

Participaciones de Sarduy en la prensa revolucionaria. Una entrevista fuera de lugar a Mariano Rodríguez

por Silvana Santucci
(Universidad Nacional de Córdoba - CONICET; Cedintel - UNL)

RESUMEN

Entre 1956 y 1961 Severo Sarduy publicó una importante cantidad de textos sobre literatura, plástica y teatro cubano en el Diario Libre, Lunes de Revolución, Nueva Revista Cubana, Mañana libre y Combate 13 de Marzo. Participó de la explosión que caracterizó a la prensa literaria cubana a partir de la Revolución y se inscribió en las filas de los intelectuales que trabajaron en favor de ella. Entregado a sus labores de periodista plástico, un muy joven Sarduy entrevista al famoso pintor Mariano Rodríguez (1912-1990), co-fundador junto al escultor Alfredo Lozano (1913-1997) y a los escritores José Lezama Lima (1910-1976) y José Rodríguez Feo (1920-1993) de la revista Orígenes. Esta entrevista fue publicada en La Habana el 12 de octubre de 1959 y en ella se exponen juicios estéticos y políticos sobre el régimen de visibilidad cultural del arte cubano en el nuevo orden social. Cabe destacar que, a pesar de la ruptura que se produjo entre los editores de Orígenes, Mariano Rodríguez se convirtió en el creador del "Eolo" que sirvió de ícono a la postrera revista Ciclón (1955). Por lo tanto, presentamos un recorrido por dicha entrevista profundizando el breve pero significativo vínculo-desencuentro sucedido entre ambos.

Palabras clave: Severo Sarduy - Cuba - Revolución - Prensa - Mariano Rodríguez

ABSTRACT

Between 1956 and 1961 Severo Sarduy published a considerable number of texts about literature, art and Cuban theater in Diario Libre, Lunes de Revolución, Nueva Revista Cubana and Combate 13 de Marzo. He participated in the explosion that characterized the Cuban literary press at the time of the revolution and enrolled in the ranks of intellectuals who worked for it. Focused on his job as an arts journalist, a very young Sarduy interviewed the famous painter Mariano Rodríguez (1912-1990), co-founder with sculptor Alfredo Lozano (1913-1997) and writers José Lezama Lima (1910-1976) and José Rodríguez Feo (1920-1993) of the journal Orígenes. This interview was published in Havana on October 12, 1959; and it exhibits the aesthetic and political judgments on the system of cultural visibility of Cuban art in the new social order. Interestingly enough, despite the rupture in the relationship between the publishers, Mariano Rodríguez became the creator of "Eolo", which served as the icon of the new journal, Ciclón (1955). Therefore, we present an analysis of the interview and delve into the brief, though significant link-disagreement between them.

Keywords: Severo Sarduy - Cuba - Revolution - Press - Mariano Rodríguez

1. Algunos orígenes

Con excepción de algunos trabajos críticos (González Echeverría 1987; Romero 2007; Iriarte 2009, 2010) la prolífica vida literaria que Severo Sarduy llevó adelante en Cuba entre sus 16 y 22 años padece de cierto descuido. Los textos cubanos no integran sus obras completas, sus textos juveniles no

obtuvieron mayor trascendencia fuera de la isla y rara vez se difunden o analizan estos escritos junto a sus producciones posteriores.¹

Sin embargo, entre 1956 y 1959, Sarduy publicó una copiosa cantidad de notas, entrevistas, cuentos y comentarios sobre literatura, plástica y teatro cubano. Las mismas, junto a algunos cuentos y poemas iniciales aparecieron en revistas como *Ciclón*, *Carteles* y *Lunes de Revolución* y se integraron a las páginas del *Diario Libre*, de *Mañana libre*, de la *Nueva Revista Cubana* y de *Combate 13 de Marzo*. Estas intervenciones, con diferentes intenciones e intensidades, muestran una presencia creciente del escritor en la explosión que caracterizó a la prensa literaria cubana a partir de la Revolución y su inscripción en las filas de los intelectuales que trabajaron en favor de ella.

Por otra parte, cabe destacar que estas participaciones adquieren, para nuestra investigación, un carácter central. Dedicados al estudio de los cruces plásticos en la obra de Severo Sarduy,² encontramos en estos escritos cubanos el establecimiento de un sistema inadvertido o poco tolerado, que nos permite construir nuevos orígenes y repertorios para su vínculo con la plástica, al tiempo que nos permite arriesgar nuevas interpretaciones en torno a las condiciones generales de “formación” (Cándido 1959; Williams 1997) de esta obra.

A partir de nuestro acercamiento al archivo del autor, advertimos que el estudio de los vínculos entre artes está organizado, principalmente, desde una perspectiva eurocéntrica que suele considerarlos como una consecuencia de los estudios que Sarduy llevó adelante en Francia, tanto en el Louvre como en La Sorbonne, luego de su desembarco definitivo en 1960. En contraposición a estas creencias, en trabajos precedentes (Santucci 2012, 2013) hemos revisado el lugar fundante que los cruces de la literatura con la plástica tienen en las producciones sarduyanas de 1959, particularmente, en los desarrollos presentados en una página que funda en febrero de ese año, junto a otros miembros del grupo poético *Arquipiélago*.³ En esta sección, que consistía en la página dos del *Diario Libre*, Sarduy se dedicó, principalmente, a divulgar los grandes nombres de la pintura cubana y a “acercar al gran pueblo, que no sabe de hermetismos ni capillas, ni de adjetivos críticos de turno” la “gran maravilla” de la pintura de América Latina ([Sarduy 1959] Romero 2007: 51)].

En este contexto, para el joven Sarduy cobran relevancia los desarrollos y las discusiones que promueven los también jóvenes pintores cubanos del período, quienes comenzaban a definir sus trabajos al amparo de las teorizaciones y los modos de representación del arte abstracto. Sus notas sobre pintura privilegian el compromiso y el trabajo de pintores que desarticulan lo previsible y lo esperable, en términos de una política “objetiva” y popular ([Sarduy 1959] Romero 2007:149) de promoción del arte en el marco de la Revolución (Santucci 2013: 5).

Por lo tanto, enfocados en el primer período de su producción, nos interesa releer críticamente el trazado del vínculo teórico de Sarduy con las artes plásticas, asumiendo que buena parte de estos desarrollos no se constituyeron como el resultado de su contacto con el medio cultural francés, sino que emergen como figuraciones legibles, ya, desde su producciones en la isla.

Por otra parte, cabe destacar que la línea de trabajos que vincula la obra de Sarduy con la plástica presenta desarrollos recientes: la primera tesis dedicada específicamente al tema fue publicada en diciembre 2012 por Rolando Pérez, en la Purdue University (*Severo Sarduy and the neo-baroque image of thoug in the visual arts*). La misma revisa el interés sarduyano por la pintura europea, así como su predilección y su especial dedicación al estudio del expresionismo abstracto americano. Sin

¹ En el Prólogo de Gustavo Guerrero a las *Obras Completas* se anuncia que: “se edita ahora, por primera vez, *Poemas Bizantinos*, un manuscrito que Sarduy conservó entre sus papeles durante más de 30 años [...] redactado en 1961 en un viaje a Turquía [...] constituye el testimonio más antiguo de un libro de Sarduy en este género” (1999: 21). Sin embargo, Romero recoge parte de los poemas “inéditos” integrados en la primera parte del poemario e identifica que unos cuantos ya habían sido publicados en una antología camagüeyana de 1958, lejos del oriente formulado por Guerrero (Santucci, 2012: 22-50).

² Aludimos a nuestro proyecto doctoral titulado: “Poesía y pintura en el neobarroco. El caso de Severo Sarduy” (UNC-IDH, 2012) que enfoca una reconstrucción posible del estado de los vínculos interartísticos en la obra mencionada (1937-1993).

³ Estos eran: Raimundo Fernández Bonilla, Manuel Díaz Martínez y Frank Rivera.

embargo, las referencias a la pintura y la literatura popular cubana son escasas en ésta y sucede lo mismo, en general, en la mayor parte de los trabajos que se ocupan de esta obra.

Por lo tanto, del cúmulo de textos que Sarduy produjo en Cuba este trabajo se propone retomar uno que, en virtud de la amplitud de las producciones del período, puede resultar menor: la entrevista que un joven Sarduy le realiza en 1959 al ya entonces famosísimo pintor y dibujante: Mariano Rodríguez (1912-1990). Sin embargo, la misma adquiere un valor destacado para nuestra perspectiva de análisis. En primer lugar, porque relata un vínculo-desencuentro entre los protagonistas. De este modo, se vuelve una especie de entrevista virtual que refuerza la potencia estética y teórica de las intervenciones juveniles de Sarduy. En segundo lugar, porque representa un recorte breve, pero significativo, de la huella que el profundo contacto entre la plástica y la literatura trazaron e iteraron en los inicios de esta obra.



Tapa de la Revista *Ciclón*. Vol. 1. 1955
Dibujo *Eolo* de Mariano Rodríguez. Fotografía: Silvana Santucci

2. Entre estelas y soplos.

La mayor parte de los poemas que Sarduy escribió en Cuba, fueron publicados en o alrededor de la Revista *Ciclón*, dirigida entonces por Virgilio Piñera. Sobre la misma, años después, Sarduy reverbera:

En el budismo, nunca se dice “adoptó la religión” sino “entró en la corriente”, como si un gran río, inmaterial e irreversible, arrastrara al adepto desde su iniciación, o su conversión, hasta un improbable nirvana. Así entré en la corriente literaria, una noche de los años cincuenta, cuando Joaquín Enrique Piedra se apareció en mi casa de Camagüey arbolando un ejemplar de *Ciclón*. Bajo el eolo furioso de Mariano [Rodríguez], lanzando sus flechazos, aparecían cinco jóvenes poetas cubanos. Yo entraba así, para asombro de mi familia, de los castizos poetas del patio y de mí mismo en el gran río de la escritura, en el código de papel, me insertaba en ese tejido, ese texto infinito que se urde al revés y no se abandona jamás.

Poco tiempo después me trasladaba a La Habana y José Rodríguez Feo me recibía en su casa. [...] Por la puerta de enfrente salió enseguida, con la majestad desdeñosa de quien tiene acceso, una vez más, al proscenio de la Comédie Française para declamar un monólogo de Fedra, recién llegado de Buenos Aires y aún con un dejo del café Rex, de Witold y de Humberto, Virgilio Piñera.

—Sus poemas, joven —me dijo enseguida, con un ligero nerviosismo, discreto pero burlón— no están nada mal. Pero mire —añadió perentorio, como quien constata una fatalidad—, en español cualquiera, más o menos, puede hilvanar —fue la palabra que empleó— un poema. Mire —concluyó sigiloso— ¿por qué no escribe en prosa? ¿Por qué no cuenta, por ejemplo, lo que le

ocurre por el día –hizo una pausa desmesurada– y por la noche? (Sarduy 1991:3; Cristófani, Barreto y Saimolovich 2012)

En el fragmento, Sarduy construye el relato de su ingreso en la corriente literaria en el marco de *Ciclón*. A la vez, instala un repertorio de referencias obligadas para repasar su formación en Cuba y propone, simbólicamente, a los flechazos de aire que lanza el *eolo* de Mariano Rodríguez como la imagen fundante de esa postal. Los épicos vientos de su inicio brotan de una portada que combina el movimiento ciclónico de las ideas de Piñera, con la mano “furiosa” del dibujante. Mariano –a quien normalmente refieren bajo el primer nombre–, fue uno de los fundadores y redactores iniciales, junto al escultor Alfredo Lozano (1913-1997) y a los escritores José Lezama Lima (1910-1976) y José Rodríguez Feo (1920-1993), de la Revista *Orígenes*, que vio la luz, por primera vez, en los talleres de la imprenta Ucar García de La Habana en 1944. Año en que la plástica cubana solidifica su auge e ingresa en la escena internacional. El Museo de Arte Moderno de Nueva York adquiere varias obras, entre las que se cuenta una de Rodríguez, y realiza con ellas una exposición bajo el título “Modern Cuban Painters” (1944).⁴ Por lo tanto, cuando Sarduy se propone entrevistar a Mariano, éste ya era un pintor consagrado y muy emparentado con el pensamiento poético e intelectual de José Lezama Lima. Por ejemplo, la apertura de *Orígenes* firmada por “Los editores” –entre los que figura Mariano– es clara en su intención estética:

No le interesa a *Orígenes* formular un programa, sino ir lanzando las flechas de su propia estela [...] queremos situarnos cerca de aquellas fuerzas de creación, de todo fuerte nacimiento [...] nos interesan fundamentalmente aquellos momentos de creación en los que el germen se convierte en criatura y lo desconocido va siendo poseído (Lezama Lima 2002: 149)

Como anticipamos, Rodríguez había participado en la década de 1940, junto a un grupo de intelectuales y plásticos de lo que se conoció como el “movimiento moderno”. Influenciados por la pintura mexicana, modularon sus lenguajes a partir de una relectura de la tradición clásica, entendida como una contribución a la modernidad insular. Una de las aspiraciones principales del movimiento moderno fue la búsqueda estética de lo “cubano universal”, que también procuró definir una espiritualidad que tomara en cuenta y exaltara las esencias de lo cubano (Cobas Amate 2008: 180).

También por ese entonces, Mariano ya había expuesto en salones nacionales e internacionales, había ilustrado varias de los proyectos editoriales de Lezama (la revista *Espuela de Plata* que se editó entre 1939 y 1941 y varias de las cubiertas de *Orígenes*), así como también varias de las portadas de los libros del propio Lezama (*Enemigo rumor*, 1941; *Aventuras sigilosas*, 1945 y *La fijeza*, 1949). Sin embargo, Mariano no se mantuvo ajeno a la ruptura sucedida entre éste y José Rodríguez Feo que, en 1954, tras la duplicidad de volúmenes determinó el ocaso de la revista *Orígenes*. Tal como apunta Méndez Martínez (2012):

La relación entre el pintor [Mariano Rodríguez] y el escritor [Lezama Lima] se interrumpió a raíz del cisma de la revista *Orígenes*, cuando Mariano aceptó crear el *Eolo* que servía de logotipo a la revista *Ciclón*, no obstante se restableció definitivamente menos de un lustro después.

⁴ Al respecto, Alejandro Anreus apunta que la *Modern Cuban Painters* estableció un paradigma diferente dentro de la narrativa de la pintura moderna en Cuba, puesto que dio forma a la visión curatorial de Gómez Sicre, la cual “ayudaría a definir el arte latinoamericano en los años 1950 y 1960 como opuesto a la política y la figuración del muralismo mexicano, el realismo social y el *Indigenismo*” (2014: 3). La misma permitió que “en menos de una década, la pintura moderna de Cuba se presente a nuevos públicos en varias regiones de los Estados Unidos”. De este modo, la *Modern Cuba Painters* se asumió como un clave “en el pre-lanzamiento de este florecimiento artístico de Cuba”, colocándolo “en el escenario central de la futura capital del mundo del arte, y le dio al Museo de Arte Moderno la oportunidad de ampliar su definición de lo moderno no sólo en Europa” (Anreus, 2014:5).

Las versiones sobre el cierre de *Orígenes* en 1954 incluyen desde problemas financieros hasta diferencias teóricas que se remontan, por ejemplo, a la publicación de un texto de Juan Ramón Jiménez en el que se ataca, entre otros, a Vicente Aleixandre (Cristófani, Gianera y Saimolovich 2012). Por otra parte, en el territorio de la pintura, hacia 1950, la abstracción había comenzado a predominar, puesto que intentaban actualizarse los códigos pictóricos. Artistas de “sobrado acento figurativo”, como era el caso de Mariano Rodríguez, comenzaban a “matizar sus composiciones con esta orientación de la época” (Steiner 2012:3). Mariano por su parte, tuvo ocasión de explicar la distancia que separaba a las dos revistas:

Ciclón representa lo que en espíritu era Virgilio: surrealismo, los demonios del sexo. En cambio *Orígenes* es el espíritu clásico, lo sosegado, lo que era Lezama en definitiva, aunque también tenía sus demonios. Había algo entre ellos dos que los emparentaba a pesar de todo, era algo como misterioso, además de la cultura descomunal de ambos; aunque Virgilio pareciera más mundano y hasta vulgar en comparación. Yo que participé de las dos revistas puedo decirte que en *Ciclón* uno se sentía más cómodo. Hasta desde el punto de vista del diseño uno podía hacer más cosas. El propio equilibrio de *Orígenes* impedía cualquier tipo de cambio. En *Ciclón* estábamos más libres, porque así era Virgilio, hacía lo que le daba la gana cuando le daba la gana, y el que escribía en *Ciclón* escribía lo que quería, aunque fuera un disparate, siempre que estuviera bien escrito. *Ciclón* de pronto se convirtió en una revista *hot today*, lo contrario de *Orígenes* (Cristófani, Gianera y Saimolovich 2012).

Finalmente, tras la ruptura de la Revista *Orígenes* nace definitivamente *Ciclón* acompañándose en 1955 –como lo recuerda Sarduy– del *eolo* “furioso” de Mariano. A diferencia de *Orígenes*, la premisa de esta publicación y la proyección que traza hacia el futuro, no trata ya de “lanzar flechas”, ni de dejar “estelas” sino que, por el contrario, asume el desafío de producir un *soplo*. De esta manera, las estelas creativas que perseguía *Orígenes* se conjugan con los soplidos como flechazos que representa *Ciclón*. En ambas aristas del arco está Mariano Rodríguez. Su presencia como pintor y dibujante, pone de manifiesto esta serie de pasajes que urden la apertura de la obra sarduyana a los vínculos entre las artes, sobre todo, las plásticas.

3. La entrevista *ex situ*

Entregado a sus labores de periodista plástico Sarduy publica el 12 de octubre de 1959, en *Lunes de Revolución*, la entrevista que le realizara unos días antes a Rodríguez. La misma cuenta de dos partes consecutivas: “En casa de Mariano” y “Diálogo con Mariano”. Sin embargo, al comienzo el joven periodista se ve en situación de aclarar algunos malentendidos surgidos, al parecer, previamente:

Este artículo se llamaba originalmente “Diálogo con Mariano”. Había entregado al pintor las preguntas de la entrevista para, cuando las respondiera, pasar con el fotógrafo a tomarle algunas impresiones en pleno trabajo. El cuestionario estaba bien seleccionado, el pintor en lo mejor de su producción –preparando el envío para el Salón Nacional–, en fin, todo marchaba, como se dice, sobre ruedas. Fue por eso muy sorprendente que no fuera Mariano el que me avisara que el cuestionario estaba listo (Sarduy 1959: 7)

Tras esta aclaración, Sarduy reproduce un diálogo con un interlocutor incierto, quien le avisa que Mariano había respondido el cuestionario. Pero, a la vez, le advierte, que no puede pasar a tomarle las fotos que él había previsto. “¿Pero cómo, –se sorprende Sarduy en el inverosímil del diálogo que recrea– si solamente había cinco preguntas con doble intención?”. Su interlocutor le aclara que Mariano no había decidido eso como consecuencia de las preguntas, sino que, invitado por el gobierno de China, se fue de viaje por un mes para ver “cómo se desenvuelve allí, la vida cultural” (1959:7).⁵

⁵ “–Mariano ha respondido el cuestionario. / –Magnífico, pasaré a tomar las fotos. / –No pases, Mariano respondió las preguntas y se fue para China. / –¿Pero cómo, si solamente había cinco con doble intención? / –No

Luego de este diálogo, decide ir igual a la casa de Mariano y en torno a ello expone una serie de decisiones teórico-estéticas de una calidad sobresaliente. Como quien relata las posiciones aleatorias de los objetos en una mesa de juego, Sarduy describe, en una suerte de composición de un atlas, su paso por la casa de Mariano Rodríguez. Ante los obstáculos que le impiden el armado de una referencialidad organizada, descarta la construcción de una “crítica” y se adapta a la ocasión, opta por una visión fortuita y, como acostumbra, centra la operatoria de su escrito en la acumulación:

En una pequeña mesa, en desorden, una colección de dibujos de las distintas épocas de Mariano. Figuras achatadas, mujeres opulentas, rollizas, hombres vigorosos, todo tratado en una paleta opaca, de sepia, sienas, terracotas y grises... Luego los dibujos de la segunda etapa: colores festivos, mujeres cubanas que sostiene en sus manos abanicos o aristocráticos gallos finos [...]. No sé hasta qué punto hubiera sido preferible –los lectores me lo tendrán en cuenta– una crítica de Mariano donde hubiera complicados tecnicismos plásticos. He preferido esta visión rápida de su casa como parte, al fin, de su atmósfera, pensando que, a veces, en un dibujo de ocasión está toda una época con mucha más fidelidad que en muchos óleos pintados con paciencia. [...] Lo demás, el ámbito de la creación que produce –parangonando la frase de Jorge Luis Borges– la circunstancia fortuita de que Mariano sea el pintor y yo el espectador, eso, estará dado, en la medida de limitaciones, en esta descripción de su atmósfera, en su casa (Sarduy 1959: 8).

Sin dudas la apuesta estética sarduyana, ya en 1959, muestra el privilegio que en su perspectiva literaria tienen el azar y lo fortuito. Lanza, además, sus propias apuestas teóricas sobre el futuro, sobre las imágenes y su duración.



Mesa de Pintura de Mariano Rodríguez.

Foto de Jesse Fernández que acompañó a la entrevista de Sarduy. *Lunes de Revolución*, 12 Octubre 1959

En la segunda parte de la entrevista, a pesar de habernos advertido que se trata de un cúmulo de preguntas que le dejó escritas al pintor con anterioridad, el texto simula la presencia de un diálogo acaecido con la mayor fluidez. Claro que, a juzgar por la introducción, esa fluidez resulta *a fortiori* inverosímil, puesto que se aleja de la transcripción sin gracia y sin discusión que suele predominar en las entrevistas escritas. El eje de los interrogantes es la relación entre arte y política. Todas las preguntas que le hace a Mariano ingresan en el territorio de las preocupaciones artísticas de los jóvenes de su época. Pregunta, por ejemplo: “¿no será importante, en la pintura, tomar en consideración los valores políticos?”; “¿con esto quieres decir que el artista vive en su torre de marfil, sin contacto con la realidad?”; “Entonces ¿por qué no haces una pintura que responda a los temas de la Revolución?”; “¿Tu crees que la visión del cuadro es simplemente la de adornar?” (Sarduy 1959: 8-9). Por su parte, las repuestas de Mariano, quien fuera un consabido pintor de la “cubanidad” convertida en mito, con sus paisajes de *La Habana*, con sus gallos como motivo de “virilidad universalista”, se distancian de la moral militante con que Sarduy lo interroga. Y responde:

se fue por el cuestionario, sino porque lo invitó el gobierno chino a pasar allá un mes / –Bueno, entonces pasaré a tomar unas fotos de la casa” (Sarduy 1959:7).

La pintura es un arte que se ve y a través de los ojos es que puede tomar vigencia en otro sentimiento, de ahí que sus valores deben ser eminentemente plásticos. Y son estos los valores que debe tener el crítico para juzgarla (Sarduy 1959: 9).

Como hemos propuesto en trabajos anteriores, intentar describir una procedencia en los textos sarduyanos, se parece a intentar describir una *aparición*: razonamiento con el que José Lezama Lima delimita el proceso de la lectura e inventa una teleología premonitrice de las islas. Para Sarduy: “Lezama practica con los textos que lee lo que más tarde Lacan propondrá frente al discurso de los analizantes: una escucha distraída, la única que revela, no la trama aparente, sino el tejido secreto, la armazón invisible de la escritura” (1999: 1414).

Por lo tanto, los flechazos hacia el futuro que diseña la perspectiva de Mariano –en clara consonancia con los planteos de Lezama– exponen un aliento cuyas fuerzas se orienten hacia un porvenir que es “premonición artística” (Sarduy 1999: 1415). Muy atento a la recepción de las nuevas obras, es decir, a la distribución de lo sensible y a los cambios que pudieran producirse en el territorio del gusto, Sarduy se involucra en las discusiones del proceso histórico que vivía su tiempo, emitiendo sus juicios estéticos y políticos sobre el régimen de visibilidad del arte cubano en el nuevo orden social. En este contexto –y no tan alejado de las ideas que meses más tarde le propondrá Mariano– Sarduy defiende las formas plásticas surgidas en dos grupos de la generación cubana de 1950: el grupo de “Los Once” y “Los diez pintores concretos”. Ellos bregaban por una exploración de la carga cognitiva e intelectual que comporta el arte y partieron de una negación absoluta del referente para imponer una nueva realidad representacional (Santucci 2013: 10). En esta línea, Sarduy interroga a Rodríguez sobre sus preferencias de la nueva pintura cubana y hasta lo conmina a dar el nombre de algún pintor joven que le interese. Mariano refiere que le parecen muy buenos los desarrollos actuales, pero evade cualquier referencia.

Años después, tras “cambios en la circunstancia fortuitas”, en una entrevista que le realiza Danubio Torres Fierro esta vez a Sarduy para la revista *Escandalar* de Nueva York (1978), Sarduy describe su método de trabajo con los textos literarios y el arte. Ya bastante lejos de su partida Cuba el crítico lo organiza a partir de un “descubrimiento”: ni el arte, ni la historia tienen “un sentido previo”. Al contrario, la “misión del hombre es precisamente soplarle sentido a la vida, imponérselo, forzar el sentido” y refuerza: “ese es el único sentido” (Sarduy 1978: 32). La metáfora del soplo vuelve de este modo a cobrar relevancia en la escritura sarduyana, delimitando nuevas aristas. El *eolo* furioso que ilustra la tapa del primer número de *Ciclón* –y sus sucesivas apuestas– ilustra el ingreso de Sarduy al río de las letras cubanas y hacia el final de su vida, los rastros de ese soplo retornan como “fuerza vital” que humaniza. El soplo sarduyano tiene un carácter mítico y ritual que, como pequeño *gesto teórico*⁶ nos permite reconsiderar al arte como un acontecimiento de percepción y participación de lo sensible. En consecuencia, alcanza con leer, como propone Raúl Antelo, “disponiendo los contenidos constelacionales sobre una mesa para que el origen advenga” (2012: 6), tal como hizo Sarduy ante el trabajo de Mariano Rodríguez.

Probablemente, desde lecturas focalizadas en estos cruces mínimos, podamos asumir la imagen como un soporte a contrapelo del pasado para, reconsiderarla, como propone Didi-Huberman, en tanto elemento “del futuro, de la duración” (2006: 12).

⁶ Cabría considerar aquí, por qué no, el concepto “Nano-intervención” de Avital Ronell que retoma y recontextualiza para la escena local Analía Gerbaudo. Esta se refiere “al abrigo de búsquedas no grandilocuentes: operaciones responsables (en el sentido derrideano del término –cf. *L'autre cap*–) en las antípodas de *lo espectacular*, ceñidas a la *pequeña tarea* y ejecutadas allí donde una hendidura deja espacio a la acción que, se sabe, define sus sentidos en el terreno incierto de la recepción. Una trama en la que lo *por-venir* se trenza con el *acontecimiento*, con lo incalculable que desmadra toda predicción y todo esquema previo mientras desbarata también toda adjudicación exclusivamente personal, intencional o individual (cf. Cragnolini) de aquello que se dirime en el accionar junto a otros” (Gerbaudo 2013: 176).

BIBLIOGRAFÍA

- ANREUS, Alejandro (2014). "Primer plano histórico: *Modern Cuban Painters* en el MoMA, 1944". *Cuban Arts News*, 1° de abril de 2014. [<http://www.cubanartnews.org/es/news/historical-close-up-modern-cuban-painters-at-moma-1944/3592>]
- ANTELO, Raúl (2012). «Seminario Archifilologías latinoamericanas. La modernidad como escena del crimen». Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. [http://www.researchgate.net/publication/253234822_Ral_Antelo_Para_una_archifilologa_latinoamericana/file/60b7d51f672d10f7ac.pdf]
- CANDIDO, Antonio (2000) [1959]. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia Limitada.
- COBAS AMATE, Roberto (2008). "La búsqueda de lo cubano universal". VV.AA, *Cuba. Arte e historia desde 1886 hasta nuestros días*, Montreal, Museum of Fine Arts. Québec, Editorial Lunwerg.
- CRISTÓFANI BARRETO, Teresa, Pablo Gianera y Daniel Samoilovich. "Cronología" [<http://www.islaternura.com/APLAYA/NoEresElUnico/P/PI/VirgilioPinera/VirgilioPinera4658autoBIO.htm>]
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- DÍAZ MARTÍNEZ, Manuel (1996). *Severo Sarduy. Cartas*, Madrid, Editorial Verbum.
- GERBAUDO Analía (2013). "Funciones y sentidos de la Teoría literaria. Una conversación entre Josefina Ludmer y Walter Mignolo". *Badebec* 3, 5: 155-183. [http://www.badebec.org/badebec_5/sitio/pdf/08_colaboracion_Gerbaudo.pdf]
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto (1987). *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, Ediciones del Norte.
- IRIARTE, Luis Ignacio (2010). "Los signos de la patria. Memoria y nación en *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy". *Aristas. Revista de estudios e investigaciones*, Mar del Plata, Facultad de Humanidades / 6: 1-12.
- IRIARTE, Ignacio (2009). "El Barroco trágico de Severo Sarduy". *Grabar lo que se desvanece. Narrativas de la memoria en América latina*. Marinone, Mónica y Tineo, Gabriela (eds.), Mar del Plata, Estanislao Balder.
- LEZAMA LIMA, José (2002). *Poesía y Prosa. Antología*. Iván González Cruz (Ed.), Madrid, Verbum.
- MENDEZ MARTINEZ, Roberto (2012). "Mariano y Lezama, un coloquio interminable". *Cuba literaria* [<http://www.cubaliteraria.cu/articuloc.php?idarticulo=14691&idcolumna=38>]
- PEREZ, Rolando (2012). *Severo Sarduy and the neo-baroque image of thought in the visual arts*, West Lafayette, Indiana, Purdue Studies in Romance Literatures.
- ROMERO, Cira (2007). *Severo Sarduy en Cuba 1953-1961*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.
- SANTUCCI, Silvana (2013) "Severo Sarduy. Arte-Literatura (1959)". *Argus-a. Artes & Humanidades/ Arts & Humanities* 3: 1-26 [<http://www.argus-a.com.ar/ponencias-conference-papers/447:severo-sarduy.html>]
- SANTUCCI, Silvana (2013b). "Asimilaciones teóricas de Severo Sarduy. Comentarios sobre la analogía plástica". *Boletim de Pesquisa NELIC* 12, 18: 159-175.
- SARDUY, Severo (1959). "En Casa de Mariano". *Lunes de Revolución*, n°30, 12 de octubre, pp. 7-9.
- SARDUY, Severo (1999a). *Obras Completas*. Tomo I, México, Fondo de Cultura Económica.
- SARDUY, Severo (1999b). *Obras Completas*. Tomo II, México, Fondo de Cultura Económica.
- STEINER, Mara. (2012) "Cuba: La crítica de arte entre la plástica y la literatura". *Figuraciones. Teoría y crítica de arte y la literatura* 10 [<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=208&idn=10>]
- WILLIAMS, Raymond (1997). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.