrea implica una quietud que obliga a taponear los oídos, porque el sonido afecta y resquebraja el molde. Pero la verdadera perfección no llega cuando el “robot biológico” imita al ser humano, sino en el momento en que este “como obedeciendo a estímulos audiovisuales, reproducía las musarañas románticas y los menores parpadeos de su símili [...] crecida *ma non troppo* de la automatización” (665). Cuando ambas estuvieron listas en este juego de espejos, la Tremenda planea su apoteosis y, por supuesto, interpreta la cuarta y última ópera del ciclo de *El anillo de los nibelungos: El ocaso de los dioses* —ella lo llama *Crepúsculo*. Frustradas en su intento de destruir esa voz resguardada por la simulación y el truco acusmático, las Calladas,

⁶³ Por el pasaje que sigue debe referirse al sonido acusmático de la orquesta en el teatro de Bayreuth, logrado a partir de un auditorio en forma de abanico escalonado que dota de visibilidad a todo el lunetario, del apagado de las luces de sala durante la representación y de un doble proescenio en cuyo intermedio se oculta, como la Tremenda tras bambalinas, la orquesta. El propio Wagner llamó al efecto generado por estas innovaciones “foso místico”, tecnología que reforzaba el efecto de la auralidad de las piezas en los espectadores, concentrados en un accionar escénico cuyo acompañamiento musical era invisible.

tecnológicas maquinarias de poder, se autodestruyen, como los dioses y héroes en la escena final de Wagner.

Sarduy viene a integrarse así a una larga tradición de canibalización de la obra de Wagner que, en manos del cubano, se convierte en carnavalización.⁶⁴ El hecho de que France Culture –una emisora donde colaboraba lo mejor de la izquierda francesa pero sometida a los intereses de la derecha en el poder, una emisora diseñada para “proteger” la CULTURA FRANCESA, con mayúsculas– sea parte del lugar desde el cual Sarduy escucha a Wagner es importante, pues gran parte de su inadecuación a los cánones de los grupos intelectuales a los que perteneció es su interés por la cultura con minúscula, por lo popular. De ahí esas interpretaciones defectuosas de Wagner, esas sopranos improvisadas de América, donde Wagner se escucha entre “una china habanera avezada en cuplés” y “una musiquita regresiva, con guitarras y güayos de atardecer camagüeyano” (650). En ese sentido, el ¡Sí, cómo no! reproduce la auralidad musical que rodeaba a Sarduy en Francia: sus discos de Celia Cruz y el Trío Matamoros junto a la colección de “clásicos” de Wahl. Podría decirse de Sarduy lo mismo que Wagner dijo de los judíos en *Das Judenthum in der Musik*: “The Jew speaks the language of the nation in which he dwells from generation to generation, but he speaks it always as a foreigner” (citado por Ross 236), donde llega a describir incluso una fisionomía de la voz judía: silbidos, estridencias, zumbidos, gruñidos... Como se ha visto, toda esa disidencia aural se corresponde con la caracterización sonora que Sarduy hace de sus personajes.

El sustrato aural de este capítulo: Wagner, su recepción francesa y la escucha acusmática moderna, son parodiados para revelar en ellos los mecanismos de la fantasmagoría del poder. Si

⁶⁴ No deja de ser llamativo que Sarduy utilice la auralidad de un reconocido antisemita en este capítulo y, en el siguiente, regrese al arabismo iniciado en *De donde son los cantantes* y remarcado en *Cobra* en el pasaje donde se escucha la voz de Umm Kulthum

Wagner y la escucha acusmática moderna pretenden obnubilar el *sensorium* y disimular la fetichización, Sarduy quiere exacerbarlo y exhibirla, respectivamente. Las lecturas hipervisuales de la obra de Sarduy han funcionado como una *techne* fantasmagórica que relegaron al foso techado/tachado la auralidad de sus textos. Des-mitificar esas lecturas por medio de la escucha subraya y destapa relaciones que el autor percibe en la mascarada y la realidad.

El siguiente capítulo, segunda versión de “El puño”, nos muestra a los personajes a toda velocidad en un automóvil por el Golfo Pérsico. El chofer iranio y “estereofónico” lleva la música a todo volumen mientras los pasajeros: la Tremenda, el enano y un gato, “se muerden los pellejos, imploran la Quées”. Esta angustiada búsqueda de unos tapones para los oídos marca la clave de estas secuencias donde el imposible acto de buscar párpados para los oídos, de escuchar selectivamente, se reitera. El arte del fist fucking ha sido trasplantado a Irán, entre acento inglés y tintineo de casquillos de botines e instrumentales que acompañan el ritual sado-masoquista de “cintazos, bofetadas y quemaduras” (670). Para reconstruir el paisaje sonoro iraní de los setenta Sarduy recurre al acento inglés, a las bocinas de los minaretes por donde se amplificaba la voz de los almuédanos –un earcon recurrente en su obra, ahora mediatizado por la tecnología–, el tintineo de las joyas, el simún y su efecto más inmediato, la tos, el eco de las voces en las cúpulas. Cuando el enano cometa el acto impropio de aplicar a un cheik los tratamientos masoquistas que propinaba al resto de los asiduos, pasará la tarde aterrorizado, escuchando “los reactores de un Boeing, el parpadeo del lumínico E1 A1” (672). La historia de esta ofensa fictiva corre paralela a los secuestros de tres aviones por parte del Frente Popular para la Liberación de Palestina de los que solo ese Boeing E1 A1 logra salvarse en septiembre de 1970. Los talkies-walkies de *Cobra* regresan aquí como perseguidores del enano en un acoso que busca vengar la ofensa árabe donde el earcon central es el estruendo, contra el que el enano intenta inútilmente taparse los oídos.

Secuestrado en un Cadillac, el enano termina en un “silencio litoral sin pájaros” (677), un silencio que no augura, pues ya hemos visto lo que de este earcon del *Diario* de Colón le interesa a Sarduy, un litoral que es un *trompe l’oeil*, espejismo de desierto.⁶⁵

La novela regresa a un imaginario *sotto voce*, en camino hacia el silencio. Nómadas en el desierto, “ayudados por la fe, que sutiliza al devoto y embota el oído” (678) y por el lekmi, avanzan. Los perros no los delatan, el aleteo de las aves es “audible apenas”. Solo el ruido del humidificador y de los pajarillos de cuerda que decoran la habitación del Gran Hotel de Francia – que no está en Francia sino en Teherán– interrumpen los ritos de esta secta desvencijada. De los encuentros sexuales entre el iranio y la Tremenda, acompañados del silencio con el que el enano finge el choque recurrente de platillos de metal, nace –contra natura– un nuevo elegido. Siempre en ruta, “a las privaciones impuestas añadieron el silencio” (686). Cada vez más al sur, la Tremenda termina por enterrar, con su propio cuerpo como buldócer, al enano y a su “hijo caudal”. La postura de sus cuerpos, “hundidos entre pozos de petróleo, escuchando el rumor de las palomas; los pies cifrados de letras de oro” (689) es la misma del sujeto poético del primer poema de Sarduy. Una vez más “Metido en la tierra y formando parte de ella,/ Fósil” (*Severo Sarduy en Cuba* 19), descubriendo en ese silencio aquel que yace bajo la algarabía del rito de lo real.

Maitreya repite, así, el ciclo de *Cobra*, con espirales que conducen la reflexión sobre la otredad y nuestra relación con ella hacia experiencias similares en distintas culturas y comunidades humanas. La disolución de los contrarios es explorada aquí desde la convivencia del doble y la reiteración a diversos niveles de la acción. En esta nueva onda de la espiral se acentúa la reflexión sobre el poder y su fantasmagoría, y el lugar de la ironía y la simulación en la subversión de los

⁶⁵ Aún cuando la novela se publica un año antes de la Revolución iraní de 1979, Sarduy echa mano del paisaje sonoro que escuchó en su viaje de 1974 y de los conflictos en la región que condujeron al derrocamiento de la dinastía Pahlaví, comenzados con las protestas en contra del shah en 1977. Regresa a un tema que le interesa: la auralidad de las revoluciones, el imaginario sónico de la persecución y el exilio que vimos en los inicios de esta novela.

mecanismos acusmáticos que lo disfrazan. Esa reflexión sobre el poder será muy visible en las novelas de la siguiente década –y, como se verá en el siguiente capítulo, en sus radioteatros–, pero en *Cobra* y *Maitreya* es posible escuchar una política del sonido que propone un escucha anticolonial y antitotalitaria del paisaje sonoro de esas décadas.

Podría alegarse que ese imaginario sónico se despliega siguiendo la variante acusmática pre-moderna, pitagórica, ocultando la fuente de esos earcons tras el velo de las imágenes literarias, obligando al lector a una lectura discreta o reducida. Si desde el punto de vista formal esto es cierto, porque la auralidad actúa desde la sombra de la visualidad en sus textos, en realidad se trata de una reutilización moderna y de vanguardia de la *techne* del poder: la voz de Pitágoras –oculto tras el velo–, del Padre –desde su nimbo–, del psicoanalista –a nuestra espalda, fuera del campo visual del paciente–, es sometida aquí a esa escucha distraída que los delata. Sus ritos, mimados “hasta la idiotez y el hastío” (689) en estos textos, son el velo que el lector debe rasgar. Lo que descubre luego de este “policiazo religioso” es el vacío tras el velo, la impostura de un sonido que se pretendía Dios.

2.3 Escuchar el yo: testimonio, perversión y exterminio

Después de *La simulación* (1982), la obra de Sarduy parece traspasar el último de los vértices de su elipse. La curva de regreso es evidente: a un simbólico país natal, a las formas poéticas más exigentes –soneto y décima–, a la narración de una historia para que el lector pueda aferrarse más firmemente, a una ensayística que opta por la recopilación de textos o de experiencias físicas y psíquicas. En todos los casos, esos regresos vienen acompañados de un énfasis en lo autobiográfico que irradia hacia *El Cristo de la rue Jacob* (1987), y resuena poderosamente en los últimos textos

narrativos –*Cocuyo* (1990) y *Pájaros de la playa* (1993).⁶⁶ En este capítulo comenzaré estudiando el imaginario sónico de la poesía escrita a lo largo de estos años y concluiré con el estudio de las tres últimas novelas. Comentando la musicalidad de la poesía escrita por Sarduy en estos años, Wahl afirma algo que ayudará a entender la distancia aural entre las obras de esta etapa final de la producción de Sarduy y las de la década anterior: asegura, con razón, que “ce n’est, fondamentalement, pas une poésie bruyante”, que de algún modo estas composiciones beben más de la ligereza de la orquesta cubana que de la fragmentación y la improvisación del jazz, y afirma “Mozart –il faisait souvent la comparaison– et non Wagner” (1510). Aunque veremos la cercanía a algún discípulo de Wagner en *Colibrí*, no cabe duda de que el imaginario sónico de Sarduy busca unos registros menos experimentales y dramáticos, sobre los que soportar el sentido.

2.3.1 Últimos poemas: testimonio de la mudez e incitación al bailable final

Como sucedió con los poemas de sus libros anteriores, los de esta época viven un constante ir y venir de una publicación a otra, de una lengua a otra, de un medio a otros. Varios de los sonetos publicados en *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985) habían aparecido en *Daiquirí* (Poéticas 2, 1980, en español, y *Les Petits Classiques du Grand Pirate*, 1981, en francés), y la mayoría de los poemas de esta época formaron parte central de la intervención de Sarduy en congresos, de los cuales Wahl destaca la lectura de agosto de 1987 en México, frente a un público considerable y acompañado por Octavio Paz. Para Wahl, esto demuestra que Sarduy no solo regresa a la poesía como medio de expresión, sino que “[il] prend [...] conscience qu’il a fait une œuvre de poète” (1509). A diferencia de la poesía anterior, opta casi exclusivamente por las formas rigurosas del soneto y la

⁶⁶ Aunque publicadas en la década siguiente, el giro que se produce en su obra a comienzos de los ochenta es totalmente coherente con sus últimos textos. En cualquier caso, tanto *Cocuyo* como muchos de los poemas de los últimos libros de poesía son de finales de los ochenta.

décima, haciendo homenaje a la concepción de Barthes que ya había citado en “El barroco y el neobarroco” (1972): el régimen del sentido es el de la libertad vigilada. Sin embargo, como bien apunta Wahl, el ascetismo y la rigurosidad no impiden la manifestación de una elevada musicalidad, sino que la potencian: “Severo qui aimait *sa* langue, et spécialement dans sa dimension phonétique, lui fait ainsi hommage de ce qu’elle est dans son exercice le plus un et en cela même le plus raffiné” (1510). Para el análisis dividiré este conjunto de poemas en dos zonas, tomando la publicación de *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985) como parteaguas. Tal decisión se sustenta en cuestiones temáticas –el peso de lo erótico en los poemas anteriores a 1985–, formales –la preponderancia del soneto en ellos– y aurales: el silencio ocupa un lugar central, primero, y deja paso a la música hacia el final del conjunto.

Los sonetos y décimas de *Un testigo fugaz...* parecen regirse por el tono del poema inicial, “La transparente luz del mediodía”, una suerte de naturaleza muerta vista desde “el sopor de la siesta: lejanía/ de la isla” (199). Al no emplear earcons es más notable el silencio que envuelve el paisaje doméstico de este texto, que solo podría ser interrumpido por los rumores de la hora de la siesta. En otro poema, “Ni la voz precedida por el eco”, ese descanso icónico se caracteriza por “el rumor de su apagada fiesta” (200). Ahora bien, ese silencio doméstico es el reflejo de una mudez más radical, contra la que nada pueden esos rumores, jadeos y suspiros que también se reiteran en los versos. Reflejado “en el azogue de los mudos/ cristales”, intuido en los cuadros de Morandi y Rothko –“Las líneas no, ni sombra ni textura,/ ni la breve ilusión del movimiento;/ nada más que el silencio: el sentimiento/ de estar en su presencia” (209)–, se trata de la “muda inconstancia que abraza” (211), de la “muda extensión de lo inerte” (214). El hecho de que Sarduy recurra a la mudez como noción para hacer presente el earcon del silencio tiene dos lecturas: en primer lugar, connota la imposibilidad de transmitir con palabras el contacto del ser con ese vacío; en segundo

lugar, apunta no a una cualidad sin más del paisaje sonoro, sino a una condición impuesta al imaginario sónico por algo o alguien que calla y, con ese acto, se oculta a la vez que exacerba la escucha del otro. Esa mudez es una invitación al encuentro, y el poema que mejor refleja esa paradoja es el dedicado a Luce López-Baralt y centrado, por supuesto, en San Juan de la Cruz, quien fue todo oídos para la voz de su Amado:

No percibió ni forma ni sonido,
mas con la sangre lo irrigó un sentido
ajeno a la palabra y a la imagen.
Dejemos, de esa heráldica, que viajen
los símbolos, el mudo abecedario:
agua y sed, braza y luz, cuerpo y sudario. (208)

Este encuentro no solo no puede ser traducido con palabras, sino que es ajeno al lenguaje, anterior a que el Verbo se manifestara, cuando sobre las aguas solo se cernía el silencio, el vacío, la nada –por ende, anterior al sonido. Como complemento a los ejercicios del monje carmelita, Sarduy propone el erotismo, “la petite mort” del orgasmo, como una vía alternativa de ese “Mudo combate// contra el vacío” (203) que es la existencia. El sexo se entiende como un modo de aprehender “el mudo simulacro de la nada” (204), esa mudez de la realidad producida por el vacío que la sustenta. La experiencia de San Juan de la Cruz queda de algún modo homologada a la del Buda, y la vía mística, tal y como es visible en la tradición, con la erótica.

Más allá de los suspiros, jadeos, gemidos y rumores que propician esas exploraciones en la mudez del vacío –índices sonoros del trasiego erótico realizado o pospuesto–, no hay otros earcons recurrentes en estos poemas, a excepción de la primera de las “Décimas”, donde la musicalidad cubana reaparece: flautas, una guitarra, un tres y unas claves son los instrumentos de este son que interpreta una “voz rajada” (210). Esta décima recupera particularmente la relación entre visualidad y auralidad: esa voz es gris, un blanco es la huella de “la línea borrada/ de una

guitarra”, y “El color sutura/ y da el compás de las claves”. Por la selección misma de la estrofa, las décimas son la sección del libro más relacionada con lo cubano, en este caso la única asociada a ese paisaje sónico.

Con la incorporación de los textos de *Un testigo perenne y delatado* (1990), tal como indica el título, esta reticencia geocultural será eliminada, delatando la procedencia de los earcons a la vez que la música ocupa el proscenio. No obstante, Sarduy vuelve sobre la experiencia mística, también de un modo más explícito, en el soneto titulado “San Juan de la Cruz”: “No se sabe qué fue ni si fue largo/ ese dejar de ser. Brusco zarpazo/ de lo absoluto: la fusión con eso” (217). Dejar de ser es, como veremos, el motivo principal de *Pájaros de la playa*, el responsable de la centralidad del silencio en esa novela y del modo en el que este earcon se ha transformado desde sus exploraciones juveniles, primero, y orientalistas, después. La experiencia de este poema será ampliada con la que nos narra el diario del Cosmólogo. Ese contacto que San Juan logra es también comparable –por eso su soneto sigue a los dedicados a los místicos españoles– a la “Lucidez” de Jorge Luis Borges, complementaria de la del Hacedor, clarividencia que le permitió crear: “un juego/ de sílabas ardientes, que al extremo// de su caída en el vacío adverso,/ se decantan en forma de universo” (218). Ambas experiencias han sido anheladas por el sujeto poético, por lo que sugiere el tono pesimista, tal vez infructuosamente. Esa constatación de la mudez de las cosas adquiere un ropaje afrocubano particular: el de Olokun. Andrógino, teriomórfico, enmascarado y asociado con la naturaleza oceánica, ajena al hombre, este es el orisha que le revela más claramente el final:

Mitad hombre, mitad pez,
yace con siete cadenas
más allá de las arenas.
En sueño lo vi una vez:

del rostro la redondez
con hondas rayas tribales
y ojos blancos abisales
ahuyenta ese mal severo.
Boca abajo, en el tablero,
dieciséis *cauris* rituales. (233)

Como en el caso de la siesta, el silencio no aparece directamente como earcon, sino a través del recurso adivinatorio de la Regla de Osha: los *cauris* o caracoles. Esta rara tirada –todos los *cauris* bocabajo– es muy temida por los consultantes, pues significa que los orishas se niegan a hablar, enmudecen, porque algún mal suele venir. Ese mal no puede ser ahuyentado, por lo que, en la próxima décima –la última– el sujeto poético le pide a Yemayá auxilio para el tránsito hacia la otra orilla. Si San Juan, Santa Teresa y Borges lograron, por diversas vías, escuchar “el estampido de la vacuidad”, este sujeto solo ha podido hacerlo en los brevísimos instantes del orgasmo –pasión por el flete, antesala del mismo– y se prepara para un “dejar de ser” que intuye cada vez más cercano. Estos poemas y la novela póstuma son el testimonio de un aprendizaje radical del silencio.

Aún cuando este tránsito aporte tintes pesimistas como el del soneto “Recuento” –visibles en su narrativa, también mucho más en los textos de finales de la década que en los de los comienzos–, Sarduy no renuncia a otras zonas del espectro sonoro –la oposición ruido/silencio, como cualquier otra dicotomía, no funciona en el sistema de Sarduy–, mucho menos a la música, más bien se aferra a ella como centro de la imagen sonora de Cuba, la que mejor conserva. A excepción de la cita a la canción del puertorriqueño Bobby Capó, “Piel canela” (1952), en el título del soneto “Que se quede el infinito sin estrellas” y de la “armonía/ tenebrosa y cruel: de tango” (226) de la décima dedicada al mango, el resto de los earcons musicales remiten a Cuba: los conjuntos musicales habaneros en el nostálgico “A la casa de los condes de Jaruco”, orquestas cuyo paradigma, como hemos visto antes y veremos en *Colibrí*, es el Sexteto Habanero; el son

cubano y los instrumentos que mejor sintetizan la fusión que encarna: la guitarra española – “Níspero” y “Los Ibeyis”– y los tambores batá –“Changó”. Esa sonoridad tradicional cubana parece ser el mejor instrumento del sujeto para enfrentarse a la muerte “en allegro” (229), como la Materia a la Nada en el “Colofón” de “Corona de las frutas”. No olvidemos que, desde *De donde son los cantantes*, Sarduy ha repetido la idea de que la entrada en la muerte se produce por medio del baile, algo que en este conjunto poético se reitera explícitamente en “Alegoría de Holbein”, donde la imagen de la calavera en anamorfosis del cuadro *Los embajadores* –que analiza en *La simulación*– es acompañada de un fenómeno meteorológico similar a la imposible nevada habanera de la novela:

El cartílago seca y resquebraja
bailando al son de la orquestica muda
sin fanfarria que anuncie los conciertos.
Flores letales tejen su mortaja.
La granizada fue de azufre. Y ruda
la danza de los vivos y los muertos (219)

La relación con títulos y pasajes de sus novelas es clara: bailando se produce “La entrada de Cristo en la muerte” –“Sabía que iba a bailar. Que bailar es encontrarse con los muertos. Que quien bien baila, entra” (421)–; a Dios dedica Cobra un mambo, justo antes de “La conversión”, de la separación de su anterior cuerpo; y “Bailable final” es el título del último capítulo de *Colibrí*, donde todo lo viejo perece y renace. Nótese el oxímoron como disolución del conflicto ruido/silencio: “bailando al son de la orquestica muda”, es posible acceder al silencio por medio de la algarabía más encarnizada, y viceversa.

Hay un último rasgo del imaginario sónico de este conjunto de poemas que merece un comentario: la insistencia en la agencia de lo no-humano. Este tema, que preocupa a Sarduy desde los inicios de su producción, cuando comienza experimentando con la oposición entre sonido

articulado –asociado al logos– y sonido involuntario –gruñidos, ronquidos, toses, eructos, etc.–, había alcanzado plena elaboración en las novelas de los setenta, con una intensa reflexión sobre el lugar de la tecnología en la producción aural moderna y la posibilidad de que los artefactos devengan cuerpos y viceversa. Tanto en *Cobra* como en *Maitreya*, Sarduy incorpora a su imaginario, además, una intensa biofonía –sonidos de plantas y animales–, algo que tiene una importancia crucial, como veremos, en *Colibrí*. Estos poemas nos permiten ver cómo experimenta, a reducida escala, con esas posibilidades. Por ejemplo, con la mudez de los espejos y el abecedario, con la sonoridad de instrumentos musicales que escuchamos sin evidencia del ejecutante humano, con el llanto de las arecas del patio colonial y los sonidos de pájaros –earcon central de su imaginario–, coquíes y jaguares –regreso al país natal, por otras vías, que veremos también en *Colibrí*. A eso habría que añadir el rumor constante de todo, traza de lo que nombramos silencio, y que es una marca del paso del tiempo. Ese rumor de las cosas inertes recuerda el retratado en el género pictórico que podríamos catalogar de silencioso por excelencia: la naturaleza muerta, con lo que se clarifica la conexión entre ese rumor o sonido de las cosas que, sin ser el silencio de la muerte, conduce hacia el simulacro que es la vida y que tan bien revela ese género plástico.

Aún cuando estos poemas no posean un sustrato aural tan visible como el de las colecciones anteriores *Flamenco* o *Mood Indigo*, su imaginario sónico contribuye a la reflexión sobre la fugacidad/perennidad de las cosas a partir de la dupla música/silencio y del resto de earcons –vibraciones, rumores, jadeos– que conforman el “ruido”, el disfraz de lo vivo. Como veremos, en sus novelas de la época se reitera ese interés por la pérdida y el eco pesimista que semejantes meditaciones producen.

2.3.2 *Colibrí*, perversiones del eco

Desde una primera lectura de *Colibrí* (1984) son evidentes las marcas del giro que Sarduy ha impuesto a su narrativa. Tal y como declara el título de uno de los capítulos de esta novela – “Regreso al país natal”–, se trata de un aterrizaje geocultural –en América Latina, sobre el pavimento maltrecho de su representación artístico-literaria al que alude por medio del texto homónimo de Aimé Césaire– guiado por un deseo de trazar una encrucijada donde invitar a esos lectores que le habían sido y, en gran medida, le seguirían siendo esquivos. Tal y como afirma en “Pourquoi le roman?” (1982), se trata de “[u]n retour –perverse– au pays natal” (OC 23). Si leemos esa “perversión” en el sentido lacaneano no solo entenderíamos el lugar del sado-masochismo teatral de *Colibrí* –continuación del de *Cobra* y *Maitreya*–, sino ese deseo creciente de encontrar al lector, de comunicarle un goce, que se reitera en los últimos años de su vida: “lo que quiero es el bien de los otros a imagen del mío [...] el goce de mi prójimo, su goce nocivo, su goce maligno, es lo que se propone como el verdadero problema para mi amor” (Lacan, *Libro 7* 227). A la vez, el deseo perverso persigue –oculto bajo la creencia del goce del Otro– una angustia, que en Lacan se construye desde las coordenadas de un encuentro imposible con la situación en la que se cedió/se arrancó una parte del cuerpo al/del Otro, un re-encuentro con la situación en la que fue cercenado el país natal. No deja de ser interesante para el caso de *Colibrí* que esta explicación de la angustia sea ejemplificada por Lacan con Edipo (*Libro 10* 176-77), quien terminó cercenándose parte del *sensorium* como autocastigo, pues este regreso de Sarduy implica una floración intensa de sus reflexiones sobre el poder y la política.

Ese regreso es también real: Sarduy va a Venezuela (1980), México (1982) y Puerto Rico (1984), cuando la novela ya está terminada –“esos países son la vecindad cuando se piensa en el Caribe” (Carta, 18 de marzo de 1984). Las pérdidas se acumulan, a la de Lezama y Piñera en la

década anterior se suma la trágica muerte de Barthes, la conciencia de la cercanía de la muerte de su propio padre, a quien dedica la novela, y las primeras menciones al SIDA (Ulloa). Todos esos contextos se activan: el estuario venezolano, las escenas mexicanas, la Casona, inspirada según Mercedes Sarduy en una bodega-bar del batey El Brazo, donde trabajaba el padre y vacacionaban de niños, el pasaje camagüeyano centrado en la relación con el padre... Pero, del mismo modo que Wahl destaca la erudición libresca que yace bajo el arte del combate japonés (“Severo de la rue Jacob” 1493),⁶⁷ esos contextos son mediados por textos artísticos y literarios de la tradición latinoamericana, desde *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, hasta las piezas de Kahlo, Lam y Botero, y se mezclan con referencias culturales occidentales no periféricas como Eiffel, Lindner y Morandi. ¿Cómo suena, entonces, la América nuestra y perversa de *Colibrí*?

Suena, no podría ser de otro modo, a violencia. Los golpes, gritos, estrépitos y el ruido, en general, pueblan el imaginario sónico de la novela. Bofetadas, pisotones, empujones y topetazos, puertas abiertas a patadas, fichas de dominó lanzadas con tal fuerza que hacen temblar el piso, latigazos, manotazos, piñazos son la marca sonora de la Casona, locus por excelencia del poder que impera y que persigue a Colibrí más allá de los límites físicos del garito.⁶⁸ Todo se exige vociferando, todo se celebra con vítores, todo se lamenta “en un grito pelado” (754). El paisaje mismo, el construido y el natural, se suma al bullicio: las cañerías, “como truenos de utilería, barriles que ruedan repletos de piedra” (738), los espejos, vasos y vitrales se quiebran, “ráfagas de astillas”, “pero no de golpe, sino vidrio por vidrio” (737), una güira estalla, un trueno atraviesa la

⁶⁷ Lo que Wahl llama “erudición libresca” encaja perfectamente con la intención de Sarduy de mostrar el carácter simulado del primer encuentro entre Colibrí y el Japonés, cuyo referente es, la “lucha pancracio” televisada por la CMQ en la Cuba de los cincuenta. En este espacio dos contrincantes se batían mientras uno de ellos llevaba siempre un disfraz rojo y era llamado La Amenaza Roja. Según Juan Marrero, estos combates eran falsos, puro entretenimiento.

⁶⁸ Es difícil no reconocer, dentro de las connotaciones políticas de esta novela, la proliferación de la burocracia cultural revolucionaria en las casonas del Vedado, confiscadas a sus dueños al abandonar el país. Desde esas casonas se ejecuta la política cultural cubana, en esas casonas medran consagrados y aspirantes a la Medalla por la Cultura Nacional.

tierra, las aves chillan, “una rama llena de monos se desplomó sobre el andamiaje de hierro” (782), el ruido de las lanchas y los hidroaviones “era una barrena en los oídos” (787).

Para que toda esa algarabía adquiriera peso, se precisa de un fondo silencioso que resurge también numerosas veces en la novela. El silencio es el momento de la orientación, marca el ejercicio de la escucha causal y semántica, muy necesaria en una trama cuyo eje es la persecución. Tanto los cimarrones como los rancheadores necesitan imponer(se) silencio para cumplir su misión en el relato. Deben aplicar además la escucha reducida, la que revela el centro oculto: “algo en el silencio de aquella mansedumbre vegetal debió alertarlos” (779), por lo que el vuelo silencioso de las aves debe ser escuchado como una premonición del final: “había pájaros, toda una colección de los más variopintos y trinantés, pero estaban disecados” (794).

Esta orquestación sustentada en la consonancia de los opuestos ruido y silencio se encuentra magistralmente trazada en el capítulo titulado “Pero por otro camino”. Recuperadas las riendas del relato por el narrador más canónico, se inicia el verdadero y perverso regreso de Colibrí a la Casona para devenir Regente. El capítulo se inaugura con un silencio –“No se oye nada.” (774)– que de inmediato se puebla de un imaginario sónico prístino –“Sí: el rumor de la tierra [...] La savia ascendiendo por los troncos” (774)– que facilita la unión erótica de Colibrí y el Japonésón, reverso de su combate simulado en los inicios del relato. Sarduy parodia el mito de la América natural previa a la violencia de la conquista, pues esta unión de los cuerpos en la selva no funda nada, de ese “afectuoso estrechamiento” (775) gay no nacen naciones, de ahí la insistencia en el semen derramado, signo central del gasto. Ese silencio inicial, que debió alertar a los amantes, terminará en un aguacero torrencial cuyo barullo es una marca más de la transformación que se opera en Colibrí, quien, por vez primera, asume la violencia de la voz como rasgo de poder: “– ¡Tengo hambre, dije! –gritó Colibrí. Y se irguió sobre sí mismo. Como si creciera” (782).

Si escuchamos las realizaciones del earcon de la voz en la novela notaremos que van en esa dirección que identifica voz –masculina, paterna– y poder. Colibrí llega a la novela cantando “en un dialecto forestal y ronco” (693), bebiendo ron y bailando, ritos del acto de iniciación de la adolescencia masculina. Ha llegado como muchos otros adolescentes, “con la muda de la voz y el brote de la barba” (694). Su “acotarrada voz” (731) contrasta con las voces “aguardentosas de los traficantes” (731) y “la voz grave y el discurso pausado de la sor” (733). Pero hacia el final de la novela, en su última aparición, la voz de Colibrí se habrá transformado por completo, indicio de su conversión en el Padre, cuyas palabras del capítulo “Regreso al país natal”, repite: “–No faltaba más –resonó, desde el estrado hecho cisco, la voz inapelable y atronadora del Jefe. Borracho en este momento decisivo” (793). La secuencia sonora es una representación en miniatura de la auralidad violenta: da una bofetada al Japonésón, vocifera “a la redonda”, estrella una botella contra los espejos... “El poder es cosa de machos” (794), de hombres nuevos. Esta consagración del poder por medio de una auralidad violenta había comenzado páginas antes, en el monte, cuando Colibrí asume el destino que le ha sido proclamado por la masa de los rancheadores –“¡Viva el Salvador! ¡El que más dice!”, “¡Viva el que escapa del Códex!”, “¡Viva el que vuela hijo!”–, cuando conquista, antes que el poder real, sus marcas acústicas: el agasajo de la masa y la violencia de la voz que despliega “el placer de ordenar” (781).

Los vítores de los perseguidores de Colibrí apoyan la afirmación de Wahl sobre una de las singularidades en la textura narrativa de esta novela: el carácter coral de ciertos personajes de fondo. Los perseguidores, los clientes de la Casona y sus empleados son representados como masas de seres unidos por una voluntad que, incluso, les es impuesta, actantes colectivos del drama del deseo y el poder que encarnan los personajes propiamente dichos: la Regente, la Enana, Colibrí y el Japonésón. Unido a la animalización a los que lo somete el narrador –la jauría de caza, el mundo

marino para los clientes, la pajarería para los empleados— la colectivización refuerza otro rasgo particular del imaginario sónico de la novela: la pérdida de la hegemonía de la agencia individual en la emisión de esos earcons.

Gran parte de esa agencia humana se traslada a los artefactos y objetos culturales; pero en esta novela, como en ninguna otra, los sonidos animales y naturales ocuparán un lugar central. Destaca, como ya es regular en su imaginario sónico, el lugar de los pájaros, cuyo hiperónimo tiene la ventaja de homologar el vituperio homófobo más común en Cuba. No obstante, a diferencia de otras veces, Sarduy insiste en una ornitología que incluye torcazas, pericos, rapaces, patos, golondrinas, garzas, búhos y cotorras. El bestiario acústico de la novela se amplía de los ladridos y maullidos que alguna vez escuchamos en sus textos al “ronquido amenazador” de los perros, el chillido/alarido de los monos, el zumbido de las mariposas, libélulas y mosquitos, el gruñido de un puerco jíbaro, “el alboroto de señales inaudibles [de] una colonia de murciélagos” (776) y, trasladando significativamente las agencias, “un mugido entre agonizante y jocoso, síntoma del *double bind* al que lo sometía el occidente cristiano” (741), proferido por el Japonésón al ser sometido por la Enana disfrazada de monja.⁶⁹ Este sonido “bárbaro” nos introduce otra vez en el terreno de la perversión, alargado hasta sus implicaciones coloniales: el sonido ininteligible del sometido es la respuesta a “otro ramalazo de cruz y de lengua. —Qué rico, chino —añadió sabroso— mezclar el placer con el dolor...” (741). Colonialista, racista y sádica, lo que la Enana busca entregar al otro no es el placer, recurso con el que se engaña, sino “la respuesta a esa caída esencial

⁶⁹ En los comienzos de la novela, antes de enfrentarse a Colibrí, el Japonésón utiliza también un “mugido pentatónico” (697) como parte del combate acústico-gestual que precede al simulado choque de los cuerpos. La escala pentatónica suele ser usada en los medios y en la música clásica para connotar contextos exóticos o primitivos como en la *Symphony No. 9 (From the New World)* y el *String Quartet No. 12 (American Quartet)* de Antonín Dvořák y el pentatonismo asiático en *Madama Butterfly* y *Turandot*, de Giacomo Puccini, y *Das Lied von der Erde*, de Gustav Mahler (Szabolcsi).

del sujeto en su miseria final, y dicha respuesta es la angustia” (Lacan *Libro 10* 178). Abismados el uno en el otro, en sus angustias, ninguno de los dos podrá atrapar a Colibrí, que vuelve a escapar.

No cabe duda de que en este regreso a América Latina –que, no lo olvidemos, se produce luego del *detour* oriental de los setenta, y hacia allí tiende puentes– hay una intención de exponer el cuerpo putrefacto de la ontología moderna. Al sonido animal se une el vegetal, pero también el de la lluvia, el fuego, el viento y, en mayor medida, el de los artefactos, muchas veces liberados de la voluntad humana que los creó. Las sirenas y los motores de los barcos van y vienen sin que ello indique la inminencia de un acontecimiento, los tabloncillos y escaleras crujen solos, los elementos naturales hacen vibrar y estallar los objetos, cuando la música cesa “bailó entonces con la percusión de su propio cuerpo” (702), victrolas, fonógrafos, altoparlantes, radios y televisores esparcen su cantaleta al margen de los sujetos, a ratos incluso contra ellos, lo que implica también un ejercicio violento: “Apagó la victrola con un manotazo en la bocina, como quien calla a un gritón, y empezó a tararear” (760-61).

Los artefactos sonoros son responsables de casi la mitad de las veces que la música y el canto se escuchan en la trama. Como suele suceder en la obra de Sarduy, estos earcons arrastran connotaciones geoculturales importantes. Aún cuando el paisaje de la obra no puede ser homologado con Cuba –se encuentra mucho más cercano a la cuenca Caribe continental–, su imaginario sónico sí es esencialmente cubano.⁷⁰ Colibrí baila reiteradamente un mambo, fonógrafos y bocinas descargan “sones forestales –léase, montunos– que a veces delatan “las

⁷⁰ El otro país importante es México: escuchamos su conocidísima canción, casi himno nacional, “un almibarado bolero yucateco de los cincuenta” (722) interpretado por “la prieta aurificada” –Toña la Negra–, muy probablemente compuesto por María Grever, cuyas canciones se repiten en el fonógrafo de la tienducha de los viejos donde se refugia Colibrí en “Guerra de escrituras”. Con ellas Sarduy regresa a su interés por la música compuesta o interpretada por mujeres y acentúa el lugar del bolero en su imaginario sónico, con su fuerte carga nostálgica. Nótese que entre los éxitos de Grever se encuentran “Volveré”, “Para qué recordar”, “Cuando vuelva a tu lado” y “Por si no te vuelvo a ver”. En relación con la sonoridad insular, Sarduy incluye fragmentos de una parranda puertorriqueña (761) y de “Mama-Chana” (767), tercera pista del disco *Invitation to Dorado Beach* (1964), del Charlie Rodríguez Quartet, también de Puerto Rico.

guitarras roncadas del Trío Matamoros” (738) –que reaparecen en “Bailable final” en una actuación *live* de “De dónde son los cantantes”: “tres veteranos en guayabera apergaminados y oliváceos, guitarrones destemplados, claves y maracas [...] con voces gangosas, babeantes y desdentados” (789)– y otras veces al Sexteto Habanero, el máximo responsable del paso del son montuno oriental al centro de la música cubana republicana gracias a la industria discográfica norteamericana y a la radio cubana. La representación de ambos conjuntos musicales –así como la alusión al disco *Celebremos Nochebuena* (1961) [[escuchar](#)], de La Sonora Matancera con Celia Cruz, y al bolero *Tenía que ser así*, de Bobby Collazo [[escuchar](#)]– vienen cargadas de la nostalgia por un imaginario musical cubano perdido con el exilio y la transformación radical del paisaje sonoro musical de la isla que la revolución produjo. Visible en los calificativos de “suspirante y quejoso”, “musicanga crepuscular”, voces “seniles” y “gangosas”, esta nostalgia se corresponde con el tono de “Sexteto habanero”, el poema incluido en *Big Bang*.

Pero las pistas de un imaginario sónico cubano se extienden más allá de la música, hacia temas radiales y jingles publicitarios de la radio cubana de la misma época. Durante “El robo del relato”, uno de los capítulos más “sonoros” del texto, “[s]e oye *El caballero de la Rosa*, que abre las páginas sonoras de la *Novela del Aire*, para hacer vivir a ustedes la ilusión y el romance de un nuevo capítulo” (746).⁷¹ La alusión a uno de los programas más exitosos de la radio latinoamericana de los cuarenta y cincuenta, el espacio de radionovela de RHC Cadena Azul (1941-1952), y luego de CMQ (1952-1958), es una de las marcas centrales del paralelismo de tramas que se despliega en la novela en este capítulo y el siguiente, “Regreso al país natal”. Colibrí

⁷¹ En una carta del 12 de febrero de 1963 a sus padres Sarduy cuenta: “Bueno, anoche pasé una noche estupenda y por cierto muy cubana, para mí, porque el tema de esta ópera –*El Caballero de la Rosa*– era el de la novela de las dos de la tarde y tanto en Camagüey como en La Habana siempre estaba presente en mis mediodías [...] Así que la noche de la Ópera [...] fue más bien mediodía cubano”. La cita no solo confirma la asiduidad de estas salidas, sino el modo en el que se cargan geoculturalmente los earcons en su imaginario sónico.

anda perdido en un paisaje pastoril alpino. El narrador de la novela se encuentra en un patio colonial camagüeyano –“me mandaron con mi música a otra parte” (745)– escuchando la novela de turno. Aquel paisaje alpino puede ser, cómo no, una escenografía del San Juan, carnaval tradicional de Camagüey que abre narrativamente *La simulación* con un pasaje donde el autor – una pelandruja vestida de rojo tomate, riendo como una loca– sale con su padre de fiesta y salta de lo cubano a un decorado regio y orientalista al compás de un vals (OC 1266). ¿Qué vals? La pieza musical escuchada en *La simulación* resuena también en *Colibrí: Der Rosenkavalier* (1911), de Richard Strauss, tema de presentación del espacio radial novelero cubano.

¿Qué connotaciones acarrea este earcon? En la ópera de Strauss, muy influenciada por la música de Wagner y por el libreto de *Le nozze di Figaro*, de Mozart, la protagonista es la Mariscala, amante de un adolescente, cuyos reversos paródicos podrían ser la Regente y Colibrí. No obstante, si combinamos el telón teatral alpino con la obra de Strauss, llegamos a su *Eine Alpensinfonie* (1915), un poema acústico iniciado en memoria del pintor suizo suicida Karl Stauffer-Bern, y terminado luego de la muerte de Gustav Mahler:

The unbroken 50-minute tone poem contains 22 parts describing a variety of landscape features on the route to and from the mountain summit: the climber passes through the woods, by a stream, near a waterfall, across flowery meadows and pastureland, through thickets, and onto the glacier before reaching the top, each of these suggested by some sonic analogue. (Larkin)

La semejanza de este recorrido con el que realiza el drogado Colibrí durante el robo del relato es notable. En su ascenso que, como en la obra de Strauss, se produce desde el amanecer hasta el ocaso, va escuchando los sonidos de ese paisaje rural que se mezclan con los del carnaval cubano

sin que la disonancia le despierte sospechas.⁷² Desesperado, el borracho narrador –prosa de cerveceo– amenaza con dar fuego al manuscrito y despierta de su letargo increpado por la voz del padre y las campanas de la camagüeyana iglesia de Santa Ana “mezclados al tema radial de *Folletín Hiel de Vaca Palmolive* y a la *Amorosa Guajira*” (765).⁷³ Todo ha sucedido en el transcurso de un capítulo de radionovela durante el que se despliega la zona metanarrativa de la otra novela, la de Sarduy. “Pontifico sobre el arte de narrar”, dice el narrador, un arte donde los ecos del multifónico y poscolonial paisaje sonoro cubano de mediados de siglo ejercen una poderosa influencia aún tres décadas más tarde, amplificadas por el cerveceo y por la droga –el incesante movimiento de Colibrí, su baile sin ton ni son, sin música, son también efectos de lo mismo–, estado de tránsito desde el que conviene escuchar la obra de Sarduy.

Décadas después de aquellas entrevistas donde confesaba no saber nada de música, sin ser un experto, sus textos confirman la elevada atención que prestaba a la auralidad y las posibilidades que contiene la escucha reducida de sus obras. Esta transmedialidad desdibujada con las piezas de Strauss recuerda las reflexiones del propio Sarduy sobre el uso de la pintura en una entrevista de Julio Ortega de 1985: “En cuanto a la utilización de los cuadros, hay una evolución, ya que actualmente, y sobre todo en *Colibrí*, no me limito a una superposición de la obra en la superficie del texto, sino que trato [...] de incorporar la imagen del cuadro en una secuencia más vasta y que pertenece ya al relato” (OC 1824). Se accede a la auralidad no solo, ni principalmente, por la mención de la pieza musical, sino por el desarrollo de una secuencia que la representa, en el sentido teatral del término.

⁷² La idea de Colibrí ascendiendo una colina alpina o nevada se reitera de diversas formas en la novela desde el inicio hasta el final, donde la colina es la Regente misma.

⁷³ “Palmolive, Hiel de Vaca y Fab [eran] marcas de Crusellas, del trust Colgate and Palmolive Peet Co.” (Luis López, *Historia* 439) que patrocinaron La Novela del Aire. En una carta a sus padres del 30 de julio de 1962 Sarduy cuenta “Ayer hubo lágrimas en casa de mi amiga Flora porque nos pusimos a cantar la Amorosa guajira de Allué y a recordar la aldea”, lo cual demuestra la asociación de este tema musical con la nostalgia y la cubanidad en su imaginario sónico.

Si *La Novela del Aire* sirve de marco a los capítulos metanarrativos y se suma al sustrato cubano de la novela, la narración deportiva radial es clave para enfocar la relación de la Casona y sus inquilinos con la Cuba postrevolucionaria. El combate entre Colibrí y el Japonés es reproducido por uno de los personajes corales de la novela, los “catasalsas”, “en el palabreo paroxístico de los narradores deportivos, sin respiración ni cesuras” (698). Durante el fragmento, la narración va y viene del punto de vista omnisciente al sesgado visionaje “desde la cocina”, *parámetro*, que no perímetro, al que habían sido confinados. El habla de estos “narradores marmitones” posee la ampulosidad, el ritmo y el registro hiperbolizado propio de las narraciones deportivas: “ardiente muestra hacen los robustos luchadores de sus músculos, se abrazan, de recíprocos nudos impedidos procuran derribarse, caen derribados; una llave tuerce el brazo derecho del Tentenaire, este la deshace con un salto, corre hasta el muro, se lanza, los pies juntos, contra el vientre rotundo de su rival, vuelven a caer, uno en el otro enroscado” (698). La lucha simulada sobre la tarima se duplica entre los puntos de vista, entre lo que sabe el narrador y lo que se ve desde el público, cementerio marino de ballenas con medallas tintineantes, y desde la cocina, zona de los parametrados. La relación de los puntos de vista con los mecanismos descritos en *La simulación* (1982), particularmente el *trompe l’oeil*, alcanza ahora una variante: el valor del punto de escucha, el uso del *trompe l’oreille*. El triunfo de Colibrí posee para cada uno de estos grupos un significado distinto: los mamíferos marinos desean su triunfo para poseerlo, los pajarracos del fondo ven en su éxito una reivindicación.

Me interesa comentar un último ejemplo de que esta es la novela donde es más evidente la relación entre lo aural y el poder y que Sarduy las inscribe en todos los niveles del discurso. Se trata del lugar que le concede al sonido que injuria como elemento paralizante y a la contaminación que lo aural propicia entre lo que se dice y el modo en el que se dice. Tanto en la previa al combate

inicial entre Colibrí y el Japonésón, como en los asechos de los persiguidores en la selva con su “sorda intimidación” (780) y en las amonestaciones de la Enana al reencontrar a Colibrí, lo que se grita busca menos ofender que “capturar al huidizo en una asfixiante red de sonidos” (727). En este último ejemplo lo simbólico se materializa en la superficie del texto, gráfica y fónicamente: el causante del embrujo parece ser el grafema Z: “–¿Creíste que tu zigzag por el zarzal –lo enredaba en la serpiente de la z– y el aprendizaje de los garabatos auspiciatorios a que con estos brujos te has entregado, iban a librarte de un acosante deseo, que por otra parte en tu ausencia no ha hecho más que crecer?” (727). La insistencia en la dimensión gráfica de esta estrategia de persecución y captura aural indica, por contraste, el hecho de que el fonema interdental fricativo sordo /Ø/– zigzag, zarzal, z, aprendizaje, auspiciatorios, ausencia, crecer– cede paso en la cita al fonema /S/ – creíste, serpiente, garabatos, auspiciatorios, estos, brujos, has, acosante, deseo, ausencia, más– y que, para el español del Caribe, esta distinción es inoperante, vacía, resaltando esa disonancia en el código occidental impuesto que es propio de las culturas periféricas: lo enreda con el grafema Z, pero en realidad el efecto viene del peso del fonema /S/.⁷⁴ Sin embargo, ninguno de los dos afectará a Colibrí, quien derrota a la Enana desnudándose y usando su cuerpo tatuado como “papiro letal” –no pasa “nada, respondió el Manuscrito” (729)–. La visión “demuda” a su contrincante, le roba el poder que yacía en la aliteración acústica. Dando un “grito grafofóbico” (728), huye.

Tanto el empleo de lo aural, la parte, como de la totalidad del cuerpo como un arma de defensa frente al poder recuerda lo afirmado por Francine Masiello en una nota de su *The Senses of Democracy*.

The censorial actions of the state against the excesses of art, the dogmatism contained in

Castro’s famous phrase of 1961, “within the revolution everything, beyond the revolution

⁷⁴ Por este camino terminamos homenajeando a Barthes, creando un anagrama de su libro de 1970, *S/Z*, donde propone cinco códigos para sustentar la cualidad interpretativa de la textualidad y los ejemplifica como voces.

nothing,” and Che’s moralizing definition in 1965 of the socialist New Man [...] triggered a strong reaction among Cuba’s most noted writers, who then subjected the literary body to sensual hyperindulgences

Para ejemplificar esa insistencia en lo corporal y en los sentidos de los escritores cubanos no recurre precisamente a los “most noted writers” de entonces: Lezama Lima o Virgilio Piñera, sino a Edmundo Desnoes y Severo Sarduy, que para ese momento de los sesenta apenas comenzaba su carrera. No obstante, lo cierto es que los excesos visuales y aurales de Sarduy –en *Cocuyo* podría hablarse también de un exceso olfativo/gustativo– pueden leerse como una reacción a la masificación del hombre y a la censura impuestas en Cuba luego de 1959. ¿Es *Colibrí* un regreso al país real? Sí, aunque ese regreso fuera, como hemos visto, perverso y, a esas alturas, el único posible.

2.3.3 *Cocuyo*: espacio, sonido y exterminio

Ese regreso será definitivo con *Cocuyo*, algunos de cuyos tramos textuales podrían figurar en la sección Autorretratos de su *Obra completa*, no solo por la cantidad de referencias autobiográficas que remiten al contexto de su infancia y adolescencia, sino por la visita a tópicos de la literatura cubana como el huracán o el espacio del puerto e, incluso, por el regreso a proyectos escriturales de los sesenta. No cabe duda de que esta es una novela diferente, como le cuenta a su hermana en una carta del 21 de febrero de 1990: “Es mi estilo actual, autobiográfico, sincero y directo”, dentro de un espectro barroco mucho más controlado y legible. A la vez *Cocuyo* es especial por las posibilidades que ofrece para enfocar su obra anterior. La relación entre los espacios y el sonido, el rol de la escucha en la participación del sujeto en esos espacios, los efectos de la voz en la memoria alcanzan en esta novela una elaboración también muy precisa.

Considero que Sarduy retoma aquí el proyecto de su segunda novela, que había comenzado a fraguarse a finales de 1962.⁷⁵ La estructura de entonces era la de una comida criolla, haciendo coincidir los platos con los capítulos, mientras tres viejas —¿las tías de *Cocuyo*?— rememoran la vida camagüeyana pre-revolución, de ahí el nombre: “El Banquete”. En una carta del 7 de octubre de 1963 Sarduy recuerda los trajines familiares en tiempos de ciclones, memoria que saca a colación “ya que son [los ciclones] uno de los temas del Banquete, mi segunda novela”. Cuatro días más tarde insiste sobre ello, porque ha avanzado en la escritura y porque un nuevo ciclón, el Flora (4-7 de octubre de 1963), ha arrasado la porción oriental de Cuba. Como ya comenté antes, el envío de un libro de Historia de Cuba y de un disco de los Matamoros —de lo que da cuenta el 23 de noviembre— parece ser lo que pausa, por casi tres décadas, las ideas de El Banquete. De modo que *Cocuyo* es también una búsqueda en el archivo propio. Y no solo el escrito, pues el propio Wahl afirma que “le premier essai d’écriture de *Cocuyo* est un tableau” (1498) y que “la bâtisse sur l’eau de la scène finale [...] rapelle un des rares tableaux fuguratifs, bien antérieur, de Severo” (1499).

No sabremos nunca hasta dónde aquellas páginas sobre el ciclón del 9 de noviembre de 1932 —nutridas de los relatos familiares, ya que Sarduy no había nacido—⁷⁶ sobrevivieron en las que dan inicio a *Cocuyo*, pero está claro que Sarduy no ha olvidado la experiencia de otros ciclones, un fenómeno meteorológico donde la escucha juega un papel central, pues la mayoría de las

⁷⁵ *Cocuyo* es uno de los pocos textos de Sarduy del que se conserva un manuscrito que no es una copia definitiva y que, además, “no nos cuenta ya la historia de una desilusión, sino, a todas luces, la de una vocación literaria e incluso poética” (OC XXXI), de lo que Gustavo Guerrero infiere que se trata de “una primera versión acabada de la novela que el autor, por razones que ignoramos, desecha, aunque luego sirva de base para las redacciones ulteriores” (XXXII). No obstante, en el manuscrito no parece haber pruebas de la hipótesis que aquí propongo.

⁷⁶ El primer texto autobiográfico escrito por Sarduy, cerca de 1975 y titulado “Severo Sarduy (1937...)” es una suerte de cronología que comienza en 1932, el año del ciclón, con unas notas enviadas por su madre sobre cómo era la vida antes de su nacimiento.

aberturas de las edificaciones se cierran a cal y canto para evitar desastres. Lo aural y lo olfativo⁷⁷ son los primeros síntomas de la tragedia: silban ráfagas del norte, olor a tabaco llega del oeste:

Por el sur, finalmente, llegó a la ciudad un rumor extraño, a todas luces enemigo, que nadie descifraba y del que nadie podía señalar la procedencia ni el sentido. Era un murmullo coral lejano, lleno de estridencias apagadas y de clamores mudos, como si desde la grisácea bóveda celeste cayeran, con desgarrados alaridos, los ángeles condenados. O aún más cerca: como si mataran niños debajo de una ceiba. (804)

Nótese que desde el este, por donde llegan a Cuba los ciclones –y las revoluciones–, no viene nada aún. Escúchese, además, la solapada descripción del ambiente literario que este tiempo de *Ciclón* asolará: el enemigo rumor de Lezama, los ángeles caídos de su propia poesía adolescente y, luego, la tormenta en la casa colonial, una de cuyas realizaciones literarias más reconocidas es la de *El siglo de las luces* de Carpentier. Del mismo modo que comienza la tormenta, se interrumpe, dando paso a la calma, el silencio del ojo del huracán, al que sucederá un torbellino aún más intenso. De ello alerta la “voz metálica, asidua a la vez de los grandes micrófonos y del eco del púlpito” (805) de un cura meteorólogo, por radio, en una combinación de earcons que se mantiene hasta hoy en similares circunstancias: la radio, casi siempre alimentada por baterías, vuelve a ser el centro de la familia durante la tormenta. A ese rumor terrorífico se sumarán los golpes de martillo de la gente que clausura puertas y ventanas para no escuchar las voces de “los niños inocentes –decían–, asesinados por la Inquisición, que vuelven con sus cuerpos trucidados, pero con las voces que tuvieron en vida, a exigir justicia, porque la voz es lo único que queda intacto después de la muerte” (804). La voz que regresa y clama justicia –como un ciclón, el regreso de lo reprimido– se instala como un earcon central desde el inicio.

⁷⁷ Los olores son una zona del *sensorium* muy importante en esta novela, lo que se relaciona directamente con el que, presumo, fue su borrador inicial, centrado en la comida.

Antes de adentrarnos en el estudio de las voces, conviene apuntar que otro huracán volverá a la novela en el penúltimo capítulo. Los síntomas sonoros son los mismos, incluso la dirección de los vientos y los alaridos inocentes, pero la conclusión es otra: “—No es eso, Vuestra Merced —le replicó el calesero, aunque respetuoso, seguro de lo que decía, y hasta con un dejo de autoridad—, es que va a nevar” (903). La voz del padre y el sacerdote, garantes del clima tropical, es sustituida por la de este esclavo doméstico, improvisado meteorólogo que anuncia el absurdo climático preferido del autor. Este capítulo se encuentra ambientado en un puerto negrero colonial al que volveremos, la imposible nevada anuncia, entre otras cosas, una limpieza del mal esclavista, una revolución que silencia esa herencia. Ambas tormentas, además, imponen un giro decisivo en la trayectoria de Cocuyo: la primera revela su principal fobia, durante la segunda descubre dónde se oculta Ada, su amor platónico. Ambas tormentas preceden sus planes asesinos, locales —familicidio/cubanicidio— y globales —post-moderno—, y sus exilios, el habanero y el parisino.

A la primera fobia del personaje: “miedo a la mirada” (801), se suma la segunda que el ciclón revela: miedo a la mudez, máxima delación del pavor que le infunde la escena de la decapitación del negro por un zinc volando cuando le toca “el turno del narrador” (808) desde la única atalaya de la casa durante el ciclón. Esa mudez —“quiso hablar, pero no pudo. Con la mano derecha de arriba abajo repetía un mismo gesto, como quien corta un árbol. Había quedado mecanizado, como un juguete de cuerda; afásico” (809)—, esos balbuceos son impensables en un macho. Su silencio es mucho más vergonzoso por la fama de hablador que lo precede, esa facundia que le valió los apodos de “cabezón fonético” y “engendro ortofónico”, cuya primera frase en la vida fue dodecasílaba y lúdica, barroca: “—¡Milímetro, decímetro y centímetro! —articuló” (802).⁷⁸

⁷⁸ La primera frase dicha por el personaje en el manuscrito —variante recogida por la edición crítica al pie de página— no posee los mismos ritmo, matiz lúdico y afán naturalista/descriptivo: “—Centímetro, centímetro— articuló esa palabra con toda precisión. Era la más impronunciable para su edad” (802). Sin embargo, ambas conservan una estrecha relación con una anécdota de la infancia de Sarduy que él mismo recoge en el primero de los Autorretratos, fechado

Por otra parte, esta habilidad especial es catalogada como “ortofónica”, un adjetivo de raíz médica y que, por lo tanto, es visto desde la perspectiva de los adultos, desde la vigilancia social, como un defecto o enfermedad a curar. La ortofonía es una rama clínica que se dedica a corregir “defectos” de voz y articulación sustentada en la ortología, engendro de la fusión médico-lingüista que establece las normas convencionales de pronunciación de una lengua. De modo que Cocuyo lleva una marca distintiva que atenta contra la ley del padre y que –otro “síntoma” al que atiende la ortofonía– deriva en “trastornos” respiratorios: “Sentía sus bronquios como tubillos de cristal que al quebrarse lo herían. [...] Al tratar de respirar emitía un silbido aflautado, de óxido y de sarro” (894). El asma, marca del destino poético de José Cemí en los inicios de *Paradiso* se repite en este personaje. Tiene razón Guerrero, se trata de la novelización de una vocación poética y, claro está, fonética. También es cierto que, para que esa vocación se realice –escritura y hesicazgo–, se necesita antes la práctica “del estilo sistáltico, o de las pasiones tumultuosas” (Lezama 417), y en esto Cocuyo está dispuesto a llegar mucho más lejos que José Cemí.⁷⁹

Al aferrarse a esas pulsiones “sistálticas” se corre el peligro de no encontrar el silencio al que conduce el hesicazgo –que Sarduy ha perseguido durante toda su obra y que practicará con mayor asiduidad en la medida en que la enfermedad y la lectura reiterada de San Juan de la Cruz avancen. En su versión final, *Cocuyo* es la novelización del miedo a ese fracaso del que habían sido víctimas todos sus personajes. ¿No sucumbieron al ritmo sistáltico, a las pasiones tumultuosas, todos ellos? Lo que acentúa el pesimismo de esta novela es su intensidad autobiográfica, la identificación de las voces del autorretrato y el relato: “–Estas heridas –dijo en

“c. 1975”: “la primera palabra que dije no fue ‘papá’ ni ‘mamá’, sino ‘gato’ –¡Dios mío, comenzar el habla con una gutural!–” (6).

⁷⁹ La escena en *Paradiso* del encuentro entre Cemí y Oppiano Licario donde este reconoce la vocación literaria del joven se produce luego de que el adolescente visita, por breve tiempo y por error, el gimnasio de Urbano Vicario, donde se practica el estilo sistáltico. Lezama junta en estas referencias sus lecturas sobre el papel de la música y la gimnasia en la educación de los pitagóricos. Establece, desde la producción aural, una dicotomía entre ritmo sistáltico y hesicástico cercana a la generada, desde su recepción, entre *akusmatikoi* y *mathēmatikoi* en la misma secta.

voz alta–, no voy a curarlas. Son *las marcas de la mentira, las firmas en mi cuerpo* de la indignidad” (913).

Pero la distinción de este niño no es solo fonético/fonológica, sino, separándonos de la tradicional asociación voz/lenguaje, aural. Su voz es “defectuosa” tanto por su ritmo como por su carácter aflautado, delación de una adolescencia/femineidad sospechosa. Además, esa voz no se identifica con la voz del Padre, sino que busca el espejo de la voz materna: “Dejarse deslizar hacia la madre, correr hasta sus brazos abiertos, escuchar junto al oído su voz: ‘Ya pasará, ya pasará’” (826). Es significativo que este fragmento no aparezca en el manuscrito que utiliza Guerrero, que sea un agregado de la versión que va más allá del descubrimiento de la vocación poética hacia la necesidad de un exterminio. Voz defectuosa, mudez, voz de quien tal vez no pueda/quiera cumplir con su destino: “Ya su vocecilla de flauta china se quebraba en bruscos graves, brotados como de una voz lejana a la suya: la de ese otro que iba a ser más tarde, pero que lo vigilaba como *un doble eficaz*, desde la autoridad de su futuro donde, antes de ser devoradas por el presente, todas las cosas yacen ideales, incorruptibles” (860). Guerrero me ha confiado que Sarduy no estaba contento con los graves de su voz adulta, ese doble eficaz que, paradójicamente, lo acercaba a los estándares de las voces masculinas radiales y le garantizó un lugar frente a los micrófonos de la radio pública francesa desde el inicio de su exilio. Esa voz “de macho” es la que debe ser entendida aquí como síntoma de una enfermedad, negación de aquella voz que no es síntoma sino origen de una vocación: la de imitar voces.⁸⁰ Después de todo, las voces que se escuchan durante el huracán,

⁸⁰ En uno de los pasajes más intensos de su “Retrato de la voz que llaman Severo Sarduy”, Emilio Sánchez Ortiz se refiere a esa capacidad de Sarduy para transformar su voz y ajustar las cualidades vocales de acuerdo a su particular intención comunicativa: “La voz singular de Severo Sarduy, honda, festiva, flexible, con matices doctorales en los programas científicos y tono seductor con pasajeros entrecortamientos cual suspiros [...]; otras veces aspiraba la palabra hasta simular un esguince de placentera asfixia; a veces detenía la lengua una fracción de segundo para extraer una denotación más sabrosa” (1716). Nótese no solo el reconocimiento de la flexibilidad y de el uso pragmático de la materialidad de la voz, sino la asociación con el placer. El mismo Sarduy afirmó que Lezama era, también en este sentido, su maestro.

única huella corporal que sobrevive a la muerte, son voces infantiles. ¿Por qué seguir entonces esa línea recta y platónica? Entre la facundia y la mudez, Cocuyo descubre otra vía, elíptica, que en la disposición espacial de este relato adquirirá la forma de los reiterados desplazamientos diagonales del personaje.

Para acceder a las relaciones entre espacialización y auralidad en este relato, conviene destacar que entre los ritos de iniciación que el texto expone ocupa un lugar importante el alcohol. La *crème de vie*, calmante ofrecido por la Bondadosa a sus conflictos, abre la puerta al consumo etílico y, este, a un reordenamiento del *sensorium* que justifica el rol del olor en la novela y el modo en el que lo aural se convierte en una dimensión importante del espacio. La primera vez que se bebe de un golpe la botella, los objetos adquieren la configuración de una naturaleza muerta. Al adolescente “le pareció que se llenaban, no de textura ni de color, sino de sí mismos, de sus propias voces, o del eco sordo de su estar. Los miró ahora, uno a uno, llenándose de sus materias, coincidiendo con sus propios contornos, rebosados de sí” (844). El pasaje no solo introduce la relación auralidad/espacialización, sino que traza relaciones intertextuales con varios poemas de la década de los ochenta, por el sustrato del género naturaleza muerta, y –una lanza más a favor de que las páginas abandonadas de *El Banquete* pueden ser el primer borrador de *Cocuyo*– reproduce los criterios de Kandinsky sobre el *Klang* de los objetos y el modo en el que escuchar ese sonido contribuye a potenciar su materialidad que ya había citado en “De la pintura de objetos a los objetos que pintan” (*Mundo Nuevo* 1, 1966), ensayo que cierra *Escrito sobre un cuerpo*.

Prosa de “cerveceo”, espacio y auralidad, camino oblicuo del que va borracho. Ese desplazamiento en diagonal implica la exposición pública más prolongada, sobre todo cuando se realiza en un patio colonial como los que abundan en esta novela y en Camagüey. De moverse por las galerías laterales –catetos pitagóricos– no habría provocado “los gritos acusadores de los

leprosos [que] le cayeron encima como una lluvia de piedras quemadas y de cenizas” (826). Esa exposición ocasiona, nuevamente, la mudez, la imposibilidad de que el cuerpo responda. El miedo a esa exposición conduce a un desarrollo de la escucha causal y semántica similar a la de Colibrí y el Japonés en la selva, pero esta vez desplegada en un casco urbano colonial y, la mayoría de las veces, en el espacio limitado de una edificación. El imaginario sónico insiste en la distinción de los pasos que resuenan en el corredor: las chancletas planas de Isidro, los botines de charol de Ada, los pasos de su padre, los de la Bondadosa, el traspies de un borracho, los uniformes pasos de las pupilas e, incluso, “como si fueran los de otro, sus propios pasos resonando en los crujientes tablones” (898). Esta sonorización del espacio construido –que incluye crujidos de escaleras, tintineos de lámparas, aldabonazos y toques en las puertas, rumores de máquinas de coser, de escribir, de sacar agua, ruidos de cerrojos y de ratones– implica el punto de escucha de alguien que se oculta, que habita ese territorio desde el temor y la suspicacia.

Sugiere, a la vez, un sujeto con otra carencia: el sentido de la orientación. Cocuyo descubre esa peculiaridad de su cuerpo en el proceso mismo de descubrir su vocación poética y la sexualidad, en un pasaje que gira en torno a la Plaza del Vapor (capítulos 7 y 8). No hay que rechazar la posibilidad de que Sarduy esté relacionando aquí el lugar del oído como órgano en el equilibrio del cuerpo y la escucha del personaje y su pérdida de la orientación. Cambiar el modo de escuchar implica encontrar nuevos modos de orientarse, tambalearse por nuevas trayectorias. Escuchar reducidamente condiciona un nuevo modo de estar en el espacio. Veamos como descubre el personaje esta política.

Tanto la calle Vapor de *Gestos* como la Plaza del Vapor de *Cocuyo* se caracterizan por la algarabía y el puterío. En aquella: “las mujeres no esperan pacientemente, sino silban, injurian, muestran y a veces se lanzan combativas, a la calle, toman del brazo y arrastran a los transeúntes”

(290), precisamente lo que le sucederá a Cocuyo con las andaluzas. Otro earcon en común entre ambos relatos es el de la victrola y su distorsión musical de los sones de moda y el “¡Qué calor!” de las prostitutas andaluzas que inician a Cocuyo en el sexo anal, leitmotiv de la lavandera-cabaretera de *Gestos*.

La salida del prostíbulo se produce en el mismo sentido de *Gestos*, hacia el sur de la ciudad, por la calle San Francisco, cruzando Neptuno, alejándose del Vedado y entrando en Centro Habana, justo hacia la calle donde residió la familia Sarduy en los cincuenta, casi al pie de la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen. Es en ese recorrido donde Cocuyo descubre que carece del sentido de la orientación, pues ha llegado a la casa de los condes de Jaruco —a la que dedica uno de los poemas de *Un testigo perenne y delatado*— “por otro camino”. Ya no está en la calle Vapor, sino en la Plaza del Vapor, en el corazón del barrio chino de La Habana, justo al lado de la Lotería Nacional, completando así la relación con los espacios de las novelas que Sarduy escribió en los sesenta. Está perdido. Reconocer esa carencia es, también, caer en la cuenta de que ya nadie podrá ayudarlo a regresar, lo que conduce a un imperativo: el surgimiento de la vocación poética, único modo de suplir tanto la carencia materna como el sentido de la orientación espacial y vital: “Lo que llaman escribir”, se dijo entonces, ‘debe de ser eso: poder ordenar las cosas y sus reflejos’” (888). El centro de ese nuevo orden no será la razón cartesiana sino el *sensorium*. Cocuyo retoma su manía: escuchar sin ser visto, pegar la oreja a la puerta de una capilla donde las voces de los monjes permanecían aun cuando sus cuerpos habían abandonado ese espacio: “Entrar era como violar la memoria que el espacio conservaba del silencio, y antes, de las meditaciones y las voces” (889). Entonces se decide a garabatear en el cuaderno robado algo que no se sabe si es pintura o escritura pero que para él significaban “Poema de la Plaza del Vapor”, su *opera prima*.

El espacio de encuentros comerciales y sexuales que esta plaza permite hace proliferar earcons que apuntan a una lectura identitaria: ecos de barrio chino, de indias con jutías que parecen salir del *Espejo de Paciencia* –primer poema escrito en Cuba o primera superchería del círculo delmontino, da igual–, casonas coloniales devenidas en solares con mendigos ilustres como el Caballero de París y la Marquesa. La violencia acústica de los espacios ajenos –casa de parientes, hospital, hospicio, prostíbulo y oficina– se amplía con la escucha, a lo lejos, de esta *axis urbis*, “laborioso laberinto” que es republicano pero sigue marcado por el eco colonial: negros viejos jugando dominó “tiraban las fichas con tal furia que parecía que iban a hundir la madera. *Blasfemaban por una blanca*” (805); pregoneros, volantas, campanas catedralicias y, sobre todo, el sonido del puerto. Esta locación tiene dos realizaciones interesantes. La primera, asociada al descubrimiento del amor, antecede a la primera complicidad con Ada. “Un domingo, volvía del puerto. Había visto un barco italiano lleno de banderas; una fiesta a bordo” (852), pero lo que más lo obsesiona no es lo visto sino una frase escuchada –tópico central de los procesos creativos de Sarduy al menos hasta *Cobra*–: “¡No espero a nadie, pero tengo la certeza de que alguien va a llegar!” (852). Lo escuchado se verifica en su encuentro con Ada en el oscuro pasillo del hospicio, pero el poder de la frase no parece residir solo en lo dicho, sino en la cualidad de esa voz.

La experiencia transformativa que se genera en la ajenidad/movilidad de ese paisaje sonoro fronterizo –el barco anclado en el puerto– produce un eco con textos escritos en la adolescencia: los tres poemas que conforman la serie “Del alma”. En el primero de ellos, el sujeto poético regresa de unos navíos “que con anclas de lirios ya marchitos/ peregrinos de amor, van por el mundo” (*SS en Cuba* 34); el segundo está dedicado a la relación entre la auralidad nocturna – “música de azabaches”, “racha de cuervos”, “de nubes grises como ladridos” (35)– y el objeto de deseo; y el tercero, a la voz como ese objeto, que se desea olvidar lanzándola al mar o soltándola

a los cuatro vientos. La relación de las experiencias de esos textos con lo erótico –que antes ya comentábamos para el caso de los poemas– se confirma cuando, en la novela, Ada le habla al oído y se estremece “con la misma intensidad que el miedo, o que el escalofrío, cuando se frotaba contra la seda, o que la frase oída en el barco” (853). Miedo y deseo quedan unidos entre dos voces: el susurro de Ada y el grito de la mujer “en la barandilla de la primera clase” (852). Al final del capítulo Cocuyo llegará a una de esas terribles iluminaciones de su vida: nadie llegará para él, su deseo será siempre el del frote, no habrá una Voz, sino las voces pasajeras del flete.

La segunda realización del sonido portuario es mucho más violenta, se trata de una recreación del paisaje sonoro del puerto negrero colonial:

Se escuchaban, entre las órdenes del capitán, en un castellano recio y despótico, el crujir de las cuerdas de amarre, los gritos de alborozo y las eufóricas blasfemias de los hombres de a bordo y, más lejos, el gemido de los esclavos, el lamento, las voces nasales reprochando, ya en el exilio, a los dioses de la tierra el haberlos abandonado y librado indefensos, con sus familias y sus animales, a las redes usureras de los traficantes blancuzcos (899)

Nótese que la violencia esclavista se refuerza con la escucha de dos campos: uno recio y despótico, de crujidos, gritos y blasfemias “blancas”; otro, “más lejos” –sería más preciso decir, más abajo, soterrado en el vientre del barco– de gemidos y lamentaciones “negras”. Sobre este tópico colonial Sarduy despliega una serie de anacronismos que recuerdan las superposiciones temporales de otro relato cubano portuario muy conocido: “Semejante a la noche”, de Alejo Carpentier, que también conduce a una revelación amarga de los proyectos humanistas. Comenzando con el título del capítulo, “Es que va a nevar”, comprobamos que el desembarco del barco negrero produce, según el narrador, un “*desorden sonámbulo*” (899), lo que desarticula las fronteras entre vigilia/sueño e

impone un régimen de sentido diferente: el de “imágenes degradadas que aparecen en la resaca etílica” (901). Los tripulantes blancos del barco son, primero, esclavistas, pero inmediatamente, aventureros peninsulares jubilosos al contemplar la riqueza de la ciudad colonial de sus sueños. Del otro lado, en los portales, se aprestaban “rameras en cuaresma, leprosos cicatrizados, billeteros en espera de la bolita, expertos soviéticos, indios ofreciendo canutos de caña, mamey, tasajo en sus cachivaches de barro y algunos negros recién libertados, cantando sones y oliendo rapé” (900): el “descubrimiento”, la colonización, la aventura republicana y la soviétización post 1959 se juntan en este desembarco como si se tratase de una “guerra del tiempo”. Su visión hace que el protagonista dote a su experiencia personal –los maltratos de la Bondadosa hacia él y Ada– de una dimensión social: no sabe si juntarse a los esclavos para cerciorarse de que su cuerpo no le pertenecía y, por ende, tampoco su destino, o “entregarse por entero al mar, al *dejar de ser*” (901). El morir como un “dejar de ser”, leitmotiv de *Pájaros de la playa*, se nutre aquí de un cuestionamiento ontológico: “El género humano le apareció, entonces [...] como una deyección irrecuperable, como un resto. Eso: el residuo, la ruina de un ser ideal tramado en los orígenes por algún dios iluso” (901). La nevada que se avecina y que anuncia el calesero no es solo la llegada del orden antiesclavista, sino el que impondrá Cocuyo en el relato, un orden post-humano.

Al final, el destino de Cocuyo es similar al de Colibrí: debe volver para exterminar. La diferencia estriba en que ahora la decisión parte de su convencimiento, no del imperativo de la masa que elevó a Colibrí a nuevo Regente. Y, muy importante: el exterminio será total e incluirá al victimario. La identificación de lo humano con lo residual que conduce a semejante proyecto tiene tanto que ver con la escucha de lo no-humano –el huracán, los animales y los objetos– como con una variante de esa identidad: la de lo cubano como excedente. Es interesante que, a pesar de la localización de la acción en la Isla, la música cubana sea solo aludida en “las cornéticas

desafinadas y las maracas húmedas de alguna fiesta” (859) y en solo dos earcons concretos: desde un fonógrafo, “rayada la voz de Rita Montaner” (897), y en la radio la primera estrofa de *Suavecito*, de Ignacio Piñeiro [[escuchar](#)] (874).⁸¹ ¿Se ha vuelto sordo Sarduy a ese paisaje sonoro? ¿ha logrado el exilio que la ausencia quiera decir olvido? La novela insiste no solo en esa escucha desde lo oculto, desde el miedo, que ya he comentado, sino en la escucha de lo que se encuentra alejado y que, por ende, requiere de un esfuerzo o de un abandono que lo relegue a sonido de fondo, sin efectos.

Desde mediados de la novela, Cocuyo es diagnosticado con “flojera cubensis”. Todo el pasaje está cargado de earcons y artefactos asociados a lo aural: un fonógrafo rayado suena, el estetoscopio de un médico se balancea, tintinea el material sanitario quirúrgico, las paredes tienen carteles del cine mudo, pían los pájaros, se queja un enfermo y rumorea una bomba de agua. En ese paisaje sonoro hospitalario y provinciano, el médico articula la frase “como si la gritara a alguien muy lejano, o la destinara a un sordo” (867). Van destinadas no solo al cuerpo ficticio y adolescente de la novela, sino al cuerpo real del autor, muchos años después. Por eso, mientras le sacan sangre, Cocuyo y Sarduy parecen compartir la misma experiencia: “sintió un zumbido muy fuerte en los oídos. Y luego escuchó la voz de su hermana. Pero no supo qué le decía” (868). Lo mismo sucede más adelante, mientras dos prostitutas, “delirantes y repetitivas como fonógrafos descompuestos” (881), le descubren el orgasmo anal: la voz de su hermana que llama “era irreal, excesivamente lejana, o imitada por alguien” (880). Pareciera que el imaginario sónico cubano, atronador en textos anteriores, se atenuara aquí o fuera escuchado desde muy lejos, como si la

⁸¹ Ambos earcons contribuyen a localizar la acción en la década del treinta, cuando Rita Montaner accedió a la fama nacional e internacional y la radio pudo comenzar a difundir el tema de Piñeiro, grabado por el Septeto Nacional en junio de 1930 con Brunswick. Existe otra referencia al paisaje sonoro republicano, esta vez radial: la mención de la dicción castiza de Chicharito (Alberto Garrido) y Sopeira (Federico Piñeiro), pareja de Negrito y Gallego popular en el teatro, la radio y la televisión de los 40 y 50 [[escuchar](#)]. El calificativo de castizo es una ironización sobre el disfraz étnico de ambos actores, reforzada con la comparación de esa dicción con la de Lezama.

distancia del exilio fuera ahora mucho más evidente. O tal vez, “silenciar” ese paisaje sería un cambio más de estrategia, una diferencia más entre esta novela y las que le anteceden, un intento de regresar por otro camino, una manera de estar ya de regreso en ese paisaje sonoro que vuelve innecesario el imaginario sónico que lo había mantenido activo en la memoria.

2.3.4 Recuperar el espesor del silencio: *Pájaros de la playa*

Si bien es cierto que Sarduy es diagnosticado con VIH cuando ya ha comenzado a escribir *Pájaros de la playa* no puede achacarse a ello el tono pesimista, la transformación estilística, la visita a tópicos y personajes anteriores o la centralidad del silencio en su imaginario sónico. Como hemos visto, esos rasgos ya no eran novedad, sino que venían verificándose en su escritura desde comienzos de la década. En su estudio *Literatura / Enfermedad. Escrituras sobre SIDA en América Latina*, Alicia Vaggione utiliza esta obra de Sarduy para ejemplificar dos de los tres ejes que caracterizan esa relación en la región: la enfermedad y la memoria –“el sujeto textual, ante la inminencia de la muerte, y en el breve lapso que la enfermedad otorga, reescribe la experiencia de vida” (49)–, y la enfermedad y el espacio –“La novela de Sarduy indaga y profundiza el espacio político de la exclusión y de la soledad ante la muerte” (145)–. Ambos ejes se encuentran activos en el imaginario sónico del texto, particularmente en lo que respecta a lo insular y lo hospitalario, lo que mantiene en esta novela la intensa relación auralidad-espacialidad que ya vimos en *Cocuyo*.

No podría ser de otro modo, uno de los efectos mayores de cualquier enfermedad son sus embates sobre el cuerpo y los nuevos límites cinéticos y proxémicos que impone. En el caso del VIH, especialmente en los inicios de la epidemia, esos límites devinieron gueto, celda. En la última carta de Sarduy a sus padres, del 28 de mayo de 1993, agrega una nota final: “Tengan cuidado de no dar la dirección de aquí, hay timbres, puertas automáticas, todo un mundo que perturba el silencio en que vivo para leer –a San Juan de la Cruz– y escribir”. Claustro, así podrían definirse

los últimos meses del escritor, tanto en su dimensión espacial como espiritual. En el silencio, donde todo se escucha desde lejos, como telón de fondo, donde el mínimo ruido alcanza una amplificación inusual, donde el sujeto puede casi controlar su paisaje sonoro. Claustal y búdica, como asegura Ana Belén Martín Sevillano: “Conecta, entonces, a los místicos con el principio budista de la realidad como simulacro. Extrae de la experiencia de San Juan de la Cruz la certeza de la no existencia, de la realidad como producto de la imaginación humana” (254). Tal interrelación largamente meditada se manifiesta en esta novela que, a pesar de la “dificultad de morir” que experimenta su autor, no delata urgencias ni conlleva descuidos, sino que muestra una estructura tan disciplinada como la que se necesita para deshabitar el cuerpo.

Tres historias se enlazan en la trama sin las insólitas rupturas de las novelas de los setenta: la estancia de los jóvenes marchitos en el sanatorio, el rejuvenecimiento de Siempreviva con la consecuente recuperación de su pasado como Sonia, y el Diario del Cosmólogo. Todas ellas encerradas en un movimiento espacial que va del mar al interior de la isla –el sanatorio– en el capítulo inicial, y que regresa a la playa al final del texto. A pesar de las distancias estilísticas entre el relato centrado en Siempreviva, Caballo y Caimán, cuya tendencia hacia el barroquismo es evidente, y la cuerda reflexiva del Diario, existe una fluidez entre las partes que apunta hacia el hipotexto más reconocible de esta novela: *Beach Birds*, de Merce Cunningham y, por supuesto, la pieza compuesta para ese ballet por John Cage: *Four*³ [[visualizar](#)].⁸²

Tanto los movimientos de los bailarines como el vestuario y la iluminación de Marsha Skinner –todos idénticos en sus *leotards* blancos con sus guantes negros, sobre un fondo igualmente blanco, gaviotas– son legibles en las figuras de los nudistas del capítulo inicial de Sarduy y en las trayectorias de los enfermos por los pasillos del sanatorio y bajo la cúpula

⁸² Esta pieza se estrenó el 20 de junio de 1991 en Zurich y, según Wahl, Sarduy la vio a finales de año. Meses después fue adaptada para la cámara en la versión que es posible apreciar hoy.

acristalada del Pentágono. En el sitio del [Merce Cunningham Trust](#) puede leerse este criterio del coreógrafo: “It is all based on individual physical phrasing. The dancers don’t have to be exactly together. They can dance like a flock of birds, when they suddenly take off”. Esa individualidad homologa la experiencia de la enfermedad que cada personaje, y particularmente el Cosmólogo, exhibirá en el texto de Sarduy. En la obra de Cunningham, ninguno de los once bailarines es protagónico; en la de Sarduy, aunque sea un diario concreto el que leamos, el resto de los enfermos poseen también una historia que, tal vez por el agotamiento de sus cuerpos, no conoceremos. El modo en el que la coreografía renuncia a cargadas y acentúa las caídas de los cuerpos al tabloncillo por medio del sonido habla de una torpe capacidad de volar, incipiente u olvidada: “Hoy, aquejados por el mal, incapaces de levantar el vuelo, rememoran a lo largo del día las hazañas pasadas. Algo, sin embargo, les queda del cuerpo en majestad de ayer: la agudeza de la mirada, vultúrido al acecho, tornada hacia lo alto de la cúpula, como en espera de un signo celeste y diurno” (921).

Estrecha relación guarda el texto de Sarduy con la composición de Cage, cuyos experimentos sonoros ha venido escuchando desde los sesenta. *Four*³ fue compuesta para 4 intérpretes que realizan 4 acciones diferentes, siguiendo intervalos de tiempo no homogéneos: silencio, sonido de un palo de agua, un sonido oscilatorio constante –sustituible por un violín– y fragmentos de *Extended Lullaby* al piano.⁸³ La pieza es un objeto sonoro que reúne elementos muy queridos por Sarduy: un instrumento de culturas prehispánicas que posee homólogos en otras zonas periféricas; un sonido inmutable y reiterado, casi podría decirse científico: una onda sinusoidal; y una pieza experimental francesa cuya partitura reza: “Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses”.

⁸³ Conjunto de 12 variaciones determinadas por el azar del *cantus firmus* y el contrapunto de *Vexations* de Erik Satie, variaciones que Cage también usa en su *Two*⁶ (Database of Works, www.johncage.org). En el mismo sitio se dice sobre *Four*³: “Everything is to be played as softly and as slow as posible”.

Silencio, inmovilidad, reiteración, armonía excéntrica, interpretación lenta... estos son los rasgos del imaginario sónico de la novela, visibles desde el capítulo inicial. Cada uno de esos objetos sonoros independientes de la pieza de Cage pueden ser relacionados con los earcons centrales de la novela: la voz del Cosmólogo, inusual y de relativa constancia –capítulos 11, 13, 15 y 21–, oscilatoria; la auralidad de un mundo dominado por lo animal y lo tecnológico que ha estado siempre fluyendo aunque solo ahora comienza a ser escuchado como el palo de agua; el “concierto” de Bola de Nieve, cuya tema central es la *lullaby* “Drume negrito”; y, por supuesto, la praxis del silencio, que es a la vez deseo e imposición, y que conlleva un regreso.

Hay unas conexiones emocionales y una inversión autobiográfica en esta relación de Sarduy con Cage y Cunningham que sobrepasan la noción de transmedialidad. La novela puede estudiarse como el resultado de un proceso transductivo, la individuación que sigue a la colaboración de Cage y Cunningham. Elementos oscilatorios y aurales reaparecen en el texto de Sarduy, pero a la vez, el cubano amplía sus resonancias a partir de las conexiones que establecen en su imaginario una onda sonora disonante con una voz enferma, un silencio con *su* silencio, una coreografía coral con una comunidad en extinción. Esta última novela podría ser el ejemplo más claro de *action writing*, ese espacio creativo donde la escritura transduce la participación del cuerpo en la música y la danza. *Beach Birds + Four*³ ha entrado en esa cámara de eco que es el cuerpo de Severo Sarduy. Ha encontrado allí lugar propicio para la resonancia.

En la introducción de la novela, titulada como el texto, no aparecen earcons. A pesar de tratarse de una trayectoria que va desde la franja costera hasta el centro volcánico, pasando por una autopista, no se escucha nada. A pesar de que esa descripción se distancia de adanismos y combina nudistas, lagartos y aeroplanos... no se escucha nada. Lo más cercano a la realización sonora es “una palpitación de cólera [que] latía en la garganta sanguínea de los camaleones” (917).

Vibración, movimiento, pero nunca sonido. En la autopista, “camiones de aluminio excesivamente lentos, como en un sueño”; en el aeropuerto, “aviones con todas las luces encendidas se convierten en naves que descienden cautelosas, como si temieran posarse, casi fijas” (918). Una intención de silencio marcará la novela, la visualidad parece imponer una distancia, una lejanía, una (de)cadencia que borra el sonido. Pero antes de analizar el alcance del silencio en esta última novela conviene deslindar otros conjuntos sonoros que subrayan el vacío entre ellos.

Primeramente, el conjunto de las voces, particularmente la cualidad de las mismas: “vocecillas mohosas” (987), las de Auxilio y Socorro en su rol de enfermeras; “gangosa” (960), Siempreviva, antes de volver a ser Sonia; “quebradiza, como la de alguien que va a llorar o que acaba de llorar” (945), la de Bola de Nieve interpretando *Munasterio ‘e Santa Chiara* [[escuchar](#)]; rota, la de un cantaor flamenco en televisión; y, por supuesto, la “estridente” (952) voz del Cosmólogo, a la que volveré de inmediato. Cercanas al registro agudo, envejecidas normal o prematuramente, como los cuerpos de los que emanan, al margen de los registros armónicos y las expectativas, estas voces “enfermas” contrastan con la de una enfermera anónima y eficiente con su “voz apaciguadora, algo ingenua” (955). Esta genera dos campos de confrontación en el imaginario sónico hospitalario relacionado con el conocimiento de la enfermedad y la experiencia de la misma: la calma de la enfermera, como los medicamentos que el Cosmólogo enlista en el capítulo 15, no es más que un paliativo. Es en el deterioro de la voz –“Lo que más cambia es la voz, lo que menos se olvida” (960), Siempreviva *dixit*– donde pueden hallarse los efectos más nefastos del mal, los signos de una otredad que acompaña al cuerpo y que el Cosmólogo llega a comparar con el embarazo. Es por eso que el narrador presta tanta atención a la voz de este personaje, escucha que el Cosmólogo ejerce sobre sí mismo y sobre los otros. Los efectos del mal han hecho su voz irreconocible: luego del chirrido de su silla de ruedas, “[o]tro chirrido, más

agudo, sucedió al primero, era su voz, el hilo tenso y cortante de su voz aguda, presa en un soplido gutural, en un acezo” (922). Su voz es como “un altavoz de circo, o como un graznido”, sabe que el mal no tiene cura y se opone tanto a la lista de medicamentos intra-hospitalarios como al “curare medieval” de Caimán.

En los comienzos de su diario nos enteramos de que la cualidad de su voz se debe a que solo puede hablar usando un artefacto que ha inventado: su voz ya no es humana, sino androide, lo cual explicaría el desagrado que provoca. Aunque grotescamente deformada por la tecnología, esta voz sigue siendo “la verdad del cuerpo, un testigo despiadado, aunque inmaterial, siempre ajeno”, objeto sonoro que testimonia la pérdida –“la pasión que ensimisma y la que abrasa se alejaron de mí; lo que ahora escucho cuando hablo es un eco gangoso, el grano de una rugosidad [...] La voz fallece antes que la persona y permanece después. No su textura física, que se degrada, resquebraja y cae, sino su imagen mental, próxima del habla, que asciende” (977)– y que regresa “sintetizada” para perturbar tanto el orden ilustrado del sanatorio sobre los pájaros de la playa como el orden barroco impuestos por las yerbas de Caimán y el sexo de Caballo sobre Siempreviva. Al apagar el artefacto que posibilita su testimonio quedará el silencio. La experiencia del Cosmólogo, su diario, es un eco de “El estampido de la vacuidad”, el último autorretrato de Sarduy: “Todo lo compuesto se desune y disgrega [...] Dado el salto, ¿Cómo escucharemos *el estampido de la vacuidad?*” (110). Como el cosmos, el ser es un conjunto que se disgrega. La praxis literaria de Severo Sarduy, particularmente su última novela, delatan la escucha de ese sonido inaudible que se oculta tras el mayor mal: el simulacro que es la realidad.

En el tratamiento de las voces de esta novela hay una diferencia con el resto de la producción de Sarduy: los personajes ficticios no cantan, esa función es relegada a profesionales, o sería mejor decir –porque esta es otra diferencia– a un profesional, Bola de Nieve. Este

“concierto” de Ignacio Villa se produce dentro de la historia de Siempreviva, cuya obsesión por rejuvenecer tiene un punto fijo en el tiempo al que se quiere volver: cuando ofreció “una fiesta azul y plateada para recibir a Bola de Nieve de regreso de París” (931), cuarenta años atrás. Esto acentúa la conexión con la memoria y la nostalgia que esa música suscitaba en Sarduy. Luego de los remedios caseros de Caimán, asistimos a esa fiesta en el octavo capítulo. El repertorio del Bola y su peculiar interpretación –“excéntrico musical” (946)– ofrecen una lección más sobre el modo en el que Sarduy entendía lo cubano: primero, Bola toca al piano *Munasterio ‘e Santa Chiara*, una canción napolitana de posguerra escrita en 1945 por Michele Galdieri y Alberto Barberis; le sigue *J’ai deux amours*, una pieza popularizada por Josephine Baker en el París de los años treinta; y termina con *Drume negrito*, la canción de cuna que recordará por siempre Sonia, incluso cuando ya sea Siempreviva. Ambos temas europeos tienen nexos con la nostalgia por un territorio, natal o adoptivo, pero la densidad aural de esta escena es más compleja. Entre pieza y pieza el cantautor negro, obeso y homosexual, deja dramáticos silencios, como en el bolero, para que su audiencia burguesa asimile la imposibilidad de su presencia, la incongruencia entre su cuerpo y su talento. Descubrimos entonces que las piezas europeas fueron solo un gancho para esos peces gordos:

Ahora, arrancado a los petulantes el respeto que exigía su ejecución límpida y la singularidad de su voz, olvidada la desazón inicial de su presencia estafalaria o grotesca, podía atacar, sin efectos teatrales o vocálicos, en secreto, casi en silencio, como murmurada a un niño glotón y repleto a la hora de la siesta insular, su predilecta canción de cuna. (496)

Semejante estrategia para imponer su otredad vital y creativa tiene en su repertorio un tema más, que no interpreta en esta ocasión, pero al que se refieren Sonia y el Arquitecto. En un diálogo que podría resultar incongruente para los que no conozcan la obra del Bola ella le revela el “verdadero” nombre del músico: “–Es Monsieur Julien, ¿qué le parece? [...] Julien Martínez Pidal y Ruiz”

(496). El asombro del Arquitecto, su cuestionamiento del tratamiento y el nombre reproduce la disforia entre la imagen del Bola y ese repertorio europeo. La afirmación de Sonia es la misma con la que termina ese tema no interpretado en la fiesta, pero sí en el imaginario sónico del fragmento: *Mesíe Julián* [[escuchar](#)]. La afirmación identitaria del sujeto de esta canción, sustentada en la parodia y la burla de todas las expectativas construidas desde la vigilancia racial, sexual y de clase, es aplastante. Sobre ella se sustenta la admiración de Sonia –inspirada en la pintora Sonia Delaunay con una pizca de Macorina– y la del Arquitecto –a todas luces César Manrique. La interpretación al piano del Bola crea la misma incongruencia entre los acordes iniciales, lentos y cercanos a lo clásico, y el ritmo popular que acompañará a la letra de esa canción. Además, Bola otorga con su voz y su peculiar pronunciación –que imita la prejuiciada habla bozal de los negros en el teatro bufo y vernáculo cubano al igual que hace con las pretensiones de esos caleseros y negritos catedráticos– el tono de burla en el que debe ser entendida, particularmente en la risa que acompaña el mayor insulto racista de la letra: “Y se me hasta orvidó/ que en Cuba yo fui totí”. Sí, se ríe, negro y pájaro, de los que lo insultan.

Esta pieza, escuchada en el trasfondo del concierto, dirige nuestra audición hacia ese sustrato donde, como en todas las novelas de Sarduy, “se deslizó una copa que se hizo trizas contra el suelo” (947). El diálogo de los personajes concluye antes de que Bola se retire. Conversan sobre un último earcon: el Arquitecto quiere vivir bajo tierra –como Sarduy en el primero de todos sus textos adolescentes– para poder escuchar el eco del estallido inicial que dio origen al universo: “*Sonia*: ¿Va a dedicar su vida a escuchar un rumor?” (947). El concierto de Bola de Nieve en un contexto poscolonial e insular canario –“el patio de la mansión, antes asiento de un cabildo, y aún antes resguardo del menceyato” (944)– recupera narrativamente las preguntas que han perseguido a Sarduy: la posibilidad de una identidad y las potenciales respuestas locales y globales. La risa de

Mesié Julián delata el carácter simulado de cualquier afirmación y la inutilidad de la ansiedad ontológica, causante de todas las *vexations* –más de 840, sin dudas– en la vida de un individuo.

Toca el turno entonces al palo de agua de la composición de Cage para el ballet de Cunningham, que unido a la torpeza del cuestionamiento metafísico me regresa al tema de la inconformidad de Sarduy con el humanismo ilustrado. El resto de la música de la novela –muy poca si la comparamos con textos anteriores– brota de radios de batería o de los camiones, y en todos los casos se califica negativamente, como un ruido que perturba el silencio del sanatorio. Idéntico signo negativo posee el resto de los earcons emitidos por artefactos: chirridos, portazos, pitos, traqueteos y ruidos en general. En varios casos, esa auralidad se corresponde con aparatos directamente asociados al *locus* hospitalario: sillas de rueda y ambulancias, pero también a la dimensión que la auralidad de otros, como la radio y la televisión, adquieren en este contexto:

El ruido: no es el de los carritos de transfusiones, ni el de las palanganas que caen, ni el de las vociferaciones dementes o adoloridas, ni el gemir, ni el ronquido, sino el de la televisión unánime y desgañada del continente que alguien tuvo la idea de instalar, día y noche prendida, con distintos canales en cada habitación y distintos vozarrones y musicangas que ululan y se contradicen sin cesar. (954)

Además de la grotesca imagen aural de la nación española –y sus implicaciones coloniales, pues Canarias es el locus de este aislamiento–, esa proliferación audiovisual pretende ocultar el avance de la muerte. El inconforme es, una vez más, el Cosmólogo, quien solo encuentra alivio cuando “el azar catódico hace que la diversidad estrepitosa de las imágenes se totalice en una” (954) que muestra una escena indonesia donde una bailarina tañe cimbaillos seguido de la voz rota de un cantaor flamenco. Pero tanto la propagación desordenada como la simplicidad son máscaras que dificultan el acceso al silencio. De inmediato el Cosmólogo anota en su diario la relación entre

enfermedad y tecnología, no solo en sus variaciones médicas, sino también metafísicas: “Estar enfermo significa estar conectado a distintos aparatos [...] La cura es una ruptura de amarres, de nexos”. La cura es producir un cortocircuito, pasar del conocimiento astronómico y su dramatismo barroco al conocimiento cosmológico, donde “los astros son cifras que caen, invariables y pocas noticias del universo” (955).

El mal no es solo el SIDA, sino la progresiva dependencia de la máscara como artefacto – incluso para producir la voz, ese objeto único– que conduce a dudar de la humanidad de los enfermos, quienes se mueven lentos y cautelosos como los medios de transporte del capítulo inicial de la novela. La relación con una enfermedad metafísica viene de la mano de las posibilidades del artefacto para reproducir –por ende simular y alargar– un estado, y de sus limitaciones a la hora de producir un acontecimiento, de su condición de objeto sonoro de duplicada agencia. A la vez, de las mediaciones que genera entre el sujeto y el mundo. Si en otras novelas de Sarduy esa mediación –reduplicación de la máscara– ofrecía una posibilidad para develar el simulacro de lo real, el territorio desde el que se experimenta ahora, por entonces una enfermedad mortal, condiciona esta escucha casi ecológica que descalifica como “ruido” gran parte del imaginario sónico de la novela.

Algo similar sucederá con los objetos y animales. Como suele ocurrir en las novelas de Sarduy, los objetos cotidianos adquieren relevancia a partir de que su sonoridad, que sabemos dependiente del movimiento o la acción de otro elemento, se nos presenta desconectada de esa primera agencia. En este caso: palanganas, lámparas de techo, vajillas y collares de santería cuyos estruendos, tintineos y rumores delatan no solo el ambiente hospitalario sino el progreso del mal: “Me tiemblan las manos. Cuando escribo, y en cualquier posición que me ponga, las letras son pataleantes garrapatas. Cuando intento beber, tintinea la taza” (979). En el terreno de lo animal,

Sarduy se mantiene en el repertorio que ha cultivado por décadas: perros y gatos, insectos –ahora, abejas– y, por supuesto: pájaros, hiperónimo desdoblado en el “escarceo” de las palomas, el “revoloteo” de los canarios y los “gritos” de las cacatúas. De modo general, las aves producen sonidos menos asociados al vuelo y el canto que de costumbre, y más cercanos al espectro ruidoso: graznidos y golpes contra los cristales y el techo –recurrentes desde *Colibrí*. Como muestra del cambio de actitud, el paso de los pájaros, “única incisión al silencio” (935), ya no posee el poder vaticinante del *Diario* del Almirante: en el capítulo segundo, durante la presentación de los enfermos, la Marinero pregunta al verlos inmóviles bajo el acristalado pentágono:

–¿Esperan pájaros?

–Ya pasaron –respondió el más desmejorado del banco, con una sonrisa que le trazó en las comisuras de los ojos y de los labios arrugas minúsculas.

–¿Una tempestad de arena?

–No: la luz cura. Hoy se han hecho visibles sus siete colores. El cielo desborda de esa misma fuerza que nos ha llegado a faltar. (921)

El éxtasis intrahospitalario no responde a una “escucha” semántica o causal –ni pájaros como indicios de tierra firme ni tempestades en el desierto–, sino a la “escucha” reducida de la condición de la luz y de la homomaterialidad de ese elemento natural y el cuerpo de los enfermos. Sin embargo, el Cosmólogo rechazará también esa homología en su camino hacia el dejar de ser desencarnando, deshabitando el cuerpo. El contexto de la enfermedad conduce al personaje a un rechazo directo de la materialidad, camino que Sarduy había evitado durante muchos años, abogando por una insistencia en ella. En esta novela el personaje intenta otra vía. La búsqueda del silencio pasa por abandonar la materialidad de las cosas y acentuar la nada que media entre ellos:

Observó con calma todos los objetos y lo que había entre ellos, como si el vacío fuera algo táctil, material.

Aún se sentía el fragor de la huida, una huella que el aire conservaba, eco inaudible de un salto mortal.

Cerró la puerta con cautela, como si quisiera preservar el silencio interior o respetar el sueño ligero de un convaleciente. (990)

La devolución de la materialidad al vacío posee, por supuesto, una raíz oriental, y es constatable tanto en la pintura china como en el lugar del silencio dentro del budismo. Coincide, a su vez, con las reflexiones de John Cage sobre el lugar del silencio en su obra, especialmente cuando se trata de cómo conectar la diversidad de objetos sonoros que contienen. Hablando de su trabajo en *Europerras I & II*, asegura en el documental de Frank Scheffer: “They’re not connected. Rather than lines being drawn between the various elements it’s simply the nothing in between them that allows it to exist” (50:10-50:23). Lo mismo sucede con su pieza *Four*³ para la danza de Cunningham que Sarduy transduce: el resto de los objetos sonoros coinciden en el espacio de la pieza no por su armonización, sino por el silencio que los contiene. Igual en la coreografía de *Beach Birds*, donde los bailarines pueden moverse a su propio ritmo, independientes, tocándose apenas en determinados momentos y de un modo muy sutil, como fichas de un ajedrez delatado tanto en sus movimientos como en el vestuario, como caracteres de un discurso caligráfico chino.⁸⁴ La relación entre el silencio y el resto de los earcons en la novela de Sarduy busca resaltar el lugar del primero como estado que se persigue no solo por las recurrentes alusiones al mismo –casi el doble de menciones que el siguiente earcon, que es la música– sino por el debilitamiento de la

⁸⁴ En uno de los videos que componen la dance-capsule de esta pieza en el sitio web del Merce Cunningham Trust, una de las bailarinas del elenco original de la pieza se refiere a la relación con el ajedrez, mientras otra afirma que la caligrafía china fue la inspiración original de la obra, pero que “This dance has layered meanings and layered ideas. They can all exist together in that space” (*Beach Birds* repertory video, 3:17-3:27).

agencia de la mayoría del imaginario sónico, que es lo que termina convirtiéndolos en ruidos y les permite integrarse, existir como parte del silencio mismo. Después de todo, como descubrió Cage en Harvard, el silencio aural no existe, es tan solo falta de intencionalidad sonora.

De esa no intencionalidad hablan los rumores y las vibraciones asociados a agentes ni humanos ni tecnológicos ni animales, y que ocupan proporcionalmente un destacado lugar en el imaginario sónico del texto. El agua, la tierra, el viento, el ambiente en un sentido general, funcionará como el continente, los marcos de esta cámara de silencio cuyo objetivo último es, como el de Arecibo, escuchar el Big Bang por medio de su traza luminosa. “La enfermedad me ha reducido a esta silla de ruedas. Soy un amasijo de huesos y quijada al revés, cubismo vivo, pero he visto lo que pocos hombres [...] la explosión de una supernova [...] inaudible, inmenso, remoto” (956), nos dice el Cosmólogo en el primer capítulo de su diario. Creo que ese es el rol del arquitecto y de la descripción bastante detallada de su casa bajo tierra, locus ideal para escuchar ese rumor, refugio al que llega Siempreviva al final de una historia que se interrumpe y cuyos finales nos serán contados “Si la Pelona, siempre presta a golpear, me concede una tregua” (999).

El regreso se ha efectuado entonces: regreso del ser a la materia y del autor a sus orígenes y a su archivo. El silencio, testigo fugaz, se ha tornado perenne y delatado, tanto por la vía de su reiterada mención como por la praxis de una escritura que se va separando de su curso, desprendiendo de la piel echa jirones. Como la escritura, la voz ha ido sufriendo un deterioro progresivo desde los inicios de la década, primero bajo los efectos del poder, luego bajo los de la enfermedad: de las voces acotarradas y adolescentes de Colibrí y Cocuyo que avanzan indetenibles hacia una voz de Padre pasamos a la pérdida de la voz y la necesidad del artefacto para reproducirla. Lo mismo sucederá con la escucha: para escapar del garito bullanguero o la violencia del hospicio será preciso entrenar al máximo las aristas causal y semántica. Pero ante la muerte,

de nada valdrá identificar el tintineo del material quirúrgico, lo único que valdrá la pena de ser escuchado es el silencio entre los objetos sonoros, algo que es solo posible ejerciendo una escucha reducida de lo real, que revela su verdadera condición de naturaleza hace tiempo ya muerta.

3.0 Severo Sarduy en France Culture: cámaras de eco para la audiencia francesa

En este capítulo realizo el más detallado estudio que se ha hecho hasta ahora de la producción radial de Severo Sarduy en France Culture, una de las emisoras estatales más reconocidas del país galo. El objetivo es analizar las conexiones entre el imaginario sónico del autor y su concreción en objetos sonoros que, al ser difundidos en la radio, afectaron el imaginario sónico de filiación latinoamericana de la audiencia. Al igual que en el capítulo anterior, se exploran las dimensiones políticas de esas elecciones aurales y sus relaciones con el pensamiento cultural de Sarduy. El capítulo posee un primer acápite de carácter contextual donde comparo los mecanismos de producción radial que conoció Sarduy en Cuba, como oyente, y en Francia, como realizador. Este marco contextual permitirá entender las peculiaridades de su producción radial como resultado no solo de las políticas que regían el medio en ambos contextos, sino de su interés por dotarlo de un potencial crítico.

El segundo epígrafe contiene una serie de *close listening* de una muestra significativa de los programas en los que participó, produjo o le fueron dedicados durante sus 30 años de colaboraciones con France Culture.⁸⁵ Un lugar destacado dedico aquí a sus radioteatros, co-

⁸⁵ En esta sección solo estudio la colaboración de Sarduy con France Culture –la más importante de su trabajo en la radio–, cuya labor por preservar los archivos sonoros franceses continúa hasta hoy en cooperación con el INA. De los 155 programas del catálogo del INA –atendiendo solo a las primeras emisiones– donde Sarduy figura como colaborador entre 1963 y 1993, las de ese primer año –solo dos– aparecen bajo la cadena France III Nationale, que devendría France Culture al año siguiente. Otros 3 programas salieron por France Inter, se trata de segmentos de noticias donde Sarduy es entrevistado brevemente. Otra zona importante de su colaboración para la radio se produjo en los servicios internacionales de Radio France, particularmente para Radio France Internationale, donde produjo y participó en programas en español dirigidos al público español y latinoamericano. Las producciones en español a las que he tenido acceso son poco representativas de su quehacer como periodista –apenas dos emisiones de *París, en primer plano*, de 1969, en los que comenta obras literarias– y pertenecen al momento en el que Radio France Internationale comenzaba a independizarse como emisora. Como hemos visto por la correspondencia familiar, Sarduy había hecho programas en español para los servicios internacionales en las dos décadas anteriores: “Como se producen tantos y tantos programas en español me enteré después de avisarles que dos o tres de las emisiones que hago, es decir, *Ciencia, París* y otra sobre París no pasan para Cuba, de modo que no pueden oír mas que *Literatura en debate*, es

producidos con el equipo del Atelier de Création Radiophonique y que son la única zona de su producción radial explorada por la crítica –aunque tímidamente y más en su textualidad que en su auralidad– hasta ahora. Es en estos espacios radiales donde Sarduy podía articular una política de lo aural que no solo aunaba earcons y objetos sonoros, sino que se concretaba en objetos culturales de una difusión muy superior al de sus novelas, al menos en lo que al territorio francés se refiere. No debe subestimarse este hecho pues mi estudio muestra también que el lugar de Sarduy en la promoción de la literatura latinoamericana en París no se redujo a su trabajo en Seuil y Gallimard. Radio France fue una plataforma ideal para moldear el canon de nuestra literatura en Francia, para poner “en el aire” un tipo de literatura que priorizaba su materialidad tanto como sus conexiones con la cultura popular al margen de localismos y pintoresquismos políticos.

Conviene también, antes de comenzar el análisis, recordar que parto de la hipótesis de que no hay para Sarduy una diferencia entre su proyecto escritural y su proyecto aural, donde lo radiofónico ocupa un lugar central. Una de las personas que más íntimamente conoció esa labor, Emilio Sánchez Ortiz, lo deja claro:

Escribía para la Radio como resultado, en efecto, de una escucha inicial y normal continuación de una obra literaria esencialmente vocal que, para él, gana mucho leyéndola en voz alta. La voz era lo primero que su erotismo captaba [...] Lo primero que buscaba en las ciudades que visitó era el laberinto de las voces [...]Y la radio le ofrecía explorar ese continente de la Voz que estimó paradójicamente abandonado antes de ser conquistado

decir la mesa redonda, que es la más aburrida y pasa los viernes. Las otras las presento yo mismo” (1 de junio de 1966).

Sería productivo establecer una comparación entre estos programas dirigidos hacia Latinoamérica y en español y aquellos que hizo en France Culture, pero esos programas no fueron conservados por los archivos franceses ni por el propio Sarduy. En su formidable “Retrato de esa voz que llaman Severo Sarduy”, Emilio Sánchez Ortiz insinúa que posee algunos de esos archivos. Desgraciadamente, mis correos no han conseguido traspasar su retiro de la vida pública, por lo que la tarea es, por ahora, imposible. Otra posibilidad sería encontrar en alguna biblioteca escolar latinoamericana los discos de vinilos de la serie La ciencia en Francia, que Sarduy produjo para los servicios internacionales y que se distribuía en el continente. Ver Anexo C.

por culpa de la brusca y abusiva irrupción de la imagen en el mundo contemporáneo de la Comunicación. (1720)

De modo que este capítulo debe leerse como correlato del anterior, trazando continuos vínculos entre las piezas radiofónicas que analizaré y la auralidad de sus novelas, poemas y ensayos, como parte de la búsqueda de Severo Sarduy “de un vocabulario personal, de un estilo, de un modo de escuchar: un modo de ser” (Sánchez Ortiz 1720).

3.1 Auralidad de los medios en Severo Sarduy: entre el *american way of broadcast* y *l'état radiophonique*

Tanto en París en 1908, desde la Torre Eiffel hasta Villejuif, como en New York, desde el Metropolitan Opera hasta 20 km de distancia, la primera voz que viajó por los hilos telegráficos fue la de Enrico Caruso. Este dato, aportado por uno de los mayores historiadores de la radio francesa, Jean-Noël Jeanneney (*Une histoire* 146) ofrece varias aristas de interés que estaré abordando en este epígrafe. En primer lugar, la relación entre radio y música, y más específicamente entre radio e industria musical, pues Caruso no solo era muy conocido por sus presentaciones en vivo en Europa y Estados Unidos, sino que había firmado desde 1904 un contrato con la Victor Talking Machine Company. Esto ofrece, a su vez, otro ángulo: el peso que tendrá la radio en la expansión de la cultura popular asociada al entretenimiento y en la globalización de esas zonas de la cultura occidental.

En segundo lugar, la elección de los datos de Jeanneney apunta a un nacimiento común que, de inmediato, se desarrollará en dos modos de producción radial cuyas mayores diferencias estriban en el control sobre el medio. De un lado estaría el modelo norteamericano, esencialmente

comercial y con casi nula intervención del estado; del otro, el modelo aplicado en Europa, donde el poder político controló las transmisiones desde el comienzo.⁸⁶ Tanto Jeanneney como Derek W. Vaillant coinciden en que “The U.S. techno-aesthetic ideal stressed power, abundance, and high speed execution; it could be quantified in kilowatts, stations, transmitters, and program hours. The French techno-aesthetic emphasized quality, scarcity, and deliberate pacing” (Vaillant 2-3). Ambos alimentan la narrativa bien establecida de la culta Europa frente a la voraz América, pero Jeanneney propone un modo intermedio, que sería el francés, donde se ha dado una dinámica más fluida entre etapas comerciales: hasta 1945 y luego de 1982, y etapas donde el control estatal ha sido férreo: 1945-1982, y donde las radios piratas tuvieron un rol importante en las políticas gubernamentales sobre el medio y en el contenido radial.

Tanto Jeanneney como Vaillant –como la mayoría de los historiadores de la radio– desatienden la diversidad de modalidades “intermedias” que se produjeron en las zonas periféricas y los efectos que tuvieron esas variaciones en el modo de hacer y usar la radio en las metrópolis.⁸⁷ Tal es el caso de la radio en las colonias francesas de África, y particularmente el caso de Argelia, que oportunamente abordó F. Fanon. Del otro lado del Atlántico, en los bordes del Norte Global, se encuentra el caso de Cuba, cuyo seguimiento del modelo norteamericano, desregulado y marcadamente comercial, no impidió que algunos realizadores trasladaran al medio parte del espíritu de las vanguardias, incluidas su veta nacionalista y sus posturas políticas de izquierda. El

⁸⁶ La regulación estatal en Estados Unidos es tardía. Entre 1920 y 1927 no se necesitaba autorización ni existían impuestos asociados a esta producción cultural. La Radio Act, firmada en febrero de 1927 solo exigía la obtención de un permiso de parte de la Federal Radio Commission. Para entonces ya había en Estados Unidos alrededor de 6.5 millones de radioreceptores y se habían conformado la NBC (1926) y estaba por nacer la CBS (1928) (Jeanneney 148). Del otro lado del Atlántico, en Alemania solo se permitía transmitir en 1923 a un grupo de empresas y ya en mayo de 1925 el estado se hizo cargo con el nacimiento de la Deutsche Welle, vigilada por los ministros de la Radio y del Interior. Se implementó un sistema de impuestos y se prohibió la publicidad muy rápido (150). La BBC surgió en 1922 y para 1928 la radio italiana ya estaba en manos de Mussolini (151).

⁸⁷ El texto de Vaillant es ilustrador de los resultados que se obtienen al combinar los modelos para una audiencia no colonial, sino metropolitana, pues se centra en las emisiones francesas de postguerra en Estados Unidos por medio del French Broadcast System.

primer sub-epígrafe de este capítulo es un intento de inventariar ese *otro* modelo intermedio, uno donde esos dos modelos metropolitanos se conectan en un espacio neocolonial –Cuba entre 1920 y 1959– gracias a las dinámicas de movilidad entre lo local y lo global impuestas a los realizadores. Severo Sarduy es uno de los rizomas de este proceso, por lo que antes de estudiar sus producciones radiales conviene caracterizar la radio que conoció en Cuba, como oyente, y aquella que devino un medio de sustento y de expresión creativa, la radio pública francesa, a la que dedico el segundo sub-epígrafe.

3.1.1 Condiciones de despegue: “oyeron La Habana con entera claridad”

No me propongo aquí un recuento detallado de los avatares de la radio en Cuba, sino una caracterización general de las políticas culturales y comerciales que guiaron su desarrollo en la Isla y de los efectos de su expansión acelerada sobre el paisaje sonoro de los cubanos.⁸⁸ ¿Cuáles fueron los modelos tecnológicos, económicos y creativos importados por los realizadores cubanos o generados por las dinámicas internas? ¿Qué mediaciones generó durante los cincuenta, entre estado, intelectualidad y públicos, particularmente en lo que respecta a la imagen de lo nacional? ¿Qué roles asumieron los escritores y la escritura ficcional en los medios? La respuesta a estas preguntas ofrece una panorámica del modelo de medios que Sarduy conoció y que, inevitablemente, produjo ecos tanto en su escritura como en su labor para la radio pública francesa a partir de 1963.

La Radio Corporation of Cuba fue creada en mayo de 1922 como parte de la expansión financiera de los consorcios eléctricos. El 10 de octubre de ese mismo año fueron inauguradas

⁸⁸ Sustento mis comentarios de este epígrafe en los dos libros más completos sobre el tema: *La radio en Cuba*, de Oscar Luis López y *Apuntes para la historia. Radio, televisión y farándula de la Cuba de ayer*, de Enrique C. Betancourt. Como parte de los esfuerzos por rescatar las historias locales, varios periodistas e investigadores cubanos han escrito artículos, han realizado reportajes y recogido testimonios sobre la creación de emisoras radiales locales en distintos puntos de Cuba. Me han sido de particular utilidad los dedicados a Camagüey.

oficialmente las emisiones con un discurso del presidente de la república, Alfredo Zayas, cuyo interlocutor fundamental no era el pueblo cubano, sino el norteamericano. El hecho contiene muchos de los ingredientes que caracterizaban lo socioeconómico en la Cuba del momento: la fusión de un capital simbólico nacionalista –el 10 de octubre se celebra el inicio de la lucha por la independencia– con capitales económicos norteamericanos –el invento llegaba de la mano inversionista de la Cuban Telephone Company– bajo el accionar de un grupo político y una clase social que reconoce abiertamente sus lealtades *plattistas*.⁸⁹ La historia de la radio en la Cuba republicana puede contarse como el esfuerzo persistente de ese grupo social por ganar el control económico y creativo del medio, algo que fue un hecho en la década de los cincuenta. Para entonces, las ondas de Radio Rebelde, desde la Sierra Maestra, comenzaban a anunciar la llegada del monopolio de estado sobre los medios de comunicación instaurado en la siguiente década.

Pero bordeando esta inauguración oficial hay una serie de hechos que indican, desde el inicio mismo del medio en la Isla, las transformaciones que imponía sobre el paisaje sonoro. Antes de que la PWX transmitiera ese 10 de octubre, tres grupos de radioaficionados lanzaron sus emisoras en el verano de ese año: la 2-HG, de Humberto Giquel, la 2-MG, de los hermanos Salas (Betancourt) y la 2-LC de Luis Casas y su hijo (López).⁹⁰ Esto demuestra que, a la par de una radio asociada a intereses comerciales de grandes compañías, el medio posibilitaba pequeñas empresas

⁸⁹ Alfredo Zayas representa muy bien este grupo: descendiente directo de mambises, opositor él mismo a la Enmienda Platt y víctima de ella en las elecciones de 1916, dedica su discurso inaugural de la radio “al pueblo de los Estados Unidos de América, por el maravilloso invento inaugurado por la Cuban Telephone Company” (Betancourt 42). Aunque parezca entreguista, en el discurso puede escucharse también una velada advertencia a los representantes norteamericanos presentes en la sala continua –Enoch H. Crowder, con el cual Zayas discutía un cuantioso empréstito por orden del presidente Harding, y Frank Steinhart, cónsul general– sobre el nacionalismo que iba ganando terreno en el pensamiento cubano. En ese discurso, Zayas resalta el amor a la independencia del pueblo cubano y le recuerda al norteamericano que sus representantes habían reconocido esa soberanía, por lo que espera “vuestro respeto ¿y por qué no, amor? hacia nuestras instituciones nacionales republicanas” (Luis López 28-29). La frase final vuelve en el mismo sentido “¡Tres vivas a la absoluta independencia de Cuba!”

⁹⁰ En la primera nomenclatura de la radio en Cuba, activa hasta 1930, el número correspondía a cada una de las 6 provincias de entonces, comenzando el conteo de occidente a oriente, y las letras al dueño. La 2-MG, una de las emisoras de más larga duración en Cuba, se llamaría luego Radio Salas.

familiares con disímiles intereses. Al menos hasta los años cuarenta se mantendrá una diversidad de políticas editoriales como la que distancia los intereses más comerciales de los Salas, dueños de una tienda que promocionaban, de la intención marcadamente cultural de los Casas, una familia de músicos y actores, creadores de los nexos entre radio y literatura en la isla cuando Zoila Casas, primera voz de locutora, comience a leer cuentos infantiles adaptados en 1923.

La prensa había difundido hasta la saciedad y con los tintes maravillosos de cualquier nueva tecnología la inauguración, a la par que promocionaba los primeros radio-receptores. Este es un anuncio de junio de 1922, cuando solo podían captarse las ondas de los radioaficionados cubanos, pero que testimonia las nacientes transformaciones en el paisaje sonoro:

El último atractivo de hoy en los hogares de otras partes del mundo es el radio-teléfono como medio de entretenimiento. ¿Qué contiene el aire para usted? ¿polvo, ruido, calor?

El vehículo mágico que lleva a su casa: la música, la canción, el ingenio, la alegría, la elocuencia, la compenetración del mundo exterior. Permítanos darle una demostración. La Westinghouse Aeriola Grand. Igual que un fonógrafo. Posee un tubo receptor, regenerador al vacío, en combinación con microteléfono de gran vibración. (López 18)

Aún no existía la radio como praxis cultural establecida pero ya se generaba la necesidad de su consumo. La modernidad y la magia se combinan con explicaciones sustentadas en inventos previos como el fonógrafo y el teléfono y en un léxico tecnicista que contribuye al prestigio del Aeriola Grand de Westinghouse. Otros anuncios los llaman “máquinas parlantes” y el *Diario de la Marina* reportó que, durante las pruebas, se recibieron cartas de felicitación desde New York “diciendo que oyeron La Habana con toda claridad” (20). Estos anuncios y reportajes marcan el inicio de una prensa especializada en radio y “farándula”, que producirá una gran cantidad de contenido –artístico, técnico y comercial– dirigido a un sector cada vez más amplio de la

población. Es, a la vez, el despegue de una industria publicitaria relacionada con los medios audiovisuales que se convertiría en una de las más importantes de América Latina y en la que trabajaría el joven Sarduy en sus años habaneros.

En cuanto a la relación con el espacio construido, el mismo *Diario* aclaraba que la recepción del acto inaugural oficial dependería del aparato que se poseyera pero que, y aquí viene lo que más me interesa, se pondrían alta voces tanto en las afueras del Palacio Presidencial como en la calle Amistad 124, muy cerca de la sede de la Cuban Telephone Company.⁹¹ Además, los que pudieran costearlo tenían otras opciones de recepción colectiva en Amistad, entre Barcelona y Dragones, sede del hotel La Reguladora, y en el teatro Campoamor. La radio comenzaba signada por el estar juntos, no solo en el seno de las pocas familias que podían entonces tener un radio-receptor, sino en el seno de la comunidad y, particularmente, de una comunidad muy especial: la que gira en torno a la industria del entretenimiento y los servicios. Los interesados podían reservar en el restaurante de La Reguladora –“El primer restaurante de La Habana que ofrece a los clientes esta moderna diversión [...] Reserve su mesa por el teléfono A-3884, sin costo extra” (22)–, donde incluso se creó un coctel llamado Radio, o ir al Campoamor donde F. W. Borton –quien importaba radio-receptores marca Parangon– permitiría al público escuchar la emisión mientras se proyectaba una comedia de Max Linder. La relación de la radio con los centros nocturnos de moda de La Habana nace en este momento y llegará a los *live* recurrentes desde estos espacios en la radio posterior a esta etapa “artesanal”. A la vez, la experiencia del Campoamor anuncia las posteriores escuchas colectivas desde cines y teatros de los dos mayores éxitos de los dramatizados radiales

⁹¹ La inauguración de la radio en Cuba tiene una particularidad técnica interesante: Zayas no estaba en la sede de la Cuban Telephone Company, sino en el Palacio Presidencial. Un cable unía ambos puntos –más de un kilómetro–, por lo que la radio salió al aire a la vez que se emitía el primer remoto. Otro hecho significativo es que la emisora instaló altavoces del otro lado del estrecho de la Florida, en el Club San Carlos de Key West, para que los tabaqueros cubanos emigrados escucharan la inauguración mientras trabajaban (Luis López 34), creando un puente radial entre la Isla y su diáspora que se ha mantenido, aunque no siempre con el mismo beneplácito, desde ambas orillas.

cubanos: *Chan Li Po* (1937) y *El derecho de nacer* (1948), ambos de Félix B. Caignet. La radio comenzaba a reconfigurar los flujos de movilidad urbana tanto en lo que respecta a los públicos como a los recursos humanos y materiales que intervienen en su realización a la par que enriquecía la funcionalidad de ciertos espacios públicos ya asociados a la auralidad.⁹²

Pero, aparte de la voz de Alfredo Zayas, ¿qué Habana fue esa que se escuchó claramente incluso en Europa, según los reportes? La emisión tuvo dos momentos: de 4:00 a 5:30 en la tarde y de 8:30 a 10:00 en la noche. En ambos momentos el Himno Nacional abrió la programación, estableciendo una relación entre medio y nacionalismo que se mantiene hasta hoy, pues es el mismo himno el que cierra las emisiones radiales cubanas. En la tarde, luego de esta pieza, se escuchó el discurso de Zayas, del que destacaré solo una frase más, por ser representativa de la relación afecto-auralidad y del supuesto dominio que la nueva tecnología imponía sobre una naturaleza hostil: “Lanzadas mis palabras al espacio, llevadas por las ondas atmosféricas sobre los mares agitados y sobre las altas montañas, espero que penetrando en vuestros oídos, ciudadanos de la patria de Washington, llegarán hasta vuestros corazones y evocarán un eco como una vibración de afecto recíproco” (Luis López 27).

La transmisión continuó con una serie de piezas musicales de las que solo una no era cubana: *Liebesfreud*, de Fritz Kreisler [[escuchar](#)], una danza vienesa para violín y piano de comienzos de siglo interpretada por los esposos Joaquín Molina (violín) y Matilde González (piano). El programa continuó con *Rosas y violetas*, de José Mauri sobre un poema de Heinrich Heine [[escuchar](#)], y *Presentimiento*, de Eduardo Sánchez de Fuentes, ambas interpretadas por Rita Montaner. Luis Casas, director artístico del evento y conductor de la banda militar que interpretó

⁹² Los datos obtenidos durante la fase inicial de esta investigación me permitieron completar un proyecto digital que muestra las relaciones entre radio y urbanismo en La Habana entre 1922 y 1950. Para acceder a algunos de los mapas diseñados a partir de este proyecto ver “[Cuba Broadcastings 1923-1950](#)”.

el Himno y otras piezas que de inmediato comentaré, vio el potencial vocal e interpretativo de Rita Montaner, que apenas comenzaba su carrera, y la convirtió no solo en la primera voz de mujer escuchada por la radio en Cuba, sino de mujer afrodescendiente. El hecho es más significativo si se piensa que gran parte de la carrera de esta diva estaría asociada a la música afrocubana por su relación con Ernesto Lecuona y otros representantes del negrismo musical de la vanguardia cubana, y con Bola de Nieve y otros artistas que defendieron esa herencia musical y que también son muy importantes en el imaginario sónico de Sarduy. Para finalizar la sección de la tarde: el danzón *Princesita* y la criolla *Soy cubano*, ambas de Luis Casas, interpretadas por la Orquesta Casas y, en el segundo tema, el tenor Mariano Meléndez. El repertorio no podía ser más cubano y, tampoco, más asociado a una serie de músicos que se encontraban enfrascados en fundir la música popular cubana con la música de concierto, un proceso que vería su culminación con la obra de Lecuona y de Alejandro García Caturla, en la composición, y con Alejo Carpentier en la musicología.

La sección nocturna del programa fue, solo en apariencia, más variada. En la primera parte, luego del Himno, se escuchó el aria de *La Wally*, de Alfredo Catalani [[escuchar](#)], interpretada por la soprano Lola de la Torre y la acompañante Matilde González. Le siguió un discurso del presidente del Radio Club de Cuba, Federico G. Morales. Posteriormente, uno de los momentos musicales emblemáticos de *Tannhäuser*, de Wagner: *O du mein holder Abendstern* o *Romanza de la estrella* [[escuchar](#)] –por el barítono Néstor de la Torre– seguido del *Ave María* de Schubert, por los esposos Molina-González [[escuchar](#)]. Cerrando esta parte: *Primavera*, danzón de Felipe Valdés por la Orquesta Casas. Más allá del anacronismo de este danzón de cierre, este tramo del programa tiene un hilo conductor muy evidente: composiciones cultas sustentadas en leyendas o mitos

germánicos –centradas en roles femeninos cuyo destino las lleva a abandonar su patria⁹³ y ejecutadas en orden cronológico inverso al de su creación. Más allá de que la selección pueda basarse en el gusto del director artístico más que en una popularidad de los temas en La Habana de los años veinte, no deja de ser curioso este hilo de Ariadna que Luis Casas traza la noche de la inauguración oficial de la radio en Cuba y el eco que tendrá en novelas de Severo Sarduy como *Maitreya*.

El anacronismo del danzón de la primera parte de la noche deja de serlo cuando se revisa el tramo final del programa: en un cuerpo de piezas cubanas –una criolla por la Orquesta Casas, la famosísima habanera *Tú*, de Eduardo Sánchez de Fuentes [[escuchar](#)], por su autor y Lola de la Torre, y el danzón *La niña de mis amores*, de Luis Casas por su orquesta– destaca la *Meditación* de *Thaïs*, de Jules Massenet [[escuchar](#)], por los esposos Molina-González. Ahora la pieza anacrónica sería la francesa, pero una vez más se trata de una pieza centrada en una mujer, devota de Venus, que dejará su vida de placeres para seguir una vida monacal en el desierto. Luis Casas creó en este programa inaugural un imaginario sónico que merece un estudio más detallado y que fue diseñado con elevada conciencia de la importancia que tenían la emisión de tales objetos sonoros por medio de las ondas hertzianas. Los radioyentes, en sus casas o apiñados en los lugares públicos donde se instalaron altavoces, asistían no solo a la inauguración de una tecnología sino al uso creativo de la misma para construir narrativas y generar afectos.

Los reportes de escucha del día siguiente no solo llegaron desde New York o Europa, sino desde el interior de la Isla: “Desde Ciego de Ávila, ciudad de la provincia de Camagüey, a

⁹³ Incluso la pieza para tenor de Wagner tiene como motivo central el lucero matutino, Venus o María en la tradición cristiana, invocada por el sufrimiento de Elisabeth por la ausencia de Tannhäuser. En el caso de Schubert, es sabido que antes de la versión catolizada, la pieza es la plegaria de Ellen Douglas desde el exilio, al que ha escapado con su padre. Al ser una versión instrumental la que se radió esa noche en La Habana se ha eliminado la principal diferencia entre el original de Schubert y su posterior popularización.

cuatrocientos sesenta y un kilómetros de La Habana, informan que la música se captó con tanta claridad que fue *usada para bailar*” (Luis López 34). Hace bien el investigador en destacar esa frase que caracteriza el modo en el que los oyentes cubanos comenzaron a incorporarle funciones de entretenimiento a la “caja parlante”, incluso en ciudades pequeñas como Ciego de Ávila, que en 1919 tenía 16 408 habitantes.⁹⁴ El reporte indica algo más: la preferencia por las piezas bailables, es decir, por el danzón, frente a la música de conciertos que con tanto esmero parece haber escogido Casas Romero, lo que indica la estrecha relación entre la radio y la música popular mucho antes de que hubiera un radio en cada casa cubana. Ahora bien, ¿cómo llegó el nuevo invento, además de las emisiones capitalinas, al resto de las provincias cubanas?

Hoy se sabe que los primeros experimentos radiales en Cuba no se desarrollaron en La Habana, sino en un batey del centro de la Isla, muy cerca de la ciudad de Sancti Spíritus. En el central Tuinicú, el norteamericano Frank H. Jones operó un transmisor de chispas con una antena Marconi desde 1912. Sus experimentos fueron detenidos por la Primera Guerra Mundial, pero luego de 1923 Jones mantendría una e incluso dos estaciones activas en la zona (Rey Yero). Lo mismo sucedería en otros centrales azucareros cubanos operados con capital norteamericano o que contaban con técnicos de ese país, quienes importaban el equipamiento, como en el caso de San Luis, en las cercanías de Santiago de Cuba. En la ciudad de Camagüey, donde nacería Sarduy a finales de la siguiente década, la radio llegó de manera oficial el 16 de enero de 1924, con la emisora 7-AZ de Pedro Noguerras y Juan F. Aguirre, desde la habitación 221 del Hotel Plaza. Esta fue la primera estación con licencia oficial fuera de La Habana y se mantuvo activa hasta 1962, luego de 1930 bajo el indicativo CMJA (Fabelo Pinares). La dinámica entre pequeñas empresas

⁹⁴ Los datos de población están tomados del *Informe General del Censo de 1943*.

de servicios y primeras estaciones de radio de la etapa artesanal del medio se reproduce en el interior de la Isla mientras la fiebre de la radio se expandía como pólvora (ver Apéndice B).

Desde el punto de vista de los contenidos y de las parrillas de programación que van conformando la fisonomía de la radio en la Cuba que Sarduy escuchó e incorporó a su obra escrita y aural hay tres temas que me interesan particularmente: el papel de los dramatizados en la radio cubana, primer contacto de Sarduy con las posibilidades y limitaciones del medio para la narración y la teatralización; el rol del medio en la promoción cultural y, particularmente en la promoción de obras literarias y autores por medio de programas especializados pero, también, a partir de la labor como guionista de esos escritores; y el nacimiento de una suerte de *star system* en la farándula cubana –que vendrían a consolidar posteriormente el cine y la televisión, pero cuya cantera es la radio– que debió influir en el prototipo de diva que siempre aparecerá en su escritura como parte de su imaginario sónico.

Para estudiar estos temas conviene centrarse en una de las emisoras que reinará en la preferencia de los cubanos desde su creación en marzo de 1933: la CMQ, que en tres lustros devino Circuito CMQ en un interesante recorrido creativo, comercial e incluso físico que va desde un modesto apartamento en la calle 25 del Vedado, pasando por los estudios de Monte y Prado en La Habana Vieja, hasta el modernísimo complejo cultural de 23 y M, otra vez en el Vedado, donde hoy radica el Instituto Cubano de Radio y Televisión.⁹⁵ Según los datos recogidos por Oscar Luis López, la CMQ fue la emisora más oída antes de la creación de la RHC Cadena Azul en 1942, público que recuperó cuando ella misma devino una cadena nacional. De la breve historia que traza de su etapa inicial (1933-1948) –desde que llevaba el lema de La Casa de las Medias, por el negocio que la patrocinaba, hasta que devino Circuito CMQ– me gustaría destacar varios aspectos: el lugar

⁹⁵ Rebautizado en agosto de 2021, por tercera vez, como Instituto de Información y Comunicación Social.

de su noticiero y del radio-teatro como gancho inicial para el resto de su programación entre 1933 y 1937; el terremoto que ocasionó en la radio continental la salida al aire de *La corte suprema del arte*, en 1938, cantera de los cantantes de éxito de las siguientes décadas; y su rol en la popularización de la música y la cultura campesinas.

Una de las zonas de la cultura popular y tradicional cubana más beneficiada con la llegada de la radio fue la campesina. Gracias a los medios, la población cubana que vivía en las ciudades y que difícilmente asistiría a un guateque o escucharía una tonada guajira, entró en contacto con esas manifestaciones culturales. A la vez, los empresarios se beneficiaban del aumento de ventas de radiorreceptores en las zonas rurales y garantizaban público en el estudio que viajaba a las capitales provinciales y a La Habana para presenciar las emisiones más populares. La época de oro de la controversia como género poético-musical en la radio se ubica en la década del cuarenta, y los nombres más destacados son el de Chano Isidró, Justo Vega, Patricio Lastra y Jesús Orta Ruiz. En la CMQ se destacó la pareja de Clavelito y la Calandria en el programa *Las rubias y las trigueñas*, popularizando controversias y décimas cantadas. A la vez, primero como una sección de *La corte suprema del arte* y luego como un programa independiente, surge *El rincón criollo*, un espacio dramatizado que mostraba a una familia campesina en su cotidianidad, en la que nunca faltaban guarachas, guajiras, sones montunos, zapateos y espinelas.

Sarduy vivió parte de su infancia, especialmente durante los veranos, en zonas rurales de la región central de Cuba, en cruceros ferroviarios donde su padre era destinado.⁹⁶ Sin duda habrá visto en la realidad los guateques que programas como *El rincón criollo* reproducían, pero por las

⁹⁶ Según los datos que la madre le envió para que escribiera un texto autobiográfico, Sarduy vivió desde los seis meses hasta los cinco años en Colonia María, un cruce de ferrocarril de la porción nororiental de la actual provincia de Villa Clara. Durante su adolescencia viajarían con regularidad al campo a visitar a su padre, particularmente al crucero San Carlos. En una carta del 3 de marzo de 1965 en la que les cuenta de su segunda pieza de teatro para la radio, centrada en el pasado árabe de España, les dice: “Eso me ha dado la idea de un retorno circular, de una repetición infinita de todo, que vuelve a ser como fue, es decir que en cierta medida será verdad que volvamos a sentarnos todos a la mesa de Colonia María, de San Carlos, de Camagüey, de La Habana”.

menciones que hace de algunos de estos espacios y personajes sabemos que la radio fue el medio por el que mantuvo el contacto con esa cultura campesina que estaba siendo usada por un grupo de intelectuales como una suerte de siboneyismo *revisited*. Desde la vanguardia pictórica de los veinte, pero especialmente durante los años cuarenta y cincuenta, el campesino devino símbolo de la nación, idealizado tanto en sus costumbres como compadecido por las miserias y los atropellos a los que era sometido. El éxito de poetas como Jesús Orta Ruiz y de narradores como Onelio Jorge Cardoso –ambos vinculados a la radio como libretistas– son la punta de un iceberg que la radio también contribuyó a moldear. Es esa décima culta, cultivada y difundida en las ciudades por poetas de distante o nula raigambre guajira, la que nutre la praxis poética de Sarduy. Es ese cuento nativista a lo Jorge Cardoso el modelo de su relato adolescente “El seguro”.

Repasemos ahora el acontecimiento cultural que significó *La corte suprema del arte*, espacio radial del que emergieron artistas nucleares del imaginario sónico de Sarduy como Celia Cruz. Los historiadores de la radio cubana coinciden en que, a pesar de la relación con la música, “afianzada en los cuadros de comedia, la radio era, básicamente, un espectáculo de tipo hablado” (Luis López 136) hasta que los dueños de la CMQ, Ángel Cambó y Miguel Gabriel, decidieron dar una mayor importancia a los programas musicales y de variedades. El problema es que los cantantes profesionales cobraban demasiado para una emisora que apenas comenzaba, por lo que centraron su programación musical en artistas aficionados a quienes convertirían en estrellas de la radio por medio de una votación singular: el aplauso del público, no el voto escrito o telefónico sino el efectivo sonido de las palmas.⁹⁷ A la vez, si la interpretación no era del gusto popular, se escuchaba otra señal acústica: una campana, que indicaba al aficionado su derrota. Las estrellas nacientes eran invitadas a fiestas y ceremonias y, muy pronto, *La corte suprema del arte* comenzó

⁹⁷ La idea no es original, pues ya existía en la radio norteamericana e, incluso, la CMW había copiado el modelo, pero sin éxito, tal vez porque no dependía el premio de un objeto sonoro tan eficiente en materia afectiva como el aplauso.

a recorrer Cuba en busca de nuevos talentos, guiada por la voz de Germán Pinelli. El programa generó un *star system* que complementó, y en ocasiones suplantó, a muchas de las figuras consagradas de antes. Entre los nuevos talentos se destacaron Rosita Fornés, Ramón Veloz, Raquel Revuelta, Mercedita Valdés, Elena Burke y, por supuesto, Celia Cruz.

Esta corta lista evidencia que por medio de ese espacio la CMQ atrajo y lanzó talentos en diversas áreas del espectro musical y de la actuación, preparando el camino para el estrellato televisivo de la década siguiente; pero también destaca una suerte de prototipo: diva mulata, descendiente de Rita Montaner y, más imaginariamente, de Cecilia Valdés y María la O, que encarnarán muchas cantantes cubanas hasta hoy –Omara Portuondo, La Lupe, Celeste Mendoza, y más recientemente Xiomara Laugart e Ivette Cepeda– y que germinó de modo recurrente en el imaginario sónico de Sarduy, particularmente en la protagonista de su primera novela y su primer radioteatro. En un texto de 1990, “Exilado de sí mismo”, entre las cosas perdidas como el rumor del Caribe, el olor de la guayaba y el color del framboyán florecido ubica “sobre todo, la voz de Celia Cruz, las voces familiares de la infancia y de la fiesta” (OC 42).

Por supuesto que por este y otros programas de similar corte pasaban aficionados que merecían el toque de campana del conductor desde el primer compás; pero en línea general hasta la etapa “comercial” de la radio cubana hubo en los dueños y directores de las emisoras un marcado interés artístico, como se vio en el programa inaugural de Luis Casas y como delata esta cita de un artículo de la prensa publicado en 1931 bajo el seudónimo Robot y que Oscar Luis López reproduce:

La acción y la pasión transmitidas a nuestra conciencia por la vía auditiva tendrá, necesariamente, que motivar deleites estéticos de un tipismo inigualado. Así que la radiotelefonía propicia el desarrollo de un arte nuevo que implica el estudio y aplicación

de nuevos procedimientos, que exigen nuevas formas y técnica propia. El arte de captarlo todo con los oídos es el que genera y cultiva la radio. (81)

Para el momento en el que alguien escribía esto –sin duda un realizador radial– había oficialmente 61 emisoras transmitiendo en la Isla, 43 de ellas en La Habana (Luis López 79). La preocupación por convertir el medio en un nuevo arte me interesa porque, aunque será menos común en las dos décadas siguientes, tendrá siempre defensores, tal vez por la cantidad de intelectuales, artistas y escritores vinculados directamente al medio –mención destacada a Alejo Carpentier que, como veremos, no fue el único. También porque, a pesar de los criterios de Sarduy hacia los efectos nocivos del medio sobre el teatro en 1957, en menos de una década estará trabajando con dos de los equipos radiales más experimentales de Europa: los de las radios públicas francesa y alemana, y sacando provecho máximo a ese “arte de captarlo todo con los oídos”.

Vistos a grandes rasgos los efectos sobre la construcción de un estrellato musical, ¿qué sucede con la relación radio-teatro que será tan importante para Sarduy? Para responder a esta pregunta habrá que retroceder una década, pues para cuando surgió *La corte suprema del arte* los ídolos de la radio eran los actores, consagrados y aficionados, que desde comienzos de los años treinta trabajaban en obras cuyas dinámicas de producción no distaban mucho de las del teatro: grupos más o menos estables dirigidos por una figura reconocida que tomaba la mayoría de las decisiones –aunque ya bastante influenciado por las cartas y llamadas de los oyentes–, y que ensayaban un par de veces antes de salir al aire en vivo, sustentando el espectáculo con su voz, pues ni efectos especiales ni música de fondo eran posibles con la primitiva técnica.⁹⁸ Esta cita de Alberto Giró, en la que comenta el estreno de *En las costas de Gran Bretaña*, escrita y dirigida por

⁹⁸ A la par de estos “cuadros de comedia”, desde el inicio hubo grupos de artistas líricos que interpretaron zarzuelas y operetas adaptadas a la radio.

Franco M. D'Oliva,⁹⁹ ilustra de un modo excelente tanto esos avatares técnicos como los criterios en torno al radio-teatro en sus inicios cubanos:

Hemos oído comedias escritas para el teatro, admirablemente interpretadas por Radio [...] pero en todas se notaba la falta de algo. Y es que las comedias para el radio han de ser expresamente escritas para el Radio, y esto ha quedado bien demostrado al escuchar *En las costas de Gran Bretaña*. He aquí una historia completa, llena de interés, de intensa emoción y, sin embargo, de una sencillez encantadora y que se desarrolla en menos de treinta minutos [...] Un pequeño preludio musical, sabiamente adaptado para predisponer el ánimo al ambiente de la comedia, y comienza el diálogo, que, sin darnos cuenta, nos coloca en el lugar en que la escena tiene lugar, dejando a nuestra propia imaginación el aspecto del mismo y el de los personajes, cuya sola voz oímos. Termina cada escena y de nuevo la música nos da la impresión del tiempo transcurrido entre escena y escena y mantiene nuestro espíritu triste o alegre, según se desarrolla la trama, hasta que al fin, la propia música da fin a la historia. (citado por Luis López 97-98)

Estrenada a fines de 1930 por la CMK, desde la azotea del Hotel Plaza, esta obra puede considerarse la primera escrita expresamente para el medio en Cuba.¹⁰⁰ Giró insiste en las posibilidades artísticas del medio, una esperanza que han compartido muchos realizadores radiales desde entonces, incluido Sarduy. Su valoración de la pieza no se sustenta tanto en razones dramáticas: unidad de acción, brevedad, interés de la historia, como en el manejo de lo aural: el peso de la voz para la caracterización –aún no se usaba la figura del narrador– y la función

⁹⁹ Además de ser pionero en la escritura de dramatizados para la radio y en el uso dramático de la música, D'Oliva fue el primero en publicar en formato libro parte de sus piezas radiales en 1941 con el título *Siete radio-comedias*, un antecedente directo de *Para la voz*, de Sarduy.

¹⁰⁰ Las primeras transmisiones teatrales se hicieron desde La Víbora, en la 2-LR, luego CMCW, desde donde Enriqueta Sierra escribía, bajo el seudónimo de Raúl Thierry, monólogos y diálogos que luego interpretaba sola o acompañada de Miguel Llao.

dramatúrgica de la música, adaptada a la trama con funciones más intensas que en el teatro tradicional. Aunque esta es aún una golondrina solitaria en un mar de adaptaciones, expresa muy bien el rumbo que iba tomando la relación teatro-radio en Cuba. No es de extrañar que sea la misma emisora la que en 1937 encadene a toda la radioaudiencia cubana al primer dramatizado serial de éxito: *Chan Li-Po*.¹⁰¹

Pero en materia teatral, los mayores avances llegaron en la década del cincuenta y desde las ondas de la CMQ, con un espacio que recupera el interés vanguardista de los pioneros radiales de los veinte y que está en consonancia con lo que se realiza en la radio europea, particularmente en Francia y Alemania: el *Teatro Experimental del Aire*, emitido las noches de domingo entre 1949 y 1951. Su creador fue Justo Rodríguez Santos, y luego se sumaron Félix Pita y Oscar Luis López a la realización. En la zona más testimonial de su *Historia de la radio en Cuba*, Luis López recuerda que allí se “comienza a utilizar de forma continuada y como característica del programa: el corte directo, el eco, el corte de frecuencia, la reverberación (cuyas cámaras fueron instaladas en CMQ por vez primera en Cuba), la superimposición, escenas simultáneas, el corte y edición dramáticos, etcétera”, y que fue él mismo quien inició “las técnicas del movimiento audio-escénico y la narra-acción simultánea” (362). El teatro radial en Cuba había alcanzado madurez y sus logros pasaban del libreto original y la música en función dramática a la experimentación sonora

¹⁰¹ El autor de esa serie policial era Félix B. Cagnet, quien, desde comienzos de la década, pero en Santiago de Cuba, había inaugurado la programación infantil dramatizada con *Chilín y Bebida* para la CMKC. Otra emisora destacada en el campo de los dramatizados, ya en la década del cuarenta, fue la Mil Diez, que respondía a los intereses del Partido Comunista. Su programación incluía el dramatizado en varios tipos de programas: biográficos, seriales históricos y de aventuras, infantiles y dos espacios peculiares: *Entrevistas extraordinarias* –escrito por Honorio Muñoz y en el que se entrevistaba a personajes ficticios del pasado y el futuro– y *Noticiero en letra y música*, “tal vez una realización un tanto cinematográfica de sonidos rápidos, sucesivos y encontrados, mezcla teatral de palabra y sonido” (Luis López 325). Esta emisora reunía a un grupo de intelectuales jóvenes que ya se destacaban también en otras esferas artísticas como Paco Alfonso –en el teatro–, y Félix Pita Rodríguez, Mirta Aguirre y Luis Felipe Rodríguez –en la narrativa. A la par, Félix B. Cagnet, Dora Alonso e Iris Dávila convertían la radionovela en un fenómeno de masas y en una línea de exportación de las empresas radiales cubanas con *La novela del aire*.

trabajando con el movimiento de los actores y la disposición de la técnica para generar múltiples planos sonoros.

La conexión con los experimentos radio-teatrales en Francia no es fortuita. El propio Luis López dedica un libro al rol de Alejo Carpentier –maestro suyo y de realizadoras como Luisa María Casado y María Julia Cuní durante los cuarenta– en el desarrollo de la radio cubana. Carpentier había aprendido la técnica bajo Paul Deharme en el inicio de la década anterior en Francia, donde incluso las noticias se radiaban siguiendo una concepción dramática. En París Carpentier había sido director de programas en el Poste Parisien y director musical, además de haber dirigido los estudios Fonit. Su magisterio no debe ser desestimado pues, desde su regreso a Cuba en 1939 laboró en varias emisoras radiales como la Mil Diez, la CMZ y la CMQ, para la que escribió *Los dramas de la guerra*, que en 1942 recibió el premio de la Asociación Cubana de Radio (Betancourt 332). Su movilidad, de Francia a Cuba, luego a Venezuela, conecta modos de hacer radio en diversos territorios, y su postura ante el medio es ilustrativa de la de muchos intelectuales del momento: “con los elementos más pobres, con la interpretación inteligente del más simple texto publicitario, se pueden hacer maravillas por radio. Pero claro está que urge crear un Arte radiofónico, una preceptiva del radio, del mismo modo que existe un Arte poético y una preceptiva literaria. Las posibilidades del radio son ilimitadas” (“El radio y sus nuevas posibilidades” 97).

En Venezuela Carpentier creó el Departamento de Propaganda Radial en la Publicitaria ARS, escribió y dirigió un programa en Radio Caracas, patrocinado por el Ministerio de Educación, y colaboró con Miguel Acosta Saignes, Guillermo Meneses y Franklin Whaite en *El torneo del saber* –un programa inspirado en los espacios de participación cubanos como *El preguntón*– uno de cuyos panelistas era Arturo Uslar Pietri. Sin embargo, es en este momento también cuando escribe “El ocaso de la radio”, un artículo publicado en *El Nacional* (16 de enero

de 1954) en el que muestra su desconfianza en la radio como medio artístico, asegura que nunca llegó a ser un arte verdadero –porque las restricciones de tiempo hicieron imposible a los escritores literarios adaptarse a ello y porque la periodicidad agota al mejor de los escritores– y que la televisión la aniquilaría. Es sintomático que por esta fecha Sarduy comparta estas opiniones y que, a diferencia de Carpentier –que solo colaborará con la radio brevemente para la producción de sus grandes novelas en Cuba durante los sesenta, y poco más–, pase del pesimismo al optimismo y la colaboración directa en la misma tradición radial en la que Carpentier se había formado.

Aunque su magisterio no debe ser desatendido, hay que señalar que sus musicalizaciones para la radio se sustentaban solo en obras clásicas, a pesar de conocer la música concreta, pues había escrito un artículo sobre Edgar Varése para *Social* en 1929 (Luis López, *Alejo* 47). Oscar Luis también reconoce que mientras Carpentier aprendía de Deharme, comenzaban las experimentaciones en la isla, y no solo en La Habana, sino en Santiago de Cuba, como ya vimos, y en Camagüey de la mano de Luis M. Martínez Casado. Carpentier contribuyó a cristalizar un modo de realización que da, con el *Teatro Experimental del Aire*, un paso más, al sustentar en efectos sonoros concretos lo que hasta entonces se hacía con la música en función dramática. En 1953, ese programa radial se convirtió en espacio televisivo, también las noches de domingo. Durante el resto de la década se sucedieron espacios de este tipo tanto en la CMQ como en otras emisoras que aprovechaban, en mayor o menor grado, esas experiencias. La popularidad de este tipo de programas se evidencia en que la CMQ estrenó en junio de 1956 un espacio teatral diario, *Teatro CMQ Radio*, dirigido por Sol Pinelli.

Este breve repaso por el desarrollo de la radio en Cuba desde su momento artesanal hasta su madurez comercial con la creación de cadenas nacionales, justo antes de que la televisión hiciera su entrada, permite reconocer el rol central que tuvo en el paisaje sonoro que conoció Sarduy.

Tanto en el terreno de lo musical como en el dramático, el medio había reformulado y democratizado el panorama artístico cubano, incorporando como oyente, pero también como aficionado, a un público más numeroso y distribuido geográficamente de un modo mucho más homogéneo. Desde el mismo día de su inauguración, la radio demostró sus posibilidades para atraer y aglutinar, y para ubicarse en el centro de la política republicana, algo que se ratificará con el suicidio *live* de Eduardo Chibás en 1951, la toma de Radio Reloj y la alocución de José Antonio Echeverría anunciando, muy apresuradamente, el ajusticiamiento de Batista en 1957, y la creación de Radio Rebelde en la Sierra Maestra en 1958.

No solo los músicos y actores encontraron en la radio un medio de expresión y de supervivencia. Como hemos visto, el medio abrió sus puertas a muchos escritores que trabajaron como asesores y guionistas o que simplemente tenían un espacio regular o eran invitados ocasionales. Antes de escribir sus grandes novelas, Carpentier se formó en la radio francesa y dio magisterio en la cubana; la carrera de los jóvenes Félix Pita Rodríguez, Dora Alonso, Mirta Aguirre y Onelio Jorge Cardoso recibió de la radio el impulso de una praxis escritural intensa –todo el que ha escrito para la radio ha sentido la presión de la cuartilla en blanco de un modo mucho más violento– y el reconocimiento de un público que se acercó a sus relatos impresos luego de haber escuchado su nombre con regularidad en la radio.

Aún está por estudiarse el lugar de la radio en el impulso nacionalista del arte y la literatura cubanos de los veinte y treinta y en el despertar popular que contribuyó tanto al derrocamiento de Machado como al cambio constitucional de 1940. No obstante, es posible trazar la hipótesis de que influyó positiva e intensamente, tanto por la difusión de la música popular cubana como por la creación de una plataforma desde la que los intelectuales y escritores podían acceder a un público que los empresarios convertían en consumidores y que comenzaba a ser alfabetizado oral y

auralmente no desde el púlpito de la iglesia o la maltrecha tribuna del pueblo, sino desde la sala de la casa o la bodega-bar de la esquina. El rastreo de lo nacional en las artes plásticas o en la literatura de esos años produce una imagen bastante esquemática, máscara de un grupo social que ya controlaba las instituciones artísticas, literarias y periodísticas. Sospecho que si prestamos atención a la auralidad de esos años escucharemos la zona tachonada en la imagen: una cultura cubana más popular, aficionada, improvisada y, por lo mismo y al menos hasta 1940, menos controlada por el poder.

Por supuesto que los espacios radiales con intereses artísticos y experimentaciones sonoras no son lo predominante en la parrilla radial cubana, especialmente para cuando Sarduy escucha conscientemente la radio. Abunda mucho más el entretenimiento ligero, la crónica roja y amarilla, el dramatizado fácil de fórmulas ya probadas que él mismo cuestiona en su crítica de octubre de 1957. Sin embargo, todo ese mundo de farándula con sus divas y sus oscuros trasfondos; toda esa música popular consagrada en el éter junto a la más variopinta música de concierto; toda esa nueva vida de la mulata, el negrito y el gallego, ya no en el Teatro Alhambra, sino en la voz de esta o aquel actor, efectivamente mulata, negro o peninsular; toda esa latencia de la cultura china en Cuba que *Chan Li Po* y las escenas de artes marciales asiáticos, radiadas y televisadas, revelaron; toda ese dramatismo serial o experimental, alternado e interrumpido por el jingle y el *sketch* publicitario que él mismo creó en sus años habaneros; todo eso produce ecos, como hemos visto, en el imaginario sónico de la obra escrita de Severo Sarduy. ¿Se escuchan esos ecos en su producción para la radio?

3.1.2 Aterrizaje: la radio pública francesa

Como ha sucedido con muchas otras innovaciones tecnológicas antes y después de la radio, el desarrollo de este medio es inseparable de los intereses hegemónicos occidentales y de las

dinámicas coloniales/poscoloniales desplegadas durante el siglo XX. El uso de la “telegrafía sin hilos” en Europa fue exclusivamente militar hasta 1914, cuando los científicos belgas Robert G. Goldschmidt y Raymond Brailard inauguraron las primeras emisiones regulares de conciertos (Jeanneney, *Une histoire* 147). La I Guerra Mundial puso un freno a sus iniciativas, pero para comienzos de la siguiente década los países europeos se encontraban listos para un uso expansivo del nuevo medio de comunicación.

Según Jeanneney y Agnès Chauveau,¹⁰² el nacimiento y desarrollo de la radio en Francia durante el siglo pasado fue influenciado por tres vectores: las diferencias entre los períodos de guerra y los de paz, las tensiones entre improvisación/espontaneidad y regulación legislativa, y las batallas políticas entre la izquierda y la derecha. A partir de tales ejes de fuerza estos investigadores proponen una periodización marcada por:

- un momento inicial de lucha entre la radio pública y la privada, entre 1921 y 1924;
- un segundo momento de “liberté contrôlée”, entre mediados de los veinte y el comienzo de la II Guerra Mundial, donde hay cierta tolerancia hacia las radios privadas y las estaciones que no transmitían desde el suelo francés;
- la llamada “guerra de las radios”, que replicó en el terreno de las emisiones radiales lo que sucedía en los campos de batalla de la II Guerra Mundial;
- la implementación de un monopolio de estado sobre el medio que duró desde 1945 hasta 1983 y cuyo núcleo central es la existencia de Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF) entre 1964 y 1974; y

¹⁰² Estos historiadores reunieron un amplio equipo de trabajo en su *L'écho du siècle. Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*. La mayor parte de los datos de esta sección de la disertación provienen de este libro y de *Une histoire des médias. Des origines à nos jours*, escrito por Jeanneney en solitario.

- un período final de descentralización y apertura hacia la diversidad de gestión de los medios que se extiende hasta hoy (*L'écho*, 27 y ss.)

Tales transformaciones son las que conducen a Jeanneney al criterio de que Francia no siguió ni el modelo comercial norteamericano ni el estatal alemán o inglés, sino que es observable allí un modelo híbrido (*Une histoire* 148) condicionado por esos vectores que explica mejor en el libro cuya autoría comparte con Chaveau.

Aunque me centraré en el período entre 1960 y 1990, décadas en las que Sarduy trabajó para la radio en Francia –años en los que, como vimos, se pasa de una centralización férrea a una descentralización controlada durante los setenta y a una franca apertura en los ochenta–, conviene realizar un bosquejo similar al que efectuamos en Cuba. A poco de su llegada a París, Sarduy se incorpora a trabajar en France Culture y Radio Francia Internacional, una emisora que, aunque había sido creada recientemente, heredaba fuertes políticas creativas cuyos orígenes se remontan a la década del veinte.

Como en el resto del mundo, aquellos primeros años fueron de tanteos tecnológicos, creativos y comerciales. De los baratos pero ineficientes *postes à galène*, se pasó a los *postes à lampe*, caros pero que captaban la señal a 180 km de distancia y que para 1926 habían triunfado en el mercado francés gracias en parte a la incorporación de un altavoz que permitía la escucha comunitaria. Me gustaría destacar tres datos interesantes de esa década. Primero, el hecho de que, desde su nacimiento en 1924, la radio estatal francesa propusiera emisiones donde lo literario ocupaba un lugar más o menos destacado. Ya fuera por medio de la mención de un autor o una obra en su *Journal Parlé*, una sección dentro de otro programa, o una “mise en ondes” –lectura de una pieza literaria–, la política radiofónica de la radio estatal nació marcada por una ambición intelectual basada en una cultura letrada (Dehée 532). Esto es importante a la hora de valorar cómo

se insertó Sarduy en ese medio viniendo de una tradición cultural –y radial– mucho más apegada a la oralidad, la improvisación y lo popular.

En segundo lugar, el comienzo de las tensiones entre radios metropolitanas y radios coloniales con el surgimiento de Radio Maroc en 1928. La peculiaridad aquí es que en la mayoría de los casos estas radios coloniales nacen a partir de iniciativas privadas, aunque fuertemente vigiladas por el poder colonial, por lo que en ocasiones su desarrollo es bastante acelerado y de algún modo paralelo al de la radio metropolitana. Por supuesto que regiones como el Magreb, donde había una población francesa mayor, se ven más favorecidas: en la década siguiente Radio Maroc dispondrá de estudios en Rabat, Casablanca, Fès y Marrakech, transmitirá siete horas diarias y realizará algunas emisiones en berebere y árabe. Lo mismo sucederá con Radio Argel, donde se autoriza la publicidad desde 1935 y que alcanza servicios similares a los de Radio Maroc en 1936, además de poseer una orquesta y un grupo teatral (Méadel). Esta diferencia entre lo que se permitía en Francia y lo que era posible en las colonias tendrá ecos en los servicios internacionales de la radio francesa en los que Sarduy también colaboró y cuyo epítome es Radio France Internationale (RFI).

Por último, los efectos de la legislación sobre el quehacer de los autores radiales. Los primeros casos de censura radial registrados se dan en Francia en 1923 y 1924 contra René Duval y Maurice Privat, respectivamente. En ambos casos se debió a que pasaban publicidad encubierta en la radio pública. Cuando se mudan los estudios iniciales de la Tour Eiffel al Grand Palais, en 1927, la radio estatal prescinde de los servicios de Privat, fundador de la Association des Amis de la Tour y precursor de los noticieros radiales con su *Journal parlé*.¹⁰³ Su caso fue el primero en el que se aplicó el reglamento de la Union Radiophonique des Sociétés d’Auteur, que había sido

¹⁰³ Como en el caso de Cuba estos primeros noticieros se hacían leyendo directamente las noticias de un periódico. Como dato curioso, Privat sería aún más famoso en las décadas siguientes gracias a sus predicciones astrológicas.

fundada el 24 de noviembre de 1924. Desde entonces este tipo de sociedades, los sindicatos y otras organizaciones formarían parte, junto al Estado, de los mecanismos censores de la radio en Francia. En este contexto extremadamente regulado deberá sobrevivir y crear Severo Sarduy.

A pesar de los discursos proféticos de esa década en Francia sobre el rol educativo que podría cumplir el medio, lo cierto es que el auge de las emisoras coloniales se da, como ya vimos con Radio Maroc y Radio Argel, en los años treinta. Incluso, a partir de 1931, se comenzó a transmitir en onda corta desde territorio metropolitano. Esas emisiones del Poste Colonial, rebautizado en 1937 como Paris-Mondial, son el germen de lo que sería luego RFI. Para finales de esta década, antes de silenciar sus equipos por el comienzo de la guerra, la emisora que había sido inaugurada para la Exposición Colonial Internacional de París de 1931 ya transmitía en siete lenguas.¹⁰⁴ Es importante sopesar estos orígenes al analizar las intenciones del gobierno francés de limpiar su imagen presentando su imperio como una próspera zona de intercambio cultural y económico –la cacareada *francophonie*–, oponiéndose así a las críticas provenientes tanto de Alemania como de la Unión Soviética, quien llegó a organizar una poco exitosa contra-exposición en la que se celebraba las políticas soviéticas de respeto a las nacionalidades –tristemente falsas– frente al imperialismo francés (Ageron) –tristemente cierto.

Estos hechos expresan cierta madurez de la radio en Francia y, particularmente, en la comprensión por parte de los políticos del poder del medio, como lo demuestra el discurso radiado de Albert Lebrun en 1932, recién estrenado como presidente de la república, el primero de un político francés para el medio (Jeanneney y Chauveau). Como puede apreciarse, en este sentido

¹⁰⁴ Un hecho aural importante, aunque no directamente relacionado con lo que aquí abordo, es que como parte de esa suerte de zoológico humano que eran las exposiciones coloniales se realizaron, por parte de el Institut de Phonétique y el Musée de la parole et du geste de la Universidad de Paris, numerosas grabaciones de audio y fotografías a los músicos y hablantes provenientes de las colonias. Pueden escucharse en [Gallica](#), fondos digitalizados de la Biblioteca Nacional de Francia.

los cubanos habían sido mucho más rápidos, tanto por el discurso inaugural del presidente Zayas en 1922 como por el empleo temprano de la radio desde diversas zonas del espectro político. No obstante, es cierto que ese año es cuando se produce el primer gran suceso político-radial mundial: Franklin D. Roosevelt tiene una voz más radiofónica que Herbert Hoover, se dirige a la audiencia en un tono familiar y cercano (“Personality”; Jeanneney, *Une histoire* 156) y gana las elecciones por goleada, entre otras razones, porque juega una nueva carta: la radio.

La comprensión de esas posibilidades lleva a Georges Mandel, a la sazón ministro de Correos, a dictar una política para la radio pública francesa mucho más detallada que incluía el desarrollo de una red nacional y la legislación para organizarla (Jeanneney y Chauveau). Según los historiadores de la radio francesa que he consultado, desde varios países europeos se enviaron comisiones a Estados Unidos para explorar el modelo comercial por el desarrollo acelerado que había propiciado, pero todas regresaban horrorizadas por el sensacionalismo y la baja calidad cultural –léase, con discreción, por la alta presencia de lo popular– tal y como indica un reporte de los ingleses en 1935 citado por Jeanneney en el que afirman que al público no se le puede dar lo que quiere, como en Estados Unidos, sino lo que necesita (*Une histoire* 151). Esta es la década, entonces, en la que se acentúan esas diferencias entre ambos modelos y en la que Francia inicia su etapa de monopolización estatal de la radio.¹⁰⁵

Pero para finales de la década fue notable que Alemania y la Unión Soviética habían hecho mucho más por fortalecer esas redes públicas. Lo que se conoce en la historiografía de los medios

¹⁰⁵ El escándalo que produjo la transmisión de *War of the Worlds* de Orson Welles la noche del 31 de octubre de 1938 por CBS debió confirmar a los ingleses, alemanes y franceses de los “peligros” de una radio no regulada y con tanta voracidad por el espectáculo, los públicos y los dividendos provenientes de la publicidad. Algo paradójico si se atiende al estudio de A. Brad Schwartz quien asegura que gran parte del pánico de esa noche vino de que, al no tener anunciantes publicitarios, Welles pudo hacer pausas en la transmisión siguiendo la dramaturgia y no los intereses comerciales, por lo que los oyentes escucharon unos inusuales 40 minutos ininterrumpidos del dramatizado, lo que acentuó el halo realista de la escucha. Ver *Broadcast Hysteria: Orson Welles’s War of the Worlds and the Art of Fake News*.

Europeos como guerra de las radios comienza con el incidente de Gliwice, cuando agentes nazis disfrazados de polacos atacaron la estación radiofónica de esa localidad el 31 de agosto de 1939 como parte de una serie de sucesos en la frontera germano-polaca orquestados por Alemania en lo que se conoce como Operación Himmler y que produjo el inicio inmediato de la II Guerra Mundial. Los falsos polacos toman la estación y leen un comunicado que llega a todos los rincones de Alemania. Hitler conocía el poder de la radio, para esa fecha había en el país 9.5 millones de receptores, frente a los 5 millones franceses. Mientras los nazis transmitían por onda corta en 53 lenguas, los franceses llegaban solo a 7. Consciente del poder de la radio, Stalin llegó a exigir a los habitantes de las zonas fronterizas que entregaran, bajo pena de muerte, sus radioreceptores; pero en los países democráticos estas medidas eran impensables: la BBC avanza lentamente hasta transmitir en 16 lenguas para 1940, mientras Churchill le cedía los micrófonos a los refugiados, tanto a los hombres y mujeres comunes como a los políticos, recurriendo al poder afectivo del medio; y en los EE. UU. no existió una radio con vocación internacional hasta después de Pearl Harbor, cuando se creó una Oficina de Información, dirigida por el dramaturgo Robert Sherwood, antecesora de la Voz de América.

Los historiadores suelen afirmar que la radio alemana tuvo gran peso en la rendición francesa. En 1939 el primer ministro Édouard Daladier creó una administración única de radiodifusión –acta de nacimiento del control estatal que perdurará hasta 1982– y, tal vez demasiado tarde, modernizó varias plantas emisoras en onda media y corta y construyó el emisor de onda larga más potente de Europa. Más allá del aspecto tecnológico y lo cuantitativo, uno de los grandes problemas fue el elitismo de la radio francesa, el peso de la cultura letrada en ella:

Toute cette période de la drôle de guerre est parcourue par un grave débat. Certains trouvent que la radio est trop culturelle [...] Même Émile Henriot, le critique littéraire du *Temps*,

s'écrite un jour [...] parce qu'il a reçu, en provenance des armées, beaucoup de protestations des soldats qui, plutôt que de se voir imposer *Le Cid* ou *Cinna*, préféreraient entendre Maurice Chevalier [...] ou bien Ray Ventura [...] Mais aussitôt d'autres critiques, tel Léon Blum, trouvent qu'on a introduit "trop de gaudriole" et qu'on va "rabaïsser la sensibilité française". (Jeanneney, *Une histoire* 183).

Por otra parte, los directivos no eran del todo competentes: ni Georges Duhamel ni Jean Giraudoux pueden compararse a Paul Ferdonnet, quien conducía los destinos de Radio Stuttgart. Ya fuera el cerebro pensante o solo un actor con una magnífica voz al servicio de una maquinaria mucho mejor engranada y con más claros objetivos, Ferdonnet es otro ejemplo del poder afectivo de la voz, más allá del contenido de lo dicho, por muy veraz e ilustrado que sea.

Entre el 10 de mayo y el 23 de junio de 1940 los franceses solo tuvieron la radio para informarse de la debacle que estaba sucediendo. A medida que avanzan las fuerzas alemanas hacia París, Goebbels va callando las frecuencias radiales francesas o las hace hablar en alemán. Entre las clausulas de la rendición que los franceses escuchan el 22 de junio por las ondas radiales alemanas se encuentra que ninguna estación francesa transmitirá más. Se crea un silencio radial hasta el 5 de julio. Es el inicio de la guerra radial franco-francesa: la parte ocupada, el régimen de Vichy, contra la resistencia, con Charles De Gaulle tronando desde la BBC, primero, desde Radio Brazzaville en 1943, y otra vez desde Londres hasta el final de la guerra.¹⁰⁶ Luego del Desembarco por Normandía, la American Forces Network sustituye a la BBC en la audiencia de los europeos angloparlantes, por sus informaciones mucho más precisas sobre el avance de los Aliados. Su

¹⁰⁶ No deja de ser interesante que, al enemistarse con sus aliados ingleses por sus críticas a la presencia norteamericana en África, De Gaulle convierta una emisora colonial en la plataforma radial principal de la Francia libre, a la vez que en Argelia Radio Alger deviene Radio France luego de la liberación aliada de 1942 (Méadel). Se trata de un correlato colonial de la guerra de las radios que evidencia también las causas coloniales de la II Guerra Mundial y el rol de la radio durante la misma.

indicativo, *Moonlight Serenade*, de Glenn Miller [[escuchar](#)] –quien dirigía la Army Air Force Band y murió en 1944 en ruta hacia París– anunciaba el triunfo sobre el fascismo a la vez que sustituía un claro de luna de concierto –primer movimiento de la *Sonata para piano no 14* de Beethoven– por esta balada –la quinta más popular de 1939 según la *Billboard*– donde el clarinete y los saxofones entablan un combate más amoroso que bélico.

En este contexto se crea la Société financière de radiodiffusion (SOFIRAD), un mecanismo de control estatal que rigió los intercambios con las radios privadas y periféricas –incluso en los territorios coloniales– y, particularmente, los temas financieros. A partir de 1949, la creación de la RTF –luego ORTF– hace que la SOFIRAD pueda concentrarse en las radios periféricas –Radio Luxemburgo, Radio Andorra, Radio Monte Carlo y Europa 1, fundamentalmente– dejando a la RTF la misión de lidiar con las radios privadas propiamente francesas, ahora convertidas en radio-piratas. Ambas instituciones solidifican el monopolio estatal francés sobre la radio que emerge como consecuencia del conflicto bélico y radial entre 1939 y 1945. Ahora son más necesarias que nunca para garantizar una nación-radial, pues en 1952 Francia consiguió la tecnología para sostener la cobertura nacional, algo que por cuestiones geoculturales Cuba había logrado dos décadas antes.

En cuanto a los servicios internacionales Francia se mantuvo bastante rezagada luego de la guerra, tanto por cuestiones de presupuesto como por evitar conflictos en materia de política exterior. Patricia Noirault asegura que en los sesenta Francia ocupaba el lugar 17 en la lista de países con este tipo de servicios. Los programas transmitidos no podían ser captados en el territorio metropolitano, una situación que se mantuvo hasta 1986. Tampoco los transmitidos por Radio France D’Outre-Mer (RFO), creada en 1954, enfocados en las colonias africanas. A pesar del impulso dado por la ORTF, en los setenta la BBC, la Deutsche Welle y la Unión Soviética poseían

servicios internacionales más robustos. Para finales de los setenta de las 17 lenguas en las que se transmitía bajo la ORTF solo quedan 3 –los programas en español ocupan el mayor porcentaje– y los servicios en francés se concentran en África (Noirault). Los gobiernos socialistas darán un gran empujón a estos servicios en las dos últimas décadas del siglo pasado, particularmente luego de la independización de Radio France Internationale, en julio de 1982. Algo que no ha cambiado a lo largo de todas esas décadas es la justificación de tales servicios desde la promoción cultural francófona que, desde el inicio de la radio, encubría los intereses coloniales y postcoloniales franceses a los que, entre 1945 y 1980, se le sumaban los derivados de la Guerra Fría. Aunque haya cambiado su apellido a “Internationale”, lo cierto es que su vocación sigue siendo, hasta hoy, un tanto “Colonial”.

Otro aspecto del monopolio estatal es la censura, que hasta las reformas de inicios de los sesenta fue abierta: no se transmite en directo a De Gaulle y no se permiten comunistas. Según Jeanneney, luego de las reformas la censura se ejerció de modo indirecto por medio de personas “de confianza” en los puestos directivos y creativos. Los pocos programas posteriores a la reforma censurados por razones políticas encontrados por el historiador en los archivos le hacen pensar que la censura moral era mucho mayor que la política. De hecho, así hablaba Arthur Conte –presidente de la ORTF hasta 1973– de France Culture, la emisora donde más colaborará Sarduy: “Je ne parle même pas de France Culture qui est une tribune réservée en permanence au Parti communiste et à la CGT, qui déclarent ouvertement que M. Sallebert, directeur de la régie de la radio, et Mme Méla, responsable de France Culture, sont leurs alliés objectifs” (citado por Jeanneney *Une histoire* 252). Como en muchos otros países, el triunfo de la televisión contribuía a relajar la vigilancia estatal sobre la radio.

Desde el punto de vista artístico, desde finales de la guerra Pierre Schaeffer asume el rol de Paul Deharme en los inicios y conforma equipos muy jóvenes de los que emergen los grandes productores y realizadores de sonido de las décadas siguientes, con los que trabajará Sarduy en France Culture. La renovación se inicia desde la Université de Paris con el Studio d'essai, creado por Schaeffer en 1942. Para 1946, bajo el nombre Club d'essai y con estrechas relaciones con Gallimard –dirigida por Raymond Queneau–, lo lideraba Jean Tardieu, quien entendía la radio como una “île fictive”: “De ce Club d'essai, laboratoire, chercheur de formes, sont nées des émissions-phares de la radio d'après-guerre. [...] Du Club d'essai furent expérimentées les premières émissions en stéréophonie [...] Au studio 39 du Club d'essai, Pierre Schaeffer, en 1948, eut la révélation de la musique concrète” (Jeanneney y Chauveau 121). Las experimentaciones se consolidarán en el terreno teatral en 1961 con la fundación del Atelier de création radiophonique, por Alain Truta, el grupo en el que se producirán los radio-teatros de Sarduy. Luego de la reforma de 1963 muchos de estos creadores serán responsables de las “nuevas” emisoras: Tardieu dirigirá France Musique, mientras Jean-Jacques Vierre, Henri Soubeyran, Pierre Billard, Jean Chouquet Claude Roland-Manuel se convertirán en los grandes realizadores de France Culture.

La relación del Club d'essai con Gallimard es un capítulo más de la fuerte raíz letrada de la radio francesa que ya comentaba. Este nexo apenas comenzó a relajarse a mediados de los sesenta, aunque fue muy fuerte hasta la legalización de las radios privadas en los ochenta. Entre los programas que defendieron la “alta cultura” en esos años se encuentran *Goût des livres*, de Etienne Lalou (1950-1964), *Bureau de la Poésie* (1957-1972), de André Beucler, y la revista *Belles Lettres*. En todo este esfuerzo juega un papel crucial el Club d'essai, cuya emisión más famosa fue *Le Masque et la plume*, iniciada en 1955 de la mano de Michel Polac y François-Régis Bastide y que aún puede escucharse en formato podcast [[escuchar](#)]. Se privilegió también la entrevista a

escritores, artistas y directores de cine: en los cincuenta Jean Amrouche y Robert Mallet entrevistaron a Gide, Claudel, Mauriac y Giono entre otros (Dehée). En este género se destacaron *Radioscopies* (1968-1989) conducido por Jacques Chancel en France Intern y *Le Bon plaisir*, en France Culture.¹⁰⁷ Después de 1963, asediada por la televisión, las radios periféricas y las acusaciones de hermetismo y de querer imponer al pueblo una cultura de élite, la reforma de la radio estatal también atendió a esto.¹⁰⁸ El presupuesto de emisiones culturales se redujo en un 30%. La literatura se replegó a France III, devenida France Culture, que le consagraría el 15% de su programación (Dehée), una porción que será suficiente para que Severo Sarduy no solo logre insertarse como productor de emisiones dedicadas a la literatura latinoamericana sino como especialista en otros espacios literarios y como entrevistado en los que otros productores consagraron a sus novelas y piezas radiofónicas.

Si algo podría definir el panorama radial francés de los setenta es la cacofonía: alrededor de las bien definidas políticas editoriales de las emisoras estatales se aglomeraban las radios piratas que transmitían desde dentro, el borde y el exterior de Francia, creando lo que Félix Guattari definió como “narcissisme radiophonique”, un impulso de existencia radial que se sustenta en el placer de estar en el aire, de hablar por hablar, de inventar y aprovechar nuevos procesos técnicos, de crear efectivos modos de comunicación social. Según Jeanneney, las también conocidas como radios libres crearon un problema grave en la banda de transmisión en esta década, al contrario de los EE. UU., donde las licencias de la FCC permitían organizarla. Algunas de las emisoras “libre” más populares en esos años fueron Radio Veronica, en Holanda en los sesenta, Radio Carolina

¹⁰⁷ Muchas de esas entrevistas pueden ser escuchadas hoy en los sitios web de France Intern y France Culture, respectivamente.

¹⁰⁸ No obstante, lo que sucede en materia musical ejemplifica muy bien lo arraigada que estaba esa fusión: France Musique, la “prima-hermana” de France Culture, mantuvo su elevado didactismo y, hasta el fin de la ORTF en 1974 se centró en la difusión de música de concierto. El jazz y la música popular no francesa encuentran refugio en los pocos espacios musicales de France Culture y France Intern (Jeanneney y Chaveau).

(1964-1968 y 1972-1979), emisora británica que transmitía desde un carguero en el Canal de la Mancha, Radio Luna desde Italia y Carbone 14 en la Francia de los ochenta, ambas de contenido pornográfico. Emisoras barriales, Radio Aligre; religiosas, Radio Notre Dame; políticas de izquierda, Radio Libertaire, y de derecha, Radio Solidarité; ecologistas, Radio Verte; sindicales, étnicas, homosexuales... el espectro sonoro se había diversificado drásticamente tanto en sus contenidos como en sus fuentes y métodos. La producción literaria y radial de Sarduy de esa década muestra los impactos de esa pluralidad de timbres y tonos que articulan discursos dispares y complementarios con diversos niveles de intensidad.

Las legislaciones socialistas de los ochenta dieron paso a una mayor organización de la banda sonora por medio de licencias que permitían al estado controlar mejor los límites de las radios privadas-piratas-libres, ahora radio-comerciales. Los socialistas y comunistas siempre habían apoyado el monopolio de estado a la vez que criticaban el uso partisano que hacía la derecha en el poder, pero hacia finales del 78, cuando llegan al poder, su posición cambió. François Mitterrand mantuvo el monopolio un tiempo, pero la presión de los grupos con los que había comulgado antes hizo que legalizara a las radios pirata, pero con una condición que molestó a estos: solo las emisoras estatales podían recibir dinero del *advertising*. Bajo las protestas, el estado cambió esa disposición en 1984 y hacia finales de la década pasaban de 1500 las emisoras legalizadas (Kuhn). Había ya una enorme cantidad de estaciones satisfaciendo una demanda mucho más amplia y a sectores de la audiencia más diversos. La calidad, por supuesto, era muy dispareja, tanto en contenido como en forma. Para entonces, aunque aún colabora con Radio France, Sarduy se centra cada vez más en su trabajo como editor y descende el ritmo de sus colaboraciones radiales. Se trata de una más de las tantas pérdidas que sufrió en estos años finales: la radio donde se había formado y había triunfado se volvía cada vez más irreconocible.

3.2 Desde París: Sarduy *parle*

Delineado el contexto radial con el que Sarduy estuvo en contacto durante sus años juveniles en Cuba y del que formó parte como profesional del medio en Francia, dedico este epígrafe al estudio de los programas que considero más representativos de su abundante labor para France Culture. Aunque mantengo una perspectiva cronológica propia del enfoque histórico-cultural de esta disertación, he agrupado la muestra de acuerdo con el género radial y al rol de Sarduy en cada emisión. Siguiendo este mismo criterio, abordo sus radio-teatros en una sección aparte por ser los productos aurales más complejos en los que participó.¹⁰⁹ No obstante, en el primer epígrafe veremos que también en programas de corte generalista, en entrevistas y revistas culturales, Sarduy se tomaba muy en serio su trabajo radial más allá del rol que desempeñara en la emisión. Aunque a comienzos de los sesenta reiteraba a sus padres que no quería que la radio lo distrajera de su misión de convertirse en escritor, para 1985 reconoció, en “Soy una Juana de Arco electrónica, actual” que ambos oficios tenían para él un origen y un destino común: “no solo las emisiones de radio, sino todo lo que escribo se presta para la difusión, es *esencialmente vocal* [...] la escritura radiofónica es una consecuencia, el resultado de una escucha inicial” (30). Todo nace de la escucha y se destina a la voz, todo en su obra es aural.

3.2.1 Re-producir el canon latinoamericano en France Culture

Las colaboraciones de Sarduy se extienden desde el 9 de enero de 1963, cuando estaba por crearse France Culture, hasta unos meses antes de su muerte, el 28 de febrero de 1993, cuando se emitió

¹⁰⁹ También comento –aunque este tema merece un abordaje particular que me propongo desarrollar en el futuro– la red de colaboradores radiales en la que Sarduy se insertó y en la que llegó a ser un actor crucial para la promoción de la literatura latinoamericana en París entre 1960 y 1990. El estudio futuro de esa red deberá realizarse dentro del marco de los resultados del proyecto [Médiation éditoriale, diffusion et traduction de la littérature latino-américaine en France, de 1945 à 2000](#) de la Université de Cergy-Paris.

À Naxos, una creación sonora de Kaye Mortley con el Atelier de création radiophonique en la que Sarduy es una de las voces invitadas. En la mayoría de los programas conservados en el INA Sarduy es un invitado –en ocasiones el único– en calidad de especialista en cultura latinoamericana; en muchos otros, la invitación se debe a que el espacio está dedicado a él como autor o a alguna de sus obras. Sarduy llegó a trabajar incluso como actor y su voz puede escucharse en varias emisiones leyendo textos en francés y en español de otros escritores, casi siempre hispanoamericanos. Tanto aquellas en las que fue un invitado con una participación parcial, como estas últimas, en las que se limitó a prestar su voz a los textos de otros, las usaré como apoyo de mis reflexiones, un *background* general sobre el que destacar el resto. Supongo que, en aquellos espacios radiales que le fueron dedicados, tuvo mayores posibilidades de participar de la producción, escogiendo piezas musicales, efectos y voces para apoyar sus textos y sus reflexiones; de modo que les dedico un mayor espacio de análisis. Pero el centro de este subepígrafe lo ocupan, por supuesto, los programas producidos por él, rol que en las dinámicas radiales al uso en Francia incluía desde la idea original hasta la dirección, pasando incluso por el guion.¹¹⁰ La mayoría de estos fueron producidos en los sesenta, lo que podría relacionarse con el poco tiempo que su paulatino éxito literario y su trabajo como editor le fueron dejando; o tal vez, con la institucionalización acelerada de la ORTF, que dejaba cada vez menos espacio para productores radiales no consagrados por entero a la radio. Cualquiera que sea la causa, se conservan programas de todas estas décadas, lo que me permitirá hablar de las constantes y las transformaciones en su modo de hacer radio y en sus temas.

¹¹⁰ No tengo noticias, ni el catálogo del INA lo consigna, de que Sarduy haya sido realizador de sonido de alguno de los programas en los que participó, pero sí de su preocupación de trabajar en estrecha relación con los músicos, actores y sonidistas, como veremos oportunamente.

Creada en 1963, junto a sus hermanas France Musique y France Intern, France Culture recibió ese nombre luego de una encuesta popular. Por su misión pedagógica, su interés en la vanguardia artística y su larga duración es hasta hoy un caso único. Según Jeanneney, a partir de la dirección de Jean-Marie Borzeix, en 1984, su programación fue más receptiva a las regiones francesas y a la francofonía, así como a la actualidad, abandonando el paríscentrismo y el clasicismo de su fundador y director hasta 1974, Yves Jaigu. A pesar de su misión y sus temáticas, France Culture no piensa en las élites culturales y económicas como público, sino en un sector de la clase media instruida e interesado en el autodidactismo. De ahí la variedad de temas –ciencia, arte, literatura– y de géneros –revistas culturales, entrevistas, reportajes y lo que se conoce como *création sonore*. Estos últimos espacios están considerados entre los mayores aportes de esa emisora a la cultura francesa, como asegura Jeanneney:

A France-Culture est aussi entretenu la tradition d'une réflexion sur le son et la voix humaine, qui se continue à partir de 1969 dans l'Atelier de Création radiophonique animé par le réalisateur Alain Trutat [...] Dans les années 1980, on ouvre un concours pour en rajeunir les effectifs. La pérennité d'un genre jadis prestigieux, le théâtre radiophonique, tout coûteux qu'il soit, et malgré la concurrence de la télévision, contribue à conserver à cette ambition sa place à l'antenne. (*L'écho* 138)

La fidelidad de un público pequeño pero constante, la calidad de esas *créations sonores* y la labor desarrollada desde France Culture para la conservación de los archivos sonoros franceses y su difusión por medio de discos de vinilo y casetes, primero, de CDs, luego, y de la internet ahora, han posibilitado que esta *rara avis* se mantenga en el aire. Con relación a las dinámicas productivas ha habido cambios en los roles de aquellos que participan de la realización radial, pero en la etapa en la que Sarduy colaboró se mantenía bastante estable. El catálogo del INA ofrece una relación

detallada en este sentido, declarando regularmente quién produjo, realizó, presentó, participó o actuó en cada emisión. Como suele suceder en los medios, los equipos de realización poseen cierta estabilidad, sustentada en la distribución de los géneros radiales en la parrilla de transmisiones y en los intereses creativos de cada uno, de manera que habrá alrededor de Sarduy una serie de nombres que se repiten a lo largo de esas décadas.

El productor René Farabet, quien dirigió el Ateleur de création radiophonique entre 1969 y 2000, fue la persona que más trabajo en proyectos en los que Sarduy estuvo involucrado. Coprodujeron el radioteatro *La Plage*, así como los programas dedicados a William S. Burroughs y Pierre Klossowski. Además, Sarduy fue un especialista recurrente en otras emisiones producidas por el francés como *Big Bang* (26 de marzo de 1972), donde Sarduy no solo presenta y comenta su radioteatro *Récit*, sino que lee fragmentos de *Cobra* y critica la película *Energy*, de Timothy Huntley; *A suivre: Traces* (15 y 22 de enero de 1978), donde explica las implicaciones simbólicas del Big Bang dentro de su teoría en dos emisiones en las que puede escucharse también a Jacques Derrida y Emmanuel Levinas; y una creación sonora del Atelier consagrada a Pier Paolo Pasolini (1 de noviembre de 1981), entre otros. Farabet figura además como intérprete y, por supuesto, como especialista en otros espacios como *Le Palais de Gruyère ou la Radio des années 1970* (18 de junio de 1991) donde Sarduy es también un invitado.

Otros productores que colaboraron con Sarduy con relativa asiduidad o en programas muy importantes para él fueron:

- Gilbert Maurice Duprez, especializado en revistas culturales en las que Sarduy era invitado para hacer crítica cultural;
- Alain Veinstein, quien igualmente produjo revistas culturales de la serie Nuits magnétiques, con Sarduy como invitado, además de programas dedicados a Jorge

Luis Borges (18 de febrero de 1986), Juan Rulfo (8 de junio de 1987) y Jorge Amado (11 de julio de 1990) donde Sarduy fue el especialista principal;

- Kaye Mortley, colaboradora asidua del Atelier interesada en las voces de escritores e intelectuales con las cuales experimentaba y cuyo trabajo *À Naxos* (28 de febrero de 1993) fue la última colaboración de Sarduy con France Culture en vida;
- Pierre Sipriot, quien produjo no solo los dos programas dedicados a *Paradiso*, de Lezama Lima (22 y 23 de julio de 1971) sino los de la serie *Une livre des voix* centrados en *Cobra* (19 de junio de 1972), *Maitreya* (7 de noviembre de 1980) y *Colibrí* (7 de marzo de 1986), que analizo más adelante; y
- Gérard Julien Salvy, quien lo entrevistó en tres ocasiones a lo largo de estos años: el 22 y 29 de noviembre de 1980, el 6 de marzo de 1982 y el 24 de febrero de 1990.

En cuanto a los realizadores –que en la dinámica productiva de France Culture se refiere al responsable de las cuestiones técnicas de la emisión– habría que destacar a René Jentet, responsable de la versión radial de Dolores Rondón (4 de marzo de 1967) que Sarduy nunca publicó como una pieza independiente y de *Récit* (8 de octubre de 1972), ambas analizadas en el último epígrafe de este capítulo; Arlette Dave, realizadora de los programas dedicados a Gabriel García Márquez (18 de octubre de 1970), Italo Calvino (13 de octubre de 1978, producido por François Wahl) y Alejo Carpentier (20 de diciembre de 1980); Jean Claude Loiseau, a cargo de los centrados en Julio Cortázar (27 de diciembre de 1984), José Lezama Lima (28 de febrero de 1985), San Juan de la Cruz (26 de septiembre de 1985) y Luis de Góngora (27 de marzo de 1986); y Jean Pierre Colas, quien realizó para Sarduy *La Plage* (21 de junio de 1970) y los programas centrados en sus novelas *Colibrí* (7 de marzo de 1986) y *Cocuyo* (9 de diciembre de 1991).

Si he agregado las fechas en cada uno de esos casos es para ilustrar el prestigio que Sarduy fue ganando paulatinamente dentro del ambiente intelectual francés, tal vez mucho más evidente en ese *crescendo* de invitaciones y colaboraciones con prestigiosos realizadores radiales de France Culture que en el hecho de que sus novelas fueran traducidas al francés casi simultáneamente o incluso antes de su publicación en español. Que productores como Farabet y realizadores como Jentet y Colas se interesaran en los radioteatros de Sarduy e incluso en crear lecturas dramatizadas de zonas de su narrativa muestra también las posibilidades sonoras de esos textos que –solo tal vez– no fueron creados para la voz, pero sí desde la escucha. Ese prestigio radiofónico había sido ganado desde su labor como escritor y desde sus funciones como hombre de radio, y sería iluso negar el nivel de exposición que France Culture dio a su obra. Por otra parte, como también se ha visto, la emisora fue un lugar de encuentro para escritores latinoamericanos, un cruce de caminos donde saldar deudas y estrechar manos y, por supuesto, donde dialogar con la encumbrada intelectualidad francesa del momento, como lo demuestran los ilustrados nombres que acompañan a Sarduy en cada programa catalogado por el INA.¹¹¹

La relación de Sarduy con esta emisora tiene dos etapas bien marcadas: la década del sesenta, donde colabora más como productor y autor invitado, y los años posteriores, donde su éxito como escritor y editor le concede un puesto recurrente como especialista de diversos temas, como hemos visto, no solo literarios. Otro hecho significativo es que durante los ochenta se incrementa considerablemente su participación como intérprete, un rol que podía ir desde la actuación hasta la lectura de textos literarios. Asumo que se debe no solo a su condición de especialista en literatura hispanoamericana –y por ende invitado como crítico que a su vez lee

¹¹¹ Una muestra de que esas relaciones radiales reproducen en gran medida las redes afectivas y creativas de otras zonas del campo cultural es que Philippe Sollers es la persona que más comparte espacios con Sarduy siendo ambos invitados, que el cubano participa en todos los programas dedicados a Barthes luego de su muerte o que los nombres de maestros como Burroughs, Borges y Lezama se reiteren a lo largo del catálogo junto al suyo.

fragmentos— o al perfeccionamiento de su francés —el catálogo del INA dice en uno de sus registros, junto al nombre de Sarduy: “(accent sud-américain)”—, sino a un gusto y una capacidad para la actuación que Sarduy había manifestado a sus padres desde mediados de los sesenta: “cuando pongan en Cuba la película ruso-polaca: ‘Lenin en Polonia’, de Yutkevich y Strahk, pueden irme a oír hablando en ella. Hago de Lenin. Es un doblaje y por supuesto no se me ve, solo se me oye. No lo olviden” (Carta del 6 de septiembre de 1966).¹¹² Esta capacidad se vio coronada con su trabajo como actor en al menos dos filmes *underground* del pionero del cine independiente español, Adolfo Arrieta: *Les Intrigues de Sylvia Couski* (1975) y *Tam Tam* (1976) [[visualizar](#)]. Otras producciones dramáticas en las que participó como actor en France Culture fueron *C’est au printemps qu’on moissonne les moutons* —producida por Kaye Mortley en el Atelier de création radiophonique y transmitida el 17 de marzo de 1985— y *Manuscrit trouvé à Saragosse* —una adaptación de Jacques Taroni del clásico de Jan Potocki emitida en cinco capítulos durante las noches de octubre de ese mismo año.

Veamos con más detalle algunas de las invitaciones recurrentes de Sarduy a los espacios radiales de otros. La primera propuesta de este tipo es del 20 de junio de 1963, cuando France Culture aún era France III Nationale. Se trata de un espacio habitual titulado *La vie des lettres*, una *causerie* literaria donde los jóvenes Pierre Bellefroid, Michel Perrin y Severo Sarduy comparten micrófonos con Nathalie Sarraute. La coincidencia con ella no sería significativa si Sarduy no hubiera reconocido múltiples veces que lo que hay de *Nouveau Roman* en *Gestos* viene de *Tropismes*, y que Sarraute, Virginia Woolf e Ivy Compton Burnett compartieron con él —imaginariamente, claro— su primera cena en casa de François Wahl (OC 29).

¹¹² Con esta película Sergei Yutkevich obtuvo el premio a Mejor Director en el Festival de Cannes de 1966. Sarduy dobla al actor Maksim Shtraukh, cuyo apellido escribe mal en la carta a sus padres. En otra misiva, esta del 15 de enero del año 1967, les cuenta que ha participado en el doblaje de otras dos películas: *Asalto al cielo* y *Las puertas del silencio*.

Este tipo de programas de temática literaria serán periódicos en su catálogo, y la literatura latinoamericana contemporánea sería la zona más explorada: Guimarães Rosa, Jorge Luis Borges, García Márquez, Lezama Lima, Octavio Paz, Manuel Puig, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Jorge Amado, Álvaro Mutis. He trazado esta lista en el orden cronológico de las emisiones para que su “desorden” historiográfico muestre no solo su interés en la renovación narrativa continental de los cuarenta y en la obra de sus contemporáneos, sino para ilustrar también el ya conocido desarreglo en la recepción de ese corpus por parte del público europeo. A ella habría que agregar los nombres de Sor Juana Inés de la Cruz, Italo Calvino, Góngora, San Juan de la Cruz, Camilo José Cela, Witold Gombrowicz, Michel Butor, Patrick Roudier, Roger Caillois, Michel Foucault y, por supuesto, Roland Barthes. Aunque aparentemente variopinto, este directorio tiene dos centros actuantes: el barroco y la post-vanguardia, y refleja muy bien lo que podría llamarse la biblioteca aural de Severo Sarduy.

Claro que en esta biblioteca hay textos más entrañables que otros, y esas relaciones afectivas se notan en el nivel de intromisión de Sarduy en la producción del espacio radial. Analicemos los programas de la serie *Une vie, une oeuvre* centrados en Cortázar (27 de diciembre de 1984, [[escuchar](#), programa completo]), Lezama Lima (28 de febrero de 1985) y Góngora (27 de marzo de 1986 [[escuchar](#), programa completo]) y la conversación con Jean Pierre Colas sobre *Ecue-Yamba-O!*¹¹³ que, según los créditos que se escuchan al final de la emisión, fue producido por Sipriot para la serie *Un livre des voix*. Más allá de las diferencias naturales entre programas que pertenecen a colecciones distintas y que poseen duraciones diversas,¹¹⁴ hay otras diferencias entre esta última emisión y las otras tres que podrían sustentarse en los intereses creativos de

¹¹³ Este programa no está registrado en el catálogo del INA. Su fecha puede situarse en 1988 por referencias aportadas en la entrevista de Colas a Sarduy.

¹¹⁴ *Une vie, une oeuvre* duraba alrededor de una 1 hora y 25 minutos y *Un livre des voix*, cerca de 30 minutos. El primero solía tener varios invitados; el segundo, solo uno.

Sarduy. La primera de ellas es cuantitativa: el espacio dedicado a Carpentier posee muy pocos objetos sonoros, tan solo las voces de Sipriot, Colas, Sarduy y el actor que lee dos pasajes de la novela, y tres fragmentos de un canto a Oyá distribuidos al comienzo, cerca del centro y como cierre de la emisión. La segunda diferencia, mucho más interesante, es cualitativa: no hay complejidad en la edición de esos objetos, los créditos iniciales y finales se encuentran completamente independizados del programa en sí y no se mezclan con música, el paso de los cortísimos tramos musicales del programa –el más largo es de poco más de 36 segundos– a los largos tramos hablados –el más corto es la presentación inicial de Sipriot, de 2 minutos 12 segundos– se resuelve con una simple mezcla; no se ha producido ni un solo efecto sonoro para la emisión, a excepción de la voz de un *ireme* –personaje del ritual abacúa– durante la lectura del segundo fragmento, efectivo, eso sí, por la diferencia tonal que contrasta con la voz grave y el ritmo pausado del intérprete.

[[Escuchar](#). Fragmento de *Un livre des voix: Ecue-Yamba-O*. Pierre Sipriot (prod.) FC]

Como veremos más adelante, los espacios de esta serie dedicados a las novelas de Sarduy son mucho más complejos, por lo que esta simplicidad no puede achacarse ni al estilo de los realizadores ni al de la colección. La causa se encuentra tal vez en las mismas palabras de Sarduy durante esta entrevista, donde explica que la primera novela de Carpentier es como un retrato de la cultura cubana hecha por un turista, interesante por ser una etapa inicial y *naïve* de la recuperación de lo nacional. Le interesa, dice, como un libro religioso; prefiere, repite una vez más, la complejidad barroca de Lezama antes que la de Carpentier. Ese interés en lo religioso es tal vez lo que justifica que los dos objetos sonoros no vocales posean una raíz yoruba: el canto y el grito del *ireme*. El reconocimiento de la comprensión exterior y simplificada de lo nacional en el texto posee un correlato en las voces: todas masculinas, lo que genera un relieve monótono

acentuado por la “gray diction” del actor. No debe olvidarse, por cierto, que Sarduy le escribió a sus padres sobre la belleza de esos cantos yorubas; mucho menos que en su colección musical había una copia en casete de *Toques a los Orishas*, del Conjunto Folclórico de Matanzas, aunque no aparece allí el canto a Oyá que se utiliza en la emisión. Los criterios de Sarduy parecen haber influido en el resultado sonoro de la pieza.

No podría asegurar lo mismo sobre el programa dedicado a Julio Cortázar. La complejidad de la realización sonora es notable: música diversa directamente asociada al autor –Gardel, Bessie Smith, Thelonious Monk, Charles Parker– y otras piezas interpretada para el espacio –según destacan los créditos finales sobre la voz de Mauricio Cabel–; efectos sonoros creados para el programa: emisoras mal sintonizadas, niños jugando a la rayuela; lecturas de fragmentos en español y en francés por voces masculinas y femeninas de diferentes actores a las que se suman las de Cortázar –tomada de archivos, pues había muerto recientemente–, Florence Delay y Laure Bataillon, Héctor Bianciotti y Severo Sarduy, quienes comentan los fragmentos y valoran la obra de Cortázar en un debate en el que Sarduy ocupa un lugar destacado.

[[Escuchar](#). Fragmento de *Un livre des voix: Cortazar*. Hubert Juin (prod.) FC, 27 de diciembre de 1984]

A pesar de ese elaborado entramado aural, no es posible asociar de una manera plausible tales objetos sonoros al imaginario sónico de Sarduy –más allá de la importancia del jazz en *Mood Indigo*–, ni tampoco la disposición de los mismos en la trama con sus criterios sobre la obra de Cortázar.

Algo similar ocurre en el de Góngora, donde Sarduy ocupa un lugar menos destacado en el debate –otros participantes son Phillippe Sollers, Phillippe Jacottet, Claude Esteban, Bernard Sesé y Gregorio Manzur–, pero importante en la lectura de poemas en español. Nada en los objetos

sonoros musicales es relacionable con su imaginario sónico y, sin embargo, los fragmentos donde Sarduy habla o lee textos son los más complejos del programa. Por ejemplo, los créditos iniciales, ofrecidos sobre el introito de la *Sonata en Fa menor* de Domenico Scarlatti, interpretada por V. Horowitz, se escuchan solo después que Sarduy comienza a leer la “Soledad primera” de Góngora, en español. El volumen de su voz sube y baja un par de veces antes de que la voz femenina de la locutora habitual de esta serie presente el título y los responsables de la emisión

[[Escuchar](#). Fragmento de *Un livre des voix: Góngora*. Hubert Juin (and Francis Ponge Francis (prods.) FC, 27 de marzo de 1986]

También al centro del programa: Sarduy lee una letrilla en francés que se mezcla con la versión musicalizada por Paco Ibañez –“Bien puede ser, no puede ser”–, sobre la que Sarduy apunta hacia la zona popular de la obra del poeta cordobés; al final de esta intervención suya se escucha “La más bella niña”, por Paco Ibañez.¹¹⁵ Ambos fragmentos contrastan con los larguísimos tramos hablados donde el relieve se genera por el cambio de voces durante la lectura de poemas.¹¹⁶

Me gustaría concluir la ilustración del modo en el que el compromiso de Sarduy con el espacio radial producía interesantes resultados sonoros, aunque él no formara parte del equipo de realizadores, con *José Lezama Lima ou le triomphe du baroque*. El subtítulo es el mismo que, un año más tarde, usarían Hubert Juin y Jean Claude Loisseau para el programa de Góngora que acabo de comentar, pero los resultados sonoros son aquí muy diferentes y es poco probable que Sarduy no haya tomado decisiones cruciales en la realización. En primer lugar, por el rol del canto de las

¹¹⁵ Ambos temas son de la cara B del primer volumen de *España de hoy y de siempre*, un disco grabado en París en 1964.

¹¹⁶ Los otros dos momentos donde se utiliza música son la lectura de “Soledad segunda” por una voz femenina, usando la misma pieza de Domenico Scarlatti y la lectura de dos cartas cruzadas y belicosas entre Monseñor Pacheco y Góngora sobre la *Sonata XVI (Presto-Rondó)* de Josep Vinyals por Monserrat Torrent. ¿No había música compuesta por andaluces y castellanos durante los siglos XVI y XVII en la fonoteca de France Culture? Sí, y Sarduy la usaría en sus programas sobre Cervantes, como veremos enseguida.

aves a lo largo del programa, casi omnipresentes junto al murmullo de una ciudad, lo que homologa el lugar de este objeto sonoro en su imaginario sónico y su relación con el *Diario* de Colón. En segundo lugar, por las piezas musicales escogidas: música religiosa yoruba y católica, habaneras, contradanzas y rumbas; y especialmente por el modo en el que suelen superponerse, como la contradanza y la rumba, marcas aurales de dos estratos sociales de finales del siglo XIX y comienzos del XX cubanos, o los cantos religiosos yoruba y católico mientras una actriz lee el fragmento de *La cantidad hechizada* sobre la configuración imaginativa de la pantera que comienza “En los textos chinos, aún en los del siglo V a. C, la remembranza de las mutaciones es firme”.

[[Escuchar](#). Fragmentos de *Un livre des voix: José Lezama Lima*. Hubert Juin (prod.) Hubert Juin (prod.) FC, 28 de febrero de 1985. Introducción con cantos de aves y fragmento de superposición musical]

Lo africano, lo europeo y lo chino en un solo fragmento reproduce en 1985 la visión de lo cubano que Sarduy había construido en *De donde son los cantantes*, y ambos pasajes homologan su criterio de que lo cubano no existe como mezcla, sino como superposición, una idea central en Lezama mismo y que es mucho más fácil ilustrar aural que verbalmente, como lo demuestran estos pasajes.

Además de los nombres de escritores que conforman eso que llamé biblioteca aural de Sarduy, por supuesto que el barroco en sí, al igual que otros temas centrales en su producción ensayística como el travestismo (*Attention, cette émission peut en cacher un autre*, 10 de septiembre de 1975), los viajes (*Le dit du vieux marin*, 26 de diciembre de 1975; *Voyage initiatique V*, 19 de noviembre de 1976), la astronomía (*Perspective migration: Cent milliards d'étoiles*, 25 de diciembre de 1975), el budismo (*Agora*, 1 de enero de 1981), el maquillaje e incluso la moda (*Nuits magnétiques* del 23 al 25 de marzo de 1983) y el kitsch (*L'art sans fatigue*, 31 de octubre

de 1990) se encuentran presentes en varios programas. Me gustaría destacar, por razones obvias, aquellos espacios en los que fue invitado a hablar sobre lo aural, incluida la radio como medio.

La primera vez que parece referirse a ello directamente es en un programa literario habitual: *Poésie ininterrompue* del 28 de septiembre de 1975. Según el catálogo del INA el espacio fue grabado el 15 de septiembre y emitido a las 8 de la noche del 28 de ese mes con una duración de poco más de 39 minutos. La obra de Sarduy es el centro de la emisión que comienza con una presentación de François Wahl en la que comenta los orígenes cubanos de Sarduy, la multiplicidad de influencias en su obra, la importancia del blanco y el vacío, el ritual y lo sagrado en ella. Le sigue Sarduy y, además de abundar en el concepto de vacío y en el lugar de la pintura en su producción, destaca su trabajo como periodista científico para la radio –lo que lo lleva a hablar invariablemente de astronomía– y sus investigaciones sobre el sonido y la estereofonía. Este programa me confirma en la idea de que es en esta década en la que Sarduy alcanza conciencia de la importancia de lo aural en su creación, particularmente durante la escritura de *Cobra* y los viajes a Oriente que forman parte del ciclo de la escritura de esta novela y de *Maitreya*. La estereofonía, esa capacidad de registrar, reproducir y escuchar el relieve del sonido forma parte de sus reflexiones sobre la proliferación barroca y de sus indagaciones sobre los modos de subvertir el poder que simplifica, aplana y torna monótona la realidad.

En otro espacio habitual de France Culture, *De la nuit*, el transmitido el 29 de julio de 1977, aborda la centralidad de la voz para el ser humano, y ejemplifica sus criterios con el destino de Enrico Caruso, cuya voz se escucha en su radioteatro *Chutes*. Dos semanas después participa en *Reflets de l'Amérique latine*, una realización de Jean Pierre Colas donde debate, junto al historiador Jean Marie Goulemot, el filósofo Jean Marie Benoist y el escritor chileno Luis Mizon, sobre la importancia de las nuevas sonoridades encontradas por Colón y su lugar en la imagen paradisíaca

que se construyeron los europeos de América. No olvidemos la importancia del sonido de las aves colombinas en todo el imaginario sónico de Sarduy y el hecho de que el fragmento del *Diario del Almirante* que incluye en el capítulo final de *Cobra* refleja parte de esa nueva sonoridad: el trino de las aves, el cantar de los grillos, la mudez de los perros, la “gente farto mansa” (OC 570).

Los ejemplos se amontonan: el 23 de octubre de ese mismo año aparece en una creación del Atelier dirigida y producida nada menos que por Alain Trutat y por René Farabet, respectivamente, sobre el oído: *Dans ce joli pavillon, allons (voix IV)*; el 16 de mayo de 1978, en una revista cultural dedicada al Festival Internationale du Livre de Nice, se refiere a la necesidad de un regreso a lo sensorial desde lo literario y, particularmente, al rango sonoro de la escritura; a mediados de junio de 1981 vuelve, en *La séduction*, un documental sonoro producido por Luis Mizon, a la importancia de la voz, la música y la danza en el ritual erótico. Finalmente, en 1991, Sarduy es invitado junto a grandes nombres de la radio francesa –la oficial y la que un día había sido pirata y libre, y que ya era “comercial”– a dos programas del espacio habitual Nuits magnétiques dedicados a celebrar el medio: *Le Palais de Gruyère ou la Radio des années 1970* –emitido el 18 de junio– y *J’ouvre la fenêtre et j’écoute le monde: la Bande FM* –emitido dos días más tarde, ambos dirigidos por Bruno Sourci y producidos por Andrew Orr.

Impensable tal vez en sus años cubanos –cuando renegaba del medio– o en sus primeros tiempos parisinos –cuando insistía a sus padres: “no crean que me disperso pues utilizo eso [el trabajo en la radio] para ganar dinero” (22 de enero de 1967)–, para 1991 Sarduy tenía un nombre en la radio y reclamaba en cada entrevista su condición de periodista radial.¹¹⁷ Antes de analizar

¹¹⁷ Una anécdota interesante: en el mismo espacio en el que se refiere a los filmes de Arrieta en los que había participado –una entrevista realizada por Gustavo Guerrero y Francisco Rivera para el espacio televisivo *Escritores y pensamientos* del Canal 5 emitido el 25 de agosto de 1982– Sarduy se siente tan cómodo en el medio que da indicaciones a los técnicos sobre cómo graficar audiovisualmente lo que va comentando sobre las sonoridades que se topó en Oriente. Sarduy grabó esta entrevista en un casete de audio que hoy custodia la Firestone Library.

una muestra de los programas que produjo, conviene atender a aquellos en los que su vida y obra fue el centro. Aún cuando no figura como responsable creativo de esos espacios, en varios momentos puede intuirse que aconseja la producción musical y guía la dramaturgia de los mismos, tal y como sucede con aquellos dedicados a Carpentier o Lezama que antes comenté.

Este tipo de programas se iniciaron en 1967, tras la publicación de *Écrit en dansant* –la traducción de E. Cabillon de *De donde son los cantantes*–, dentro de la serie *Ecrivains étrangers de langue française*. El productor y presentador, Jean Paget, le pregunta sobre esta novela y la anterior. Sarduy hace además un breve recuento sobre su vida en Cuba. Seguidamente, María Casares interpreta, junto a Bachir Toure, dos fragmentos de *Écrit* y, en solitario, uno de *Gestes*. Al año siguiente, el 21 de agosto, Jean Paget vuelve a entrevistarle, esta vez sobre su próxima novela, *Cobra*. Luego de la publicación de esta, serán Pierre Sipriot y Manuel Claude Roland quienes diseñan con Sarduy un programa dedicado al texto, dentro de la serie *Un livre des voix*, una serie en la que Sarduy colaboró con frecuencia y dentro de la que también habrá programas dedicados a *Maitreya* –Pierre Sipriot y George Peyrou–, *Colibri* –Pierre Sipriot y Jean Pierre Colas– y *Pour que personne ne sache que j'ai peur* –Claude Mourthé y Jean Pierre Colas–, la traducción de Aline Schulman de *Cocuyo*.¹¹⁸

Veamos el diseño sonoro de estos tres últimos. Entre la fecha de producción del espacio dedicado a *Maitreya* (noviembre de 1980) y el de *Cocuyo* (diciembre de 1991) hay una diferencia técnica notable: se reduce la duración de 40 a 30 minutos –que es la duración del de *Colibri* (marzo de 1986)– y luego a 28 minutos –tanto en el de Carpentier como en el de *Cocuyo*. Esta disminución temporal puede estar relacionada con las reformas aplicadas en France Culture luego de la legalización de las emisoras comerciales, cuyo ritmo y contenido diferían mucho de los suyos. No

¹¹⁸ Todas las traducciones de las novelas de Sarduy al francés fueron hechas en co-autoría entre el autor y los traductores

obstante, como vimos en el caso del de Carpentier, siempre hay espacio para promocionar el texto y usar a la vez la música y otros efectos sonoros de modo eficaz.

Tal es el caso de los de *Maitreya* y *Cocuyo*, lamentablemente no puede decirse lo mismo del consagrado a *Colibrí*. Las lecturas dramáticas de *Maitreya*, por Francine Berger [[Escuchar](#), fragmento], y de *Cocuyo*, por un actor cuyo nombre no aparece en los créditos [[Escuchar](#), fragmento], son magníficas. No se echan en falta los efectos sonoros, pues los actores crean relieve acústico a partir de los cambios de ritmo y de volumen; no puede decirse lo mismo de la interpretación de Pierre Clementi de los fragmentos de *Colibrí*, de una monotonía que acentúa la estructura total del programa [[Escuchar](#), fragmento]. En el de *Maitreya* el realizador alterna fragmentos de entrevista, de lectura y de música de duraciones variables; en el de *Cocuyo* hay solo un largo fragmento de interpretación entre dos fragmentos de entrevistas; pero en este de *Colibrí* hay un ritmo constante: la reiteración tres veces de la secuencia música-entrevista-lectura de fragmento en las que los pasajes hablados son bastantes similares en extensión [[visualizar](#)].

No obstante, el mayor desacierto en la producción y realización de ese *Un livre des voix* dedicado a *Colibrí* se encuentra en la selección musical. Si en el de *Maitreya* se combinan las voces de tres divas mulatas –Celia Cruz, Maria Bethania y Billie Holiday– centrales en su imaginario sónico –y, como veremos en el estudio del radioteatro *Los matadores de hormigas*, importantes para su proyecto de descolonización sónica y su diseño de un Atlántico Negro aural–; si en el de *Cocuyo* regresan los realizadores a la dupla Celia Cruz / Maria Bethania como imagen de las semejanzas eróticas y religiosas entre La Habana y Salvador de Bahía que Sarduy traza en su entrevista;¹¹⁹ en el de *Colibrí* los sonidistas recurren a dos piezas andinas: “Mosaico”, por Ñanda

¹¹⁹ Un dato curioso y de extremado valor afectivo es que en una de las grabaciones personales archivadas en la Firestone Library hay una en la que se escucha la voz de Celia Cruz cantando “Químbara”, le sigue María Bethania interpretando “Bom dia” y “Drama”. Al final de este capítulo amplío sobre esta grabación y su significación, pero me

Mañachi y “Misa Punlla”, por Bolivia Manta. Es imposible que Sarduy haya tenido algo que ver con esta selección que responde, en mi opinión, a una visión estereotipada de lo suramericano que ni siquiera atiende a las palabras del autor cuando dice, en la misma entrevista, que al reconocer que *Colibrí* es muy *sud-américain* está queriendo decir que es muy cubana. Por lo demás, esta elección muestra un desconocimiento grande de la novela misma, cuyo imaginario sónico se nutre de la cuenca caribeña continental, en absoluto de la cultura andina.

Incluso en estas piezas que no produjo, se descubren nexos entre earcons activos en su obra narrativa y poética y aquellos objetos sonoros que expandían la recepción de su obra en la audiencia francesa. Tanto desde el punto de vista musical como desde los efectos sonoros Sarduy parece haber logrado, en la mayoría de los casos, influir en el diseño aural desde el trabajo de mesa previo a cualquier proyecto audiovisual. Los ejemplos que he comentado antes, especialmente el *Un livre des voix* consagrado a *Colibrí*, muestran que opinar sobre cómo se graficaba en lo aural este o aquel aspecto de su escritura era para él una necesidad; y que la desatención a esos detalles podía conducir a interpretaciones erradas de su obra. Tal vez por eso, excepcionalmente, a ese programa sobre *Colibrí* le siguió la retransmisión de su radioteatro *Récit*, premio Italia de 1972.

Mucha mayor libertad tuvo, por supuesto, durante la realización de los programas que produjo. Se trata de nueve programas y un total de 18 emisiones –los dedicados a la música en Cuba y a Cervantes se emitieron en dos partes, el de la poesía actual latinoamericana, en tres, y el de la rumba, en cinco capítulos. Además de esos programas de comentarios literarios, produjo tres piezas en el Atelier de création radiophonique: la versión francesa de su propia creación, *La plage*, uno dedicado a William Seward Burroughs y otro, de menor duración, centrado en Pierre

gustaría repetir aquí algo que afirma Sánchez Ortiz, que Sarduy la consideraba la “reina de los ritmos tropicales” y que la imitaba muy bien (1718).

Klossowski.¹²⁰ Como ya comenté antes, la mayoría de esas emisiones son de los sesenta y tienen como factor común una preocupación identitaria nacional y continental que es propia del momento. Aunque no desaparecerá esa cuestión, como lo evidencian los 5 programas dedicados a la rumba o el *Portrait d'Ernesto Sabato*, veremos en su producción radial la misma diversificación de fuentes que en su escritura.

Littérature espagnole de l'Amérique du Sud fue emitido el 9 de enero de 1963, y grabado dos días antes. Sarduy lo co-produjo con Jacqueline Trutat y el realizador fue Georges Gravier. Como ya dije, la emisora aún se llamaba France III Nationale, pero el equipo de actores y realizadores es el mismo que pasaría luego a France Culture. No deja de ser curioso el título, pues revela una concepción del mundo anclada en la colonialidad y con implicaciones geopolíticas distantes tanto de Sarduy como de los escritores que escogió para la emisión. Para ofrecer esta panorámica de la literatura latinoamericana los productores recurren a un catálogo, por entonces no tan manido, que todavía no es el del boom: Borges, Carpentier, Asturias, Rulfo y Neruda. De modo que el programa no se hace eco de lo que comenzaba a suceder editorialmente en Europa

¹²⁰ En cuanto a las colaboraciones con el Atelier, estudio *La Plage* con detenimiento más adelante. El interés de Sarduy en la obra del escritor norteamericano William S. Burroughs, tanto por la técnica del *cut-up* como por su carácter autobiográfico es recurrente en su obra escrita, por lo que no asombra que produzca, junto a René Farabet, este “Monsieur William Seward B. again”, en 1971, tres años después de haberlo citado en su primer ensayo sobre Lezama –“Dispersión. Falsas notas / Homenaje a Lezama” (*Mundo Nuevo* n° 24)– y mientras lo incluía como un personaje más de *Cobra*, aquel que le escribe a la Señora, en un ticket, la biografía del cirujano Ktazob. En una mini-biografía incluida en el libreto de *Récit* entregado a los organizadores del Prix Italia 1972 (Emerson College Archive and Special Collections) dice que esta pieza es de su autoría. Es poco probable que Sarduy no incluyera esta obra en su *Para la voz* si realmente hubiera sido escrita por él. El dato parece tener que ver con el peso de su rol como productor en esta pieza del Atelier basada en textos de Burrough adaptados por Éric Kahane.

Similares relaciones tiene con su escritura el programa dedicado a Klossowski, titulado *Tous dans le bain* y producido también junto a Farabet. La relación viene aquí por Sade, a quien Klossowski había rescatado en los comienzos de los sesenta con *Sade mon prochain*, un libro que Sarduy cita en el ensayo inaugural de *Escrito sobre un cuerpo* –“Del Yin al Yang” (antes en *Mundo Nuevo* n° 13). En este programa emitido el 20 de abril de 1980 Sarduy comparte el espacio con Vivianne Berthommier y Marie-Christine Questerbert. Ellas producen el costado femenino que el “Côté homme” de Sarduy complementa. Se trata de lecturas dramatizadas de textos de Klossowski leídos, en el caso femenino, por dos actrices centrales en el cine francés del momento: Juliet Berto e Isabelle Adjani, y en el masculino, por dos actores ocasionales: el pintor cubano y amigo personal de Sarduy, Ramón Alejandro y Patrick Kossob, de quien no encuentro otra actuación en los medios franceses. De manera que este costado no solo posee una arista de género, sino social, por la ocasionalidad de estos actores masculinos y por el oblicuo tema de la migración, presente tanto en los hombres que intervienen en el programa como en la ascendencia paterna de Isabelle Adjani.

con los escritores latinoamericanos, sino que atiende a los procesos de renovación narrativa y poética que antecedieron al fenómeno editorial de los sesenta pero que ya eran conocidos por el público francés. No en vano figuran en los créditos los nombres de Roger Caillois, editor de Gallimard, y Claude Couffon, traductor que devendría director de publicaciones del Institut d'Etudes Hispaniques en 1966.

En programas posteriores –y muy evidentemente en su crítica cultural y en su escritura– Sarduy se irá alejando de ese catálogo a la par que se mantiene ajeno a la mayor parte del boom. En sus programas radiales conserva tan solo la obra de Borges y se mueve hacia autores entonces marginales, y marginados, como sus maestros Lezama Lima y Virgilio Piñera, y hacia colegas de su generación como Basilia Papastamatiu, Luis Suardiaz y Rolando Escardó, todos ellos incluidos en la nómina de las tres emisiones que produjo en noviembre de 1967 tituladas *Poésie d'aujourd'hui en Amérique latine*.

Aun cuando solo tiene 27 años y este es su primer programa de radio, *Littérature espagnole* posee una elevada complejidad sonora, casi un anuncio del imaginario sónico que iría desplegando en su escritura. Desde el diseño mismo de los créditos iniciales, montados sobre dos tramos musicales protagonizados por la percusión que encierran un silencio reforzado por la pausa de dos segundos de la locutora luego de afirmar: “première émission présentée par Severo Sarduy” (0'22"-25"). La modernidad de ese solo de batería, actualización de la percusión africana, contrarresta el exotismo de que la emisión aparezca –como afirma la locutora al comienzo y al final– en la colección *Domain étranger*. Re-actualizaciones, des-contextualizaciones, subrayados... esas son las operaciones que Sarduy y Truta siguen en el diseño sonoro.

[\[Escuchar. Créditos iniciales\]](#)

El primer earcon que aparece durante la lectura de los textos –no podría ser otro– son los pájaros del *Diario* de Cristóbal Colón. Aunque no posee una realización sonora, sino que los imaginamos desde la voz del actor que interpreta el pasaje, es altamente significativo, pues los escucharemos a partir de aquí en toda la obra de Sarduy. A diferencia de las interpretaciones que ya hemos analizado –donde un solo actor creaba relieve desde el trabajo con su voz–, aquí los productores optan por una fórmula más cercana a la radio-novela, usando una voz exclusivamente para la narración y otras para los personajes, algo mucho más evidente en el pasaje de *Week-end en Guatemala*, de Asturias [[Escuchar](#). Lectura dramatizada de un fragmento de la novela], donde confluyen voces femeninas y masculinas cuyas tonalidades teatrales contrastan mejor con la aterciopelada voz del narrador.

Al texto de Colón le sigue “El jardín de senderos que se bifurcan”, y Sarduy escoge comenzar donde Borges dice: “El camino bajaba y se bifurcaba, entre las ya confusas praderas. Una música aguda y como silábica se aproximaba y se alejaba en el vaivén del viento” (*Obras Completas* 475).

[[Escuchar](#). Fragmento de “El jardín de senderos”]

Yuxtapone a la interpretación actoral esa misma melodía “casi increíble: la música venía del pabellón, la música era china”. Es difícil desconectar estas elecciones del productor con lo que está escribiendo: *De donde son los cantantes*, e incluso con el pequeño papel del personaje chino en la novela que acaba de publicar, *Gestos*. Particularmente porque el tema que escoge, “Throwing the Fishing Net”, grabada por el Conjunto Folclórico Chino en 1958, es una canción cantonesa, como cantoneses fueron la mayoría de los chinos emigrados a Cuba y para nada Ts’ui Pen, el bisabuelo del protagonista del cuento de Borges, “que fue gobernador de Yunnan”.

En el comentario que sigue a la lectura del pasaje el presentador insiste en esa vinculación orientalista y menciona el magisterio de Borges sobre Paz, Cortázar, Lezama, tres autores de fuertes vínculos con esa fórmula. Sarduy no solo estaría realizando el primer acto de crítica literaria sobre el tema, sino que está preparando el terreno para insertarse, con la novela que está escribiendo, en ese linaje. Ese acto de crítica se sustenta, por otra parte, en criterios de Borges como los manejados en “El escritor argentino y la tradición”. No obstante, Sarduy parece estar confundiendo los textos, pues asegura que en ese fragmento hay una melancolía, un pudor y un fatalismo que son tan o más argentinos que la música de Gardel, que no es objeto de reflexión en ese ensayo de Borges.

No sorprende que el programa siga con la lectura de “Inferno, I 32” entre corchetes musicales de la *Sinfonía de Antígona* compuesta por Carlos Chávez en 1933. El argumento se consolida: no solo los escritores latinoamericanos canibalizan y carnavalizan las tradiciones globales, también los músicos, sobre todo los nacionalistas como el mexicano Chávez, que Sarduy mencionara en la entrevista a Raúl Iglesias para *Diario Libre* en 1959. No solo los escritores pueden hacerlo, también los productores radiales. Y, claro, Antígona da paso a Carpentier, otro caníbal y el musicólogo cubano más importante hasta el momento, quien había descrito ya esos procesos en *La música en Cuba*.

[[Escuchar](#). Introducción a *El Siglo de las Luces*, de Alejo Carpentier]

Me parece que en este punto Sarduy aprovecha otra vez la música para ofrecer un velado ejercicio crítico: el pasaje de *El siglo de las luces* es introducido por un huayno quechua, interpretado por los argentinos Graciela Pomponio y Jorge Martínez Zárate. De un lado, esta pieza quechua aporta a la complejidad aural del programa y a la idea de las superposiciones y desplazamientos que conforman lo latinoamericano; pero considero que, del mismo modo que haría 25 años más tarde

en el programa sobre *Ecue-yamba-o*, Sarduy deja ver –sería mucho más apropiado “deja escuchar”– que la solución de Carpentier le parece la más exotista, casi desintonizada. El hecho de que el siguiente puente musical entre el cubano y Asturias sea la “Suite norteña serrana”, del argentino Ángel Lasala, interpretada por Pomponio, no suaviza esa opinión. Lasala –junto a su coterráneo Alberto Ginestera, cuya “Pampeana III” también suena en este programa– sería una especie de homólogo de Chávez y de los compositores cubanos que Carpentier tanto admiró, como Alejandro García Caturla, de quien Sarduy incluye la “Primera suite cubana”. Esta suite es el último tramo musical del programa y acompaña la lectura de los poemas de Neruda “Varadero” y “Quiero volver al sur”. Estos compositores habían usado, como Carpentier, Rulfo y Asturias la herencia indígena y africana como sustrato de sus obras de concierto más reconocidas, en una fórmula que, como dice Sarduy en el programa sobre *Ecue-yamba-o*, es un intento de vanguardia, pero *naïve*, una primera solución al conflicto de la identidad que ya no le interesa a su generación.

No puede pasarse por alto, no obstante, el peso de la errancia en esta última selección musical. Al margen de su propuesta de un nuevo modo de entender la identidad, puede escucharse el rol de lo afectivo.

[[Escuchar](#). Sarduy lee “Quiero volver al Sur”, de pablo Neruda]

En ese margen se juntan la música del vanguardista cubano, las imágenes de Neruda sobre la playa cubana y la nostalgia del exiliado, y la voz de Sarduy, a quien escuchamos leyendo en español los primeros versos de cada poema antes de que comience la lectura en francés. Este es el pasaje de la emisión de mayor complejidad acústica, no solo por la mezcla de objetos sonoros sino por la carga afectiva que ellos transmiten, particularmente la voz del productor que acaba de cumplir su tercer año en Europa.

Es 1963 y es su primer programa radial, pero Sarduy tiene claro cuál es su magisterio –a saber, Borges, Paz y Lezama– y de qué modo se puede seguir explorando en la identidad sin recurrir al primitivismo vanguardista, en la cuerda de “El escritor argentino y la tradición” y de *La expresión americana*. La unión de la obra de Borges con el objeto sonoro folclórico chino se convierte en un earcon de su imaginario sónico; la relación entre los compositores de la vanguardia musical latinoamericana y los otros escritores, responsables de lo que se conoce como renovación narrativa y poética, conforman un earcon del imaginario activo en la recepción de la cultura latinoamericana en los centros de poder: el imaginario que preparó el *boom*, y que Sarduy comienza a agujerear para provocar su *bluff*.

De modo que si el programa satisface las expectativas del público francés instruido ante un título como *Littérature espagnole de l'Amérique du Sud* –además de satisfacer la política literaria que une esta emisora con la Gallimard de Raymond Quenau donde Roger Caillois publica a esos mismos autores en *La Croix du Sud*¹²¹–, también posee trazas de la posición de este joven productor-escritor frente a ese canon. Sarduy usaba la complicidad entre música y literatura para proponer un nuevo modo de leer el canon, de agujerearlo para introducirse él y los que comenzaría a editar en Éditions du Seuil, el proyecto que reemplazaría el lugar de Gallimard en la construcción del canon latinoamericano desde París en los próximos años.

Tres años más tarde co-produce con Denise Centore *Cervantes parmi nous* [[escuchar](#), programa completo] un programa que se inserta en las celebraciones por los 350 años de la muerte del escritor español. Se emite el 20 de abril y Sarduy invita a Philippe Sollers para debatir sobre el

¹²¹ Según la página web de Gallimard, hasta esta emisión la editorial había publicado, de esos autores, *Fictions* (Borges, 1952), *Légendes du Guatemala* (Asturias, 1953), *L'Ouragan* (Asturias, 1955), *Le partage des eaux* (Carpentier, 1955), *Enquêtes* (Borges, 1957), *Chasse à l'homme* (Carpentier, 1958), *Pedro Páramo* (Rulfo, 1959), *Le Siècle des Lumières* (Carpentier, 1962) y *Labyrinthes* (Borges, 1962). Para ampliar sobre esta colección ver Gustavo Guerrero, “La Croix du Sud (1945-1970): génesis y contextos de la primera colección francesa de literatura latinoamericana”, en *Re-mapping World Literature*, de los editores Gesine Müller, Jorge J Locane y Benjamin Loy.

rol del *Quijote* en la configuración de la Modernidad occidental. Desde el punto de vista temático lo más interesante es que Sarduy abandona el tema de la identidad para centrarse en el barroco, la modernidad y sus ramificaciones en la contemporaneidad. Para ilustrar esas conexiones regresa a Borges, esta vez a “Pierre Menard, autor del Quijote” y “Magias parciales del *Quijote*”. El conocido relato ocupa la segunda porción del programa. Michel Bouquet lo lee casi en su totalidad, a excepción del fragmento que va de “‘Mi propósito es meramente asombroso’ me escribió el 30 de septiembre de 1934” hasta la cita del verso de Shakespeare: “*Where a malignant and a turbaned Turk...*” (OC 447), apenas dos párrafos cuya omisión solo podría justificarse por las implicaciones políticas de poner “al aire” un Cervantes duplicado por un Menard listo para “guerrear contra los moros o contra el turco” (447). Es posible que los productores del programa consideraran que, dado el contexto sociocultural –los procesos independentistas y descolonizadores en el norte de África y el Medio Oriente, y el interés de Francia por matizar su historia imperial con el eufemismo “francofonía”–, la audiencia no tomaría a bien ese eco de la violencia simbólica que aún podía escucharse en París.

La interpretación de Michel Bouquet es excepcional. Me gustaría destacar el contraste entre el estilo monótono, casi ritual, de la lectura del catálogo de las obras de Menard y el tránsito hacia lo afectivo e íntimo, cuando lee: “Paso ahora a la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar” (446) obra de este autor. Esa modulación de la interpretación es muy visible en el espectrograma que genera Audacity (figura 1). En la zona marcada en color más claro, donde Bouquet utiliza el estilo más afectivo, se nota no solo el descenso en el ritmo –marcado por los silencios–, incluso en la intensidad de la voz, cuyos picos no sobrepasan los del fragmento anterior.

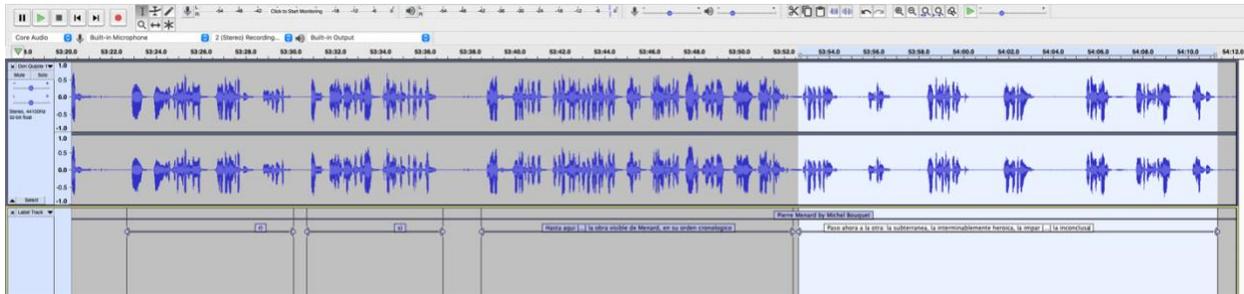


Figura 1 Espectrograma del fragmento que cierra el catálogo de obras e introduce la mayor creación de Pierre Menard

La dirección de sonido de esta lectura de Borges alcanza un momento aún más interesante para mi tema cuando Bouquet debe leer las dos citas del noveno capítulo de la primera parte del *Quijote* de Cervantes y del *Quijote* de Menard. Las sutiles diferencias de ritmo, volumen y tono que logra el actor ilustran mucho mejor que la escritura la tesis del relato. Es en esa transducción de lo escrito a lo aural, en este performance de Bouquet, donde es mucho más “vívido el contraste de los estilos” (449). No debe haber pasado desapercibido para Sarduy que Borges utiliza rasgos asociados al habla en esa comparación entre ambos estilos. La frase podrá ser exactamente la misma cuando se le escribe, pero al pronunciarlas la de Menard, “extranjero al fin”, adolece del desenfado de quien maneja “el español corriente de su época”.

[[Escuchar](#). Fragmento de “Pierre Menard”. Lectura secuencial de la cita de Cervantes y Menard]

El productor debe haber guiado al actor hacia la sutileza, porque lecturas evidentemente alejadas en su tono o ritmo no habrían logrado el mismo efecto. La cita de Menard es apenas 0.200 segundos más larga y de un volumen sutilmente menor, pero es suficiente para probar el punto de Borges, al que se añade el de Sarduy. Si el actor comenzara a decir ambos parlamentos a la vez, la coincidencia semántica —está diciendo lo mismo— sería borrada por las diferencias acústicas, como muestra la figura 2.

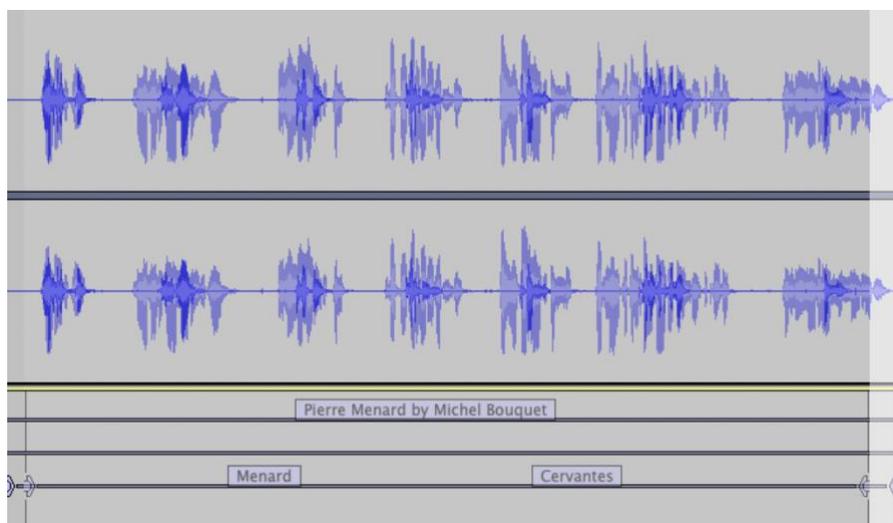


Figura 2 Superposición de los espectrogramas de la cita de Cervantes y de Menard. Las zonas más oscuras son las únicas donde coinciden auralmente estos dos fragmentos “verbalmente idénticos”.

Es en la materialidad de lo aural donde se comprende mejor la posibilidad de la obra de Menard: no se trata de copiar, de traducir la obra de Cervantes, sino de transducirla, y este breve momento de la interpretación de Bouquet lo ilustra. La voz recupera, como la caligrafía, el carácter performático de la creación, un tema al que regresaré en el capítulo siguiente. Escuchemos a Cervantes y Menard leer al unísono el mismo fragmento de sus obras.

[[Escuchar](#). Fragmento de “Pierre Menard”. Lectura yuxtapuesta de la misma cita]

Sus comentarios radiales sobre la obra de Cervantes y su escritura producen una resonancia de otras obras suyas –“Juana la lógica”, *De donde, Flamenco*– donde lo árabe y lo español reverberan. Esos ecos múltiples conducen a una duplicación más: América como el otro de ese otro que fue España; y a la idea del libro dentro del libro. Tal estrategia metatextual, central en *De donde*, se ilustra con la lectura dramatizada, por parte de Jean Topart, del capítulo XXXII de la primera parte del *Quijote* –aquel en el que se descubre el manuscrito de *El curioso impertinente*– y, por supuesto, con la del capítulo IX de la segunda parte, donde la metatextualidad y las re-

duplicaciones identitarias se juntan al descubrirse el manuscrito de la propia novela que se lee, pero en árabe.

Ambos fragmentos se sustentan también en una transducción: la lectura en alta voz de un manuscrito, pero en el segundo caso la transducción es precedida por una traducción del árabe al español y, aún más interesante, no es el sacerdote católico quien puede realizar el performance de la lectura, sino el “morisco aljamiado”. El Alcaná de Toledo, donde ocurre esa segunda escena, posee la misma estereofonía que luego constataría Sarduy en el Zoco Chico de Tánger: “no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua, le hallara” (Cervantes). Esas encrucijadas donde el poder no logra imponer su monofonía serán zonas privilegiadas por Sarduy tanto en sus recorridos vitales como creativos.

Resulta curioso que se repita en Sarduy esa ajenidad que destaca Borges en Menard y Cervantes en el “morisco aljamiado”. Es un extranjero en París. También es interesante que se decida por realizar un acto transductivo: este es el primer programa en el que se le escuchará hablar en francés por largos períodos. Pero, efectivamente, no habla: lee, lo que produce un efecto completamente anti-natural. Se trata de un falso “live”, en el que las respuestas de Sarduy a Denise Centore parecen haber sido previamente grabadas.¹²²

[\[Escuchar\]](#). Comentarios de Sarduy sobre la obra]

Es el único programa en el que Sarduy recurre a la lectura de sus opiniones, al menos de los que yo he escuchado. Luego de seis años en París es poco factible que la causa sea una desconfianza en su francés hablado. Mucho más probable es que se trate de una estrategia que simula las situaciones ficcionales de los personajes de Cervantes y Borges, que acentúa su ajenidad, su estar

¹²² El único momento en el que esto no sucede es cuando introduce la participación de Sollers con una pregunta en la que, hacia el final de la frase, abandona el tono anti-natural. Durante la intervención de Sollers se le escucha musitar “Bien sûr” y realizar algunas conclusiones en un tono mucho más coloquial, ajeno al del inicio del programa.

en el margen de una tradición. Esa voz atada a la lectura provoca en nosotros una reacción similar a la del morisco aljamiado de Cervantes mientras lee sobre Dulcinea del Toboso en árabe: la risa. Ese performance fuera de lugar abre la puerta a la ironía que conecta la obra de Cervantes, Borges y Sarduy en cuanto a los juicios sobre la tradición.

Musicalmente, este homenaje a Cervantes es mucho más acertado que el programa centrado en Góngora que antes comenté: escogen la obra de Gaspar Sanz, maestro de la guitarra barroca española que en 1674 compuso las cuatro danzas en homenaje a Miguel de Cervantes que se escuchan durante la emisión [[escuchar](#)]. Esas piezas crean un tránsito simple, pero efectivo, entre los fragmentos de voz. No hay durante la interpretación de los actores ningún efecto sonoro: las voces de Jean Topart y Michel Bouquet sustentan la carga afectiva no solo del diálogo, sino de la narración, como ejemplifiqué antes.

Este será un rasgo del imaginario sónico de Sarduy: la música no es el centro, sino que es un elemento más en un tejido de earcons de complejos rizomas con el paisaje sonoro que conocía. Bien seleccionada, casi siempre centrada en pocos ejemplos, la música contribuye al nexo más evidente con ese paisaje, pero son los otros objetos sonoros, como las variaciones en el modo de leer y de hablar, los que conducen a la clave de su imaginario sónico. En este caso, el carácter transductivo y performático de la escritura, mucho más notable en el manuscrito y en la lectura en voz alta; pero también el rol de la transducción en la conformación de la modernidad hispanoamericana: “Nous disons que le thème du miroir, du reflet, est caractéristique de l'hispanité. Et c'est aussi là où l'on peut reconnaître cette autre hispanité qui se constitue au-delà de mer, en Amérique” (25'24"-40”).

Veamos cómo funcionan esas estrategias en un programa cuyo tema es afectivamente tan cercano a Sarduy como *La rumba*, emitido en 5 partes en julio de 1989 dentro de la colección Le

rythme et la raison.¹²³ El catálogo del INA no ofrece información sobre el equipo de realización, solo figura el nombre de Sarduy, por lo que podemos asumir que se trata del productor. La presentadora es Isabelle Lenace, según los créditos de la emisión. En los comienzos de su carrera radial Sarduy había colaborado en un proyecto similar, *Musique de Cuba*, emitido en dos programas durante abril de 1964. El plato fuerte de aquella ocasión había sido el Conjunto Folclórico Nacional, y Sarduy abundó sobre la relación de la música afrocubana con la danza. Un cuarto de siglo más tarde, en *La rumba*, la reflexión parte del mismo lugar para trazar un recorrido por los diversos modos de la rumba en Cuba –yambú, Columbia, guaguancó– y concluir con las conexiones aurales de ese género con otros como la salsa y el *latin jazz* en el Atlántico Negro, con la condición siempre diaspórica de ese imaginario sónico nacido en África.

Al contrario del resto de programas que he analizado, centrados en el texto literario, esta es una serie musical, por lo que las piezas sonoras se emiten completas, alternadas con pequeños fragmentos textuales. Un objeto sonoro interesante es el uso de un silencio al final de muchas de esas piezas, incluso al terminar el solo de percusión que sirve de introducción al programa. Si bien es cierto que estos silencios se relacionan con el hecho de que las piezas musicales están siendo reproducidas en su totalidad, es posible destacar la diferencia de este procedimiento con la mezcla entre música y voz que caracteriza a la radio. Aquí se sostiene deliberadamente ese silencio y eso genera una pausa dramática que, por lo demás, es propia de la interpretación de la rumba tanto como del bolero. Ese silencio, como ya comentaba, es un agujero negro al que se precipitan los afectos acarreados por sus bordes sonoros.

¹²³ Cuando había casi terminado de escribir esta tesis, el profesor Enrico Mario Santí me facilitó una copia de un documental titulado *Latin Jazz à New York*, realizado por Isabelle Leymarie y Karim Akadiri Soumaila para La Sept en 1990, en el que Sarduy hace la función de narrador. Su voz en off argumenta criterios similares a los que maneja en estos programas sobre la rumba. Cada vez me tropiezo con más materiales de archivo que evidencian la participación de Sarduy en el cine y la televisión en roles que van desde la narración hasta el doblaje y la actuación. Esta es una zona de su creatividad que me gustaría explorar en futuros proyectos.

[[Escuchar](#). “Danza negra”, de Ernesto Lecuona]

Lo que acabamos de escuchar es parte del último de estos programas dedicado a la rumba, emitido el 14 de julio y cuyo tema es la pervasividad de la rumba en otros géneros y contextos. Si hasta esta emisión Sarduy había optado por radiar obras del repertorio folclórico afrocubano, ahora muestra al público francés la herencia de ese repertorio: Zaperoko, Charlie Parker, Abelardo Barroso y Orquesta Sensación, Ernesto Lecuona, Aaron Copland, Carlos Barbería y Orquesta Kubavana, Le Grand Kallé et l’African Jazz, Celia Cruz e Ismael Quintana. Este catálogo se erige sobre dos ejes:

- ilustrar la expansión de la rumba hacia otros géneros: la influencia del songo de Juan Formell y Los Van Van en la creación y el estilo de Zaperoko, la colaboración de Parker con Machito y su Orquesta en “Mango Mangue”, la apropiación cultural de lo afrocubano por parte de la vanguardia musical en Ernesto Lecuona y Aaron Copland;¹²⁴
- iluminar la errancia que yace bajo estas conexiones: el exilio de Barbería y Celia Cruz, los ecos de Abelardo Barroso en Ismael Quintana y Le Grand Kallé.

El complejo de la rumba se saltaba no solo las fronteras genéricas o cruzaba el Caribe y el estrecho de la Florida, el complejo de la rumba volvía a África. Durante sus comentarios para explicar el lugar de este complejo en el tejido aural del Atlántico Negro Sarduy recurre a una imagen que había manoseado por 25 años: “[...] j’appelle ça le boumerang. Ce que l’Afrique nous a donné en forme de musique revient à l’Afrique parce que, comme vous savez, la dernière mode

¹²⁴ La partitura publicada por Boosey & Hawkes del “Danzón cubano” de Copland incluye una nota donde el autor dice: “This is in no sense intended to be an authentic danzón, but only an American tourist’s impression of an absorbing Cuban dance form” (Copland 247). Allí mismo reproduce el prejuicio de los grabadores decimonónicos y del teatro bufo cubano al afirmar que le parecía un género grotesco por su “unconscious” amaneramiento social nacido de la visión que el “populace” tiene de la alta cultura, “elegance perceived by the inelegant”. En la emisión producida por Sarduy la locutora reconoce este prejuicio de Copland (15’39”-50”).

à l’Afrique ce la musique cubaine et brésilien” (23’26”-37”). La idea es exactamente la misma que expresa a sus padres en la carta que ya cité de mayo de 1964, un mes después de sus primeros dos programas sobre la música en Cuba, y que retoma en poemas como “Ketjak” y en programas como *Autour de l’Ile*, de 1981, que antes mencioné. Pero más interesante que esa coincidencia es que cuando recupera esta imagen del bumerán Sarduy está escribiendo *Cocuyo*, novela cuyo origen, en mi opinión, se remonta a esos mismos años, cuando la escritura de *De donde son los cantantes* se aleja de sus borradores iniciales y sus títulos provisionales: El banquete y El bumerang. En cualquier caso, la recurrencia de esta concepción de un Atlántico Negro y de utilizar lo aural para ilustrar los nexos, rupturas y silenciamientos que lo conforman es un punto más a favor del peso de lo político en el imaginario sónico de Sarduy.

Para terminar, me gustaría comentar dos objetos sonoros de esta grabación. En el minuto 8’40”-46” Sarduy canta *Pomme la mano aquí Macorina*, recordando a su padre. [[Escuchar fragmento](#)] Como ya he comentado, tanto en su poesía como en sus novelas reaparecen este son y este personaje. En este programa de radio Sarduy establece claramente el lugar de su padre como generador de su imaginario sónico infantil. El segundo objeto sonoro no pertenece a la auralidad radial, sino a la del archivo. He accedido a la emisión por medio de una copia digital del casete donde Sarduy grabó para sí el programa. Al terminar la emisión y antes de que se acabe la cinta se escucha qué música Sarduy decidió eliminar para grabar *La rumba*: la diva del cine y la canción francesa Yvonne Printemps y su éxito *Les Chemins de l’amour*.

[[Escuchar](#). Sucesión de dos objetos sonoros aparentemente no relacionados]

La materialidad de esta cinta reproduce la relación del autor con un paisaje sonoro a cuya ajenidad el autor parece haberse resistido siempre. Por otra parte, en la mayoría de las cintas que conservó en su archivo es posible constatar superposiciones de objetos sonoros procedentes de paisajes

diversos, superposición propiciada por la tecnología moderna que de seguro influyó en la multifonía del imaginario sónico de sus obras. Al final de la disertación regreso a este tema.

3.2.2 Desde la voz: un proyecto aural complementario de la escritura

Para el estudio de los radioteatros escritos por Sarduy y cuya producción radial –al menos en Francia–¹²⁵ asesoró de cerca, es necesario retomar y complementar una estrategia de escritura a la que me referí anteriormente: la inclusión de una coda en sus obras más propiamente textuales, ese capítulo o sección final que complementa, por negación o contrapunto, la tesis del cuerpo principal. La idea de entender esas estructuras dentro del ámbito de la música es de François Wahl y, como hemos visto en el capítulo anterior, rinde sus frutos a la hora de revelar las conexiones entre textualidad y auralidad. Sin embargo, en 1982 Sarduy ofreció una entrevista radial a Saúl Yurkievich sobre el lenguaje radiofónico en la que reflexiona sobre esos fragmentos textuales aparentemente desconectados de un cuerpo ya invisible e incrustados en otras/varias superficies, como el poema “El río congelado”. A las connotaciones musicales y barrocas de ese término debe añadirse una capa radial.

Cada una de sus novelas, excepto *Gestos*, nos dice Sarduy, tiene una especie de “chute radiophonique”, “un double, un pendant, un revers”.¹²⁶ Está estableciendo una relación entre su “travaille plus proprement textuelle” y su teatro para la radio, pero a la vez esta noción de “chute” introduce la valorización del desecho, que es apreciable en sus textos, en el campo de la radio. “Le

¹²⁵ La mayoría de los radioteatros de Sarduy tuvieron, además de la versión francesa, una versión alemana, como le confiesa a Yurkievich en la entrevista radial que citaré varias veces en este capítulo y que se emitió el 31 de julio de 1982. *La playa*, el más conocido de todos, fue producida también en España. En algunos casos hubo versión en inglés para la BBC. Esta entrevista viene a ser un antecedente mucho más detallado del pequeño texto de 1985 “Soy una Juana de Arco electrónica, actual”, el único donde Sarduy aborda directamente su interés en la radio y la voz.

¹²⁶ Para el momento de esa entrevista esa correspondencia era: *De donde son los cantantes* / “La Dolores Rondón”; *Cobra* / “Relato”; *Maitreya* / “Tanka”. A la vez, Sarduy establece la misma relación complementaria entre “La playa” y “La caída”, y deja fuera de esta dinámica a *Gestos* y “Los matadores de hormigas”, mas, como veremos, se escuchan ecos entre estos dos textos “engagés”.

mot chute a été pris ici dans le sens qu'il a en radio, c'est-à-dire un morceau de bande qui est réutilisé la plupart de fois". Ese fragmento "caído", recortado del texto, deviene central en una dinámica creativa como la de Sarduy, sustentada en el reciclaje y marcadamente interesada en "le déchet". Pero a la vez, si nos ubicamos en el contexto de la producción radial de la época, esas "chutes" poseen una materialidad, son pedazos de cinta radiofónica, con lo que regresamos a su interés por la superficie tangible, por el tacto, el roce y la vibración como otra zona del *sensorium* que merece ser reactivada.

La palabra 'coda', en español, no tiene este sentido radial y, mucho menos, otros semas que la palabra 'chute' posee en francés y que aquí convienen. Según el Larousse, además de una caída física, se trata de la "action de se détacher de son support naturel", del "déchet d'une matière", del "insuccès d'une oeuvre" y de la "partie qui termine une histoire, un récit, une oeuvre littéraire ou musicale", entre otras significaciones asociadas a la disminución del valor o el fin de algo. Castración, desecho, fracaso, final... eso es lo que le interesa recuperar en un proyecto que busca desterrar al sujeto de su centralidad. De modo que las piezas teatrales que ahora vamos a analizar deben escucharse como la "chute" de esos otros textos que hemos leído; pero, a la vez, esos textos deben ser entendidos desde la misma macrodinámica que los une al radioteatro: una colección de fragmentos "caídos", en desgracia, recompuesto en un collage.

Incluso su interés por el lenguaje radial es explicado, en los inicios de esta entrevista, siguiendo la misma lógica del desperdicio:

Il s'agit, dans le langage radiophonique, d'un langage qui est si on peut dire refoulait, un peu même culpabilisé, un peu mise en l'écarte, en marge. Je considère par contrai que le langage du son, que le travail sur le son, ce travail que on peut faire à la radio est à ce

moment capital en tant que, et se vous que l'avez dit, que textualité. Pour moi, il s'agit de texte au même niveau que le texte écrit.

No solo ha pasado veinte años dentro del oficio radial, su cambio de actitud hacia el lenguaje radiofónico se debe a esa condición marginal que el medio fue adquiriendo ante el empuje de la televisión que, como dice casi al final de la entrevista, ha llegado a una histeria de la sobre-significación y ha hecho que la imagen se torne inoperante: “L'image a devenu invisible. On ne voit plus rien”. Si cuando escribió *Gestos* solo tenía acceso e interés por la pintura, para este momento el trabajo con lo aural ya ocupa un lugar tan importante como lo plástico. Así lo demuestran las constantes comparaciones con la pintura norteamericana que hace durante la entrevista.

Otros argumentos que analizaré más en profundidad a medida que comente las piezas radiales, pero que conviene situar como marco general de estas reflexiones, son su intención de situar la voz como el centro de la dramaturgia radiofónica –“le vrai comédien”– lo que conduce a entender la voz como la *chute* del cuerpo del actor; y la estrecha relación que guarda este trabajo aural con la ritualidad budista –“je pense que la religion tout court, le sacré tout court, est son: s-o-n”–, lo que nos regresa al tema lleno/vacío-ruido/silencio que atraviesa toda su obra. Nos encontramos en presencia, entonces, de un teatro de la voz –no de la voz asociada al lenguaje sino de la voz “caída” en el terreno de la materialidad–, un teatro de la auralidad que es, al mismo tiempo, un teatro de la sacralidad –entendida esta no como experiencia/comunión de/con un Ser sino de/con un Vacío–, un teatro de la materia, un trabajo de taxidermia acústica.

Á Propos de la Dolorés Rondon

Antes de aparecer publicada, “La Dolores Rondón” se emitió a finales de 1965 por la Süddeutsche Rundfunk. La propuesta alemana parece haber llegado en la primavera de 1963, pues en julio de

ese año les cuenta a sus padres que ya la está escribiendo y que debe ir a Alemania a co-dirigirla. El 27 de noviembre les dice que tal vez la radio francesa esté interesada, y el 8 de enero de 1964, también la BBC. La producción alemana tardó todo un año, es en febrero de 1965 que viaja a Stuttgart para la realización: “Lleva música y voy en parte para hablar con los músicos y actores. Por otra parte acabo de terminar el libreto de ópera con el mismo tema, con un músico cubano, que ojalá un día podamos oír”.¹²⁷ El estreno se alargó hasta el 17 de noviembre, la crítica fue abundante y positiva, según las cartas a su familia.

Anke Birkenmaier ha estudiado la producción de Sarduy para la radio alemana, y particularmente la que ahora me ocupa, en un artículo titulado “‘Soy una Sor Juana de Arco electrónica’: Severo Sarduy’s radio play ‘Dolores Rondón’”. La investigadora sitúa los radioteatros de Sarduy en la esfera de la experimentación radial de autores como Samuel Beckett, Nathalie Sarraute y otros escritores entre los cincuenta y los ochenta del pasado siglo como respuesta a las premisas populistas de otros géneros radiales. No obstante, también reconoce que en Sarduy esa respuesta se nutre de la importancia de las radionovelas en Cuba a mediados de siglo. La colaboración del autor con la Süddeutscher Rundfunk (SDR) se produjo gracias a Werner Spies y abarcó 6 obras, dos de las cuales no fueron posteriormente publicadas en el libro *Para la voz*: “Dolores Rondón” y “Medina Azahara”.¹²⁸

¹²⁷ El traductor al alemán fue Karl August Horst, la directora fue una mujer de la que no tengo noticias. Viendo nevar en Alemania se le ocurrió el surrealista final de la novela. Lamentablemente, no he encontrado el manuscrito ni ninguna otra referencia a esta zarzuela de “La Dolores Rondón”, pero evidencia el poderoso germen aural y la subsiguiente vivencia musical del texto.

¹²⁸ Reproduzco aquí la nota 8 del artículo de Birkenmaier en *La Habana Elegante* por la relevancia de la información que ofrece: “The archive of the Süddeutscher Rundfunk holds recordings and German language scripts of these radio plays, titled as follows: ‘Strand’ [‘La playa’] (1969), ‘Eine Öffnung im Fels’ [‘Relato’] (1970), ‘Katakomben’ [‘La caída’] (1973), and ‘Die Ameisentöter’ [‘Los matadores de hormigas’] (1975). *Para la voz* mentions that ‘La playa,’ ‘Relato,’ and ‘La caída’ were also broadcast in France (137-138). According to the BBC reference desk in London, ‘La playa,’ ‘La caída,’ ‘Los matadores’ and ‘Tanka’ were broadcast by the BBC. I thank Tom McEnaney for having alerted me also to the existence of a U.S. American broadcast of ‘La playa.’” Lamentablemente no he tenido acceso a los archivos de la SDR, solo a su catálogo. Por los archivos del INA sabemos que el resto de las piezas fueron producidas también en Francia. Las producciones en inglés no son de mi interés en este momento por no existir ninguna evidencia de que Sarduy haya colaborado directamente con los productores.

Birkenmaier, quien ha consultado las grabaciones y los guiones de estas, asegura que “these two radio plays are not only the ones that have most local Cuban or Hispanic elements, but also they are more conservative in the way in which they present characters and narrative plots.” No obstante, desde esta primera experiencia con el género es reconocible que “Sarduy’s unique theme in all his radio plays is the question of what constitutes an authoritative voice or a subject.” Esta praxis comienza en “La Dolores Rondón” con la construcción de personajes grupales asociados a partir del tono de la voz, como Auxilio, Socorro y Clemencia, y llegará al extremo de vaciar al máximo los personajes y reducirlos a su voz e, incluso, a uno de los rasgos de la misma.

En los archivos del INA se registra la emisión por France Culture, el 4 de marzo de 1967, de un radioteatro titulado *À propos de la Dolorès Rondon*, que había sido grabado el 18 de febrero de ese mismo año. La realización estuvo a cargo de René Jentet¹²⁹ e intervinieron –según la ficha de este archivo– 21 actores, con Morena Casamance en el papel protagónico, una actriz mulata conocida por su participación en la película *Huis-clos* (1954). En las cartas de Sarduy la nómina es más amplia: “La Dolores Rondón está en grabación en la radio. Treinta actores y unos diez músicos y bailarines (porque se utiliza ruido de zapateo) de todos los colores y países y una semana de trabajo [...] Yo hago de actor, un locutor que describe el cementerio de Camagüey” (30 de enero de 1967). Mercedes Sarduy confiesa que, debido a los decomisos de la aduana cubana, la familia nunca pudo escuchar la obra, a pesar de que Sarduy le envió varias grabaciones, incluso de los ensayos de la pieza.

¹²⁹ La colaboración de Sarduy con René Jentet se extendería en los próximos años, como veremos, hasta la obtención por ambos del Prix Italia en 1972 por otro radioteatro de Sarduy: *Récit*. La pieza *À propos de la Dolorès Rondon* fue repuesta el 20 de septiembre de 1969 y el 17 de julio de 1972. En un programa producido por Sarduy y emitido el 22 de septiembre de 1975 –*Poésie ininterrompue*–, Sarduy incorporó el fragmento inicial de la pieza en el que él interviene.

Aunque esta parte de *De donde son los cantantes* nunca se publicó como un radioteatro independiente –por ejemplo, en *Para la voz*, el libro que antologó sus piezas radiales–, no parecen haber muchos cambios entre su versión novelística y el texto base para su producción radial, más allá de los ajustes de la traducción. Antes me referí a la didascalia teatral de la novela, y en especial de esta sección, lo interesante es que esa didascalia no fue escrita para ser silenciada, sino dicha por otra voz que podríamos llamar Dramaturgo, lo cual se descubre cuando se escucha la pieza:

[À propos de La Dolorès Rondon \(fragmento\)](#). Source: Firestone Library, Princeton

Se trata de una voz masculina que inmediatamente recuerda las de los narradores de las novelas radiales. Su tono “neutro”, su ritmo sereno y constante, su intensidad controlada contrastan con las cualidades del resto de las voces. El hecho de que no sea la voz de Sarduy quien asuma esta función –a pesar de ser él quien lee la introducción de la pieza– habla, en primer lugar, de la intención de acentuar esa diferencia vocal por medio de un profesional, y contribuye, además, a la multiplicación de voces “autorizadas” para conducir la trama: leída, esta pieza posee dos narradores-personaje y un narrador externo; escuchada, aparece una cuarta voz con un auto-control incluso más intenso que el del propio Sarduy, cuya voz describiendo el cementerio de su ciudad deja traducir todo el afecto, especialmente la nostalgia, que yace como germen del texto. Todo eso contribuye a la destrucción de un supuesto centro emisor del discurso literario y político, imagen acústica del sujeto.

No debe obviarse aquí el peso que tuvo en la radio cubana la figura de este tipo de narrador y la radionovela en sentido general. Según Oscar Luis López, fue Félix B. Caignet quien introdujo esta voz a mediados de los años treinta, al parecer para los episodios de *Chan Li Po*. Luego, el espacio La Novela del Aire –transmitido primero por RHC Cadena Azul (1941-1952), y luego por CMQ (1952-1958)– consagró la voz de Juan José Castellano en ese rol. Transmitida de lunes a

sábado a las 8:30 pm por casi veinte años y con los niveles más altos de audiencia, La Novela del Aire tuvo un peso en el paisaje sonoro radial de Cuba que Sarduy aprovecha ahora, en los inicios de su producción radioteatral, para introducir un nivel más de parodización. *À propos de la Dolorès Rondón* fue realizada por un grupo de artistas y dentro de una tradición experimental que se remontan al Studio d'Essai, fundado por Pierre Schaeffer en la Universidad de París (1942) –luego Club d'Essai (1946), dirigido por Jean Tardieu– y que desembocaría en el Atelier de création radiophonique (1969-2018) de France Culture (Jeanneney y Chauveau). En este contexto experimental que explora las posibilidades de la radio como una “île fictive” –en palabras de Tardieu– y como parte de las “beaux-arts” (Trutat), la pieza de Sarduy permitía a René Jentet trabajar con el melodrama y los recursos radiales de un género que no floreció en Francia: la radionovela.¹³⁰ El hecho de que en el imaginario sónico de Sarduy estaba presente ese género, y particularmente la voz y función de ese tipo de narrador, será apreciable en *Colibrí* (1984), donde cita la frase con la que Juan José Castellano iniciaba cada emisión de La Novela del Aire: “Se oye *El caballero de la Rosa*, que abre las páginas sonoras de la *Novela del Aire*, para hacer vivir a ustedes la ilusión y el romance de un nuevo capítulo” (OC 746).

Tampoco puede pasarse por alto que la época de esplendor de la radionovela cubana coincidió con el similar éxito de la radio política desarrollada por Eduardo Chibás, emisiones que no pudieron concluir de modo más melodramático. Basado en el recuento hecho por la actriz Sol Pinelli y recogido en el libro de López, Thomas McEnaney reconoce que “the divisions between politics and melodrama were more like the studio glass at CMQ: *radionovela* celebrities could get distracted in their rehearsals while watching the leader of the political Ortodoxo Party Eduardo

¹³⁰ Según Alejo Carpentier, “[e]n Francia se ha dado un solo caso de emisión de una novela de este tipo, hacia el año 1939. Se trataba de una producción norteamericana, traducida al francés, que llevaba por título *Paraíso peligroso* [...] No diré que resultó un fracaso en cuanto a sintonía. Pero, de todos modos, el mediano éxito logrado no indujo a los patrocinadores a repetir el intento” (citado por Luis López, *Alejo* 53).

“Eddy” Chibás and his younger protégé Fidel Castro Ruz deliver their political denunciations of government corruption in the adjoining studio” (133). Lo mismo había anotado, pero en sentido contrario, una de las pioneras del estudio del lugar de la radio en la literatura cubana, Anke Birkenmaier, quien observa “the contamination of political discourse by the radionovela’s emotional discourse” y asegura que “the radio helped construct a passionate public narrative with which everyone could identify” (*Alejo Carpentier* 209). Sarduy aprovecha también ese contubernio entre radionovela y política republicanas no solo a nivel de la fábula, que protagoniza la amante de uno de esos corruptos políticos de turno, sino a nivel aural con ese tono melodramático del narrador “with which everyone could identify”.

En cierto sentido, cada una de las escenas de “La Dolores Rondón” es una entrega, un nuevo capítulo de la vida de esta mujer que, sin embargo, no es una joven de cabellos dorados, sino una cortesana mulata de la región oriental de Cuba cuyo final dista mucho del “fueron felices para siempre”. Por otra parte, Félix B. Caignet, el padre de este género y creador de la saga más conocida, *El derecho de nacer*, es citado por el Narrador Uno en el tercer “capítulo”:

DOLORES (*sofocada, de tanto correr*): ¡Qué viaje, madre mía! [...] ¿Quién tiene un sándwich que me regale?

NARRADOR UNO: Nadie. No hay queso ya. Ni mucho menos una lasca de jamón. (366-67)

Se trata de la canción “El ratoncito Miguel”, inspirada en Mickey Mouse pero de marcada connotación política, pues Miguel baila en la nariz del gato Misifú, un tirano que está matando de hambre a los ratones y a quien hay que “arrancarle el corazón”.¹³¹ Hacia el final de la pieza, el

¹³¹ Aunque inspirada por la situación sociopolítica republicana, esta canción ha mantenido su corrosivo poder. En el filme *Fresa y chocolate* (1993) de Tomás Gutiérrez Alea, el personaje de Diego afirma, en tono de burla, que van a prohibir las canciones infantiles –y cita esta misma frase que Sarduy usa–, por la denuncia que hacen del hambre que el llamado Período especial desató en Cuba. El diálogo se da además en el contexto de la lucha del personaje por

Narrador Uno debe cerrar el tema principal y la didascalia dice: “(es un locutor radial, como si anunciara un dentífrico)” (378), en otra clara alusión al lugar de la industria jabonera en la producción de radionovelas en Cuba.¹³²

Hay otros aspectos relacionados con las voces escogidas por Jentet –y, presumiblemente, Sarduy– para el reparto. En primer lugar, la ya codificada por Sarduy diferencia entre los narradores: el engolado Narrador Dos y el chillón Narrador Uno. Es difícil no escuchar, bajo estas voces, a dioses tutelares de Sarduy: José Lezama Lima [[escuchar](#)] y Virgilio Piñera [[escuchar](#)].¹³³ Sobre todo, porque su actitud ante la historia se corresponde con la de estos escritores ante la tradición literaria cubana: respetuoso y rescatador, el primero; rebelde y negador, el segundo. En segundo lugar, las voces masculinas en falsete de Clemencia, Auxilio y Socorro, introducidas a partir de una interpretación gregoriana de sus textos. En este sentido, la pieza radial difiere de la escrita, pues en esta ellas son donceles y, en aquella, son presentadas por el Dramaturgo como *dames*. No obstante, esto acentúa la inestabilidad en la categoría de género que le interesa a Sarduy y su deseo de despojar la voz de sus aspectos semánticos y potenciar los pragmáticos. El canto gregoriano tampoco aparece sugerido por Sarduy en el texto, que sí recomienda que Socorro utilice el recitativo, propio de la zarzuela, en uno de sus parlamentos. El efecto paródico que genera la oposición entre este tipo de interpretación eclesiástica y lo que se dice es muy fuerte, y contribuye tanto al sofocador ambiente provinciano como a la relación de estos tres personajes con las Parcas. Por último, la selección de Morena Casamance, una actriz mulata, para el protagónico. La voz de la Dolores debía ser “entre guitarra y tambor obatalá”. Según el catálogo online del INA, desde

ayudar a un amigo artista a exponer unas obras de arte, lo que apunta hacia la falta de libertad de expresión dentro del régimen.

¹³² La Novela del Aire estuvo siempre patrocinada por Sabatés S. A., una subsidiaria de Procter & Gamble desde 1931, precisamente cuando esta multinacional norteamericana comenzaba a explorar las posibilidades de la radio para promocionar sus productos por medio de lo que luego se conoció como *soap operas*.

¹³³ Y, por qué no, Roland Barthes [[escuchar](#)] y Jacques Lacan [[escuchar](#)].

la década anterior Casamance había trabajado en programas radiales dedicados a la literatura africana –la serie *Contes sous La Croix du Sud*, dirigida por el propio René Jentet–, y relacionados con el sur de los Estados Unidos –versiones de *Uncle Tom’s Cabine*, de Harriet Beecher Stowe; *Mulatto*, de Langston Hughes; una serie dedicada a W. Faulkner, entre otras. De modo que su voz era conocida por la audiencia y asociada con la cultura africana y su diáspora, a la que se incorporaba esta “mulata wilfredolamesca”, una muestra del destino de la mujer negra en una sociedad neocolonial, en este caso, del Caribe hispano.

Tal vez sea esta la causa de la versión del conocido adagio del *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, como banda sonora central de la pieza. Sarduy había insistido desde los inicios de la producción para la radio alemana en que preparaba una obra “muy cubana y al mismo tiempo poco insistente en tipicismos” (9 de diciembre de 1963), por lo que el uso de la música cubana debía mantenerse bajo el régimen de una “libertad vigilada”. La obra de Rodrigo, escrita en París, orientaba a la audiencia francesa hacia la zona antillana de habla española y, a la vez, el adagio había comenzado ya su camino de éxitos y polémicas en versiones pop, una secuela que convenía muy bien a los intereses de Sarduy –y en general de la época– en trastocar el imperio de la “alta cultura”.¹³⁴ Por lo demás, la pieza encajaba perfectamente con el ambiente provinciano e hispanófilo de Camagüey, una de las zonas cubanas de menor presencia africana por el tipo de economía que se desarrolló allí durante la colonia, la ganadería, que no requería de grandes dotaciones de esclavos.¹³⁵ También, con la tercera parte de la novela donde se había incluido el

¹³⁴ En la década de los sesenta, Francia fue testigo de varios intentos del compositor y su esposa por frenar las versiones del adagio. Primero, la de Miles Davis, en 1960, cuyo disco *Sketches of Spain* llegó a ser retirado de la venta. Luego, la versión pop de Richard Anthony, en 1967, bajo el título *Aranjuez, mon amour*. A partir de esta versión ya no hubo modo de frenar la expansión en otras lenguas. Para ampliar sobre el tema ver la página de la Fundación Joaquín Rodrigo, <https://www.joaquin-rodrigo.com>

¹³⁵ No deja de ser curioso que tanto Emilio Ballagas como Nicolás Guillén, voces centrales de la poesía negrista cubana, fueran camagüeyanos.

radio teatro y que veía la luz ese mismo año bajo el título *Écrit en dansant* (Seuil, 1967). La versión radiofónica funcionaba, de cierto modo, como promoción de la publicación.

Los otros objetos sonoros del radioteatro –gritos, zapatazos, aleteo de aves, ladridos de perros– serán recurrentes en el imaginario sónico de esta novela y de la obra de Sarduy en general. Forman parte de su intención de elevar el ruido a la calidad de tramo válido y central del paisaje sonoro moderno que el autor comparte con los músicos concretos. Los “coturnazos” de los narradores se homologan al chancleteo de Flor de Loto, en la primera parte, y de Auxilio y Socorro en su búsqueda del Amado, en la tercera. El chancleteo es un rasgo más de la cubanidad preterida de las clases populares –ponerse la chancleta en la punta del pie es, también, dar un escándalo–, y es la base de uno de los bailes folclóricos urbanos más conocidos: la chancleta [[escuchar](#)], cuyo atrezzo principal son unas chancletas de palo, conocidas como cutaras, versión caribeña del coturno griego. El ladrido o la mudez de los perros, que recorrerá su obra posterior, tienen su clave en esta pieza cuando los narradores –el chillón y el engolado– se refieren al vacío que yace tras las palabras, asociadas a un perro sarnoso que vuelve a ladrar durante el discurso político de Mortal Pérez, acentuando ese vacío, y aúlla cuando es definitivamente electo el politicastro. Este objeto sonoro se mantiene no solo en la producción radial francesa, sino en la alemana (Birkenmaier “Soy una Sor Juana”) y devendrá un earcon importante de su imaginario.

No cabe duda de que, al ser la primera pieza que escribió para la radio, Sarduy debe haber trabajado intensamente con los realizadores para transducir al lenguaje radiofónico una serie de elementos visuales y contextuales que debían resultar ajenos al público francés. Parte del carácter experimental de esta pieza radica en esa transposición de la estructura teatral/narrativa en estructura radiofónica, incluido el hecho de que una décima es la que ordena la fábula. La introducción leída por Sarduy tiene esa función, además de justificar la nostálgica necesidad del

autor, esa urgencia de hacer sonar a Cuba en París, pero hay algo más. La producción de la obra como una farsa, un sainete cubano, es apreciable no solo en los tonos distorsionados de los personajes que comentan la acción sino en el hecho de que se escucha el movimiento escénico, los pasos de los actores sobre el tabloncillo de un teatro. Este elemento no está en la versión publicada, fue una solución creada en el estudio para acentuar la teatralidad de la pieza, un modo más de indicar al que escucha que no importa tanto lo que se dice, sino el artificio para decirlo. De ese modo, el folclorismo de la trama se incorporaba como un aspecto más de la teatralidad y mantenía al radioescucha distanciado del contenido, un distanciamiento que enfoca el despojo de la herencia occidental a la que está siendo sometida la voz en la obra.

Por último, y en el mismo sentido de la teatralidad, hay en la versión radial francesa personajes que no tienen una realización sonora y cuya presencia solo conocemos por la entrevista de Sarduy a Yurkievich: “Un chose curieux, ça vous ne l’avez pas entendu [...] mais dans cette pièce produite pour la radio et à la radio il y avait des mimes, on a mis des mimes. Chose absurde, mais justement parce qu'ils motivaient les comédiens, ils été constamment en train de susciter, je dirais, le rire ou l'ironie chez les comédiens.” La decisión de René Jentet y Sarduy de incluir un lugar auralmente vacío, un silencio actuante, revela cuán estrecha fue la colaboración entre ambos, pues el silencio de esos mimos son el reverso de la algarabía del resto de los personajes. El mimo, elemento de la tradición francesa, es el centro silencioso de esta farsa exótica, cubanísima, protagonizada por una mulata cuya historia cuentan, desmienten, comentan un cúmulo de voces que no desean ponerse de acuerdo, que no aspiran a una armonía, sino a la disonancia y a devolver a la voz su primigenio carácter aural: “Así se pierde lo esencial: la palabra corre ante el juego como el perro ante la rebanadora. Se ve en salchicha. Se ve en lascas, con aceitunas, entre panes... y

huye. Huye ladrando y, lo dice el dicho, perro que ladra no muerde. De ahí tantas palabras ladradoras... pero desdentadas” (OC 378).

Aunque Sarduy presenta esta pieza a Yurkievich como una “chute” de *De donde son los cantantes* –la primera de una serie– lo cierto es que fue compuesta en un momento de tanteos en su carrera literaria y radial. Coincido con Birkenmaier quien considera que es un excelente texto para apreciar “how Sarduy negotiated the demands placed on him as a salaried writer for European radio stations with his own evolving style as a Cuban novelist.” Esa negociación es visible también, como ya hemos visto, en el modo en el que presenta a sus padres su labor en la radio, con cierto pudor de estarse desviando del camino. No obstante, para 1982 Sarduy parece haberse percatado de que, sin saberlo, “La Dolores Rondón” había inaugurado una praxis creativa inseparable de su escritura, complementaria.

La Plage

Resulta incuestionable que “La playa”¹³⁶ es la primera creación de Sarduy que marca una separación del imaginario sónico cubano, o sería mejor decir que muestra una búsqueda de llegar a ese imaginario por un camino no mimético. No obstante, eso es solo parcialmente cierto, como he demostrado antes: sus poemas dan testimonio de otras exploraciones que coexisten con las que condujeron a la escritura de *Gestos* y *De donde son los cantantes*. Según Wahl la inspiración viene del verano de 1966 que Sarduy pasó en Cannes y parece ser cierto, pues en enero de 1967 cuenta a sus padres que ha comenzado su escritura. Sarduy viajó a Stuttgart para colaborar con la producción en alemán, a su regreso les cuenta que se trata de “un verdadero cinerama sonoro en estereofónica, con música brasilera y magníficos actores. Me sorprendió tanto esta mañana en el estudio escuchar otra vez el mundo de la Costa Azul convertido en arte, que apenas reconocía mis

¹³⁶ Cuando utilizo el nombre en español me estoy refiriendo al texto teatral, el título en francés se corresponde, entonces, con la puesta en onda de ese texto.

textos” (17 de febrero de 1969). En la misma carta, concluida en París a su regreso, insiste en la “aventura” que ha significado “ver, es decir de oír, mi pieza radiofónica y la reconstitución objetiva de mi mundo sonoro”. Nótese que no se enfoca tanto en las palabras que reconstruyen ese mundo en alemán, sino en la totalidad de ese paisaje sonoro. Sarduy está trabajando a la vez con Jean Pierre Colas en la versión francesa, que se estrena el 18 de enero de 1970 y le vale a su realizador el premio Paul Gilson.

Según el catálogo del INA la pieza tuvo una versión monofónica más larga –1h 12m 35s, estrenada el 18 de enero–, y una versión estereofónica –53m 30s, radiada el 21 de junio– que fue la ganadora del premio Paul Gilson.¹³⁷ En ambas transmisiones la pieza fue acompañada por “Répétition-Séquence”, de François Wahl. En el estreno de enero Sarduy leyó, además, “Pages en blanc, avec musique”, “Entrée du Christ à La Havane” y “Amsterdam 70”. El primero de estos fragmentos aurales debió ser una lectura de su poema “Páginas en blanco” incluido en *Big Bang* y publicado antes en francés en 1965 en *Tel Quel*. El segundo, una lectura de un fragmento de *Écrit en dansant*. Del tercero de estos textos no tengo noticias. La coexistencia de estos fragmentos sonoros en el mismo espacio radial en el que se estrena *La Plage* es una evidencia más de que no significa una ruptura con el proyecto anterior, sino una expansión de las exploraciones que ya se venían realizando.¹³⁸ La coexistencia del fragmento de *De donde son los cantantes* y *La Plage*, particularmente, muestra al oyente francés dos maneras de destruir el poder de la voz autoral por vías aparentemente opuestas: la proliferación absoluta, que no deja espacio para el sujeto, y la reducción extrema de la trama, los personajes, el espacio y el tiempo narrativos, secreciones de una función autoral implosionada.

¹³⁷ La versión que analizo puede ser escuchada íntegramente en el sitio de France Culture siguiendo este [link](#). Ofrezco links a los fragmentos específicos que cito en el cuerpo del texto.

¹³⁸ No olvidemos que en “La playa” se incluye otro de los poemas de *Big Bang*, “El río congelado”, y que este libro, a su vez, recoge poemas como “Sexteto habanero”.

La pieza tuvo una acogida positiva en la crítica francesa que se inició con un artículo de M. Michel en *Le Monde* (28 de enero de 1970) que reconoce la dificultad y belleza de la obra, así como sus conexiones con el barroco. El crítico destaca el trabajo del realizador radial: “Orchestrant avec précision les bruits réels (vagues, hélicoptère, verre brisé) - les voix des personnages se doublant ou se superposant - et la musique brésilienne de João Gilberto, il a recréé de manière envoûtante ces images faites des mouvements de la mémoire qui fuit et se fuit, s'altérant au fur et à mesure que l'on s'éloigne de l'image initiale”. Los elogios repetidos a la versión radial y los premios obtenidos contrastan con las críticas negativas que recibirá, tanto en Alemania como en Francia, su versión teatral. El hecho demuestra que había sido creada para el medio sonoro, lo cual explicaría también por qué nunca se emitió la versión televisiva del mexicano Manuel Ávila Camacho López.¹³⁹ En el verano de 1970, en medio de su triunfo, Sarduy ya reconoce ante sus padres el lugar de la radio en su vida: “me estoy convirtiendo en el autor del Derecho de Nacer francés... ¡qué vueltas da la vida!” (8 de junio de 1970). Podría decirse que el creador radial ha salido del closet.¹⁴⁰

Antes de exponer los resultados de mi análisis debo reconocer que los estudios de Paula C. Park sobre el teatro radial de Sarduy no solo pueden contarse entre los pocos de este corpus, sino que son un antecedente directo de mi investigación. En su artículo “Severo Sarduy a varias voces”

¹³⁹ Para un ejemplo de crítica negativa de esta versión de Simone Benmussa para *Le Petit Orsay* en 1977 ver Mathilde La Bardonnie para *Le Monde* (12 de marzo de 1977). Barthes salió en defensa de Sarduy en el mismo medio (24 de marzo de 1977), pero su intervención no parece haber cambiado mucho las cosas. De la versión televisiva, que Sarduy dice está lista desde 1974, solo he encontrado noticias en las cartas del propio autor y una mención en la entrevista televisiva que le realizara Gustavo Guerrero.

¹⁴⁰ No obstante, en una entrevista de 1972 realizada por Roberto González Echevarría y publicada en *Diacritics*, Sarduy no hace referencia a su labor radial y, cuando comenta “La playa”, basa sus argumentos en la representación teatral de Kassel, en la intención de generar una foto fija con esa pieza. El despojo de lo sonoro que la pieza sufre en esta entrevista tiene para mí una explicación en el contexto de la entrevista, realizada por un joven académico recién graduado de Yale y publicada en la revista académica de Cornell y en un país donde la radio comercial dominaba el panorama sonoro. Todo lo contrario sucede cuando habla de la pieza en Francia y para otros públicos. Creo que la recepción de un Sarduy teórico, críptico, visual tiene mucho que ver con que su recepción y estudio han estado dominados por la academia norteamericana, una herencia que Roberto González Echevarría inauguró.

Park afirma que, además de su manifiesto interés en la plástica y la ciencia, podría rastrearse un imaginario musical en la producción ensayística del cubano, lo cual ha inspirado mi investigación y, particularmente, el primer capítulo de esta disertación, aunque me parece más apropiado hablar de un imaginario aural. En este artículo Park exploró la “estructura y texturas musicales” de “La playa” y “Relato” a partir de una correlación entre las frases lingüísticas y el cromatismo pictórico, de un lado, y sus variantes musicales del otro. En el caso de “La playa”, Park descubre una estructura similar a la de la fuga barroca, pues las voces de la pieza no dialogan, sino que generan, por su reiteración distorsionada, ese contrapunto entre un tema y sus variaciones –18 en este caso– que componen la fuga. Además de esta relación estructural entre dos modalidades aurales –un radioteatro y un género musical–, Park menciona que el hecho de que los actantes de la pieza sean hombres y mujeres se relaciona también con el imaginario sónico barroco, momento en el que se alcanza una definición, también contrapuntística, del lugar de las voces masculinas y femeninas en el canto. Siguiendo los criterios de Sarduy en la introducción a la pieza, la investigadora reconoce la intención de desafiar el uso económico del lenguaje en su función comunicativa, placer del desperdicio, y la exaltación de la artificialidad, herencia barroca, como claves del macroproyecto creativo de Sarduy que son muy visibles en esta pieza.

No hay indicios de que Park esté estudiando la pieza radial en sí, sino su versión textual; pero su ejercicio crítico logra lo que Sarduy proponía en *Barroco* a la hora de leer las *Soledades* de Góngora: escuchar reducidamente, leer desde el tímpano, de ahí su atinada propuesta. Los criterios de Park sobre la introducción de la pieza son una muestra de que está leyendo “La playa” y no escuchando alguna de sus versiones radiales. *La Plage* producida en el Atelier de création radiophonique comienza con una explicación en la voz de Sarduy que se centra en el cuestionamiento de la noción de autor tal y como la había planteado Barthes. Esta introducción

traza también un puente entre la obra a escuchar y las producciones anteriores de Sarduy, pues declara que tanto por el camino de la proliferación –“La Dolores Rondón”– como por el del minimalismo se accede a ese cuestionamiento autoral. La presentación publicada en *Para la voz* años después parece haber sido fruto de una reflexión mayor sobre la condición aural y radial de la obra, de ahí su mención de la estructura musical; pero en 1969, en medio de las reflexiones que conducirían a *Barroco* y antes del éxito que esta misma pieza radial y *Cobra* le concederían, Sarduy opta por un camino trazado por Barthes y que no es ajeno a su interés en la superficie, el artificio y el vacío que yace bajo ambos.

Entonces, ¿es *La Plage* una pieza radiofónica minimalista o una fuga barroca? La fábula y los personajes han sido reducidos a la mínima expresión posible, pero la estructura se sustenta en la proliferación de secuencias que giran sobre el mismo asunto. Algo similar sucede a nivel sonoro. Colas-Sarduy optan por emplear los tres objetos sonoros de la radio: la música, la voz y los efectos. El texto de Sarduy solo codificaba teatralmente el segundo de ellos, pero contenía en forma de earcons la mayoría de los objetos sonoros que escucharemos durante la pieza: música brasileña – particularmente de João Gilberto– voces de niños, un vaso que se rompe, motores de combustión interna y, por supuesto, el oleaje. Los efectos sonoros, como los personajes de esta pieza, son pocos y simples: olas, voces, motor y vaso que se rompe, aunque hay ligeras variaciones sonoras que, sustentadas por lo que dicen los personajes, nos llevan a percibir esas voces como adultas o infantiles y a ese motor como el de un avión o el de un barco y un helicóptero en la Secuencia X. Pero como sucede a nivel de la estructura, estos pocos elementos generan un complicado tejido aural. Por ejemplo, si bien el sonido de un vaso que se rompe solo se escucha una vez –Secuencia VI–, el de las olas es casi omnipresente. Por otro lado, estos objetos se combinan además en cada secuencia de un modo diverso y nunca coincide su emisión con la mención de su earcon

correspondiente, excepto en la segunda mitad de la Secuencia XVI,¹⁴¹ cuando H1 rememora los hechos como un sueño en el que escucha, “très loin, une musique –¿indienne?”, un parlamento que coincide con la emisión de una composición musical sustentada por un *dungchen* o cuerno tibetano [[escuchar](#), fragmento Secuencia XVI]. Sarduy no viajaría a la India por primera vez hasta 1971, pero la escritura de *Cobra* había comenzado en el verano de 1967 y coincidía con la escritura y producción de este radioteatro, por lo que este cuerno tibetano es un anuncio de lo que vendrá, a la vez, por supuesto, que un guiño que se bifurca hacia Borges.

El sonido del *dungchen* en la secuencia XVIB tiene un correlato en el uso de música concreta que emplean Colas-Sarduy para fusionar las secuencias VII y VIII, un tema musical donde la percusión tiene un peso importante y que también acompaña un tramo textual psicodélico: el descubrimiento de un cuerpo asediado por niños-pelicanos [[escuchar](#), fragmento Secuencias VII-VIII]. Ambos objetos sonoros musicales se suman a “Llanto del indio”, de Facio Santillán – secuencia X–, para generar una aparente disonancia con el resto de la música que se utiliza y que de inmediato analizo. La relación entre estas tres piezas y el contexto textual en el que se emplean es interesante no solo desde el punto de vista estructural –no se emplean como objeto transicional entre secuencias, a diferencia de la mayoría de los temas musicales. La pieza andina de Facio Santillán se utiliza para presentar “una orquestica beatnik: flauta, guitarra, tambor. El cuarto lama –no distinguíamos bien– movía las manos al compás, quizás cantaba” (OC 1024). Vistos desde el yate de estos turistas de clase media, la orquestica que interpretaba “una musiquilla brasileña,

¹⁴¹ Entre las diferencias que separan la pieza radial del texto publicado se encuentra la fusión de las secuencias VII y VIII y la separación de la XVI, la más larga de las que escribió Sarduy, en dos partes. Los realizadores también optaron por eliminar muchos pasajes de carácter descriptivo o, podría decirse, visual, donde abundan los colores, como el largo fragmento de la Secuencia IV que comienza en el tercer parlamento de M2 y termina cuando H1 y M1 dicen al unísono “Reíamos” (OC 1015-16). En este fragmento se “ven” “piedras verdinegras”, un mármol de “vetas rojas y blancas”, “círculos verdosos”, etiquetas “blancuzcas”, frascos “anaranjados, brillantes, fosforescentes”, “grumos plateados”, “islas blancas [...] sobre el fondo amarillo”. Colas buscaba despojar aun más la escritura de Sarduy, eliminar la mayoría de los elementos que condujeran a la imaginación visual, que entorpecieran el poder de lo aural que contenía la pieza.

azucarada y monótona” era *beatnik* y un poco tibetana, estereotipo mediático y, por ende, superficial, de la Generación Beat generado por la clase media norteamericana. En el término también son audibles los ecos de la Guerra Fría, pues ese sufijo de origen eslavo sufrió un incremento en el inglés hablado en los Estados Unidos luego del lanzamiento del Sputnik soviético, el 4 de octubre de 1957, apenas seis meses antes de que Herb Caen usara por primera vez el término “beatnik” en una columna del *San Francisco Chronicle* el 2 de abril de 1958.

Sarduy no renuncia siquiera al calco de la indumentaria con la que se solía estereotipar a estos artistas. Compárese la descripción que pone en boca de H1 con esta publicidad de un disfraz de “beatnik” de una tienda de la época en Washington D.C.: “Peludos, de largas barbas, sentados sobre la arena con las piernas cruzadas, como cuatro monjes tibetanos, fumando [...] oficiaban los músicos de una orquestica beatnik”.

De modo que estos tres objetos sonoros musicales, aunados por lo psicodélico, el estilo de vida alternativo al modelo occidental y el peso de una armonía musical también disonante

BEATNIK

A Do-It-Yourself Beatnik Kit

Perfect for parties and gag gifts. Kit contains: Lettered coffee cup; Beatnik beard; Beatnik-style shirt; white pants; rope belt (no buckle); plus six authentic Beatnik poems. Beatnik Instructions. All merchandise brand new. Specify small, medium or large for apparel. **Only \$995** postpaid

Be the First Beatnik on the Block

Send check, cash or money order to:

WILCO SALES
Box 3646 Washington 7, D. C.

refuerzan desde el punto de vista aural los cuestionamientos al estilo de vida de la clase turista de Cannes que ya era legible en “La playa”. El budismo y en general la filosofía y las religiones asiáticas se iban expandiendo exponencialmente por Occidente a la par que sucedía un *revival* del primitivismo vanguardista de lo latinoamericano en Europa

Figura 3 Advertising de un disfraz "beatnik" de los sesenta

gracias al Boom.¹⁴² El mismo tema de Santillán, cuarta pista de un disco de 1968, era una muestra de ello. Nótese el exotismo del título del disco: *Sortilèges de la flûte des Andes*. El cuestionamiento sobre la apropiación occidental del otro, tan visible en las novelas de la próxima década, ya está presente en esta pieza.

Pero este no es el único aporte que los objetos sonoros musicales hacen a las políticas del sonido en *La Plage*. Como antes afirmé, la mayoría de la música es usada como transición escénica, una función bastante común en los géneros radiales. Sin embargo, la producción radial no se limita a las obras del brasileño João Gilberto que se menciona en la obra. El grueso de la banda sonora de la pieza son temas que el brasileño grabó en los sesenta –“Bim Bom”, “Garota de Ipanema”, “Para machucar meu coração”, “Desafinado”, “Rosa Morena”, “Meditation”– con Stan Getz, quien introdujo la bossa nova al público estadounidense. Ese contacto entre el norte y el sur, entre el jazz y el *beat* de la música africana trasplantada en Suramérica, de por sí problemático, viene a complejizarse cuando en la secuencia V se escucha la voz de Miriam Makeba. La activista surafricana, doblemente exiliada para entonces,¹⁴³ interpreta su éxito transnacional “Pata pata”. La conexión no es gratuita sino políticamente condicionada. Makeba podía cantar en portugués y el guitarrista de su banda era brasileño y, aún más importante, “Pata pata” hipervisualizaba la

¹⁴² Otro revival primitivista muy relacionado con la Generación Beat fue el lugar de la percusión en la música de la época, particularmente en el *latin jazz* y en el éxito creciente de los músicos caribeños en Estados Unidos que conducirían, en los setenta, al boom de la salsa. Para ver publicidades donde se esterotipan los instrumentos afrocaribeños con cierto estilo de vida festivo, turístico y erótico en la década del cincuenta: <https://musiceureka.wordpress.com/2017/09/15/bongos/>

¹⁴³ En 1960, luego de la matanza de Sharpeville, donde murieron dos familiares de Makeba, el gobierno surafricano canceló su pasaporte y tuvo que exiliarse en Estados Unidos. Ocho años después la historia se repitió: estando en Bahamas con su reciente esposo Kwame Ture/Stokely Carmichael, el gobierno norteamericano le negó una visa y le prohibió regresar, por lo que la pareja se radicó en Guinea. Según McEnaney, quien cita a Piero Gleijeses, Carmichael había estado en Cuba en 1967 para coordinar la participación de afro-americanos junto al Partido Africano para la Independência da Guiné e Cabo Verde en la lucha anticolonial en Guinea-Bissau, pero luego conoció a Makeba, se casaron y el plan no se concretó (270). No sé si Sarduy supo de este viaje y estos planes, pero las luchas anticoloniales en posesiones portuguesas en África son el centro de su radioteatro “Los matadores de hormigas”.

africanidad de la cantante y convertía su estilo interpretativo y de vestir en un objeto más de consumo.

Sin embargo, la voz de Makeba –que vuelve a escucharse en la secuencia XI con “What is Love”– y la unión Getz/Gilberto no solo visibilizan las conexiones transatlánticas que, ya lo he comentado, interesaban a Sarduy; sino que ilustran el drama de la cosificación del arte dentro de la sociedad de consumo. La lucha del artista por impedir que la industria cultural estereotipe su estilo es notable tanto en Sarduy como en Makeba, quien solía contextualizar sus temas en los conciertos para que la audiencia primermundista, incapaz de entender las lenguas africanas en las que cantaba, estuviera informada de la protesta que temas como “Mayibuye” o “Khawuleza” contenían. En ambos es visible, también, la subversión de esa codificación, pues su estilo y estatus como Mama África abrieron un espacio imaginario de solidaridad panafricana entre Makeba y su audiencia afrodispórica (Jaji) que Colas-Sarduy incorporan al tejido aural de *La Plage*.

Si utilizo la dupla Colas-Sarduy aquí no es por acreditar al escritor inmerecidamente. No es gratuito que Miriam Makeba reaparezca en la obra de Sarduy en *La simulación*, precisamente cerrando el párrafo en el que describe “la aparición imaginaria y la convergencia de las tres posibilidades del mimetismo” del travesti. Travestimiento, camuflaje e intimidación son esas posibilidades que el sujeto travestido encarna, precipitado a “la persecución de una irrealidad infinita”, al encubrimiento/revelación de su diferencia por medio de la deficiencia o el exceso, a devenir amenaza. Esta es casi una autodefinition de su propia obra, y los efectos de esas posibilidades no pueden ser más reveladores de por qué escuchamos a Makeba en *La Plage*. Así cierra el párrafo:

Recuerdo el rostro demudado del temeroso, cuando lo rozaban, como élitros letales, las organzas almidonadas y filosas de las faldas plisadas, las flores envenenadas que apretaban

entre las manos amarillentas y escuálidas, y hasta el perfume barato y dulzón que compraban en la Medina e inundaba, desde antes de que entraran, el tugurio, los danzantes sacudidos por la voz suajili de Miriam Makeba. (OC 1268)

Las bandas sonoras de los escritos de Sarduy se nutren de la expansión de la World Music, pero la recepción de este fenómeno de la globalización adquiere una dimensión crítica por medio de las políticas que las relaciones entre esas piezas dispares generan, a las posibilidades que su coincidencia sugiere. El variopinto catálogo de sus obras –muy visible en la secuencia final de *La Plage* donde se juntan los efectos sonoros con Santillán, Makeba y Getz– no solo hacen eco de los efectos de la industria cultural sobre la escucha musical a escala global y sus correlatos identitarios. Hay bajo ese aparente caos una línea discursiva interesada en cuestionar la capacidad crítica del receptor, una invitación a escuchar reducidamente los rizomas invisibilizados, silenciados, de esos *sound tracks*. La secuencia final de *La Plage* es, en ese sentido, un *bonus* donde la oposición entre la proliferación aural y el minimalismo semántico se revelan al oyente en toda su potencia [[escuchar](#), fragmento Secuencia XVIII “El río congelado”].

A estas alturas creo que resulta evidente que *La Plage* no es una pieza minimalista ni una fuga barroca, sino que activa recursos compositivos de ambas tradiciones para articular un cuestionamiento del poder del sujeto mediante la descomposición del rol autoral y de sus huellas en el discurso –personajes, narratividad, espacio-temporalidad. Es, a la vez, una exploración más radical en las posibilidades de lo aural –y de lo radial de modo particular– como soporte idóneo para esos cuestionamientos. Ya comentaba que Sarduy parece haber sido plenamente consciente de esto último unos años más tarde, lo que me conduce a concluir con algo que Park menciona, citando a Sarduy, pero que no desarrolla: las relaciones de su proyecto con las acepciones 6 y 7 de *plage* en el diccionario *Larousse*. Alejadas de ese decorado muy “Cannes 1967”, esas acepciones

redireccionan la relación con el barroco musical que Park describe hacia un motivo recurrente en la obra de Sarduy: el silencio.

La edición en línea del diccionario reza: “6. Écart, intervalle, espace, latitude entre deux éléments, deux possibilités/ 7. Ensemble de spires d'un sillon de disque, supportant un enregistrement.” A esa misma marca visual de los discos de vinilo, que se corresponde con el silencio transicional entre los temas musicales, se refiere Sarduy en 1982 durante la entrevista de Yurkievich: “la plage réelle, c’est-à-dire Cannes, n’est qu’un prétexte pour faire voir cette plage, cette frange de non-signification, de non-écoute dans le noir du disque qui revient en blanc”. La negación incluso del referente es el último paso en la liquidación absoluta de la autoridad. Lo que interesa es esa franja de no significación, el silencio que yace como soporte de toda la escucha y que desechamos.

En la misma entrevista Sarduy dice que en *La Plage* comenzaba a trabajar con ese desecho y que optó por una solución que luego no repetiría: “J’ai été là dans la première voix, dans la voix un peu mimétique pour consigner de vide”. La parquedad de elementos, la simplicidad gramatical, a nivel de la frase, y el carácter actancial de los personajes le resultan, más de una década después, un intento *naive*, demasiado evidente, de hacer aflorar el silencio. Sin embargo, me parece que la producción radial difiere –por la proliferación de combinaciones de los objetos sonoros y por la complejización de la musicalización– de esa *voix mimétique* de la que Sarduy reniega.

Siguiendo el imaginario sónico que la pieza ya tenía, Colas-Sarduy construyeron un dispositivo neobarroco que antecede la teorización y donde el silencio, centro paralelo y oculto, se nos presenta como un elemento más, aparentemente secundario, que protagoniza las secuencias IX y XIII. No es casualidad que ambas secuencias, donde no escuchamos ni siquiera las olas, sean protagonizadas por voces femeninas que comparten un espacio homoerótico. El silencio del fondo

permite escuchar a plenitud el valor de lo estereofónico en la pieza y refuerza los criterios sobre el eros de la voz.

[[Escuchar](#), fragmento Secuencia XIII]

Paula C. Park comentó que el contrapunto entre las voces femeninas y masculinas de la pieza entraba en la órbita de la música barroca. Es cierto, pero la elevación que estas secuencias reciben de su fondo silencioso insta una armonía disonante que tal vez fue la intuida por Kepler cuando observó el conflicto entre lo masculino y lo femenino en la polifonía barroca. El horror al vacío deviene obsesión del vacío, la polifonía todavía armónica del barroco, ese contrapunto entre lo femenino y lo masculino, es ahora multifonía neobarroca y engendra estas heterotopías (Foucault) que son las dieciocho secuencias de *La Plage*.

Chutes

Aunque la realización de *Récit* es anterior a la de *Chutes*, he preferido ubicar su estudio seguido del de *La Plage* por la relación complementaria entre estas piezas. Sarduy reconoció dicha conexión tanto en la introducción de “La caída” como en la entrevista de Yurkievich de 1982. un reflejo de eso puede verse en el orden que las piezas tienen en *Para la voz*. En el texto introductorio publicado en ese libro insistió en la dialéctica entre varias obras: “en lugar del cuerpo en apoteosis, del erotismo, el cuerpo degradado, la muerte” (OC 1037). En la entrevista radial sobre el lenguaje radiofónico añade el aspecto significante, que dentro de su órbita teórica es el que más interesa: en lugar del silencio de “la plage” visible entre las pistas de los discos, los fragmentos sonoros desechados: “J’ai réutilisé toutes les chutes de radio. Je n’ai pas voulu que ça tombe [...] ça sorte de non-sens [...] On a fait un travail la de couteau, de collage très grand pour réinsérer dans la pièce c’est qu’a été *el desperdicio*” [[escuchar fragmento de entrevista](#)].

Según Mercedes Sarduy, su hermano nunca le comentó a su familia sobre la escritura de “La caída” ni la realización para France Culture por Jean-Pierre Colas en 1973. Su estreno, en septiembre de 1974, coincide con la publicación de *Barroco* y de *Big Bang* y forma parte de esa resaca de popularidad que tanto *Cobra* como los premios de *La Plage* y *Récit* le conceden. No es de extrañar que el Atelier asuma esta nueva pieza y que en su nómina se reitere tanto la producción de Farabet y la realización de Colas como la voz de los actores Jean Leuvrais –quien interviene en las tres–, Jacqueline Danno y Catherine Sellers –*La Plage* y *Chutes*– y Sylvie Artel –*À propos de la Dolorès Rondon* y *Chutes*. Tampoco es inesperado que las preocupaciones teóricas sean las mismas: la disolución del poder autoral como correlato de la inestable duplicidad neobarroca, la revelación de ese centro vacío tachado por el imperialismo de cierta línea de pensamiento. De ahí se deriva el trasiego entre niveles de representación y la movilidad por diversas zonas del sistema architextual que caracterizan este radioteatro: de una catacumba palermitana al ensayo de esta misma pieza que se escucha, ensayos visibles en algunas fotos dentro de una galería; de un bar estadounidense de provincia a un autor que escribe sobre pintura y escucha en “una radio grande, de madera barnizada” (1052) la vida de Ana Frank; del cadáver momificado de Rosalía Lombardo al cadáver venerado de una Kumara Devi.

En dos ocasiones durante la realización de *Chutes* es posible escuchar esa superposición de niveles: hacia el final de la secuencia II y durante el pasaje de Ana Frank, donde la didascalia de Sarduy advierte: “(Solo al principio del diálogo debe notarse que este tiene lugar en la radio)” (OC 1053). En la primera de esas superposiciones los realizadores optaron por una mayor complejidad. En segundo plano se escucha el ensayo de una obra que es en realidad la que estamos sintonizando, solo que se trata de la escena que le sigue, la secuencia III. Los actores ríen, se escuchan pasos sobre el tabloncillo –como en *À propos de la Dolorès Rondón*– y, para acentuar la

metaficcionalidad, escuchamos la voz de Sarduy junto a la de los actores, identificable no solo por su timbre sino por su acento.

[\[escuchar fragmento de la secuencia II\]](#)

Esa segunda voz, que viene del pasado de los ensayos y anuncia el futuro de la secuencia que vendrá se superpone a la primera voz que nos describe el artificio: “La cinta que pasaba en la grabadora confirmaba esa conjetura: era la grabación de alguna pieza, o más bien de sus ensayos” (OC 1045).

Tal trasiego metaficcional, frecuente en la obra de Sarduy, no debe ser asumido como parte de una búsqueda trascendente de sentido. En esta pieza, tal vez más que en ninguna, el autor nos deja claro que la movilidad referencial y estructural se corresponde con la del recorrido turístico. Ese es el punto de vista que prima, el punto de vista del *flâneur* en Palermo, Estados Unidos, Holanda, la India. Es conocido que el viaje es una de las fuentes de inspiración primaria de Sarduy, de modo que ese turista es él mismo, ese conocimiento paródico de la otredad, esa burla, es contra su propia figura de autor, para ese entonces consagrado. Sarduy se desautoriza y da a los actores – pasando por encima del dramaturgo/realizador– indicaciones precisas de cómo hacerlo: “*Los actores pueden, si así lo desean, reemplazar la frase citada por otra extraída del texto correspondiente. También pueden anular completamente la cita o decir en su lugar una frase de su invención [...] Se trata, en suma, de eliminar la noción pasiva de actor-intérprete; el actor debe pasar de este lado de la obra, participar en ella o impugnarla*” (OC 1039).

Aunque durante la realización ningún actor se tomó tal libertad –muy pocos fragmentos del texto han sido alterados–, la creatividad de Jean Pierre Colas se revela plenamente al final de cada secuencia. Donde el texto de Sarduy indica simplemente “CAÍDA”, el realizador ha creado una nueva mezcla para los mismos objetos sonoros, un nuevo orden. Así, por ejemplo, el cierre de

la primera secuencia comienza con la voz disonante de Florence Foster Jenkins, a la que se opone la voz normativa de Enrico Caruso.

[\[escuchar fragmento secuencia IA\]](#)

Luego de una ligera superposición, Caruso parece tomar el mando, pero el ruido del clic-clac – juguete infantil cuya sonoridad ha sido amplificadas y distorsionadas– anuncia un cambio: Florence Foster Jenkins regresa, se impone y cierra la secuencia. Sarduy no ha terminado aún *Maitreya*, pero la impudicia vocal de Foster Jenkins le provoca aquí un primer elogio.¹⁴⁴ La oposición no es solo aquí entre la voz femenina y la masculina, como en la polifonía barroca, sino entre la voz disonante, desafinada, “incapaz”, y la voz educada y celebrada. Y, por supuesto, entre la voz solo grabada una vez y por iniciativa propia –aquella *The Glory (???) of the Human Voice* [\[escuchar\]](#) de Florence Foster Jenkins–, y la multireproducida y alabada voz de Enrico Caruso. La voz que suele ser desperdiciada, la vituperada, gana esta batalla.

Su triunfo introduce un matiz orientalista, Sarduy aprovecha ese marco de pensamiento compartido con su audiencia para enmarcarlo en un juego de espejos metatextuales que delate la colonialidad de tal esquema. Los turistas –los de la obra y los oyentes– escuchamos *Lakmé*, de Léo Delibes, ópera de otra mujer extranjera engañada por el occidental. Pero no es su historia lo que escuchamos en la “gloriosa” voz de Foster Jenkins, sino el pasaje metatextual de la hija del paria, insertado en el Acto 2 –“Où va la jeune Hindoue”. Una mujer que cuenta la historia de una mujer que es la historia de todas las mujeres en la ópera romántica... el mecanismo reduplicador desea que olvidemos los semas y nos fijemos en el marco, en la gramática, en la política que rige esa historia y su reproducción: la mujer que cuenta la historia de mujer que cuenta.... No es casual,

¹⁴⁴ Según la correspondencia familiar la novela comenzó a escribirse en el verano de 1973 durante el viaje a Indonesia, por lo que la realización de este fragmento radial donde escuchamos a Foster Jenkins coincide con la redacción de la novela donde su voz es un earcon en una nota al pie.

por último, que la soprano que se impone en la caída de la secuencia inicial destrone al tenor que interpreta “Salut demeure chaste et pure!”, del *Fausto* de Gounod. Esta Marguerite no se rinde tan fácilmente.

Por otra parte, al nivel de la trama, los personajes femeninos sufren un sucesivo silenciamiento. La Kumara Devi al morir inesperadamente sin llegar a la pubertad, sin que los monjes hayan leído el nombre de su sucesora, deja un vacío; el mismo silencio bordea a Rosalía Lombardo, salvada “del rumor devorante de la tierra” (1047) por la momificación, y a Ana Frank, cuyo espacio vital se va consumiendo espacial y acústicamente: “Todo se reduce. Sentimos que nos ahogamos. Decidimos que al menos por la noche entreabriremos las ventanas” (1054).¹⁴⁵ No es casual que todas sean mujeres adolescentes o niñas: sus desapariciones son el resultado de las sociedades patriarcales donde habitaron rodeadas de una elevada violencia real y simbólica. Ese vacío/silencio tiene una contraparte –también visual– en el objeto sonoro central de la obra: el ruido del clic-clac, onomatopeya y nombre de un juguete infantil italiano, “*elemento sonoro de repetición, de obsesión: vida mecánica frente a lo inanimado. Las formas que las esferillas del ‘clic-clac’ trazan en el aire –un paréntesis– ilustra la mecánica citacional del texto*” (1039-40). Ese objeto sonoro, asociado al juego y la diversión, adquiere en la pieza otra dimensión, se convierte en el reverso de la vida, una *vida mecánica*, de ahí que Colas decidiera emplear un objeto sonoro ruidoso y cuya cercanía al tableteo de una ametralladora confirmara esa mutación del signo en su reverso

[\[escuchar fragmento secuencia IB\]](#).

¹⁴⁵ La cita del *Diario* de Ana Frank podría pasar desapercibida. Sarduy lo menciona en la entrevista a Yurkievich y asegura que es una autora que ha influido mucho en él, por lo que quería rendirle este tributo retomando no tanto la atrocidad de su encierro como los recuerdos de su vida anterior, particularmente sus amoríos con el primo. Sarduy parece haber intuido todo el erotismo que había sido censurado de las páginas del documento y que leería con gusto luego de 1986. Como se sabe, el *Diario* de Frank ha seguido revelando pasajes eróticos y suscitando censuras hasta hoy.

Lo escucharemos a lo largo de la pieza, obsesivamente, y siempre como el marco transicional de las secuencias. Sus ecos mortíferos son el sorprendente deceso de dos niñas –esta en Palermo, aquella en Katmandú– durante el juego en las secuencias III y VI.

El resto de los objetos sonoros que escucharemos durante la realización radial y los earcons que Sarduy codificó en la escritura están marcados por la misma inestabilidad que los niveles de representación poseen. “La caída” contiene numerosas didascalias al respecto: la voz de Caruso es un earcon que los personajes escuchan en la segunda secuencia, saliendo de “un fonógrafo de pabellón ancho y manigueta” (1044), y se convierte en un objeto sonoro indicado como parte del cierre de la secuencia III. Lo mismo sucede con el sonido del mar, de los pájaros y el pito de un tren. Que son earcons con los que cierra la secuencia I:

V2: Contra los aleros de zinc, constante, el silbido del viento.

V3: Los postigos se abrían y cerraban de un tirón.

V4: Lejano, el mar.

V6: Los pájaros,

V2: el pito de un tren. (1043)

Y que reaparece en forma de didascalia al final de la secuencia II y en el centro de la secuencia IV. Estos earcons, como hemos visto, son recurrentes en la obra de Sarduy e, indudablemente, remiten a su infancia cubana y a la nostalgia del exiliado. Esa transposición a su infancia lo inserta a él mismo, niño homosexual, en la lista de sujetos de la misma violencia patriarcal que padecen las adolescentes de esta pieza. A la vez, por medio de esos earcons nos reencontramos con la confluencia de ese otro motor impulsor de su escritura: el turista que fue estaba dominado por una pulsión de reencuentro del país natal. La *flânerie* ha devenido errancia. En ocasiones ese reencuentro se produce, pero la mayoría del tiempo la disolución es evidente, como cuando

comparamos la didascalía que le corresponde a esos objetos sonoros – “(*Se escucha, lejano, el mar, los pájaros, el pito de un tren*)” (1045 y 50)– con la realidad europea: “(*La lluvia, las campanas de una iglesia, un tranvía*)” (1057).

Sin embargo, de seguro con la aprobación de Sarduy, Jean Pierre Colas decidió eliminar ese nivel de significación. El final de la secuencia II, donde deberían escucharse por vez primera el mar, los pájaros y el pito del tren, han sido eliminados.

[\[escuchar fragmento final de secuencia II\]](#)

Solo un conocedor del imaginario sónico del autor podría justificar la escucha del mar, los pájaros y el pito de un tren en un paisaje sonoro tan distante a la fábula de la obra. La cita sónica entorpecería, tal vez, la relación Europa-Estados Unidos-Asia que la ópera, el blues y la música ritual nepalesa establecen tan claramente en la pieza. Sin embargo, la cita es importante, pues incluye un desvío de ese eje, un rizoma que podría conectar directamente la cubanidad del crucero ferroviario con el paisaje sonoro asiático, un *bypass* de la relación colonial. Al eliminarla se ha hecho una concesión a la inteligibilidad por parte de la audiencia de France Culture. No obstante, creo que el poder de la pieza para cuestionar la autoridad de los discursos sonoros que poseen una narrativa legible, una autoridad y una economía semántica funcional se mantiene intacta.¹⁴⁶

Otra de las vías por las que Sarduy busca des-autorizar-se es la autorreferencialidad. El autor que escribe en la secuencia V un relato que se aleja de su tema central y que describe “un ‘evento’ de arte conceptual, de David Lamelas” (1052) no puede ser otro que el Sarduy que escribe *Barroco*, cuyo capítulo final –“El efecto: ‘pantalla’”– está dedicado a este artista. La exposición

¹⁴⁶ En 1972 Ramón Chao entrevistó a Sarduy para la revista *Triunfo*. Había acabado de obtener el Premio Italia por *Récit*. Sarduy se refiere en estos términos al tema: “Practicar el barroco hoy no es una exquisitez ni un mandarínato, ni un deseo de gongorizar entre iniciados. Ser barroco es, de un modo muy sutil, atentar contra una de las bases fundamentales de nuestra civilización: la economía. Ser barroco es malgastar, derrochar, parodiar medios; en este caso, medios de información” (44). Es casi la enunciación de un plan creativo que se concretaría mejor en *Chutes*.

de Lamelas y su noción de la obra como evento sustentan “La caída”, “*sucesión de seis desarrollos de un mismo generador*” (1039), nos dice Sarduy en la introducción de la pieza radial. El mismo término –generador– usa en *Barroco* para referirse al “modelo gramatical activo en la constitución del evento” (1259) en *Cumulative Script*, una pieza de Lamelas que tiene, como su radioteatro, seis secuencias. En la expo de Lamelas, nos dice Sarduy en *Barroco*, interviene una red sonora compuesta de rumores de aparatos mecánicos que elevan lo significativo por encima del significado, para indicarlo “como soporte de un engaño. No se trata del hecho de que haya engaño, sino de la necesidad de organizarlo” (1261). En “La caída” de Sarduy hay también una red sonora de aparatos mediáticos: radios, fonógrafos, grabadoras, televisores. Los objetos sonoros que producen estos artefactos modernos están aquí no solo para indicar el engaño de sus significaciones, sino para que el receptor re-organice las piezas y pueda descubrir el vacío que oculta la reiteración acústica y visual que han instaurado en la modernidad.

Las auto-citas se reiteran por toda la pieza y, en la mayoría de los casos, la conexión se produce por medio de un earcon. En un fragmento que ya cité, menciona el silbido del viento y el ruido de las puertas y ventanas al cerrarse con fuerza, índices de un ciclón que fue germen de *De donde son los cantantes* y terminó siendo el centro de *Cocuyo*, como ya comenté. En la misma secuencia V la voz 6, femenina, dice: “Se oyó una bomba. ¿La radio ha dicho algo?” (1053), conectando el evento con el atentado al generador eléctrico en *Gestos* y, casi de inmediato, la voz 3, masculina, nos habla de tres niñas que ríen a carcajadas, “vestidas de piel de cobra, bajo grandes sombreros blancos. Tienen los puños cerrados, como apretando algo. Alzan los brazos, dan zapatazos”, son “figurillas tiradas por hilos, personajes del teatro de marionetas” (1054), imagen extraída del capítulo inicial de *Cobra*, “Teatro lírico de muñecas”, cuyo referente es, a su vez, el Bunrakú, teatro japonés de marionetas gigantes.

Pero la transducción que requiere un conocimiento más detallado de la producción aural de Sarduy es la que se da en la secuencia VI en torno a la Kumara Devi. La información que se ofrece, particularmente la que introduce al oyente en la tradición de esta diosa infantil, viene directamente de las grabaciones realizadas por Sarduy durante su viaje a la India en 1971. De modo que no solo el capítulo final de *Cobra* se nutre de ese material sonoro, sino esta secuencia final de “La caída”. Ese fragmento de la cinta grabada en la India era, en sí mismo, una *chute*, pues había sido desechado en la novela. Ahora es reciclado. Sarduy se refiere en dos ocasiones de un modo directo a su experiencia frente a la Kumara Devi en las grabaciones:

[\[escuchar Diario Indio Kumara I\]](#)

En esta breve descripción introduce el evento más importante en la vida de esta elegida: permanecer oculta y revelarse solo una vez al año, desde la ventana de su palacio. Al mismo tiempo, Sarduy destrona la solemnidad del hecho con unas monedas propiciatorias por medio de las que podía obtenerse una excepción de esa regla. Para la mentalidad occidental esas monedas serían un bochorno moral, pero esos valores no imperan en este contexto. La prescripción existe también para ser rota, por lo que Sarduy mismo soborna y nos cuenta, en otro pasaje de la grabación, su experiencia:

[\[escuchar Diario Indio Kumara II\]](#)

Sarduy no solo mantiene el hecho de que esta diosa no es una estatua, sino alguien vivo. Los aspectos visuales que retoma en la escritura coinciden además con sus intereses teóricos: el maquillaje, el camuflaje –“maquillada con esmero, adorada, debía permanecer oculta” (1056)– y la oposición dramática y barroca entre figura y fondo –“Una trabazón de parejas fornicando, de elefantes, de monos-yoguis, de centauros de erectos falos blancos y de nagas, servía de marco desmesurado a su rostro anémico, ceroso, aplastado por una corona”. El otro elemento que se

mantiene es el silencio, pues Sarduy solo hace mención a las tamboras rituales, pero no las escuchamos, como tampoco se escucha nada en la catacumba que alberga a Rosalía Lombardo en la secuencia III. La diferencia es que Sarduy nunca entró, según Wahl, a las catacumbas de Palermo, pero sí estuvo frente a la Kumara Devi: el silencio percibido en uno de los escenarios se reutiliza en el otro.

En la realización radial de esta caída final de la obra, el clic-clac recupera su connotación de muerte. Su aparición indica que el ciclo de la Kumara Devi ha sido roto por el azar, que la “rueda que gira por milenios, intacta como el imperio, como sus pájaros y nieves” (1057) ha sido quebrada por la muerte de la niña durante un juego. Ese ruido es la premonición de un final, el del imperio tibetano. La tragedia posee ecos tanto en Palermo como en Ámsterdam, por lo que el paisaje sonoro de esa ciudad vuelve a escucharse –“(La lluvia, las campanas de una iglesia, un tranvía)”– antes de que cierre la secuencia la música nepalesa. El juego puede subvertir el poder. *Chutes* es, sobre todas las cosas, un juego: “La obra será, o una consignación de hechos sin nexos, disociados, *un gasto sin intercambio*, o un puro enlace, un simulacro de encuentro, una equivalencia que, al establecerse, se vacía: relación sin definición” (1261).

Esas palabras, las últimas de *Barroco*, pueden ser adjudicadas tanto a la obra de Lamelas como a la de Sarduy. Lo que subraya da la clave de su concepción de la obra como evento: un gasto sin intercambio, desperdicio e imposibilidad de encontrar allí un sujeto con el cual comunicarse. “La caída” no solo es el complemento por negación de “La playa”. En esta pieza se establece una red intensa de relaciones con el resto de su obra narrativa y teórica. La errancia del autor es tanto física como espiritual. Sus intereses por la multifonía barroca se evidencian en la elevada metatextualidad, palpable tanto en la superposición de la secuencia III en la escena anterior en forma de ensayo como en el anuncio que la voz de Florence Foster Jenkins hace de uno de los

sustratos aurales de *Maitreya*: la batalla por el control de la voz femenina autorizada. Su destaque de las posibilidades del oxímoron para romper la apariencia del *status quo* tiene ecos en la transformación del juego infantil en muerte y en la utilización de la cacofonía generada por los artefactos reproductores de sonido como el modelo de nuevas armonizaciones. *Chutes* es solo una posibilidad, puede revelar –por su condición de evento, eventualidad que recupera la condición efímera que una vez tuvo el sonido– el silencio que la reproducción, amplificación y manipulación acústica moderna nos han negado. La ganancia de estos eventos sonoros radica en su recuperación del desecho, de lo no autorizado, y en su modelo de armonización marginal e inoperante.

Récit

En los casos que he analizado antes, las diferencias entre el texto publicado y su realización radial revelan interesantes decisiones tomadas por Sarduy y el realizador en el momento de la transducción. Como hemos visto, esas transformaciones se producen en dos direcciones: la transducción amplificada y complejizada de los pocos earcons marcados por el autor –efectos, silencios, música– en objetos sonoros, y la eliminación de ciertos tramos redundantes o demasiado “textuales” –por su carácter descriptivo o ralentizante. En el caso de “Relato” / *Récit*, la violencia ejercida sobre el texto durante el performance es mucho mayor, a pesar de que es uno de sus radioteatros donde más explícitas son las didascalias sonoras. Pero lo que sorprende más, como veremos, es que esas transformaciones no vayan hacia una nueva textualidad para la radio, sino que regresen a la auralidad que yace como hipotexto de “Relato”: los capítulos finales de *Cobra*.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Una causa muy probable de esta decisión es que la pieza compitió en el Prix Italia 1972 en la categoría: “oeuvre où le texte joue un rôle déterminant”, como reza el manuscrito del libreto entregado por los realizadores al concurso y que se conserva en Emerson College Archive and Special Collections. El documento, en versión francesa e inglesa, cuenta con 42 páginas divididas en créditos, mini-biografía de Severo Sarduy, introducción, texto y foto del autor. El texto, aunque mucho más cercano a la pieza radiofónica que el publicado en *Para la voz*, no coincide exactamente con ella. Tanto la realización radial como este documento han contribuido a las reflexiones que siguen.

La novela salió a la luz en francés y en español en la primavera de 1972. Según las cartas familiares entre el 13 de marzo, cuando les dice que falta una semana, y el 20 de abril, cuando afirma que “el éxito de *Cobra* es sin precedente”. Como sucedió con *De donde son los cantantes / À propos de la Dolorés Rondon*, el radioteatro *Récit* forma parte de la batería promocional de la novela, pues se estrena el 26 de marzo. Para cerrar el ciclo de interconexiones, ese programa de estreno se llamó “Big Bang”, como el poemario que saldría en 1973, en su versión abreviada, y en 1974 en un solo volumen junto a *Flamenco y Mood Indigo*. De modo que *Récit*, como *À propos de la Dolorés Rondon*, no es tan solo una *chute* de la novela, un sucedáneo. Ambas obras, la escrita y la aural, se ofrecen a la audiencia francesa como productos íntimamente conectados, restos del avance de un mismo proyecto creativo sobre dos formatos diferentes. El 8 de octubre, luego de haber obtenido el premio Italia, el radioteatro se retransmitió simultáneamente en los cuatro países centrales de la francofonía: Francia, Bélgica, Suiza y Canadá. *Cobra* tenía ahora la puerta abierta no solo a millones de lectores en español, sino en francés.¹⁴⁸ No es de extrañar que obtuviera el Prix Médicis un mes más tarde.

Conozco dos estudios de este radioteatro: las notas de Judith Navarro Salazar y los trabajos de Paula Park sobre la estructura musical de “La playa”, “Relato” y “Los matadores de hormigas”. La primera ve en la abundante didascalia sonora de la pieza dos planos en conflicto que serían el correlato de los dos planos espaciales en los que se desarrolla la trama: un bar europeo y un monasterio tibetano. Esos planos luchan, según Navarro, por convencer al oyente de su “realidad”. Aunque la investigadora nota que se produce un sacrificio de lo semántico frente al significante acústico –por la indicación del dramaturgo de que “Los textos subrayados, idénticos o no, y

¹⁴⁸ Ninguna de las versiones en español de las novelas de Sarduy tuvo semejante nivel de promoción. Publicada por Sudamericana, *Cobra* no fue la excepción. De hecho, la audiencia de habla hispana solo ha conocido al Sarduy dramaturgo-radial a partir de los textos publicados en *Para la voz*. La versión española de “La playa”, única producción de sus teatros en esta lengua que he escuchado, es francamente mediocre.

situados uno encima del otro, inmediatos o no, deben ser pronunciados simultáneamente, aun si ello compromete la inteligibilidad de la frase” (*OC* 1061)—, dedica la mayor parte de su estudio a reconstruir la “anécdota” de la pieza.

Un camino más atinado emprende Paula Park, a quien le interesan los diversos niveles en los que Sarduy juega con la multiplicidad, desde las voces de los personajes hasta la intertextualidad. Además del *combine painting* de Rauschenberg y la música concreta de Cage, Park reserva un lugar para el *cut-up* de W. Burroughs: “si a Burroughs le urgía tener un contacto físico con el lenguaje, a Sarduy lo obsesionó la dimensión acústica y artificial del lenguaje mismo: la escucha de voces y los ecos dentro de cada una de las voces” (“Análisis musical” 284). Su estudio musical del pasaje final de la obra es interesante: muestra una polifonía de voces que tiene a la de Cobra como tema sobre el que se desarrolla un canon, un contrapunto de voces masculinas, una reiteración del tema y un *stimmtausch* antes de llegar al encuentro homófono del final. Sin embargo, Park reconoce que el interés en la superficie y materialidad de lo aural impide asimilar la pieza a ninguna composición, como sí sucedía en “La playa” con la fuga barroca. Su lectura, parece decirnos, es solo una de las posibilidades combinatorias que le habrían interesado a Sarduy. Y así es, porque ese final que cuidadosamente Paula Park diseccionó en su artículo nunca fue grabado como parte de la versión radial.

Debe reconocerse que, a diferencia de *La Plage* y *Chutes*, es posible seguir una historia en *Récit*.¹⁴⁹ Se trata de una línea narrativa difusa tanto en sus límites espacio-temporales —los personajes se preguntan “Où étions-nous?” al unísono en el comienzo de la pieza— como en su autenticidad, por la acumulación de citas textuales y aurales que se mezclan sin bordes precisos. No obstante, la voz de Cobra asume el rol narrativo, tanto desde la perspectiva textual: voz que

¹⁴⁹ De hecho, en la introducción que la pieza tiene en el libreto entregado al Prix Italia 1972 hay un largo párrafo que resume la fábula.

ofrece el punto de vista dominante, como aural: voz pausada y grave que, como el narrador de las radionovelas, conecta al lector con los hechos no solo desde lo informativo sino a través de los efectos/afectos de esa voz.¹⁵⁰ Al ser el narrador de su propia historia, situación casi imposible en la radionovela, la diversidad de funciones es marcada por el actor a partir de esos afectos.

[\[escuchar fragmento secuencia II\]](#)

Nótese en este fragmento cómo se distorsiona la voz monocorde del narrador-Cobra cuando describe la danza de Tundra, el cartel en la chaqueta de cuero de Escorpión o los efectos de la bebida sobre sus recuerdos. También, es interesante el correlato aural de esa difusión espacio-temporal que comentaba. Tintineos, risas, voces, guitarreos, silbidos... son objetos sonoros que podrían ayudarnos a situar la acción en un bar, como nos ha informado el narrador. Pero esa banda sonora ha sido manipulada, por momentos se distorsiona a partir de una reducción en la velocidad de reproducción, los objetos se encadenan sin causa/efecto haciendo que la tradicional funcionalidad del sonido de fondo: apoyar la trama desde un segundo o tercer plano, se subvierta. En realidad, esa banda sonora de fondo simula la superposición acústica en la que vivimos desde la expansión de la radio, ese oír sin escuchar, constante, en el que nos hemos sumergido y que nos aleja cada vez más del silencio. Esto se repite a lo largo de toda la pieza donde se mezclan temas musicales y objetos sonoros diversos, una mezcla que no busca nunca la armonía, sino la disonancia, la superposición, el gasto sonoro. Esas combinaciones dispares remedan las combinaciones visuales y acústicas de Rauschenberg y Cage, experiencias que Sarduy asociaría

¹⁵⁰ François Wahl afirma que fue realizado “par René Jentet avec une extrême lenteur et musicalité, sur le ton de la méditation” (*OC* 1533). Es posible que la voz monótona del guía durante la meditación forme parte del paisaje sonoro que nutre esta voz, pero su funcionalidad narrativa y la estrecha relación de Sarduy con la radionovela me sugieren que es “El derecho de nacer” de Félix B. Caignet el sustrato central de esa voz. No obstante, la combinación de las voces del gurú orientalista y el narrador novelero en un solo earcon serían un ejemplo más de la superposición paródica, casi ridícula, que a Sarduy le interesaba para revelar el vacío que sustenta esos liderazgos vocales.

en *La simulación* “con la práctica del zen, o con su versión aconceptual y ‘sacudidora’ que hace de una pieza musical un ejercicio sorpresivo de subversión lógica” (OC 1329). Es esa capacidad para el disturbio lo que le interesa, las posibilidades de una asociación, impensable desde los esquemas del *status quo*, para la sedición.¹⁵¹

Por supuesto que lo que desea ser subvertido es el poder y que, como suele suceder en los textos de Sarduy, ese poder se encarna en un liderazgo masculino-occidental que, como el Cristo de *De donde son los cantantes*, se va despedazando a medida que avanza hacia lo que cree su consagración. En *Récit* ese rol lo ocupa, en primer lugar, el Orador y su Asistente. La grandilocuencia de sus palabras, que en el comienzo son una cita de *Naked Lunch* de W. Burroughs, se corresponde con el tono exaltado y magisteril de la voz que lo encarna. Sarduy había orientado al dramaturgo con la siguiente didascalia: “(Con el tono monocorde de un vendedor de supermercado)” (1068). De modo que toda la científicidad de su discurso es puesta en solfa por un uso de la voz asociado al consumo. Consumo de bienes y consumo de estupefacientes, pues la frase final de este personaje asegura que las nuevas técnicas del “Emisor” solo buscan “acentuar el control y reforzar el yugo... Co-mo-la-dro-ga...” (1071). Escuchemos:

[\[escuchar fragmento secuencia VI\]](#)

¹⁵¹ En *For Voice*, la edición en inglés de *Para la voz*, “Relato” conservó una segunda parte del título que había tenido en su primera edición dentro del volumen *Convergencias / Divergencias / Incidencias* (1973) de Julio Ortega: “Relato / Combine-Hearing”, y que desapareció de posteriores ediciones, incluida la edición crítica de 1999. No obstante, el título tiene una peculiaridad: la palabra relato se ha trocado en *Re-cite*, una indicación de los mecanismos intertextuales de la pieza. Esa no es la única diferencia entre la versión en español y su traducción al inglés. En esta última se agregaban dos epígrafes sobre el *combine-painting*, uno de Rauschenberg y otro de Cage, que esclarecían la técnica usada por Sarduy. Según el traductor, Philip Barnard, Sarduy insistió en que la traducción no partiera de la edición en español, sino de la versión francesa publicada en *Ca* en 1975. Como veremos, esa base en francés es el resultado del proceso transductivo que fue del texto en español a la producción radial para France Culture y de ahí nuevamente a la textualidad, pero ahora en francés, y en inglés, pero nunca en español. Tal vez convendría hacer una reedición de sus textos “desde la voz”.

Esos aplausos efusivos nos dan la clave de lo que produce en la comunidad este tipo de líderes, esas voces masculinas que truenan desde el púlpito político, religioso, psicoanalítico. “Los sacerdotes, es decir, el uno por ciento de la población, habían perfeccionado un sistema de emisiones telepáticas que se efectuaban en un solo sentido y mediante las cuales enseñaban a los trabajadores lo que debían sentir, en qué momento y condiciones debían de sentirlo” (1069). Lo que los sacerdotes mayas habían logrado en el pasado es posible ahora por medios electrónicos. Los mayas vivían aislados, ahora se necesita un control global. Según Wahl, el modelo para este charlatán fue Uri Geller, el ilusionista israelí que hizo carrera desde los setenta doblando cucharas en espectáculos televisivos y centros comerciales. Pero en su lugar podría estar cualquier otro sujeto masculino en posición de poder gracias a la complicidad de los medios. Lo que incomoda a Sarduy es esa necesidad y obligación de la secta. El imperativo de pertenecer a este o aquel grupo que aplaude al gurú de turno. Su próxima novela, *Maitreya*, se sustentaría en el cuestionamiento de la secta y la negativa al magisterio, algo que está muy presente en *Récit*.¹⁵²

Y digo en *Récit*, no en “Relato”, con toda intención, porque los pasajes de *Cobra* añadidos durante la producción radial buscan reforzar esta subversión del líder y ridiculizar la sumisión de la secta. Es cierto que en la versión en español existe otro personaje con una función similar: Tundra, que interpreta una página científica de *Le Monde* sobre los descubrimientos del astrónomo Allan Sandage. Sin embargo, el tono ridículo de su voz no suscita en los espectadores el mismo entusiasmo. Los aplausos son pocos, no hay ovación. Pero centrémonos en una escena de *Cobra* a

¹⁵² Uri Geller es mencionado en *Maitreya* en el pasaje en el que las Calladas usan un micro-transmisor para afectar la voz de la Tremenda. Allí la frase “en una sesión televisada de torcedura de llaves” (660) remite a la portada de *ESP Magazine* que incluía una foto de Geller y el texto: “On Sept. 1, 1976 at 11pm E.D.T. This cover can bend your keys”, a la que, según su editor Howard Smuckler, el público respondió con más de 300 reportes de acción “fantasmagórica” de la portada.

la que, a partir de la mitad de la pieza radial, Jentet / Sarduy regresan una y otra vez: aquella donde una secta de *blusons noires* pide consejos a un Lama.

En la novela, la escena se produce en un locus singular, al que se accede por una portezuela que da a la Rembrandtplein, en Ámsterdam. Tanto allí como en el radioteatro dispares iconos comparten muro unificándose como objetos de consumo: “fotos gigantes de mujeres en kimonos transparentes, autos de carrera, un templo nepalés, Karel Appel, el Che Guevara” (541). La producción radial acentúa la violencia que rige la relación de este maestro con sus discípulos: su voz autoritaria contrasta con los suspiros y desmayos de una masa de fondo que no llega a articular palabra:

[\[escuchar fragmento secuencia VIII\]](#)

Esa violencia no evita la formación de la secta, más bien parece acentuar la dependencia. El pasaje continúa en el baño del local, donde los sonidos del sexo y la droga se mezclan: gemidos, estornudos, agua del lavabo. Luego de esos rituales, el Maestro se somete a la consulta de sus adeptos. Como en la novela, Escorpión inicia la ronda de preguntas:

[\[escuchar fragmento secuencia IX\]](#)

Como puede apreciarse, los suspiros de la secta llegan al desmayo de “un atleta abisinio” (542). Los consejos del gurú contrastan con la aparente profundidad de las preguntas de los adeptos: para librarse de las reencarnaciones, aprender a respirar –esto merece una ovación–; ¿el mejor ejercicio espiritual? una postura física casi imposible. Lo que el maestro indica a sus discípulos es un regreso al cuerpo, pero ellos insisten en cuestionamientos ontológicos. Sus consejos, como todo, cuestan, por lo que acto seguido llegan las chicas del Ejército de Salvación con sus cantos, sus coloridos trajes y sus cepillos donde escuchamos caer las monedas del público. Ese “fragor de florines” no es solo un eco del avance del consumismo. El cobro de sus servicios no tiene por qué ser visto

como una contaminación de la inocencia oriental por el capitalismo nocivo. Sarduy no repite esos cánones orientalistas. El gurú cobra, el gurú conoce los mecanismos occidentales mejor de lo que esos nuevos hijos del imperio conocen el Oriente. Después de todo, el gurú no viaja “en elefante sino en jet” y la introducción que se incluye en el libreto entregado al Prix Italia 1972 dice: “A travers ce voyage ni réel ni imaginaire, mais culturel, ce qui bouge et se renverse est le rapport de l’Occident à l’Orient”.

Todo este pasaje de preguntas y respuestas que los realizadores toman de *Cobra* tiene, antes de esa textualidad narrativa, una vida aural en las grabaciones hechas por Sarduy en la India mientras terminaba la novela. Por eso se repiten en el “Diario Indio”, cuando los personajes, ya en el Tíbet, reencuentran un maestro. La disonancia entre sus expectativas de sapiencia y la simplicidad de las respuestas del gurú ya estaban allí. Occidente padece una obsesión por encontrar un centro que lo justifique, Oriente solo le ofrece un espejo que revela una máscara, un fragor de florines, un amuleto tan material y pueril como el de cualquier otra secta. Escuchemos el intercambio original que Sarduy grabó en la India en 1971:

[[escuchar Diario Indio III](#), fragmento]

Basta de esencialismo, parece decir el monje: “¿Compra el mandala o no lo compra?”. El discípulo, Severo Sarduy, parece haber alcanzado la iluminación: “Como todo en la vida”.

En el capítulo siguiente estudio con más detalle los procesos transductivos que conducen de la auralidad a la textualidad. Me interesaba demostrar ahora que, durante la realización radial, tanto el autor como René Jentet buscaron el modo de insistir en ese cuestionamiento de la dependencia violenta del líder y su secta. Para hacerlo optaron por incorporar fragmentos de la novela que tenían de por sí un sustrato sónico, pues su primer borrador había sido aural. Al hacerlo, no traicionaban la dinámica de la pieza, donde ya existían fragmentos de la novela junto a otros

textos anunciados al inicio: “Con la participación de (por orden de aparición):” (1061). Al hacerlo, también ofrecieron a la audiencia francesa un marco sonoro desde el que leer la novela que, lamentablemente, nunca han tenido los lectores en español. La producción de este radioteatro, tal vez más que ningún otro de Sarduy, muestra las potencialidades aurales de sus textos, el peso que en su imaginario tenía lo sónico y lo mucho que ganarían los lectores si sus novelas fueran editadas en el creciente formato de audiolibro.

Otro aspecto en el que se diferencia esta producción es que hay una intención marcada de diferenciar las voces y de que sus atributos contribuyan a la caracterización de esos actantes, más que personajes, que Sarduy diseña. Esto confirma lo que le dice a Yurkievich en la entrevista de 1982, que concebía la dramaturgia radiofónica convirtiendo a la voz en el verdadero actor. Desde esta perspectiva hay algo que sí unifica todas las piezas: tanto si las voces buscan una diferenciación como una homogenización, lo que desea el dramaturgo es utilizar la radio como un mecanismo de castración en la que la voz es el cuerpo del actor por medio de una metonimia que garantice la liberación de la tiranía del sujeto.¹⁵³

Me gustaría comentar dos particularidades en el caso de *Récit*. Primero, la asignación del personaje de Tigre a Med Hondo, por entonces un conocido actor y director teatral y cinematográfico mauritano cuyos proyectos denunciaban el colonialismo y conflictos poscoloniales como el tema de la emigración africana a las metrópolis. La memoria corporal individual y comunitaria que la voz de Hondo posee ofrece matices que no están en el texto. Tanto cuando increpa al camarero que lo hecha del café –“LE GARÇON DE CAFÉ: Sortez d’içi, espèces de sauvages!”– como en su entrevista con el Gurú –“TIGRE: Quel est le chemin le plus rapide

¹⁵³ Sarduy intentó replicar eso en el teatro durante la puesta en escena de *La Plage* en el Petit Orsay, años más tarde. La solución fue condenar a los actores a la inmovilidad, situación paradójica en el teatro, pero absolutamente natural en la radio. El experimento no tuvo éxito, pero es parte del mismo proyecto.

pour atteindre la libération?”. Es cierto que tanto en la novela como en el libreto esa pregunta es hecha luego de que se presenta la imagen de un joven marroquí prostituido por un holandés, pero es la voz de Hondo, la herencia colonial que su voz carga, la que acentúa en el performance la dimensión política anticolonialista del texto.

[\[escuchar fragmento secuencia X\]](#)

La diferenciación de las voces de los tres actores: Hondo, Robert Murzeau (Gurú) y Claude Giraud (Cobra) no solo refuerza ese carácter de narrador-personaje de Cobra, que comentaba antes, sino que, a medida que la pieza avanza, permite a la audiencia reconocer cómo esa voz va cediendo terreno a otras, integrándose al resto antes de desaparecer todas en el silencio. Escuchemos el final de la obra.

[\[escuchar fragmento final\]](#)

Nótese que esta escena final comienza tal y como fue escrita en español. Luego del momento polifónico que describe Paula Park, donde la voz de Cobra da el tono para la reiteración de la frase por las otras cuatro voces, los realizadores regresan a la novela, específicamente al inicio del capítulo “Eat Flowers!” Cada voz se encarga de una de las oraciones del segundo fragmento de ese capítulo y, para terminar, toman el párrafo inicial, una descripción de un cuerpo en pose meditativa y lo desguazan en fragmentos sonoros. La voz de Cobra ya no impera, las cinco voces vuelven a fundirse en la palabra final: *Blanc*. Le sigue el silencio.

No es desdeñable que se trate de una pentatonía y que la conjunción de la voz que impera con el resto no produzca la homogenización inicial –“Tout avait changé”–, sino la disonancia final, como condición para descubrir ese blanco, vacío o silencio. “Tout dans ce texte destiné à la voix, tend à mettre en évidence le silence” (1533), nos ha dicho Wahl. Esto nos conduce a la mística que hay bajo el trabajo radiofónico de Sarduy. Dentro de las palabras finales del gurú en el radio teatro

se encuentra la afirmación: “La religion, mes cheris, n’est que son”. Tal afirmación se encuentra también en *Cobra*, y en la entrevista de *Un livre des voix* dedicada a *Maitreya* se había referido a la novela como un policiaco religioso. Podría decirse entonces que, bajo el trabajo radiofónico de estos años y particularmente de esta pieza, hay una intención mística que se relaciona con la ritualidad y la sacralidad budista, tal y como reconoce a Yurkievich:

[[escuchar fragmento](#) sobre la sacralidad del sonido en el budismo]

De modo que bajo cada una de las voces de este *Récit* yace esa posibilidad de acceso a lo sagrado, al silencio. Pero Sarduy no pretende que su obra reproduzca el poder de los mantras, y esa es la función de la parodia, especialmente de la parodia de la voz del gurú. Parodia entendida en el sentido bajtiniano, que “utiliza el habla contemporánea con seriedad, pero también inventa libremente [...] el texto paródico es polifónico, estereofónico. [...] su representación gráfica sería una red de sucesivas filigranas, y esta representación no sería lineal, bidimensional y plana, sino en volumen, espacial y dinámica” (Rodríguez Monegal 1970), como las ondas sonoras de esos golpes con los que cierra la pieza o las ondas en el agua de esas gotas que escuchamos caer en varios momentos. Su proyecto usa la seriedad teórica occidental –la destrucción de la voz que impera– y la ritualidad oriental –el poder de la voz que guía– para generar una tercera vía de liberación. Esa vía se auxilia, por lo demás, de un medio de difusión masiva culpabilizado en el ámbito intelectual, pero en el que Sarduy ve grandes posibilidades creativas porque la auralidad, resto occidental, “est lá en majesté”. Estos argumentos nos conducen a la segunda novela de esta década, *Maitreya*, y a su *chute*: “Tanka”.

Tanka

Aunque en 1982 Sarduy le comenta a Yurkievich que este radioteatro ya está en fase de ensayos tanto en Alemania como en Francia, lo cierto es que nunca se transmitió en ninguno de los dos

países. De las palabras de Wahl puede inferirse que nunca llegó a producirse (1955). No olvidemos que el panorama radial francés se estaba transformando radicalmente durante esos años por la licitación de empresas privadas cuya programación, de carácter más comercial y con dinámicas de producción y estilos de realización modernos, supuso un reto para la retención de la audiencia de la radio pública. Eso obligaba a una moderación de las funciones didácticas y experimentales de emisoras como France Culture y a una ampliación del catálogo de temas y autores. Por otra parte, esta pieza se encontraba en producción a la vez que “Los matadores de hormiga” –Sarduy se lo comenta a Yurkievich–, un radioteatro que, como veremos, ha recibido más atención de la crítica y cuya fábula conectaba mejor con la audiencia por explicitar espacio-temporalmente el diálogo de Sarduy con los procesos des/post-coloniales. No es el caso de “Tanka”, donde Sarduy mantiene su aproximación oblicua al tema. No debe descartarse, por lo demás, el cansancio temático que la secuencia *Chutes, Cobra, Récit, Maitreya*, “Tanka” podía provocar tanto en los decisores como en la potencial audiencia. El encanto de la generación *hippie* con Oriente iba de paso y François Mitterrand se sentaba por vez primera en el Palacio del Elíseo.

De modo que no podremos sino imaginar los objetos sonoros de este radioteatro a partir de los earcons codificados por su autor y del estilo de las otras piezas que he analizado antes. Para hacerlo conviene atender a la dualidad que *Cobra* y *Maitreya* poseen dentro de la obra de Sarduy, y al peso del tema del doble en la segunda de esas novelas. No es de extrañar, por eso, que “Tanka” haya sido concebida como una suerte de díptico que describe dos experiencias místicas consumidas por sujetos occidentales en dos territorios aparentemente ajenos: un monasterio tibetano en Bután y la choza de María Sabina en México. Ambos territorios son ilustrados por específicas indicaciones musicales del autor: *A Musical Anthology of the Orient. Tibet I y II* –dos grabaciones de una colección producida por el sello Unesco Collection en los sesenta– y *Mushroom Ceremony*

of the Mazatec Indians of Mexico –grabado por Gordon Wasson en Huautla de Jiménez, Oaxaca, el 21 de julio de 1956. Volveré a ambos objetos sonoros de inmediato.

Lo que relaciona ambas escenas como parte de una misma serie es que esos personajes, sectarios y occidentales, solo encuentran en el Otro una máscara deformada de sí mismos. En ninguno de los dos casos parece completarse la experiencia mística que se anhela. Sarduy mantiene aquí su reconocimiento del orientalismo como esquema de posicionamiento y modelo de relación de la modernidad occidental cuyas aplicaciones se superponen globalmente y al margen de la “orientalidad” geocultural. Es un modelo de relación cuya lógica es la del consumo, pulsión posesiva y devorante. En la pieza, H1 lo explicita antes de iniciarse el saqueo del templo: “El deseo de poseer esos objetos, de recibir, solos, encerrados en cualquier lugar de Occidente, sus irradiaciones ancestrales, la fuerza de los gestos liberadores acumulados por generaciones [...] nos impulsan a bajar por la ventana, sin pensar en el regreso” (1100).

Esa pulsión nos lleva a otras dualidades que refuerzan la bisagra opresiva entre estos dos paneles y las correlaciones geométricas entre ambas. En primer lugar, las voces femeninas se encuentran absolutamente subordinadas a las masculinas. Son un coro de fondo que tímidamente repiten cortas frases de H1 y H2. La inteligibilidad de esas voces femeninas se ve, además, comprometida, pues Sarduy repite el recurso de indicar que se pronuncien simultáneamente las frases marcadas en itálicas, y la mayoría de los parlamentos de estas voces de mujer están marcadas de ese modo. En segundo lugar, dos epígrafes: uno de la introducción al *Bardo Thödol*, escrita por W. Y. Evans-Wentz, y otro del libro *María Sabina, la sabia de los hongos*, de Álvaro Estrada, que había sido publicado por Siglo XXI en 1977. Podemos imaginar que Sarduy se proponía leer él mismo esos epígrafes al inicio de la pieza, como había hecho con la introducción de *À propos de*

la *Dolorés Rondon* y con los epígrafes de Rauschenberg y Cage en *Récit*. ¿A qué se debe este interés por incluir su voz?

Para responder a esta pregunta en el caso de “Tanka” hay que develar un tema relacionado al del consumo masivo del otro que tocaba de cerca la práctica escritural del mismo Sarduy: el ventrilocuismo de la dupla antropólogo-informante. Ninguno de los dos epígrafes que escoge contiene la voz del otro, sino la re-producción ecualizada de esa voz. En el primer caso es evidente, se trata de una explicación de Evans-Wentz que se encuentra en la quinta parte –“The Wisdom Teaching”– de la muy extensa introducción del texto ritual tibetano. En una nota inicial, Evans-Wentz aclara que esos comentarios se basan en el deseo y las palabras de Lama Kazi Dawa-Samdup, traductor del libro. Pero Evans-Wentz, editor del volumen, añade: “The editor’s task is to correlate and systematize and sometimes to expand the notes thus dictated, by incorporating such congenial matter, from widely separated sources, as in his judgement tends to make the exegesis more intelligible to the Occidental, for whom this part of the book is chiefly intended”. De modo que durante la lectura del *Bardo Thödol* en esta muy difundida edición de Evans-Wentz escucharemos la voz del Bardo, la voz transductora del Lama y la ecualizadora voz del editor correlacionando, sistematizando, expandiendo... en fin, imperando.

En el caso del libro de Álvaro Estrada sobre María Sabina podría parecer que no sucede esto, pues la primera persona indica que la Otra ha hablado. No voy a entrar ahora en la discusión sobre la impostura de la voz y el ventrilocuismo del género testimonial. La estrategia de Sarduy se extiende aquí, como siempre prefiere, sobre la superficie. Esas palabras no son las de María Sabina, sino la cita de esas palabras en la introducción que Gordon Wasson escribió para el libro de Estrada. La voz de María Sabina, grabada sobre el soporte textual por Álvaro Estrada, es citada por Wasson –quien la había grabado en soporte aural dos décadas antes– en una introducción

donde se toma la libertad de cambiar las palabras de Sabina que el mismo lector de su texto reencontrará un puñado de páginas más adelante. He aquí los dos fragmentos:

Pero desde el momento en que llegaron los extranjeros a buscar a Dios, los *niños santos* perdieron su pureza. Perdieron su fuerza, los descompusieron. De ahora en adelante ya no servirán. No tiene remedio.

Antes de Wasson, yo sentía que los *niños santos* me elevaban. Ya no lo siento así. La fuerza ha disminuido. Si Cayetano no hubiera traído a los extranjeros... los *niños santos* conservarían su poder. (Sabina según Estrada 119-121)

Antes de Wasson, yo sentía que los *niños santos* me elevaban. Ya no lo siento así... Si Cayetano no hubiera traído a los extranjeros, los *niños santos* conservarían su poder... Desde el momento en que llegaron los extranjeros... los *niños santos* perdieron su pureza. Perdieron su fuerza, los descompusieron. De ahora en adelante ya no servirán. No tiene remedio. (Sabina citada por Wasson en Estrada 21)

Reordenar, elidir y, lo más evidente, ubicarse en el puesto inicial son las estrategias del discurso citacional de Wasson. La voz de María Sabina –transducida por Estrada, performance cuya huella más evidente son las itálicas de “*niños santos*”– lo ubicaba como parte de un grupo de extranjeros.¹⁵⁴ Al reproducir la cita de la cita, como epígrafe de su radioteatro, Sarduy hace un cambio más: troca el segundo “*niños santos*” por “honguitos”, reproduciendo el mecanismo en su

¹⁵⁴ Estrada incluye una nota donde asegura que lo que afirma María Sabina se lo había referido otro sabio mazateco en 1969 quien no podía comunicarse con los hongos porque estos hablaban “nguile”, inglés. Hay que reconocer que en el párrafo de la introducción que sigue a la cita distorsionada de Sabina, Wasson se lamenta de ser responsable de lo que acontece. Este *mea culpa*, no obstante, solo logra reforzar su ego-norte-centrismo: “Estas palabras me estremecen: yo, Gordon Wasson, soy hecho responsable del fin de una práctica religiosa en Mesoamérica que se remonta a milenios atrás. ‘[Los honguitos] ya no servirán. No tiene remedio.’ Me temo que dice la verdad, ejemplificando su sabiduría. Una práctica realizada en secreto durante siglos ha sido sacada a la luz, y la luz anuncia el final”. No pasemos por alto su auto-ubicación del lado luminoso de este drama.

reescritura. En el terreno aural, asumiendo en su voz esos epígrafes –glosa y distorsión antropológica– Sarduy hubiera añadido una voz más, la suya, a esa superposición que casi torna inaudible la voz primera, la del otro. La relación con lo que sucede entre las voces masculinas y femeninas en el radioteatro me parece evidente.

Para que el oyente entendiera la posibilidad de intercambio entre los dos paneles, Sarduy indica en la didascalia que la escena tibetana debe ser introducida por la voz de María Sabina grabada por Wasson y publicada en el LP *Mushroom Ceremony*. Luego aparecerá la música tibetana, primero a lo lejos, luego en primer plano. El mecanismo se repite en la escena II, localizada en México: se introduce por medio de la música butanesa y luego se pasa a la voz de Sabina. Pero hay un rasgo acústico de ambas grabaciones que no debió pasar desapercibido para Sarduy: al ser grabadas *in situ* y tener una finalidad etnográfica, ninguna de las pistas de estos LP ha sido manipulada en aras del engañoso concepto de fidelidad.

[Escuchar [The Religious Preaching](#) y [Mushroom Ceremony](#)]

La noción de fidelidad fue propagada en los cincuenta a partir de la capacidad elevada de las máquinas de grabar y reproducir el paisaje sonoro, particularmente el paisaje comercializable: la voz humana y la música. El desarrollo de esta capacidad tecnológica se sustenta en las intenciones de superar la dicotomía entre original y copias que es evidente en los inicios de la grabación y reproducción acústica. Por ende, podríamos decir con Sterne en *The Audible Past*, la persecución de la *high-fidelity* busca legitimizar la copia como sonido acusmático. El poder que esa legitimación concede al doble solo es efectivo si se es, paradójicamente, infiel al paisaje sonoro y fiel a eso que se quiere simular. A medida que la tecnología aumentaba la capacidad de reproducir con fidelidad hasta el último detalle, los procesos de grabación se encerraban en estudios cada vez más sofisticados, armados hasta los dientes para evitar el ruido, o, ahora digitalmente, las pistas

fieles eran sometidas a una limpieza. La *high-fidelity* devino, bajo la dicotomía música-ruido, *false-fidelity* o silenciamiento de lo disonante, lo marginal –tomando el micrófono como centro del espacio–, tachadura de lo que no es musical y, por ende, no es sonido –tomando al homo sapiens masculino como centro del mundo.

La *high fidelity* amplió las posibilidades experimentales de los músicos concretos y las ganancias de las compañías discográficas. La democratización de esa tecnología posibilitó también el traslado de equipos “fieles” a todos los rincones del globo. Esto nos conduce a la noche del 21 de julio de 1956 en la que Wasson grabó los ritos conducidos por María Sabina, o a las grabaciones del paisaje sonoro indio y de sus impresiones que Sarduy realizó en mini-casetes y que fueron el primer borrador de varios de sus textos. Pues bien, gracias a la *high fidelity*, ni la grabación de Wasson ni la de la Unesco son fieles en el sentido acusmático y comercial del término. Es posible escuchar en ambos casos a los agentes del performance y a los receptores del mismo. Risas –seguramente provocadas por la extraña manía registradora de Occidente y su nueva maquinaria–, toses, conversaciones... Debido a nuestra poca costumbre de escuchar esta “fidelidad” en las grabaciones, tales objetos sonoros, antes ruidos, pasan a primer plano, cargando afectivamente la grabación.

Creo que a Sarduy le interesaba aprovechar ese rasgo de estos archivos para insistir en el centro obturado de la elipsis musical que, en este caso, son esos sonidos del cuerpo que encarna la performance, y en el poder afectivo de esos sonidos corporales para redistribuir el mono-poder armónico del sujeto musical –imagen de la armonía divina– en un estéreo-poder compartido por los sujetos. Después de todo, los monjes que Alain Daniélou grabó en *Tibet I y II* pertenecen a la escuela budista Kagyu, cuya traducción literal es “transmisión susurrada”. Susurradas son también las palabras al oído del Bardo en el ritual funerario tibetano, ya que una de las traducciones de

‘Bardo Thödol’ sería “liberación por audición durante el estado intermedio”. Lo mismo sucede con los “niños santos” de María Sabina, cuyos susurros son cada vez menos audibles para los mazatecas. A lo largo de la pieza se reiteran earcons que se corresponden con esos objetos sonoros: llantos, risas y voces infantiles, gritos, suspiros, silbidos, rumores humanos y naturales. Ellos conviven con otros que ya hemos encontrado antes: címbalos, jazz, motores de camiones y locomotoras, radios encendidas. De seguro los realizadores transducirían varios de ellos como parte de la sonorización de esta pieza que nunca se produjo.

Los rasgos compositivos de este radioteatro –la perfección casi geométrica entre las escenas, la brevedad de cada una, la experiencia mística como centro temático, el sustrato autobiográfico que los sonidos corporales de las grabaciones incorporan y el hecho mismo de que Sarduy pudiera incluir su voz– y, claro está, su título, permiten avanzar la hipótesis de que fue concebido como una suerte de tanka paródico, o al menos, como la variante menor de los tankas tibetanos: el conjunto de postales conocidas como tsakli, de similar función didáctica y ritual que los tankas pero de mucho menor costo.¹⁵⁵ “Tanka” sería un tanka paródico –uso cómico-serio de un discurso que alcanza por lo mismo una multifonía– porque como herramienta de meditación busca iluminar la praxis imperial que enmarca la interacción del iniciado con la experiencia mística a la que se enfrenta. Pero también porque ha sido concebido para la escucha y no para la visualización. En este sentido habría que volver a los criterios de Sarduy en la entrevista radial con Yurkievich que antes escuchamos. De ese fragmento me interesa ahora transcribir lo siguiente: “malgré la très riche iconographie, les superbes tankas du bouddhisme, malgré donc que cette taxe visuelle, je crois que le centre est dans le son”.

¹⁵⁵ Como los tsakli, los tankas solían confeccionarse como conjuntos de imágenes de geometría coincidente, aunque en la mayoría de los casos esas series fueron desmembradas. En el reverso de ellos suele haber inscripciones sobre el autor del artefacto ritual y sus posteriores poseedores.

He aquí esta suerte de tanka o tsakli aural –la secuencia de textos que escribió en los setenta podría verse como partes de esta serie– donde ni el alcohol ni las drogas, ni el “tono monocorde” (1100) de la voz del gurú ni la “voz de la sabia: gutural, arcaica” (1105) parecen librar al iniciado de las imágenes samsáricas: “me adentraba, halagado y crédulo, en las imágenes que yo mismo iba creando, fascinado por su realidad, por lo tangible de sus relieves” (1102). Tal vez las imágenes no funcionan, como le dice Sarduy a Yurkievich, porque “L’image a devenu invisible. On ne voit plus rien”. La segunda experiencia mística, en las afueras de la choza de María Sabina, es descrita por el iniciado como una experiencia mucho más aural que visual: “H1: [...] Era de noche. Sentía la respiración potente, pausada, de los guerreros, el rumor de sus brazaletes, el chasquido de las sandalias contra la escalera” (1108). A partir de ahí, adivina –ese es el verbo que usa– “la imagen siguiente”, un tanka. En contraposición, agrega de inmediato: “H1: Estaba seguro: el cuchillo de obsidiana se clavaría en mi pecho sin que dejara de escuchar el vuelo de los pájaros lejanos y blancos, el zumbido de los grandes insectos fosforescentes, el temblor de las lianas creciendo” (1109).¹⁵⁶

Después de todo, los estupefacientes y las voces de los maestros parecen haber tenido efecto, pero no por el poder de las visiones, sino por su incapacidad de imponerse como realidad. Para los desconocedores de la experiencia descrita en el *Bardo Thödol* podría parecer que el modo en el que H1 concluye el relato de su experiencia con los hongos de María Sabina –el reconocimiento del carácter autoficcional de las visiones– indica el fracaso –“El hongo empobrecido me afrontaba a la sumaria teatralidad del sacrificio, al cliché de los códigos” (1110). En realidad, el hablante parece desconocer que esa identificación del carácter ilusorio de todo es

¹⁵⁶ Las imágenes samsáricas en ambas experiencias místicas, pero particularmente en esta, poseen una elevada auralidad y una conexión directa con los earcons que Sarduy ha ido generando en su escritura por décadas, superponiendo capas afectivas a esos objetos sonoros: vuelos de pájaros, jadeos de perros, rumores de la tierra, del río, de las plantas, voces, silencio.

la iluminación, el contacto con “una luz sin color, sin iris, inmaterial y calma” (1110) y, por ende, con el blanco, con el vacío, con el silencio. De modo que este tanka aural y paródico puede aún guiarnos en la meditación y conducirnos a experimentar el *nirvana*, tanto en el sentido budista como en el de experimentar en el cuerpo propio la herencia orientalista de ese otro *enlightment* que forjó al Occidente moderno. Esta última oración, claro está, es también paródica.

Los matadores de hormigas

Para ubicar “Los matadores de hormigas” dentro de la obra de Severo Sarduy habría que decir que fue escrita en 1976 y que no posee relación con ninguna otra pieza del autor. En ese sentido es como *Gestos*, una *chute* sin novela y, como *Gestos*, es la obra de Sarduy que mejor explicita el contexto histórico-social de su trama: la descolonización portuguesa en África. De modo que escucharemos un segundo intento explícito de explorar movimientos revolucionarios de la segunda mitad del siglo, esta vez en el teatro. Si bien ese asunto ha retardado otros acercamientos a su primera novela, en el caso de “Los matadores de hormigas” tal explicitación del contexto ha fascinado a los pocos críticos interesados en los radioteatros de Sarduy. A mi juicio, esa fascinación surge del modo en el que el autor ilumina paródicamente esos contextos al mantener su rechazo al realismo y a una chata comprensión del papel social del escritor.

Thomas P. McEnaney supo apreciar claramente esa dualidad al incluir un estudio de la obra en su libro *Acoustic Properties: Radio, Narrative, and the New Neighborhood of the Americas*. La propuesta experimental de Sarduy reta, según reconoce el mismo McEnaney, al resto de los casos que estudia, pues su propuesta descolonizadora abarca no solo el contexto transnacional sino el individual, a partir de la conocida frase de la introducción de la obra en la que Sarduy revela sus intenciones: “Los matadores de hormigas es un texto sobre la descolonización: de territorios y de cuerpos” (OC 1077). McEnaney parece haber leído muy bien

el modo en el que “*la pieza intenta una integración diferente del discurso político, que no aparece ni como programa, ni como compromiso, sino como un elemento marginal –los eventos políticos solo nos llegan a través de la radio– que va tomando cuerpo, introduciéndose entre los otros y marginándolos*” (1077). Lo político en Sarduy reside en esa coincidencia descolonizadora de territorios y de cuerpos, en ese deseo de liberar voz y sexualidad y de disolver el YO más que en el recuento o reflejo de lo acontecido en Guinea Bissau, Mozambique o Angola. Y, sin embargo, lo que allí ocurrió, como la música de esas excolonias, actúa desde “*los bordes de la página, de la escucha*” (1077).

No veamos entonces en este regreso a una situación histórico-social concreta un abandono del proyecto experimental del autor, sino una complicación más. Creo que Sarduy, atrapado en un ambiente de simpatizantes de Mao y/o Castro, se interesó en explorar, dinamitar la intelección de la descolonización y los conflictos postcoloniales por parte de ciertos intelectuales europeos.¹⁵⁷ A la vez, extender sobre una situación concreta su política de la voz liberada de la comunicación era un reto para sí mismo. No estamos en el Lejano Oriente o en una aburrida playa del sur de Francia, sino en Portugal durante la Revolución de los Claveles –cómo se encarga de repetir uno de los objetos sonoros de la pieza. Asistimos al desmoronamiento de un Imperio. ¿Qué aporta a su teoría de lo identitario inestable y a su política del sonido –expresadas aquí en que seis actores deben asumir dieciséis roles– el hecho de usar este contexto tan cargado políticamente?

La necesidad de explicar el lugar marginal de la política real en el texto y de ejemplificar ese relegamiento con lo que sucede a los fragmentos sonoros contextualmente reconocibles –a saber, música de las colonias portuguesas– durante la obra evidencia el temor del autor a que su obra fuera escuchada desde un paradigma realista y como pieza “comprometida”. Tal vez por eso

¹⁵⁷ Sarduy satiriza al intelectual comprometido del Primer Mundo y a sus visitas pomposas al zoo tercermundista al estilo de la de Sartre a Cuba y la de Tel Quel a China, de la que se abstuvo.

la dimensión espacio-temporal de las escenas africanas es puesta en solfa cada vez que debe repetirse la frase inicial de la obra –“Sucede en Portugal”– al final de la V y la VI secuencias. Sucede en Portugal porque lo que le interesa explorar es el modo neocolonial en el que los europeos perciben esos procesos descolonizadores. Esto me lleva a una pregunta que, desgraciadamente, no podemos responder hoy pero que me parece legítima: ¿era la audiencia alemana o francesa capaz de distinguir la música de Guinea Bissau de la de Mozambique, Angola, Brasil o Goa?¹⁵⁸ ¿No buscaba esa detallada diferenciación del dramaturgo resaltar paradójicamente la escucha homogenizante expandida tanto por las políticas imperiales como por las radiales?

Me atrevo afirmar que sí buscaba la paradoja, del mismo modo que esos fragmentos musicales –presentados no como música sino como “elementos sonoros [que] deben de pegarse simplemente, sin transición alguna, como en un *cut-up*” (1077)– representan el poder de la radio tanto para homogenizar como para abrir nuevos caminos de creación y reflexión. Tanto McEnaney como Park han notado el modo en el que el paso de la música de las colonias africanas a la música brasileña, la de Goas o incluso la voz de Billie Holiday revela trazas del Atlántico Negro que superan las coordenadas espaciales Europa-África. Los rizomas de estos earcons revelan también una expansión de los límites temporales indicados por una celebración apresurada del fin del colonialismo. Ecos claros de la pervivencia de la opresión se escuchan en la deteriorada voz de la diva estadounidense.

La voz de Holiday en *Lady in Satin*, su último disco, nos lleva a una discusión interesante sobre la función de la voz en el proyecto descolonizador de Sarduy. Por un lado, a Sarduy le

¹⁵⁸ En la versión en español los europeos son alemanes, pero en la traducción inglesa, hecha a partir de la francesa, son franceses. Esto hace pensar que a Sarduy le interesaba dirigirse directamente a la audiencia nacional de cada país imperial y que hubiera sido posible cambiar la nacionalidad de esos turistas y reporteros a “americans” en la traducción de Philip Barnard. Respecto a eso, Paula C. Park asegura: “they go to another European country. In other words, instead of being placed in the colonizer-colonized paradigm, they are responding to a fast-paced consumerist culture to witness world politics” (*Transcolonial* 213).

interesa destacar que “*la voz no es el indicador de una psicología o de una personalidad*” (1077), por lo que hace que los actores interpreten varios papeles. Ya había sugerido esta posibilidad en obras anteriores, ahora lo indica expresamente y, a mi juicio, es otro de los modos en los que intenta agujerear el aparente estatus realista de la pieza. Pero a la vez, para que se produzca una “*disolución del YO*” (1077) se necesita que el oyente pueda reconocer cierta singularidad, que pueda distinguir al mismo turista aunque la voz que lo interprete sea primero H1 y luego H3, y que pueda distinguir cuándo H3 es ese turista o un soldado portugués. Quien ha leído la obra sabe que “lo dicho”, los parlamentos de los personajes, ayudan poco. Todo ha sido dejado a la voz, es ella el verdadero actor, como le dice a Yurkievich.

McEnaney considera que el empleo de una “gray diction”, popular en la radio francesa desde que Paul Deharme comenzó a experimentar en el medio en los años treinta, sería una buena solución.¹⁵⁹ Refuerza su argumento con una cita de Deharme que casi repite las palabras de Sarduy: “The words of a given character can be spoken at times by one individual voice, at times by the speaker, as well as the character’s deeds and gestures” (apud McEnaney 159-60). McEnaney asegura que en esa teoría la voz deviene una máscara que los personajes se ponen, pero yo creo que lo que verdaderamente le interesa a Sarduy es convertir la personalidad en máscara. Cuando el cubano asegura que un parlamento puede ser dicho por cualquier voz está reforzando la idea de que lo dicho no le importa, sino la voz que lo dice. De este modo lo que deviene máscara no es la voz, sino el personaje, avatar del Yo que había pretendido colonizar esa materialidad acústica.

No he podido escuchar, desgraciadamente, esta pieza, pero a juzgar por las decisiones tomadas en las que sí he escuchado, dudo mucho que Sarduy optara por una “gray diction”. Si bien

¹⁵⁹ Siguiendo los criterios de Birkenmaier sobre la labor radial de Carpentier, McEnaney recuerda que el cubano teorizó sobre las posibilidades de esa “gray diction” en su artículo de 1933 “La radio y sus nuevas posibilidades”, un artículo que Sarduy no debe haber leído pues solo se rescató muchos años más tarde.

puede escucharse cierta neutralidad en el tono del narrador de *À propos de la Dolorés Rondon*, ninguna de las voces del resto de sus radioteatros puede ser catalogada de “gray”, todo lo contrario. Otras zonas de su producción radial donde esa tonalidad, como de máquina, puede ser escuchada es en ciertas lecturas de sus obras, particularmente *Colibrí*, en la serie *Un livre des voix*, pero nunca en sus radioteatros. Por otra parte, la tradición de la radionovela latinoamericana, de la que Sarduy está muy consciente, no optó por esa tonalidad ni para el narrador, cuya calidez y amoldamiento es uno de los rasgos más notables. Tampoco se aviene con esa neutralidad el interés paródico y la tendencia al humor en la obra de Sarduy, por lo que el mismo McEnaney reconoce más adelante que, para que la obra funcione, debe haber algo diferencial en las voces, un resto de Yo: “On one hand, our ability to recognize the Sonic register or tone of a given character gives the voices their narrative and social value. On the other hand, the residue of individual tone or timbre creates a second layer of narrative space, in which we begin to hear that one voice actor inhabits multiple characters, thereby connecting those characters through his or her timbral difference” (161-62).

Resumiendo: necesitamos diferenciar al turista del soldado a partir de ciertos cambios en la voz que los interpreta; pero debemos darnos cuenta, a la vez, que es la misma voz. Solo así la voz podría liberarse del imperio del Yo, imperio de la economía comunicacional. Como hemos escuchado en otras obras de Sarduy, los actores solían alterar el timbre, el volumen y el ritmo. Esos podrían ser los cambios indicativos de que la voz se coloca una nueva máscara, mientras en su materialidad, y solo allí, mantiene ese granopreciado por Barthes y por Sarduy, esa erótica que nos permite identificarla como única.¹⁶⁰ Es en ese grano donde yacen valores sociales que no son

¹⁶⁰ En cierto momento McEnaney asegura que “Sarduy exoticizes as much as he eroticizes” (157) cuando describe las voces de Billie Holiday, Maria Bethania o la de un periodista de Canarias. No creo que el erotismo que esas voces le provocan provenga del exotismo, pues Sarduy conocía muy bien esos repertorios y el acento canario recuerda mucho el de la región central de Cuba, donde Sarduy pasó su infancia y adolescencia. Es la marca de la colonialidad en esas voces lo que le interesa, tal vez radique allí su grano y su poder de afectar. Por otra parte, el mismo McEnaney, aunque ve una amenaza en tratar la voz desde sus aspectos acústicos, reconoce el poder que tiene esa postura de Sarduy para la negociación entre lo corporal y lo cultural, entre lo individual y lo colectivo.

necesariamente denotativos o semánticos, sino afectivos, pragmáticos. Es ese poder de lo aural, particularmente ese poder de la voz liberada de la tiranía del lenguaje, lo que aporta la deteriorada voz de Billie Holiday.¹⁶¹

Pero volvamos a esos “elementos sonoros” recortados de piezas musicales de excolonias portuguesas. Hay algo en ellas que nos conduce a Cuba de un modo menos directo, pero tan significativo como el grano de azúcar que las hormigas de esta obra cargan al final. McEnaney, siguiendo a Piero Gleijeses, reconoce que hacia 1965 el gobierno de Castro desistió de una injerencia directa en los conflictos latinoamericanos y optó por África como campo de expansión comunista. Considero que en la secuencia descoyuntada que pasa por la música de Guinea Bissau, Mozambique y Angola Sarduy está ofreciendo una posibilidad de escuchar, distraídamente, el avance de lo que podría llamarse un Atlántico Rojo.¹⁶² Los cubanos habían participado activamente tanto en la independencia de Cabo Verde como en la de Guinea Bissau, y para el momento en el que Sarduy escribía su obra, Castro se disponía a sacrificar a miles de cubanos en un conflicto que tardaría más de quince años. De modo que esos temas no solo revelan los rizomas de la esclavitud y el colonialismo, sino una respuesta que, usando los mismos caminos, pero en sentido contrario, va expandiéndose y llega incluso a Portugal en la forma de esos matadores de

¹⁶¹ Sarduy nunca lo escuchó, pero el resultado comercial de *Lady in Satin* debió hacerle intuir el tortuoso camino de la grabación misma. Hoy podemos escuchar las huellas de eso en *Lady in Satin. The Centennial Edition* (2015) cuyos discos 2 y 3 contiene grabaciones incompletas de los temas, conversaciones de estudio, salidas en falso de la diva y los músicos, calentamientos vocales... en fin, un repertorio de lo aural liberado de la tiranía de la fidelidad comercial y que, irónicamente, esta nueva edición del álbum comercializa hoy que el paradigma de la *high fidelity* vuelve a mutar.

¹⁶² Tomo el término no del conocido libro de Jace Weaver –*The Red Atlantic: American Indigenes and the Making of the Modern World, 1000-1927* (U of North Carolina P, 2014)– sino de un artículo anterior de Hauke Dorsch –“Black or Red Atlantic? Mozambican Students in Cuba and their Reintegration at Home” (2011)–. No encuentro un mejor término para referirme a este interesante fenómeno de la Guerra Fría y al rol de Cuba en esos procesos descolonizadores. Por supuesto que, a diferencia de las implicaciones del Black Atlantic, este término se refiere a un contexto espacio-temporal mucho más preciso.

hormigas, rebeldes y hippies, porque, después de todo “Sucede en Portugal”, es decir, en cualquier lugar del Primer Mundo.

Acompañando esos “elementos sonoros” hay otros que no resultan ajenos para quien ha escuchado la obra de Sarduy: un auto que frena y su claxon, responsables del ruido imperante cada vez que se vuelve al accidente en la pieza. Este signo de lo Occidental no en el sentido de lo civilizado sino de lo acústicamente contaminante está en varias obras de Sarduy e incluso en su grabación personal para el “Diario Indio”. También escucharemos el ambiente de “un mitin público o un desfile”, sonoridad propia del accionar revolucionario, tanto en contra de la guerra de Vietnam frente al monumento de Lincoln en el National Mall como en apoyo a la liberación de Angola frente a José Martí en la Plaza de la Revolución. Un ambiente similar sonifica los discursos políticos del amante de la Dolores Rondón, donde lo único distinguible es el ladrido de los perros. Junto a ellos, y siempre presente en las series sonoras a partir de la IV secuencia, escucharemos “pájaros de África”. La sonoridad de estas aves –una vez más dudo que la audiencia pudiera distinguir el trino de las aves africanas del de otras aves, la procedencia es aquí paródica– solo es audible cuando desaparece la música de las colonias africanas. No se trata de un recurso primitivista. Sabemos que las aves no son en Sarduy un signo de lo natural edénico sino un anuncio de que algo está por suceder, algo que transformará el curso de las cosas, como con la llegada eminente de Colón a América cuando escucha las aves en su *Diario*. No es casual que este elemento sonoro comience a repetirse a la vez que la didascalia del dramaturgo insiste en ubicar silencios dramáticos. El silencio, lo sabemos, ha sido la aspiración de los radioteatros anteriores. A la vez, por supuesto, el trino y aleteo de las aves contrasta con la antropofonía del resto de los elementos sonoros, indicando la necesidad de una producción aural y textual que rete los

mecanismos comerciales que, como demuestra la obra, son capaces de engullir a “Reich, Brecht, y, por supuesto, Mao, Lenin y el Che Guevara” (1084).

Es en esa misma cuerda en la que Sarduy incluye lo metaradial. No solo porque la radio esté sonando en cada momento, tanto en el auto del accidente como en el campamento rebelde, sino porque los actores deben usar, por momentos, voces de locutor. Esas lecturas de locutor, esa aparente neutralidad del tono que disfraza el compromiso ideológico del medio con el poder es lo que Sarduy desea desmontar. No se trata de desechar la radio como medio –después de todo quien escribe y produce es un periodista de Radio France International, una emisora de vocación neocolonial–, sino de introducir en su discurso ordenado, coherente y monocorde la capacidad disruptiva de la disonancia, el ruido y la estereofonía. Paula C. Park sustenta el poder político de esta pieza –yo he demostrado que no es solo aquí donde es audible esa política creativa– en esa disonancia, corte, ruido de estática que los aparatos radiales producen luego del accidente:

[...] in his writings one can still perceived his understanding of dissonance as a 'way of life'. He did not remain oblivious and quiet about what he saw and heard during his various trips. As much as he negotiated with and at times surrendered to his Euro-centric gaze, his hearing always remained critical to hegemonic structures and attentive to transcolonial sounds. In the end, Sarduy was politically vocal in his own way. (*Transcolonial* 219)

La radio es lo que permite transitar de Portugal a sus colonias cruzando este puente en cuyos márgenes transcurre la obra. La radio experimental, este radioteatro en específico, produce una dialéctica entre la metrópolis y sus colonias que, como afirma McEnaney, supera el concepto de dialogismo de Bajtín: “sidestepping the critical commonplace to hear radio as fascist discourse [...] the play’s ‘galaxy of voices’ also resists the Bakhtinian utopia of the dialogical imagination. Anticolonial radio, Sarduy suggests, will not adhere to belief in the rational conversation of the

public sphere since dialogue itself contains the colonial project in miniature” (156). Y esto porque para dialogar hay que afirmar demasiadas veces el Yo, cada vez que la palabra nos es devuelta o la arrebatamos. Para disolver ese Yo hay que liberar la voz, no la palabra, hay que liberar su auralidad del imperio de la textualidad. La manifestación mayor de esa liberación es la disonancia, el balbuceo, el llanto o la risa, el palabreo insignificante, neobarroco.

Tal vez en ninguna otra pieza de Sarduy como en esta sea tan evidente el lugar de lo aural como el otro centro de su pensamiento, un centro opaco del que brota una sólida política de descolonización del sujeto que pasa por el abandono del diálogo como paradigma de entendimiento. “Intento también, por ello, destruir el diálogo radiofónico, forma arcaica de la comunicación entre dos voces en la cual siempre una trata de ‘colonizar’ a la otra” (1077). El diálogo pertenece al pasado, se precisa ahora de una “galaxia de voces”, contradictorias, disonantes. Después de esta obra, la crítica no tenía razón para continuar ubicando a Sarduy al margen de lo político, pero el malentendido continúa en pie y quienes la estudian la siguen destacando como una *rara avis* en la producción del autor. “Los matadores de hormigas”, precisamente por los índices de una realidad concreta, revela las potencialidades de un estudio de lo aural para entender una política del sonido en Sarduy cuyo propósito era explorar las posibilidades de que el intelectual occidental produjera un “delinking” de los estándares patriarcales y coloniales de representación de Occidente. No escucharemos aquí una respuesta sino, como en el caso de la búsqueda del silencio en las piezas anteriores, una pregunta: ¿es posible trascender esos nexos? ¿es preferible hacerlo por medio de lo aural, zona colonizada del sensorium, o por lo visual, zona colonizante?

Je vous écoute

Esa dicotomía entre lo aural y lo visual, o más bien su complementariedad, en el pensamiento cultural y la praxis creativa de Sarduy, es muy visible en “Je vous écoute”, la última pieza radial que escribió.¹⁶³ La breve obra –rescatada en la edición crítica de Guerrero-Wahl– se divide en dos partes cuyos subtítulos son: I. ÉCOUTER y II. VOIR y que se complementan dramáticamente al repetir los mismos hechos desde dos posiciones perceptivas distintas: el punto de escucha y el punto de vista. Esa segunda parte posee, sin dudas, muchas más alusiones visuales que la primera, pero lo interesante es que tales alusiones del personaje Lui a la luz de la habitación vacía en la que desaparece el sujeto protagónico no despiertan en el personaje Elle el recuerdo: “*Elle*. –Non. Je ne vois pas. Je ne me souviens pas” (1114 y 15). Son el olor y, definitivamente, el sonido los que despiertan su memoria. Esa “*musique douceâtre, à la radio*” y el olor de la menta, “*herbe brûlée, odeur de hasch*” (1115) son los catalizadores del recuerdo, con lo que Sarduy reafirma su exploración en las posibilidades de otras zonas del sensorium para desestabilizar la simulación que conforma la realidad y, por ende, al sujeto.

Por lo demás, la potenciación del olfato y la escucha se corresponden totalmente con los efectos de la droga sobre el cerebro, experiencia central de la fábula de esta obra. El consumo de drogas como solución al deseo de desaparecer del sujeto tematizado –que es a la vez el Autor, “*Celui qui mène le jeu*” (1113)–, y la ubicación espacial en uno de los territorios sonoros recurrentes en Sarduy: el estereofónico Zoco Chico de Tánger, nos permite escuchar también, y una vez más, el eco de *Naked Lunch*, de W. Burroughs. Sarduy había citado al autor norteamericano en *Récit* y la relación entre los jóvenes rebeldes de “Los matadores de hormigas”

¹⁶³ Según Wahl, la obra fue escrita directamente en francés en 1978, luego de un viaje a Marruecos, estrenada en 1979 y repuesta innumerables veces. En el catálogo del INA solo he podido encontrar datos de lo que podría ser su estreno en un programa emitido el 1 de julio de 1979 y producido por Jean Loup Rivière y René Farabet. Titulado “*Je suis venu pour écouter*”. El largo programa (2 horas y 20 minutos) debió incluir, a juzgar por los créditos, esta breve pieza de Sarduy junto a otras de Samuel Beckett, Claude Ollier, Marinetti y textos de Gaston Bachelard. No he encontrado datos de una reposición en el catálogo del INA.

–quienes mencionan al novelista– y *Wild Boys*, de Burroughs, no es tampoco casual. El autorrelato de un adicto y sus cuestionamientos a las curas del Doctor Benway, experto en manipulación y control de conciencias, creados por Burroughs en 1959, explicitan una relación que va más allá de la técnica del *cut-up*.

La identificación de la voz acusmática con el poder tiránico que ya he comentado resuena fuerte en la novela de Burroughs: “Benway’s voice drifts into my consciousness from no particular place... a disembodied voices that is sometimes loud and clear, sometime barely audible like music down a windy street” (20). Durante la pieza de Sarduy, la voz de aquel que controla el juego es “une voix d’homme enregistré”, fijada en un Cassette que, a la larga, es también un personaje. He aquí otra relación con la novela de 1959, pues allí el Dr. Benway afirma que “Western man is externalizing himself in the form of gadgets” (18). Toda la pieza podría entenderse como propuestas para hacer desaparecer esa voz que ordena –“Il agence le décor, dirige le scénario, met la pièce en scène” (1113)–, una voz sin cuerpo como la del Dr. Benway. Al final de la primera parte Lui y Elle deciden reproducir una vez más esa voz en la Cassette y el resultado aparece en letra itálica y alta sostenida: “IL LUI BARRE LE VISAGE” (1114). Más adelante, al final de la segunda parte, el sujeto aparece en el centro de un círculo de luz, en silencio, mientras desaparece: “Lui. –Dessiné. Trop dessiné? Elle. –Effacé” (1116). *Barrer, effacer*... tachar, borrar. Nótese como la primera solución, la de la sección Écouter, es de carácter visual, mientras la segunda contiene la misma ambivalencia audiovisual que el verbo borrar en español: volver invisible, hacer desaparecer y, a la vez, borrar un sonido de una cinta.

La rebelión de Lui y Elle contra la voz autoral y acusmática, y las constantes alusiones a la radio “toujours allumée”, “toujours la même” –la Radio es el cuarto personaje de la pieza, un

gadget más– posee connotaciones políticas que Burroughs había prefigurado. Brian Edwards afirma en *Morocco Unbound*:

Burroughs makes frequent reference in *Naked Lunch* to radio signals [...] Like Frantz Fanon, whose writing about the ongoing Algerian revolution in the late 1950s brought him to advocate a broken signal and a clear message emanating from jammed radio signals as the true voice that would break France’s hold on the Algerian nation, Burroughs saw a ruptured “voice” in Tangier as a means to disrupt American hypocrisy, both global and domestic. (179)

De modo que esa voz que es eliminada es la voz del poder a muchos niveles, no solo en el terreno de la creación o de la identidad de género que se explicita en la lista de personajes cuando reza: “ELLE (mais on devine qu’il s’agit d’un garçon)” (1112). Tánger, y particularmente el Zoco Chico, era un lugar privilegiado, estereofónico, para escuchar el combate por el dominio global aunque la Interzona hubiera desaparecido unos años antes de que Sarduy comenzara a visitarla a finales de los sesenta.¹⁶⁴ Muchas de esas voces, particularmente las voces imperiales, comenzaban a ocultar sus cuerpos en un proceso que se aceleró luego de la guerra. En la década del setenta aún era posible escuchar los ecos coloniales, sus reverberaciones en una sociedad postcolonial y sus efectos sobre otros cuerpos marcados genérica y racialmente.¹⁶⁵ Si bien la “voix autoritaire, celle

¹⁶⁴ He escogido el nombre de Interzona para referirme a la Zona Internacional de Tánger por ser ese el título que alguna vez valoró W. Burroughs para *Naked Lunch* y por llamarse así la colección de textos del mismo autor –escritos entre 1953 y 1958– que reuniera Viking Penguin en 1989.

¹⁶⁵ El mejor ejemplo del interés de Sarduy por desarticular el binarismo de género en esta obra es la indicación de que la voz del personaje Elle debe contradecir la expectativa que su nombre genera, una nominación que, de paso, acentúa la tiranía del lenguaje, particularmente los pronombres personales, sobre los cuerpos. ¿Cómo apreciaría el oyente esa contradicción en la auralidad? A partir de una voz que revele una condición que antecede al lenguaje, al pro-nombre. Esa voz no podría ser en lo absoluto acusmática, como la del poder, sino profundamente atada a un cuerpo, una emanación de este, de sexualidad desviada o con disforia de género. La identificación voz-cuerpo sería constatable porque la revelación de una disonancia sexual o genérica no se produciría por medio de lo dicho –el lenguaje– sino del decir –el tono, el timbre, el ritmo–, por medio de lo aural. En estos cuerpos, lo sé por experiencia propia, la voz que revela es una voz que delata, que expone el “desvío”, y por ende, esa voz es una de las zonas de mayor vigilancia del poder patriarcal: ¡Habla como un macho, carajo! Sarduy mismo, según me ha dicho Gustavo Guerrero, no se encontraba a gusto con su voz, demasiado grave, demasiado heteronormativizada.

d'un dictateur peut-être" (1113) no tiene cuerpo, los cuerpos de los muchachos alrededor del círculo de luz en la casa de cita de Tánger –cuerpos sin voz que harán desaparecer la Voz– muestran sus torsos desnudos, sudan, acarician sus penes apenas ocultos bajo los *jeans* por cuyas braguetas vemos una ropa interior roja y verde, “rouge très forte, rouge cinabre, sang séché. Vert herbe fraîche” (1116), como la bandera de Marruecos. La imagen del símbolo nacional que el deseo sexual hace saltar del *american jean* reproduce a pequeña escala el díptico que se genera entre esos cuerpos que reclaman su poder por medio de la sexualidad y la historia de los antepasados de estos cuerpos –mencionada en la primera parte–, otros cuerpos cuyo sudor bebían los traficantes de esclavos antes de “les revendait au sud, loin dans le sud” (1114). Los cuerpos del círculo de luz cobran ahora venganza y Sarduy repite una vez más su peculiar compromiso con los procesos descolonizadores y la lucha anti-totalitaria.

Considero que ese privilegiado punto de escucha es el origen de la recurrencia ficcional y vital de Tánger en la obra y la vida de Sarduy. Tanto en sus textos narrativos, poéticos y reflexivos como en su correspondencia e incluso en sus programas de radio, Marruecos, y particularmente Tánger, tienen un lugar destacado. Pero hay una anécdota del pintor cubano Ramón Alejandro sobre el *cruising* del grupo de intelectuales al que pertenecían él y Sarduy de peculiares relaciones con “Je vous écoute”. La anécdota en cuestión apareció en la segunda de dos polémicas entrevistas del pintor sobre Sarduy, aparecida esta en *La Habana Elegante* en el invierno de 2001. Incitado por el voyerismo del entrevistador, Francisco Morán, Ramón Alejandro describe el ambiente de ciertas locaciones recurrentes en esas visitas. En primer lugar, la espaciosa y concurrida casa que alquilaban donde “se fumaba mucho haschish” y no faltaban, como invitados, “muchachos hermosos sin cualidades artísticas ni posición social particulares”. El pintor evoca el poder de atracción del Zoco Chico para los artistas metropolitanos desde el siglo anterior, y lo ejemplifica

con la inspiración que recibió allí Camille Saint-Saëns para componer *Samsón et Dalila*. Pero lo más interesante y que se relaciona más directamente con la pieza de Sarduy es la referencia a W. Burroughs: “En los sórdidos servicios de uno de los cafés del Zoco Chico me encontré un ejemplar de *Naked Lunch* todo manchado de sangre y otras sustancias orgánicas menos identificables y aproveche para leérmelo en las largas horas que pase sentado en la terraza de ese mismo café”. Da igual si la anécdota es cierta o no, lo verdadero es que el novelista norteamericano era un fantasma que rondaba aún en el Zoco y, particularmente, en las experiencias cargadas de violencia, drogas y sexo de este grupo de intelectuales.

A juzgar por el relato de Ramón Alejandro, parte de esa estereofonía del paisaje sonoro de Tánger se sustentaba en la exhibición de muchas películas musicales de bajo presupuesto entre las que destacaban las hindúes y las egipcias: “Las deshilvanadas anécdotas eran interrumpidas cada pocos minutos por números musicales que explotaban conjuntamente el repertorio convencional del Folies Bergère entreverándolo con la estética de las comedias musicales de Hollywood”. Su explicación no puede ser más expresiva de los efectos de la industria cultural occidental y de la Interzona de Tánger como un lugar privilegiado para la escucha de eso que no podría ser catalogado como diálogo sino como cacofonía. Esa multifonía no podía estar completa sin la presencia de los locales especializados en “una clientela andaluza” y, particularmente, la casa de Manolo: “El recinto era pequeño y muy teatral [...] Una escalerita subía a un primer piso en el que dentro de una densa penumbra se veían relucir los ojillos vivos de algunos menores”. Hasta allí llegaba el visitante, se recostaba relajado hasta que Manolo le preguntaba qué placer sexual deseaba –“muchacho u hombre”– y le recomendaba este o aquel, según conviniera. La descripción no podría acercarse más a la ofrecida por Lui y Elle en la obra de Sarduy, tanto en su juego de luces y sombras como en esa irrupción sonora: “Et tout d’un coup, une voix en espagnol. Un cri,

Quelq'un cherchait quelque chose. Ou quelqu'un ne comprenait pas, essayait de comprendre” (1115).

Pero más allá de la coincidencia de los relatos de dos compañeros de *cruising*, las palabras de Ramón Alejandro aportan una dimensión política a esa voz que interrumpe el silencio en la pieza de Severo Sarduy: “C’est dans ce cercle, sous cette lumière, écoutant cette voix espagnole [...] qu’il a disparu” (1115). Esa voz española y su conjunción en el relato de Ramón Alejandro con los Folies Bergère, Hollywood, Umm Kulthum –a quien mencionará enseguida– trazan el escenario político que condujo a la desaparición de la Interzona cuando en 1956 Francia y España renunciaron a sus protectorados sobre Marruecos. El resto de las potencias imperiales gobernantes de la Interzona –Gran Bretaña, Portugal, Bélgica, Países Bajos e Italia– decidieron disolverla unos meses más tarde. ¿Podría ser esa voz autoritaria que desaparece en la pieza de Sarduy –“On l’a appelé le Sacrificateur” (1113)– un correlato de la monocorde voz imperial que gobernó Tánger entre 1923 y 1956? Sí, sexo y política conviven en esta pieza, pero lo que más interesa a Sarduy, lo que pudo constatar décadas después mientras visitaba la zona son las reverberaciones de esas voces imperiales y la incorporación de otras con intenciones más o menos autoritarias. ¿Hay una condena de esa autoridad? Sí, pero no esperemos una conciliadora solución. La voz acusmática ya no existe, pero sus ecos sí y, más importante aún, la batalla por ocupar ese lugar vacío tras el velo se ha intensificado en la postcolonialidad.

Tal vez es allí donde radica el valor del título en francés de esta pieza. No solo en la indeterminación genérica que comenta una de sus traductoras, Judith Navarro: ese *vous* pudiera ser femenino o masculino “por lo tanto, habría que decidir entre mantener el tono deferencial o la ambigüedad. En este caso opté por traducir *Escucho*, pues en lo segundo me pareció que la ambigüedad es temáticamente más importante” (138). Otra solución que mantendría tanto la

deferencia como la ambigüedad de género sería *Le escucho*, pero Navarro optó por la mejor solución. Ese ‘le’ mantendría dos rasgos importantes, pero eliminaría otro que, como se ha visto, es crucial: la pluralidad de voces que se escucha, la estereofonía que implica escuchar el mundo postcolonial desde el Zoco Chico de Tánger. Yo *les* escucho [sic], parece decir Sarduy en un acto de leísmo, polémico fenómeno de su lengua nativa.¹⁶⁶ Su voz autoral se ha disuelto pero ese silencio es el de la escucha, el del sujeto que renuncia al Yo del diálogo, a su palabra luego de devenir “todo oídos”. Ese silencio posee, como se ha visto, un alto valor político: estos sonidos que conforman la pieza no expresan nada, escuchan.

El resto de los earcons del imaginario sónico de esta última pieza de Sarduy y su relación con el entorno biográfico me ayudan a concluir sobre esas relaciones entre paisaje sonoro e imaginario en la radio producida por él. Volvamos al comienzo de la obra, cuando Lui explica a Elle las azarosas fuentes del juego autoral: construye sus reglas “à l’aide de ce qu’il trouve: un vieux poste de radio, par exemple, et ce qu’on y entendu au hasard, une voix aussi” (1113). Se trata de otra declaración explícita del lugar de lo aural como resorte en los procesos creativos de Sarduy. Se destaca la escucha distraída de la radio, del azar del dial incapaz de centrarse en una sola estación, del dial que busca esas emisiones privadas-piratas-libres-comerciales que complejizaban el espacio radiofónico francés en los setenta. Esa posibilidad de dar y quitar la voz, que incluye las zonas de silencio y estática entre una emisora y otra, esa sorpresa que provoca una música, un tono es la misma que había inspirado novelas como *De donde son los cantantes* y

¹⁶⁶ Sin ánimos de entrar en un debate que excede mi pericia, me gustaría citar los resultados de Astrid Huygens, lingüista de la Universidad de Gante, sobre una comparación del leísmo en Cuba, Madrid y Andalucía: “Los cubanos son los que menos recurren al leísmo. Solo lo hacen cuando el sujeto de la frase ‘desaparece’, bien porque es inespecífico [...] bien porque es inanimado” (154). Esta desaparición del sujeto que provoca el leísmo en Cuba es, cuando menos, graciosa a la luz de la pieza de Sarduy y viceversa.

Cobra. Pero “une voix aussi”, y en este caso una voz que ha sido atrapado en un dispositivo, que puede ser reproducida, manipulada, dañada, borrada.

4.0 La escritura como transducción. Implicaciones para el estudio de un archivo transmedial

Es conveniente retomar ahora, para ampliarlos, algunos criterios sobre la transducción que esbocé en el primer capítulo. Aunque la noción posee una filiación tecnológica explícitamente relacionada con lo sonoro, es provechoso ahora situarla metodológicamente como una herramienta para conceptualizar y problematizar la actividad artística, incluida la literatura, como proceso. Esta concepción puede alcanzar incluso dimensiones metafísicas sugestivas para un proyecto como el de Sarduy interesado en socavar el poder del Sujeto desde una periferia poblada de agentes diversos. Fue el filósofo francés Gilbert Simondon quien desarrolló este marco de pensamiento en el que ningún evento, objeto o sujeto es el resultado de algo, sino un medio de individuación. En esta lógica de la creación nada es pre-constituido ni posee una forma estable. La realidad que observamos posee una ilusión de estabilidad, pero ese estado ya está deviniendo otro, y ese devenir es lo que verdaderamente merece ser estudiado.

El poder metodológico de esta concepción radica en ese interés por las potencialidades para el cambio y la disrupción de hábitos, estratos o cualquier otra forma del *status quo*. En cada individuación no solo se deviene-esto, sino que se deviene siempre algo-más, de manera que el próximo estado ya existe virtualmente –en el sentido dado a este término por Deleuze– en la forma de las cosas que ahora apreciamos. Cada uno de esos estados es la actualización de potencialidades dispares que alcanzan cierta estabilidad en un ensamblaje que contiene, a su vez, un germen estructural de cambio que continúa activo.

Tanto el cuerpo orgánico como la máquina actúan, en tanto transductores, de un modo similar: son mediadores, y es aquí donde la concepción de Simondon permite superar cualquier

jerarquización entre lo humano y lo no-humano. En el caso que nos ocupa, no solo deberíamos atender al cuerpo de Sarduy –tal y como se autopresenta en “Overdose”, poseído por “une *énergie*, très semblable à celle du désir” (OC 21)–; sino a las potencialidades de los otros mediadores: la grabadora en la que archiva su voz durante un viaje a la India o, como nos cuenta en el autorretrato “La noche escribe”, la “caja de hacer textos, infalible como las máquinas de Locus Solus” (19-20) del poeta argentino Arturo Carrera, cuyo primer libro Sarduy prologó.

De modo que las iteraciones aurales y textuales en torno al viaje a la India en 1971 que enseguida analizaré no solo se deben a la voluntad creativa de su autor, sino a las potencialidades de los soportes materiales que intervinieron en cada una de esas individuaciones. Esas diversas agencias actúan para generar a expansiones y contracciones de ciertas zonas de la experiencia en función tanto de la materialidad del soporte, la pragmatis del contexto comunicativo y, en todo caso, de los afectos involucrados. Es comprensible que esos afectos produzcan mayores ecos en las individuaciones más cercanas –espacio/temporal o simbólicamente– a experiencias del autor.

Otra similitud entre los transductores humanos y no-humanos es que su funcionamiento no solo ocurre en el tiempo, sino que genera formas, texturas, cuerpos. La corporeidad de los procesos transductivos me interesa porque permite explorar en esa materialidad, y no en una subjetividad regente, la virtualidad del cambio. Paulo de Assis lo resume del siguiente modo:

The human body is no longer the privileged place of an idealized subjective and uncorrupted *I*, [...] The crucial point is the death of the subject, which allows the body to embrace energetic processes that enable unpredictable events to happen: no one will ever know what a body can do— especially because this does not depend on any idealized *will* of the subject. (Transduction 152)

Cuerpos que engendran cuerpos en un proceso que es mucho más interesante en sí mismo que sus resultados, pues la transducción no acepta el reclamo de una autoría o autoridad. La idea no puede estar más en consonancia con las concepciones de Sarduy: “Ce qu’il faut chercher, donc, dans le texte, plus que son accomplissement formel, sa réussite à n’importe quel niveau de lecture ou de plaisir, c’est sa force de *connection*, c’est-à-dire sa capacité de faire passer son énergie, son intensité, dans d’autres champs, à d’autres corps, voire à d’autres textes” (OC 21). Es la virtualidad de esos nuevos campos, cuerpos y textos para dar continuidad a la transducción lo que cuenta para Sarduy, y también la concepción del cuerpo como un ensamblaje de transductores cuyo accionar transforma el espacio.

De modo que el acto de la escritura –pero podríamos referirnos en estos términos a cualquier acto creativo– puede ser entendido como un acto de transducción, un evento en el que cuerpos y artefactos se ensamblan para transformar el espacio a partir de la virtualidad que yace en sus propias materialidades. La conjunción material y virtual de esos cuerpos deviene una nueva materialidad. Ese nuevo estado no es final, tan solo siguiente. Pensar el acto creativo desde la transducción posibilita entonces explorar tanto el resultado como el proceso que conduce a esa nueva materialidad, explorar la actualización de ciertas potencialidades y la disipación de otras. Ese proceso implica cuerpos que se ensamblan, materialidades en roce; pero también masas que se degradan, flujos excéntricos. Durante ese proceso algo está sucediendo y es esa multiplicidad de eventos y operaciones lo que constituye el acto creativo en sí.

En otro terreno, en el del archivo del autor, la noción de transducción me parece también útil para la Crítica Genética. Los criterios de Simondon sobre el individuo me parecen aplicables a las piezas de un archivo no solo porque el de Sarduy –como el de muchos otros intelectuales de la segunda mitad del pasado siglo– contenga o pueda ser diversificado con obras audiovisuales;

sino porque esos objetos del archivo pueden ser agrupados como individuaciones o iteraciones de una misma singularidad –“la vie est ainsi une individuation perpétuée, une individuation continuée à travers du temps, prolongeant une singularité” (Simondon 63). Cada uno de esos objetos archivados son estados inestables que contienen en sí el germen de nuevas transducciones que se sucedieron en el tiempo y de otras que nunca se actualizaron. Suceder no implica aquí un orden predeterminado, una evolución en la que el siguiente estado es mejor o peor que el anterior. Suceder es aquí *happening*, por eso Sarduy insistía en el valor del desecho para la creación. Del exceso de cada individuación, de esa energía que se concentra –y de la que se malgasta–, brota otra obra, tal y como he explicado para el caso de algunas novelas y otros radioteatros.

John Bryant propuso un modo similar de entender el archivo con la noción de fluidez. Aún así, me parece que la noción de transducción insiste más en la operacionalidad de esas sucesiones y en la materialidad de los mediadores de cada individuación. La singularidad fluye por cada una de esas piezas, pero a trancas y barrancas, adaptándose a diversas mediaciones. Eso que “es” solo puede ser reconstruido por medio de lo iterativo. El archivo de un autor puede ser estudiado entonces como una colección de dramatizaciones –en el sentido dado por Deleuze¹⁶⁷ o un espacio no euclideo poblado de potencialidades y vectores que los archivos físicos –la Firestone Library, el INA, etc.– con sus clasificaciones y limitaciones traicionan. Toca al genetista destruir la negentropía simulada de esos archivos físicos y rescatar la entropía que sigue latente allí. En lugar de centrarse en el objeto diferenciado, toca atender a las dinámicas que condujeron a esa diferenciación:

¹⁶⁷ En “The Method of Dramatization” Deleuze afirma que “Scientific knowledge, but also the dream, and also things in themselves dramatize” (95), y más adelante resume la dramatización como “dynamic spatio-temporal determinations, pre-qualitative and pre-extensive, taking ‘place’ in intensive systems in which differences in depth are distributed, having partial subjects as their ‘patients’, having the actualization of Ideas as their function” (107).

It's that dynamisms, and their concomitants, work beneath all the qualified forms and extensions of representation, and constitute, rather than an outline, a set of abstract lines coming out of an unextended and informal depth. A strange theatre made of pure determinations, activating space and time, acting directly on the soul, having larvae as actors—and for which Artaud chose the word “cruelty”. (Deleuze 95)

En un proyecto como el mío, que analiza las mediaciones entre paisajes sonoros e imaginarios sónicos en la obra de Sarduy, particularmente la dimensión política de esas mediaciones, esta perspectiva es no solo provechosa, sino necesaria. Pero creo que cualquier acercamiento a un archivo debería atender a la “cruelty” de esa pluralidad de mediaciones y a sus afectos. Es en ese drama donde mejor se manifiesta la singularidad, según la lógica de la creación de Simondon que Paul de Assis resume así: “The singularity cannot be described in itself, or abstractly, as Simondon consistently avoids any kind of *essence*. A singularity has only a local definition, given under precise conditions; and these conditions are exactly those that enable (or are enabled by) the rupture of the metastable equilibrium” (147).

Si bien los capítulos anteriores han contribuido a ilustrar mi postura metodológica y sus posibilidades para el análisis de las transducciones de paisajes sonoros en imaginarios sónicos, me interesa realizar un par de ejercicios a un nivel más detallado y desde las herramientas de la crítica genética y las humanidades digitales. No estaré ahora estableciendo relaciones entre objetos sonoros y earcons. En los siguientes ejemplos analizo la transducción como proceso intermedial dentro del archivo de Severo Sarduy. No obstante, los ejercicios que siguen tienen un objetivo común con los de los capítulos anteriores: revelar la política del sonido que Sarduy implementó en su obra a partir de las relaciones entre lo aural y lo textual, relaciones que deben ser entendidas como procesos transductivos.

En un primer momento estudio las dos individuaciones más cercanas –temporalmente hablando– al viaje a la India de 1971: la grabación hecha *in situ*, una suerte de diario aural, y el capítulo final de *Cobra*, titulado “Diario Indio”, publicado en 1972. La inmersión en ese paisaje imaginado y deseado durante años produjo el germen que impulsa ambas individuaciones. Me propongo demostrar el carácter mediador que la individuación aural tuvo desde siempre. En un segundo momento analizo otras dos individuaciones, centradas en la visita a Varanasi. Se trata de la crónica “Bénarès”, publicada en *Le Monde* en 1980 y, traducida al español, en *El Cristo de la rue Jacob* (1987). Como se verá, la separación temporal del germen inicial hace que la grabación se convierta en un artefacto cada vez más eficaz para reproducir no solo las palabras, sino la emoción que condujo al registro de las mismas.

4.1 Diario Indio: de la individuación aural a la primera expresión textual

El primer rasgo de la grabación que Sarduy hizo en la India en 1971 que nos permite hablar de transducción es que los primeros 31 minutos y 25 segundos no pueden ser transcritos para establecer una relación texto-texto con el “Diario Indio” de *Cobra*. Aunque entiendo esta grabación como una “escritura en directo”, hay varios momentos del material donde la cualidad acústica del soporte se impone al logos de la palabra. Este comienzo es el más evidente. La estructura de toda la grabación puede ser vista como un LP: la cara A contiene una serie de grabaciones musicales y vocales reunidas por un Sarduy que asume el rol del etnógrafo; la cara B es un discurso de carácter descriptivo-narrativo emitido en su voz y desde un rol cercano al del *voyeur*. Como se verá, ambas “caras” de este LP constituyen la iteración inicial de un contacto de Sarduy con la India y, ambas, alcanzarán otra iteración estable en el “Diario Indio” de *Cobra*, aunque sean más visibles los puntos de contacto entre ese texto publicado y la cara B. Como se verá, también, esa individuación que se publicó en la novela no será la única. El contacto de Sarduy

con la India –que había comenzado virtualmente muchos años antes, en Cuba, por la vía teosófica– es el germen estructural que genera sucesivas individuaciones a lo largo de las décadas siguientes.



Figura 4 Casetes en los que Sarduy realizó la grabación en la India en 1971. El de la marca Scotch, de 120 minutos, es de fabricación americana y se comenzó a comercializar en 1969. Philips fue la primera en patentar esta tecnología, que se introdujo en la radio alemana en 1963 y se comercializó en Europa a partir de 1965. El usado por Sarduy es de 60 minutos.

La grabación que se conserva en la Firestone Library inicia con los temas “Morning Music for Shawms and Trumpets”, “Evening Music for Shawms and Trumpets” y “Prayer”, grabados por Alain Danielou en 1961 como parte del proyecto *A Musical Anthology of the Orient*. La fecha de la grabación original es importante, pues poco después de ella la mayoría de los tibetanos de la orden Gelug –cuyos monjes son los intérpretes de estas tres piezas– se vieron forzados a escapar de China y asentarse en la India, incluido el XIV Dalai Lama.¹⁶⁸ El exilio de los monjes tibetanos y la conquista de la espiritualidad de Occidente se reiteran en las obras que Sarduy compuso en los setenta y será uno de los temas a los que dedicará tiempo en esa cara B, cuando comienza a dictar la iteración del “Diario Indio”.

¹⁶⁸ Estos tres objetos sonoros son los marcados como B12, B13 y B14 (final) del LP *Tibet I* de esa antología. Los créditos de la grabación de la UNESCO –que hoy pueden escucharse en diversas plataformas digitales– informan que estos temas que Sarduy grabó en el casete donde luego dictaría el “Diario Indio” fueron tomados en los monasterios Rumtek y en Sgang-Ngon. Sarduy quiso, años más tarde, emplear esta misma música en *Tanka*. Aunque el radioteatro no se produjo, es una muestra del peso de estos objetos sonoros no solo en su imaginario sónico sino en el de su audiencia francesa.

Al ser el resultado de una labor etnográfica, la sonoridad de estas piezas puede parecer una pesadilla para un oyente occidental. Si bien la música es interpretada por profesionales, fue grabada *in situ* durante el ritual y tiene un respaldo de teoría musical compleja, es cualquier cosa menos agradable para un oído acostumbrado a otra armonía. Creo que esta es una cualidad que interesaba particularmente a Sarduy, por ser un terreno donde se marcan muy bien las diferencias Este-Oeste. Esa disonancia, acompañada del elevado ruido de insectos que se escuchan, generan un paisaje sonoro de ajena armonía y, también, de ajena humanidad, pues los insectos y los instrumentos de viento y percusión subordinan las voces de los monjes que escuchamos como un coro solo en la tercera de las piezas.

No obstante, no le interesa a Sarduy importar a Occidente esa disonancia, convertirla en objeto de consumo. Al contrario, desea indagar en ese trasiego de la World Music para encontrarle otras aristas. La materialidad de la cinta vuelve a ofrecernos una pista de esa política sonora que gobierna sus reflexiones: en el minuto 16 con 14 segundos se interrumpe la plegaria tibetana y se escucha “I Didn’t Know What Time It was”, por Tony Hatch, éxito norteamericano de 1967 que un presentador radial indio ofrece a sus oyentes. De modo que ambas partes –Occidente y Oriente– se escuchan, pero esta escucha no se sustenta en una dialéctica pareja. Mientras la sonoridad tibetana llega a Occidente en el controlador empaque etnográfico, el jazz, el rock y el pop irrumpen en la India por medio del desregulado medio radial. No puede desecharse aquí la asociación con otra de las empresas occidentales en ascenso: el turismo. El desplazamiento del oyente occidental hacia esos territorios no implica ya una inmersión en el paisaje sonoro del otro, su música le precede. Allí está Richard Rodgers para acompañar al turista y al etnógrafo cuando se hartan de la disonancia.

[[Escuchar](#). Fragmento de la grabación realizada en la India. Transición de los cantos tibetanos a Tony Hatch]

La política neocolonial que yace bajo este desigual intercambio es complejizada por Sarduy cuando Dionne Warwick sigue a Hatch, nada más y nada menos interpretando su éxito de 1967 “I Say a Little Prayer”. No solo se trata, como en el caso de los monjes tibetanos, de una plegaria: es la plegaria de una mujer negra preocupada por el destino de su amado en la guerra de Vietnam. De modo que, si bien la radio es presentada como un mecanismo de expansión occidental, también permite el reconocimiento de ciertas similitudes entre las experiencias de sujetos desplazados y sometidos por poderes aparentemente divergentes. Ese es el tipo de recursos radiales que le interesaron siempre: ofrecer a la audiencia occidental un nuevo modo de escuchar-nos que revele nuestras otredades, esas que nos ocultan la tendencia homogenizadora-centrípeta de la industria cultural y la tendencia segregadora-centrífuga de la lógica ilustrada. El ejercicio es un simple oxímoron aural: un objeto sonoro que nos es cotidiano resuena –real o imaginariamente– no solo en otro contexto, sino bordeado por objetos sonoros ajenos.

¿Qué nuevos afectos despierta escuchar esta plegaria negra justo después de la de los monjes exiliados por causa del comunismo? ¿Qué provoca escuchar, luego de ambas, las voces de Gal Costa y Caetano Veloso en “Que pena”? Nuevas relaciones se revelan entre esas voces y las diversas experiencias neocoloniales del siglo XX en ambos extremos de la Guerra Fría. Jorge Ben, el autor del tema brasileño que se escucha luego de Warwick, es miembro de una generación de compositores de enorme influencia en la música norteamericana, como João Gilberto, cuya música Sarduy utiliza en *La playa*. “I Say a Little Prayer”, de Burt Bacharach y Hal David, es una de las piezas musicales reconocidas por poseer una combinación inusual de tempos musicales entre el solista y el coro, una disonancia que se hizo común en la música occidental luego de la vanguardia

y las experimentaciones del jazz. El poder de esa disonancia para transformar el orden puede recuperarse al escuchar los casos extremos de disonancia de la música tibetana e introducir ambas atonalidades en una misma cámara de eco.

Para agujerear la confortable escucha occidental, Sarduy se propone registrar también la escucha del otro, el modo en el que la irrupción del paisaje sonoro occidental afecta esa otredad. Los últimos minutos de este fragmento los dedica a este tema. Junto a un grupo de hombres indios escucha un tema musical. Ellos le cuentan que se trata de una pieza usada en las danza-teatro kathakali. Sarduy reconoce que le gusta mucho. La conversación entre estos hombres de distintas culturas se produce usando la lengua del conquistador, en inglés. Inmediatamente se escuchan los sonidos característicos del dial de un radio-receptor y suena “Drive My Car”, por The Beatles. Sarduy afirma, con sorna: “That’s not kathakali”. Sus interlocutores ríen.¹⁶⁹ No hay en estos sujetos el más mínimo asombro, conocen el código musical occidental que se les ha impuesto por siglos, y manejan el código irónico. No escuchan desde la sorpresa, como el orientalista. Como muestra de que son plenamente conscientes del lugar que Sarduy y su grabadora ocupan en ese espacio postcolonial, cuando les acerca su artefacto diciendo: “Everybody is going to say something”, uno

¹⁶⁹ En *Cobra*, durante la iniciación del protagonista, se escucha una confluencia igualmente absurda: “No era música india. Eran los Beatles.// Era Ravi Shankar. Los tamborines sirvieron de fondo a un anuncio de la Shell. TUNDRA repitió bostezando “Has pasado por la sumisión, has perdido el poder, etc.”. Otra raga siguió a la pausa que refresca. (OC 521) El paisaje sonoro que se transdujo en este fragmento no solo tiene como fuente la escucha y grabación de “Drive My Car” (*Rubber Soul*, 1965) en la India que ahora menciono.

Estos earcons trazan un recorrido que dibujan la situación postcolonial de Pakistán y sus conflictos territoriales y socioeconómicos. La mención de los Beatles no apunta solo a la disolución del grupo inglés en 1970 sino al primer concierto benéfico de la música rock, The Concert for Bangladesh, organizado por George Harrison y Ravi Shankar en el Madison Square Garden –domingo 1 de agosto de 1971– para recaudar fondos para los refugiados de la Guerra de Liberación de Pakistán del Este. Musicalmente significó el regreso de Eric Clapton —que volvía de la heroína— y Bob Dylan —que no aparecía en público desde 1969— a un escenario, junto a Harrison y Ringo Starr, los cuatro rodeando a Ravi Shankar, como Tundra, Escorpión, Totem y Tigre a Cobra.

En 1972 se emitió la película del evento [[visualizar](#)], que Sarduy tal vez vio en la tele a la par que los comerciales de Shell de ese año, cuyo slogan “Shell products perform” y su recién estrenado *rebranding* (1971) cierran imágenes de conductores de barco como Howard Ryan o capitanes aéreos como Earl Spencer y sus tripulaciones masculinas que utilizan la marca en sus autos [[visualizar](#)]. En los inicios de la grabación de Sarduy en la India se le escucha decir: “La muerte, la pausa que refresca, forma parte de la vida” (fragmento 4), cerrando el ciclo de transducciones asociativas con la publicidad —esta vez de la Coca Cola— y abriendo la zona de influencia de esta grabación hacia otros pasajes de la novela.

de ellos abandona el inglés y canta, interpreta para este Sarduy etnógrafo la impostura que la expectativa occidental ha codificado. Uno tras otro canta o recita en su lengua, a cada pausa se ríen. Es una risa de la que Sarduy no puede participar, ha sido excluido. El último de los cantos se basa en un estribillo, Sarduy repite los versos.

[[Escuchar](#). Fragmento de la grabación realizada en la India. Música Kathakali, “Drive My Car”, por The Beatles, y las voces de Sarduy y sus interlocutores]

Este es el último objeto sonoro antes de que comience el dictado del “Diario Indio”. El paisaje sonoro que esta media hora inicial de la grabación reproduce no estaría completa sin el registro de esas voces y del modo en el que esos sujetos escuchan el último grito de la moda occidental. Consciente de su privilegio, y del simulacro en el que se sustenta, Sarduy se registra a sí mismo, con su artefacto en ristre. Su canto final suena como un reconocimiento de la dificultad de distanciarse de la tradición orientalista que lo precede y una burla a la impostura del panóptico. Este canto es, en fin, homologable a los cientos de disfraces con los que posa en sus fotografías personales.

La política del sonido que pone en práctica en el inicio de esta grabación personal, en la que explora sus habilidades como “editor”, se sustenta en la capacidad de afectar y relacionar que tiene lo aural. No se trata solo de registrar un paisaje sonoro oriental afectado por la radio y el ruido del tráfico, sino de la posibilidad de “construir” un artefacto sonoro que revele esas relaciones, esos afectos. Es bajo estos principios que debemos entender la cinta como una transducción de su experiencia del paisaje sonoro indio. Es este el germen estructural que guiará la concentración y disipación aural que escucharemos en las posteriores iteraciones. De modo que, volviendo a la presentación que hice de esta grabación como un LP, podríamos decir que la cara A es la primera individuación –no es casual que en ella los objetos sonoros se encuentren mucho

más liberados de la prisión del lenguaje y del orden semántico— de una serie de iteraciones cuyo segundo momento es la cara B, esa “escritura en directo” que enseguida analizo.

Para el estudio de las relaciones entre la “escritura en directo” y las individuaciones textuales posteriores ha sido de utilidad la herramienta digital Versioning Machine, la cual permite visualizar y comparar diferentes versiones textuales.¹⁷⁰ Previamente fue necesario transcribir el archivo aural, de 119 minutos, y dotarlo de una puntuación que respetara el habla del autor. Para ello usamos la herramienta Silence Finder de la aplicación Audacity, que permite identificar los silencios del texto a partir de un rango definido por el usuario. Luego de experimentar con rangos entre 1.5 y 3.0 segundos —con incrementos de 0.25— se determinó que las pausas de más de 2.25 podían ser consideradas como marcadores de párrafos. Por debajo de ese rango se siguió la lógica del discurso para ubicar comas y puntos respetando en todo caso los indicadores que la entonación de las frases posee. De este modo intenté obtener una versión textual que evidenciara, en la medida de lo posible, el ritmo de la fuente aural, su fragmentación, su cercanía a un *fluir de conciencia*.

Como puede constatarse en *Listening to Severo Sarduy*, a pesar de ser aural, tanto al nivel de la frase como de estructuras superiores, Sarduy duda poco. En muy contados momentos —marcados con una línea discontinua en la edición digital que, al paso del cursor, despliega una ventana con la variante— se autocorrige. Solo en tres momentos añade fragmentos que deben ser incorporados a lo ya dicho minutos antes. Esto confirma el hecho de que no se trata de unos apuntes para elaborar luego un texto escrito, sino de una primera versión bastante estable. Otro elemento que confirma esta tesis proviene del *background* sonoro. En la mayoría de los casos no se escuchan

¹⁷⁰ Los textos a visualizar deben ser codificados usando las P5 Guidelines of the Text Encoding Initiative (TEI), particularmente su “critical apparatus tagset” para unir todas las versiones en un solo archivo XML. Esta herramienta puede ser descargada e instalada en cualquier disco duro con solo llenar un formulario de registración en su sitio web e incluye un soporte para visualizar los archivos en Firefox y Chrome, lo que hace posible evitar el costoso paso de transformar los archivos XML a HTML usando un procesador XSLT. El proyecto ha sido diseñado por completo en HTML, para evitar este engorroso paso, y puede ser consultado en el blog *Listening to Severo Sarduy*.

objetos sonoros, lo cual indica que el dictado se realizaba en una habitación de hotel o un lugar al que Sarduy se retiraba para “componer”. Hay pocos objetos sonoros del contexto claramente distinguibles. Entre ellos resaltan el graznido de los cuervos y el ruido de los cláxones en dos fragmentos distintos. En estos casos –que incluyen una interrupción y alguna música de fondo– indiqué esos objetos sonoros entre corchetes.¹⁷¹

61 A los bordes vienen a beber los niños.

62 Más alto, la roca, ríspida, una aldea construida con tierra apisonada.

En la frente de los perros, líneas verdes. En los portales de las casas, orlas de semillas secas [graznido] que impedirán el paso de la muerte.

Más arriba, grandes árboles cayentes [graznido] cubiertos de monitos que bajan a robar naranjas y plátanos a los peregrinos.

Más arriba, el templo [graznido] de los dioses danzantes. [graznido]

La puerta obstruida por un pilar de piedra para que no pasen los demonios gordos. Más arriba, el templo donde el Dios de piedra danza y con sus múltiples brazos destruye, para construirlo de nuevo, el mundo.

46 En la ribera opuesta, bajo un farallón y de su mismo sil, una aldea de tierra apisonada.

De lo alto, con las uñas aferrados a las rocas, los monos que han devastado el bosque bajan, ávidos de naranjas. Atrincherados en los techos, asaltan a los peregrinos que llegan en carretas.

47 Para que no pasen los demonios gordos un pilar obstruye la puerta del templo. Junto a su cántaro de cobre, un hombre ceniciento que cobija su propio pelo chamuscado ensarta en una liana tabletas de palma con letras rojas.

Figuras 5 A y B. Comparación entre dos fragmentos. Los graznidos, objetos sonoros de fondo en la grabación, indicados con corchetes, no se transducen en la versión publicada

Como puede apreciarse aquí, esos graznidos del fragmento 62 de la composición aural no se transducen en los párrafos 46 y 47 de la versión publicada, a pesar de que es en ellos donde se puede leer sobre la “aldea de tierra apisonada”, los “monos [...] ávidos de naranjas” y asaltadores

¹⁷¹ Por cuestiones de legibilidad, las imágenes que siguen han sido editadas. En lugar de su disposición una al lado de otra –como aparecen las ventanas de cada documento en Versioning Machine 5.0– se han colocado de este modo. En todos los casos la correspondencia sería la siguiente: A = Transcripción de la grabación; B = “Diario Indio”, capítulo final de *Cobra*; C = “Bénarès”, artículo aparecido en *Le Monde*; y D = “Benarés”, capítulo de *El Cristo de la rue Jacob*.

de peregrinos, la puerta protectora de “demonios gordos”. Lo mismo sucede con los cláxones, no se transducen junto a los elementos textuales a los que sirven de *background*. No obstante, esto no quiere decir que desaparezcan del imaginario sónico del “Diario Indio” publicado: “los cuervos vigilan”, “el aleteo de los cuervos” mancha las cúpulas y, en cierto momento –que en las ciudades de la India es casi siempre– “con el timbre de las bicicletas y los cláxones, los radios mezclan las voces altísimas, almibaradas, de las sopranos, marimbas y arpas”. Esta oración del texto publicado transduce no solo esos cláxones, sino parte de la confluencia sonora que escuchamos en la cara A de este LP, cuando se escuchan cláxones entre The Beatles y el imperativo de Sarduy a los nativos: “Say something”.

La composición aural es más extensa que el texto. Lo supera en más de mil palabras, a pesar de que en la versión publicada Sarduy incluye un fragmento del *Diario* de Cristóbal Colón bajo el subtítulo “Las Indias”. No puede hablarse de una contracción o síntesis estable, pues, suele haber expansiones como la que se visualiza a continuación:

5 Aquí abren los cuerpos, *frien* de las vísceras. Arriba esperan los cuervos. **Se van.**

6 Más allá, lejos,
en donde en jaulas esperan,
juntando el pulgar y el índice, sonrientes, esferillas de oro pegadas a la nariz, los párpados rojos,
obesas, pintarrajeadas, las putas.

Golosos de ojos, sobre las palmas, dueños de los densos jardines, los cuervos vigilan.

3 Al atardecer, hartos, aletargados, abandonarán este silencio. Dormirán en las barcas, sobre los flamboyanes de los patios, entre molduras húmedas.

4 Los guardianes recogerán el sudario manchado

Al pozo la osamenta; por un desagüe las astillas hasta la bahía, donde las roerán los crustáceos nocturnos.

Figuras 6 A y B. Comparación entre dos fragmentos. Una corta oración se transduce como dos oraciones que incluyen enumeraciones y complementos circunstanciales diversos.

La descripción de las costumbres de estas aves al anochecer no aparece en la composición aural más que en este escueto “Se van”. Los fenómenos de expansión y contracción son comunes y poseen diversos significados. Esta expansión que he citado, a mi entender, es un ejemplo más de la omnipresencia de los cuervos en el paisaje que Sarduy visita y cuya insistencia sonora –en forma de graznidos– comenté antes. La diferencia en la extensión delata una serie de fragmentos que no pasan a la individuación textual que nombró “Diario Indio”. Esas ausencias son tan interesantes como las continuidades entre una individuación y otra. Importan particularmente aquellos datos silenciados que reservan su potencialidad y afloran en individuaciones posteriores, algunas de las que analizo más adelante.

Hay dos procedimientos que si alcanzan cierta regularidad: el cambio de la persona narrativa y las permutaciones complementarias entre lo visual y lo aural que de algún modo signan toda la obra de Sarduy.

166 El humo de la pira, el aire denso, turbulento, olor a carne quemada, a huesos enfermos, [ininteligible] grasiento, pelo quemado, uñas, sábanas en llamas de la incineración, al borde del río, respiro.

167 En la boca su marido le dará candela, por la boca su hermano, su hijo por tres días dormirán en los aleros, mirando el agua que pasa junto a las pequeñas plataformas de piedra que sirven de pira a los cadáveres de los pobres. Luego darán limosnas, volverán a sus casas.

148 El aire de las sábanas quemadas, el vaho que asciende desde los bordes del río, lento, respiramos.

149 Por tres días dormiremos bajo los aleros, junto a las pequeñas plataformas de losa, mirando el agua. Daremos limosnas a los lisiados que se arrastran con latas. En la cuarta noche regresaremos a casa.

Figuras 7 A y B. Comparación entre dos fragmentos. Paso de la tercera a la primera persona del plural

Esta colectivización del yo en la versión publicada –cuando el narrador pasa de la observación al acto: respiramos, dormiremos, daremos, regresaremos– no es ajena a la composición aural ni a su

origen –a fin de cuentas, se trata de un diario, de algo autobiográfico, de un texto nacido de la tradición voyerista occidental–; pero no se trata solo de una textualización del carácter testimonial de la fuente, sino de la participación en lo comunitario. Cuando Sarduy hace suyas las acciones rituales de esta familia que despide el cadáver de la madre crea un nexo con el pasaje más personal de la composición aural, un pasaje que no se transduce en la versión publicada: Todo este viaje a la India gira en torno a un rito que el autor desea cumplir y que, a la larga, nos es escamoteado:

- | |
|---|
| <p><u>94</u> Los niños piden tocando flautas, los lisiados, los leprosos, los ciegos, los que enseñan, los que llevan bastón, los que están vestidos de naranja y llevan un bastón naranja, los monos.</p> |
| <p><u>95</u> El agua, el río, el texto al río, flotando.</p> |
| <p><u>96</u> Las barcas, los parasoles gigantes, con letras, alrededor del centro.
Las inscripciones sobre los muros.
El agua que desemboca en el río, aumentándolo, que arrastra las cenizas, que arrastra el polvo. Los niños que se bañan en ella.</p> |

Figura 8 A Composición aural. Rito central del viaje a la India de 1971

Sarduy ha ido a la India a ofrecer su novela al Ganges. Esta es la única frase que delata ese acto ritual. En la individuación publicada como cierre de *Cobra* –esa misma novela que ofrece al río– no se menciona el hecho, pero el sujeto que habla asume otros ritos donde el cadáver es central. Texto y cuerpo muerto son aquí la ofrenda que se homologa cuando el sujeto asume los afectos del rito de los otros. Quien conoce la obra de Sarduy sabe que años más tarde esta frase de la composición aural alcanzará una expansión considerable en otra individuación: “Bénarès”, publicado en *Le Monde* el 14 de julio de 1980 e incluido en *El Cristo de la rue Jacob* (1987), en español.

Esta presencia del yo es muy visible a lo largo de la composición aural. Presencia que no siempre alcanza una realización gramatical pero que es palpable en el tono, el ritmo y los adjetivos que Sarduy emplea para describir, con un distanciamiento traicionado, el paisaje. De modo que es bajo los efectos de este paisaje que debe entenderse la primera persona del “Diario Indio” de *Cobra*.

La India afecta a Sarduy a varios niveles, y eso es algo visible desde el inicio de la composición aural:

29 He nacido, doy un paso, muero. He nacido, doy un paso, muero.

Todo se derrumba, todo se está cayendo.

30 De tierra apisonada, las casas que desbaratará *la mousson*. Un charco verdinegro donde, entre las vacas, vienen a bañarse los niños. Una pestilencia emana del barrio.

31 Los troncos, lianas aglutinadas. Las ramas, lianas secas.

32 *La mousson* ha corroído, la maleza ha ganado piedra por piedra, la ciudad en ruinas.

Bajo la cúpula blanca de un mausoleo, gira un faisán blanco.

33 Los brazos, aspas shaking the world. Dios baila. De trecho en trecho, interrumpiendo la piedra minuciosamente tallada, la roca salvaje. Sobre esos escollos, un pavo real.

34 Anones, manzanas, guayabas, olor a guarapo en el aire. Si muero en la carretera, no me pongan flores, seré un monje budista. Teñiremos de carmín la guayabera.

Hemos nacido, doy un paso, muero.

6 Del otro lado del estercolero, detrás de la miasma, el tren pasa.

7 De tantos caramelos que comía al dios-elefantito le creció la barriga. Se cayó de su montura —un ratón. La luna se rió. Él le tiró un colmillo.

8 He nacido. Un paso. Muero

9 Juntando en círculo el pulgar y el índice —esferillas de oro pegadas a la nariz, lunares de celuloide en las mejillas, sobre los párpados brilladera roja—, en batallón, quince apsaras de voces roncadas, frente a los fumaderos, saltan sobre los que duermen apilados en las aceras, rípiando a los pasantes por la camisa.

Danzan, eso sí: en los cuerpos las tres flexiones.

Figuras 9 A y B Comparación entre dos fragmentos. La frase, repetida en el rito tres veces, solo aparece una vez en la individuación publicada como “Diario Indio”

He destacado en este fragmento la reiteración de estas frases, casi podría decirse rituales, para hacer visible la concentración de afectos que puede yacer bajo la realización solitaria que alcanza en el texto publicado. Si leemos todo el fragmento encontramos más efectos no transducidos, particularmente los que se codifican alrededor de la última enunciación de la frase en la composición aural. En medio de la India Sarduy recuerda a Virgilio Piñera, cita sus versos y los corrige: “Si muero en la carretera” –el título del poema– se convierte en “Si no muero en la

carretera”. A diferencia del amigo, Sarduy quiere morir en la carretera para ser un monje budista.¹⁷² A la vez, esa muerte es la revelación de una resignificación sexual, pues lo que se tiñe de carmín no es la falda sino la guayabera, prenda cubana y masculina por excelencia. El plural no es aquí retórico ni de modestia, sino de comunión con el amigo dejado en Cuba. El plural afecta la frase ritual, Sarduy vuelve a corregirse. Se encuentra afectado. Lo paraliza la pobreza –“el superlativo del superlativo”–, pero también la abrumadora presencia del ciclo creación-disolución del universo, el derrumbe, la pestilencia, la corrosión que engendra el *rudra tándava* o baile destructor de Shiva. Nada en la versión publicada apunta hacia la cubanidad y al modo en el que con *Cobra* Sarduy se aleja aparentemente de ella; pero está allí virtualmente, y solo es inteligible si se escucha la individuación anterior, donde hay “olor a guarapo en el aire” y donde ese distanciamiento del país natal es parte de un ciclo de violencia y placer, de muerte y renacimiento.

El otro momento en el que es muy evidente la acentuación del yo se encuentra condicionado por otro de los intereses constantes de Sarduy: el erotismo y, más específicamente, la pluralidad de posibilidades combinatorias de lo erótico (figuras 10 A y B). Puede apreciarse claramente que los pasajes que he marcado se encuentran rodeados de un ambiente orgiástico y de un tono casi onírico. Como si el acto sexual se produjera en el sueño o bajo el efecto de la droga. En realidad, se trata de la narración de los efectos al contemplar los ornamentos de un templo, ornamentación que reproduce la idea del ciclo muerte-vida, resuelto ahora por medio de la sexualidad.

¹⁷² El poema de Virgilio Piñera es de 1970, pero “Si muero en la carretera” fue, también, uno de los danzones más conocidos de Eliseo Grenet, que de seguro Piñera y Sarduy escucharon mucho por radio. Este “morir en la carretera” tiene en Sarduy un componente político que se explicita más adelante en ambas individuaciones. Sarduy se refiere al peregrinar de los monjes tibetanos, como él, exiliados. Un fragmento que tampoco se transduce a la versión publicada, reproduce la conversación de Sarduy con un niño: “Los niños de la escuela tibetana. ¿Dónde naciste? *On the route.*” Nótese la misma relación cíclica entre la vida y la muerte, pues lo que sucede en la carretera –en el camino del exilio– es el nacimiento.

- 102 Para penetrarte tienes que replegar las piernas en cierta posición sobre mi sexo erecto, levantar los pies del suelo. Dos servidores vienen a ayudarte, sostienen tus pies y aprovechan, erectos también ellos, para hacerse mamar por otras sirvientas, las cuales, mientras maman, juegan con monitos.
- 103 Un escorpión te desviste, un monito te lame el sexo, escribes una carta de amor, te sacas una espina del pie pero al mismo tiempo miras a tu amante. No miras tu pie, no te duele, te regocijas mirándolo, sonríes.
- 104 Tres curvas en tu cuerpo.
- 105 Las manos arqueadas sobre la cabeza sosteniendo una manzana ante la frente, bailarina profesional.
 Bebemos vino en una concha, sonamos un címbalo, bailamos, te masturbas.
 Te posee un caballo, los otros guerreros, asombrados se tapan la cara, ríen.
 Los elefantes entrecocan sus trompas para saludarse imitando el manotazo de los hombres.
- 106 Son extraños estos animales, y sincréticos. Es natural, no habíamos visto camellos.
- 107 Bailas, encurvas tu cuerpo, te retuerces, ritmo. Te miras en una superficie de metal pulido. Te pintas los ojos con un borde negro. Te pintas los labios. Barbudo de ojillos ovalados.
 Nos besamos en la boca.
- 108 Ante Vishnu encarnado en demonio enano, en barrigoncito jugueteón, el brahmin, en el cordón blanco una llavecita, a la sombra de un muro salmodia un libro sánscrito. La voz, a veces apagada, rápido repite las mismas sílabas (*moderato cantabile*).

- 82 Barbudo, de ojillos ovalados; tú, desnuda, bailas al ritmo de un triángulo, con los brazos en arco muestras ante la frente una manzana.
- 83 De pie, desnuda, me escribes una carta.
- 84 Con un bastoncillo de madera quemada te alargas la comisura de los párpados, apoyas el codo en la cabeza de un servidor.
- 85 Olvidas la espina; te miras en un círculo de metal pulido.
- 86 Un mono te lame.
- 87 Un escorpión te desviste.
- 88 Dos nagas coronados entrecruzan sus colas: trenza de escamas. Uno muestra un frasco de perfume.
- 89 Yo con pelo de mujer, tú, delante, doblada, las palmas de la mano contra el suelo. Mis dedos marcan depresiones en tu talle, donde se anudan hileras de perlas, ceñidos las nalgas y los senos.
- 90 Con el turbante puesto, un guerrero bigotudo, la boca abierta en una carcajada, penetra una yegua con un miembro tan gordo como el de un caballo; su compañero, encaramado en una tarima, burlón, se tapa la cara; otro bebe vino en una concha.
- 91 La cabeza contra el suelo, los pies hacia arriba, el sexo erecto, cada uno de mis brazos entre las piernas de una mujer desnuda: las penetran mis dedos anillados.

Figuras 10 A y B. Comparación entre dos fragmentos. En la transducción de lo aural a lo textual la voz narrativa asume un rol más evidente en el acto sexual

Si bien es cierto que desde el fragmento aural 101 Sarduy había usado ya la primera persona –lo que aporta esa extrañeza onírica–, es en la transducción de ese beso al “Barbudo de ojillos ovalados” donde la voz narrativa insiste en su participación. La voz narrativa asume el rol de ese barbudo y su romance con la bailarina, a quien termina penetrando con barba y peluca. No puede descartarse que, acto seguido, en el párrafo 90 del texto, sea la yegua –calificativo común para los homosexuales en Cuba– penetrada por “un guerrero bigotudo”, para volver a ser, de inmediato, quien penetra con manos y miembro a tres mujeres. La sucesión de roles se corresponde con su deseo de eliminar los límites al género y la sexualidad impuestos en Occidente. Como un guía en los templos de Khajuraho, Sarduy nos ayuda a descubrir no solo las infinitas posibilidades combinatorias, sino la absoluta continuidad de esos momentos con el resto de la vida.

En cuanto a las permutaciones entre lo visual y lo aural que, como hemos visto en capítulos anteriores, a veces se presentan como polos complementarios, es notable la eliminación de ciertas impresiones del *sensorium* que Sarduy registra en la individuación aural y que desaparecen en el “Diario Indio” (figuras 11 A y B). Al eliminar la dialéctica de la mirada de los protagonistas de esta escena, Sarduy refuerza su propio acto voyerista. La vivacidad del fragmento aural (99), que se sustenta en las pausas para contemplar, se reduce hasta el punto de que, en “Diario Indio” (103), parece la descripción de una de esas láminas que abundan en las monografías etnográficas imperiales. Cuatro veces es silenciada esa dialéctica de la mirada entre el gurú y sus adeptos. La reducción de la vivacidad de este paisaje había comenzado antes, al silenciar también “a los músicos que se van reemplazando siguiendo el ritmo de las encantaciones monótonas”.

99 Frente al río, frente a los músicos que se van reemplazando siguiendo el ritmo de las encantaciones monótonas un gurú desnudo fuma. Una argolla de plata le cercena el sexo. Alrededor sus adeptos lo contemplan.

Otro, con un vanité se pinta cuidadosamente sobre el cuerpo embadurnado del blanco signos dorados: una D en el brazo, se decora con minucia y con devoción los pies, la palma de las manos.

Mira el río. Absorbe agua por una nariz, la expulsa por la otra. Se lava. Vuelve a mirar al río.

Permanece en silencio mientras

dos viejas azafatas le traen flores, limpian la estrada de madera de tabloncillo donde él se encuentra, el parasol roto que lo cubre, de trapo.

Permanecen mirándolo mientras

unos niños se acercan con pequeñas vasijas de barro en las cuales una vela encendida y flores serán depositadas en el agua para que el río se las lleve

entre las barcas, sobre

los cadáveres de los leprosos y los que han muerto de variola que yacen en el fondo, amarrados a piedras y que, la crecida viniendo, serán arrastrados hasta el mar.

La crecida: esqueletos quedarán prendidos en las molduras de estos palacios que miran el río, armazones óseas podridas de vacas en las torres, jabalfés en los balcones.

103 Con un vanity y un palito se va cubriendo el cuerpo, ya blanqueado, de lo que copia de un libro: con polvo de sándalo un rectángulo amarillo en la frente, una V roja en el brazo, tridentes en las manos, sobre fondo cinabrio el nombre repetido en la planta del pie. Azafatas raídas le traen florecillas frescas, panetelas, unas monedas; barren la plataforma de tabloncillo, arreglan los harapos del parasol. Dos niños le muestran, en minúsculas vasijas de barro, velitas encendidas que luego dejan en la orilla y empujan con las manos como barcos de papel. Se vetea de verde las verijas, una argolla de plata le cercena el prepucio.

104 Los bramines rociarán la mortaja: pegada al cuerpo caquético, drapería mojada. De la camilla de lona, sobre los maderos, lo voltarán.

Figuras 11 A y B Comparación entre dos fragmentos. Eliminación de la dialéctica de la mirada de la escena en la individuación publicada como “Diario Indio”.

Hay otros momentos en el texto en el que se produce un silenciamiento drástico de los earcons que se registran en la individuación aural, como puede apreciarse en las figura 12 A y B, especialmente en la reducción máxima que se opera entre el final del fragmento aural 164 y el párrafo 123 de “Diario Indio”:

163 Sueñas quizás. Los brahmanes cuidan tu sueño.

Los peregrinos vienen a cantarte, tocan una pesada campana junto a dos cerdos de piedra entre los árboles que el viento de la montaña mece.

164 Sueñas entre la creación y la destrucción del mundo.

Ya te despertarás para romperlo todo con tus brazos como aspas, para inaugurarlo todo otra vez.

Tu baile termina y comienza el mundo. Tu sonrisa, tu placidez será una carcajada, un grito entre las cobras anudántote, desatándose para quebrar la tierra, las pesadas cobras de una pieza de una piedra que te sirven de lecho.

Ya abrirás los ojos en el momento de la danza, cuando escuches los címbalos, cuando los tambores suenen para despertarte. Este cielo, estas montañas inmensas quedarán quizás sumergidas, pulverizadas. No hay Dios que no baile.

120 Hélices perpetuas, tus brazos lo han triturado todo. Entre las cobras desatándose y escupiendo llamas ha girado tu cuerpo.

Sereno, sonriente, los gestos subrayados por círculos de fuego que tu propio vuelo rompe, que se arman otra vez, rápidos, bordes incandescentes de finísimos hilos, relámpagos de arcoiris lentos. Una corona solar sigue las ondulaciones de tu cuerpo y las repite en el espacio que alrededor de tus brazos, cuando giran, se incurva.

121 Tu baile destructor ha extinguido la Tierra. Ahora, jadeante, contemplas el espacio devastado. Los párpados te pesan. A los reptiles plácidos se abandonan tus brazos y tus piernas. Recuestas la cabeza. Uno a uno tus músculos se aflojan.

Los ojos entreabiertos, ves el cielo de invierno. El viento de la noche desdibuja los árboles.

122 De tu ombligo surgirá la flor de loto y de ella el creador.

123 Bailarás otra vez.

124 Vuelve a dormirte.

Figuras 12 A y B. Comparación entre dos fragmentos. Silenciamiento de los earcons en la individuación publicada como “Diario Indio”.

La imagen del dios, en ocasiones un niño, descansando en un lecho de cobras se encuentra por doquier en la grabación; sin embargo, como hemos visto, Sarduy decide recurrir a la simplicidad y el paralelismo de los párrafos 123 y 124 de la versión publicada en *Cobra*. Lo que le interesa es esa continuidad entre la danza y el sueño, entre la muerte y la vida. Durante la grabación se deja arrastrar más por esa idea de la destrucción de un mundo y sus manifestaciones sensoriales, particularmente las aurales.

No obstante, en la mayoría de los casos se nota el interés del autor por retomar en el texto la mayoría de los earcons con los que había compuesto la versión aural, particularmente los relacionados con la música ritual y con el rumor de la recitación de los mantras. Desde la patina descriptiva del “Diario Indio”, que resalta el escrutinio del sujeto autoral y ralentiza el paisaje, se levanta una movilidad sustentada en lo sonoro: voces, címbalos, tambores, chillidos de los cuervos, de los monos, de las putas. La sonoridad se revela contra la fijeza de la mirada externa, y en su auxilio viene otra zona del *sensorium* que valdría la pena explorar en la obra de Sarduy: el olor. Nótese la conjunción de lo sonoro y lo olfativo en la descripción de este matrimonio y el contraste que se genera entre la movilidad de los músicos y los inciensos y la fijeza del sujeto central, el novio:

40 Matrimonio:

El novio, fijo, inmóvil, majestuoso bajo su corona plateada llena de flores que le caen de un lado y otro de la cara, sobre las orejas, vestido de sedas, de brocados. La novia: tímida, igualmente inmóvil, a su lado izquierdo. Los rodean los padres.

41 La orquesta interpreta la música ritual, flautas, tamborines, címbalos de cobre.

42 Ante los novios arden aceites, flores, polvos rojos, una puja.

43 “Esta noche, en escena, un dios real”. Nos dice el portero del teatro.

29 Rostros negros.

Ondulan los reflejos de las flautas; alzando las manos, los músicos sacuden címbalos como si fueran ramas cargadas de frutas.

Bajo su corona de aluminio, el inmóvil se mira las rodillas; ensartas de flores le caen sobre las orejas, a un lado y otro de la cara, por los brazos, hasta las muñecas que aprietan dijes y un reloj de pulsera.

30 Por el suelo, las llamas consumen lentamente arroz y aceite, torrecillas de polvo rojo, pétalos. Un olor rancio impregna el aire, la ceniza rosada mancha los pies.

31 Raíces aglutinadas los troncos; lianas deshechas abrazan las ruinas.

Figuras 13 A y B. Comparación de fragmentos. Aportes de otras zonas del *sensorium* –sonoridad y olfato– a la vivacidad de la escena.

En este fragmento, por lo demás, es notable la complementariedad entre lo aural y lo visual que adquiere la versión publicada. La enumeración de instrumentos se complejiza al añadir “los reflejos de las flautas” y el símil que enlaza los brazos de los tañedores de címbalos y las ramas de los árboles. Como se ha visto en el capítulo dos, este tipo de imagen poética multisensorial es común en su escritura y es una marca de la ascendencia barroca de su creación.

Para terminar la comparación entre estas dos individuaciones, sería conveniente observar un ejemplo en el que la emoción de la experiencia deja huellas en el ritmo de composición aural, huellas que alcanzan una reactualización similar en la redacción escrita. Se trata de la visita a uno de los templos dedicados a Kali en Varanasi, posiblemente Kali Mata Mandir (figuras 14 A y B). Aunque lo más notable en la comparación de estos dos fragmentos sea la reducción que se opera –marca de una contención de las impresiones suscitadas por la experiencia de la muerte que la visita al templo y la contemplación de la diosa provocan– es el ritmo el que mejor delata esas emociones. El fragmento aural 89 es uno de los más largos de la grabación. Las enumeraciones simples y complejas, las reiteraciones semánticas y sintácticas son sorprendentes. Hay otros hechos que Sarduy describe y narra a lo largo de varios fragmentos, con pausas largas marcadas acústicamente por el chasquido de inicio y fin de la grabación analógica. Pero la Terrible genera este largo y maravilloso fragmento de un solo tajo, como si la potencia del germen estructural alimentando al *sensorium* provocara una elevada lucidez creativa:

[[Escuchar](#). Fragmento de la grabación realizada en la India. Descripción del Templo de La Terrible]

89 Sangre, coágulos negros, corderos degollados, vísceras palpitantes y llenas de pus y de suero, a la Terrible sobre una piedra negruzca, llena de pelo, de pezuñas, de partes abominables. Sangre para la Terrible
que trona con sus múltiples brazos su figura de basalto ante los orantes que gritan ante ella. La Terrible centra el templo
a que acudimos para aplacar su cólera. Para que nos olvide ofrecemos flores, ofrecemos sangre. Pasan ante ella en esteras los cadáveres cubiertos de una sábana blanca, cubiertos de flores amarillas, perfumados en medio de la miasma atroz, de la lepra, de la mierda, del carbón, del aire contaminado, del olor a pustulencia, a tumor, que se propaga por todo el aire.
Sangre para la Terrible, que exige en medio de murientes, de cadáveres,
en medio de la ciudad que se derrumba de mugre, en medio de la pobreza extrema, de lo paupérrimo, de las bocas desdentadas y babeantes, de los tuertos, de los ciegos cuyas órbitas vacías segregan un líquido purulento, de los leprosos, de los carcomidos por terribles pústulas, manitos engarrotadas y carcomidas se extienden agitando cántaros de cobre. Manos contrahechas. Rostros contrahechos.
Gritan. Exigen. Manos harapientas nos sacuden. Nos tiran por las medias, por los zapatos. Rostros ennegrecidos. Cuerpos trucidados.
Todo con los vendedores de objetos entre las sedas podridas que la mugre ha quitado sus colores, alrededor del templo de la Terrible proliferan.
Alrededor de las camillas en que conducen a los muertos.
Frente a las fachadas que *la mousson* ha ennegrecido y que se derrumban. En el portal de las cuales cientos de niños gritan, piden qué comer, lloran, mueren.

- 73 En las ranuras del dalaje pelo encrespado; grumos rojos, como de lacre. Un olor a vísceras tibias, a coágulos y a flores impregna el aire: para aplacar su cólera, para que nos olvide, inmolamos ante la Terrible.
- 74 Vagidos. Alguien suena una concha.
- 75 Tu rostro es negro, sangrantes los colmillos, tu collar es de cráneos ensartados, en las salpicaduras de las yugulares tajadas se refrescan tus pies.
- 76 Al abrigo de tu manto la ciudad se agrieta. El viento salado roe piedras y hombres.
- 77 En camillas de bambú los traen: abiertos los ojos vidriosos, tiznada la frente, en los labios dos mariposas blancas.

Figuras 14 A y B. Comparación de dos fragmentos. Afectos, ritmo y sintaxis

Toda la capacidad para la oralidad de Sarduy se revela en ese fragmento de la grabación, y viene acompañada de un dominio de la entonación y el ritmo que denotan su saber estar frente a un micrófono e incluso sus dotes actorales. Como uno de los improvisadores campesinos de los que disfrutó en su infancia se lanza a la composición incitado por el espectáculo y “escribe en directo” uno de los mejores momentos de la grabación. En mi opinión, la segunda versión es inferior desde el punto de vista poético, pero mantiene el ritmo por medio de las enumeraciones y, particularmente, por medio de la segmentación de párrafos, haciendo un uso contrario de las pausas. Al escuchar el fragmento grabado *in situ* Sarduy debió percatarse de la diferencia de tono y ritmo. Reproducirlo generaría una fuerza de atracción hacia este elemento que debía ser solo una escena más en una cadena de experiencias posibles en la India. Rebajó el tono, contuvo la emoción, vigiló la libertad desatada antes.

Como veremos a continuación, esa emoción seguía allí virtualmente y engendraría otras individuaciones donde podría dejarse fluir más intensamente, cuando las condiciones pragmáticas de la comunicación lo aconsejaban, como en la crónica “Benarés”. Este fragmento de la Terrible demuestra, además, el poder de lo aural para conservar de un modo más intenso las emociones, por las mayores libertades que la palabra hablada posee ante el lenguaje, pero también por las afectaciones audibles en la voz que clama “sangre para la Terrible”.

4.2 Benarés: lo aural como herramienta auxiliar de la memoria

Aunque existen otras individuaciones sustentadas en el mismo germen estructural de la trayectoria india de 1971 –por ejemplo, la “recaída” en la visión de la Kumara Devi en el radioteatro *Chutes* o la reiteración variable de la conversación con un gurú que, además de sus dos individuaciones en *Cobra*, se retoma en el radioteatro *Récit*–, me centraré en el texto dedicado a Benarés por la distancia que lo separa de la fuente. Al ser creado casi una década después –la versión francesa se

publicó en *Le Monde* el 13 de julio de 1980; la española, en 1987– y publicarse en un contexto no-ficcional,¹⁷³ podrían rastrearse las estrategias escriturales que moviliza en cada caso Sarduy y demostrarse que la cinta grabada en 1971 fue un instrumento de trabajo eficaz por un largo período. Como veremos, hay entre esas individuaciones conexiones genéticas que permiten demostrar que no son los recuerdos o las fotos, sino las palabras grabadas –cada vez una nueva transducción– la fuente de muchos de los textos “indios” de Sarduy.¹⁷⁴

El estudio de las individuaciones de la década de los ochenta arroja que, si bien hay relaciones con diversas zonas de la grabación, esos textos toman como fuente principal una pequeña porción de la misma. Se trata de los once minutos en los que Sarduy describe las orillas del Ganges en Varanasi, que va del fragmento 89 –la descripción del templo de La Terrible– al 100 –un pasaje dedicado a las vacas. Otro aspecto general interesante es que, si bien el carácter lento y fragmentado de la grabación es constatable en la secuencia de párrafos cortos del “Diario Indio” (figura 13, *supra*), no sucede lo mismo en “Benarés”,¹⁷⁵ cuyos párrafos son mucho más largos y uniformes. Sería posible ver en esta diferencia no solo un efecto de la pragmática que gobierna el funcionamiento de los textos, sino también la consecuencia de una disminución de los efectos emocionales particularmente audibles en la descripción del templo. La impresión causada por esta visita inicial a la India se ha atenuado con el paso del tiempo y otros viajes. Las visitas posteriores no producen en él esa “extrañeza” del medio que fue el germen estructural de estas

¹⁷³ *Le Monde* había encargado crónicas a diversos escritores en las que evocaran una ciudad a su elección. Como cabecera de la de Sarduy se explica que su turno ha llegado luego de que Juan Goytisolo escribiera sobre Estambul, Jorge Amado sobre Bahía y Kenneth White sobre Glasgow. Es destacable la vocación orientalista de ambos escritores hispanicos y la reincidencia nacionalista de los otros dos creadores; sin embargo, todos gravitan en torno al mismo eje de la emigración/exilio.

¹⁷⁴ Otra relación genética interesante es la que hay entre el comienzo de *Maitreya*, con la descripción de la muerte del maestro y la huida de los monjes tibetanos, y los pasajes de la grabación dedicados a la vida de los monjes en el exilio.

¹⁷⁵ Me referiré así a ambos textos de los ochenta, ya que entre ellos no ha habido más que un proceso de traducción en el que, de seguro, intervino el propio autor. Las diferencias entre ambos se reducen a la eliminación de algunas frases y la inclusión de subtítulos en el texto en francés, y a una segmentación de párrafos que difiere en ocasiones.

creaciones. La grabación sigue siendo el mejor testigo de esos afectos suscitados, y a ella regresará repetidamente, intentando que la escucha los reproduzca.

El eje temático de la crónica sobre Varanasi es la dualidad: de orillas, en el Ganges –en sentido geográfico, urbanístico y religioso– y de orillas en la vida –por la fuerte presencia del ciclo vida-muerte. La tesis queda plasmada en el inicio del segundo párrafo: “En las márgenes del Ganges, *lo que piensa es el espacio mismo*”. Varanasi, como también dicen estos textos, no es una ciudad, sino un borde, una frontera. Esta es quizás la razón por la que Sarduy se siente tan a gusto, por ser un sitio donde, como en Tánger, puede escucharse estereofónicamente. Esa construcción de la frontera que se disemina por los textos de los ochenta se encuentra en el fragmento 92 de la grabación, pero había sido casi completamente silenciado en el “Diario Indio” de *Cobra*, donde apenas es legible en una referencia a “otra ribera” y en un complemento adverbial –“y más cerca”– con el que genera planos entre el firmamento, “la planicie vacía” –lado infausto del río– y la pluralidad de barcas y ofrendas en la orilla donde se ubica el narrador (figuras 15 A, B, C y D).

91 Al río las cenizas, al río las vacas muertas flotando hinchadas. Los cuernos sobrepasan el nivel del agua entre las barcas que van hacia

el otro lado, hacia el lado vacío en las riberas donde los que morirán, rencarnarán en [¿Arnos?].

92 De este lado los templos, los orantes, la música que no cesa de los tamborines, de las flautas. De este lado los que se pintarrajean de blanco: tres rayas en la frente;

los que se inmergen en el agua: tres veces, una por Brahman, una por Shiva, una por Vishnu; los que se rosean con esta agua bendita; los que oran; los niños, agua en la boca para que se purifiquen; la casa de las viudas llorando, gimiendo eternamente por su marido. De este lado la casa del preceptor de impuestos que coronan dos tigres amarillo. De este lado los templos de cúpulas tibetanas doradas, los templos nepaleses. De este lado los que oran, los que se inmergen, los que descenden las escaleras frente a las barcas.

iluminando las barcas.

De este lado los que creen. De este lado los que enseñan, los divinos.

100 Ante una muñeca de celuloide con varios bracitos y un vestido de raso morado y rosa, alrededor del micrófono, el coro de adeptos se turna para que la música no cese; han colgado altoparlantes en los postes para que la escuchen

hasta en la otra ribera.

Una nubecilla escarlata, que emana de un montículo ardiendo, perfuma la diosa; un enano ranoide gime a sus pies.

101 Los bramines embadurnan de lacre las columnas del templo;

los monos, colgados por el rabo, se balancean en los badajos de las campanas.

Tres inmersiones. Tres veces tomo agua entre las manos, que en silencio devuelvo al río. Un disco rojo abrasa, del otro lado, la planicie vacía, arenosa, y más cerca, ilumina las barcas inmóviles, las ofrendas —bandejas de mimbre que arrastra la corriente—, un cerco de ceniza que los perros husmean.

B y C

3 La légende dit que Varanasi - nom indien de Bénarès - fut la première ville édifíée au monde, à l'aube du temps et de l'homme ; l'hindouisme que, pour peu qu'on meure sur ses rives - mais uniquement du bon côté du Gange, l'autre est retardataire et néfaste,

- on peut bénéficier d'une réduction intéressante, ou même d'une exonération, de cette fiscalité incontournable qu'est la réincarnation.

Les bouddhistes assurent qu'avant d'aller prêcher pour la première fois, près des gazelles attentives du parc voisin de Sarnath, le Bouddha Çakiamuni, qui était revenu de tout excès - ni austérité tenace ni jouissance débridée, - traversa en silence la ville. L'islam démolit méticuleusement quelques bâtisses et puis se retira avec discrétion. Quant au christianisme, s'il est présent ici, c'est dans la prolifération peinturlurée de ces icônes qui justifient le crédit des imprimeries de Bombay : où l'on voit, aussi euphorique que Ganecha, le petit dieu éléphant, un Christ hollywoodien, plus superstar que nature, dans une auréole en arc-en-ciel, côtoyer, sans le moindre ressentiment théologique, le couple par excellence du panthéon indien : Shiva et Parvati, plus fardés et enduits de la patine du kitsch que Doris Day et Rock Hudson dans Tea for two.

4 Peu importe au nom de quel dieu. On plonge dans le Gange. Je m'y jette, avec cette conviction que seul permet le fanatisme, à 6 heures du matin ;

eau blanchie par la cendre récente de ceux qu'on vient d'incinérer.

Plus : je loue une barque, de celles qui longent les ghats. J'y monte en compagnie de mon ami philosophe. Au milieu de la rivière, j'arrête le batelier interdit, et jette dans l'eau le manuscrit, soigneusement dactylographié, d'un de mes romans.

5 " C'est un livre sacré ? ", me demande, dans un anglais très britannique et d'une voix suraiguë, le passeur. " Si l'on veut. "

6 Résultat prévisible : les eaux ne reçoivent pas mon " don ". Le livre flotte, dérive. Le carton de la chemise à tirettes, qui résiste à l'immersion, le fait tenir à flot, s'éloigner

dangereusement vers la mauvaise rive. Philosophe, batelier et auteur refusé - par les instances les plus transcendantes - s'emploient à faire couler, à coups de rame acharnés, l'insubmersible récit.

- 6 Previsible resultado: las aguas milenarias no aceptan mi “ofrenda”. El manuscrito encartonado flota, deriva, no se hunde, y lo que es peor, se va alejando poco a poco **hacia la mala orilla**. Los tres, filósofo, barquero y autor rechazado perseguimos al texto malhadado sobre las aguas y le entramos a remazos encarnizados. Hasta que se lo lleva la corriente. Hacia el delta, hacia dios.
- 7 Tres inmersiones: por Brahma, por Shiva, por Vishnú. Detrás de los fieles y de los peldaños de piedra que llegan hasta el río, se despliega el ocre: tierra porosa, muros, madera, mimbre de los parasoles cubiertos con letras rojas; en las fachadas de los viejos palacios coloniales en ruina se repite, como una irrisión o un reverso de tanta mística, el didáctico emblema del Partido. El cielo es también ocre, de humo y de ceniza. Vuelo inmóvil de los cuervos.
- 8 **Benares no es una ciudad, sino un borde: uno de los bordes del Ganges**. También, el borde de la Tierra, ya que esas aguas, se afirma comunican directamente con el Cielo: el río es como el doble, o el reflejo, de otro río invisible, que fluye en otro espacio, en un tiempo sin tiempo y cuya fuente coincide con la de toda posible creación incluida esa creación de lo ilusorio que denominamos realidad.
- 9 **Sólo un borde es habitable;**
el otro, por decreto metafísico, está asimilado a la condena, a la invisibilidad.
En el margen posible se acumulan casonas inglesas, de un azul pálido y descascarado, templos de monos, hogueras y barcazas; por el suelo se extienden las interminables bandas de tela que antes se han golpeado contra las rocas: franjas bermellón paralelas, naranja quemado, negro y oro, que dibujan, vistas desde lo alto, como un emblema de buen augurio antes de la inmersión ritual.
- 10 La rivera opuesta también comunica con algo invisible, con un *ailleurs* pero infemal. Por eso está siempre desierta. Al menor signo anunciador de la muerte, los reverentes la abandonan; perecer allí –por la noche sólo quedan animales enfermos, dementes e intocables – significa un atraso fatal en la inexorable progresión kármica,
ante la cual toda transformación física debe representar una promoción.
- 11 **El borde fasto atrae tanto como el otro rechaza:**
de toda la India llegan cada día miles de peregrinos, mortificados y anémicos,

D

Figuras 15 A, B, C y D. La constatación de la dualidad confluyente en Varanasi en los fragmentos 91 y 92 de la grabación afecta muy poco el “Diario Indio”; pero diez años después se convierte en un *leit motiv* de “Benarés”. Las columnas se corresponden con el orden temporal de las individuaciones: grabación-“Diario Indio”-“Bénarès”-“Benarés”.

La mayor diferencia entre la grabación y “Benarés” no es la explosión del tema de las orillas a lo largo del texto, sino el marcado interés por explicar la orilla infausta del Ganges. En la grabación solo se menciona al final del fragmento 91, pero existe virtual e intensamente como oposición a

esa suerte de mantra, “de este lado”, que se reitera en el fragmento 92. Esa orilla infausta actúa en la grabación como el polo oculto de la elipse barroca, y se manifiesta plenamente una década más tarde, en frases como: “la otra vertiente que todo el mundo evita”, “la mala orilla”, “el otro [borde], por decreto metafísico, está asimilado a la condena, a la invisibilidad”; pero, particularmente, en el siguiente párrafo:

La ribera opuesta también comunica con algo invisible, con un *ailleurs* pero infernal. Por eso está siempre desierta. Al menor signo anunciador de la muerte, los reverentes la abandonan; perecer allí –por la noche solo quedan animales enfermos, dementes e intocables– significa un atraso fatal en la inexorable progresión kármica, ante la cual toda transformación física debe representar una promoción.

Sarduy parece estar saldando una deuda con esa “mala orilla”, casi invisible metafísica y textualmente en su experiencia de 1971. No olvidemos que durante la década que ha pasado Sarduy ha escrito el núcleo de su teoría neobarroca, donde esos polos invisibles poseen un rol activo. Tampoco olvidemos que desde inicio de los ochenta comienza a ser apreciable en su obra un pesimismo sobre el sentido de los ciclos personales y comunales en los que participa. El escritor madura, el exilio se alarga, los amigos se alejan. Las “transformaciones” no siempre devienen “promoción”. Tal vez por eso el verbo francés “rester”, usado en 1980, es sustituido por el definitivo “perecer”, en la publicación de 1987. No obstante, podría ser que Sarduy esté empleando el verbo francés en el sentido de la frase “y rester”, que según el *Larousse* se utiliza en lenguaje familiar para “perdre la vie dans une entreprise dangereuse”. Permanecer en esa orilla silenciosa es un suicidio metafísico, hay que volver al lado fasto, el del barullo.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Ese “barullo” no es solo acústico sino simbólico, como lo confirma el tercer párrafo de “Benarés”, dedicado a la superposición de religiones en las orillas del Ganges. Este fragmento parece venir más de una reflexión posterior sobre los efectos del colonialismo y la globalización que de una impresión *in situ*. En la grabación no se refiere a esa superposición, templos de diversas religiones se suceden como un continuo. La única excepción ocurre en el tercio

Otro tópico recurrente en “Benarés” es la importancia de la escritura, que salta de la página o el manuscrito a los parasoles, a los muros de la ciudad y al cuerpo (figuras 16 A, B y D). La cercanía entre la grabación y el “Diario Indio” en este pasaje es inmensa. Sarduy describe el proceder de este “gurú” como un acto de maquillaje. No solo por la asimilación del instrumento ritual a un “vanité” o “vanity” –la “motera” de una década más tarde–, sino por la proliferación de colores, acentuada en el “Diario Indio” con ese verde que se aplica, no en los ojos sino en “las verijas”.

Para 1980, el “gurú” ha devenido “joven saddhú” –todo el colorido de la individuación anterior se concentra en esa especificación para quien conoce los rituales hindúes– y el maquillaje es ahora “un verdadero trabajo de copista”, “la tortura de una reproducción dérmica”. Estaríamos en otra zona de interés de Sarduy, el tatuaje, si no fuera por el hecho de que lo torturante no es tanto la inscripción como su repetición constante, ya que entre trazo final y trazo inicial está el lavado ritual en el Ganges, la desaparición de esa obra minuciosa, el silenciamiento del sentido. Volvemos aquí a la aceptación del ciclo universal, aplicado ahora al cuerpo, último lugar posible para la interpretación. No es de extrañar que “Benarés” se publicara en 1987 en la sección segunda –“Lección de efímero”– de *El Cristo de la rue Jacob*, justo después del aparte titulado “Arqueología de la piel”.

final, cuando observa en un templo tibetano “los dioses animales de la otra religión [que] han venido a injertarse” (fragmento 125). La extrañeza de ese “injerto” es lo único comparable a lo que desarrolla años después en la crónica.

99 Frente al río, frente a los músicos que se van reemplazando siguiendo el ritmo de las encantaciones monótonas

un gurú desnudo fuma. Una argolla de plata le cercena el sexo. Otro, con un vanité se pinta cuidadosamente sobre el cuerpo embadurnado del blanco signos dorados: una D en el brazo, se decora con minucia y con devoción los pies, la palma de las manos.

Mira el río. Absorbe agua por una nariz, la expulsa por la otra. Se lava. Vuelve a mirar al río.

Permanece en silencio mientras dos viejas azafatas le traen flores, limpian la estrada de madera de tabloncillo donde él se encuentra, el parasol roto que lo cubre, de trapo. Permanecen mirándolo mientras

unos niños se acercan con pequeñas vasijas de barro en las cuales una vela encendida y flores serán depositadas en el agua para que el río se las lleve entre las barcas,

sobre los cadáveres de los leprosos y los que han muerto de variola que yacen en el fondo, amarrados a piedras

y que, la crecida viniendo, serán arrastrados hasta el mar. La crecida: esqueletos quedarán prendidos en las molduras de estos palacios que miran el río, armazones óseas podridas de vacas en las torres, jabalíes en los balcones.

103 Con un vanity y un palito se va cubriendo el cuerpo, ya blanqueado, de lo que copia de un libro: con polvo de sándalo un rectángulo amarillo en la frente, una V roja en el brazo, tridentes en las manos, sobre fondo cinabrio el nombre repetido en la planta del pie.

Azafatas raídas le traen florecillas frescas, panetelas, unas monedas; barren la plataforma de tabloncillo, arreglan los harapos del parasol.

Dos niños le muestran, en minúsculas vasijas de barro, velitas encendidas que luego dejan en la orilla y empujan con las manos como barcos de papel.

Se vetea de verde las verijas, una argolla de plata le cercena el prepucio.

12 Algunos viven bajo los parasoles de la orilla, sin más posesión que un manuscrito sánscrito, unos pinceles y un tazón de cobre.

Un joven *saddhú*, ayudado por el espejito de una motera, emprende un verdadero trabajo de copista: desde el alba, transcribe, milímetro por milímetro, en su piel, previamente cubierta de ceniza, como si fuera una página, las letras que va copiando de una tableta, madera de palma agujereada y polvosa, ilegible, como si la última interpretación posible tuviera que pasar por la tortura de una reproducción dérmica, o como si todo cuerpo humano no tuviera acceso al sentido más que transformado en texto móvil, en la marca de un desciframiento y una inscripción.

Figuras 16 A, B y D. El pasaje sobre el gurú que escribe en su cuerpo va de la descripción, en las individuaciones iniciales, a la reflexión. Se ha eliminado la individuación “Bénarès” para facilitar la lectura.

Como afirmé antes, no solo el cuerpo se convierte en soporte de la escritura, los parasoles y los muros también están inscritos. La transducción de este pasaje tiene una interesante peculiaridad. En la grabación esa escritura no tiene color, pero en el “Diario Indio” sabemos que el rojo aparece tanto en los muros como en los parasoles y que, en las paredes, junto a los “borrones rojos”, hay mensajes escritos en sánscrito y con carbón. ¿En qué lengua y qué sentido tienen esos “borrones rojos”? ¿Existe esa oposición entre lo rojo y lo negro que el “Diario Indio” parece insinuar? La respuesta pública llega con Benarés: “en las fachadas de los viejos palacios coloniales en ruina se repite, como una irrisión o un reverso de tanta mística, el didáctico emblema del Partido”.¹⁷⁷ Sí, hay una oposición entre la mística del carbón y el rojo del emblema, ¿de qué partido? La respuesta íntima se encontraba en el archivo de Sarduy y fue publicada por Gustavo Guerrero en el catálogo de la exposición *El Oriente de Severo Sarduy*, en la p. 173, acompañada del fragmento de “Benarés” que he citado (figura 17). ¿Qué ecos crea la repetición del emblema comunista sobre “la fachada de los viejos palacios coloniales en ruina”? Es la mística quien, a mi juicio, burla con su proliferación y resistencia las iconografías antiguas y presentes, superpuestas al barullo místico, pasajeras.¹⁷⁸

¹⁷⁷ En los templos de Benarés es posible apreciar una arquitectura que combina edificios de los períodos del imperio mogol y del imperio británico. Muchos de los edificios coloniales del siglo XIX imitaron incluso el estilo mogol, por lo que la frase de Sarduy puede no ser arquitectónicamente exacta, aunque eso no resta significación a la superposición roja sobre esos muros ya doblemente imperiales.

¹⁷⁸ Otra fuente no aural mucho más evidente que esta fotografía personal es el folleto turístico del que extrae la cita que sirve para crear un ciclo de apertura y cierre en las dos individuaciones de los ochenta: “Dejarás a Benarés, pero Benarés no te dejará. Algo en ti, adentro, habrá cambiado para siempre”. La cita en cuestión ya había aparecido en inglés, de seguro su lengua original, en el “Diario Indio” de *Cobra*. El aprovechamiento de la cultura de masas que es recurrente en Sarduy adquiere aquí un tinte diferente, pues la parodia cede ante la verdad emocional que la frase publicitaria adquiere en su nuevo contexto. Solo he encontrado noticias sobre esta frase en el blog de viajes del veterinario húngaro Radnai Itzvan (<http://drradnaiistvanblog.blogspot.com/2014/01/india-ix1.html>), encabezando una entrada que se refiere a un viaje a la India en 1974, lo que demuestra que la cita en cuestión era el centro de una campaña publicitaria de la época.



Figura 17 Benarés, India, 1971. Archivo personal de Severo Sarduy. Tomado de https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/sarduy/exposicion/diario_02.htm

Me parece oportuno referirme con más detenimiento a un último proceso de silenciamiento y posterior expansión que ya mencioné en el apartado anterior. Se trata de uno de los acontecimientos más importantes de este viaje: la ofrenda del manuscrito de *Cobra* –inconcluso, pues los fragmentos finales de la novela son una transducción de lo que se vive durante este viaje– al Ganges (figuras 18 A, C y D). La frase “El agua, el río, el texto al río, flotando” alcanza un desarrollo narrativo que en la individuación en francés de 1980 incluye un diálogo en estilo directo entre el barquero que conduce a los turistas y a Sarduy. “‘ C'est un livre sacré ? ’, me demande, dans un anglais très britannique et d'une voix suraiguë, le passeur.// ‘ Si l'on veut. ’”.

94 Los niños piden tocando flautas, los lisiados, los leprosos, los ciegos, los que enseñan, los que llevan bastón, los que están vestidos de naranja y llevan un bastón naranja, los monos.

95 El agua, el río, el texto al río, flotando.

96 Las barcas, los parasoles gigantes, con letras, alrededor del centro.

Las inscripciones sobre los muros.

El agua que desemboca en el río, aumentándolo, que arrastra las cenizas, que arrastra el polvo.

Los niños que se bañan en ella.

4 Peu importe au nom de quel dieu. On plonge dans le Gange. Je m'y jette, avec cette conviction que seul permet le fanatisme, à 6 heures du matin ;

eau blanchie par la cendre récente de ceux qu'on vient d'incinérer.

Plus : je loue une barque, de celles qui longent les ghats. J'y monte en compagnie de mon ami philosophe. Au milieu de la rivière, j'arrête le batelier interdit, et jette dans l'eau le manuscrit, soigneusement dactylographié, d'un de mes romans.

5 " C'est un livre sacré ? ", me demande, dans un anglais très britannique et d'une voix suraiguë, le passeur. " Si l'on veut. "

6 Résultat prévisible : les eaux ne reçoivent pas mon " don ". Le livre flotte, dérive. Le carton de la chemise à tirettes, qui résiste à l'immersion, le fait tenir à flot, s'éloigner dangereusement vers la mauvaise rive. Philosophe, batelier et auteur refusé - par les instances les plus transcendantes - s'emploient à faire couler, à coups de rame acharnés, l'insubmersible récit. Finalement, le courant l'emporte. Vers le delta et le dieu.

5 Además: alquilo una de las canoas contrahechas y ahuecadas que recorren el río, junto a los ghats. Subo con mi amigo, y en medio de la corriente tiro al agua el manuscrito cuidadosamente mecanografiado, de una de mis novelas. El barquero atónito, en un inglés británico, voz de soprano me pregunta si es un libro sagrado.

6 Previsible resultado: las aguas milenarias no aceptan mi "ofrenda". El manuscrito encartonado flota, deriva, no se hunde, y lo que es peor, se va alejando poco a poco hacia la mala orilla. Los tres, filósofo, barquero y autor rechazado perseguimos al texto malhadado sobre las aguas y le entramos a remazos encarnizados. Hasta que se lo lleva la corriente. Hacia el delta, hacia dios.

Figuras 18 A, C y D. Silenciamiento y expansión de la ofrenda del manuscrito de *Cobra* en el Ganges.

No hay en *Cobra* ni una mención de este suceso que vendría a unificar las acciones de su autor con las de los miles de peregrinos en la orilla del Ganges. En los ochenta, la expansión narrativa del hecho viene a confirmar esa comunión entre esas otras dos orillas que son Occidente

y Oriente: el autor es uno más, su texto es también sagrado y, a la vez, una ofrenda más, como esas “velitas encendidas que [dos niños] luego dejan en la orilla y empujan con las manos como barcos de papel”, que sí aparecen en el “Diario Indio”.

En los ochenta, esa expansión narrativa es, también, paródica. Los dioses parecen haber aceptado la ofrenda, pero no sin antes desplegarse un grotesco espectáculo: “Los tres, filósofo, barquero y autor rechazado perseguimos al texto malhadado sobre las aguas y le entramos a remazos encarnizados”. Situarse en el borde es difícil, mantenerse allí acarrea la liberación. Para Sarduy, un occidental consciente de la dualidad de su excéntrico privilegio, el acceso a esos bordes pasa por la parodia y mortificación del yo, origen de “un mismo pensamiento: el que, enmascarado por la palabra, concibe a la realidad como una pura simulación; el que, desde el principio y de modo irreversible, ha comprendido que el vacío lo atraviesa todo y que el todo perceptible no es más que su metáfora o su emanación”.

Esta frase final que aparece en ambas individuaciones de los ochenta es la explicación de otra dualidad: la que existe entre Benarés y Sarnath, terreno sagrado para los budistas. De modo que Sarduy ha escrito una crónica sobre lo que, desde el punto de vista occidental, es una ciudad; pero que en realidad contiene dos territorios:¹⁷⁹ Varanasi y Sarnath, conectados por “una carretera polvorienta, repleta de bicicletas y de vacas”. La complementariedad de estos territorios es la que revela el verdadero beneficio de ir a meditar al Ganges: el espacio piensa, el espacio muestra que la realidad es simulación. El trayecto que unifica estos territorios es uno que va de la proliferación al vacío –o viceversa, según el sentido del caminante–, del “estrepitoso encuentro urbano de vacas y camiones”,¹⁸⁰ del canto de los adeptos de Durga, “con un micrófono y un altoparlante”, al

¹⁷⁹ Sarduy se refiere a “dos ciudades, que siempre se visitan juntas y a la carrera”, pero antes había dicho de Sarnath que es un “vecino parque”.

¹⁸⁰ Es curioso que las vacas ocupen un lugar tan destacado en la grabación y que apenas se les mencione en las restantes individuaciones. Esta frase, por ejemplo, es el resumen de una larga amonestación a las vacas por obstruir el tráfico.

silencio solo interrumpido por el tintineo de los molinos de plegarias de los monjes budistas. La diferencia de ambos paisajes es visible y audible en cada una de las individuaciones, desde la grabación hasta *El Cristo de la rue Jacob*. Esos polos, reconciliados por la trayectoria que los peregrinos repiten, revela una fórmula de acceso a un sitio anterior al lenguaje e incluso al pensamiento, anterior al yo. Cada creación de Sarduy podría leerse como la re-activación de esa fórmula.

La disolución de las oposiciones y la develación de la realidad como máscara solo podía conducir al acto ritual que ponía fin a la escritura: el abandono del cuidado manuscrito de *Cobra* en las aguas del Ganges. Hay aquí un acto ritual y un acto literario: la destrucción del archivo borra las huellas del autor y lo desplaza del centro emisor. No es la primera vez que Sarduy realiza un acto semejante. En los comienzos de su exilio, antes de dejar la Casa Cuba en París, quemó su guayabera. Décadas después, ante la eminencia del desenlace de su enfermedad, puso su “archivo en orden”, destruyendo casi cualquier vía de acceso genético a su obra. En todos los casos el impulso es lo mismo: sustituir la distracción proliferante por el desamparo creativo que el vacío produce. Ese vacío será ocupado por los lectores quienes, despojados del genotexto, solo podrán aferrarse a la superficie para, desde allí, practicar una *radial reading* que no conduce a la recuperación de lo que yace en el fondo del Ganges (ver “Interview”).

No quiere decir que deba renunciar el investigador a esos fragmentos y desechos que restan en el archivo del autor. Al contrario, esa *radial reading* implica recuperar de esos desechos la potencialidad que condujo a esta o tal individuación textual o aural, el germen de aquello que nunca llegó a escribirse, pero que estaba allí, en una frase, una voz o una melodía registrada en minicasetes que sí conservó. Para esta lectura que he realizado de sus obras y de su archivo —que ha sido en realidad una escucha— he intentado situarme en el centro vacío del espacio estereofónico

que generan. Ese lugar vacío, pero actuante, no fue tan solo un lugar de creación. Sometido una y otra vez a la des-autorización, ese lugar se fue vaciando para permitirnos ocuparlo como lugar de escucha. Ese lugar privilegiado, punto de escucha, tachado y adictivo, me recuerda al *sweet spot* de los modernos sistemas de sonido surround, un sitio desde el que se incrementa la percepción sonora espacio-temporal. Es a ese sitio, que una vez ocupó el autor, al que debe aspirar el receptor de la obra de Severo Sarduy.

Conclusiones

En uno de esos pequeños textos que su *Obra Completa* recoge bajo el rubro “Autorretratos”, Sarduy menciona lo que para él fue la obra más acabada de Mark Rothko, su suicidio: “su investigación del rojo llegó a tal profundidad, a tal diálogo, que tuvo que derramar el modelo –y el origen– de todo posible rojo: la sangre humana” (36). El texto se titula “Cromoterapia” y fue escrito en 1990. Uno meses más tarde Sarduy optaría por radicalizar su exploración en la auralidad encerrándose a organizar su biblioteca y a leer a San Juan de la Cruz. Se lo dice a sus padres, en una carta que ya he citado antes, y a su amigo, Emilio Sánchez Ortiz: “Estoy protegido por la soledad y el silencio y secretamente desasido, apaciguado” (1721). No hay que sacar conclusiones apresuradas, esta opción final no difiere de la que declara en el primero de sus poemas publicado, cuarenta años antes, donde asegura ir “Recostado a un silencio,/ que no hay voz que lo rompa,/ ni ser que lo divida” (*Severo Sarduy en Cuba* 19). La elipse de su sondeo en lo aural vuelve al polo del silencio, modelo y origen de todo lo que escuchamos. El intelectual latinoamericano más escandaloso de París se somete al silencio.

El arco que va de esa indagación inicial, letrada y virtual, a la encarnación del silencio se nutre de una progresiva conciencia del poder corrosivo/creativo de lo aural y del lugar de esa zona del *sensorium* en su poética. Como hemos visto, Sarduy pasa de la simple constatación de lo transmedial en la obra de algunos de sus contemporáneos, como Rolando Ferrer y Roberto Branly, al despliegue de una topología del oído y una política del decir y el escuchar ya plenamente visible en *Cobra*, novela signada por intensos procesos de transducción. Al comienzo de la década siguiente, la entrevista radial concedida a Saúl Yurkievich demuestra la pervasividad de lo aural en su obra: no solo se manifiesta en la praxis creativa sino también en la reflexión. Lo mismo

sucede con la radio como medio: del desdén a sus posibilidades a la fe en el poder transformativo del lenguaje radiofónico. Pero hay aún otro mecanismo más, desde el que me gustaría pensar las conclusiones y posibilidades de esta disertación: sus grabaciones personales, conservadas hoy en la Firestone Library.

Desde finales de los sesenta una grabadora de mano lo acompañó en sus viajes, en sus entrevistas, incluso como herramienta para sostener el lazo familiar que el exilio tensaba. Al igual que los consumidores que tenían acceso a los avances de la técnica en el campo del sonido, Sarduy fue creando una audioteca personal. No me refiero a la colección de los fieles discos de vinilo producidos comercialmente, sino a las grabaciones piratas realizadas por él mismo. Es en ellas donde más claramente puede escucharse no solo su imaginario sónico, sino las políticas que lo rigen. Mientras algunas de esas cintas contienen un solo programa radial, en varias de ellas puede escucharse la discontinuidad característica de su imaginario: un programa de radio que sigue a otro de fecha muy distinta; una interrupción del texto que se escribe en directo y en español por una frase en francés de carácter absolutamente contextual; un silencio poblado de los sonidos cotidianos de la casa en Saint Leonard; e incluso, luego de un largo silencio de la cinta, la sorprendente grabación de una llamada telefónica de Sarduy a su familia en Cuba, donde solo lo escuchamos a él e intuimos, por sus respuestas, las voces arrancadas de su paisaje sonoro por el exilio:

[Escuchar. Grabación personal. Inicio de una conversación telefónica familiar]

Esta cinta en particular, la cara B de un casete que el catálogo de la Firestone Library simplifica en la expresión “Lezama F. Culture I / Celia Cruz II, undated”, ilustra la estereofonía de su imaginario sónico y la carga afectiva de esos objetos sonoros allí registrados, especialmente lo asociado con el exilio. La siguiente tabla los enlista:

Table 1 Exportada de las etiquetas del software Audacity. Las columnas Start y End indican el inicio y final de cada objeto sonoro (Label), una duración expresada en segundos

	End	Label
0	222.173733	Quimbara, Celia Cruz
222.173733	392.292268	Bom Dia, Maria Bethania
394.5	567.7	Drama, Maria Betania
567.7	579.851977	<i>scratch</i>
579.851977		Silencio de Saint Leonard
737.6	1295.5	Conversación con los padres
1295.5	1307	Auricular
1307.1	1355.8	
1355.8	1362.498	Silencio
1362.498	1490	Programa científico II
1490.01297	1492.02541	Teclazo
1492.02541	1749	Programa sobre el Tibet
1749	1753	Silencio
1753	1799.92923	Programa sobre Nepal

Esta cara B se inicia con “Quimabara”, por Celia Cruz, en medio de la canción, con tan poca fidelidad que delata su carácter pirata. El tema se interrumpe casi al final para dejar escuchar la grabación que, para incorporar a Celia, se había borrado: “Bom dia”, de Maria Bethânia, su otra diva mulata favorita, la voz que dice amar en “Soy una Juana de Arco electrónica, actual” en 1985. Las superposiciones no terminan allí, le sigue “Drama”, por la misma cantante brasileña, dos temas que no aparecen seguidos en ninguno de sus discos oficiales, lo que vuelve a señalar a esta grabación como una colección personal de voces. A medida que el *fade out* de la grabación comercial se produce comenzamos a escuchar un ruido peculiar: el de la aguja del tocadiscos sobre *la plage*: “Drama” es el tema que cierra la cara B del LP homónimo de 1972.

Ese *scratch*, que recientemente ha vuelto a ocupar el imaginario sónico occidental por la nostalgia que engendró su desaparición en la era de la reproducción digital –hoy puede comprarse Ud. un LP de la última estrella pop–, es seguido por un silencio poblado de sonidos lejanos. Se trata de 2 minutos y 38 segundos del silencio cotidiano de su casa francesa, cuyo final –los pasos

y la voz de Sarduy que se acercan al darse cuenta de que la música ha terminado y la grabadora sigue encendida— escuchamos en el fragmento que cito arriba. Y, como también hemos escuchado, luego de un ruido similar al que hacían esos dispositivos cuando se iniciaba una grabación: “[Sarduy]: Aló! ¿Cómo estás tú, viejo?... Tú bien, ¿no?... Sin problemas, ¿no?”. Una conversación familiar que, si mis oídos no me engañan, parece haber sido grabada exprofeso.¹⁸¹ Luego del sonido del auricular cuando se cuelga el teléfono se interrumpe la grabación y reaparece la sonoridad subyacente: un programa de radio en francés que se va deformando, “fuera de revoluciones”, un silencio y otra vez el programa, la voz deformada del invitado de un programa científico sobre Pasteur que interrumpe un “teclazo”, haciendo que aparezca entonces otro programa de radio, sobre las costumbres en el Tíbet y en Nepal. La cinta termina, la emisión se corta.

Colecciones de objetos sonoros similares, cuya selección, yuxtaposición y continuidad expresan su filiación al imaginario sónico autoral, se repiten en el archivo de Sarduy. Son secuencias de *chutes*, por lo que puedo afirmar que, tanto como la radio y el exilio, esta posibilidad de manipular el sonido por medio de artefactos portátiles influyó decisivamente en su escritura, y particularmente en el imaginario sónico de sus obras. Al convertir la grabadora portátil en una acompañante cotidiana —al menos desde el 71 posee una, pues la lleva a la India—, Sarduy participaba de la naturaleza androide que luego adjudicaría al Cosmólogo de su última novela. La diferencia es que lo que interesa a Sarduy no es expresarse, sino escuchar, registrar, reproducir. No obstante, tanto Sarduy como el Cosmólogo —y otros personajes de sus novelas que establecen

¹⁸¹ El padre, la madre, la hermana se pasan el teléfono en la sala de la calle San Francisco, en La Habana. 9 minutos y 18 segundos sobre el clima, la salud, el resto de la familia, los amigos, las necesidades económicas de la vida diaria y el malentendido que ha hecho que Sarduy llame a Cuba. Por la mención de la difícil situación en España que le impide ir allí de vacaciones y su decisión de ir a Marruecos, esta conversación pudo muy bien tener lugar a finales de los setenta, posiblemente antes del verano de 1978, en plena transición española. Ese viaje a Marruecos podría ser, por tanto, el que inspiró “Je vous écoute”, su último radioteatro.

nexos directos con artefactos aurales— encarnan la noción de la transducción como un acto corporal, performático, en el que los earcons viajan del medio aural al textual y viceversa guiados por el afecto y conducidos por el engarce cuerpo-máquina.

La pérdida del paisaje sonoro cubano y los sucesivos enfrentamientos a otras auralidades exacerbaron su necesidad/capacidad de escuchar y su voluntad de desarrollar una política del decir más que de lo dicho. Si añadimos a esta fórmula su incorporación a diversos equipos de la radio pública francesa desde los comienzos mismos de su exilio, tenemos el caldo de cultivo apropiado para esa, en palabras de Sánchez Ortiz, “voz que llaman Severo Sarduy”. Como muestra claramente esta cinta, la auralidad cubana es uno de los centros de esta elipsis —muy en primer plano durante los sesenta, en sordina luego, emitiendo ecos continuamente—; pero su punto de escucha le permitió percibir otras zonas del espectro sonoro global, ondas emitidas desde el margen corporal del individuo —palmadas, gritos, carcajadas— y desde el margen geopolítico —flamenco, afro-sonoridad, molinos de plegaria. Capacidad y voluntad de escucha, entrenamiento y praxis de una política del sonido sustentada en la disonancia como valor. Emergencia de un imaginario sónico de sustrato anticolonial y antitotalitario que se nutre de los procesos de asimilación y consumo de esas auralidades disonantes-disidentes por parte de Occidente.

Uno de los efectos centrales de esa política del sonido es su interés por la superficie y el material. En sus años cubanos, y desde la visualidad, Sarduy había celebrado las connotaciones disidentes de los pintores abstractos. La fórmula se repetirá para la auralidad: hay que ubicarse en un terreno ajeno a la presión del logos y su secuaz, el contenido. Solo reincidiendo en la superficie, tomando la materia como material de la creación, se puede decir algo nuevo, establecer compromisos ajenos al control del poder. Es desde esa materialidad desde la que debe leerse, por ejemplo, *Flamenco*, un poemario que es un eco de la turistificación del sur de España bajo Franco

sin recurrir a la imitación del lamento gitano. En la misma cuerda deben escucharse los paisajes sonoros asiáticos, pérsicos, afroamericanos. No hay apropiación, no hay esencialismo ni siquiera admiración o reverencia. Esos paisajes sonoros se incorporan a su imaginario sónico para develar conexiones que la materialidad de una nota o el timbre de una voz revelan mucho mejor que una declaración de principios.

En este sentido hay que hacer un lugar aparte a sus dos primeras novelas, especialmente a *De donde son los cantantes*. Es apreciable, y él mismo lo dejó claro, que hay aquí una indagación en la esencia de lo cubano. Tanto por la tradición literaria a la que se adscribe –Virgilio había publicado *La isla en peso*, Lezama llevaba años escribiendo *Paradiso*– como por la pérdida temprana y violenta de ese paisaje sonoro, esa indagación era una necesidad y un ejemplo de los ligamentos de la materialidad sensorial a la memoria. Cumplida la tarea de grabar y re-producir ese paisaje, el escritor reconoce la incapacidad de proponer un nuevo modo de hacer por esa vía. Un recorrido similar es visible en sus radioteatros: la claridad de las voces de *À propos de la Dolores Rondon* deja paso a la opacidad de lo dicho del resto de sus piezas, donde se sugiere expresamente que no se preste atención a la inteligibilidad de las voces, donde se ofrece a los actores la posibilidad de improvisar a su gusto.

De modo que es lo cubano lo único que Sarduy, alguna vez, quiso atrapar en su esencia. Lo que pudo y no pudo lograr en ese sentido le debe mucho al modelo que siguió: los avatares de la música en Cuba. Si fue el primero que ubicó claramente el lugar de lo chino en la cultura cubana fue en gran parte por la curiosidad que le despertaba el rol de la flauta china en la orquesta nacional. Si esa imagen de lo cubano no se resuelve en síntesis sino en violenta yuxtaposición, es porque el paisaje sonoro que registró se caracterizaba por dinámicas de silenciamiento y griterío que enturbian la apacible cotidianidad de la siesta hasta hoy. Dos décadas después, cuando regrese a

ese paisaje sonoro con *Cocuyo*, la intención será la de exponer los efectos del exilio sobre la escucha del paisaje sonoro del país natal: todo viene en sordina, todo ese paisaje sonoro llega luego de múltiples mediaciones –como la voz de Celia en la grabación personal–, todo se escucha desde el más puro acto de la supervivencia.

La dialéctica entre silencio y ruido que antes mencioné es correlato aural del vacío y la proliferación que sustentan sus reflexiones sobre el barroco y el neobarroco. Si bien es cierto que Sarduy nunca utilizó lo aural para ejemplificar su teoría –más bien, brilla por su ausencia–, la noción misma de eclipse/elipsis y toda la reflexión astronómica poseen ecos aurales. En sus reflexiones sobre el tema, iniciadas desde los ensayos de *Escrito sobre un cuerpo*, es distinguible una semántica cargada de referencias sónicas donde el estallido y el eco reaparecen como restos audibles del nacimiento del mundo, único modo de acceder al silencio que antecedió ese Big Bang. Esta no es una invención de Sarduy, sino una característica del discurso científico sobre estos temas que Sarduy incorporó también como material. La centralidad dual de la elipse y las reflexiones de los astrónomos y músicos del Barroco sobre cómo resolver la disonancia se suman para exaltar el valor de esta como disidencia y para encontrar el opuesto complementario de la misma –el otro polo de la elipse– no en la consonancia, sino en el silencio. La solución barroca a esa inestabilidad fue la polifonía. La política del sonido que Sarduy propone rompe con esa estabilidad para introducir una nueva inestabilidad: la multifonía neobarroca, rastreada en su escritura, audible en su colección de objetos sonoros.

Antes de esas reflexiones, el oximorón ruido/silenció puede escucharse en los poemas escritos en Cuba, particularmente en los que concibió ya en La Habana; aunque allí ese silencio es aún una imagen del Padre inescrutable y ese ruido es el de una ciudad en trance sociocultural y político como La Habana de los cincuenta. La influencia de la auralidad del *Apocalipsis* es aún

muy evidente y esos earcons no son exactamente complementarios. Sin embargo, si escuchamos desde la distancia, es posible notar que el recorrido de Sarduy va de este momento inicial de tanteos, pasando por la algarabía de *Gestos* y *De donde son los cantantes*, hacia el equilibrio de esos earcons en *Cobra*, y especialmente en *Maitreya*, para regresar en su órbita, ahora por otra vía, hacia la sordina y el silencio de *Cocuyo* y *Pájaros de la playa*. Hay, en efecto, un recorrido elíptico, en el que tanto la algarabía de Auxilio y Socorro como las sucesivas negativas de los elegidos de *Maitreya* a enseñar y a cantar son gestos emancipatorios. No se trata de dos proyectos separados, sino de un trabajo pertinaz con esa dicotomía que es visible también en su poesía, particularmente en la colección *Big Bang*, y en sus radioteatros –por ejemplo en el díptico *La Plage-Chutes*. Pero es que incluso en sus grabaciones personales hay tramos de eso que John Cage llamó silencio y que no es otra cosa que la concurrencia de sonidos no intencionales, como ese murmullo cotidiano de Saint Leonard.

El fin de su proyecto es la construcción de cámaras de eco, dispositivos que permitan captar y hagan reverberar todo el espectro de lo aural: desde el grito hasta la humanamente imperceptible vibración molecular. Podría decirse que esos dispositivos son excelentes transductores cuyo valor principal se encuentra en el terreno de la virtualidad, de los rizomas que revela y crea entre diversos paisajes sonoros. Debe decirse que, en esto, como el astrónomo, a Sarduy lo guía una curiosidad: el silencio anterior al estallido inicial y que, en su hipótesis, sigue estando detrás de lo que percibimos como real. Estas cámaras de eco, como los radiotelescopios, son la mejor oportunidad que tenemos de afirmar que todo se sustenta sobre la inestabilidad, que todo se aleja del vacío y hacia él vuelve.

Como ya había dejado claro Gustavo Guerrero, hay en su obra una rigurosa indagación en el vacío y sus *alter egos* el silencio, la nada, el cero, el sin-sentido. Esto es particularmente visible

en sus ensayos, y especialmente en *Ensayos generales sobre el Barroco*, donde el montaje cronológicamente invertido de sus libros contribuye al funcionamiento del libro como cámara de eco y nos ayuda a implementar no una lectura lineal, sino radial, de los temas que trata. Sarduy es consciente –como lo fue Cage en la cámara anecoica– de que el silencio ya no existe, y propone la recuperación de ese estado indiferenciado de la materia por medio de la escucha más intensa, una escucha que supere lo casual y lo semántico y recupere el valor de lo acústico y sus efectos.

Estamos otra vez bajo los efectos del oxímoron ruido/silencio, y es posible constatar que, a medida que profundiza en esa recuperación de la no-presencia que estalló en el inicio, sus obras se hacen más atronadoras. Sin embargo, desde los ochenta Sarduy comienza a explorar también las posibilidades y limitaciones de la mudez, tanto en sus últimos poemas –décimas y sonetos muy musicales– como en *Cocuyo*, *Pájaros de la playa* e, incluso, el radioteatro “Je vous écoute”, cuyo título resalta la actitud del autor. Recurrir a la mudez para materializar el silencio en su obra tiene dos lecturas. De un lado, indica una imposibilidad, ya sea provocada por la inefabilidad del contacto con el vacío como por políticas de silenciamiento activas en cualquier paisaje sonoro. Esto es particularmente visible en *Cocuyo*, cuya mudez es vista por los otros como un defecto que acompaña el de su voz aflautada, vergüenza de su padre y eco de la voz materna. Del otro lado, callar podría ser una opción del sujeto, un modo de retirarse del centro y hacer espacio al otro por medio de la escucha, como en el primero de los poemas dedicados a Kline en *Big Bang*: “No hay silencio/ sino/ cuando el Otro/ habla”.

En ese mismo sentido de la aniquilación del Sujeto, Sarduy implementa una serie de políticas dentro de su imaginario sónico que asedian esa noción desde diversos flancos. El primero es su particular concepción de lo sagrado como sonido, lo cual subvierte la estabilidad y permanencia que caracteriza al Sujeto en muchas tradiciones religiosas. Si Dios mismo es sonido

—es en este sentido en el que dice que *Maitreya* es un policiaco religioso—, qué otra cosa puede ser el Hombre sino un eco, una reproducción que se deteriora, que tiende al silencio.

Un segundo modo de asediar esa noción es desmontar la idea de comunidad y construir múltiples asociaciones sectarias, desquiciadas, inverosímiles. El sustento de muchas de esas sectas no es precisamente la solidaridad, en su lugar se sitúan motivaciones menos altruistas y resultados mucho más violentos. Piénsese en el cortejo de Cristo entrando en La Habana, en la iniciación de Cobra, en la traición de la Tremenda a su hermana y, al final, a su propio hijo recién nacido y al enano, en la alianza de Colibrí y el Japonesón o en la vida de los reclusos en el sanatorio de *Pájaros de la playa*. Esa inoperancia de la comunidad posee otra imagen recurrente y acústica: el lugar de las orquestas desafinadas, sin directores, multiétnicas, con repertorios sin sentido. En este modelo de comunidad disonante es menos probable la erección de un tirano, algo que sucede con Colibrí cuando renuncia a su pareja excéntrica y compañero de fuga para sumarse a la homogénea horda de rancheadores.

Finalmente, Sarduy opta por un imaginario sónico que potencia la agencia aural de lo no-humano para poner en crisis la asociación del Sujeto con el hombre y la razón. Esto puede escucharse en el rumor constante que escuchamos brotando de los objetos en sus poemas, en la biofonía atronadora de *Colibrí* y la tecnofonía recurrente en *Maitreya*. En sus radioteatros, un correlato de esa insubordinación es la libertad dada a los actores, cuerpos que performan y transducen, de improvisar. Esa libertad de las voces, esa renuncia a la “gray diction” y la corrección aural, es una denuncia del compromiso ideológico del tono neutro con el poder, y de la fidelidad acústica como traición y silenciamiento del cuerpo. La reivindicación de la infidelidad acústica que escuchamos en su escritura, en sus grabaciones personales —llenas de tramos piratas y caseros— y en sus radioteatros —particularmente en “Tanka”— apuntan a la pérdida de poder espacial del

micrófono, del poder jurídico del realizador y de la impostura temporal de la copia que se propone fiel.

Otro vector de esa política será la necesidad de una escucha distraída para desconectar el logos y reconectar los afectos. Para lograrlo Sarduy propone varios mecanismos, desde la creación de cámaras de eco hasta el empleo de estupefacientes, tanto para la emisión como para la recepción sonora. Una política del sonido no implica solo una política del decir, sino una política de la escucha. Potenciar la escucha distraída o discreta no es renunciar al resto de los modos de escuchar. De hecho, los personajes de Sarduy suelen emplear estos tipos de escucha como mecanismos de agresión y resistencia. La escucha casual es central en una trama como la de *Colibrí*, sustentada en una persecución cuyos ecos conducen al cimarronaje: hay que practicar esa escucha para evitar la captura del poder, hay que “sonar” de un modo que burle la expectativa de una escucha casual en el rancheador. En *Cocuyo*, por otra parte, la escucha viene de la mano del sentido de la orientación, de modo que cambiar el modo de escuchar implica encontrar nuevos modos de orientarse, de recorrer un espacio organizado desde la monofonía para neutralizar toda disonancia. Finalmente, desde la topología del oído del inicio de *Cobra*, es posible concluir que para Sarduy la escucha es siempre erótica, y que es beneficioso entender el acto de escuchar como acto sexual, con todas sus variantes y etapas, desde el flirteo hasta la eyaculación.

En el mismo sentido de la mediación de la escucha, hay en su obra una reflexión constante sobre el rol de los artefactos sonoros, un interés por poner en primer plano esa mediación y por relocalizar la agencia sonora en el artefacto. Si bien esto se corresponde con su objetivo de desplazar al Sujeto de su centro de poder, también se nutre de lo que más afecta su escucha: la auralidad del país natal solo es accesible mediante el tocadiscos y el teléfono.¹⁸²

¹⁸² En una carta a su mentora adolescente Clara Niggeman, ya exiliada en California, escrita el 25 de diciembre de 1963, la anécdota central de la misiva es que Sarduy está esperando una conexión telefónica para volver a escuchar

Chutes es el radioteatro que más extensamente despliega una red sonora de aparatos mediáticos: radios, fonógrafos, grabadoras, televisores. Los objetos sonoros que producen estos artefactos modernos están allí no solo para indicar el engaño de sus significaciones, sino para que el receptor re-organice las piezas y pueda descubrir el vacío que oculta la proliferación que han instaurado en la modernidad. De haberse grabado alguna vez, “Je vous écoute” habría ofrecido también un ejemplo de uso del artefacto para desmontar el poder del sujeto: grabar su voz, manipularla y, llegado el momento, borrarla. Esto nos lleva a entender su obsesión por grabarse a sí mismo, por incluir su voz en los radioteatros, como otra posibilidad de desautorizarla, de desautorizar-se.

Para cuando escriba *Pájaros de la playa* la voz del Cosmólogo ya no será humana, sino androide. Los dispositivos acústicos han completado su recorrido, los cuerpos han sido atraídos cada vez más hacia sus circuitos. De la escucha comunal y familiar de la radio a la escucha individual del walkman, y luego, el salto final: el dispositivo como apéndice. Mas, como dije antes, esos vínculos estrechos con la tecnología ya tenían un antecedente en la Tremenda y su doble mecánico o en los Talkies-walkies de *Maitreya*. El mismo Sarduy y su grabadora eran un modelo de la fusión hombre-máquina.

Dentro de esa auralidad no-humana resalta su exploración en la dimensión acústica del habla liberada de la tiranía del lenguaje y en la corporofonía, esos sonidos altamente vigilados por

las voces de su familia por primera vez: “Después de cuatro años, ¿qué decir, cómo romper ese silencio? [...] Espero aquí sentado, hablándote, si no llega no haré nada. Es que no ha debido ser así. Tú ¿has hablado con Cuba alguna vez? ¿Se puede hacer desde allí? El impedimento está en los teléfonos de Cuba, puesto que anoche oí nítidamente New York y Miami, pero La Habana no pasó” (Santí 44). Nótese que toda la agencia aural ha sido desplazada de lo humano: los problemas están en el teléfono, no en la política que rige la comunicación en Cuba; lo que se escucha es Miami o New York, no este familiar o aquel amigo; incluso, no se habla con la familia, sino “con Cuba”. Hoy día la tecnología ha resuelto –aunque no en todos los contextos ni del mismo modo– este drama aural del emigrado, pero la castración de los sonidos del país natal, particularmente de las voces familiares, marcó sin dudas el interés de Sarduy por esas mediaciones tecnológicas. La despedida de la carta es previsible: “Mi llamada no llegó. ¡Próspero año nuevo! Severo” (45).

el poder. Sin la atadura del lenguaje, la voz puede explorar nuevas ontologías, nuevos modos de relacionarse con lo otro por medio del afecto, renunciar al intercambio ordenado y lógico del diálogo. Esa voz independizada regresa al cuerpo y se suma a la corporofonía para des-autorizar al ente que la controla y a todo aquel que se atreva a erigirse en Sujeto. Esta es la función del grito, la risa, la tos, las palmadas y la caracterización acústica de la voz de los personajes en la obra escrita y radial de Sarduy. De ahí la renuncia a la inteligibilidad radial, la libertad concedida a actores y dramaturgos, la elevada transmedialidad del habla de Auxilio y Socorro, siempre citando esta canción o aquel slogan publicitario.

Además de des-autorizar, esta política genera un nuevo modo de escucha cuyo modelo está en la escucha discreta de Jacques Lacan, pero también en la multifonía que refleja el habla y la escritura de Lezama: la escucha radial, no centrada en lo que dice este o aquel sujeto, no jerarquizada, reducida a los efectos de la onda sonora sobre el cuerpo, “espejeo, anagrama, trabajo de tímpano”. El lado A de la cinta que he comentado al inicio de mis conclusiones es precisamente una grabación fragmentada del programa radial *Une vie, une oeuvre* que Sarduy dedicó a Lezama Lima. En múltiples ocasiones Sarduy se refirió a Lezama no solo como modelo de escucha, sino como modelo de un habla peculiar que potenciaba la auralidad del tema que trataba y lo transducía con su voz grave, sus pausas asmáticas, sus extensas vocales, sus carcajadas.

Esa escucha radial es particularmente efectiva para borrar el aura de la voz acusmática, uno de los lugares privilegiados de enunciación del poder desde que el Dios judeocristiano habló desde la nube y Pitágoras se escondió tras un velo. El deseo del discípulo pitagórico era traspasar el velo, estar listo para conocer al Maestro. Escuchar esa voz autorizada de manera reducida y radialmente hace que su centralidad se pierda y su poder mengüe. Escuchar radialmente el sonido acusmático es des-autorizar, amar el velo y no querer traspasarlo, renunciar incluso a la escucha casual que

nos hace identificar la voz con lo humano y desear/rechazar su presencia, una identificación que, como hemos visto, procede del matrimonio voz-lenguaje. Ese deseo del velo antes que de la esencia que supuestamente oculta es un correlato del interés de Sarduy por la superficie y la materialidad y, por supuesto, es el travesti quien mejor lo encarna. El travesti ha usurpado el lugar del Maestro, no hay nada más efectivo que su excesivo velo para revelarnos que el imperativo de definir, etiquetar o conocer tras las capas de maquillaje y lentejuelas es un engaño del ego de un raquíptico personaje llamado logos.

Otra posibilidad de la escucha radial es la capacidad de detectar zonas del paisaje sonoro que poseen una elevada multifonía y de construir cámaras de ecos que reproduzcan las relaciones de esos objetos sonoros en forma de earcons. Sarduy descubrió y reprodujo esos espacios en su obra: el Zoco Chico de Tánger, la orilla del Ganges en Varanasi, el puerto de La Habana colonial, los márgenes del barrio chino de esa misma Habana, pero a mediados del siglo XX. A esos espacios estereofónicos regresa con regularidad, e incluso podría decirse que son el modelo para su “Arqueología de la piel”, secuencia inicial de *El Cristo de la rue Jacob*. Lo que unifica esos espacios no es solo su elevada y diversa auralidad —el hecho de que pueda escucharse en ellos una pluralidad de sonidos— sino el carácter disonante/disidente de eso que se escucha. Una de las caras de los dos casetes que contienen la grabación en la India, aquella en la que Sarduy no describe sino que se limita a captar los sonidos y comentarlos con los nativos muestra el interés por la auralidad de esos espacios.

Un territorio estereofónico es aquel que revela la violenta introducción o extirpación de un objeto sonoro, y las reverberaciones que ese acto de violencia produce: la retirada colonial europea y el avance del panarabismo, la marca roja sobre uno de los muros de un templo, el lamento de los negros de La Habana, las voces de las actrices de los teatros chinos. Por supuesto, esa estereofonía

está condicionada a un punto de escucha –como la anamorfosis al punto de vista– y tanto Sarduy como sus personajes van en búsqueda de esos lugares privilegiados. De ahí la continua movilidad del autor y de sus personajes, viajes que a la vez son la continuación del más importante de todos: el viaje en el Marqués de Comillas de Cuba a Europa en diciembre de 1959, en el que ya repara – y le cuenta a sus padres– en la disparidad de acentos en cubierta, los temas de la orquesta y los filmes proyectados.

Pero antes del camino del exilio Sarduy había ya sido partícipe de otros recorridos reales y virtuales que conducían a paisajes sonoros luego perceptibles en su imaginario. El primero de ellos es el viaje imaginario de la mano de Clara Niggemann a la teosofía, donde el silencio ocupa un lugar importante. El traslado de la familia a La Habana y el contacto con los poetas de *Ciclón* implican un reforzamiento en la zona del espectro correspondiente al ruido y la modernización, notorio en poemas como “Islas” y en toda la escritura de lo que he llamado fijación de una Cuba sonora, entre 1953 y 1965. Los viajes posteriores vendrían a profundizar y diversificar esos gérmenes, pero en realidad cada una de sus errancias –incluidos los tramos de infancia pasados en cruceros ferroviarios del interior de Cuba– fueron como sumergirse en otro medio, una experiencia similar a la que comenta el antropólogo Stefan Helmreich. Esa experimentación abrupta de una diferencia en el paisaje sonoro cataliza la integración de lo emocional y lo acústico en determinados earcons. Obras como *Chutes* muestran claramente que la pulsión que rige cada uno de esos viajes posteriores no es solo la esquizoide necesidad de sumergirse en un nuevo medio, sino también la paranoica ilusión del regreso al país natal.

Además de la concepción de la obra como una cámara de eco, Sarduy emplea otros dos mecanismos creativos asociados a la auralidad: modelos compositivos provenientes de la música y el montaje radial, y la transducción. En cuanto a la composición, Wahl señaló esa

costumbre de incluir una especie de coda musical al final de sus ensayos, un fragmento que no solo sintetice lo dicho, sino que avance una hipótesis contradictoria / complementaria. Aunque muy visible en *Barroco*, el mecanismo es rastreable en gran parte de la escritura de Sarduy y sus funciones superan eso que Wahl nombró como “antithèse ou contrepoids”. “La caída” es el radioteatro que mejor expresa el verdadero sentido de la intensiva praxis de montaje transmedial de Sarduy. Cada uno de esos fragmentos propios y ajenos son asumidos como restos, desperdicios recuperados. Pocos tramos del archivo del autor reflejan mejor este interés que su audioteca.

Este modo de enfrentar una praxis tan antigua le debe mucho a los procesos de edición y montaje del cine, la radio y la televisión; también al *cut-up*, el *combined hearing* y otros mecanismos de escritores y músicos de vanguardia; pero, como ya he dicho, se sustenta también en la capacidad de manipular el paisaje sonoro que la tecnología le ofreció. Su rescate del desperdicio no se sustenta en el “prestigio” de la fuente, sino en la rugosidad del material recuperado, en su brillo u opacidad, en su sonoridad... en fin, en sus cualidades materiales. De hecho, gran parte de lo recuperado de este modo proviene de zonas discursivas “desprestigiadas”, como la música popular cubana prerrevolucionaria, rápidamente silenciada y sustituida por la canción protesta de la Nueva Trova en los medios de difusión masiva cubanos, a la que Sarduy jamás se refirió. Eso que ha sido desechado por la política oficial, la música tradicional cubana, se convierte en un espacio de afectividad compartida con el resto de los exiliados y con su propia familia insiliada. Son precisamente esos “desechos” los que contribuyen a elevar la multifonía del artefacto textual o aural que Sarduy crea. Otro excelente ejemplo de esta praxis es el capítulo final de *Nueva inestabilidad*, no en vano titulado “Fórmulas para salir a la luz”, un texto que remeda el accionar del más desquiciado zapeo televisivo o radial. Es en esa inestabilidad del significado, en

los lazos que podrían establecerse al nivel de la superficie donde podríamos encontrar una nueva posibilidad de comunión.

Esas iteraciones de textos y esas desquiciadas combinatorias tienen relación también con la estrategia creativa de Sarduy más asociada con lo aural: la transducción. Tanto en Simondon como en Sarduy el Big Bang es el macro-ejemplo de transducción. La materia está en constante expansión, pero nada nuevo se crea. Esto gira el foco hacia lo procesual, hacia el carácter inestable de la realidad y, por ende, hacia su simulada esencia. Para que el proceso continúe se necesita una política del gasto y el exceso que, a su vez, es para Sarduy el mejor camino de la cultura artística –tal vez el único– para combatir la económica racionalidad capitalista.

Si el Big Bang es el macro-ejemplo ideal, el cuerpo es el modelo perfecto de un transductor de transductores. Desde su órgano más extenso hasta los minúsculos huesos del oído el cuerpo se encuentra sometido constantemente a la transducción de vibraciones diversas. Tanto el breve autorretrato titulado “Overdose” como la primera sección de *El Cristo de la rue Jacob* se centran en estas posibilidades del cuerpo; pero las huellas de esa escritura somática donde el cuerpo es material y artefacto pueden encontrarse en toda su obra e incluso en el modo de estar en el mundo que las anécdotas de su vida relatan. Asumir el cuerpo como material y artefacto de la creación homologa el acto de la escritura y la pintura al del performance musical o danzario, y de hecho Sarduy mezclaba esos modos.

Al nivel de la praxis escritural –casi podríamos decir en las antípodas del Big Bang– la transducción de objetos sonoros en earcons es tal vez el detonante más recurrente en sus creaciones. Imaginarios sónicos de otras obras se transducen en la suya –*Apocalipsis, Naked Lunch, Beach Birds*–; el paisaje sonoro de una ciudad en caos, como La Habana de los cincuenta, resuena en sus poemas y sus primeras novelas; *De dónde son los cantantes* puede ser escuchado

como el performance de una orquesta cubana; esa misma novela y también *Cobra* nacen de una frase escuchada que, como el átomo de hipermateria del Big Bang, explota; earcons de sus novelas se reactivan en sus radioteatros y viceversa; y, por supuesto, las grabaciones piratas, libres, personales de su colección son un terreno de experimentación y el modelo más fidedigno de los mecanismos transductivos que usó para construir su imaginario sónico.

Uno de los aportes mayores de esta disertación es el estudio de la producción radial de Sarduy. En esta ocasión, por la imposibilidad de localizar y acceder a los programas que realizó en Radio France Internationale, me he concentrado en sus colaboraciones en francés para France Culture. Me propongo continuar gestionando mi acceso a esos materiales para que, de existir, me permitan contribuir de un modo más exacto a este tema. Intuyo que la audiencia hispánica incitó temas y modos diversos a los que escuchamos en sus programas francófonos, pero su interés en el poder mediador de los artefactos sonoros y del lenguaje radiofónico guían ambos proyectos. De ahí la presencia de la radio en sus novelas, no solo como artefacto sino por medio de la transmedialidad de cortinas musicales, jingles publicitarios, narraciones deportivas y partes meteorológicos de las emisiones cubanas de los cincuenta. Mas, como he demostrado, esa confianza en el lenguaje radiofónico solo se aquilata a medida que el hombre de radio que fue abandona el pudor que le imponía el modelo de intelectual letrado.

Su colaboración con equipos radiales tan distinguidos como el del Atelier de Création Radiophonique y el interés de realizadores como René Farabet, René Jentet y Jean Pierre Colas en sus radioteatros y novelas se sustenta en el peso de lo aural en su escritura, algo que estos creadores supieron distinguir y resaltar. A la vez, me gustaría insistir en la relación entre su labor en la radio francesa y sus proyectos editoriales y literarios. La mayoría de sus radioteatros sirvieron como antesala promocional de la publicación de sus novelas traducidas al francés, y estas tuvieron

espacios íntegramente dedicados en series como *Une vie, une oeuvre* y *Un livre des voix*. Del mismo modo, Sarduy utilizó los fuertes nexos entre France Culture y la industria editorial francesa para insertar programas sobre literatura iberoamericana desde los que contribuyó a modelar una imagen de nuestra cultura a través de un catálogo en el que destacan los nombres de Jorge Luis Borges y José Lezama Lima. Si bien el primero podía ser aceptado sin demasiada discusión, para incorporar a Lezama Sarduy debió luchar contra la fuerte impronta radial, política y literaria de Alejo Carpentier en Francia, tanto con su literatura como con su presencia como representante de la política cubana en París.

Por otra parte, la radio que hizo y de la que participó Sarduy directamente en France Culture se hace eco de sus temas predilectos: barroco, travestismo, viajes, budismo, maquillaje, moda, kitsch. Sobre esos temas se le invitaba a conversar y para los ochenta ya participa también en espacios en los que se debate y se homenajea la producción radial francesa. No solo se trata para entonces de un auto-reconocimiento como hombre de radio, sino de un reconocimiento de sus colegas y de la audiencia. Escuchar su escritura desde sus decisiones como periodista y productor radial, leer sus creaciones para el medio desde la auralidad de sus libros me ha permitido reconstruir el imaginario sónico de Sarduy. A la vez, me ha permitido ampliar y corregir ciertas lecturas de su obra desde la hipervisualización que su labor como pintor y crítico de arte, y la prioridad dada a lo visual en la cultura del pasado siglo condicionaron. Como he dicho antes, este proyecto no está acabado y de él se podrían derivar una serie de publicaciones que enriquezcan la comprensión de la obra de Sarduy y que rescaten zonas de su archivo hasta hoy relegadas.

No es casual que esas zonas sean las aurales o las que podrían derivarse directamente de ellas. Por ejemplo, siendo un autor de tan elevada auralidad se echa de menos, como me ha hecho notar Gustavo Guerrero, una edición en formato audiolibro de una novela como *De donde son los*

cantantes. En el mismo sentido editorial, creo que los lectores merecen escuchar –nótese que no digo leer– la grabación realizada en la India para que puedan reconstruir los procesos transductivos que describo en el capítulo cuarto y otros que a lo largo de esta tesis menciono. Por solo poner un tercer ejemplo, sería recomendable la edición de un libro que recoja las entrevistas radiofónicas y que, en un juego con la conocida pero incompleta colección de sus radioteatros, podría titularse *Desde la voz*. En el futuro, continuaré poniendo mi blog *Listening to Severo Sarduy* al servicio de estos y de cualquier otro proyecto que contribuya a democratizar su archivo y a conectar a una mayor audiencia con las voces de Severo.

Appendix A Tabla comparativa de las series poéticas escritas por Sarduy en Cuba

Table 2 Combinatoria de los poemas aparecidos en *Ciclón*, Colección de poetas de la ciudad de Camagüey (1958) y *Poemas bizantinos*-sección Uno (1999)

<i>Ciclón</i> 1956	<i>Colección</i>	<i>Poemas bizantinos</i>	Título/verso inicial
–	1	2	Frescos los ojos tiene
–	2	10	Los rituales cumplí
–	3	–	De resolver en luz
–	4	5	Este cernir del cielo
–	5	–	Del modo que aparezco
–	6	7	Los inescritos nombres de Dios
mayo	7	8	<i>Ángeles</i>
–	8	–	Otro ángel suspendido
mayo	9	9	<i>Islas I</i>
mayo	10	1	<i>Islas II</i>
mayo	11	1	<i>Islas III</i>
mayo	12	–	<i>La ventana</i>
noviembre	13	6	<i>Historia</i>
noviembre	14	–	La textura
noviembre	15	4	<i>Fabulas</i>
–	–	3	Más que del tilo húmedo
–	–	11	Han caído los días
–	–	12	Quise escribir un artículo
–	–	13	<i>Franz Kline, el desayuno</i>

Appendix B Mapa: Relación y número de emisoras, Cuba (1923-1939)

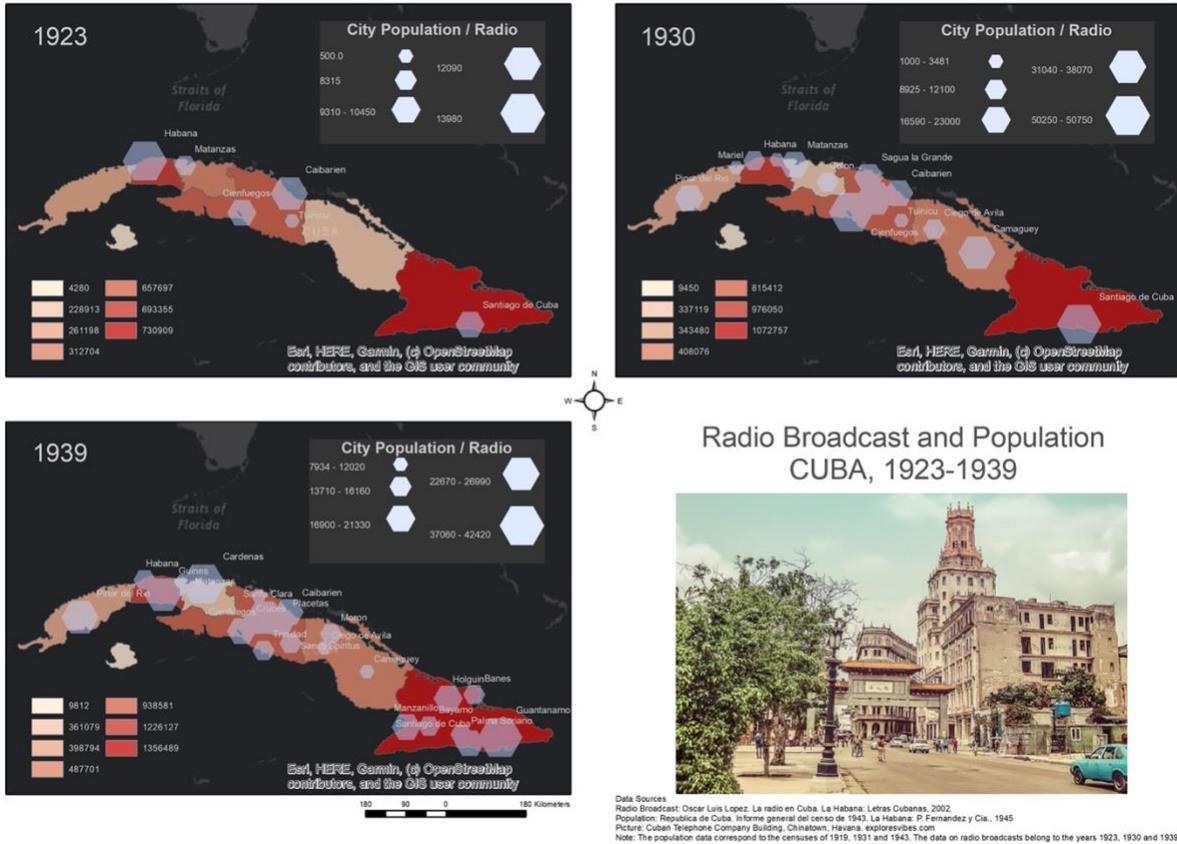


Figure 19 Mapeo de la expansión de la radio en Cuba en relación con el índice poblacional (1923-1939)

Fuente: [Cuba Broadcastings 1923-1950](#)

Appendix D Programas archivados en el INA en los que Severo Sarduy colaboró

Fichero¹⁸³

Table 3 Catálogo de programas archivados en el INA

ID	C	Fecha	Título	Colección	Ficha
1	F III	9/1/63	Littérature espagnole de l'Amérique du Sud	Domaine étranger	Productor
2	F III	20/06/63	La vie des Lettres : émission du 20 juin 1963	La vie des lettres	Participante
3	FC	18/04/64	Musique de Cuba ; 1 : les traditions	Théâtre des Nations	Productor, participante
4	FC	25/04/64	Musique de Cuba ; 2 : chants et danses	Théâtre des Nations	Productor, participante
5	FC	20/04/66	Semaine CERVANTES : fictions	Anniversaire	Productor
6	FC	20/04/66	Semaine Cervantes : Cervantes parmi nous	Anniversaire	Productor, participante
7	FC	28/01/67	Nouveaux aspects de la littérature dans le monde : 1 : USA et Amérique latine	Soirée internationale	Intérprete
8	FC	29/01/67	Epitomé de la huitaine	Dix ans de création dans les lettres et les arts	Participante
9	FC	4/3/67	A propos de la Dolorès Rondon		Autor
10	FC	1/7/67	Severo SARDUY	Ecrivains étrangers de langue française	Autor, participante
11	FC	13/11/67	Poésie d'aujourd'hui en Amérique latine (1)	Cinquième Biennale de Paris	Productor, presentador
12	FC	14/11/67	Poésie d'aujourd'hui en Amérique latine (2)	Cinquième Biennale de Paris	Productor, presentador
13	FC	15/11/67	Poésie d'aujourd'hui en Amérique latine (3)	Cinquième Biennale de Paris	Productor
14	FC	21/08/68	Le secret professionnel du 21 août 1968	Le secret professionnel	Autor, participante
15	FC	26/05/69	Hautes plaines	Un livre des voix	Participante
16	FC	5/10/69	"Le dit de ceux qui parlent" : Spécial Prix Italia 1969 : 1ère émission	Atelier de création radiophonique	Participante
17	FC	18/01/70	Répétition - Séquence	Atelier de création radiophonique	Productor, autor, participante
18	FC	22/02/70	Expérimentale Radio Werkplaats	Atelier de création radiophonique	Participante
19	FC	21/06/70	La Plage : Répétition - Séquence	Atelier de création radiophonique	Productor, autor, participante
20	FC	18/10/70	Cent ans de solitude de Gabriel GARCIA MARQUEZ	Les voix étrangères	Participante
21	FC	16/05/71	Monsieur William Seward B. again	Atelier de création radiophonique	Productor
22	FC	22/07/71	Paradiso (1)	Un livre des voix	Participante
23	FC	23/07/71	Paradiso (2)	Un livre des voix	Participante
24	FC	26/03/72	Big Bang	Atelier de création radiophonique	Productor, presentador, autor, traductor
25	FC	19/06/72	Cobra	Un livre des voix	Participante

¹⁸³ Los *links* en los títulos conducen a las fichas del catálogo en línea. Las filas en amarillo se corresponden con los programas escuchados para esta disertación. En la columna **Ficha** solo se consigna el rol de Severo Sarduy. Consultar el catálogo en línea para una lista detallada de colaboradores en cada caso

26	FC	24/09/72	Araignée du soir ; 11 et dernière : P comme Parole		Intérprete
27	FC	8/10/72	Spécial Prix Italia 1972	Atelier de création radiophonique	Autor, traductor
28	FC	11/10/72	Octavio PAZ	Tribune des critiques	Participante
29	F Inter	26/11/72	Inter actualités de 13H00 du 26 novembre 1972	Inter actualités de 13H00	Participante
30	FC	1/10/74	Sons chus	Atelier de création radiophonique	Autor
31	FC	15/04/75	Denis Roche : 2ème partie	Entretiens avec	Participante
32	FC	2/5/75	Les Mystères de Buenos Aires	Un livre des voix	Participante
33	FC	22/05/75	La littérature : émission du 22 mai 1975	La littérature	Participante
34	FC	11/6/75	émission du 11 juin 1975	De la nuit	Participante
35	FC	10/9/75	Attention, cette émission peut en cacher un autre	De la nuit	Participante
36	FC	22/09/75	Poésie ininterrompue du 22 au 28 septembre 1975	Poésie ininterrompue	Autor, interprète
37	FC	28/09/75	Poésie ininterrompue du 28 septembre 1975	Poésie ininterrompue	Participante
38	FC	6/10/75	Poésie ininterrompue du 6 au 12 octobre 1975	Poésie ininterrompue	Autor
39	FC	27/10/75	Roland BARTHES	Poésie ininterrompue	Autor
40	FC	3/11/75	Les après-midi de France Culture du 3 novembre 1975		Participante
41	FC	25/12/75	Perspective migration : Cent milliards d'étoiles		Participante
42	FC	26/12/75	"Le Dit du vieux marin"	De la nuit	Participante
43	FC	29/12/75	De la nuit du 29 décembre 1975	De la nuit	Participante
44	FC	17/05/76	Éloge du gaspillage	Poésie baroque française	Participante
45	FC	2/11/76	L'heure de pointe : émission du 2 novembre 1976	L'heure de pointe	Participante
46	FC	19/11/76	Voyage initiatique V	De la nuit	Autor
47	FC	20/12/76	En avoir ou pas	De la nuit	Autor, participante
48	FC	27/05/77	Les après-midi de France Culture du 27 mai 1977		Participante
49	FC	27/07/77	De la nuit du 27 juillet 1977	De la nuit	Participante
50	FC	29/07/77	De la nuit du 29 juillet 1977	De la nuit	Participante
51	FC	13/08/77	Reflets de l'Amérique latine		Participante
52	FC	23/10/77	Dans ce joli pavillon, allons (voix IV)	Atelier de création radiophonique	Participante
53	FC	15/01/78	A Suivre 1 : Traces	Atelier de création radiophonique	Participante
54	FC	17/01/78	Nuits magnétiques : émission du 17 janvier 1978	Nuits magnétiques	Participante
55	FC	21/01/78	Le mythe de l'or		Participante
56	FC	22/01/78	A Suivre 2 : Traces	Atelier de création radiophonique	Participante
57	FC	10/5/78	Nuits magnétiques : émission du 10 mai 1978	Nuits magnétiques	Participante
58	FC	16/05/78	10ème festival international du livre à Nice : 2ème partie	Nuits magnétiques	Participante
59	FC	13/09/78	Nuits magnétiques : émission du 13 septembre 1978	Nuits magnétiques	Autor, participante
60	FC	14/09/78	Nuits magnétiques : émission du 14 septembre 1978	Nuits magnétiques	Autor, participante
61	FC	13/10/78	Italo CALVINO ou les charmes de la mécanique ; 1		Participante

62	RFI	17/11/78	Ricardo Bofill, architecte catalan	Esbozos	Periodista
63	FC	1/7/79	Je suis venu pour écouter	Atelier de création radiophonique	Autor
64	RFI	19/11/79	Esbozos : [émission du 19 novembre 1979]	Esbozos	
65	RFI	19/11/79	Octavio Paz, écrivain mexicain	Esbozos	Periodista
66	RFI	19/11/79	Itw brute d'Octavio Paz, écrivain mexicain	Esbozos	Periodista
67	RFI	5/12/79	Tiempo de Tango n°1 : Ernesto Sabato	Tiempo de tango	Periodista
68	RFI	5/12/79	Tiempo de Tango n°2 : Ernesto Sabato	Tiempo de tango	Periodista
69	FC	20/04/80	Tous dans le bain	Atelier de création radiophonique	Productor
70	FC	6/8/80	Visages de la langue française : 3		Participante
71	FC	7/11/80	Maitreya	Un livre des voix	Autor, traductor, participante
72	FC	22/11/80	Severo SARDUY ; 1	Démarches	Participante
73	FC	29/11/80	Severo SARDUY ; 2 et dernière	Démarches	Participante
74	FC	20/12/80	Alejo CARPENTIER	Hommage à	Participante
75	FC	1/1/81	Agora du 1er janvier 1981	Agora	Participante
76	FC	17/01/81	Autour de l'île		Participante
77	FC	23/03/81	La double figure de Roland BARTHES ; 2		Participante
78	FC	12/6/81	La séduction	Documentaire du vendredi	Participante
79	FC	21/06/81	Adelaïde BLASQUEZ	Rencontre	Participante
80	FC	29/06/81	Les Tueurs de fourmis : présentation		Participante
81	FC	29/06/81	Les Tueurs de fourmis		Autor, productor
82	FC	9/8/81	Spécial Prix Italia 72	Atelier de création radiophonique	Autor
83	FC	1/11/81	P.P.P. : Pier Paolo Pasolini	Atelier de création radiophonique	Participante
84	FC	28/01/82	Numéro spécial : l'Amérique latine	La littérature	Participante
85	FC	31/01/82	Apocalypsola, Sola, Isola : Emilio Sanchez Ortiz	Albatros	Participante
86	FC	6/3/82	Severo Sarduy	Démarches	Participante
87	FC	17/04/82	La mémoire de Jorge Luis BORGES		Participante
88	FC	19/05/82	Itinéraires B	Nouveaux visages de la langue française	Participante
89	FC	11/7/82	Yvon, Maurice et les autres et Alexandre, ou la victoire de Bernard HINAULT dans Paris-Roubaix 1981	Atelier de création radiophonique	Participante
90	FC	31/10/82	Un, deux - une, deux	Atelier de création radiophonique	Participante
91	FC	28/01/83	José Maria ARGUEDAS, écrivain des Andes	Documentaire du vendredi	Participante
92	FC	23/03/83	Nuits magnétiques : émission du 23 mars 1983	Nuits magnétiques	Participante
93	FC	24/03/83	Nuits magnétiques : émission du 24 mars 1983	Nuits magnétiques	Participante
94	FC	25/03/83	Nuits magnétiques : émission du 25 mars 1983	Nuits magnétiques	Participante
95	RFI	6/5/83	Paris, galaxia de las artes : E.Cardenal, J-L.Borges	La vida en Francia	Periodista
96	FC	2/7/83	Soeur Juana Inès de LA CRUZ		Participante
97	FC	7/3/84	GOMBROWICZ	Nuits magnétiques : Futur antérieur	Participante
98	FC	26/04/84	Grande revue gothique		Intéprete
99	FC	3/6/84	Matière - Mystère	La cérémonie des mots	Autor
100	FC	7/10/84	P.P.P. : Pier Paolo PASOLINI	Atelier de création radiophonique	Participante
101	RFI	12/12/84	Esbozos : [émission du 12 décembre 1984]	Esbozos	Participante
102	FC	27/12/84	Julio Cortazar	Une vie, une oeuvre	Participante

103	FC	28/02/85	José LEZAMA Lima, ou le triomphe du baroque	Une vie, une oeuvre	Participante
104	FC	17/03/85	C'est au printemps qu'on moissonne les moutons	Atelier de création radiophonique	Intérprete
105	FC	24/03/85	Des antipodes aux antipodes	Atelier de création radiophonique	Participante
106	FC	24/06/85	Yvon, Maurice et les autres et Alexandre, ou la victoire de Bernard HINAULT dans Paris-Roubaix 1981	Les chemins de la connaissance	Participante
107	FC	26/09/85	Saint-Jean de la Croix	Une vie, une oeuvre	Participante
108	FC	7/10/85	Manuscrit trouvé à Saragosse : 1er épisode	Manuscrit trouvé à Saragosse	Intérprete
109	FC	10/10/85	Manuscrit trouvé à Saragosse : 2ème épisode	Manuscrit trouvé à Saragosse	Intérprete
110	FC	14/10/85	Manuscrit trouvé à Saragosse : 3ème épisode	Manuscrit trouvé à Saragosse	Intérprete
111	FC	17/10/85	Manuscrit trouvé à Saragosse : 4ème épisode	Manuscrit trouvé à Saragosse	Intérprete
112	FC	24/10/85	Histoire de LEONOR et de la duchesse d'Avila	Manuscrit trouvé à Saragosse	Intérprete
113	FC	18/02/86	Autour de Jorge Luis BORGES	Du jour au lendemain	Participante
114	FC	7/3/86	Severo SARDUY : "Colibri"	Un livre des voix	Participante
115	FC	7/3/86	Sélection Prix Italia : Récit de Severo SARDUY		Autor, participante
116	FC	26/03/86	Carnaval en Amérique latine	Miroirs	Autor
117	FC	27/03/86	Don Luis de Gongora ou le triomphe du baroque	Une vie, une oeuvre	Participante
118	FC	2/8/86	Rire et raison : les mathématiques		Intérprete
119	FC	9/8/86	Rire et raison : Les aventuriers		Intérprete
120	FC	16/09/86	Portrait d'Ernesto SABATO	Nuits magnétiques	Producteur
121	FC	28/11/86	Sélection Prix Italia : "Les Tueurs de fourmis"		Autor, participante
122	FC	19/04/87	Printemps-Moutons-Antipodes	Atelier de création radiophonique	Intérprete
123	FC	8/6/87	Débat autour de Juan RULFO ; 1	La nuit sur un plateau	Participante
124	FC	3/11/87	Le feu sur la terre	Nuits magnétiques	Participante
125	FC	25/10/88	Les pirates : la sombre confrérie de la mer	La matinée des autres	Participante
126	FC	28/12/88	L'actualité : [émission du 28 décembre 1988]	L'actualité	
127	FC	28/12/88	Inter Matin : Le Journal de 7 h, du 28 décembre 1988	Inter actualités de 07H00	Participante
128	FC	10/7/89	La rumba	Le rythme et la raison	Participante
129	FC	11/7/89	La rumba	Le rythme et la raison	Participante
130	FC	12/7/89	La rumba	Le rythme et la raison	Participante
131	FC	13/07/89	La rumba	Le rythme et la raison	Participante
132	FC	14/07/89	La rumba	Le rythme et la raison	Participante
133	FC	28/10/89	Jorge AMADO	Le bon plaisir	Participante
134	FC	4/2/90	Dancing	Atelier de création radiophonique	Participante
135	FC	24/02/90	Photo-portrait du 24 février 1990	Photo-portrait	Participante
136	FC	11/7/90	Jorge AMADO : "Le pays du carnaval"	Du jour au lendemain	Participante

137	FC	8/9/90	Alvaro MUTIS	Le bon plaisir	Participante
138	FC	12/10/90	Culture matin du 12 octobre 1990	Culture matin	Participante
139	FC	31/10/90	L'art sans fatigue : 3ème partie	Les chemins de la connaissance	Participante
140	FC	28/04/91	Comme la mémoire entre les doigts	Atelier de création radiophonique	Participante
141	FC	1/5/91	Lettres ouvertes du 01 mai 1991	Lettres ouvertes	Participante
142	FC	3/5/91	Panorama du 3 mai 1991	Panorama	Participante
143	FC	9/5/91	Roger Caillois : 1ère partie	Profils perdus	Participante
144	FC	16/05/91	Roger Caillois : 2ème et dernière partie	Profils perdus	Participante
145	FC	18/06/91	Le Palais de Gruyère ou la Radio des années 1970 : 1970-1975	Nuits magnétiques	Participante
146	FC	20/06/91	J'ouvre la fenêtre et j'écoute le monde : la Bande FM 1981- 85	Nuits magnétiques	Participante
147	FC	3/8/91	Michel Foucault : l'art de penser : 1ère partie	Michel Foucault : l'art de penser	Participante
148	FC	7/9/91	Octavio PAZ	Le bon plaisir	Participante
149	FC	9/12/91	Un livre, des voix du 09 décembre 1991	Un livre des voix	Autor, participante
150	FC	13/12/91	Panorama du 13 décembre 1991	Panorama	Autor
151	FC	12/2/92	Lettres ouvertes du 12 février 1992	Lettres ouvertes	Autor
152	FC	10/5/92	Printemps Paysages	Atelier de création radiophonique	Participante
153	FC	9/8/92	Roland BARTHES : les saveurs du savoir		Participante
154	FC	15/02/93	Les arts et les gens du 15 février 1993	Les arts et les gens	Autor
155	FC	28/02/93	A Naxos	Atelier de création radiophonique	Intéprete

Bibliografía

- Ageron, Charles-Robert. "L'Exposition coloniale de 1931. Mythe républicain ou mythe impérial?" *Études Coloniales* (août 2006). <http://etudescoloniales.canalblog.com/archives/2006/08/25/2840733.html>
- Alekseeva, Tatiana. "Lenguaje danzante: Las coreografías afrocubanas del neobarroco en *Gestos de Severo Sarduy*", *Afro-Hispanic Review* (Spring 2012): 9-28.
- Almendros, Néstor y Orlando Jiménez Leal. *Conducta Impropia*. Madrid: Playor, 1984.
- Álvarez de Ulloa, Leonor y Justo C. Ulloa. "La función del fragment en *Colibrí* de Sarduy". *MLN* 109.2 (1994): 268-82.
- Assis, Paulo de. "Gilbert Simondon's "Transduction" as Radical Immanence in Performance." *Performance Philosophy* 3.3 (2017): 695-716. <https://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/140/244>
- Assis, Paulo de. "Transduction and the Body as Transducer". *Logic of Experimentation*. Leuven UP, 2018, pp. 137-57.
- Atiénzar Rivero, Enrique. "La radio camagueyana en la Cadena de la Libertad". *Adelante* (3 de enero de 2019), <http://www.adelante.cu/index.php/es/historia-incio/sucesos-submenu/15793-la-radio-camagueyana-en-la-cadena-de-la-libertad>
- Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Brian Massumi (trad.) University of Minnesota Press, 1985.
- Badiou, Alain. "Vide, séries, clairière. Essai sur la prose de Severo Sarduy". Severo Sarduy, *Obra Completa*, t. ii. París: ALLCA XX, 1999, pp. 1619-25.
- Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de Investigación*. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra (trads.) Madrid: Altea/Taurus/Alfaguara, 1989.
- Bauer, J. Edgar. "Cabio Sile Changó! On Severo Sarduy's Archaeology of Negritude and the Post-modern Reassessment of the Orisha Cult". Joanna Boampong (ed.) *In and Out of Africa: Exploring Afro-Hispanic, Luzo-Brazilian, and Latin-American Connections*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp. 151-75.
- Berland, Jody. "Contradicting Media: Toward a Political Phenomenology of Listening". Jonathan Sterne (ed.) *The Sound Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2012, pp. 40-47
- Bertrand, Maryse (ed.). *Si me quieres escribir. Canciones políticas y de combate de la Guerra de España*. Madrid: Calambur, 2009

- Betancourt, Enrique C. *Apuntes para la historia. Radio, televisión y farándula de la Cuba de ayer*. Ramallo Bros., San Juan, 1986.
- Birdsall, Carolyn. *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945*, Amsterdam University Press, 2012.
- Birkenmaier, Anke. *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- . “Severo Sarduy y la radio”, Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds). *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*, México: Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 234-58.
- . “‘Soy una Juana de Arco electrónica’: Severo Sarduy’s Radioplay ‘Dolores Rondón’”, *La Habana Elegante* (noviembre, 2015), http://www.habanaelegante.com/November_2015/Invitation_Birkenmaier.html
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974
- Bronfman, Alejandra and Andrew Grant Wood. *Media, Sound, and Culture in Latin America and the Caribbean*. University of Pittsburgh Press, 2012.
- Bryant, John. *The Fluid Text. A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*. The University of Michigan Press, 2002.
- Burroughs, William. *Naked Lunch*. New York: Grove Press, 2013.
- Caen Herb. “Pocketful of Notes”. SFGate.com. <https://www.sfgate.com/news/article/Pocketful-of-Notes-2855259.php>
- Carpentier, Alejo. “El radio y sus nuevas posibilidades”. *Carteles* (17 de diciembre 1933): 96-98.
- . “Novelas por entrega”. *El Nacional* (23 de noviembre de 1952).
- . Entrevista de Ricardo Villares. *Bohemia* (27 de diciembre de 1974): 58.
- Cavarero, Adriana. *For More Than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford University Press, 2005.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-ingenioso-hidalgo-don-quiote-de-la-mancha-6/html/>
- Chao, Ramón. “Severo Sarduy: No hay sociedad que se mantenga si su lenguaje se pone en discusión”. *Triunfo* 532.XVII (1972): 44-45.
- Chase, Michelle. “The Trials. Violence and Justice in the Aftermath of the Cuban Revolution”. *A Century of Revolution. Insurgent and Counterinsurgent Violence During Latin America's Long Cold War*. Eds. Greg Grandin and Gilbert M Joseph. Duke UP/ Durham, 2010. 163-98.

- Chion, Michel. "The Three Listening Modes", Jonathan Sterne (ed.) *The Sound Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2012, pp. 49-53.
- Copland, Aaron. *A reader. Selected Writings 1923-1972*. New York/London: Routledge, 2004.
- Danielson, Virginia. *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*. U of Chicago P, 1997.
- Dehée, Yannick. "Les magazines littéraires". *L'écho du siècle. Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*. Jean-Noël Jeanneney y Agnès Chauveau eds. Paris: Hachette, 2001, pp. 532-536.
- Deleuze, Gilles. "The Method of Dramatization." *Desert Islands and Other Texts (1953-1974)*. Ed. D. Lapoujade. Trans. M. Taormina. Los Angeles: Semiotext(e), 2004, pp. 94-116.
- Díez Canedo, Aurora. "Joaquín Moritz. Un canon para la literatura mexicana del siglo XX". *Diálogos Transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, vol. I. <https://core.ac.uk/download/pdf/301050644.pdf>
- Discography American Historical Recordings. "Eduardo Sánchez de Fuentes". DAHR, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/104549/Snchez_de_Fuentes_Eduardo?Matrix_page=2
- Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Massachusetts Institute of Technology, 2006.
- Dorsch, Hauke. "Black or Red Atlantic? Mozambican Students in Cuba and their Reintegration at Home". *Zeitschrift für Ethnologie* 136.2 (2011): 289-310.
- Edwards, Brian. *Morocco Unbound*. Durham: Duke UP, 2005.
- Eire, Ana. "Mudo combate contra el vacío: conversación con Severo Sarduy", *Inti* vol. 1, no. 43, Primavera-Otoño 1996, pp. 361-68.
- Erlmann, Veit. *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*. New York: Zone Books, 2010.
- Estrada, Álvaro. *Vida de María Sabina. La sabia de los hongos*. México: Siglo XXI Editores, 1977.
- Fabelo Pinares, Miozotis. "Desde hace 95 años Camagüey tiene radio". *Radio Rebelde* (16 de enero de 2019), <https://www.radiorebelde.cu/noticia/desde-hace-95-camaguey-tiene-radio-20190116/>
- Fanon, Frantz. "This is The Voice of Algeria", Jonathan Sterne (ed.) *The Sound Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2012, pp. 329-35.
- Férez Mora, Pedro A. "La angelología de Severo Sarduy: 'Aquí' y 'ahora'". *Hispanófila* 174 (junio 2015): 41-56.

- . “Por ‘Fandangos’: Severo Sarduy y el duende”. *Hispanic Research Journal* 18. 3 (2017): 224-239.
- Foundation Jean Dubuffet. Dubuffet musician. Fondation Jean Dubuffet, <http://www.dubuffetfondation.com/focus.php?menu=37&lang=en>
- Fossey, Jean Michel. *Galaxia latinoamericana. Siete años de entrevistas*. Las Palmas: Inventarios Provisionales Editores, 1973.
- Foucault, Michel. “Des espaces autres”. Conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): 46-49.
- Fulcher, Jane F. “A Political Barometer of Twentieth-Century France: Wagner as Jew or Anti-Semite”. *The Musical Quarterly* 84.1 (2000): 41-57.
- Gallo, Rubén. “Severo Sarduy, Jacques Lacan y el psicoanálisis. Entrevista con François Wahl”. *Revista Hispánica Moderna* año 59, no. 1/2, Junio-Diciembre 2006, pp. 51-9.
- Gilabert, Tomás. “Ejercicio de análisis musical: analizar una fuga a 4 voces”. *Music Net Materials* (25 de febrero de 2018). <https://musicnetmaterials.wordpress.com/2018/02/25/ejercicio-de-analisis-musical-analizar-una-fuga-a-4-voces/>
- Giordani, Laura. “Escrito con un nictógrafo de Arturo Carrera en la voz de Alejandra Pizarnik”. *Laura Giordani Blog*, http://lauragiordani.blogspot.com/2008/12/escrito-con-un-nictografo-de-arturo_04.html
- Goebel, Michael. *Anti-Imperial Metropolis. Interwar Paris and the Seeds of Third-World Nationalism*. New York: Cambridge University Press, (2015)
- González Echevarría, Roberto. “Memoria de apariencias y ensayo en Cobra”. Severo Sarduy. *Obra Completa*. París: ALLCA XX, pp. 1750-62.
- . “Carta de Severo”. *Rialta* (noviembre 2019) en <http://rialta-ed.com/carta-de-severo/>
- . “El primer relato de Severo Sarduy”. *Revista Iberoamericana* XLVIII.118-119 (1982): 73-90.
- . “Interview. Severo Sarduy”. *Diacritics* 2.2 (summer, 1972): 41-45.
- . *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1987.
- Goodman, Steve. “The Ontology of Vibrational Force”, Jonathan Sterne (ed.) *The Sound Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2012, pp. 70-72.
- Gorlée, Dinda. “Postscript on Transduction”. *From Translation to Transduction: The Glassy Essence of Intersemiosis*. University of Tartu Press, 2015, pp. 231-35.
- Goytisolo, Juan. *Carijicomedia de Fray Bugeo Montesino y otros pájaros de vario plumaje y pluma*. Barcelona : Biblioteca Breve, 1999.

- Guattari, Félix. “Des millions et des millions d’Alice en puissance” [Préface]. A Traverso. *Radio Alice, Radio libre*. Paris: Éditions Jean-Pierre Delarge, 1977.
- Guerrero, Gustavo y Catalina Quesada (eds.). *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Guerrero, Gustavo y Xosé L. García Canido. *El Oriente de Severo Sarduy*. Madrid: Instituto Cervantes/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008.
- Guerrero, Gustavo. “Barrocos, neobarrocos y neobarrosos: extremosidad y Extremo Occidente”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38.76 (2012): 19-32.
- . “La religión del vacío”, Severo Sarduy, *Obra completa*, París: ALLCA XX, 1999, pp. 1689-703
- . “Nota filológica preliminar”. Severo Sarduy, *Obra completa*, París: ALLCA XX, 1999, pp. XXV-XXXIII.
- . *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1987.
- Hallward, Peter. *Absolutely Postcolonial. Writing between The Singular and The Specific*. Manchester/New York: Manchester UP, 2001.
- Hamilton, Carrie. Sex, race and censorship in Cuba: Historicizing the P.M. affair. *Notches* (2014), <https://notchesblog.com/2014/11/04/sex-race-and-censorship-in-cuba-historicising-the-p-m-affair/>
- Handy, W. C. *Father of the Blues. An Autobiography*. New York: The Macmillan Company, 1944.
- Helmreich, Stefan. “An Anthropologist Underwater: Immersive Soundscapes, Submarine Cyborgs and Transductive Ethnography”, Jonathan Sterne (ed.) *The Sound Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2012, pp. 169-85.
- . “Transduction” *MIT Antrophology*
http://anthropology.mit.edu/sites/default/files/documents/helmreich_transduction.pdf
- Huygens, Astrid. “¿Es inexistente el leísmo en Cuba?” *Cuadernos de Investigación Filológica* 27-28 (2001-2002): 139-156.
- Jaji, Tsitsi et al. “The Travel of ‘Pata Pata’: Miriam Makeba and the Cosmopolitan Anthem”. *Sound and Double Consciousness*. https://sites.duke.edu/english590s-4_02_f2019/anthems/the-travel-of-pata-pata-miriam-makeba-and-the-cosmopolitan-anthem/
- Jeanneney, Jean-Noël y Agnès Chauveau eds. *L’écho du siècle. Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*. Paris: Hachette, 2001.

- Jeanneney, Jean-Noël. *Une histoire des médias. Des origines à nous jours*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- Jesús, Pedro de. *Imagen y libertad vigiladas: ejercicios de retórica sobre Severo Sarduy*. La Habana: Letras Cubanas, 2014.
- Jiménez Leal, Orlando y Manuel Zayas. *El caso PM. Cine, poder y censura*. Madrid: Hypermedia Editorial, 2014.
- John Cage Trust. Database of Works, *Four*³. https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=86
- Jones, Julie. *A Common Place. The Representation of Paris in Spanish American Fiction*. Cranbury/ London/ Mississauga: Associated University Press, 1998.
- Kahn, Douglas and Gregory Whitehead. *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Garde*. The MIT Press, 1992.
- Kahn, Douglas. "John Cage: Silence and Silencing". *The Musical Quarterly* 81.4 (Winter 1997): 556-98.
- Kane, Brian. *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford UP, 2014.
- Klengel, Suzanne. "Señalar lo ilusorio de todo. Entrevista a Severo Sarduy". *Vuelta* 206 (enero, 1994): 39-42.
- Kuhn, Raymond. *The Media in France*. London: Routledge, 1995.
- Kushigian, Julia A. *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition: In the Dialogue with Borges, Paz and Sarduy*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1991.
- LaBelle, Brandon. *Background Noise. Perspective in Sound Art*. New York/London: Continuum, 2006.
- Lacan, Jacques. *Escritos*. Mexico: Siglo XXI editores, 2003.
- . *Libro 10. La angustia 1962-1963*. Enric Berenguer trad. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2006.
- . *Libro 7. La ética del psicoanálisis 1959-1960*. Diana S Rabinovich trad. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1988.
- Larkin, David. "Decoding the music masterpieces: Strauss's *An Alpine Symphony*". *The Conversation* (May 27, 2014), <https://theconversation.com/decoding-the-music-masterpieces-strauss-an-alpine-symphony-75223>
- Ledesma, German A. *Imaginario mediático en la literatura argentina del siglo XXI (Alejandro Rubio, Sergio Bizzio, Alejandro López, Daniel Link y otras experimentaciones en literatura electrónica y net.art)*. Tesis de Doctor en Letras, Universidad Nacional del Sur, 2016.

- Lezama Lima, José. *Paradiso*. Ed. crítica, Cintio Vitier coord.. París: ALLCA XX, 1988.
- Lopez Cano, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. México: UNAM, 2005.
- Luis López, Oscar. *Alejo Carpentier y la radio*. La Habana: Letras Cubanas, 2003.
- . *Historia de la radio en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 2002
- Marrero, Juan. *Dos siglos de periodismo en Cuba: momentos, hechos y rostros*. La Habana: Pablo de la Torriente Editorial, 1999.
- Martín Sevillano, Ana Belén. “De la dificultad de morir, literatura, budismo y muerte en el ultimo Sarduy”. *Revista de Filología Románica* II.14 (1997): 247-56.
- Masiello, Francine. *The Senses of Democracy. Perception, Politics, and Culture in Latin America*. U of Texas P, 2018. [Kindle edition]
- McEnaney, Tom. *Acoustic Properties: Radio, Narrative, and the New Neighborhood of the Americas*. Evanston: Northwestern UP, 2017.
- Méadel, Cécile. “Les postes coloniaux”. *L'écho du siècle. Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*. Jean-Noël Jeanneney y Agnès Chauveau eds. Paris: Hachette, 2001, pp. 678-80.
- Méndez-Rodenas, Adriana. *Severo Sarduy: El neobarroco de la transgresión*. Universidad Autónoma de México, 1983.
- Merce Cunningham Trust. *Beach Birds*, <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/beach-birds/>
- Molloy, Silvia. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.
- Montero, Oscar. *The Name Game. Writing/Fading Writer in De donde son los cantantes*. The University of North Carolina Press, 2018.
- Morán, Francisco. “Ramón Alejandro y Severo Sarduy: los veladores de la memoria”. *La Habana Elegante* segunda época (invierno, 2001). <http://www.habanaelegante.com/Winter2001/Barco.html>
- Moreno, Marvel. “Severo Sarduy: ‘Plagio, robo y pillo todo lo que me gusta’”. *Caravelle*, no. 68, 1997, pp. 163-69. JSTOR, [jstor.org/stable/40852652](http://www.jstor.org/stable/40852652).
- Navarro Salazar, Judith. “Escuchar o lo escucho: traducción comentada de ‘Je vous écoute’”. *Pasado, presente y provenir de las humanidades y las artes*, vol II. Instituto Zacatecano de Cultura, 2010, pp. 133-43.
- . *El ciego espacio de la voz. La construcción del espacio en el radioteatro de Severo Sarduy*. Tesis de Maestría. UNAM, 2009.

- (The) New York Times. "Personality on the Aire". *The New York Times* (March 20, 1932): 14.
- Noirault, Patricia. "Pour une culture sans frontières: Radio France Internationale et ses émissions littéraires". *IRICE* 2.40 (Automne, 2014): 127-40.
- Ochoa Gautier, Ana María. *Aurality. Listening & Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Duke University Press, 2014.
- Orovio, Helio. *Cuban Music from A to Z*. Duke UP, 2004.
- Ortega, Julio. "Severo Sarduy: escribir con colores". Severo Sarduy. *Obra Completa*. Ed. Crít. Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: ALLCA XX, 1999, pp. 1822-27.
- Park, Paula C. "Severo Sarduy a varias voces: Análisis musical de 'La playa' y 'Relato'". *Hispanófila*, vol. 175, Diciembre 2015, pp. 273-87. Muse, muse.jhu.edu/article/620302.
- . *Transcolonial Listeners: Dissonances in Cuban and Philippine Literature*. Dissertation. The University of Texas at Austin, 2014.
- Pérez, Gustavo y Oneyda Gonzalez (dirs.) *Severo Secreto*. Documental. Violeta Producciones, 2016.
- Pérez, Rolando. *Severo Sarduy and the neo-baroque image of thought in the visual arts*. Vol. 53. Purdue University Press, 2012.
- Pesic, Peter. *Polyphonic Minds: Music of the Hemispheres*. Massachusetts Institute Technology, 2017.
- Peters, John Durham. *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*. University of Chicago Press, 2015.
- Quenoy, Paul du. *Wagner and the French Muse. Music, Society, and Nation in Modern France*. Palo Alto: Academica Press, 2011.
- República de Cuba, Oficina General del Censo. *Informe General del Censo de 1943*. La Habana: P. Fernández y Cía, 1945.
- Rey Yero, Luis. "Un americano en Tuinicú". *Escambray* (7 de diciembre de 2012), <http://www.escambray.cu/2012/un-americano-en-tuinucu/>
- Rivas Rodríguez, Jorge. "La 7BY y la historia de la radio avileña". *Cuba Periodistas* (2 de febrero de 2021), <https://www.cubaperiodistas.cu/index.php/2021/02/la-7by-y-la-historia-de-la-radio-avilena/>
- Robbins, Dylon L. *Audible Geographies in Latin America. Sounds of Race and Place*. New York: Palgrave Macmillan, 2019.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Conversación con Severo Sarduy". *Revista de Occidente* 93 (diciembre 1970): 315-43. Separata.

- Rodríguez, Sepúlveda, César. “La imagen de Oriente en las novelas de Severo Sarduy”. *INTI* 43/44 (primavera-otoño 1996): 135-45.
- Ross, Alex. *Wagnerism. Art and Politics in the Shadow of Music*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2020.
- Salwen, Michael. *Radio and Television in Cuba: The Pre-Castro Era*. Iowa State UP, 1994.
- Sánchez Ortiz, Emilio. “Retrato de la voz que llaman Severo Sarduy”. Severo Sarduy. *Obra Completa*. París: ALLCA XX, 1711-22.
- Sánchez Robayna, Andrés. “El ideograma y el deseo (La poesía de Severo Sarduy)”. Severo Sarduy. *Obra Completa*. París: ALLCA XX, 1551-70.
- Santí, Enrico M. *Príncipes del Puerto: Severo Sarduy y Clara Niggemann. Antología epistolar y poética*. Santiago de Querétaro: Rialta ediciones, 2021
- Santiago y Miras, María Ángeles. *La zarzuela y el género chico*. Universidad de Barcelona, 2001.
- Santos, Lidia. *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte de América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2003.
- Santucci, Silvana y Bruno Grossi. “El color de la revolución. Sarduy, Robbe Grillet y el Mayo del 68”. *Crítica Cultural* 13.1 (2018): 33-46.
- . “Formas del barroco y barroquismo de las formas en la poesía de Severo Sarduy”. *El Jardín de los Poetas* I.1 (2015): 131-44.
- . “Imágenes de la historia de Severo Sarduy” VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, Universidad Nacional de La Plata (2012). Sitio web <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>
- . “Modos de la imagen en *Big Bang* de Severo Sarduy”. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica* 15.1 (2013): 201-18.
- . “Severo Sarduy: Arte y Literatura (1959)”. *Argus-a* III.10 (2013). <https://www.argus-a.com/archivos-dinamicas/severo-sarduy.pdf>
- Sarduy, Mercedes. *Cartas a mi hermana en La Habana*. Miami: Severo Sarduy Cultural Foundation, 2013.
- Sarduy, Severo. *For Voice*. Translated by Philip Barnard. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1985.
- . François Wahl Collection on Severo Sarduy 1939-2013. C1470. Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- . Severo Sarduy Family Correspondence, 1960-1993. C1475. Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library

- . *Obra completa*, Gustavo Guerrero y François Wahl (ed. crítica), 2T, París: ALLCA XX, 1999.
- . *Severo Sarduy en Cuba (1953-1961)*, Cira Romero (comp.). Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2007.
- Sarto, Dolores. “Greta Garbo: ‘La Divina’ y su puerta trasera”. *El Diario* (14 de octubre de 2015), https://www.eldiario.es/castilla-la-mancha/cinetario/greta-garbo-divina-puerta-trasera_132_2436369.html
- Saumell, Rafael E. “Hablar por micrófono y otros oficios del siglo XX”. *Otro Lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura* 6.25 (2012), <https://otrolunes.com/25/este-lunes/hablar-por-microfono-y-otros-oficios-del-siglo-xx/>
- Schaeffer, Pierre. *Treatise on Musical Objects: An Essay Across Disciplines*. U of California P, 2017.
- Scheffer, Frank, Jia Zhao y Dieter Gross, prod. *How to Get Out of the Cage. A Year with John Cage*. Documentary. Frank Scheffer, dir. 2012.
- Schwartz, Marcy E. *Writing Paris. Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*. State University of New York Press, 1999.
- Shain, Richard. *Roots in Reverse. Senegalese Afro-Cuban Music and Tropical Cosmopolitanism*. Wesleyan UP, 2018.
- Shillingsburg, Peter. *From Gutenberg to Google: Electronic Representations of Literary Texts*. Cambridge University Press, 2006.
- Sicardi Galleries. “Jesús Rafael Soto”. Sicardi, <https://www.sicardi.com/artists/jesus-rafael-soto>
- Simondon, Gilbert. *L’individuation à la lumière des notions de forme et d’information*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2005.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham & London: Duke University Press, 2003.
- (ed.) *The Sound Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2012.
- Stiegler, Bernard. “The Theatre of Individuation: Phase-Shift and Resolution in Simondon and Heidegger”. *Gilbert Simondon. Being and Technology*. Arne De Boever, Alex Murray, Jon Roffe, and Ashley Woodward (eds.) Edinburgh: Edinburgh UP, 2012, 185-202.
- Suardíaz, Luis. “Retrato de un joven poeta de la tribu”. Oneyda González (comp.) *Severo Sarduy. escrito sobre un rostro*. Camagüey: Ácana, 2003, pp. 128-39.
- Smuckler, Howard. “Preliminary results are in, and the Geller effect definitely does exist”. *ESP Magazine* (January 1977), <https://web.archive.org/web/20070901133354/http://www.zem.demon.co.uk/epsucc.htm>

- Szabolcsi, Bence. "Five-Tone Scales and Civilizations". *Acta Musicologica* 15 (1943): 24-34.
- Thesleff, Holger. "Pythagoreanism". *Encyclopædia Britannica*, <https://www.britannica.com/science/Pythagoreanism>
- Tislar, Kay et al. "Examining The Learning of Auditory Displays: Music, Earcons, Spearcons, and Lyricons" International Conference on Auditory Display, June 10-15, 2018. Michigan Technological University.
- Trutat, Alain. "Considérer la radio comme une des beaux-arts". *Komodo* 21, <http://komodo21.fr/radio-consideree-beaux-arts/>
- Tyler, Parker. "Mother Superior of the Faggots and Some Rival Queens". Philip Simpson, Andrew Utterson y Karen J. Shepherdson (eds.) *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* vol. III. London/New York: Routledge, 2004, pp.171-82.
- Vaggione, Alicia. *Literatura / Enfermedad. Escrituras sobre SIDA en América Latina*. Córdoba: Editorial del Centro de Estudios Avanzados, Universidad de Córdoba, 2013.
- Vaillant, Derek W. *Across the Wave. How United States and France Shaped the International Age of Radio*. U of Illinois Press, 2017.
- Wahl, François. "Severo de la rue Jacob". Severo Sarduy. *Obra Completa*. París: ALLCA XX, 1447-1547.
- Weiss, Jason. *The Lights of Home. A Century of Latin American Writers in Paris*. New York/London: Routledge, 2003. ISBN 0-415-94012-5
- Zagria, "Georges Burou (1910-1987) pioneer surgeon". *A Gender Variance Who's Who*, <https://zagria.blogspot.com/2008/01/georges-burou1910-1987-pioneer-surgeon.html#.YB2pwS1h2X1>
- . "Sonnie Teal (193?-1966) impersonator". *A Gender Variance Who's Who*, <https://zagria.blogspot.com/2009/04/sonnie-teal-193-1966-impersonator.html#.YB2CnS1h2X2>
- Zayas, Manuel. "Mapa de la homofobia. Cronología de la represión y censura a homosexuales, travestis y transexuales en la Isla, desde 1962 hasta la fecha". *Cubaencuentro* (2006), <https://www.cubaencuentro.com/cuba/articulos/mapa-de-la-homofobia-10736>