

Severo Sarduy: *Arte Literatura* (1959)

Silvana F. Santucci

Cedintel- UNL
IDH-UNC-CONICET,
Argentina

Ponencia presentada en el “Primer Coloquio de Avances del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias” (Cedintel) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (FHUC-UNL). Realizado en el Foro Cultural Universitario de la UNL, Santa Fe, 12 y 13 de Junio de 2013

El pasado de un joven severo.

Como hemos precisado en trabajos anteriores (Santucci, 2012; 2013a y 2013b), la indiferencia con que se ha tratado al archivo cubano en la confección de las *Obras Completas Tomo I y II* de Severo Sarduy es considerable. El argumento principal para sostener esta prescindencia fue el respeto hacia una decisión autoral -supuestamente testamentaria- del propio escritor¹. Siguiendo a Gustavo Guerrero en el “establecimiento del texto” que realiza junto a François Whal, las obras completas se organizaron “tal y como él las concebía: [como] la suma de todos los libros

que publicó en vida” (Guerreo y Whal 20). Sin embargo, en varias oportunidades, poemas juveniles publicados en Camagüey y en otras revistas cubanas son identificados en las *Obras Completas* como el resultado de viajes de Sarduy a Oriente². De este modo, la producción cubana del escritor se relocaliza para ser reinscrita bajo un origen mítico, místico-oriental y cosmopolita, alejado del proceso revolucionario incómodo al que, en sus inicios, estuvo fuertemente vinculada.

Por otra parte, la mencionada producción cubana es extensa y heterogénea. Compuesta por una serie de textos críticos, periodísticos y literarios (fundamentalmente comentarios, poemas y cuentos) que, entre 1953 y 1959, se alinearon profusamente en una dirección favorable a las discusiones que el proceso revolucionario impulsó en el territorio del arte. Sin embargo, estos textos -quizás los más “jacobinos” de Sarduy, para usar la definición propuesta por Ignacio Iriarte (Iriarte 10)- muestran una búsqueda procesual que tendió a la construcción de posicionamientos estéticos propios en clave libertaria. Escribía por ejemplo: “El nuevo gobierno debe cuidar que los críticos de segunda mano no traten de imponer algún tipo de pintura, porque ya se habla al respecto, y cualquier tipo de arte respaldado sería una medida fatal” [Sarduy 16

de febrero de 1959 (Romero 149)].

Desde periódicos netamente revolucionarios como *Nueva Generación* Sarduy se permite, a fines de enero de 1959, defender encendidamente a los pintores jóvenes de la vanguardia abstracta. Sin embargo, articula esta defensa en contraposición -y prácticamente como un enfrentamiento- al requerimiento que comenzaba a instalarse desde el proceso revolucionario, el cual propugnaba por la elaboración de una estética “realista y objetiva” (Sarduy 1959[Romero 147]) que tomaría solidez, recién dos años más tarde, como parte de la *revolución cultural* delimitada por Castro en las famosas “Palabras a los intelectuales” (Castro 1961 1). Al mismo tiempo, corresponde destacar que buena parte de los pintores que Sarduy menciona en esa oportunidad, se agrupan en noviembre de 1959 bajo el nombre de “Los diez pintores concretos”, configurándose como revisores y continuadores del expresionismo abstracto desarrollado, unos años antes, por el denominado grupo de “Los Once”³. (Vega Dopico 2008 220)

Por otra parte, en esta primera instancia, la perspectiva sarduyana considera a los representantes de la vanguardia abstracta como los pintores de la resistencia⁴, pero con el correr de los meses sus discusiones en torno a la

“figuratividad” y a la representación en el arte, tienden a matizarse. Por lo tanto, en esta comunicación nos proponemos explorar algunos aspectos que dieron lugar a estas transformaciones, revisando una serie de textos que Sarduy produjo en el período. Particularmente, focalizaremos en algunos artículos publicados en *Arte Literatura*, un suplemento que fundó en febrero 1959, junto a sus amigos, Frank Rivera, Manuel Díaz Martínez y Raimundo Fernández Bonilla, integrantes todos del grupo *Arquipiélago*. El bloque poético del que Sarduy participó en la movilizante Habana de 1959.

Epílogos a un por-venir. La mirada inicial sobre el arte.

Severo Felipe Sarduy Aguilar, o más tarde, Lady S.S como va a identificarse en una de sus múltiples autobiografías jaraneras (o “choteadas” como correspondería enunciar desde la jerga caribeña) ingresó, según él mismo define, al río de las letras cubanas de la mano de la *Revista Ciclón* a mediados de la década de 1950⁵. Sin embargo, sus primeros versos publicados en Camagüey, a los dieciséis años, exponen ya una serie de vinculaciones entre la escritura y la imagen que resiste a

una mirada posicionada en la especificidad literaria y en la linealidad del tiempo histórico:

última primer etapa [...]
concibiendo un término
un cuadro
una imagen [Sarduy 1953 (Romero 19-20)]

Sin embargo, las versiones que circulan sobre los marcos de esta publicación son controvertidas y nuevamente muestran el trasfondo de un origen al que Sarduy siempre vuelve para reescribir y reasignar sentido. Consideramos a este aspecto como uno de los ejes principales de la obra, puesto que el problema de archivo que exhibe es parte de una configuración teórica trabajada constante y reflexivamente por el autor. En consecuencia, solemos interrogarnos sobre el modo en el que el trabajo de Sarduy se funde con su propia *arché* (Antelo, 2008; 2010; 2012). Por ello, más que describir una procedencia, nuestra tarea frente a los textos sarduyanos resulta siempre como si intentásemos describir una aparición⁶. En esta perspectiva, el caso del primer poema sarduyano ilustra, también, esta multiplicidad de re-versiones del pasado. Luis Suardíaz, escritor de los círculos literarios camagüeyanos, apunta:

Exactamente en Julio, Severo se armó de siete llorados pesos y contrató en una imprenta de la Plaza Santa Ana [Jofre], la impresión de cien ejemplares de su poema, con rústica portada de ingenuo diseño y desafiantes versos extraídos del viejo almacén de la vanguardia. De ese modo el autor vivía la ilusión de ya no ser un poeta inédito” (Suardíaz 130).

Por su parte, Sarduy en “Para una biografía pulverizada” (1990) asegura:

Mi primer poema que aún conservo se publicó en la imprenta Jofre, en Camagüey en 1953. Se llama “tres”; es, por supuesto, de vanguardia. Le costó 5 pesos publicarlo a Joaquín Enrique Piedra. Hubo que imprimirlo dos veces, porque la primera, debido a la influencia Juan Ramón Jiménez tenía faltas de ortografía, o más bien, una escritura fonética con la J en lugar de G, etc. El poema es esotérico: influencia de la teosofía que era entonces mi alimento espiritual (Sarduy 1999a 12)

Al respecto, corresponde destacar no sólo la operación sarduyana que marca sus frecuentes envíos hacia la tradición cubana y española, como en este caso,

sino que el “misticismo” de Sarduy, tan caro a la visión construida desde la crítica francesa (Guerrero 1999; 2002) estaba también presente en los textos cubanos, como motivo poético. Sarduy integró en Camagüey el grupo teosófico dirigido por la poeta Clara Niggemann, quien se encargaba de la redacción cultural de *El Camagüeyano*, el diario local, donde publicó, también, varios poemas⁷.

No obstante, las labores de periodista plástico y de trabajador intelectual, no suceden sino hasta su llegada a La Habana en 1956, donde sus discusiones sobre el arte y sobre todo, los cruces entre escritura e imagen, inician una formalización integral. Es Roberto González Echeverría en su ensayo de 1987 quien recoge la primera intervención crítica formal de Sarduy sobre artes plásticas, realizada, aún, bajo la dictadura de Fulgencio Batista: un panfleto para la muestra de Julio Matilla (Camagüey, 1928) realizada en el Museo Ignacio Agramonte de Camagüey, en abril de 1957. En esa presentación, Sarduy delinea su intervención bajo los marcos de una asimilación plástica de la escritura, puesto que describe, en términos generales, el paisaje abstracto de los cuadros que revisa en comparación con el paisaje cubano. Una operación *ecfrástica*⁸ que, nuevamente, resiste la especificidad:

La fascinación de los colores nos invita. Los

verdes profundamente vegetales, los bloques rojos espaciados de estallidos de oro, lo azul que se descubre en la entraña del mar, lejos del temblor litoral de las islas, la luz cegadora del paisaje cubano en su textura casi sin dimensión, todo nos abisma y nos abandona, frente a un espacio de renovados y ardientes nacimientos, (...) cercando, limitando un prisma de inalcanzables iluminaciones: la magia desconocida de la belleza. [Sarduy, 1957. (G. Echeverría 1987 24)]

Tal como observa Echeverría, en este fragmento puede leerse un anticipo del núcleo duro conceptual que posteriormente la obra de Sarduy explorará en textos como *Big Bang* (1974)⁹ y sus ensayos sobre el *Barroco* (1987). La asimilación del paisaje como una “explosión de luces, de comienzo brillantes, cada uno inédito” además de constituirse como una marca “muy al estilo *Orígenes*” (González Echeverría; 1987:23-24)¹⁰ expone la perspectiva *constelacional* que Sarduy va a desandar, luego, en su producción francesa. Corresponde mencionar que Julio Matilla (1928) también fue uno de los miembros del grupo *Arquipiélago*, con el que 2 de mayo del 1959 (recién estrenada la Revolución) dieron acto a un gran recital poesía y pintura en el Palacio de Bellas Artes. Evento al que, días después, le siguió la realización de una

famosa “Lectura de Poemas” durante el Primer Festival de Trabajadores de la libertad de Cuba (Díaz Martínez, 1996:21). No obstante, antes de ser designado “crítico de artes plásticas” en el semanario *Lunes de Revolución* que para 1959 dirigía Guillermo Cabrera Infante¹¹, Sarduy escribió, en 1957, un segundo panfleto sobre arte en el que nuevamente retoma la clave de la abstracción. Pero esta vez, avanza en planteos que caracterizan a la estética bajo los marcos de una sensibilidad entendida en su “inscripción orgánica” -tal como define Buck-Morss (188-189)¹². Esta vez, el panfleto está dedicado a la recientemente llegada de París, Dolores “Loló” Soldevilla ¹³:

Esta artista plástica ha trascendido el laberinto onírico del surrealismo para conseguir una concepción ontológica, más allá del mimetismo, próxima a la captación inmediata del universo indescubierto de las intuiciones. Esta pintora ha encontrado las claves de lo absoluto [Sarduy, 1957 (Echeverría 1987 25)].

Esta “captación inmediata del universo de las intuiciones” definida por Sarduy, puede articularse con los supuestos de Buck-Morss (2005), ya que la obra se presume como la inscripción pictórica de un cúmulo de

configuraciones sensibles propuestas por la artista. Sin embargo, esa inscripción es definida como “no mimética” o más específicamente, como posicionada “más- allá- del mimetismo”¹⁴. A partir de ello, Sarduy reconstruye una estética atenta a lo sensible que revisa la representación, sea pictórica o literaria, desde una posición que las homologa y, a la vez, las expande (Krauss 63). Dicho en otras palabras, la escritura de Sarduy se asimila a los cuadros que relata y en correspondencia con la producción pictórica de Soldevilla, la enunciación que propone tiende a la negatividad de la representación. Cabe destacar que Ana Lía Gabrieloni (2007) releva una noción expandida de *écfrasis* en el trabajo de Ernst-Peter Schneck (1999). La crítica apunta que Schneck desplaza la definición que se considera canónica en la modernidad, “la de *écfrasis* como descripción de una obra de arte visual” y la intercambia por la de “traducción de un modo de experiencia a otro modo de experiencia”. De este modo, -dice Gabrieloni- el alcance de la *écfrasis* se extiende al territorio de las prácticas culturales “mucho más allá del límite al que parece confinarla el estudio de las relaciones específicas entre la literatura y la pintura propias de la tradición del *ut pictura poesis*” (Gabrieloni 2007 3). Por lo tanto, si acordamos con Raúl Antelo (2010) en que la tarea del crítico es revelar la

opacidad de los intercambios simbólicos *in motu* y no *in situ*, el trazado de una genealogía del mimetismo sigue configurándose como una tarea pendiente en los estudios que se ocupan del estatuto teórico de la literatura del siglo XX en América Latina (Antelo, 2010:375). Es, en este campo y a la luz de las propias disquisiciones de Sarduy sobre la representación (delineadas en su teoría de la *hipertelicidad del arte*¹⁵) que las diferentes écfrasis producidas en Cuba, permiten nuevos y renovados análisis.

Arte-Literatura (1959).

Como hemos marcado al inicio, el periodo de práctica revolucionaria de Sarduy, no es un motivo soslayable en esta obra. Él fue hijo de proletarios y su traslado a La Habana fue realizado con toda la familia, como parte de un esfuerzo consciente y colectivo por mejorar las condiciones materiales de accesibilidad a los capitales simbólicos¹⁶. La pintura es una necesidad inherente al ser humano -escribe en el suplemento *Arte-Literatura* [Sarduy, 1959 (Romero 51)]- donde, además, deja sentado su interés por la

divulgación¹⁷:

Estoy profundamente interesado en la pintura cubana. (..)Acerquemos al pueblo, al gran pueblo, que no sabe de hermetismos ni capillas, ni tesis ni de adjetivos críticos de turno, la gran maravilla de América que es nuestra pintura [Sarduy, 1959 (Romero 51)]-

Específicamente, *Arte Literatura* fue una página de periodicidad fluctuante que acompañó, primero, al periódico *Mañana Libre* y luego, al *Diario Libre*¹⁸. En total, la publicación tuvo una duración de diez meses, iniciando en febrero de 1959 y cerrando el 6 de diciembre de ese mismo año¹⁹. Sin embargo, las colaboraciones sobre plástica se extendieron hasta 1961, puesto que desde Europa produjo algunas breves notas para la revista *Artes Plástica* y para *Lunes de Revolución*. En *Arte Literatura*, Severo firmó con sus iniciales cuatro poemas, catorce “notículas” sobre escritores²⁰, una breve crítica sobre Kafka y treinta notas sobre artistas plásticos²¹. La mayoría de los escritores y artistas que comentaba eran amigos personales. Pero también se dedicó a difundir - y en algunos casos a reproducir cuadros de- algunas de las grandes figuras de

la pintura cubana de la generación de 1940: Wifredo Lam, René Portocarrero, Mario Carreño, Mariano Rodríguez y Amelia Peláez (Cobas Amate 2008 180). Al respecto, cabe recordar que, hacia 1944, la plástica cubana había consolidado internacionalmente su auge, como consecuencia de la adquisición de obras por parte del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y de la exposición que allí se realiza bajo el descriptivo título de “Pintores Cubanos Modernos”. Pero hacia 1950, la abstracción comienza a predominar, porque los códigos pictóricos intentaban actualizarse y hasta artistas, con “sobrado acento figurativo”, como era el caso de Mariano Rodríguez, comienzan a “matizar sus composiciones con esta orientación de la época” (Steiner 3). Por otro lado, casi todas las notas producidas para el suplemento tenían una estructura similar: exponía una breve biografía académica del autor, marcaba su pertenencia (o no) a una escuela artística y reseñaba brevemente alguno de sus principales trabajos²². Como mencionamos al inicio, en buena parte de estas notas defiende a los pintores de la vanguardia abstracta e incluso acusa a los pintores “figurativos” del Salón Nacional de Pintura y Escultura (Palacio de Bellas Artes, 1959) de presentar cuadros “mal hechos” o “con poco oficio” [Sarduy, 1959 (Romero 183-184)]. Sin

embargo, avanzados los meses y casi al cierre de *Arte Literatura* escribe unas líneas en una posición más conciliadora, matizando todas las arengas previas:

No tengo preferencias por ningún tipo de pintura. Creo que un cuadro abstracto puede, en su momento, funcionar tan bien como uno figurativo, si ambos están bien hechos, así como un poema intimista puede ser tan legítimo como uno panfletario, para citar los dos extremos en la pintura y en la poesía (...). De un modo u otro hay algo que sí podemos vaticinar y es el hecho de que con figuras o sin ellas, nuestra pintura promete otra de sus épocas más trascendentes. [Sarduy 1959 (Romero 167)]

No hallamos en la publicación relevada hasta el momento, referencias que nos permitan explicar certeramente las causas de esta transformación. Lo que sí está claro es que, meses después de estos “equilibrados” comentarios en los que vincula a la figuración con el panfleto, Sarduy deja de habitar físicamente la isla, para siempre. Por otro lado, es notable que la jerarquía que subyace a la comparación entre literatura y pintura²³ muestre, en estos textos, una apuesta inicial por la inscripción de cierto grado de acefalía en la misma. La

relación abierta entre las artes traza -como apuntara paradójicamente Antelo citando a Caillois (Antelo 2010 379)- “una jerarquía abierta y constantemente móvil” que busca sin cesar “suprimir las desigualdades exteriores que vienen con el nacimiento y con la fortuna y de las cuales, nada puede despojarlos” (Antelo 2010 379). Finalmente, esta acefalía se vuelve marca en las entrevistas que Sarduy realiza para el suplemento, puesto que a veces lo refiere como *Arte y Literatura*, otras con guión *Arte-Literatura* y a veces sin nada, como dos términos homologados. Quizás en esta última vía se halle la variante teórica de mayor potencia para revisar estos textos y por ello, es la opción que optamos para consignar y continuar revisando estos vínculos.

© **Silvana Santucci**

Notas

¹ Cira Romero (6) sostiene la versión del testamento. Sin embargo, Gustavo Guerrero la presenta sólo como una decisión autoral.

² La compilación organizada bajo el nombre de “Obras Completas” presenta algunas omisiones interesantes. En el Prólogo de Gustavo Guerrero se anuncia que: “se edita ahora, por primera vez, *Pomas Bizantinos*, un manuscrito que Sarduy conservó entre sus papeles durante más de 30 años (...) redactado en 1961 en un viaje a Turquía, constituye el testimonio más antiguo de un libro de Sarduy en este género” (1999a:21). Sin embargo, Cira Romero profesora de la Universidad de La Habana se ocupó en 2007 de organizar el archivo cubano de Sarduy. En su compilación, recoge algunos de los poemas “inéditos” integrados en la primera parte de *Poemas bizantinos*. Allí se registra que los mismos ya habían sido publicados en Camagüey en 1958 y otros en la Revista *Ciclón*, lejos del oriente formulado por Guerrero. Incluso en la “Cronología” de las *Obras Completas*, el propio Sarduy dice poseer “una antología camagüeyana de 1958” en la que aparecieron sus primeros poemas y asegura “releerla de vez en cuando sin desagrado” (Sarduy, 1999a:7). Esta Antología fue seleccionada, prologada y editada por Samuel Feijoó, encargado del departamento de publicaciones de la Universidad de Las Villas y se tituló “Colección de poetas de la ciudad de Camagüey” Ediciones1. La Habana: Grupo Yarabey, 1958. 54-59.

³ *Los Once* fue una agrupación de expresionismo abstracto que se mantuvo activa entre 1953 y 1955. La integraban: Antonio Vidal, Guido Llinas, Fayad Jamis, Hugo

Consuegra, René Ávila, Agustín Cárdenas, José Antonio Díaz Peláez, Francisco Antigua, Tomás Oliva, Viredo Espinosa y José Ignacio Bermúdez. Por este último entraría, después, Raúl Martínez. Por su parte, el grupo de “Los diez pintores concretos” (1959-1961) mostraba una tendencia hacia la abstracción geométrica. Entre sus integrantes estaban: Loló Soldevilla, Pedro de Oraá, Salvador Corratgé, Luis Martínez Pedro, Sandu Diaré, José Mijares, José Rosabal, Wilfredo Arcay, Rafael Soriano, Alberto Menocal y Pedro Álvarez

⁴ Aludimos, particularmente, a la arenga que Sarduy escribe el 31 de enero de 1959 en el Suplemento *Nueva Generación*: “adivino que dentro de cinco años nuestra ciudad estará llena de murales con soldados aplastando bajo sus botas mujeres tuberculosas, de lienzos de jóvenes que hablan de cultura popular roja (o “amarilla”), de poemas “objetivos” donde aparezcan prostitutas de 15 años y bombardeos. Ya hoy día los murales abstractos de Lam son mirados como una cosa inútil. Mis *Ángeles*, poemas de «atmósfera» como dice Roberto Branly, son recibidos con frialdad en los periódicos. Pues bien, yo digo que todo esto es inútil. Digo que ya es tarde. La pintura popular, el arte objetivo, tuvo que haberse hecho antes. Si Cuba hubiese tenido una figura como Diego Rivera, no hubiera habido dictadura. Pero ahora, señores críticos, ya no hace falta. Sí, queremos arte nacional sin llenar los cuadros de guajiros y palmas; puede hacerse teatro nacional donde no aparezcan gallegos y negritos; puede hacerse poesía nacional que no se cante a los turistas y soldados. Los pintores de la resistencia son abstractos. Ellos saben muy bien lo que traen entre manos” (147)

⁵ *Ciclón* dejó de publicarse con la salida del ejemplar correspondiente a abril-junio de 1957. En 1959 reapareció y publicó un sólo número, correspondiente al trimestre

enero-marzo. Retomo un fragmento del relato de Sarduy al que aludimos: “Así entré en la corriente literaria, una noche de los años cincuenta, cuando Joaquín Enrique Piedra se apareció en mi casa de Camagüey arbolando un ejemplar de *Ciclón*. Bajo el *eolo* furioso de Mariano [Rodríguez], lanzando sus flechazos, aparecían cinco jóvenes poetas cubanos. Yo entraba así, para asombro de mi familia, de los castizos poetas del patio y de mí mismo en el gran río de la escritura, en el código de papel, me insertaba en ese tejido, ese texto infinito que se urde al revés y no se abandona jamás”. Severo Sarduy, en *Revista Iberoamericana* 154 (1991).

⁶ Encontramos en esta operatoria sarduyana, una especie de razonamiento organizado, a la manera en que José Lezama Lima inventa su teleología premonitoria de las islas. Al respecto, Severo llama a leer “en clave” de “los conjuros” de Lezama: “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, la armazón invisible de la escritura” (Sarduy, 1991/1999b:1414). En otra oportunidad, Sarduy define a la lectura como la búsqueda de la “consecuencia de algo que aún no se ha producido” y su parecido con “algo que aún no existe” (Sarduy, 1974/1999b:1196).

⁷ En un trabajo anterior hemos revisados las “baladas krishnamurtianas” y los poemas a “los ángeles” producidos en ese período.

⁸ Tomamos este concepto en el sentido en que lo define Ana Lía Gabrieloni: “El texto *ecfrástico* no descifra la obra de arte sino a quien la observa. No es imitación, es un fenómeno que pertenece al orden de la intertextualidad, un plano donde confluyen escritura, imágenes plásticas e

imaginación poética”. En: [www. saltana.org/1/docar/0013.html](http://www.saltana.org/1/docar/0013.html). [Consulta: diciembre de 2010].

⁹ Originalmente *Big Bang* (1974), es un poemario que también presenta un tratamiento particular con la imagen que cabe considerar. Incluso, fue originalmente diseñado como libro objeto. Cfr: “Modos de la imagen en *Big Bang* de Severo Sarduy”

¹⁰ En este punto, coincidimos con Echeverría que en buena parte de los primeros textos cubanos de Sarduy sus referencias a Orígenes son destacables, aun a pesar de su participación en *Ciclón* y de la consabida rivalidad entre estos grupos. Si bien entre los poetas preferidos de aquella primera revista Sarduy define a Eliseo Diego, su interés por Lezama está bien prefigurado, incluso en una entrevista de 1958, que le realizara Luis Peraza jr. para el “Diario de la Marina” manifiesta querer verlo pero que Lezama no lo recibe.

¹¹ *Lunes de Revolución* apareció en La Habana en 1959 y duró dos años y medio, pero la línea independiente de la editorial entró en conflicto con el régimen de Fidel Castro. El último número fue uno monográfico dedicado a Pablo Picasso.

¹² Susan Buck-Morss (2005) relea los presupuestos benjaminianos y revisa, en esta teoría, la consideración de la estética “como discurso del cuerpo” derivado de la experiencia sensorial de los sujetos. Por tanto, asume a la estética como perteneciente al campo de la naturaleza corpórea, material, “estésica” y no como lo propone el pensamiento *autotélico* o *autogénético*, que la vincularía a formas culturales producidas estrictamente bajo el control del hombre, términos en su definición diseñados bajo la forma de “arte” o de “política”. Es, en este punto, donde la

estética ingresa como parte de la constitución de la vida moderna pero bajo la influencia de las formas primigenias de experiencia sensible. Por ejemplo, dice Benjamin revisando a Marx: “aprenden los obreros a coordinar su propio movimiento como al siempre uniforme de un autómatas (...) la explotación debe ser entendida aquí como categoría cognitiva, no como categoría económica: el sistema fabril, dañando cada uno de los sentidos, paraliza la imaginación del trabajador. Su trabajo se hace impermeable a la experiencia” (Buck-Morss, 2005:188-189).

¹³Soldevilla participará, luego, del mencionado grupo de “Los Diez pintores concretos” (1958-1961).

¹⁴Aludimos al “mimetismo” en la acepción propuesta por Roger Caillois en el *Mito y el hombre* (1938)--profundizada, luego, en sus estudios sobre Máscaras--puesto que estas son las referencias del término que Sarduy retoma en *La simulación* (1982). Siguiendo a Caillois, Sarduy también distingue (y estudia) tres funciones del mimetismo animal: el camuflaje, el disfraz y la intimidación.

¹⁵En “Pintado sobre un cuerpo”, uno de los ensayos recogidos en *La Simulación* (1982), Sarduy desarrolla la noción de *arte hipertélico*. Al respecto, apunta: “Llegada la marea del equinoccio, ciertos animales ciliados retroceden excesivamente sobre la arena, huyen demasiado lejos hacia el interior de la tierra. Cuando el mar se calma, son incapaces de volver a alcanzarlo: mueren en el exilio, tratando en vano de regresar al agua, cada vez más lejana, de recorrer al revés el camino que un impulso irresistible, inscrito en ellos desde su nacimiento y saturándolos con su energía, les había obligado a tomar”, *Obras Completas* p. 1293. A partir de este ejemplo, define la *hipertelicidad* como: “la posibilidad del arte y de la naturaleza de ir más

allá de sus fines”, *Obras Completas* p.1298. Y describe lo que entiende como una «voluntad» de los ciliados por manifestar un «fasto», una «inutilidad» y un «exceso» que los conduce a la muerte. En su propuesta, la naturaleza sólo puede superar sus fines mediante una voluntad cifrada en su saber genético. En la medida en que trasvasa la conservación, instala un vacío entre los límites de vida y de muerte que funda, como el barroco, una identidad “no idéntica al objeto”, *O.C.*, p.1294. En correspondencia con este ejemplo, Sarduy posiciona al neobarroco, como un saber que quiere instalarse “más allá de sí mismo”, es decir, fundar un lenguaje alejado de los intercambios eficaces y de los modos de regulación de las “buenas y malas” maneras de hacer arte. Un desarrollo completo de los alcances de esta noción ha sido presentado en otro artículo: cfr.: Santucci, Silvana. “Sarduy y el neobarroco. Interpretaciones sobre lo político en el arte”, 2010.

¹⁶ Este aspecto que claramente se observa en textos como “posición del escritor en Cuba o “Abajo el latifundio de la cultura”[Sarduy, 1959 (Romero, 2007: 137-142)]

¹⁷ Sarduy va a retomar en Francia la divulgación como práctica si se quiere, política, tanto en sus labores de editor para Seuil, como en su programa de divulgación científica en Radio Francia Internacional.

¹⁸Según Romero, el periódico *Mañana* se publicó en La Habana desde 1939 y al triunfo se la Revolución se le agregó el calificativo de *Libre*. Luego, el *Diario Libre* continuó la numeración de *Mañana Libre* pero el año comenzó a ser el 1. En marzo de 1960 dejó de publicarse, cuando sus rotativas fueron transferidas al taller de experimentación de la Escuela de Periodismo Manuel

Márquez Sterlin (Romero, 2007:13)

¹⁹ Sarduy dejó la isla el 14 de diciembre de 1959.

²⁰ Los escritores que reseña son: Roberto Branly, Eliseo Diego, Clara Niggeman, Esther Díaz Llanillo, Juan Alonso, Serafina Núñez, Antón Arrufat, Rolando T. Escardó, Musset, Rolando Ferrer, Luis Hardisson, Luis Cruz Espinosa.

²¹ Los pintores que divulga son: Víctor Manuel García, Wifredo Lam, Julio Matilla, José María Mijares, Jorge Arche, Arístides Fernández, Mariano Rodríguez, Eduardo Abela, Marrio Carreño, Joaquín Ferrer, Tomás Oliva, Guido Llinás, Roberto Diago, René Portocarrero, Amelia Peláez, Moises Miró, Antonio Gattorno, Carmelo González, Raúl Millian, Cundo Bermúdez, Dolores Soldevilla, Sandú Darié, Raúl Martínez, Arturo Buergo, Gina Pellón, Aristarco O'Relly.

²² Dado que estamos trabajando con las fuentes recogidas por Cira Romero (2007) y no con las fuentes primarias, no tenemos acceso visual a las publicaciones tal como originalmente aparecieron. Por referencias del propio Sarduy podemos advertir que, en algunos casos, acompañaba la nota con uno o dos cuadros del autor que comentaba. No obstante, Cira Romero en entrevista personal, nos advirtió que los diarios cubanos de 1959 están en un “muy mal estado de conservación” y actualmente, no están disponibles para consulta en Cuba (Romero, 2012, mimeo, archivo de la autora)

²³ En la perspectiva histórica propuesta por Gabrieloni (2009 125) la expresión del *Ars Poetica* horaciana, *ut pictura poesis* (“la pintura es como la poesía”) concretó el sintagma comparativo que unificó los términos artísticos,

pero, al mismo tiempo, diseñó una relación jerárquica que dio peso y relevancia a la poesía, puesto que la pintura debía ser como esta última. No obstante, fue Gotthold Lessing en el siglo XVIII quien limitó la travesía de la integración entre las artes, marcando una separación témporo-espacial: en la pintura los cuerpos se despliegan en el espacio y en literatura las acciones se articulan en el tiempo. Sarduy, por su parte, se muestra distante de estas perspectivas pero consciente de que asumiendo algunos parámetros de la comparación puede relegar a la pintura a un rol subsidiario. En consecuencia, asume la relación entre plástica y literatura en torno a los conceptos de “imagen” y “escritura”, potenciando, de este modo, la reflexión sobre la noción teórica que más le interesa y que vuelve central en su trabajo: el mimetismo. Para Severo, el mimetismo es lo que mantiene unido el parergon de imagen y escritura. Aspecto que trabajamos en otro trabajo. Cfr: Santucci, Silvana (2013a) “Asimilaciones teóricas de Severo Sarduy. Comentarios sobre la analogía plástica”

Bibliografía.

VV.AA *Cuba. Arte e historia desde 1886 hasta nuestros días*. Montreal Museum of Fine Arts. Quebec: Editorial Lunwerg, 2008.

ANTELO, Raúl. Curso: “Archifilologías latinoamericanas. La modernidad como escena del crimen”. Apuntes personales. Universidad Nacional de Córdoba, 2012-----. “Genealogía del mimetismo: Estudios

- Culturales y negatividad”. En: MORAÑA Mabel (edit.) *Nuevas perspectivas de/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile. Ed. Cuarto Propio 2010. 373-386,
---. *Critica Acéfala*. Bs. As. Ed. Grumo, 2008.
- BUCK-MORSS, Sussan. “Estética y anestésica. Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte” en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Bs. As.: Interzona, 2005.
- CASTRO, Fidel. “Palabras a los intelectuales, 1961”. Ministerio de Cultura de la República de Cuba.
- CRISTÓFANI, Teresa BARRETO, Pablo Gianera y SAMOILOVICH Daniel “Cronología de Virgilio Piñera”. Consulta Web: 1/5/2012.
<http://www.islaternura.com/APLAYA/NoEresElUnico/PI/VirgilioPinera/VirgilioPinera4658autoBIO.htm>
- GABRIELONI, Ana Lía. “Literatura y artes”, En: DALMARONI Miguel (dir.) *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2009
---. Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del Renacimiento a la modernidad” 2009. En: www.saltana.org/1/docar/0013.html. [Consulta: diciembre de 2010].
---. “Imágenes de la traducción y relaciones interartísticas” 1611. *Revista de historia de la traducción*. Universidad Autónoma de Barcelona (2007)
<http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/gabrieloni.htm>
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1987

GUERRERO, Gustavo. *El oriente de Severo*. Exposición. Instituto Cervantes, 2008. http://www.cervantes.es/FichasCultura/Ficha48262_00_1.htm

---. *La religión del vacío y otros ensayos*. México FCE, 2002
--- y WHAL, François. “Establecimiento del texto” En: SARDUY, Severo. *Obras Completas Tomo I*, México, FCE, 1999^a

DÍAZ MARTÍNEZ, Manuel. *Severo Sarduy. Cartas*, Madrid, Editorial Verbum, 1996

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

KRACAUER, Sigfried. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*; con introducción de Miguel Vedda. 1ed. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.

KRAUSS, Rosalind. “La escultura en el campo expandido” En: FOSTER, Hal *La posmodernidad*. Barcelona: Ed. Cairos 1985. 59-75

ROMERO, Cira. *Severo Sarduy en Cuba 1953-1961*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2007.

SANTUCCI, Silvana. “Asimilaciones teóricas de Severo Sarduy. Comentarios sobre la analogía plástica”. *Boletim de Pesquisa NELIC V. 12, N.18 Universidade Federal de Santa Catarina, (2013a)* 159-175

---. “*La furia del eolo*. Conversaciones entre Severo Sarduy y Mariano Rodríguez”. Ponencia presentada en el III Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”;

Rosario, Argentina, 2013 b

- . "Los poemas cubanos de Severo Sarduy". *Revista La ventana* 15 Secretaría de Cultura de la UNL (2012) 22-50
- . "Sarduy y el Neobarroco. Interpretaciones sobre lo político en el arte". *Recial. Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades Área Letras* 2 (2011) 1 - 14.

SARDUY, Severo. *Obras Completas Tomo I*, México, FCE, 1999a

----. *Obras Completas Tomo II*, México, FCE, 1999b

STEINER, Mara. "Cuba: La crítica de arte entre la plástica y la literatura". En *Revista figuraciones. Crítica de arte y la literatura. IUNA.* 10. (2012)
<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=208&idn=10>

SUARDÍAZ, Luis. "Retrato de un joven poeta de la tribu". En: GONZÁLEZ, Oneyda *Severo Sarduy. Escrito sobre un rostro*. Ed. Ácana: Camagüey, 2003. 152-171