

# ¿Autobiografía sin historia?

## *El Cristo de la rue Jacob* de Severo Sarduy

*puedes contarme cualquier cosa  
creer no es importante  
lo que importa es que al aire mueva tus labios  
o que tus labios muevan el aire  
que fabules tu historia tu cuerpo  
a toda hora sin tregua  
como una llama que a nada se parece  
sino a una llama*

Blanca Varela

JOSÉ QUISPE CORONEL

**E**n *El Cristo de la rue Jacob* (1987), Severo Sarduy plantea un esbozo de lo que podría ser una autobiografía, una «maqueta narrativa» o un «modelo» que, a manera de una «arqueología de la piel» (p. 51), busca recoger una serie de marcas o huellas inscritas en el cuerpo para hacer una lectura de

estas y construir una imagen de sí mismo como si se tratara de un autorretrato. Su propuesta se aleja del género convencional autobiográfico, en tanto no narra episodios de su propia vida de manera secuencial o cronológica, ni tampoco pretende organizarlos según relaciones de causalidad o bajo el ordenamiento de un yo fijo o estable.

Al leer las suturas y cicatrices de su propio cuerpo (la de una espina clavada en el cráneo, un corte en la ceja derecha o una verruga en la planta del pie) y los hechos que allí quedaron cifrados, Sarduy propone una autobiografía fragmentaria que se centra en aquellos episodios que impactaron su subjetividad y dejaron una huella aun más profunda que el

propio recuerdo. Conviene preguntarse entonces, ¿por qué escribir una autobiografía con esas características o por qué Sarduy desdeña el modo convencional, es decir, el de narrar la trayectoria de lo vivido según un hilo narrativo?

La respuesta podría estar asociada a la concepción de historia y verdad que se ponen en juego, pero que al mismo tiempo son elementos de los que el autor desconfía, ya que los asume como *simulaciones*<sup>1</sup> sin un centro o esencia que permitan construir una única trayectoria, lineal, causal o cronológica de su vida. Esta característica se puede asociar a la posmodernidad, en tanto cuestiona la realidad objetiva del pasado y la asume como ficcional o virtual, y se representa en un discurso donde los hechos no tienen realidad fuera del lenguaje y por eso mismo pueden distorsionarse o ser velados por quién los representa (White 2011).

Podemos agregar que gracias al psicoanálisis, se instaló con mayor fuerza la sospecha en torno a la unicidad del sujeto cognoscente, aquel que guiado por su razón es dueño de sus actos y pensamientos, siendo capaz de conocer el mundo desde un solo lugar: el de su yo. En ese sentido, Freud planteará, la determinación de un sujeto a partir de su inconsciente, es decir, una *otra escena*, desde donde una serie de pulsiones buscarán satisfacerse más allá de toda normativa cultural y sin la advertencia o control del propio sujeto (Jara 2008).

Cuando Sarduy propone una lectura de lo que ha quedado inscrito en el cuerpo a manera de cicatriz o huella traumática se acerca a lo

planteado por Freud en su lectura del síntoma histérico, ya que busca descifrar o interpretar lo que está escrito en el propio cuerpo a manera de un lenguaje. El síntoma es entonces una metáfora a ser leída que, sin embargo, no genera una lectura unívoca, sino que más bien produce diversos sentidos, sugiere interpretaciones o construcciones en torno a él. Al tener este tipo de aproximación a su biografía,



Severo Sarduy.

Sarduy se aleja de la mera narración de hechos y se centra en un análisis detallado donde «su cuerpo es el vehículo por excelencia para escudriñar, cuestionar y desmeollar su identidad como individuo y como autor» (Ulloa y Ulloa 1999: 1630).

Por otro lado, es importante mencionar la estirpe neobarroca de Sarduy que, bajo un modelo cosmológico, plantea un descentramiento

del sujeto, tal cual lo hizo el hombre del barroco en el siglo XVII confrontado a las revelaciones de la astronomía, sobre todo las de Galileo y Kepler (Franco 2012). En el caso de Sarduy, los descubrimientos científicos vinculados a la teoría de la relatividad y el Big Bang suponen para él un trabajo literario que, como si se tratase de la expansión del universo, busca desplegar múltiples significados a manera de una proliferación perpetua.

De esta forma, y como venía planteando en entrevistas y textos publicados en revistas, Sarduy hablará de las trayectorias de vida posibles, construidas todas a partir de un vacío o una ausencia de centro. Al inicio se tomará con humor estas construcciones sobre sí mismo, luego, como en el caso de *El Cristo de la rue Jacob*, elaborará con más detalle su propuesta. En una entrevista concedida a Gustavo Guerrero (1993), dirá sobre el género autobiográfico:

De todos los géneros, el autobiográfico es el más brumoso y grosero. La vida no se puede contar en su vasta realidad, y el peor historiador de ese desatino al que fuimos lanzados un día sin que nos consultaran y del que ya no podemos salir, es el que lo padece. La verdad, no se puede decir toda. Alguien la percibe aún menos que los otros: el que trata de enunciar su vida en función de alguna verdad. De modo que para hablar de sí, lo primero es crear un código, uno arbitrario, un artificio que pueda determinar lo que pertenece o lo que no pertenece a esa nueva verdad de la escritura. La

Historia, «los grandes eventos» se adoptan casi siempre como punto de referencia y la vida narrada no es más que un satélite en relación con ese dudoso sol. Yo, en *El Cristo de la rue Jacob* adopté, como sol, al cuerpo. A mi propio cuerpo (1836).

Esta propuesta nos lleva a reflexionar sobre las memorias autobiográficas y la relación de identidad que suele establecerse entre autor, narrador y personaje de lo narrado, también llamado pacto autobiográfico. Al respecto, Alberca (2005-2006) señala que muchos escritores han de trasgredir el pacto, generando una hibridación entre el género autobiográfico y el novelesco, dando como resultado la autoficción, género en el cual se hace difícil distinguir los elementos propiamente ficticios de los autobiográficos. Pero Sarduy propone algo mucho más radical, ya que va a considerar toda narración autobiográfica como una ficción, en el sentido en que no puede asir por completo la experiencia de lo vivido y el sujeto que narra siempre fabula sobre ese conglomerado de experiencias sin llegar a ser nunca objetivo.

Por todo ello, su propuesta se centra en lo fragmentario, en narrar una serie de huellas corporales que hablan por sí mismas, no para otorgarles un sentido o un orden sino para hacer resonar su propia interrogación o su propia ilegibilidad, estableciendo desde allí nuevas rutas o despliegues para nuevas interrogantes.

## 1. LAS HUELLAS DEL CUERPO

Se toma el cuerpo como referente porque allí se puede leer, a manera de una escritura, aquellos rezagos de lo vivido que en su *materialidad* están dispuestos a la interpretación o a un intento de

interpretación; pero, por otro lado, hay un interés en el cuerpo en tanto este se presenta como enigmático, no del todo representable bajo los parámetros del lenguaje. Efectivamente, hay algo en el cuerpo que escapa a lo que se puede decir, por eso el interés de Sarduy en examinarlo a detalle, dejando de lado los grandes eventos o el intento de enunciar su vida según una verdad.

«El cuerpo se concibe como fuente primaria de significación» (Ulloa y Ulloa 1999: 1639) y por eso suscita una proliferación de significantes que se articulan en pequeñas epifanías, encuentros o manifestaciones de algo inaprehensible, algo opaco que *no deja de no escribirse*, a pesar de los múltiples intentos por aproximarse a él. Podemos asociar este aspecto del cuerpo con lo *real*, registro acuñado por el psicoanalista Jacques Lacan para dar cuenta de todo aquello que escapa a la significación, que no está en el registro simbólico y que más bien se presenta como un vacío en la cadena significante (Tappan 1999).

Este cuerpo inaprensible que se tiene mas no se es (uno *tiene* un cuerpo, no se *es* un cuerpo) revela la distancia estructural que tenemos con el mismo por el hecho de ser seres hablantes, por estar atravesados por el lenguaje. A esa condición ha de llamar Lacan *la falta en ser del sujeto*, es decir, el haber perdido algo, un saber instintual y estar sometido a las leyes del significante, a su derrotero interminable que nos hace seres deseantes, en tanto siempre nos falta algo (Lacan 1998).

Por otro lado, la única forma como nos representamos al cuerpo es desde la imagen, la cual le otorga una ilusión de unidad a ese amasijo de sensaciones fragmentarias que carece de orden. El cuerpo entonces se presenta como una incógnita y sobre ese aspecto es que Sarduy va a desarrollar *El Cristo de la rue Jacob*, a la caza

de aquellos elementos que le permitan acercarse a ese *real* del cuerpo, bordeándolo de múltiples maneras, a través de epifanías, de imágenes, de *simulaciones*.

*El Cristo de la rue Jacob* se estructura en dos partes claramente delimitadas: la primera titulada «Arqueología de la piel» hace referencia a las marcas físicas, cicatrices y suturas en la piel. La segunda, «Lección de efímero», también alude a las marcas, pero no físicas sino mnémicas, es decir, aquello que ha quedado en la memoria de un modo más profundo, como el carácter, de acuerdo a lo que señala Freud en *La interpretación de los sueños* (1900). En ambos casos, se simula el evento que escribió la marca y se establecen conexiones metonímicas que generan una dispersión, una fuga de sentido o nuevas interrogantes que, sin embargo, permiten cernir algo de la verdad que habita esas epifanías.

## 2. RECORTES DE UN ENCUENTRO (CON LO REAL)

En el fragmento «Una verruga en el pie» de la primera parte, el narrador cuenta que fue a visitar a un amigo suyo, el cual se encontraba desconcertado por el diagnóstico de sida de un allegado. Al enterarse de la noticia, Sarduy siente que su cuerpo se desarticula y describe lo siguiente:

Supé [...] lo que sentía. Lo que mi cuerpo descentrado quería decir: el sida es un acoso. Es como si alguien en cualquier momento, con cualquier pretexto, pudiera tocar la puerta y llevarte para siempre, como si en el aire gravitara un peligro irreconocible que de un instante al otro pudiera solidificarse, cuajar. ¿Quién será el próximo? ¿Por cuánto tiempo vas a escapar? Todo adquiere la

gravedad de una amenaza. Los judíos, parece ser, conocen muy bien esa sensación (60-61).

Se plantea la enfermedad como una amenaza de muerte o un peligro, formas de un *real* que desarma el cuerpo del narrador. Inmediatamente después, se narra la visita que hace a un consultorio médico para extirparse una verruga del pie. Mientras el médico realiza el procedimiento, el narrador siente un olor que adjudica lejano: «Algo se está quemando en el barrio. Olor a caucho quemado» (p. 61). A lo que él médico responde que no es en el barrio ni es caucho, sino la carne humana chamuscada producto de la cauterización que le ha hecho luego de extirparle la verruga. Finalmente, el médico añade sin inmutarse: «Los judíos conocemos muy bien ese olor» (p. 61).

Se puede ver una asociación interesante entre «la carne chamuscada» del cuerpo individual con el cuerpo colectivo, en una clara alusión al holocausto judío, pero también estableciendo un vínculo con el sida, en tanto se presenta como una señal del horror que acecha a Sarduy por la muerte de sus conocidos, que lo *desarma*. Es interesante también la forma cómo se constata el olor de la quemadura, ya que se percibe como extraña y lejana al propio narrador; a pesar de pertenecer a su ámbito más íntimo (su cuerpo); sin embargo, la familiaridad con la que el médico señala ese mismo olor, da cuenta de una experiencia más *real*, en tanto él pareciera más próximo a ese tipo de horror. La forma en que

este fragmento está escrito da cuenta de una epifanía en el sentido de revelación o manifestación de una experiencia —de lo *real*—, pero en un sentido no concluyente, no constituido por una explicación causal.

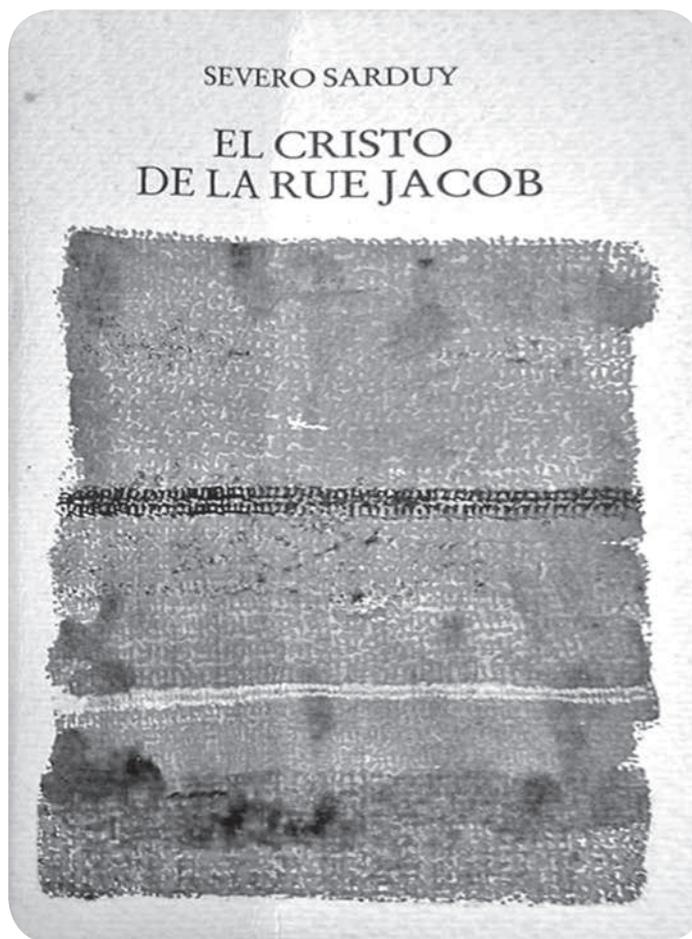
Otro pasaje que ilustra la experiencia de lo *real* del cuerpo es aquel donde Sarduy niño, próximo a una operación por apendicitis, tiene una

Otro, lo cual le sirve como sutura ante el vacío de representación del discurso, en este caso, la enfermedad y sus efectos en el cuerpo.

A diferencia del fragmento anterior, aquí se describe cómo se rearma un cuerpo o cómo a través de la mirada del padre se constituye el andamiaje simbólico que sostiene al cuerpo. Al respecto, el propio Sarduy dice: «Supe que esa mirada, untada en mi cuerpo, como con un pincel —Lacan—, me protegería toda la vida» (p. 57). La alusión no puede ser más directa y da cuenta del interés que el psicoanálisis y en particular Lacan, le suscitaron al autor.

### 3. HISTORIA / MISTERIO

En los pasajes iniciales de *El Cristo...* se alude a la familia, es decir, al padre, la madre y la relación que el narrador establece con ellos. Lo hace desde la relación con su cuerpo; es preciso resaltar ese «desde» porque efectivamente, Sarduy no construye una novela familiar; es decir, no escribe una historia o un mito, donde podría establecer juicios de valor sobre sus progenitores. Más bien, reconstruye eventos que marcan su cuerpo, como hitos en su subjetividad que darán lugar a un antes y un después. Si en ese proceso describe a los padres, lo hace de una forma tangencial, adjudicándoles un lugar que podría ser variable, pero que en el encuentro con su cuerpo, produjeron un



Portada de *El Cristo de la Rue Jacob*.

sensación en la que su propio cuerpo se le presenta como un «envase opaco y frágil siempre presto a romperse: vaso rebosante de vísceras» (p. 57). Sin embargo, la mirada del padre, quien ha llorado a escondidas por la condición de su hijo, le sirve como «una protección, un cuidado envolvente, la materialidad de una sutura» (p. 57). De esta manera, su cuerpo es cubierto por trazos simbólicos, es decir, se constituye por el deseo del

modo particular de reacción.

Un ejemplo de esto es el fragmento «Una espina en el cráneo», donde Sarduy, a través de una herida, logra establecer un *borde* que lo diferencia del cuerpo de su madre y de su relación exclusiva con ella. La separación se da con un procedimiento quirúrgico que permite extirpar la espina del cráneo: «Aquel dolor fue mío. No era el cuerpo de mi madre el que sufría, el que resistía, terco, a la herida... sino otra materia, otra extensión cuyos límites ahora demarcaba la quemadura de la sangre, cuyos bordes ardían» (p. 52).

En otro pasaje que lleva por título «Fractura de dos incisivos superiores, punta de sutura en el labio inferior, o *El Cristo de la rue Jacob*», se narra el modo cómo luego de un accidente banal en la Universidad de Princeton, en Estados Unidos, Sarduy es llevado a un hospital para que le suturen los labios. Al momento de salir del hospital, reconoce a lo lejos «las voces bajas, entrecortadas de sollozos y de gritos, que tanto había oído en las iglesias negras de mi infancia» (p. 58).

Luego es conducido a una capilla cerca al hospital, donde se lleva a cabo una ceremonia religiosa

bastante agitada en la que un pastor le exige «inmediatamente algo de Dios, lo intimidaba, lo amenazaba con algo, o le suplicaba que explicará su ausencia durante un evento dado, su ligereza o su indiferencia» (p. 59). Posteriormente y sin ninguna explicación, se describe la siguiente situación:

Tomaba una cerveza helada en el Pré-aux-clerics, en la esquina que formaban las calles Jacob y Bonaparte, en París.

De pronto, el tránsito se detuvo, para dejar pasar un camión descubierto y enorme. Transportaba, hacia alguna iglesia o hacia el cercano Louvre, un cuadro grande como una casa, con la parte superior redondeada, como si lo fueran a insertar en un lugar preciso, entre dos columnas y bajo un arco. Representaba a un cristo flagelado, que contemplaba la rue Jacob, el bar y hasta quizás la cerveza helada.

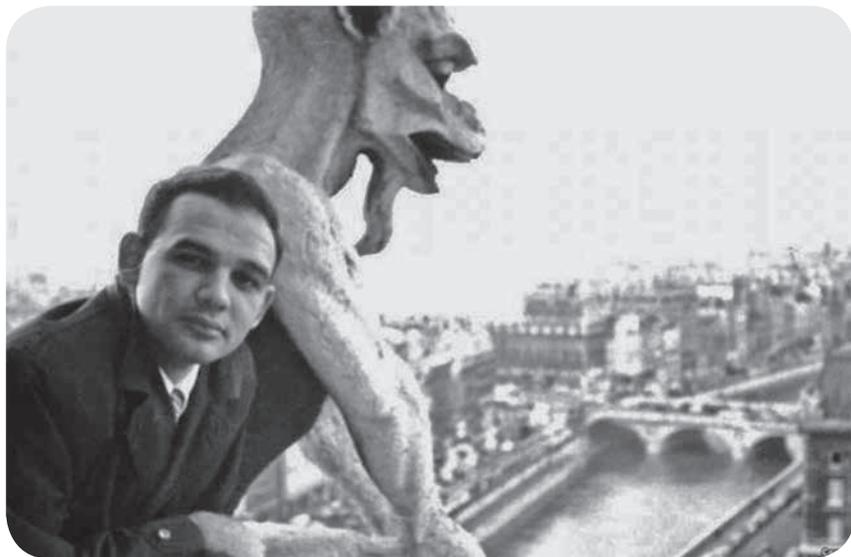
Comprendí en seguida que quería decirme algo. El Cristo, o más bien la Pintura, que siempre me ha hablado. O más bien era yo quien quería decirle algo. Sí, era eso.

Quería decírselo con fuerza, en el mismo tono que había empleado el pastor de Princeton University. Quería decirle algo en ese tono, de eso estoy seguro. Pero nunca supe qué (p. 59).

Hay que resaltar el lugar que tiene en este pasaje *la voz o las voces* que se reconocen dentro de la narración. Esta característica va más allá de lo que remite en términos de significado, vinculándose más con la sonoridad o resonancia de lo dicho, es decir, con lo incorporado de esa voz o el *exceso* de cuerpo que hay en la misma (Franco 2012). Nuevamente *lo real* se pone de manifiesto y muestra además su carácter enigmático que lleva a una fuga de sentido.

El encuentro con el Cristo es un enigma, algo fortuito que sin embargo deja marca en la subjetividad del autor. Su cualidad está vinculada con el impacto de lo sonoro: «quería decirme algo» o «más bien era yo», «quería decírselo con fuerza». ¿A qué se refiere con esto? Nunca se termina de decir, excede lo explicable; tal vez por eso Sarduy argumenta en la segunda parte del texto que «el saber no avanza obteniendo respuestas, sino paradójicamente, añadiendo nuevas preguntas que son siempre otras preguntas» (p. 77). En esa misma línea, dice:

El lenguaje estructurado, informativo, ése que con sus nudos y nexos nos constituye y precede, sería un gran Otro falsamente eficaz, soporte quebradizo del entendimiento y la comunicación. Si nos atuviéramos a ese simulacro utilitario, a su falaz garantía, no nos entenderíamos jamás. Sólo las faltas, los defectos, los olvidos, los lapsus de ese código permiten que aflore, a la superficie compacta y como marmórea del lenguaje, la insinuación del sujeto, un



Severo Sarduy en París.

vislumbre de verdadera comunicación (p. 100).

De esta manera, y como veníamos señalando, el narrador no presta atención al discurso constituido o lo que el sujeto cree decir (su historia, su verdad), sino que se centra en los márgenes, le interesa un discurso que vacila, que se interrumpe o que genera sorpresa, nunca mejor expresado que a través de las formaciones del inconsciente (lapsus, acto fallido, síntoma, etcétera).

#### 4. CONCLUSIÓN

Sarduy, quizás sin saberlo, hace propia la técnica psicoanalítica, desconfía del yo y su discurso, busca un más allá del mismo, prolifera en el lenguaje, divaga a manera de la asociación libre, método en el que Freud centró su práctica. Su intención es estética pero también ética y este esfuerzo de escritura parece vincularse con su deseo de escribir un *real* que le acontece, que le da el encuentro en distintas situaciones contingentes.

Con esta propuesta, el modo en que Sarduy se acerca al género autobiográfico se aleja de la historia y se acerca más al cuerpo, ya que ir tras el registro del mismo fue una tarea a la que Sarduy dedicó gran parte de su vida, llevando la representación al límite de sus posibilidades, buscando arrebatarse una parcela al vacío (Moreno 1997). En esa misma línea, continuó escribiendo los últimos meses de su vida, hasta que murió por los efectos del sida en un hospital parisino. De esa persistencia queda como testimonio su última novela *Pájaros de la playa* (1993) que incluye una descripción descarnada de su degradación corporal, en la misma línea del *El Cristo...* y donde pone el cuerpo —el enigma del cuerpo—, como punto de partida para la escritura.



#### Nota

1. Sarduy explicará en *La simulación* (1982) que lo simulado carece de esencia, es decir, que no hay un original ni una copia, sino solo copia de otra copia. El ejemplo paradigmático que pondrá es el del travesti y su relación con la mujer. Al respecto dirá: «El travesti no imita a la mujer. Para él, *à la limite*, no hay mujer, sabe —y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo—, que ella es una apariencia...» (p. 1267).

#### Bibliografía

- Alberca, Manuel  
2005-2006 «¿Existe la autoficción hispanoamericana?». En *Cuadernos del CILHA* 7 /8: pp. 5-17.
- Franco, Sergio  
2012 *In(ter)veniones del yo: Escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana (1974-2002)*. Madrid: Iberoamericana.
- Freud, Sigmund  
1991 [1900]. *Interpretación de los sueños. Capítulo VII: Sobre la psicología de los procesos oníricos*. En *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Guerrero, Gustavo  
1993 «Reflexión, ampliación, cámara de eco: Entrevista con Severo Sarduy» en *El Diario* de Caracas. 24 de Enero de 1993. En *Severo Sarduy, Obra completa*. Madrid: ALLCA XX / Biblioteca Nacional del Perú (1999).
- Jara, Sandra  
2008 «Itinerario hacia la teoría literaria posmoderna. Sobre lo impensado del sujeto y del lenguaje». En *Literatura y (pos)modernidad. Teorías y lecturas críticas*. Ed. Cristina Piña. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Lacan, Jacques  
1998 (1966) *Posición del inconsciente. Escritos, vol. 2*. México: Editorial Siglo XXI.
- Moreno, Belén  
1997 «La expresión neobarroca en la novela *Los pájaros de la playa*». En *Revista Colombiana de Psicología* 5 – 6: pp. 238-245.
- Severo, Sarduy  
1987 *El Cristo de la rue Jacob*. En *Severo Sarduy, Obra completa*. Madrid: ALLCA XX/ Biblioteca Nacional del Perú (1999).
- Tappan, José  
1999 «Algunas consideraciones del psicoanálisis sobre el tema del cuerpo». En *deSignis. Cuerpo (s): Sexos, sentidos, semiosis* 16: pp. 141-150.
- Ulloa, Leonor y Justo Ulloa  
1999 «La obsesión del cuerpo en la obra de Severo Sarduy». En *Severo Sarduy, Obra completa*. Madrid: ALLCA XX/ Biblioteca Nacional del Perú (1999).
- White, Hayden  
2011 *La ficción en la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*. Buenos Aires: Eterna cadencia.