

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band: 47 (2004)

Artikel: Desengaño moderno y gratuidad de la escritura en "Pájaros de la playa y el estampido de la vacuidad" de Severo Sarduy
Autor: López, Mariano
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-269104>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DESENGAÑO MODERNO Y GRATUIDAD
DE LA ESCRITURA
EN *PÁJAROS DE LA PLAYA* Y *EL ESTAMPIDO*
DE LA VACUIDAD DE SEVERO SARDUY

Observaciones preliminares

Después de la muerte de Severo Sarduy vieron la luz la novela *Pájaros de la playa*¹ y una serie de aforismos agrupados bajo el título general de *El estampido de la vacuidad*² con temas, voces y tono que aun resultándonos reconocibles dentro de la obra del escritor cubano, no por ello dejaban de revelar con más nitidez algunas características esenciales de su quehacer literario que no encajaban con tanta facilidad dentro de lo que la crítica había venido calificando como estilo neo-barroco, corriente posestructuralista, discurso posmodernista, escritura somática, etc. Resultaba irónico que quien hablara en sus *Ensayos generales sobre el barroco*³ sobre un cuerpo que había que salvar «no mediante el sacrificio o el don, no en su 'caída', sino por su inserción en un orden textual [...] preso en la red de la escritura»⁴, y todo ello dentro un programa que reivindicaba como acto revolucionario una escritura gratuita, inútil, para «nada» y para «nadie», acabara haciendo de este ejercicio el último espacio o reducto de libertad de un autor cuyo soporte físico se iba deterio-

¹ Severo Sarduy, *Pájaros de la playa*, Barcelona, Tusquets, 1993, (en adelante *Pájaros*).

² Severo Sarduy, *El estampido de la vacuidad*, en *El País* 14 de agosto 1993, supl. «Babelia», pp. 10-11, (en adelante *Estampido*).

³ Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*, México-Buenos Aires, FCE, 1987, (en adelante *Ensayos*).

⁴ *Ibíd.*, p. 92.

rando irreversiblemente aquejado de una enfermedad mortal en un proceso que lo conduciría en breve plazo a la muerte:

Aun sabiendo perfectamente que sus comentarios de lectura – o sus pretensiosos aforismos – quedarán inéditos, o son publicados bajo la siniestra rúbrica de póstumos, un escritor de verdad continúa escribiéndolos. [...] / ¿Por qué? ¿Para qué? / Quizás porque el único modo de responder a un absurdo – y la muerte es el absurdo por excelencia – es un absurdo aún mayor: la escritura para nada, sin motivación ni destino, sin demostraciones teóricas, ni trama, ni ficción, ni lectores, ni esfuerzos literarios o estéticos. / En la libertad soberana de la gratuidad total⁵.

La inscripción del cuerpo en el texto era celebrada por algunos, como el escritor Juan Goytisolo, quienes haciendo suyas las palabras de Sarduy, veían en ella una parodia lúdica de la economía burguesa, una burla del «ser-para-el-trabajo»: «Cuerpo lenguaje o lenguaje-cuerpo [...] máquina erótica que produce deseo 'inútil', placer sin objetivo, energía sin función. Máquina barroca revolucionaria»⁶. Otros, en cambio, por ejemplo el crítico Rolando Pérez, la condenaban por no ser más que un reflejo cruel de los mecanismos de esa misma economía que se pretendía subvertir: «There is nothing very 'pleasing' about a world in which our bodies and minds are mutilated and our voices taken away from us. No, Sarduy does not care about the voice or the body; what he's really concerned with are the signs which stand for them – in other words, the world of Andy Warhol in which Marilyn Monroe disappears so that her face is sold as exchangeable sign»⁷. No creo que Sarduy fuera del todo ajeno a las contradicciones inherentes al tipo de arte o escritura que proponía ni que se entregara sin cierta distancia a un juego que encarnaba en clave literaria las corrientes críticas y filosóficas a la moda en los

⁵ Cf. *Estampido*, op. cit., XVII, p. 11.

⁶ Juan Goytisolo, *Disidencias*, Barcelona, Seix & Barral, 1977, pp. 180-81.

⁷ Rolando Pérez, *Severo Sarduy and the Religion of the Text*, New York-London, UP of America, 1988, p. 215.

círculos intelectuales parisinos⁸. Suscribo más bien la palabras de Ignacio Echeverría para quien «[l]a poética de Sarduy llevaba implícito en su mismo germen [el] desenmascaramiento de sus propias tramoyas», un proceso que «un hecho decisivo hubo de acelerar [...]: el sida, la enfermedad»⁹. La misma fuerza o energía que crea y preserva en un precario y frágil equilibrio la forma de los cuerpos o de los signos, los impulsa a su descomposición. Los personajes, las voces, los escenarios, los recuerdos que van desfilando por las páginas de *Pájaros de la playa* y *El estampido de la vacuidad* son un trasunto de esta poética. Ese mal mortal que aqueja a unos seres reclusos en un hospital de una isla y transparece en sus reflexiones o en sus estrategias para combatirlo, corresponde en otro plano al que afecta al artista y al sentido de su actividad en el mundo contemporáneo: el enfermo, el viejo, o el artista se saben de más y viven en un espacio y en un tiempo desligados o arrancados de esa aparente fuente renovadora de vida que los sostenía; su vida es solo un mecanismo que en su inercia todavía parece impulsarles hacia adelante, pero que en realidad es solo un simulacro de voluntad. Separado de la vida, el arte goza de una libertad que lo va encerrando en un ámbito irreal e inerte, y cuya creatividad no es más que una repetición o variación de lo mismo sin fuerza para ir más allá de sus propios límites¹⁰. Quizás el mayor mérito, a mi juicio, de Severo

⁸ «Post-structuralism was a product of that blend of euphoria and disillusionment, liberation and dissipation, carnival and catastrophe, which was 1968. Unable to break the structures of state power, post-structuralism found it possible instead to subvert the structure of language [...] All such total systematic thought was now suspect as terroristic: conceptual meaning itself, as opposed to libidinal gesture and anarchist spontaneity, was feared as repressive [...]» Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2ª ed., 1996, p. 123.

⁹ Ignacio Echeverría, «La agonía de Severo Sarduy en su novela póstuma», en *El País* (Madrid), 14 de agosto 1993, supl. «Babelia», p. 7.

¹⁰ «[...] the pure creative-formal principle, split from any content, is the absolute abstract inessence, which annihilates and dissolves every content in its continuous effort to transcend and actualize itself [...] The artist is the man without content,

Sarduy en sus escritos «pre-póstumos» (como los llama él en sus aforismos) no sea tanto una reflexión o indagación más sobre la muerte o la nada, sino hacerla desde la sensibilidad y perspectiva de un escritor y unos lectores que consciente o inconscientemente son hijos de la modernidad y viven las consecuencias positivas o negativas de la misma. Sabedor de nuestra gratuidad en el cosmos o en la naturaleza en tanto que conciencia doliente, el artista de «verdad», según Sarduy, es aquel cuya obra, su forma, es un «desvelamiento [que] por instantáneo que sea [...] deja al que la contempla sumido en una inexplicable ausencia, en un no ser próximo a la idiotez, a la afasia o a la beatitud»¹¹. Palabras que tienen resonancias místicas, en especial de San Juan de la Cruz, cuyos textos aparecen citados y comentados en varias ocasiones en dicho libro y en los aforismos. Así como para éste la ausencia no poseía al final de su itinerario místico ninguna connotación negativa, habiendo hecho de su cuerpo y de su poesía un vacío para que su forma y entramado la manifestaran positivamente, Sarduy aspira o aspiraría a que en ese escribir para «nada», en esa actividad gratuita, se «desvelara» esa «inexplicable ausencia», que para él no era otra cosa que la otra cara del origen borrado al que alude en sus ensayos: «[e]l origen se encuentra borrado, tachado, ha desaparecido como materialidad – ‘como estado puntual’ –, y sin embargo se manifiesta, adviene a la presencia como *marca* en la irradiación opaca de una *luz fósil*»¹²; «[l]a misión del curioso de hoy [...] es detectar en el arte la *retombée* o el reflejo de una cosmología para la cual el origen es casi una certeza pero las formas que lo sucedieron un hiato inconcebible, casi una aberración»¹³. Y ese reflejo no se encuentra en una imagen más

who has no other identity than a perpetual emerging out of nothingness of expression and no other ground than this incomprehensible station on this side of himself.» Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, Traducción de G. Albert, Standfort University Press, 1999, pp. 54-55.

¹¹ Cf. *Pájaros*, *op. cit.*, p. 86.

¹² Cf. *Ensayos*, *op. cit.*, p. 40, nota n° 4.

¹³ *Ibíd.*, p. 40.

o menos acertada o sorprendente (a la manera surrealista), ni se alcanza a través de la profundidad enigmática de un símbolo, o del arrebatador o hechizante ritmo con que se suceden unos sonidos, sino que sería fruto de un quehacer artístico que ya no busca nada ni se encamina a ningún objetivo, y que paradójicamente estaría más próximo de esa «desvelación» de una nada en la que se podría vivir, sea por un momento, sin abismarse en su horror y sin sustituirla por sucedáneos de cartón piedra.

A continuación paso a examinar de qué manera se presentan en *Pájaros de la playa* y *El estampido de la vacuidad* algunas de las observaciones y características apuntadas hasta ahora. Propongo para ello dos líneas de aproximación crítica a los textos póstumos del escritor. Una se encargaría de destacar los procedimientos paródicos que el autor utiliza para distanciarse de algunos de los presupuestos que constituían la modernidad literaria y artística, con su posterior transformación en lo que viene llamándose posmodernidad, y la otra se enfocaría en subrayar la lectura que hace Sarduy de la experiencia de la nada y de la gratuidad de la escritura a la luz de la poesía y comentarios de San Juan de la Cruz, cuyos escritos místicos le sirven de objeto de reflexión sobre su propia manera de entender dicha nada y dicha gratuidad, que aun siendo en un principio diferentes, sí plantean problemas comunes.

Escenarios desencantados

La escritura de Sarduy se ha caracterizado por presentar mundos literarios donde «las cosas, acontecimientos, personajes, que habitan el presente son fantasmas, sombras de un momento anterior en que significaban algo, en que constituían un conjunto significativo»¹⁴. En *Pájaros de la playa*, escenario, personajes, objetos llevan la huella de una caída o catástrofe que los arrancó de un momento de plenitud para precipitarles en un estado de irreversible degradación. Ambos

¹⁴ Roberto González Echeverría, *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, Ediciones del Norte, 1987, p. 5.

momentos se yuxtaponen en el texto para intensificar el contraste y crear un efecto teatral (mundo barroco al revés) que parece que desrealiza la situación, como si no pasara o hubiera pasado de verdad, a la manera de un sueño, juego o representación. Este efecto se intensifica por la eliminación de los pasos intermedios – causales o explicativos – que establecen un nexo entre un antes y un ahora¹⁵. El tono levemente desenfadado e irónico del narrador, que transparece en la elección de imágenes y expresiones que dan cuenta del brusco cambio, hace que lo que por el tema está más cerca de lo trágico, no pase a veces de lo circunstancial y festivo, como un espectáculo de horrores ajenos que provocan la hilaridad de un público que no acaba de tomárselo en serio. A la manera de una fuga barroca, el tema principal de la muerte o el de la destrucción de lo que «es», va entrando en el discurso bajo diferentes formas o figuras: los atletas que corrían por la playa «eurítmicos y altivos» aparecen ahora trasmutados en viejos «caquéxicos, amarillentos y desdentados» que apenas pueden moverse¹⁶; la colonia de nudistas que encarnaba la utopía de una pureza y vitalidad eternamente renovadas en su comunión con la naturaleza languidece sin futuro alguno «envejecida y anémica»¹⁷; una garza que apenas hace unos minutos volaba majestuosamente por los cielos no es ahora más que un «abanico mojado» cuyas inertes plumas parecen que cobran vida movidas por el aire de la tormenta que la hizo estrellarse contra el suelo¹⁸; el sueño de un arquitecto que construye una casa bajo los arrecifes para

¹⁵ Recuerda en cierta manera a los prodecimientos barrocos del claroscuro tal y como los describe Sarduy: «Contraste inmediato entre campo de luz y campo de sombras. Suprimir toda transición entre un término y otro, yuxtaponiendo drásticamente los contrarios [...] distorsión e hipérbole de uno de los términos, brusca noche sobre el otro.» En este caso en la sombra queda ese pasado pleno de las formas antes de quedar reducidas a su momento presente que grotescamente evoca lo que fue. (cf. *Barroco*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974, pp. 17-18).

¹⁶ Cf. *Pájaros*, op. cit., p. 20.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 13.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 24.

poder oír el rumor del origen del universo, reconciliando en ese espacio naturaleza, cultura y cosmos, se desmorona como un castillo de arena bajo los embates del agua que lo inunda todo y le obliga abandonarla antes de que se convierta en su tumba¹⁹. Un mismo mal, con diferentes caras, contamina todo. Esta aceleración del cambio de escenario sirve en cierto modo para reprimir la dimensión temporal del mismo en favor de una espacialidad engañosa²⁰. Oculta la irreversibilidad de un proceso en el que queda elidido o borrado el instante en el que el momento álgido empezaba a precipitarse en su caída.

En los ejemplos que acabamos de mencionar se podría también leer entre líneas un cierto distanciamiento de los cantos de sirena de las diferentes «modernidades» artísticas, filosóficas o científicas que habían sido la razón de ser invocada para justificar la actividad creativa, intelectual y política de las sociedades contemporáneas. Algunos movimientos proponían un retorno a lo primitivo, a lo irracional o prerracional, a lo inconsciente, como fuentes revitalizadoras de inspiración artística y de renovación social, por considerar esas dimensiones más puras en el sentido de más próximas o cercanas a una verdad original, a una unidad primigenia²¹. La búsqueda de un lenguaje puro, autosuficiente, no contaminado por la subjetividad o sometido a funciones de representación de una realidad referencial, era en cierta manera un retorno a una inocencia o plenitud original de la palabra. El mismo Sarduy no había sido indiferente a la promesa de trabajar el lenguaje literario de tal manera que, una vez alcanzada

¹⁹ *Ibíd.*, p. 95.

²⁰ «Change in space is not temporal but expressed in terms of variety and infinity.» Fredric Jameson, *The seeds of time*, New York, Columbia University Press, p. 21.

²¹ «It is a striking characteristic of several movements within both Modernism and the avant-garde that rejection of the existing social order and its culture was supported and even directly expressed by recourse to a simpler art: either primitive or exotic [...] with that emphasis on the innately creative, the unformed and untamed realm of the prerational and the unconscious, indeed that vitality of the naïve which was so especially a leading edge of the avant-garde.» Raymond Williams, *The Politics of Modernism*, London-New York, Verso, 1996, p. 58.

la pureza – gratuidad – del mismo, le permitiera en su oquedad escuchar o captar indirectamente el reverbero inicial que habría dado origen por diferenciación a unos signos portadores de significación. Sus ensayos críticos sobre el barroco trataban de establecer una analogía común entre el origen de la materia del universo que lleva la huella de la explosión inicial que la dio lugar y las palabras cuya materialidad estaría también signada por un evento de similares características²². Tan lejos estaba el arquitecto de encontrarse cerca de las entrañas de la vida o de la materia que la originaba, y encontrar una protectora morada en ella, como el escritor de llegar a ese «grado cero de la escritura» que pretendía alcanzar en sus textos y teorizar en sus ensayos. Ese lenguaje o materia trabajados por el artista o el escritor para poder ser habitados por dentro, a manera de refugio o espacio protector contra la fealdad o artificiosidad del mundo, se revela una trampa mortal. La fuerza que moldea la materia en la naturaleza y la transforma en una continua acción de formación y destrucción es de muy distinto orden de la que utiliza el arquitecto para crearse un espacio pretendidamente «natural» en los recovecos del arrecife. Su obra no es más que un muro que contiene por breve plazo la irrupción de aquello en lo que no hay lugar para él. No hay posibilidad de regreso. Tampoco la hay de despojar al lenguaje de todo lo supuestamente superfluo que lo adhiere a la realidad, a la contingencia del sujeto o a la historia²³. Ese lenguaje que «habla», lo atraviesa o trasciende, sigue siendo un simulacro proyectado desde el lado de acá del signo.

²² Cf. p. ej., *Barroco, op. cit.*, pp. 92-93 y 97-98; *Ensayos, op. cit.*, pp. 39-40.

²³ «Writing turns in on itself in a profound act of narcissism, but always troubled and overshadowed by the social guilt of its own uselessness. Unavoidably complicit with those who have reduced it to unwanted commodity, it nevertheless strains to free itself from the contamination of social meaning, either by pressing towards the purity of silence [...] or by seeking an austere neutrality, a 'degree zero of writing' which would hope to appear innocent but which is in reality [...] just as much a literary style as any other.» Raymond Williams, *op. cit.*, p. 122.

Dinamismo vacío

El cambio permanente era otra de las caras que ofrecía la «modernidad». Reproducía a nivel de la forma esa continua creatividad de la vida o de la naturaleza. Era una manera de conjurar o de reprimir la muerte, haciendo de ella una moda, una máscara más dentro del espectáculo²⁴. Había que evitar que el instante, y los objetos o emociones a él asociados, se reintegraran en la cadena cronológica y arrastraran el peso de una memoria incómoda que pusiera límites a un simulacro de infinitud²⁵. En la obra de Sarduy este cambio se presentaba bajo la forma de la «metamorfosis» de los escenarios y personajes que eludían así las asechanzas del dolor o del padecer²⁶. La euforia que provocaba esa perenne transformación de las cosas no era en el fondo más que una huida de esa lenta actividad de la nada, de esa negatividad que va corroyendo todo aquello que en su vacío invita a nacer como proyecto, que aspira a una permanencia antes de convertirse en ruina. El ideal de los personajes encerrados en la casona de forma pentagonal «más allá de la autopista» consiste en que cada instante sea el mismo que el anterior, en que el deterioro quede contenido en la fijeza de un estado que impida o disimule la pérdida de vida. Su vitalidad es una inversión de aquella que los impulsaba hacia adelante, hacia un progreso o fin sin «finalidad», en un eterno presente o devenir autosuficiente. Ahora toda su energía de emplea en volver al mismo sitio en el que estaban el día anterior con la esperanza de que la deriva que los va alejando de esa forma ideal

²⁴ «The experience and the value of perpetual change [...] comes to govern language and feelings [...] and the supreme value of the New and of innovation, as both modernism and modernization grasped it, fades away against a steady stream of momentum and variation that at some outer limit seems stable and motionless.» Fredric Jameson, *The seeds of Time*, op. cit., p. 16.

²⁵ «Lo artificial ilimitado [...] Todo lo que el espectáculo presenta como perpetuidad se basa en el cambio.» Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 13.

²⁶ «La metamorfosis es la forma en que todo lo viviente evita el padecer.» María Zambrano, *El espíritu y lo divino*, Madrid, Siruela, 1991, p. 47.

con la cual se identificaban pueda ser detenida: «Se fijaban un objetivo: la imagen de sí mismos vestidos, recién lavados, afeitados, sanos y perfumados, escribiendo, leyendo, alertas y jubilosos frente al sol de la mañana. Trataban de alcanzar esa imagen [...] / Un paso hacia la imagen ideal, después de todo cercana, realizable»²⁷. Si el dinamismo vacío de lo eternamente nuevo ocultaba en el fondo una recurrencia de lo mismo²⁸, un cambio que no era más que un montaje de variedades en el que no ocurría nada, y lo temporal era reprimido por una sucesión espacial de momentos, ahora es el transcurso irreversible del tiempo el que marca el ritmo o movimiento de unos instantes que sólo en apariencia son intercambiables o equivalentes unos a otros, bajo la máscara de un número que a modo de consuelo sirve para calmar la desazón de un plazo vital que mengua conforme avanza: «Había constantes migraciones por los pasillos para afrontar la única pesa fehaciente del hospicio y escrutarla onza por onza para evaluar, con la objetividad del artefacto, el avance o receso – nunca había regresión – del curso letal»²⁹. Si para el artista moderno la congelación o autonomía de cada instante era celebrada como la consecución de un espacio de libertad o de inminente manifestación de una pureza inmaterial³⁰, siempre en ciernes, ahora cada instante se mide por la cantidad de materia que retiene. Lo que era un lastre que nos impedía gozar del vértigo de una actualidad cuyo valor equivalía a la velocidad con que se renovaba cada momento, empezando siempre de nuevo, ahora paradójicamente nos libera de ese continuo fluir que nos arrastra hacia lo informe. La intensidad no se mide por la euforia que proporciona el sentirse cerca de la fuente vital de donde emana la vida, a la manera romántica o de ciertas vanguardias, sino por el dolor que hace

²⁷ Cf. *Pájaros*, *op. cit.*, p. 27.

²⁸ Cf. Raymond Williams, *op. cit.*, p. 18

²⁹ Cf. *Pájaros*, *op. cit.*, p. 75.

³⁰ Cf. Víctor García de la Concha, «La modernidad literaria en España. Teoría y práctica estéticas en la Edad de Plata (1898-1936)», *Curso Magistral*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 17-21 de junio 2000.

palpable la inmaterialidad de lo que sustrae la energía a la vida³¹. Esa poética del devenir que pretendía derrumbar la tiranía del ser se revela como una fuerza ciega ajena a todo lo humano y que en modo alguno era el correlato de ese inextinguible deseo que había que mantener siempre fluyendo para salvar lo que de humano quedaba en el hombre moderno³².

Exceso

Para Sarduy todo lo que no fuera aprovechable o útil siguiendo los criterios de valor y rentabilidad de la economía burguesa era saludado como positivamente provocador y liberador. El exceso inasimilable o no digerible expuesto a la vista de todos apuntaba acusadoramente a los que trataban de ocultarlo o negarlo como defectuoso o inapropiado. Según el escritor, el exceso ornamental barroco ocultaba un vacío conceptual y un control férreo de los límites y formas bajo un aparente desbordamiento y ruptura³³. Su reformulación bajo el membrete de nuevo barroco o neo-barroco aboga por un exceso considerado como un derroche vital, un gasto a fondo perdido, algo

³¹ La identidad del cuerpo libidinal y del cuerpo textual como nueva utopía del sujeto posmoderno en su intento de escapar a la alienación social aparece aquí no bajo la forma de un «placer» en tanto que «consentimiento de la vida en el cuerpo», reconciliación de la existencia física y el mundo físico, sino como dolor, que también es otra forma de reconciliación con el mundo y la materialidad que compartimos con él. (cf. Fredric Jameson, *The ideologies of Theory*, vol. 1, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1989, p. 70; Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell Publishers Inc., 1996, pp. 71-75).

³² «[L]iberation translates desire as perpetually mobile [...] against forms of property and other economic controls.» (Raymond Williams, *op. cit.*, p. 57); «[E]l barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia.» (cf., Severo Sarduy, *Barroco*, *op. cit.*, p. 103).

³³ Cf. Severo Sarduy, *ibíd.*, p. 51.

no intercambiable, análogo al exceso que supone la existencia del lenguaje (del sentido) o del sujeto (su consciencia) con respecto a la facticidad del mundo³⁴. El ser consciente de ese saberse de más con respecto a lo que nos rodea debía ser motivo de goce vital y base para entender la actividad creativa del escritor o artista. Algo queda de eso en *Pájaros de la playa* pero sin los tonos entusiastas de sus primeros ensayos. Aquí quien se siente de «más», y lo dice, es una anciana, Sonia, que en su juventud encarnó irreflexivamente y a la ligera el ideal de vivir la vida estéticamente. Es un compendio en cierto modo paródico de todos los tópicos asociados a la modernidad vanguardista. Vive la vida aceleradamente como una manera de intensificar la experiencia, con su correlato tecnológico de pasión por la velocidad que sin embargo la lleva a «perder los frenos» y estrellarse al salirse de una curva. El instrumento que le proporcionaba esa experiencia (un Bugatti azul de resonancias futuristas) queda hecho chatarra, pero el deseo que lo animaba permanece: «A partir de ese día la hostigó un apodo que poco a poco fue aceptando, hasta que terminó convirtiéndose en su verdadero nombre: Siempreviva»³⁵. Su vida se transforma al ritmo que se suceden los cambios de moda, ya que para ella «lo accesorio, el detalle olvidable en los otros, era lo esencial»³⁶. El detalle que quiere romper las ataduras que lo unen al todo para obtener una autonomía liberadora, de esencial en sí mismo se convierte en superfluo, inútil, y en vez de cristalizar en algo único e irremplazable, se vuelve desechable y sustituible por otro que borra toda memoria de lo anterior. La vida de Sonia-Siempreviva, desconectada del mundo que le daba sentido, se reduce a una serie de momentos proyectados en las vacías imágenes

³⁴ *Ibíd.*, pp. 99-100.

³⁵ Cf. Severo Sarduy, *Pájaros*, p. 149.

³⁶ *Ibíd.*, p. 198. Su nuevo nombre se presenta como un auténtico programa vital o existencial. El referente se identifica con el signo formando un todo aparentemente armónico, o si se quiere el signo se encarna en el cuerpo de Sonia, apropiándose para imponerle un sentido a su existencia en la que la arbitrariedad de la misma desaparece. Hay una cierta parodia de esos movimientos vanguardistas que querían fundir arte y vida en un todo homogéneo.

de una foto o revista que han perdido toda huella de la temporalidad. Solo queda la apariencia de la misma en un color amarillento, o en figuras anacrónicas que simplemente la reflejan sin revivirla ya que no poseen la sustancia de la memoria compartida para ponerlas en movimiento. Solo se prestan a una recombinación de instantes que se proyectan en una superficie plegable y desplegable a voluntad fuera del marco de la existencia y de la historia. Es un mundo cerrado y asfixiante que va atrapando al sujeto y al lenguaje de la memoria hasta llegar al delirio incoherente – si bien internamente lógico –, incomprensible de puertas afuera por estar en otro lugar, fuera de «diálogo»: «Hasta que una mañana frente al espejo la embistió un desasosiego [...] algo como estar de más [...]; para ella, sólo desfilaron imágenes de su vida, deformes o borrosas, superpuestas o incoherentes [...] sin sustancia real»³⁷. Cuando se va «Caballo» (el médico que la atendía) o tiene la certeza de la muerte del arquitecto, se sume en un discurso sin interlocutor, dirigido a nadie y a nada³⁸. Es un discurso que se pliega sobre sí mismo.

La vida de unos «jóvenes prematuramente marchitados» por la enfermedad³⁹ se vuelve también algo inasimilable que se puede contemplar desde fuera como si perteneciera o estuviera en otro plano. Es un vivir que literalmente en un «sin vivir» por ser ya una existencia pre-póstuma. Su vivir no es un fragmento de vida; no está integrado en la cadena temporal; se ha desgajado o ha sido expulsado de ella: es un tiempo ensimismado, en el que no hay proyección de futuro ya que éste tiene por horizonte un pasado inalcanzable, antes de la enfermedad, y que reduce el presente al ahora estancado de un tiempo que ya no corre sino que se consume⁴⁰. Es un exceso que

³⁷ *Ibíd.*, pp. 34-35.

³⁸ *Ibíd.*, p. 182.

³⁹ *Ibíd.*, p. 20.

⁴⁰ Ese pasado inalcanzable es la imagen ideal que tenían de sí mismos los jóvenes antes de contraer la enfermedad y que se esfuerzan por alcanzar en ese futuro inmediato del día siguiente, prolongando su deseo o su agonía en una vida que parece acercarse hacia un objetivo que en realidad se aleja cada vez más. Se

implica dividir cada instante del día o cada día que transcurre en medidas lo más pequeñas posibles para que el deterioro pase desapercibido, como si congeláramos la imagen del devenir para ocultar el vacío sobre el que se asienta. La abigarrada panoplia de remedios que se aplican los enfermos sobre cada parcela del cuerpo – cornucopia de texturas, colores y formas, siguiendo un metódico orden de aplicación –, son como los cosméticos que Siempreviva utiliza para conjurar «los estigmas de frente y perfil»⁴¹: «Según despunta el día comienzan las curas, en un orden inflexible aunque arbitrario, que avanza de la cabeza a los pies, o al revés [...]. Los

puede poner esta situación en paralelo con la descripción que da Sarduy del origen borrado del universo y de esa posibilidad de observarlo si extendemos nuestra observación hasta los límites del mismo: «[E]ste alejamiento es un ir atrás en el tiempo; podremos un día contemplar, en el horizonte de la expansión, el origen. El universo sólo tendrá presente.» (cf. *Ensayos*, op. cit., p. 40, nota 4). Los enfermos, al igual que uno de ellos que se llama a sí mismo el «cosmólogo» de la enfermedad, buscan el origen borrado del instante en que el movimiento de su vida se trastrueca en movimiento hacia la muerte: el punto de inflexión que separa un antes borrado para siempre y del que no queda más huella que la del deseo de vivir una vida sin la presencia constante de la conciencia del morir. Es pues un deseo cargado de negatividad, de inercia hacia su extinción, herido de muerte. El discurso del cosmólogo está compuesto de unos signos que remiten a la enfermedad y de ella toman su sentido, y son como esos objetos galácticos cuya luz refleja ese estallido inicial del que surgieron. El cosmólogo escruta los síntomas para encontrar en ellos ese instante preciso en el que lo previsible estuvo a punto de no producirse para contemplarlo y aislarlo antes del siguiente momento que coincidiría con la certeza de un destino fatal. Ese instante sería en cierta manera como una «retombée» del estallido cósmico, y el discurso (los diarios del cosmólogo) la «retombée» de esa observación de los confines del universo en pos de ese primer instante contiguo al estallido. El escritor llega irónicamente a reflejar en sus propios textos, por un camino distinto al que había pensado en sus inicios, esa «retombée» neobarroca que rastreaba en la obra de sus contemporáneos o creía expresar en su propio discurso constituido por materia fónica y gráfica, por signos en «expansión», «sin emisor identificable ni privilegiado», «sin motivo», «gesto puro [...] ampliable al infinito.» (cf. *Barroco*, op. cit., pp. 92-93).

⁴¹ Cf. *Pájaros*, op. cit., p. 33.

tazones diferentes [...] aportan Viskén, Nepresol, Depakine Malocide [...]»⁴². En este contexto, no se trata de añadir un «ángel más»⁴³ al retablo barroco para tapar toda fisura sobre la que se pudiera insinuar el espacio hueco o vacío, sino un medicamento o cosmético «más» que con su fina capa, a la manera del pan de oro, decore y cubra el soporte material trabajado por dentro por una fuerza anónima que se expresa disolviendo las formas. La inutilidad o impotencia del esfuerzo por cambiar una realidad que les sobrepasa se compensa con una profusión de términos médicos que parecen que encierran la ilusión de una cura, o la promesa de una esperanza, pero que en realidad denotan su ignorancia y falta de adecuación a un referente que excede los límites circunscritos por cada uno de ellos.

Memoria

Algunos autores, como Sarduy, defendían la superioridad de un discurso en el que el protagonista fuera la masa fónica que en su «conjunción y disyunción» iría dando paso a historias, personajes, temas, figuras, escenarios que no remitían más que al proceso en sí de un incesante recombinarse de signos sin pasado, sin memoria, sin exterioridad ni interioridad, sin sujeto emisor, sin origen ni fin⁴⁴. Encarnaba las infinitas posibilidades que ofrecía un lenguaje cuyos componentes se definían unos con respecto a otros según una figura o modelo reticular en el que cada término llevaba la huella en ausencia de todos los demás. Ningún sentido o figura tenía precedencia. Los textos se borraban como las huellas dejadas por los corrodo-

⁴² *Ibíd.*, pp. 156-57.

⁴³ «El suplemento – otra voluta, ese ‘otro ángel más’ de que habla Lezama – interviene como constatación de un fracaso: el que significa la presencia de un objeto no representable, que resiste a franquear la línea de la alteridad.» (cf. *Barroco*, op. cit., p. 100)

⁴⁴ «Obra no centrada: de todas partes, sin emisor identificable ni privilegiado [...] Obra sin ‘motivo’: en expansión, ampliable al infinito [...]. El universo textual así obtenido, sin hiatos ni aglutinaciones, es producción uniforme y permanente de materia [...], sin principio ni fin.» (*ibíd.*, pp. 92-93 y 97-98).

res en la playa⁴⁵. Todos eran intercambiables. Trasladado este discurso al que aborda la memoria para dar cuenta del pasado o la historia, implicaría la posibilidad de seleccionar arbitrariamente o al azar cualquier recuerdo o testimonio de un evento como igualmente legítimo o representativo. Y ello porque en el fondo no eran más que imágenes cuyo valor o sentido estaba en sí mismas o en el discurso del que formaban parte en tanto que texto autónomo sin relación de necesidad o causalidad alguna con el contexto en el que vieron la luz. La elección de una imagen u otra dependía de su capacidad de evocación del pasado en tanto que signo perceptible, con un estilo y una forma reconocibles, sin tener que justificar dicha elección en términos de poder ofrecer una mejor comprensión de un momento o periodo determinado de una vida o colectividad. Eran fragmentos de historia o de existencia descontextualizados, vaciados de contenido referencial, puro envoltorio o barniz de antigüedad sin memoria, reducido al presente espectáculo de su contemplación⁴⁶. De esta manera contemplan los inquilinos del hospital los objetos que les muestra Siempreviva, y escuchan las historias a ellos asociados⁴⁷, restos del naufragio de una época – la modernidad – donde la supresión o destrucción sistemática del pasado artístico o de sus huellas era el programa a seguir. La misma Siempreviva es un objeto más que ha venido a parar allí para ser expuesta periódicamente a su curiosa mirada; proyectada y diseminada en esas cosas de las que emana un tono vital y un brillo ya extinguidos. El personaje queda reducido a una simple exterioridad desplegada en la superficie de un escaparate.

⁴⁵ «Text [...] ephemeral [...] disposable works that wish to fold back immediately into the accumulating detritus of historical time.» Fredric Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1992, p. 78.

⁴⁶ Algunos críticos denominan «neobarroco» a este nuevo gusto por «desarqueologizar» los fragmentos extraídos del pasado, por arrancarlos de sus «contextos de pertenencia» para recomponerlos dentro de un «marco de 'variedad' o de multiplicidad.» (cf. Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 96-105).

⁴⁷ Cf. Pájaros, *op. cit.*, p. 34.

Su espacio vital se reduce a los cambios que pueda introducir en el orden de exposición de los objetos, con sus correspondientes relatos, y a sus diferentes combinaciones. La novedad queda condenada a repetirse a sí misma atrapada en su pureza formal, momento de máxima plenitud, donde el tiempo se convierte en un ahora. La otra cara de esa plenitud, o ese más allá del mismo, no era ese mundo que se regeneraba a cada instante, emergiendo de una nada liberada del lastre de la tradición que había que destruir a cada momento para no caer en ella de nuevo, sino la recombinación de unos elementos envueltos en un aura de atemporalidad simulada. Liberados del contexto histórico quedan paradójicamente encerrados en la prisión del espacio escénico. Dado que no hay profundidad en los hechos o eventos, pues todo son «efectos» de sentido, superficie, el mundo interior de Siempreviva está constituido por una sucesión de imágenes sin relieve psicológico o distancia temporal, enrollados como en una película que se proyecta en uno sin que se pueda controlar el mecanismo: «[...] para ella, sólo desfilaron imágenes de su vida, deformes o borrosas, superpuestas e incoherentes, como vistas al mismo tiempo desde diferentes ángulos, o compaginadas por un loco, sin sustancia real»⁴⁸. Curiosamente el personaje y los objetos que en su momento daban forma y significaban esa modernidad optimista que se creía capaz de «sobrenadar» el tiempo para vivir según sus propias reglas, envejecen a pesar de permanecer siempre igual a sí mismos. El nombre Siempreviva, el color azul de su traje, o el del Bugatti de la foto sacada cuarenta años atrás no cambian, pero el contexto se desliza bajo su superficie, y quedan por ello expuestos a la intemperie, desnudos ante la mirada ajena, y reducidos a lo banal o trivial de lo que ya no es más que otro objeto o nombre sustituibles por otros de apariencia similar. La energía o fuerza que desprendían y que creían contagiosa para todos aquellos que se exponían a su contacto, capaz de cambiar vidas y sociedades, no estaba en esos objetos – a la manera de un fetiche –, en sus cualidades, ni en los

⁴⁸ Cf. *Pájaros*, *op. cit.*, p. 35.

artistas que las promocionaban, sino en su contacto con el mundo en el que encontraban su razón de ser a pesar de que lo rechazaran.

Siempre viva, y el mundo a ella asociado, cobra vida y se pone en movimiento en contacto con una fuerza e ilusión que vienen de fuera y aparecen bajo la forma de dos personajes emblemáticos: el Caballo y el Saurio. El primero opera un cambio interno, en la manera de sentirse mirada e imaginada por alguien, que se fija menos en la realidad externa de sus formas que en lo que queda en ellas de un pasado. Esta imagen ajena, pero que despierta el recuerdo de lo que fue, no solo posibilita que pueda volver a gozar del presente, es decir que consienta que el tiempo vivo vuelva a entrar en su cuerpo y memoria, y salga de su ensimismamiento – con el dolor y placer que acarrea –, sino que la empuja a regresar al espíritu y forma que encarnó cuando alcanzó su momento de máximo esplendor cuarenta años atrás. Su horizonte de vida se encuentra en una dirección opuesta a la que señalaba la modernidad, tanto en la versión que exaltaba el tiempo del instante pleno por no pertenecer a futuro, pasado o presente alguno, como la que celebraba el continuo progreso hacia un futuro devorador que no dejaba respiro y que imponía la innovación a toda costa, gesto que las vanguardias más radicales imitaban y celebraban ingenuamente⁴⁹. El cuerpo con el que ama Siempre viva a «Caballo» es el cuerpo con el que amó al arquitecto, cuerpo imaginario ahora, real entonces, pero igualmente vivos, ya que su deseo encuentra su objeto, no tanto en el placer que siente bajo el cuerpo del Caballo, sino el que sintió entonces, y que sólo puede ser revivido a través del que recibe ahora. La unión entre la vieja Sonia y el poderoso Caballo es posible si ambos la viven como otros de los

⁴⁹ «L'età moderna non sembra conoscere il presente, ma soltanto un trascorrere, un divenire percepito non quale arricchimento, quale itinerario verso una meta che infonde significato e sostanza ad ogni tappa del cammino, bensì quale dileguare, quale continuo non-essere, mancanza di ogni valore cui afferrarsi saldamente.» Claudio Magris, *Curso Magistral, Romanzo, modernità e totalità*, lección 2, «Il romanzo di formazione», Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 5-9 agosto 2002, p. 12.

que son: «Despertábamos de algo. Volvíamos a la aciaga vigilia. Eramos los de siempre»⁵⁰. La memoria de lo vivido puede volver a hacerse realidad, y por tanto a tener la certeza de que ocurrió y no fue un sueño, mentira o una ilusión, si se vuelve a vivir – o se mantiene esa posibilidad o deseo –, no como lo que fue, sino en un presente que vive todavía porque no se ha roto el cordón umbilical con esa presencia del pasado que lo alimenta. Cortado este cordón, los recuerdos albergados en la memoria semejan a imágenes falsas de lo no vivido, hasta el punto de no poder distinguir unas de otras, pareciéndonos entonces la existencia toda, una representación. La mirada de Caballo – y la de su homónimo animal –, nos dice el narrador, distorsiona y deforma las imágenes de los objetos por los bordes de tal suerte que lo que está lejano y es de menor tamaño parece próximo y similar, lo cual sirve para engañar al ojo y hacerle creer que ve una cosa por otra, como el caballo que cree que pasa en compañía de otro la noche y se calma, cuando lo que veía en realidad era un cordero real o de juguete convenientemente ubicado. Caballo ve en Siempreviva esa imagen deformada y engañosa pero necesaria para no sentirse solo. Los ojos de Caballo agrandan y acercan el recuerdo lejano del pasado vital de Siempreviva y expulsan con su brillo las sombras de una existencia crepuscular.

Por contra, la transformación que provoca el Caimán (Saurio) es de otro cariz. No se sitúa a nivel de una imagen mental viva, recreada con las sensaciones evocadas en un recuerdo, sino que lo hace en el ámbito de la percepción externa, o en la ilusión de una percepción de una imagen que tanto puede ser real como alucinatoria. Lo que importa en que pueda convencer, persuadir, es decir hacer ver a Siempreviva que en verdad está rejuveneciendo merced a los extractos de plantas que le proporciona, y confeccionados según un saber que él posee. En este caso el regreso a la imagen que poseía en el pasado es menos mental, fruto del recuerdo de una experiencia vivida, que especular y cosmética. La mirada de Caimán simula una

⁵⁰ Cf. *Pájaros*, op. cit., p. 44.

profundidad que no tiene, ya que lo consigue con remedios «naturales» que solo producen una dilatación mecánica y no una expansión de una sabiduría: «Una solución de albahaca y verdolaga, que se dejaba gotear en los ojos cuatro veces al día, le dilató las pupilas y le dio a su mirada la agudeza de quien contempla las cosas no en su relumbrona superficie, sino en el centro indecible de su identidad»⁵¹. El estiramiento de la piel, el cambio de la tonalidad de su color, son medidas cosméticas que simulan la presencia de una figura perteneciente a un tiempo pasado en un momento presente, como si en verdad la apariencia fuera capaz de arrastrar consigo el contexto del que parece haber sido arrancada. Lo que pretende hacer el «Caimán» con Siempreviva es lo que se propone lograr el restaurador con la obra de arte o con el monumento en estado de ruina: borrar los signos externos que denotan una apariencia de antigüedad para remozar su aspecto y presentarlos al espectador como recién salidos del taller. Se vive así la ilusión simultánea de hallarnos ante una memoria o reliquia viva sin que tengamos que hacer el esfuerzo de imaginar y reconstruir el mundo que les daba su razón de ser. Se conserva el signo de pasado sin que el referente correspondiente transparezca o deje huella visible, con lo cual, sin que halla constancia del mismo, tampoco la hay de haberlo suprimido u olvidado, y el objeto remozado puede vivir una segunda juventud, y recorrer de nuevo un camino que se abre al horizonte de un futuro aparentemente lleno de nuevas posibilidades. En la modernidad, que coincidió con el momento de plenitud de Siempreviva, el impulso creador, o el deseo siempre renovado de vivir, se lograba con la ruptura del hilo que unía un instante a otro, para vivirlos cada uno como si fueran únicos y autosuficientes, sin el lastre del pasado ni el de un futuro hipotecado por aquél. Ahora, en su «segundo» renacer, trata de reproducir el mismo efecto, pero con la salvedad de que invierte la dirección, y el horizonte de donde emergen los instantes de plenitud hay que buscarlos en el pasado, como si pudieran inocular en el ahora

⁵¹ *Ibíd.*, p. 51.

en el que vive la misma energía y la misma intensidad que tuvieron entonces. Siempre viva lo logra pero de una manera «teatral» o «ficticia» ya que el escenario en el que se desplaza ya no es el que corresponde a la figura y a las ganas de vivir que cree poseer de nuevo. Se mueve en un mundo sin fundamento real, donde el avance es simulado: «Mientras pedalea imagina que recorre un camino florido, sin piedras ni quebradas, entre lagos espejeantes y calmos. En el horizonte, encabritado como el de una pieza de ajedrez – marfil diurno –, esperaba el brioso alazán»⁵². En su retorno al presente, trata de reproducir el mismo camino que siguió cuarenta años atrás. En realidad no se desplaza por un espacio actual sino que «sobrenada» en él⁵³. El camino de una nueva vida que presuntamente se abría en múltiples direcciones le conduce al mismo lugar de un tiempo diferente: «Fue al llegar al cruce de caminos, que tanto había atravesado en su juventud, cuando se dio cuenta de que todo había cambiado [...] / Siempre viva se paró un momento bajo la veleta de las direcciones, vuelta al poniente y en silencio, a contemplar el descenso del tembloroso disco de cobre»⁵⁴. Solo entonces se da cuenta que su único futuro queda atrás y que hay que ir hasta allí, vaciándose de su presente, para llegar a ese instante de verdad que conoció en compañía del arquitecto, y que fue al mismo tiempo el instante de la máxima ilusión, en su doble acepción de esperanza e irrealdad.

El ascenso a la montaña después de la fiesta en honor del arquitecto marcó el punto culminante donde el marco y la percepción parecían irreales – por efecto del polvo blanco que aspiran –, mas no la sensación de lo que se vivió allí: «El espejo reflejó sus rostros muy juntos [...] / Hasta que percibieron aquellas piedras como algo facticio [...] un decorado sin espesor ni fondo [...] / Sintió por primera vez, en la fusión de los cuerpos, la presencia nocturna del volcán, el rumor de la tierra»⁵⁵; es un instante en el que los sujetos y el telón

⁵² *Ibíd.*, p. 170.

⁵³ *Ibíd.*, p. 203.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 204.

⁵⁵ *Ibíd.*, pp.148-49.

de fondo parecen pertenecer al mismo orden de cosas, sin solución de continuidad; donde el arquitecto, al recorrer el cuerpo de Sonia (Siempreviva), reduce lo interno y lo externo a una misma dimensión en la que origen y el ahora no se viven como tiempos distintos. El espacio que recorren en el descenso los lleva al límite de la vida, donde ilusión y desengaño divergen en direcciones opuestas: el símbolo e instrumento de lo que era modernidad para Siempreviva, el bugatti azul, queda reducido a «chatarra», y con él los otros atributos que lo acompañan (velocidad, celebración de lo efímero, belleza arbitraria); la morada construida con sus manos por el arquitecto en el seno de un volcán subterráneo para volver a sentir y palpar el origen, se convierte en una «ruina cuarteada y fúnebre [...] astro desmoronado por su propia compacidad»⁵⁶. Después de ser expulsados de sus paraísos artificiales, el arquitecto queda condenado a una fuga hacia adelante «sin mirar hacia atrás», sin memoria del deseo ni ilusión habidos en otro tiempo, abandonando su utopía al olvido de la historia, como si nunca hubiera existido por no poder ser ya reconocible, y Siempreviva emprende una fuga hacia un pasado (huye literalmente del hospital) cuyo acceso le está vedado: «Bajó algunos peldaños, tallados en el basalto. Pero no pudo adentrarse más en la tierra. Le cerraron el paso, como para marcar un terreno conquistado, lagartos ígneos, y un revoloteo de estridentes pájaros»⁵⁷. El único pasado que permanece accesible es un sucedáneo, una simulación, o una repetición que se presenta como novedad o como meta futura; un pasado al que se la ha vaciado de memoria y del que solo queda la apariencia: «La antigua cartuja, tan restaurada que parecía una maqueta, o un edificio recién construido con injertos de ruinas, era actualmente más bien un paréntesis entre dos piscinas olímpicas de mosaico azul [...]»⁵⁸; «Mas las tropas de choque comenzaban a abandonar la costa [...] / Había llegado hasta estos parajes el insidioso rumor de que existía otra jalea más tónica,

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 212.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 213.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 206.

vigorizante [...] / El ascenso se hacía a pie [...] / [Siempreviva] Se levantó para seguirlos. Avanzar con ellos hacia el futuro y retroceder consigo misma, con el fardo lúgubre de su cuerpo, cuarenta años atrás»⁵⁹.

El cosmólogo emprende también un recorrido por el interior de la concavidad del espacio que observa. Quiere percibir la luz del origen, anular la distancia entre ese momento y lugar lejanos, y el tiempo y posición desde la que observa una explosión de una estrella en los confines del universo. Lo que le llega es un instante que ya acaeció, un tiempo muerto, póstumo. No puede observar el origen, sólo lo que queda de él. Como tampoco puede hacerlo con el momento en que la enfermedad convierte su existencia en una vida a la que se le han cortado las raíces que la sustentaban y queda abandonada a una inercia ciega. Su actividad es un volver sobre un camino para encontrar ese punto de inflexión o equilibrio entre lo que todavía era plenitud, sin memoria ni anticipación de la muerte, y lo que no es más que ruina y futuro cancelado. Sus reflexiones recogidas en el diario, como los recuerdos de Siempreviva, lo van «inmovilizando como a un esclavo atrapado en una red que se estrecha»⁶⁰. Ya no es libre de elegir la dirección de su pensamiento, porque indefectiblemente gira en torno a un vacío y se reduce a un discurso que se va haciendo cada vez más incomprensible (su voz chirría, y su letra se emborrona), y más tenue (tiende al silencio o a diluirse en el ruido de fondo): «Lo difícil es eso: pensar en otra cosa. Pasar a algo distinto sin que la amenaza, la imagen agazapada – la de la muerte – vuelva»⁶¹. La reflexión del cosmólogo nace muerta o enferma de muerte, ya que surge cuando «de repente, un día cualquiera, nos damos cuenta de que el don, la gratuidad de que disfrutábamos nos van a ser retirados»⁶². Se sabe de «más» con respecto a su objeto, esto es, al mundo que parecía precisar de su explicación, y ajeno a sí

⁵⁹ *Ibíd.*, pp. 211-12.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 132.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 135.

⁶² *Ibíd.*, p. 154.

mismo, a ese cuerpo con el que parecía formar una unidad armónica pero que ahora no reconoce y cuya figura se va alejando de la imagen mental con la que se identificaba: «Si nos miramos involuntariamente en un espejo [...] lo que vemos nos hiela: un esperpento apresurado, de pómulos hundidos y cabeza calva, nariz filosa y negruzcos labios. Rodea la figura un manchón pintarrajeado, frotado con carbón»⁶³. Se convierte en un objeto de arte vanguardista o posmoderno a su pesar, ya que la fuerza artística que lo va dando forma es anónima, irracional, como propugnaban sus defensores: «Soy un amasijo de huesos y quijada al revés, cubismo vivo [...]»⁶⁴. Él mismo, en la manera en que describe su figura en el espejo, se transforma en objeto extraído de la naturaleza e insertado en la esfera del arte, a la manera de los objetos «creados» por Duchamp⁶⁵. No le hace falta producir un objeto artístico que imite el cuerpo en pudrición de una persona, solo sancionarlo por la «magia» de su discurso o por el gesto de extraerlo de un contexto, trasladarlo a otro y aislarlo de su entorno, por un marco, una etiqueta, unas palabras y gestos rituales que obran el milagro de unir arte y vida, sea transformando toda vida en arte, o viceversa, según el énfasis y la dirección de la operación. Es una manera paródica, mordaz y con un humor ácido de dar una respuesta adecuada no sólo a un desengaño con respecto a su impotencia para dar cuenta de un proceso que le supera y que no entiende, sin caer en la desesperación, sino con la pretensión del artista moderno de poder encontrar un lenguaje hecho a la medida de un ser humano que renuncia a la busca de verdad alguna y a la originalidad creativa. En el otro extremo ya habíamos visto los ejemplos del arte del arquitecto que en lugar de traer la naturaleza al museo, convierte a aquélla en objeto artístico, o a Siempreviva, la cual vacía de contenido a los objetos, hasta reducirlos a apariencia, para salvarlos de la degradación.

⁶³ *Ibíd.*, p. 155.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 111.

⁶⁵ Cf. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 61 ss.

La voz, la mirada, el recuerdo, la figura, van disociándose en espacios incompatibles – espacio material y mental –, van desprendiéndose de un sujeto que ya no puede solaparlos, retenerlos ni controlarlos, tan solo asistir a su representación o deterioro. El sujeto va quedando en una tierra de nadie, desprovisto de soporte y contenido⁶⁶.

Liberación

El escritor, el cosmólogo y Siempreviva comparten una situación en la que la vida se ha quitado la máscara y ha descubierto que en realidad nunca había un futuro, y que vivirla como si lo hubiera era hacerlo en la ilusión. Vivir como si hubiera siempre un instante más allá del instante presente era no vivir la vida, solo en una quimérica proyección⁶⁷. Era hacerlo en una continua insatisfacción que hacía buscar siempre más allá del ahora la posibilidad de coincidir con uno mismo, donde deseo y realidad formaran un todo único. Pero el objeto de ese deseo siempre existe como posibilidad en un tiempo presente, fuera del cual solo se encuentra como evocación elusiva de lo que no pudo ser. La enfermedad y la vejez, nos recuerda Svevo citado por Magris, nos liberan paradójicamente de la necesidad de vivir «desviviéndose» siempre en el devenir de la acción que impide la precipitación del ser. Precisamente desde esa perspectiva en la que el futuro ya no existe ni se espera con ansiedad, es cuando se

⁶⁶ Es una inversión paródica de la ruptura que opera el artista moderno con sus materiales, para establecer su «libre subjetividad» como único principio artístico que sobrevuela el mundo de los contenidos (cf. Giorgio Agamben, *ibíd.*, p. 35 ss.)

⁶⁷ Esto mismo nos dice por ejemplo el crítico Carlo Michelstaedter: «Ma l'uomo vuole delle altre cose nel tempo futuro quello che in sé gli manca: *il possesso di sé stesso*: ma quanto vuole e tanto occupato dal futuro *sfugge a sé stesso in ogni presente* [...] e volendo la vita s'allontana da sé stesso: egli *non sa ciò che vuole*.» *La persuasione e la rettorica*, Milano, Adelphi Edizione, 1995, p. 9, (énfasis del autor).

empieza a vislumbrar y experimentar la verdadera naturaleza de la existencia⁶⁸. Y se llega a ella no tanto como querían los vanguardistas, eliminando cada instante, sin dejar rastro o huella para empezar de cero, en un permanente renacer, sino cortando ese movimiento, sosteniéndolo en el aire de un presente estanco y muerto. Liberado de la carga que lo impulsa hacia adelante y no le deja ver lo que es en realidad, tiene tiempo todavía de empezar a palpar su vaciedad, una vez que siente que ya no coincide o se identifica completamente con esas imágenes del pasado donde una vez habitó, ni con ese cuerpo con el cual ya no vive en armonía. Se libera del futuro y del movimiento asociado a la vida, ya que éstos son las máscaras de la nada destructora (la acción del no-ser en el ser, como dice Zambrano), y vive en ese espacio y tiempo que simula la muerte, por ser prepóstumo. Proyecta sobre su existencia entera esa luz sin origen o con origen perdido que en vez de abrir el espacio hacia un horizonte pasado o futuro, clausura dicha existencia e impide que deseemos ir más allá de sus lindes haciendo del aislamiento un ámbito de libertad.

El escenario que presenta Sarduy es una isla como metáfora de esa existencia simulada:

La luz insular, al contrario, clausura: cae a plomo aquí [...] Luz doble: sobre el mar, vapor difuso en que la claridad se borra [...] a veces, al contrario, su brillo es insoportable, de espejo. / Aquí, en las islas, en el corazón de las variaciones oceánicas, no hay lugar para la imprecisión: todo es neto, implacablemente preciso, subrayado; cada cosa es, ante todo, la isla en sí misma y, de modo perentorio, lo que la isla es. Aquí la vida es algo preciso [...] El presente de la isla es lo que cesa; su porvenir oscila entre el mito y la fatalidad⁶⁹.

⁶⁸ «La vecchiaia non è più il volto dell'inettitudine bensì della vita stessa [...] La vecchiaia è selvaggia perché è la pausa, è la vita – dice Svevo – private soltanto di ciò che mai essa ebbe e cioè del futuro e quindi ridotte a puro presente, a lucido intervallo disimpegnato, a ozio svuotato di doveri e significati.» Claudio Magris, *Curso Magistral* supra cit., lección 8, «Vita, salute e malattia. Lettura della *Coscienza di Zeno* di Italo Svevo», p. 6.

⁶⁹ Cf. *Pájaros*, pp. 163-64

Entre vivir el instante sin memoria o distancia, en inocente transparencia, y el vivir en continua proyección, dos formas de la modernidad, se propone aquí el vivirlo con distancia y sin proyección, ensimismado en su momento pero con la voluntad o la necesidad de que sea así para que las sombras de todo lo que no sea ello mismo no puedan ocultar su verdadera naturaleza de imágenes sin profundidad.

El cosmólogo menciona que vivir amarrado a los tubos del suero, de las transfusiones de sangre, del oxígeno, es una imagen del ser humano enfermo que vive atado al mundo, a los recuerdos que le hacen sufrir pero de los que no se quiere separar, porque no le han enseñado o «adiestrado» a curarse: «La cura es una ruptura de amarres, nexos; el cuerpo es libre y autónomo, arrancadas las sábanas»⁷⁰. Ese soltar amarras del que habla no es lo mismo que encerrarse en su mundo, ensimismado, como escapatoria o incompreensión, o dejar un mundo para habitar otro (poco importa que uno se tome por real y el otro por irreal), como le pasa a Siempreviva; ni tampoco levantar el vuelo de una manera ilusoria, como el Caimán o Caballo, bajo los efectos alucinantes de la droga, o precipitar el salto, aunque sea «sin el menor teatro», ni afirmarlo obsesivamente, como un mantra cuya repetición es signo de su fracaso: «Mi espíritu ya no habita mi cuerpo; ya me ido. Lo que ahora come, duerme, habla y excreta en medio de los otros es una pura simulación [...] Aquí estoy, bajo la colorinesca luz del día, pero ya todo es póstumo / [...] Ese abandono del cuerpo a los que lo escrutan es una desencarnación»⁷¹. Es más bien adentrarse en la realidad del mundo, de las cosas para sentir su «entera presencia» como figuras de lo no manifiesto. Y eso sólo puede hacerlo desde la escritura o la poesía como medio entre la vida y la muerte⁷².

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 109.

⁷¹ *Ibíd.*, pp. 21-22.

⁷² Cf. María Zambrano, «San Juan de la Cruz, de la noche oscura a la más clara mística», *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1986, pp.186-198.

Ausencia

El discurso solo empieza a serlo cuando la vida o el momento ya están ausentes. Solo entonces refleja, no ese momento, sino lo que queda de él: el hueco o luz de una ausencia a la que no se puede volver ni alcanzar. Y esa es la verdad de la literatura y del arte según Sarduy, mostrar no la vida sino su ausencia. Y ello no tanto como juego lúdico sino como necesidad, porque esa es nuestra paradójica esencia: «No hay lugar vivo, sino figura trazada, fija como un dibujo, representación de una presentación ausente [...] / Aquí escribo, en esta ausencia de tiempo y de lugar, para que esa negación sea dicha y cada uno sienta en sí mismo esa inmóvil privación de ser»⁷³.

No es de extrañar que Sarduy cite en sus escritos póstumos a San Juan de la Cruz y a su radical negación de todo lo que «aparece» como medio para lograr ser, o sea para ser lo que no queremos reconocer que somos mientras nos distraemos y encerramos proyectados en los objetos o en los instantes que se suceden infinitamente delante de nosotros atrayéndonos a su inanidad. En el místico, el sentir la falta de la presencia del «ser amado» era lo que le impulsaba a partir, a exiliarse de la existencia. Paradójicamente esa ausencia es la prueba del amor de la divinidad por la criatura. Ese amor sólo puede manifestarse negativamente. Cuando el místico se siente condenado, esto es, apartado para siempre de aquello que desea, o no sabe si podrá alguna vez colmar ese vacío que siente en su alma, y que coincide con lo que el místico denomina «noche oscura del alma», y a pesar de ello su amor no desfallece, es cuando «gratuitamente», sin que dependa de él, ni sepa cómo, le es concedido vivir o sentir esa negatividad como una plenitud. Su máxima «dejadez», o abandono daba paso a la máxima actividad amorosa en la que el deseo desbordaba y disolvía los límites de la subjetividad (del yo y del otro). La escritura o poesía místicas es la representación o figura de la presencia ausente de ese verbo divino, de ese origen borrado

⁷³ Cf. *Pájaros*, p. 130.

cuya huella o eco sólo es audible o visible en tanto que cuerpo textual o cuerpo herido de amor (o de muerte por amor) que en su ilegibilidad o descomposición, en su permanente disolución de sentido o pudrición de las formas dice ese absoluto al que se siente ligado la criatura. En el caso del místico ese absoluto es esa fuerza o energía de amor creadora que sostiene la realidad del mundo.

El cosmólogo escribe por sentirse separado de la vida, por sentir cada día la falta de la presencia de esa energía. Da cuenta de esa privación íntima que siente dentro de sí y que hace que lo que era vida no sea ahora más que carencia. Al final del viaje, el deseo que impulsa al sujeto es fundirse con esa nada o hacerse uno con el todo. El cuerpo del enfermo, tal y como nos lo presenta Sarduy, está análogamente herido por la ausencia de vida o energía que se manifiesta de esa forma. El exilio de los enfermos de la casona, incluido el cosmólogo, su escritura corporal y sus diarios, comienzan en el momento en que son conscientes de la inflexión entre la vida y la muerte, cuando esa energía ya no está, siendo solo un sucedáneo, una inercia de ella. El cosmólogo, el escritor Sarduy, buscan que su escritura deje o haga también transparecer o manifestarse ese rumor inicial tanto de la vida que dejó de serlo, como del origen de cuya presencia solo quedan huellas «fósiles». El primer Sarduy estaba seguro de que ese origen inefable, de que ese «estampido» original era todavía audible en un presente, aunque fuera como eco ausente de lo que fue. El escritor hablaba de una escrituta neo-barroca para dar cuenta de esas inquietudes cosmológicas de su tiempo aplicables al cosmos de los signos lingüísticos, a manera de una homología universal entre lo externo y la lengua. El último Sarduy alberga tan sólo la nostalgia de esa esperanza. Ya no es un acto voluntario, positivo, transgresor, el proponer como un gesto de libertad frente a la tiranía del referente esa ausencia e inanidad o superficialidad de todo signo con respecto a una plenitud en el origen, sino que es un acto a su pesar. El cosmólogo habla de que la vida le ha sido retirada; gratuitamente le fue dada y sin aparente razón le es arrebatada. Sarduy trata en vano de buscar un interlocutor, más allá del que se abre y cobra figura retóricamente cuando se interpela a

alguien, exista o no. No parece que celebre esa ausencia de un alguien en aras de un anónimo proceso combinatorio que moldea la materia, el sentido y las palabras. Eso que habla y se habla en la lengua, y que atraviesa el cosmos y su materia, no puede ser el interlocutor válido de esa conciencia que habla desde una escritura. Por eso Sarduy parece encontrar consuelo en la lectura de textos místicos, como los de San Juan de la Cruz, para que la certeza de éste acerca de una presencia que no puede decepcionar, le sirva al menos de energía ajena para acompañarle hasta el final. Sarduy acaba voluntariamente escribiendo «para nada». Ya no escribe, como pregonaba en sus ensayos, para reproducir en la actividad de la escritura los mecanismos, según él universales, de la constitución del sentido y de la materia, como una «retombée» consciente de esos procesos dados a conocer por la ciencia moderna con respecto al origen de la materia a partir de una explosión inicial. Esa escritura no sería en el fondo más que otra manera de dar cuenta de un referente externo, aunque sea este inestable, combinatorio y sin una forma definitiva. Presupondría un mecanismo al que habría que «imitar» para estar acorde con los tiempos en los que se vive. Se correría el riesgo de quedarse en un realismo banal y superficial, justamente algo de lo que había siempre abominado. Su escritura «para nada» última, como la poesía del místico, habla desde una experiencia de la nada como proceso, no desde un conocimiento ajeno al que hay que adecuarse.

Aun reconociendo el escritor o el sujeto místico que el ser humano está inmerso en el mismo proceso de disolución y composición permanentes de la materia y de los signos, no quiere decir por ello que se identifiquen con eso, de ahí esa certeza para éste, o la exigencia para aquél, de no identificarse ni con la pudrición presente ni con esa muerte en vida que les consume, sino con algo más allá de lo que solo se siente su necesidad, aunque no se pueda hablar de ello. Esa escritura gratuita es la prueba de esa inconformidad esencial, radical del ser humano con ese estado al que está abocado. Para el místico esa inconformidad o desasosiego que nos invade e impulsa a dejarlo todo es la prueba del amor de Dios, que nos hiere de esa

forma para que los busquemos a ciegas, con el amor, no con los sentidos, ya que no tiene manifestación; es la herida que hace al simular que nos abandona para siempre (según lo siente el místico al principio) pero es para obligarnos a buscarle y salir de nosotros mismos, para ser el otro de nosotros por amor. Para un escritor como Sarduy quizás sea ése el último reducto, si bien frágil, del ser humano, en tanto que criatura y creador de un sentido que lo atraviesa pero que anida en él y que siempre está más allá de sí mismo apuntando a un horizonte que nunca alcanzará, pues es él mismo, y a un origen que arrastra consigo en un presente que no es más que la otra cara incompleta de una presencia plena extinguida para siempre.

Ese estampido del que habla Sarduy, es el que da cuenta del paso de la vida a la muerte, pero en realidad ese estampido ya tuvo lugar cuando se pasó «a oscuras» de la energía que daba la vida a la inercia de otra vida donde no resta más que una energía que se disipa paulatinamente. El eco de ese estampido es su certeza de muerte. Solo desde esa posición se sabe lo que es la vida, o la escritura, en su realidad íntima. La vida del hombre solo sería «vida» cuando se transforma en escritura, único ámbito donde la vida del hombre tiene un sentido, o sea, una dirección, orden o forma que, una vez alcanzados, escapan a la pudrición. Escritura, vejez, enfermedad, en tanto que excesos (o desechos) de la vida que fluye, parecen algo negativo, inútil, pero esa inutilidad, ese estar al margen, es lo que hace posible vivir otra vida fuera de esa dolorosa o inconsciente existencia presente. Se vive en la libertad, en la gratuidad no condicionada más que por ella misma.

El místico llegaba al amor divino no queriendo nada en concreto o queriendo nada, para reducirse a un puro acto de deseo que atraviesa la realidad porque en nada puede fijarse, ya que no puede querer nada en particular. Es un querer que elimina el yo, haciéndose ámbito donde puede habitar el deseo de otro, de un otro que puede colmar una nada o un deseo que siempre está más allá, y eso solo puede ser para el místico la divinidad. Ese ámbito es el lugar donde habita ese verbo creador, donde surge toda palabra, toda significación,

antes de caer en el campo de lo visible, audible, de lo manifiesto. En términos actuales sería ese siempre escurridizo «significante» del signo que en su infinita deriva y diferenciación permite el advenimiento del sentido. Está claro que las semejanzas del proceso a nivel del signo o del sujeto son patentes, aunque el asimilarlo con la divinidad o con una energía inicial sintiente o amorosa solo cabe hacerlo desde la sensibilidad mística. Quizá Sarduy en el fondo llegó a esa radicalidad que manifiesta con respecto a la lengua y al quehacer del escritor moderno desde la tradición mística y barroca, la cual, tras quedar arrumbada por un lenguaje crítico posestructuralista y una mística oriental, vuelve a aflorar en la etapa final cuando las circunstancias existenciales son parangonables a las del místico, y por ello le hacen identificarse con la búsqueda de éste para dar respuesta a una situación y vida asfixiantes tanto corporal como anímicamente.

Estampido de la vacuidad y *Pájaros de la playa* se cierran con poemas y aforismos que se hacen eco de los textos sanjuaninos. Así como la amada de *Noche Oscura* salía en secreto cuando su casa ya estaba sosegada, Sarduy, siguiendo la vía ascética, nos dice que «[e]n esa paz doméstica espera la muerte», luego de haberse desembarazado de todo lo que le ataba a su vida pasada y sometido a una disciplina cuyo objetivo era amortiguar su voluntad, memoria y pensamiento y preservar un espacio de soledad y silencio para «adiestrarse a no ser». La forma «descosida» (así la describe el escritor en *Pájaros*) y aforística de su escritura «prepóstuma» parece ser la más adecuada para ir colocando los hitos o mojones que van señalando la ruta de esa desconocida senda por la que va adentrándose⁷⁴, y que recuerda a la que según el místico llevaba hasta donde moraba Dios: «para venir a lo que no eres / has de ir por donde no eres».

⁷⁴ Francisco Calvo Serraller nos recuerda a propósito del sentido etimológico de la palabra «aforismo» que ésta significa «definir», «separar», y que puede relacionarse con el colocar mojones a lo largo de un trayecto según se va explorando una ruta nueva (cf. diario *El País* (Madrid), 19 de julio de 2003, supl. «Babelia», p. 13)

Emprender el camino de una escritura que se presentaba como simulacro de la nada, del no-ser, era quizá una manera de seguir sin saberlo el consejo de san Juan, mas se limitaba a desenmascarar la vida y las formas de representación que la imitaban, como si fueran algo sin consistencia, en continua metamorfosis. La siguiente etapa del camino iba a ser de otro orden. Ahora es la escritura la que se convierte en esa máscara o rostro donde el no-ser va adquiriendo presencia. Por eso esa escritura no dice en el fondo otra cosa que su propia negación, ya que a medida que discurre se va abismando en su disolución. De análoga manera, los dichos de amor de San Juan no dirían nada en concreto sino que serían una escritura de amor, donde decir y amar serían una misma cosa, donde decir ya sería amar. El acto de escribir para nada, en el caso de Sarduy, es al mismo tiempo un acto y arte de morir, donde escribir ya es morir en tanto que actividad destructora que solo puede manifestarse negativamente en lo que es, transformándolo en absoluto pasado. En el cuerpo del místico y en su discurso, el no-ser se manifestaba como amor, como principio generador gratuito de donde emanaba la vida entendida como actividad incesante creadora; en el cuerpo del escritor cubano y en su escritura, el no-ser se manifiesta como principio destructor «viviente» – se padece –, activo, cambiante que muestra su condición de inercia que empuja toda existencia a su cesación. En ambas escrituras el amor y la muerte en tanto que dos modos del no-ser atraviesan el lenguaje y el sujeto disolviéndolos en un transcurrir indeterminado que se suspende sobre la nada. Sin embargo, aunque la obra de ambos arrastren consigo la nada que las precedió en tanto que «noche oscura del alma» o «vacuidad como condición esencial del movimiento y de la vida», la de Sarduy, siguiendo el camino marcado por las utopías del arte moderno, nació sin la necesidad de ir dirigida o de ser ofrecida a nadie, por eso su aparente «libertad soberana» choca contra el obstáculo más temido: aquel que no ofrece resistencia alguna, encerrándola en una cárcel sin límites y en una atmósfera enrarecida donde ningún soplo vital (verbo) puede hacerse presente. No le queda más que la nostalgia de un interlocutor que pudiera dar sentido a ese acto gratuito de la escritura, ya que

paradójicamente, como apunta María Zambrano: «pertenece a la esencia trágica de la vida el necesitar del otro aun para la libertad».

El escritor nos propone en definitiva aprender a vivir en la paz de un mundo sin dioses e incomprensible, pero sin que tengamos que renunciar por ello a la exigencia del valor que proporciona una escritura que, aun basada en una ausencia de sentido, ejerce sobre nosotros una seducción⁷⁵, precisamente la que se desprende del esfuerzo por lograr un orden entre unas ruinas que se acumulan a nuestra espalda y un vacío que se abre ante nosotros⁷⁶. Por eso en la última línea del último aforismo de *El estampido de la vacuidad* nos dice que espera la muerte «con su biblioteca en orden», ya que «[h]ay, pues, más allá de la desesperanza total, algo que persiste, una fe. En el lenguaje y sus facultades, en la palabra»⁷⁷.

Mariano LÓPEZ
St. John's College, California

⁷⁵ Cf. Claudio Magris, *L'anello di Clarisse: grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi, 1989, p. 17 ss.

⁷⁶ Cf. Isidoro Reguera, «Cien años de nihilismo», en *El País* (Madrid), 6 de octubre 2001, supl. «Babelia», p. 3.

⁷⁷ Cf. *Estampido*, op. cit., VIII, p. 10.