

UNA TEORÍA DEL CIELO PARA EL NEOBARROCO: INTERPELACIONES ENTRE LA “FICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA” Y EL BIOGRAFEMA

A THEORY OF HEAVEN FOR NEO-BAROQUE: INTERPELLATIONS
BETWEEN “AUTOBIOGRAPHICAL FICTION” AND BIOGRAFEMA

ANAHI ROCIO POCHETTINO*
Universidad Nacional de Córdoba

Fecha de recepción: 2 de noviembre de 2012

Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2013

Fecha de modificación: 25 de mayo de 2012

RESUMEN

Este ensayo problematiza, en primer lugar, las interpelaciones entre la “ficción autobiográfica” de Severo Sarduy y el “biografema” de Roland Barthes, como una modulación en la pregunta acerca de formas de la simulación y de cómo escribir la propia autobiografía *con otros*. En segundo lugar, analiza la obra *Teoría del Cielo* de Arturo Carrera y Teresa Arijón, cuando a través de la imagen del *tokonoma* revisan el legado de Lezama Lima y Sarduy, e inscriben su experimentación *biografemática* en la tradición neobarroca.

Palabras clave: ficción autobiográfica, biografema, neobarroco, literatura latinoamericana, literatura argentina.

ABSTRACT

This essay problematizes, first, the interpellations between the concepts of “autobiographical fiction” from Severo Sarduy and “biografema” from Roland Barthes, as a modulation in the question of simulation and how to write the own autobiography with-others. Second, analyzes the work *Theory of Heaven* of Teresa Arijón and Arturo Carrera, when they review the heritage of Lezama Lima and Sarduy through the image of the *tokonoma*, and inscribe their *biografemática* experimentation in the neo-baroque tradition.

Keywords: autobiographical fiction, biografema, Neo-baroque, Latin American literature, Argentinean literature.

* Licenciada en Letras Modernas. Universidad Nacional de Córdoba.

INTRODUCCIÓN

En este trabajo problematizaremos el diálogo entre las concepciones de “ficción autobiográfica” de Severo Sarduy y de “biografema” de Roland Barthes, con el objetivo de interrogarnos acerca de cómo escribir la propia autobiografía *con otros*. El acontecimiento de la confluencia del pensamiento barthesiano y sarduyano significa no solo la interpelación entre el postestructuralismo, el psicoanálisis lacaniano y el neobarroco, sino que además, el planteamiento de un programa ético-estético que promete, desde las escrituras autobiográficas, posibilidades de existencia a través de simulaciones de formas de vida.

Por otra parte, analizaremos en *Teoría del Cielo* (1992), una singular obra en coautoría que reunió a Arturo Carrera y Teresa Arijón, los modos como es concebido el problema de lo autobiográfico en los términos del biografema. Problematicaremos al respecto operaciones de construcción de genealogías y filiaciones críticas neobarrocas desde la literatura argentina. El biografema de Sarduy que aparece en esta obra, titulado “Tokonoma”, será indagado a partir de la concepción lezamiana de la imagen barroca. Leeremos, a partir del trabajo biografemático de Carrera y Arijón, el diálogo incesante entre la imagen lezamiana y la sarduyana, y entre las concepciones de autobiografía barthesiana y sarduyana. En definitiva, este ensayo se dedica a leer el modo como la “ficción autobiográfica” dialoga con el “biografema”, y cómo desde la literatura argentina que los interpela se construye un proyecto ético-estético de imaginar y simular formas de vida.

IMÁGENES Y SIMULACIONES: LA FICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA DE SEVERO SARDUY

Severo Sarduy afirmaba en *Barroco* (1974) que el lugar del sujeto en el discurso barroco no está donde se le espera, es decir, en aquel sitio donde un *yo* gobierna visiblemente el discurso que se enuncia, sino allí donde no se le sabe buscar: “... bajo el significante elidido que el Yo cree haber expulsado, del cual el Yo se cree expulsado” (77). En este sentido, cuando el sujeto surge como sentido dado en un lugar del texto, se desvanece en otro sitio. Por ello, el sujeto en su división constituyente es ilustrado por la imaginaria barroca, mediante los dos centros de la elipse. Este descolocamiento elíptico del *yo* en la discursividad barroca está vinculado a las operatorias de la metáfora: así como en una cadena significativa surge un término procedente de otra cadena, la figura del sujeto es también metáfora que no solo remite a otro registro de sentido, sino también a otro sitio donde encontrar al sujeto. Cuando pensamos en la autobiografía sarduyana, la cuestión del *yo* se nos sitúa como un problema a propósito de su descentramiento

y particularmente respecto de operatorias del simulacro. El ensayo "La simulación" (1987) nos permite pensar la escritura autobiográfica como complejo artefacto de simulación de formas de vida, como posibilidad de articular lo imaginario al *yo*, a la memoria, y a la construcción de la propia comunidad. Neobarroco y simulación encuentran en Sarduy un punto de contacto, una zona de interpelación que articula tensiones estéticas, éticas y políticas.

El modo como Sarduy indaga la simulación parte de una tradición crítica respecto del platonismo efectuada a partir de Nietzsche. Si con Platón se fundaba la distinción entre *idea e imagen*, entre buenas y malas imágenes, y particularmente el sentido subversivo y amenazante del simulacro como imagen sin semejanza, con Nietzsche y la tradición que lo conjura este sentido es invertido, afirmando el poder del simulacro y su derecho en relación con íconos y copias. El simulacro constituye una forma de resistencia y la posibilidad de interpelación afirmativa. El valor afirmativo de la simulación sarduyana atraviesa el diseño de ciertas formas de vida en relación con el lenguaje, las artes plásticas, la naturaleza y el cuerpo. Mediante una indagación formal del neobarroco se plantea un modo de conjurar el imaginario como fuerza transformadora del mundo, y se busca hacer visible que dicha fuerza no es otra que "una intensidad de simulación" ("La simulación" 55) que tiene fin en sí misma, por fuera de lo que imita, y que conduce a responder que aquello que se simula es la simulación misma. La interpelación neobarroca al platonismo opera como crítica atenta a los efectos, las superficies, la dermis, lo envolvente: "El que copia, primera forma del mimetismo, reproduce, del modelo, las proporciones exactas y reviste cada parte del color adecuado. Pero cuando se trata de modelar o de pintar una obra de gran talla surgen dificultades... Se emplean entonces las proporciones que "dan ilusión" al modelo: se trata del simulacro" (59). Esto es importante para analizar el retrato y el autorretrato como formas de la escritura autobiográfica, en tanto "imitación del doble" que erige "efigie, espejo, imagen" (112).

La lectura sarduyana del autorretrato cifra, en las artes de la catoptrancia o mancia a través de los espejos, el procedimiento neobarroco de reproducción de simulaciones y del simulacro en tanto ilusionismo. Con la visibilización del artificio o artilugio creador de imágenes gracias a los efectos del mercurio en placas de cristal, se proyecta una "lectura de los efectos" en y de la escritura, una lectura de "la mirada mirándose", y las interpelaciones del "descifrador leyendo el código azogado de su mantea" (112). La lectura que opera en la catoptrancia sarduyana está interferida por "un exceso opaco de significación" (112) mediante el cual el mensaje del rostro se ve perturbado. Esta perturbación es la escritura, ya que "la duplicación del rostro atravesada por la grafía se va separando, abriendo" (113), volviendo al rostro un útopos, es decir, una topografía

de lo ausente. Sarduy detalla de esta manera los rostros estallados, fallados o erosionados por lo fantasmático de la disyunción que atraviesa toda escritura. En la reproducción se efectúa una destrucción: el retrato es el estallido del rostro, y en el sustituto o en aquello que se presenta por el objeto reside la falla o escisión. Por este motivo, todo autorretrato supone una interpelación respecto de la idea de una identidad monolítica, y su lectura advierte la *“fractura del monólogo”* (114).

La indagación sobre la catoptrancia en Sarduy surge en el ensayo “Dispersión. Falsas notas / Homenaje a Lezama” (1969), en el cual se analiza el modo como Lezama Lima va apoderándose de la realidad a través de una captación de la imagen por “espejeo” y “duplicación”. Al tiempo que Sarduy se posiciona respecto de una tradición, el análisis de la metáfora lezamiana le sirve para introducir una problematización acerca de cómo el doble virtual sitúa al original, de qué manera lo mina hasta suplantarlo. Refiere que, por efectos de espejeo, la metáfora es un conjuro por el cual la totalidad del cuerpo es ocupado: “... si la formulación ritual del como es exacta, si el igual a funciona, el segundo término devora al objeto, se apodera de su cuerpo” (Sarduy, “Dispersión” 65). De esta manera, es posible comprender en sus trabajos posteriores la operatoria del espejeo en el devenir del *yo* autobiográfico y el cuerpo travestido como consumación del asedio de la forma. La imagen, desplazadora del origen y estallido de lo real, promete en Sarduy un espacio de permanencia autobiográfica, un modo de interpelar la escritura y la vida. Recuperando lo dicho, Sarduy proyecta así una “intensidad de simulación” como modo de invertir la negatividad de las imágenes del platonismo. La concepción de esta intensidad como fuerza transformadora, como productora de efectos de mundo, permite la visibilización de un proyecto neobarroco mediante el cual lo imaginario es clave para producir una escritura decididamente afirmativa, una escritura de formas de vida, una escritura ética. Las formas de lo imaginario sarduyano se definen así como vertientes de donde surgen los distintos esquemas o maquetas del universo, y los modos como el sujeto se da lugar en ellos, incluyéndose e interpelando un orden, dialogando con sus sentidos.

IMÁGENES DE SÍ: *EL CRISTO DE LA RUE JACOB Y LADY SS*

Sarduy sostuvo la promesa de escribir “para constituir una imagen” (*Antología* 17). Cifró este llamado de la escritura en el sentido plástico y visual del término, pero también en un sentido más complejo que remite a la figuración de sí mismo: “... algo en que uno mismo se reconoce, que en cierto modo nos refleja, que al mismo tiempo se nos escapa y nos mira desde una oscura afinidad” (17). La “ficción biográfica” que emprende Sarduy se funda no solo en los modos como imaginación y simulación se articulan en

su escritura, sino en la perspectiva crítica que construye para leerlos. De esta manera, el relato está atravesado por un código de interpelaciones que conjuran el texto, volviéndolo un espacio de interrogación, un espacio de metalectura y de ensayo respecto de lo autobiográfico. Una breve selección de textos autobiográficos sarduyanos, como *El Cristo de la rue Jacob* (1978) y "Lady SS" (1992), permite apreciar el uso de estrategias diferentes a los fines de construir la propia "imagen de vida." En el primero, imaginación y memoria se entrelazan a partir de lo que Sarduy denomina una *arqueología dérmica*, explorando formas alternativas de la inscripción autobiográfica que interpelen la narración del *yo*. En el segundo, la autobiografía se construye ensayando formas de la simulación y la hipertelia, en el devenir de lady, duquesa y rumbera.

En *El Cristo de la rue Jacob*, Sarduy reúne textos autobiográficos donde problematiza sobre lo epifánico a través de marcas o huellas dérmicas y mnémicas. El escritor define por marcas físicas aquellas que han quedado escritas en el cuerpo, cifras en la piel que continúan narrando y simulando el evento de la marca o escritura, cicatrices de "lo que pudiera ser una autobiografía, resumida en una arqueología de la piel" (51). Por su parte, las marcas mnémicas, son para Sarduy, aquellas imágenes que entre el recurso y la obsesión han sido fijadas en la memoria. Entre las marcas del cuerpo se detallan las escisiones, las suturas, las cicatrices, el ombligo y las enfermedades de la piel. Este repaso por una dermis cifrada de lesiones, ofrece un tipo de narración que articula la epifanía y el interrogante. La marca interpela al *yo*: en la infancia, cómo desprenderse del cuerpo de la madre y cómo la mirada paterna tiene la materialidad de una sutura; en la juventud, cómo asumir un tono de voz, cómo escribir, cómo desarrollar formas del simular; en la adultez y hacia el cierre de su vida, cómo la muerte y el nacimiento son un pliegue de lo mismo, cómo el SIDA se fue convirtiendo en un acoso permanente o una nueva máquina de señalar.

En "Ónfalos", la perspectiva se detiene en el ombligo como aquel pliegue en la piel donde la muerte y el nacimiento son la misma cosa. El ombligo se convierte en la cifra por la cual toda cicatriz formula preguntas a la memoria respecto del nacimiento y del trauma cuyo síntoma es la náusea. El *yo* confiesa cómo secuestra a su ombligo del contacto, cómo el más leve roce altera su respiración hasta el espasmo, y de qué manera aquella marca está atravesada por la muerte. La marca del ombligo funciona así, como imagen especular en el propio cuerpo, con la que se interroga una cadena de sentidos que conduciría hacia un origen, que es desestabilizado a través de la forma misma del pliegue.

Tras el subtítulo "Una espina en el cráneo" se relata el episodio en el cual el niño Sarduy fue intervenido por un cirujano para extirparle una espina de naranjo, y por el que acontece, como escisión psíquica fundamental, el desprendimiento del cuerpo

materno, la comprensión de que su cuerpo es el cuerpo Otro, la revelación —en los términos del psicoanálisis lacaniano— del deseo y su fracaso: “Nos habíamos separado en el dolor, en el intersticio de esa herida mínima” (*Antología* 52). Más adelante, en “La cicatriz”, el *yo* autobiográfico vuelve sobre los efectos de la mirada en relación con la revelación del deseo. Si en el texto anterior Sarduy testimoniaba la separación del cuerpo de la madre como un desasirse del caos de la indistinción del cual sobreviene el deseo, en este es la mirada paterna la que bajo las formas del cuidado revela el propio cuerpo. La imagen del cuerpo infantil desnudo en el momento de una cirugía se superpone a la desnudez presente en el *hamman*. Por un lado, la bata de la operación cubriendo el cuerpo recientemente afeitado para la intervención; y por otro, las batas enfundando los cuerpos bajo los arcos mozárabes. Sarduy intercala las imágenes de la mirada del padre en la Colonia donde fue hospitalizado y el llanto del dueño de los baños, para que acontezca de su intersticio, el deseo.

En otro orden, Sarduy reflexiona sobre la *prosa del cervecero*, una forma del relato autobiográfico atravesado por formas de “simulación étlica” (58). Durante el proceso de escritura de *Colibrí*, y ante los fallidos intentos por dominarlo, el autor relata haber recurrido a la embriaguez de la cerveza como modo de “inventar un lugar tan real como ese en que escribes” (53) donde librarse “a una pasajera irresponsabilidad, a un desasirse, por las horas del breve mediodía, del peso de sí mismo, de la puntual vigilancia del Otro en la omnipresente aparición de la Ley” (54). La “simulación étlica” sarduyana opera como ‘gramática del fantasma’, es decir, que “se articula entre el presente constante del discurso (aquello que no cesa de escribirse), el pasado (lo ya escrito) por el recuerdo de las satisfacciones infantiles y el futuro (lo escribible, aquello que está en espera de ser escrito), como campo de su posible realización” (Rosa 79). Sarduy observa que “el cervecero, al contrario, que hipertrofia y embota a la vez, baraja el tiempo: ¿qué ocurrió antes, qué ocurrió después? ¿qué violenta calma o qué insultante intensidad acompañaron los hechos? ¿dónde en realidad ocurrieron? ¿con quién?” (*Antología* 54). La *prosa del cervecero* constituye entonces una narración que, sostenida en el voluntario descuido de una cronología cierta, afirma positivamente una voluntad de simulación, la continuidad en el disimulo y en el devenir de sus efectos.

En “Fractura de dos incisivos superiores, punto de sutura en el labio inferior o el Cristo de la rue Jacob” se montan dos escenas o viñetas: la hospitalización en Princeton a causa de un resbalón en la nieve causado por la bebida, seguida de la visita a una capilla donde “todo era estridencia y grito de protesta, todo era exceso para hablar a Dios” (58). Si a causa del *cervecero del pasado* la marca física alcanza el presente como forma de escisión narrativa, un punto o sutura del relato que revela los modos como la autobiografía

se sostiene en imágenes corporales; a causa del *cerveceo presente*, la huella psíquica de la voz del pastor ya distante, interpela la propia escritura. El tono desafiante y excesivo se vuelve la forma deseada que Sarduy pretende asumir para dirigirse, él también, a la imagen de un Cristo que atravesaba, transportado quizás hacia algún museo, la *rue Jacob*. Sarduy visibiliza el deseo barroco del *querer-decir-cómo*, el asumir un tono, una imposura: "Quería decirle algo en ese tono, de eso estoy seguro. Pero nunca supe qué" (59). En este sentido, la autobiografía revela no solo el deseo de asumir una voz, sino más precisamente de asumir un tono de voz desde el cual enunciar, el marco desde el cual montar la simulación. Nicolás Rosa advertía que "cuando alguien escribe yo escribe al yo en su escritura y al mismo tiempo escribe la escritura del yo" (30).

El *yo* autobiográfico hace creer que la autobiografía se ausenta de la ficción, y que aquello que nos cuenta puede refutarse en el acto de verificación de la existencia del autor y de los hechos relatados. La autobiografía simula, de esta manera, que narración y acontecimiento mantienen correspondencia: "... que todo lo narrado es todo lo acontecido" (Rosa 32). La simulación alcanza el espacio y el tiempo, el régimen del discurso, el de la historia y el del saber del sujeto. En relación con este último, el simulacro del saber (de lo conocido y cognoscente, de la certeza y de la probabilidad, de lo supuesto, lo presupuesto o pospuesto, de lo previsible y predecible) se vuelve un puro presente en acto que hace de la escritura un puro presente de lectura-escritura. En este sentido, el *yo* que se escribe, construye en ese mismo acto su simulación de vida e imagina con ello modos de escritura y lectura de esa inscripción. Por ello, Rosa señala que cuando el *yo* se escribe a sí mismo como *otro* en el acto de instauración autobiográfica, acaece la tensión que articula el pasaje de la formulación "Yo se escribe a sí mismo como otro" a "El (se) escribe al (en el) otro como sí mismo", y su devenir en la afirmación "Yo soy un otro" de Rimbaud. La propuesta de Sarduy para componer relatos en los cuales el *yo* es figura de tensiones, articula entonces esta concepción de la instauración del *yo* como un otro, como un él y como un objeto en el propio espacio de la escritura; y asume, como condición de la escritura autobiográfica el acto simulatorio, el simulacro de sí.

En "Lady SS", la asunción de la tercera persona aparece como un modo de visibilizar la complejidad de la inscripción de un *yo* en el relato. Severo Sarduy, personaje protagónico, se expone como un núcleo de interrogantes que interpelan el régimen de saber del sujeto: "Severo Sarduy, según sus propias declaraciones —nunca se encontró su acta de nacimiento, a pesar de la persistente investigación a que se entregaron sus estudiosos en las sacristías de su ciudad natal— nació en Camagüey, Cuba, el 25 de febrero de 1937" (*Antología* 270). Ofreciéndose como una figura no sujeta a la documentación que le serviría de referente a su identidad, la autobiografía pone en suspenso toda pretensión

verificadora, elabora una crítica respecto del realismo, y propone, sosteniéndose en la incertidumbre y la vacilación, la invención de sí como forma de vida. Del nombre bautismal se refiere un “parece ser”, lo que implica la incertidumbre de todo original. No hay nombre primero, no hay origen, sino permanente creación y fundación de sí. La variación de los nombres del personaje adulto hace explícita la mudanza del yo: “María Antonieta Pons, Blanquita Amaro, Rosa Carmina, Tongolele o Ninón Sevilla, según fueron cambiando, con el tiempo, sus preferencias cinematográficas o rumberas” (270). La fama como “Lady SS” o “la Duquesa” surge de los escenarios más marginales donde el personaje capturaba al público masculino. Se autoconstruye como protagonista de la noche cubana, como artista en clubes y cabarets, que con el tiempo logra alcanzar su etapa fasta junto al brillo del Tropicana, convirtiéndose en una celebridad reclamada por Hollywood. Lo que podría definirse como el relato de la trayectoria del personaje, es en verdad una forma de hacer legible la operación por la cual la escritura es un artefacto de devenir o el “deseo de barroco en la conducta humana” (“La simulación” 58).

Lady SS es simulación, y la vida de Severo-rumbera nos habla metadiscursivamente de la *hipertelia* como forma de vida, como postulación ética de la escritura. En *La simulación* Sarduy expresaba que el travestismo es una forma de la *hipertelia*, un modo de ir más allá de su fin. Todo lo suplementario y exagerado en su mimetismo funciona señalando y denunciándolos. Se trata de una impostura extrema, de “la persecución de una irrealidad infinita” (56), del camuflaje por el cual se ponen en tensión las artes cosméticas de la conversión y modos de la borradura, la tachadura, la desaparición o invisibilidad, es decir, formas de la disolución de todo reconocimiento. Lady SS es, de esta manera, imagen e *hipertelia*, es una forma de la “autoplástica”, en tanto que el personaje consigue volverse a sí mismo el soporte de su propia obra, una modalidad de pintura de sí mismo.

IMÁGENES DE COMUNIDAD: *EL LIBRO TIBETANO DE LOS MUERTOS*

En la segunda parte de *El Cristo de la rue Jacob*, Sarduy propone a partir del título “Por la noche, en otoño, pienso en los amigos”, una forma de imaginar la amistad íntimamente vinculada a los actos de escritura. Cuenta haber comprado en el Tíbet un libro que destinó como agenda, “guía de nombres y coordenadas tan minuciosa y actualizada como lo requería mi fobia” (*Antología* 83), y el cual devino, de manera intempestiva, en un reservorio de nombres y ausencias. La muerte de los amigos significó indagar sobre las operaciones del borrado, la tachadura, las inscripciones sujetas al nombre.

Tachar las señas de un amigo ganado por esa ausencia que nos empecinamos en creer pasajera, substituirlo por otro, marcarlo con un signo que señale la inutilidad

definitiva de su dirección —una cruz sería el más brutal y grotesco—, borrar para dejar entre las letras alineadas e idénticas un renglón vacío, indicio ostensible de la falta, sería como anularlo de nuevo, como entregarlo, cómplice de la vacuidad, a otra muerte dentro de la muerte, excluyéndolo para siempre del día azul de tinta, de la más escueta y denotativa de las escrituras: verdadera desaparición para quien ha vivido diseminando palabras. Muchos otros, tantos que con ellos la muerte no ha confirmado más que su pulsión de repetición, han venido, letra por letra, a señalar su presencia ficticia, el simulacro vacío de su identidad en lo que es ya otro Libro Tibetano de los Muertos (83-84).

A partir de la escritura fantasmal de este libro y de la conjuración como procedimiento Sarduy comienza a reflexionar sobre los modos como accede insospechadamente al registro de lo novelesco, de la “ficción biográfica”. Señala que por efectos de la lectura los nombres de los ausentes cobran “una vida de papel, de anécdota, más libre o apócrifa cuando más pasa el tiempo y se acentúan el error o el olvido, escenas o capítulos que quizás nunca vivieron, pero que, gracias a mi perseverancia repertoriadora, los mantienen en otra vida, la de los personajes y los mitos, apenas menos engañosa que la supuesta realidad” (84). Los nombres que enuncia se vuelven en su escritura autobiográfica formas de *biografema*, modos de escribir la vida del otro amado: “Le soir, en autonomne, je pensé à mes amis: Calvert Casey, Héctor Murena, María Rosa Oliver, Roland Barthes, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Wiltod Gombrowicz”, a los que agrega posteriormente: “Italo Calvino, Emir Rodríguez Monegal, José Bianco” (85).

En “Una verruga en el pie” de *El Cristo de la rue Jacob*, Sarduy yuxtapone dos relatos: el encuentro con amigos y la noticia del avance de la enfermedad sobre el cuerpo de uno de ellos, y la experiencia personal de una cirugía de extirpación de verruga. La intervención sobre la piel, por el olor a quemado que produce, trae a escena la memoria de los cuerpos judíos en los campos de concentración. Esta violenta imagen le revela el acoso presente del SIDA, enfermedad a la que comprende como la nueva máquina de señalar, la actual amenaza sobre los cuerpos y una de las razones que alienan la escritura del *Libro Tibetano de los Muertos*. De esta forma la huella en el cuerpo como miniatura del horror cifra también la escritura más íntima de una comunidad de amigos cuyos nombres acceden al registro de los que ya no están y del propio cuerpo también destinado a desaparecer.

En otro texto autobiográfico, “Para una biografía pulverizada en el número —que espero no póstumo— de *Quimera*” (1990), Sarduy vuelve sobre esta misma preocupación. El texto, que se presenta como un diálogo que ha borrado la voz del entrevistador, pretende visibilizar la tensión que reside —desde una línea postestructuralista de impronta lacaniana— en toda autobiografía: el sujeto solamente puede surgir en el

discurso intersubjetivo con el *otro*. Mediante la narración de pasajes efímeros y fragmentos, el *yo* se revela como imagen “entre la niebla” (Legaz) y “a la orilla de otro” (Derrida): “Ese presente, que se va nublando, es la única realidad. La otra, mucho menos serena, es la de mi agenda, la de mi libreta de direcciones que, como un nuevo diario de la peste, se ha ido convirtiendo en otro libro: el Libro Tibetano de los Muertos” (*Antología* 26). Finalmente aquí se habla de la posibilidad de hacer coexistir y convivir en la escritura, los nombres, personajes, *biografemas* ajenos. La escritura expone a Sarduy ante la pregunta por una temporalidad compartida, por modos de permanencia conjunta, en tanto que la amistad supone un procesamiento imaginario de la contemporaneidad.

IMÁGENES EN EL CIELO: CONSTELACIONES BIOGRAFEMÁTICAS Y UN BRILLANTE TOKONOMA

En una empresa de coautoría, Arturo Carrera y Teresa Arijón exploraron en *Teoría del Cielo* (1992) formas de la utopía autobiográfica a través de la invención barthesiana del *biografema*. La pregunta acerca de cómo escribir el *yo* de otros o cómo construir la autobiografía ajena orientó el procedimiento de operar con “unidades mínimas de biografía (la totalidad de la obra de un autor como esfuerzo de recuerdo); objetos que pudieran llegar a tocar, a la manera de átomos epicúreos, algún cuerpo futuro, prometido a la misma dispersión” (Carrera y Arijón 7). Estos autores han problematizado lo autobiográfico como gesto colectivo de escritura, preguntándose: “¿Qué son nuestras lecturas sino manchas, ocelos, puntos brillantemente iluminados —cada vez—, en medio de un profuso libro interior?” (8). La metáfora celeste proyecta las asociaciones entre lecturas como formas consteladas en el mapa personal o en el corpus de lectura personal. Este modo de concebir la lectura, particularmente la lectura de las autobiografías de otros, viene a conjurar el lugar del biógrafo como sujeto necesariamente afectado por la escritura ajena. La afección a la cual se refieren Carrera y Arijón coincide por una parte, con aquellos elementos esbozados por Sarduy para configurar una semiología del barroco latinoamericano, a saber: la intertextualidad, la intratextualidad, formas del erotismo textual y la *lectura en filigrana* (*El barroco*); mientras que por otra, y de manera más explícita, con los modos en que Barthes fundamenta una erótica de la lectura y la escritura respecto del *biografema*. Barthes define que el *biografema* es aquello que se consigue escribir del autor a quien se ama y que lleva al biógrafo a un procesamiento de la memoria y a la actualización de los encuentros entre quien escribe y aquel sobre el cual “apasionadamente” se deja escribir. El biografema es por tanto un artefacto de escri-lectura, un corpus —erótico corpus— entre escritor-lector

y su autor amado. En *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), obra que asumió la tarea de ensayar e interpelar la escritura biografemática, la construcción del corpus queda expuesta en la siguiente apreciación:

El *corpus*: ¡es una hermosa idea! A condición de que se admita leer en el corpus el *cuerpo*: ya sea que en el conjunto de textos retenidos para el estudio (y que forma el corpus), se busque, ya no sólo la estructura, sino las figuras de la enunciación; ya sea que se tenga con este conjunto algún nexo amoroso (sin el cual el corpus no es más que un *imaginario* científico) [subrayados en original]. (Barthes, *Roland Barthes* 172)

Por ello, la intertextualidad reviste la forma de una utópica visión¹ que supone un "lector móvil plural", quien interviene en la escritura del otro: "... pone y quita comillas con presteza... se pone a escribir conmigo" (172). Al mismo tiempo, Barthes ofrece una metáfora para presentar el *biografema* como una escritura fragmentaria: "Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me explayo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho migajas: en el centro, ¿qué?" (104). Ahora bien, el fragmento, tal como fue comprendido por Barthes y recuperado por Carrera y Arijón, puede ser dispuesto en relación con otros a través de una singular organización que remite a la idea de *intermezzo* musical. La disposición de los fragmentos uno tras otro está orientada por una musicalidad. Así, por ejemplo, el prólogo de *Teoría del Cielo* hace referencia a una "música de las esferas" que guía su composición. El interés por la composición *biografemática* reside en que hace visible el "entre" de los fragmentos, problematizando la relación entre autobiografía e intertextualidad. Barthes, al referirse a su invención autobiográfica, define a cada pieza o fragmento independiente de otro, pero nunca jerarquizado por encima de ese intersticio o *intermezzo* textual.

La práctica de escritura fragmentaria barthesiana está motivada por la creencia de que "al quebrar mi discurso, dejo de discurrir imaginariamente sobre sí mismo" (106); sin embargo, como el fragmento es un género retórico y puede ser interpretado, Barthes concluye que la dispersión es una ilusión por la cual es conducido nuevamente al imaginario. El *biografema*, en este sentido, articula lo imaginario a una autoindagación, lo que significa un ejercicio metalingüístico por el cual se pone en cuestión la

1. En el biografema confluiría una utopía compartida por Barthes y Sarduy, cuando subrayan el valor ético de proyectos colectivos de escritura. Sarduy ha indagado como modo de reactualización del barroco, la promoción "del trabajo de grupo, el sueño evangélico de la colectividad, la organización ceclular de un orden ideal: proyectos de arquitectura, estudios y planos de comunidades, ciudades racionales y precisas; paradigma de falansterio" ("La simulación" 103). Esta idea coincide con la búsqueda que Barthes desarrolla hacia mediados de la década del setenta cuando indaga acerca de figuras del *vivir juntos*, a las que denomina como "simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos" (*Cómo vivir juntos*).

idea del “Libro del Yo” (129). Barthes ha pretendido, en el intento por suspender el *yo* en los *intermezzos* de la escritura fragmentaria, alcanzar figuras de “lo neutro”. Esto consiste en la búsqueda de un vaivén u oscilación que desande las antinomias, como la forma de la *escritura blanca*, del vacío, de la vacancia de la persona (si no anulada, convertida en indescifrable), de la deriva que convierte el yo en “*mancha ciega*” (163). La metalectura barthesiana de su autobiografía deja en claro cuáles son los riesgos de operar escrituras del sí mismo:

El título de esta colección (X por él mismo) tiene un alcance analítico: ¿yo mismo por yo mismo? ¡Pero si éste es el programa mismo del imaginario! ¿Cómo reverberan, cómo resuenan los rayos del espejo sobre mí? Más allá de esta zona de difracción —la única sobre la cual yo puedo echar una mirada, sin poder nunca, no obstante, excluir de ella a aquel que precisamente va a hablar de ella— está la realidad, y está también lo simbólico. Respecto a éste, no tengo la más mínima responsabilidad (¡ya tengo bastante que hacer con mi imaginario!): le toca al Otro, a la transferencia y, por lo tanto, al lector. (164)

Barthes dialoga con una misma preocupación ya revisada en Sarduy: los órdenes de lo imaginario, lo simbólico y lo real, y propone la imagen especular atravesada por la mirada maternal como modo de evidenciarlo. La recurrencia al psicoanálisis lacaniano y la indagación respecto de los efectos especulares en el barroco convergen en la propuesta biografemática para desarrollar una escritura que interpela al lector, a su perspectiva y posicionamiento respecto de la imagen para participar de la autobiografía.

En *Teoría del Cielo*, Carrera y Arijón construyen el biografema de Sarduy articulando concepciones de lo imaginario y tradiciones del neobarroco. El texto que se le dedica, titulado “Tokonoma”, funciona estratégicamente como una pieza que permite dar legibilidad a una genealogía neobarroca de la imagen. Desde la tradición ocultista y órfica de Lezama Lima, la *imagen* puede ser conjurada a partir de las concepciones taoístas, y específicamente del concepto oriental del *tokonoma*, por el cual comprender la relación entre el vacío y lo imaginario. En el poema “Pabellón del vacío” (1976) de Lezama Lima, la imagen del *tokonoma* aparece como una necesidad, un deseo de construcción y finalmente de habitación:

Necesito un pequeño vacío, / allí me voy reduciendo / para reaparecer de nuevo, / palparme y poner la frente en su lugar. / Un pequeño vacío en la pared / ... De pronto, con la uña / trazo un pequeño hueco en la mesa. / Ya tengo el tokonoma, el vacío, / ... Me voy reduciendo, / soy un punto que desaparece y vuelve / y quepo entero en el tokonoma. / ... Me duermo, en el tokonoma / evaporo el otro que sigue caminando. (Lezama 29)

Todo el poema está atravesado por esta imagen, invitando a leer con ella la potencialidad del vacío respecto de la imaginación, la creación desde la nada. En la creación de su sistema poético del mundo, Lezama Lima encuentra en la cultura taoísta una fuente de indagación que le permite formular correspondencias entre la relación vida-muerte y la vacuidad espacial creada en las viviendas orientales. De esta manera, la imagen lezamiana del *tokonoma* que atraviesa el *biografema* sarduyano, nos obliga a pensar las simulaciones de sí como “una ausencia que crea a partir de un vacío” (Bejel 18) o “una ausencia que crea a partir de su misma carencia” (149). La herencia de una sustracción del referente que Sarduy recoge de Lezama le permite al discípulo afirmar la imaginación por encima de la experiencia, y con ello legitimar sus propias formas de *tokonoma* en el blanco de un cuadro, en el cero de toda contabilidad.

En “Sarduy: la religión del vacío” (2000) Gustavo Guerrero propone leer en el neobarroco sarduyano la articulación entre silencio y simulacro: “... la plena asunción del simulacro en tanto simulacro, como objeto paródico de un discurso autoconsciente y reflexivo que marcha hacia su propia disolución, es decir, hacia el silencio” (Guerrero 27). Este silencio, advierte, debe ser leído en correspondencia con figuras como el cero y el blanco, como formas del vacío. Es necesario atender en *La Simulación*, el pasaje de una actitud meramente vanguardista de ruptura con modelos representacionales, a una concepción afirmativa de la presencia del vacío como fundamento último de lo real y la efectiva ausencia del modelo representado. Esta transición, vinculada al contacto con Oriente y a la herencia órfica lezamiana, revela en Sarduy un espacio de indagación respecto de la relación entre imagen y vacío.

Ahora bien, la irrupción del diálogo entre el concepto del *tokonoma* lezamiano como “*pabellón del vacío*” y los modos sarduyanos de comprender la relación vacío-imaginación respecto de la simulación, instala un artefacto de indagación sobre concepciones de lo autobiográfico, que desde una particular tradición neobarroca, privilegian lo imaginario como potencia de construcción del relato de un *yo* desde el vacío. En otras palabras, Carrera y Arijón ven con el biografema de Sarduy una escritura que se ha desujetado del realismo, y que a la deriva del referente ensaya formas de vida a través de un manifiesto “impulso de simulación”. Finalmente, el desafío de Carrera y Arijón al operar *biografemáticamente* un corpus de escritores que han intervenido en el campo de la literatura latinoamericana (aunque también artistas visuales y músicos), tiene como efecto una indagación respecto de sus posicionamientos en relación con el canon, el sistema literario, tradiciones y legados. La disposición de estos *biografemas*, que simula constelaciones de escritores alrededor de ciertas correspondencias, no nos permite hablar ya de una mera compilación ni de un simple montaje, sino de una operación crítica que al

tiempo que ensaya y reflexiona sobre formas de lo autobiográfico, interpela a través de la figura de un mapa estelar, el sistema literario latinoamericano.

CONCLUSIÓN

Haber escrito sobre cómo la “ficción autobiográfica” de Sarduy consigue ser interpelada por un ejercicio *biografemático*, y sobre los modos en que la literatura argentina contemporánea lo hereda como problema, estuvo motivado por el interés de interrogar formas de la autobiografía que, sostenidas en la simulación, promuevan una reflexión respecto de la autobiografía colectiva. En este sentido, el trabajo ha intentado leer las formas de la autobiografía, la simulación y lo imaginario sarduyano, al tiempo que ha pretendido leer las propuestas actuales que se construyen interpeándolas. En “El Heredero” (1988), el texto en que Sarduy se autoconfigura más explícitamente en relación con el legado barroco de Lezama Lima, se define: “Heredero es el que descifra, el que lee. La herencia, más que una donación, es una obligación de hermenéutica” (*Antología* 168), y luego se pregunta: “... ¿cómo heredar no lo que nos precede, sino lo que no sucede, lo que vendrá después de nosotros y que nadie puede sobrepasar? Quizás, descifrando a contracorriente, haciendo con la lectura que su palabra advenga para que el porvenir se convierta en presente, en presencia” (169). Sarduy, el *descifrador a contracorriente* e interpelador de *tokonomas*, ya dialogaba desde *La Simulación*, e incluso antes, desde los ensayos cosmológicos de *Barroco*, con *Teoría del Cielo* de Carrera y Arijón. Finalmente, este ensayo ha querido leer ese diálogo invisible como *polemos* de las interpretaciones (de las herencias), como espacio de tensiones desde donde interrogar también a la literatura argentina más reciente.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *Cómo vivir juntos*. Trad. Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005. Impreso.
- - -. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. Eduardo Molina. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010. Impreso.
- - -. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Julieta Sucre. Barcelona: Kairós, 1978. Impreso.
- Baler, Pablo. Los sentidos de la distorsión. Fantasías epistemológicas del neobarroco latinoamericano. Buenos Aires: Corregidor, 2008. Impreso.
- Bejel, Emilio. *José Lezama Lima: Poeta de la imagen*. Madrid: Huerga & Fierro Editores, 1994. Impreso.
- Calomarde, Nancy. "Heterogeneidad y heterodoxia en la poesía de Lezama Lima". *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima (La Habana, 1910-1976)*. Paris: Éditions Le Manuscrit, 2010. Impreso.
- Carrera, Arturo y Teresa Arijón. *Teoría del cielo*. Buenos Aires: Planeta, 1992. Impreso.
- Derrida, Jacques. *L'oreille de l'autre*. Montreal: Claude Lévisque, 1982. Impreso.
- Fernández, Nancy. *Experiencia y escritura. La poesía de Arturo Carrera*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. Impreso.
- Fernández, Nancy y Juan Duchesne Winter. *La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010. Impreso.
- Fernández, Nancy e Ignacio Iriarte. *Fumarolas de jade. Las poéticas neobarrocas de Severo Sarduy y Arturo Carrera*. Mar del Plata: UNMDP, 2002. Impreso.
- Guerrero, Gustavo. *La religión del vacío y otros ensayos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Legaz, María Elena. *Desde la niebla. Sobre lo autobiográfico en la Literatura Argentina*. Córdoba: Alción, 2000. Impreso.
- Lezama Lima, José. "El pabellón del vacío". *Medusario, muestra de poesía latinoamericana*. Comps. Roberto Echavarren, Jacobo Sefamí y José Kozser. Buenos Aires: Mansalva, 2010. Impreso.
- Pacella, Cecilia, "Esquirlas de la explosión neobarroca en la poesía de los 90. La duración y el instante en La banda oscura de Alejandro de Arturo Carrera". *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90*. Córdoba: Epoké, 2003. Impreso.
- - -. *Muerte e infancia en la poesía de Arturo Carrera*. Córdoba: Recovecos, 2008. Impreso.

- Rincón, Carlos. *Mapas y pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1996. Impreso.
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004. Impreso.
- Santucci, Silvana. "Sarduy y el Neobarroco. Interpretaciones sobre lo político en el arte". *RECIAL. Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Área Letras* 2 (2011): 1-14. Impreso.
- Sarduy, Severo. *Antología*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- . *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974. Impreso.
- . *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011. Impreso.
- . *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969. Impreso.
- . "La Simulación". *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.
- . *Obra Completa*. Madrid-Buenos Aires: ALLCA Archivos Sudamericana, 1999. Impreso.
- Valentín, Díaz, "Severo Sarduy y el método neobarroco". *Confluente* 2.1 (2010): 40-59. Impreso.