

# LA PIEL EN ESPERA: EL PORVENIR DEL CUERPO DE SEVERO SARDUY

*SKIN IN WAITING: THE FUTURE OF SEVERO SARDUY'S BODY*

Javier Guerrero

Princeton University  
Princeton – NJ, Estados Unidos

## Resumen

Este artículo se propone una primera lectura del archivo familiar de Severo Sarduy. Adquirido por la Universidad de Princeton a finales de 2014, el archivo cuenta con un aproximado de 1000 cartas dirigidas a su familia desde 1959, año en el que el escritor sale de Cuba. A partir de lo que leo como un espectáculo somático, en el que Sarduy narra los cambios que su cuerpo experimenta en el extranjero y en el que tanto la fotografía como los objetos que envía a su familia juegan un papel decisivo, me propongo entender esta correspondencia y sus prótesis como un primer ensayo del cuerpo. Sarduy necesita de una mudanza material para entonces atravesar los límites corporales, nacionales y heteronormativos pero también para traspasar los propios límites de la vida. El porvenir del cuerpo cobra sentido en una tautología material capaz de trascender la temporalidad de la maquinaria biológica. Planteo, entonces, leer el archivo como piel en espera de un lector que active su membrana material.

**Palabras claves:** Severo Sarduy, archivo, cuerpo, correspondencia familiar, Universidad de Princeton.

## Abstract

This article proposes an initial reading of Severo Sarduy's family archive. Acquired by Princeton University in 2014, the archive contains approximately 1000 letters addressed to his family from 1959, the year the author leaves Cuba. I begin with what I term the somatic spectacle, in which the author narrates the changes his body experiences abroad. In this discourse both photography and the objects the author sends to his family play a decisive role, and I understand this correspondence and its prostheses as a corporeal essay. Sarduy requires a material transformation to overcome corporeal, national, and heteronormative limits, while also overcoming the very limits

## Resumo

Este artigo propõe uma primeira leitura do arquivo familiar de Severo Sarduy. Adquirido pela Universidade de Princeton no fim de 2014, o arquivo conta com aproximadamente 1000 cartas dirigidas a sua família desde 1959, ano em que o escritor sai de Cuba. A partir daquilo que leio como um espetáculo somático, no qual Sarduy narra as mudanças que seu corpo experimenta no estrangeiro e em que tanto a fotografia quanto os objetos que envia a sua família têm papel decisivo, proponho-me a entender esta correspondência e sua prótese como um primeiro ensaio do corpo. Sarduy necessita de uma mudança material para, então, atravessar os limites corporais, nacionais

of life. The future of the body acquires meaning in a material tautology capable of transcending the temporality of the biological machine. Thus, I propose to read the archive as a skin awaiting a reader who will activate its material membrane.

**Keywords:** Severo Sarduy, archive, body, family correspondence, Princeton University.

e heteronormativos, mas também para ultrapassar os próprios limites da vida. O tempo por vir do corpo encontra sentido em uma tautologia material capaz de transcender a temporalidade da maquinaria biológica. Assim, proponho a leitura do arquivo como uma pele à espera de um leitor que ative sua membrana material.

**Palavras-chave:** Severo Sarduy, arquivo, corpo, correspondência familiar, Universidade de Princeton.

Comienzo con un experimento. Escribo una carta. Tras tipear una frase cualquiera, algo así como “el porvenir del cuerpo” y luego imprimirla, con sumo cuidado procedo a doblar el papel. Con facilidad lo doblo una primera vez. El doblez es casi perfecto. Lo termino deslizando mi dedo índice, irritando el papel e inscribiendo la rugosidad de una marca. Enseguida volteo el pliego y me dispongo a doblarlo por segunda vez. Esta vez lo hago con las dos manos; deslizando simultáneamente ambos dedos índices logro una coreografía perfecta que enseguida hace que el papel obtenga el tamaño adecuado, la figura geométrica necesaria para que entre en el sobre. Doblado el papel en tres segmentos ya es capaz de caber en un sobre estándar. Emplazo el sobre de cabeza y ahora, ensalivo ligeramente mi dedo índice, lo deslizo por la banda engomada del propio sobre. Lo sello. Para garantizar que esté del todo sellado vuelvo a la coreografía anterior, esa en la que los dos dedos se mueven en perfecta sincronía. Repaso y enseguida lo volteo. Acaricio la cara frontal del sobre con la palma de una de mis manos como preparándola para la escritura. Entonces procedo a irritar el papel con la punta de una pluma negra. Escribo sobre él algo así como “para Severo Sarduy”.

Con este experimento me interesa dar cuenta de las veces que toco la carta. Pese a que la máquina de escribir, la computadora o la pluma producen una separación artificial entre mano y papel, interrumpen la continuidad del cuerpo y el soporte con una prótesis, replicándole al contacto irresoluble de todo manuscrito, mi experimento da cuenta de la necesidad de tocar una y otra vez el papel. La carta es un cuerpo acariciado, irritado, ensalivado que luego de pasar por mis manos y pasar de mano en mano, llega con suerte a su destinatario, quien la acaricia, al leerla y al releerla para luego volver a doblarla casi siempre reproduciendo el mismo movimiento que la originó. En este caso, en toda correspondencia se inscribe un discurso amoroso. Las manos tocan el objeto, el papel que el destinatario a su vez tocará. El sobre inscribe el pacto de exclusividad amorosa propio de la carta de amor. El sobre que la

contiene y que por supuesto forma parte de la correspondencia constituye la cáscara que la resguarda, su traslúcida coraza. La carta deberá ser tocada casi exclusivamente por sus remitente y destinatario. Y, tal como sugiere Roland Barthes al proponer que toda carta de amor obliga implícitamente a su destinatario a responder (2002: 52): el simple envío amerita su reciprocidad, una perfecta correspondencia.

Este artículo constituye una primera lectura del archivo Severo Sarduy. Es decir, se trata de mi primer acercamiento a la colección familiar del escritor cubano, adquirida por la Universidad Princeton a fines de agosto de 2014. Este archivo constituye un relato en el que el cuerpo cobra especial relevancia. Me centraré en esta colección que consta de más de 1000 cartas enviadas por el escritor a su familia desde su salida de Cuba en diciembre de 1959 hasta su muerte en 1993. No obstante, me detendré en los primeros cinco años lejos de casa, de 1960 a 1965, cuando Severo escribe semanalmente a sus padres y a su hermana Mercedes. Las cartas hacen una crónica pormenorizada, casi exhaustiva, de su vida cotidiana. En este artículo plantearé una triangulación entre texto, archivo y cuerpo para proponer una teoría material basada en la tautología y en la que el tocar se vuelve una dimensión necesaria o más aún, una condición fundamental para su discernimiento.

Pero antes de proceder a abrir el archivo, quiero primero destacar una carta que aun cuando excede la periodicidad propuesta, considero esencial. En correspondencia a su familia, fechada en 1974 y enviada desde Saint Léonard, Severo Sarduy escribe: “Un editor español va a publicar no un libro mío, sino un libro entero sobre mí. Es la primera vez que esto ocurre y la colección (...) es una de las más populares (...) Estoy redactando la biografía, que comienza, naturalmente, el 25 de febrero de 1937”<sup>1</sup>. No obstante, Severo propone una operación sobre la que deseo llamar la atención: “se me ha ocurrido una idea para cambiar un poco el modo tradicional de las biografías. Creo que hay que hablar de lo que pasó antes de ese 25 de febrero y también de lo que pasará después de la publicación de la biografía” (SARDUY; SARDUY, 2013: 27). De este extracto deseo señalar dos cosas. Por un lado, la distinción entre “un libro mío” y “un libro entero sobre mí”, *distinción* en la que saltan a la vista el uso del adjetivo “entero” que implica totalidad y el uso del complemento “sobre mí” que desplaza el posesivo “mío”. Por el otro, me interesa la temporalidad que opera en la noción biográfica de Sarduy, *temporalidad* que sugiere entender la vida fuera de la maquinaria biológica al

---

<sup>1</sup> La correspondencia citada en este artículo proviene del archivo *Severo Sarduy Family Correspondence*, ubicado en la Universidad de Princeton. No obstante, en 2013 Mercedes Sarduy publica un libro *Cartas a mi hermana en La Habana*, en el que transcribe fragmentos de algunas cartas familiares. En su gran mayoría, las transcripciones de este artículo provienen del archivo, específicamente, de la correspondencia archivada en la caja número 1 de la colección. No obstante, cuando algunos fragmentos provienen del libro de Mercedes Sarduy, como en este caso, los mismos están claramente consignados.

inscribir un futuro no del todo probable. En relación a esto, quiero precisar algunos puntos. Severo Sarduy les pide a sus padres que cooperen en esta “obra colectiva”, específicamente escribe: “les pido a mamá y a papá que me redacten cada uno una o dos páginas sobre cómo se conocieron, etc. Con detalles de época, cómo eran los trajes, qué música se oía, que costumbres se usaban, etc.” (SARDUY; SARDUY, 2013: 29). Llama de inmediato la atención que el encargo comience con la solicitud de “una o dos páginas”, lo cual pese a lo anecdótico ya da cuenta de la relevancia de la materia, a la que más adelante me referiré. Pero lo que no explica Severo en el resto de la carta es cómo inscribirá “lo que pasará después de la biografía”, este futuro inscrito en la biografía del escritor. Y considero que la inscripción del futuro será un punto fundamental para leer la colección de Severo. Sin embargo, para ello, debo primero detenerme en la muy temprana triangulación que la correspondencia familiar establece entre cuerpo, objeto y ella misma.

Para llegar a España desde La Habana, el 12 de diciembre de 1959 Sarduy toma un barco, el *Marqués de Comillas*, que antes de emprender el viaje transatlántico hace una parada en Curazao y otra en el puerto de La Guaira, Venezuela. Severo envía dos cartas y una postal que resumen el viaje de 19 días. El primer objeto que envía Severo es una fotografía, la cual se produce precisamente en Venezuela. En la fotografía que anexa, se ve a Severo de frente y en la carta escribe: “A las ocho de la mañana llegamos a puerto, pero como la calma venezolana es algo increíble, y el despachador de visa no se alteraba por nada, alternando una copita entre visa y visa, salimos del barco a las diez y media. Esta es la gente más calmada del mundo” (24 de diciembre de 1959). Esta fotografía inaugurará toda una constelación de relaciones materiales que perpetra el archivo con el cuerpo. Tras su llegada a España y su casi inmediata mudanza a París, además de la minuciosa crónica diaria que el escritor relata para su familia y de las continuas referencias a obras de arte, paisajes, films, Severo escribe con recurrencia sobre su cuerpo. A apenas dos meses de su partida, el escritor le envía una carta a su familia a la que anexa otra fotografía: “Estoy muy bien, me encuentran gordo, sobre todo ahora que me pelé cortísimo ya que estaba atacado del pelucón”. Las cartas prosiguen dando detalles de su pelo, su peso y, en especial, los cambios que experimenta en el extranjero. En julio de 1960, escribe “Enviaré fotos. ¿verdad que me estoy poniendo buenmozo?”, en agosto del mismo año, escrito en un talón de cambio de divisa, le pregunta a su madre “¿Dime si no estoy gordo?” (Fig. 1) o el 11 de septiembre afirma: “Como verán por la foto que adjunto yo estoy muy alto”.

Pero ante la presunta apatía de la familia en relación con su cuerpo, Sarduy escribe con *severidad*: “Les adjunto mis dos últimos poemas, esperando crítica, asimismo como comentarios de mis fotos en la Plaza San Marcos y en

**ZENTRALSPARKASSE**  
DER GEMEINDE WIEN  
Zweiganstalt Wien I, Operngasse 6

12.8.60

2

ABRECHNUNG/SETTLEMENT/REGLEMENT DE COMPTE/CONTEGGIO № 12898

für/for **Mr. Serero Felipe Sardny Aguilare, Cuban.Paß**  
pour/por 19349

Über angekaufte/en purchased  
sus achetés/sopra cambio

	Kurs/Rate cours/cambio	Schilling
\$ 20.--	25.72	514.40
Amex G 60 513 198-199		
<i>es lo posible escribir mi nombre</i> <i>¿Dime si no estoy gordo?</i> <i>STY GORDO</i>		
		511.--

**ZENTRALSPARKASSE DER GEMEINDE WIEN**

15.000 — 360

**Fig. 1.** Talón de cambio de divisa. Severo Sarduy se queja de la escritura incorrecta de su nombre y pregunta: “¿Dime si no estoy gordo?”. 12 de agosto de 1960. *Severo Sarduy Family Correspondence*, caja número 1, Universidad de Princeton.

la Fuente de Trevi” (París, 16 de octubre de 1960). Lo que parece interesarle a Severo es precisamente la opinión de su familia, en especial las de su madre y su hermana Mercedes, acerca de su muy ‘acelerada’ transformación corporal. Y resulta llamativo que las cartas del escritor cubano no solo expongan su cuerpo, lo relaten y citen las fotografías para dar cuenta de su transición, sino principalmente que interpelen, una y otra vez, a la familia e incluso casi la obligue a confirmar su percepción y, en cierto sentido, a participar colectivamente de la narración y materialización de sus formas.

A poco más de un año de su partida, Severo expresa un entusiasmo que parece no poder ocultar: “Yo estoy encantado de la vida, muy bien, muy gordo, muy calvo, hablo y escribo en cuatro idiomas”. El 24 de septiembre de 1960, afirma: “Esta foto es como esos acertijos que ponen en las revistas de niños que dicen ‘Vamos a ver quién encuentra el cochinito’”. Estas cartas en las que hace referencia a los cambios del cuerpo abundan y resulta relevante cómo la fotografía, utilizada en la correspondencia como prótesis visual que completa la letra, y que no la precede sino más bien la prosigue, constituye un aparato ficcional que le permite inscribir su transformación. Es

decir, en las cartas la fotografía ya no funciona como índice anatómico, por el contrario, se vuelve materia flexible sobre la que se modela su futuro, el porvenir del cuerpo. Es como si la letra de la correspondencia escrita fuera capaz de modificar la imagen. Para ello, Sarduy necesita exhibirla y que sus familiares den “el visto bueno”, confirmen los cambios de Severo en el extranjero. Incluso, en una carta sin fecha dirigida a su madre, probablemente de 1963, el escritor dice “trato de trabajar, de parecerme a la imagen que ustedes tienen de mí y de no defraudarlos”. Sin embargo, un procedimiento más resulta esclarecedor. En marzo de 1961, el escritor relata que en breve recibirá 20 fotografías. No obstante, antes de contar con ellas y proceder a enviarlas a su familia, decide anexar una que ya posee y sobre la que escribe: “les suplico no [la] peguen en el álbum ya que quedé horroroso con un ojo más pequeño que otro, pero en fin, podrán apreciar los sesenta y cinco quilos de peso y el avance de la calvicie, que desde el punto de vista físico son los dos progresos más sobresalientes del año”. Aunque por supuesto la carta no esconde su tono humorístico, el hecho de enviar una fotografía sobre la que se dibuja otra silueta – incluso una silueta monstruosa dada la asimetría del cuerpo – que, además, pide no inscribirse en el álbum familiar, resulta revelador. En cierto sentido, desde el mismísimo primer año fuera de Cuba, Sarduy desarrolla una transformación que le permite separarse de la narrativa y las formas familiares, una serie de cambios que además de ser anecdótica, *anécdotas* sobre las que regularmente sospecho, apunta a problemas más complejos. Y esto parece producirse para ocupar otro espacio, un cuerpo des-inscrito materialmente de las fábulas familiares. No obstante, una vez más, este procedimiento resulta paradójico debido a que esta autonomía material que cobra el archivo depende de ser vista para ser inscrita; es decir, la familia como destinataria de este espectáculo somático debe confirmar lo que Sarduy, su remitente, relata y a su vez, verlo –fijarlo, si se quiere– en las fotografías. Las fotos de Sarduy, las múltiples transformaciones corporales que narran las cartas y sus prótesis visuales, inscriben una discontinuidad, un hiato en el álbum familiar heteronormativo.

Asimismo, en este proyecto, vale la pena también percatarse de cómo el archivo no solo da cuenta de la extranjería del cuerpo y las transformaciones que en el extranjero el cuerpo comienza a experimentar<sup>2</sup>, sino de las posibilidades transformativas que incluso la moda, la francesa por ejemplo, y la tecnología

---

<sup>2</sup> En mi libro *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina* parto del viaje y la extranjería como condiciones básicas para la autonomía material del cuerpo. En especial, mi trabajo en torno a Reinaldo Arenas y Salvador Novo sugiere que al alejarse de casa, al traspasar las fronteras nacionales y entonces cancelar pacto de sentido heteronormativo, estos artistas logran también atravesar la frontera material del sexo para, entonces, experimentar con nuevas formas relacionadas con la materialidad del cuerpo. El desplazamiento, el exilio e incluso, la errancia se vuelven laboratorios que aceleran la transformación material de estos cuerpos.

cosmética parisina logran producir: “Otro tópico: moda francesa. Cuello jirafa y sombrero de caja de queso (París, 30 de enero de 1961) o “Querrán saber el último grito de París? Peinados decorados con mariposas y pinturas que armonizan con la de los vestidos” (12 de diciembre de 1960). El archivo da cuenta de cómo, desde París, Severo reporta las posibilidades cosméticas de transformación que luego se radicalizarán.

Aparece entonces el objeto. Es decir, reaparece, se duplica, porque tanto la correspondencia como la fotografía ya lo son. A las cartas se anexan objetos que atraviesan el atlántico para llegar hasta las manos de sus familiares. Precisamente estos objetos están íntimamente relacionados con el cuerpo o con la propia materialidad de la correspondencia que, como propondré al final de este artículo, produce una tautología material. Entre muchas cosas, Severo Sarduy envía una mantilla a su madre, un suéter, una muñeca japonesa y un “verdadero Dior” a su hermana, una cámara fotográfica para toda su familia, entre otras prendas u objetos autorreferenciales de la correspondencia (sellos postales, por ejemplo). Pero uno de los objetos que más destaca y con el que crea todo un relato es con un pañuelo, un pañuelo de Pablo Picasso. A pesar de los muchos objetos que Sarduy le envía a su familia, me detendré únicamente en éste debido a su capacidad de condensar el lugar del objeto en esta correspondencia familiar. En carta del 17 de junio de 1960, Severo Sarduy escribe:

Hoy pongo también en el correo, por barco, un pequeño paquete que contiene un pañuelo de Pablo Picasso. Es uno de los originales de una edición absolutamente limitada que se hizo en su visita a Moscú, en el 57. El se lo dio, en prenda de amor, a Gracia Ganzo (...) Tiene dibujada una paloma de la paz, vestida con cintas rojas y azules. (...) Este es su tercer destinatario. Y su tercera misión de amor (...). Quizá pronto te envíe un fragmento de la novela que comienza precisamente con una descripción exhaustiva (muchas páginas) de este pañuelo.

El objeto que envía no solamente propone el encadenamiento amoroso que ya sugería Barthes, es decir la posibilidad de este pañuelo de pasar de “mano en mano”, sino que en este caso, el pañuelo de Picasso superpone objeto y texto. Es decir, entrelaza, a partir de materialidad del objeto, la materia de la escritura. Interesantemente, Sarduy reproduce una operación que sella su poética, que desnuda la manera en que se produce un texto. En una entrevista, el escritor discute este mismo movimiento. Comienza planteándose que, si se tratara de discernir lo que ocurre en el momento de la escritura, tendríamos que intentar definir lo que ocurre en el momento de la generación del texto (en cierto sentido, un pretexto). Al respecto, Severo confiesa que es éste quizá el único momento que le resulta totalmente oscuro:

para mí, la conciencia mecánica del texto o su factura (...) está claro (sic), pero hay un momento de ceguera, yo diría de obturación total en su generación, que no logro discernir. Es quizá en ese momento que una frase o un color, o casi siempre un cuadro, incluso una persona en tanto que imagen van a generar el texto. En la teoría de Lezama Lima, la imagen tiene una función generadora (...) Sin embargo, en Lezama la imagen está dotada de lo que él llama una sustancia devoradora, que la hace agrandarse hasta constituir una totalidad de conocimiento. Yo creo que (...) lo que yo hago es al contrario, no creo que la imagen vaya devorando, yo creo que más bien la imagen está adherida a algo que va a ser la escritura” (SARDUY; SARDUY, 2013: 76-77).

Esta imagen en Severo Sarduy tiene que ver entonces con la materialidad de un objeto o un cuerpo que en las cartas a la familia queda al desnudo. No se trata de una imagen desencarnada, como él mismo parece explicar en un principio, es la materialidad del objeto adherida al papel la que deviene, entonces, materia escritural y, por lo tanto, materia plástica. Asimismo, la triangulación sarduyana entre texto, objeto y cuerpo está íntimamente ligada a su concepto de simulación, la cual el artista cubano relaciona a su vez con el travestismo. Sarduy define su concepto de simulación en cuanto que “La mariposa convertida en hoja, el hombre convertido en mujer, pero también la anamorfosis y el trompe-l’oeil, no copian, no se definen y justifican a partir de las proporciones verdaderas, sino que producen, utilizando la posición del observador, incluyéndolo en la impostura, la verosimilitud del modelo, se incorporan, como en un acto de depredación, su apariencia, lo simulan” (1982: 19). Para esta poética entonces tanto el animal como el travestí –sigo el uso de Sarduy de la palabra– no buscan una apariencia amable para atraer o una apariencia desagradable para repeler sino más bien una incorporación de la fijeza para *desaparecer* (1982: 16). Y esta *desaparición*, que usualmente Sarduy inscribe en itálicas por probablemente constituir una dimensión enigmática, opaca, resulta clave para el sistema que estas cartas, como ya he sugerido, desnudan. En cierto sentido, la incorporación de objetos (fotografías o demás prendas de vestir), así como la escritura producen una tautología material –todos enfatizan su materialidad debido a que son citados para cumplir este cometido– que precede y prosigue a la imagen. Es decir, la imagen aparece encapsulada por la materia y, por lo tanto, se deshace. He guardado la parte final del relato del pañuelo de Picasso para este momento ya que las últimas oraciones de la carta proponen algo definitivo, Sarduy prosigue su narración: “el vuelo de la paloma dibuja, a un lado y al otro del mismo, el rostro de los dos personajes principales, es decir, de los dos observadores, ya que la novela no trae personajes y su protagonista es la multitud”. Objeto, carta y cuerpo se funden. Y es el objeto viajero de la correspondencia, el encargado de encadenar este trío.



Desde temprano, Sarduy parece comenzar a construir lo que más adelante descubrirá como el centro de las grandes teogonías orientales: “no una presencia plena, dios, hombre, logos, sino *una vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible*, y cuya vivencia y comprensión verdadera son la liberación” (1982: 20). Si la vacuidad, entonces, resulta germinadora y su simulación constituye la imagen, entonces su desciframiento (comprensión, vivencia) es una vez más un nuevo desplazamiento, aunque no retorno, a la vacuidad. Por lo tanto, la imagen también funciona de manera protésica en cuanto a que está encapsulada, precedida y proseguida por la vacuidad o, por lo menos, por esa zona inexplicable pero que no depende de la imagen ni constituye la imagen de por sí, lo que más bien sería una ceguera.

Precisamente, cuando Sarduy indaga en el *trompe-l'oeil* afirma que el tacto es el sentido que tiene que venir a comprobar y a desmentir lo que la mirada, que Severo describe como “víctima de su ingenuidad”, da por cierto. “Los dedos anulan de golpe la falsificación (...)” (1982: 41). Entonces, toda la orquestación o más bien la constelación queda desmantelada pero no perdida con la posibilidad de tocar: “el trompe-l'oeil, más allá del paso del ojo a la mano, da testimonio de lo que hay de surplus a la representación de toda presencia” (1982: 53) Soporte y representación se reducen estratégicamente a cero, siendo éste paradójicamente su exceso.

A propósito de esto último, en “Escrito sobre un cuerpo”, Sarduy discute la novela *Compact* del escritor francés Maurice Roche (1966) en un texto que titula “La aventura (textual) de un coleccionista de pieles (humanas)”. En este ensayo, Severo afirma:

La literatura es, como el que practica nuestro coleccionista, un arte del tatuaje: inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de la significación. Pero esta inscripción no es posible sin herida, sin pérdida. Para que la masa informativa se convierta en texto, para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarla, que insertar en ella sus pictogramas (1999a: 1154).

Sarduy encuentra en esta novela su propia poética. El final de este segmento, que subtitula “El libro por venir”, –relevante subtítulo a propósito de la presente lectura– sospecha que la novela de Roche no sea un hecho aislado sino más bien uno de los trabajos inaugurales de una nueva literatura en la cual el lenguaje aparece como el espacio de la *acción de cifrar*, como superficie de transformaciones ilimitadas: “Literatura en que todas las corrientes, no del pensamiento sino del lenguaje que nos piensa, se harían visibles, confrontarían sus texturas en el ámbito de la página” (1999a: 1154). La erupción de la página en este fragmento da cuenta de la materialidad de ésta como síntesis de la materialidad del cuerpo y en especial de su capacidad de transformarse, su capacidad *ilimitada* de transformarse.

Las cartas de Severo Sarduy, enfatizadas por sus relatos sobre el cuerpo, demuestran lo que en cierto sentido toda carta produce: un contacto material. En el experimento con el que inicié la lectura de este artículo, no solo quise proponer la cantidad de veces en las que a pesar de la maquinaria prostética que constituye la máquina (o incluso la pluma) tocamos el papel, sino el hecho de que toda carta implica el deseo de tocar al otro –y aquí, naturalmente, también podría pensar la máquina o la pluma como prótesis del cuerpo, extensión somática–; y es en el papel donde se produce este tocar. En él se produce una síntesis, una tautología material, una saturación.

En una carta de 1960, Severo se excusa ante su familia por no escribir mucho para tal ocasión, afirma que: “el dolor que/da teclear en la punta de los dedos es horrible” (el subrayado y el signo transversal son míos). No obstante, en esta carta se produce un error interesante. Severo escribe “queda”, por error la preposición más la conjugación en tercera persona singular del verbo *dar* se unen y ofrecen una nueva frase, “el teclear queda en la punta de los dedos”. Los dedos, tras el error inscrito/tatuado en la página en blanco, traspasan entonces como si quisieran atravesar la frontera material del cuerpo y viceversa. Los dedos se incrustan al papel y allí se quedan.

Para Sarduy, tanto el travestí como la mariposa –y aquí quiero también incorporar ese peinado francés adornado con mariposas al que se refería el escritor cubano– modifican su organismo, hacen del cuerpo su propio soporte y producen lo que define como “autoplástica” que yo más bien, en el contexto de este artículo, quiero plantear como una autofagia ya que en la plasticidad nunca hay una autonomía total. El libro *por venir* de Roche (1966), con el que Sarduy cierra este capítulo de “Escrito sobre un cuerpo” interpela. Más que el libro *por venir* pienso en el *porvenir* libro. El procedimiento de Sarduy, sus cartas familiares como germen de todo su pensamiento estético, es entender que la simulación de la correspondencia constituye el primer ensayo del cuerpo. Y es que las posibilidades de transformar el cuerpo y sellar otras corporalidades están íntimamente relacionadas con esta triangulación material en el papel escrito, tatuado por Severo Sarduy.

Pero antes de finalizar, debo apuntar una cosa más. Al referirme al experimento de la biografía, aquel que pedía la participación de sus padres, propuse que Severo rompe la frontera biológica del cuerpo; no solo la frontera previa, la que ocurre tras su nacimiento, sino principalmente la relacionada con el futuro, el porvenir del cuerpo. El experimento efectivamente se perpetra. En 1976, se publica el texto biográfico, una especie de cronología, cuya última entrada, la correspondiente al año 1974, comienza de la siguiente manera: “Se veían a lo lejos las luces de un bazar repleto de juguetes”<sup>3</sup> y

<sup>3</sup> En carta de Severo Sarduy del 24 de diciembre de 1959 –a la que antes me he referido a propósito de su llegada al puerto de La Guaira, Venezuela–; el escritor toma el teleférico y desde la altura del Ávila,

Sarduy finaliza “Si adoptaron dioses o águilas y mimaron sus ritos hasta la idiotez o el hastío fue para demostrar –dicen ahora– con su propio ejemplo, la impermanencia y la vacuidad de todo” (1999b: 10), última línea que versiona el final de su novela *Maitreya*: “Mimaron ritos hasta la idiotez o el hastío. Para demostrar la impermanencia y vacuidad de todo” (1978: 187), por cierto, su aproximación a la encarnación futura del buda. Palabras finales del surplus de esta biografía. Este ejercicio de inscribir en el cuerpo el futuro *inscribe*, a su vez, el movimiento *final* de sus cartas y de sus objetos. “La impermanencia y la vacuidad de todo” en la página por venir del archivo de Severo Sarduy en Princeton.

El archivo está íntimamente relacionado con el exceso. Los archivos de escritores con regularidad incluyen lo que está fuera, lo que está de más, lo impublicable, lo que de alguna manera excede las formas finales, lo anecdótico, lo frívolo, lo obscuro. El archivo, entonces, constituye un espacio que contradice la obra. Esto sucede, en especial, en aquellos archivos latinoamericanos *maricas* en los que el cuerpo se inscribe como forma alterable, capaz de transformarse póstumamente dentro del propio archivo. Es decir, estos archivos parecen poder activarse en cuanto al porvenir del cuerpo. A propósito de esto, la filósofa francesa Catherine Malabou ha desarrollado una compleja disertación sobre el concepto de plasticidad. Malabou entiende que la afirmación dominante de la filosofía de Hegel reside en que la subjetividad nunca es pasiva; no es una instancia fija y sólida, es por el contrario una instancia plástica. Como la cera, la subjetividad es receptiva y donadora de su propia forma (MALABOU, 2013). La plasticidad caracteriza la relación que el sujeto mantiene con el accidente, visto este último por Hegel en su doble textura: como predicado lógico (accidente de una sustancia) y predicado cronológico (el acontecimiento). Es decir, Hegel ejecuta la plasticidad del propio término de plasticidad. Entonces, la plasticidad designa todo aquello que se relaciona con la emergencia de la forma: tanto en francés como en alemán, la palabra “plasticidad” aparece históricamente después del adjetivo (plástico), por lo cual la misma está situada entre el modelado escultórico y la deflagración. Entonces, el surgimiento de una forma, es decir de un accidente, es al mismo tiempo la posibilidad de aniquilación de dicha forma. La forma es sin duda más que presencia. Malabou descubre que en Hegel la forma está pensada en la coincidencia entre el surgimiento y la explosión de la presencia y este descubrimiento abre la posibilidad de un nuevo materialismo.

---

afirma: “Desde arriba Caracas se ve como un juguete”. En este punto, quiero relacionar la imagen que cierra la novela *Maitreya* y su proyecto de biografía con la primera carta a la que anexa una fotografía y que he definido como inauguración de este novel ensayo del cuerpo. La imagen del bazar puede estar íntimamente relacionada con el viaje irreversible de Sarduy a Europa y, en especial, con la materialidad de su propuesta estética.

Por lo tanto, Malabou encuentra en la filosofía de Hegel, la doble connotación que advierte a propósito del adjetivo “plástico”. Por un lado, Hegel se refiere a “personajes plásticos” (Pericles, Fidias, Platón, entre otros) que le dan forma al “espíritu en su cuerpo” (2000: 205). Por el otro, una segunda connotación del término en Hegel se da en el término “discurso plástico” en el que la autodeterminación se produce tras “excluir rigurosamente la relación común entre las partes de la proposición [filosófica], (...) como proceso de ‘autodeterminación’ de la sustancia”. Es decir, la sustancia posee en sí misma la capacidad de ser y de dar forma, lo cual constituye la “operación originaria de la plasticidad” (2000: 207). Para distinguir la “estructura anticipatoria” que opera en la subjetividad tal como es concebida por Hegel del concepto de tiempo, la filósofa crea un nombre “le voir venir”, en español, “ver venir”, que contiene en sí mismo una dialéctica. Es una expresión que simultáneamente se refiere a estar seguro de lo que viene y no saber lo que se acerca. Jacques Derrida sostiene que uno de los grandes aportes de Malabou radica en la intersección filosófica entre la expresión “voir venir” y la plasticidad ya que ambos términos dialécticamente conjugan el *tellos* y la sorpresa, la anticipación y la erupción, la metamorfosis y la explosión absoluta (2005: xvi). La certidumbre parece acoplarse a la incertidumbre para producir su futuro: su archivo futuro, su libro futuro, su cuerpo por venir.

\*\*\*

A lo largo de este artículo he planteado que, durante sus primeros años en Europa, Severo Sarduy indaga en la materialidad de la correspondencia, la fotografía y los objetos viajeros como superficies maleables. En diversas cartas y notas presentes en su archivo familiar de la Universidad de Princeton, abundan sus referencias a los continuos cambios del cuerpo –por ejemplo, su ansiedad capilar, su calvicie. No obstante, resulta significativo cómo la fotografía, utilizada en la correspondencia como prótesis material que se acopla a la letra, constituye un aparato ficcional que le permite inscribir su transformación. Es decir, como he propuesto aquí, en la correspondencia de Sarduy la fotografía ya no funciona más como índice anatómico; por el contrario, su tridimensionalidad se vuelve materia flexible sobre la que se modela su futuro, el porvenir del cuerpo. Es como si el contacto, esta operación táctil que a mi modo de ver funda la colección familiar y, por lo tanto, el archivo como correspondencia amorosa, fuera capaz de modificar la imagen. Para ello, Severo necesita exhibirla y que sus familiares den “el visto bueno”, confirmen los cambios que dicta sobre su cuerpo desde el extranjero. Incluso, aun cuando estén ausentes, Sarduy opera sobre su superficie: “Hablando

de foto, las mías brillan por su ausencia y brillarán, ya que tengo el honor de anunciarles que me quedan prácticamente unos pocos pelos sobre el cocote (...)” (7 de noviembre de 1964) Pero no solamente Severo envía de manera continuada fotografías sobre las que opera casi una *cirugía plástica*, volviéndolas una materia que transforma a su voluntad, sino que también envía objetos, como el pañuelo de Picasso, que parecen sintetizar la tautología material fundada en el trío: objeto, carta y cuerpo. El futuro, entonces, se fija en esta continuidad.

El porvenir del cuerpo se ubica en la temporalidad radical que desplaza su vida bilógica al papel de la correspondencia, a la novela *Maitreya* (1978) y a la lectura de todas estas pieles. Incluso, la vida del escritor, intensamente marcada por la temporalidad de la enfermedad —el sida— y, por lo tanto, signada por lo que podría denominarse como una tánato-temporalidad, se replegaría a lo que he considerado como el primer ensayo del cuerpo: su primera correspondencia. Ante la interpelación presente en la correspondencia familiar y la ansiedad del escritor por tatuar/tocar el papel, como he argumentado en el presente artículo, el archivo *Severo Sarduy* de la Universidad de Princeton parece entonces desplegar la *piel* en espera de un futuro, de un *futuro lector* que active la temprana correspondencia familiar, la membrana epidérmica de Severo Sarduy.

## Referencias Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002.
- DERRIDA, Jacques. “Preface by Jacques Derrida”. In: MALABOU, Catherine. *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality, and Dialectic*. New York: Routledge, 2005.
- GUERRERO, Javier. *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- MALABOU, Catherine. *La plasticidad en espera*. Santiago de Chile: Palinodia, 2013.
- \_\_\_\_\_. “The Future of Hegel: Plasticity, Temporality, Dialectic”. *Hypatia*, v. 15, n. 4, Contemporary French Women Philosophers (Autumn, 2000): 196-220.
- ROCHE, Maurice. *Compact*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- SARDUY, Severo. “Escrito sobre un cuerpo”. In: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999a: 1120-1194.

\_\_\_\_. “Severo Sarduy (1937...)”. In: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999b. 2 vol.

\_\_\_\_. *La simulación*. Caracas: Monte Avila Editores, 1982.

\_\_\_\_. *Maitreya*. Barcelona: Seix Barral, 1978.

SARDUY, Mercedes; SARDUY, Severo. *Cartas a mi hermana en La Habana*. Coral Gables: Severo Sarduy Cultural Foundation, 2013.

**Javier Guerrero.** Professor Assistente de Estudos Latino-americanos na Universidade de Princeton. Doutor em Estudos Latino-americanos pela Universidade de Nova York. Autor de *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina* (Iberoamericana Vervuert, 2014). Editor de *Relatos enfermos* (Conaculta, 2015), coeditor de *Excesos del cuerpo: relatos de contagio y enfermedad en América Latina* (Eterna Cadencia, 2009, 2012) e dos dossiers *Cuerpos enfermos/ Contagios culturales* (Estudios, 2011) e *Vulgaridad Capital. Políticas de lo vulgar y desafíos del ‘buen gusto’ en América Latina* (Taller de Letras, 2015). Também publicou os livros *Mauricio Walerstein* (FCN, 2002), estudo crítico do cineasta mexicano-venezuelano e o romance *Balnearios de Etiópia* (Eterna Cadencia, 2010). Foi presidente da Cinemateca Nacional de Venezuela entre 2000-2004 e vice-presidente da rede de salas de cinema arte *Gran Cine* da Venezuela. Curador de numerosas mostras internacionais de cinema. E-mail: jg17@princeton.edu

**Recebido em:** 12/09/2016

**Aprovado em:** 03/12/2016