

# **Memoria colectiva/memoria individual. Algunas consideraciones sobre la cultura reciente**

---

**Ignacio Iriarte**

CONICET – Universidad Nacional de Mar del Plata, Ce. Le. His

FECHA DE RECEPCIÓN: 05-07-2016 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 23-09-2016

## **Resumen**

Este texto se propone estudiar algunos aspectos de la relación entre memoria colectiva y memoria individual a través de una serie de textos latinoamericanos y europeos de las últimas décadas. En primer lugar identifico, como un síntoma de nuestra cultura, el interés que algunos ensayistas, escritores y directores de cine han desarrollado en torno de la memoria. En segundo lugar, me detengo en la revolución cubana por medio del caso Padilla y en la revolución cultural a través de Servero Sarduy y analizo las escrituras autobiográficas que se desarrollan como forma de ruptura con esos proyectos estéticos y políticos. Finalmente, propongo algunas reflexiones fragmentarias sobre la actualidad.

## **Palabras clave**

Memoria – Estética – Política – Sujeto – Autobiografía

## **Collective memory/individual memory. Some considerations on recent culture**

## **Abstract**

This text aims to study some aspects about the relationship between collective memory and individual memory through a few of Latin American and European texts of recent decades. First, I identify, as a symptom of our culture, the attention that some essayists, writers and directors give to memory. Second, I examine the Cuban Revolution through the Padilla case and the Cultural Revolution through Servero Sarduy and I analyze the autobiographical writings as ways to break with these aesthetic and political projects. Finally, I propose some fragmentary reflections on the present.

## **Keywords**

Memory – Aesthetic – Politic – Subject – Autobiography

## 1

Desde hace siglos el significado de la palabra memoria tiene una gran estabilidad. El *Diccionario de autoridades* la define de dos maneras: la memoria es “una de las tres potencias del alma, en la cual se conservan las especies de las cosas pasadas”, y es la “fama, gloria o aplauso”, e incluso el “monumento que queda a la posteridad, para recuerdo o gloria de alguna cosa”.<sup>1</sup> Aunque estamos lejos de muchas de las implicancias de estas definiciones, hoy en día se mantiene esta doble acepción y todavía pesan algunas de las particularidades que se leen en ellas: la memoria es algo material y concreto, pues se trata de un recipiente, por ejemplo una vasija, lo individual y lo colectivo intercambian sus elementos por medio de cruces metafóricas, de modo que se puede pensar lo individual por medio de conceptos procedentes de lo colectivo, como cuando hablamos del museo de la memoria o de que cada uno tiene una enciclopedia en su interior y esto explica que existan proyectos para operar sobre la memoria a fin de transformar e incluso manipular a las personas. La quema de bibliotecas o la borratura de nombres, la borratura de todo un partido político, son ejemplos de una operación que siempre vuelve, aunque sea en pequeñas dosis.

La memoria está tan vinculada al lenguaje que se puede afirmar que son una misma cosa. Incluso esto es cierto para los animales, pues la memoria de los animales se organiza a partir de señales externas que activan los instintos. Giorgio Agamben subraya el hecho con Jakob von Uexküll, cuya obra habría sido fundamental para Martin Heidegger, al destacar que, para el zoólogo, el mundo-ambiente de un animal está constituido por “portadores de significación”, es decir, por objetos o partículas diseminadas en el territorio (2007: 79-84). Ese lenguaje conduce los recorridos de un perro que olfatea con el hocico pegado al piso o una abeja que encuentra las flores de las que extrae su alimento. Pero en el ser humano esta articulación se despliega de una manera más compleja. La prueba está en que podemos borrar los portadores de significación. Aunque es posible que los animales también lo hagan, quemar bibliotecas, destruir monumentos o derrumbar museos son actos por medio de los cuales se suprime parte del mundo-ambiente para que no esté disponible más y deje de participar de esa forma de la memoria que llamamos cultura.

Como muestran algunos relatos de ciencia ficción, existe el sueño de inventar algún tipo de tecnología por medio de la cual operar sobre las redes neuronales a fin de borrar recuerdos e implantar otros nuevos. Desde *Total recall*, film de 1990 basado en el cuento de Philip Dick “We can remember It for you wholesale”, a *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*, el cine lo expone a la espera de su materialización. El primero de esos relatos presenta una historia heroica clásica: Douglas Quaid se propone liberar a

---

<sup>1</sup> Disponible en <http://web.frl.es/DA.html>

Marte de una serie de opresores que venden el aire que la gente respira, ocultando las máquinas que generarían una atmósfera adecuada para los seres humanos. Por ese motivo, los opresores le borran los recuerdos al personaje. Pero tanto el relato de Dick como *Eterno resplandor* muestran que esa operación es en última instancia ineficaz, porque la memoria no está compuesta sólo de recuerdos, sino también del impulso que llevó a una persona a tenerlos. Si los opresores pueden intervenir el cerebro de Quaid para borrar las imágenes de Marte y la subversión, no pueden suprimir el impulso revolucionario, pues se trata del nudo de su personalidad.

Existe una memoria individual y una memoria colectiva. La articulación entre ambas puede pensarse como el modo por medio del cual los lenguajes dejan sus marcas en una persona. Aunque Quaid es un ejemplo magnífico, una forma más prometedora de pensar el tema se encuentra en *Fragmentos de un discurso amoroso*, porque si todos alguna vez nos enamoramos, es dudoso que la liberación de las colonias marcianas sea una experiencia masiva. En ese ensayo, Barthes demuestra que el amor es un discurso, como lo comprueba el hecho de que, cuando leemos lo que él dice, tenemos la sensación de haber vivido al menos parte de las situaciones que describe. Pero ese lenguaje encarna en cada uno de manera particular. Aunque en su presentación no abunda en referencias teóricas, podemos sospechar que uno de los sustentos del libro es “Lituraterre”. Lacan sostiene allí que lo simbólico es como una nube que llueve sobre esa tierra que es el cuerpo. La nube y la lluvia se rigen por la ley de la gravedad, de modo que el agua siempre cae de la misma manera, formando gotas y no cuadrados o triángulos, pero al caer deja marcas siempre diferentes, que desde el punto de vista de lo universal parecen aleatorias. En su ensayo, Barthes demuestra que el amor está organizado por un código que se encuentra por encima de cualquier enamorado. Se trata de una Tópica del amor, conformada por una serie de figuras que se repiten desde hace siglos: la angustia, la espera, el beso, la declaración, los celos, etc. Esas figuras están enunciadas por medio de principios de frases que se mantienen de manera trunca a la espera de ser completadas por cada enamorado: por ejemplo, “De todos modos no está bien...” o “él/ella habría podido perfectamente...”. Pero esta memoria del amor, que está por encima de las personas, se define de una manera singular en cada uno, de modo que Barthes espera que su lector agregue, recorte, imagine, recuerde, con su experiencia personal.

Lo que vale para el amor vale para el resto de los discursos. Existen discursos sobre la sociedad, que aprendemos en la escuela, los libros, el cine y la televisión, que nos dicen cómo es y hasta qué punto debemos defenderla, pero esos discursos producen personas diferentes, conformistas e inconformistas, revolucionarios y trabajadores resignados. Esto explica las intuiciones de Dick y los guionistas de *Eterno resplandor* del carácter en el fondo indestructible de la memoria: el empalme entre memoria individual y memoria colectiva está ligado tanto a los recuerdos y las anécdotas como así también a los impulsos característicos que ese empalme genera. Los autoritarismos lo saben bien: no alcanza con quemar los libros o prohibir la

lectura de Marx, hace falta matar al pueblo judío en su conjunto y eliminar a todos los militantes de izquierda para terminar con la memoria de la revolución.

## 2

Los libros y las películas que acabo de mencionar no son los primeros en hablar de la memoria, pero muestran un síntoma que se despliega desde la segunda mitad del siglo pasado. No se trata de una cuestión simple, sino de una conjunción de problemas, entre los que se destacan el interés por la subjetividad y el desengaño de lo que hasta ese momento una persona creía. El cine explotó hasta el cansancio el segundo de estos temas: el héroe vive una vida vulgar, pero su pasión por el conocimiento lo lleva a descubrir que estaba totalmente engañado. Puede tratarse de la ideología en el sentido clásico, tema que desarrolla *Matrix*, de la negación del ser humano a reconocer la verdad, como en *El sexto sentido*, o del engañador engañado, como en *Nueve reinas*. A diferencia de los griegos, incluso a diferencia de la Ilustración, la pulsión de saber no lleva a un ámbito de confirmación, sino a un cuestionamiento profundo del mundo y la subjetividad.

Aunque en la literatura ese síntoma se expresa de diferentes maneras, tiene su signo más claro en el resurgimiento de la intimidad y las transformaciones que se produjeron en los géneros autobiográficos. Por supuesto, las autobiografías y las memorias siempre tuvieron propósitos múltiples, pero hasta mediados del siglo pasado muchas de ellas mostraban el camino por el cual el autor abrazaba una determinada ideología. Como recuerda Nicolás Rosa, la autobiografía es la grafía de la vida: con ese género se contaba el momento en el cual la vida quedaba marcada por el discurso. El ejemplo máximo es el relato de conversión al cristianismo, que tiene su modelo en el momento en el que San Pablo, durante su feroz persecución a los cristianos, cae del caballo y queda atravesado por la fe. En la misma línea podemos recordar a Paul Claudel. En su breve “Ma conversion”, Claudel revela que antes de abrazar la fe leía con pasión a todos los grandes hombres que, encabezados por Renan, se destacaban por su hostilidad a la Iglesia. Con ese ideario entró a la catedral de Notre-Dame en las navidades del '86 para extraer de allí cierto material sobre el cual escribir ejercicios decadentes. Pero cuando empezó el *Magnificat*, su corazón fue alcanzado y creyó, transformando por completo su vida. Este relato es un ejemplo y tal vez un modelo de otros. Podemos recordar las memorias que proliferaron al calor de la revolución de Mayo. Como demuestra Adolfo Prieto, los revolucionarios rara vez concluían sus mandatos con el acuerdo de todos los grupos facciosos y eso los llevó a redactar confesiones públicas, en las que resaltan su compromiso con la causa colectiva. Alrededor de la revolución cubana también se multiplicaron los textos en primera persona. En especial se destacan las cartas abiertas, ese género tan visitado por los intelectuales de los años '60 y '70, y en ese marco hay que subrayar la importancia que ganó el género testimonial

después de *Biografía de un cimarrón* (1969) de Miguel Barnet y el concurso específico que Casa de las Américas le dedicó al género en 1970.<sup>2</sup> Todos estos relatos cuentan el modo por el cual la memoria colectiva atraviesa el cuerpo y transforma para siempre la memoria individual.

Aunque estos propósitos no tienen por qué desaparecer de las autobiografías, ganó visibilidad una visión contraria, que consiste en mostrar el modo por el cual el autor se desacopla de lo colectivo. En lo que respecta a las ideologías revolucionarias, se puede marcar como frontera la publicación de *Archipiélago Gulag* de Soljenitsin en 1973 y, en el ámbito latinoamericano, la prisión de Heberto Padilla en 1971. Si bien la confesión a la que éste se vio obligado tiene una gran importancia, la clave para comprender el episodio se encuentra algunos años antes, cuando en 1968 un jurado, conformado por J. M. Cohen, José Tallet, Manuel Díaz Martínez, César Calvo y José Lezama Lima, le concedió el primer premio de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos por *Fuera del juego*, en total desacuerdo con las autoridades de esa institución, debido a que, ya desde el título, el libro se posicionaba críticamente respecto de la política cultural del gobierno. Los años que van entre el premio a Padilla y su prisión entrañan dos novedades: se pone en marcha una “sovietización” de la política y la cultura, que coincide con el apoyo de Fidel Castro a la intervención armada sobre Checoslovaquia cuando florece la primavera de Praga, y, al hacerse visible la intervención del poder en el campo intelectual, se produjo un quiebre en la izquierda intelectual latinoamericana. En lo que respecta al ámbito cubano, hay que recordar que por esos años se hicieron públicas las importantes desafecciones de Guillermo Cabrera Infante y Carlos Franqui. Ambos habían sido centrales para la cultura revolucionaria: Franqui dirigió el periódico *Revolución* y Cabrera Infante comandó el suplemento cultural *Lunes de Revolución*. Pero lo más importante es que, debido a la presión sobre la vida privada que revela el caso Padilla, se desarrolló una literatura del yo que, en lugar de mostrar cómo se abraza la ideología, expone las razones por las cuales el autor rompe con los proyectos colectivos para defender su subjetividad. *Retrato de familia con Fidel* (1981) de Franqui, *La mala memoria* (1989) de Padilla y *Antes que anochezca* (1992) de Reinaldo Arenas, son los ejemplos más claros de esta perspectiva.

La polémica que se levantó alrededor de *Fuera del juego* tiene una importancia crucial para estas definiciones debido a que contiene un elemento simbólico que es importante recordar. Aunque la UNEAC tuvo que aceptar la concesión del premio, obligó a que se incluyera en la edición del libro un texto en el que se explican las razones por las que creía que era un poemario problemático para la revolución. En un tramo se lee lo siguiente:

---

<sup>2</sup> Sobre este tema, cfr. Claudia Gilman (342-343).

En estos textos [de *Fuera del juego*] se realiza una defensa del individualismo frente a las necesidades de una sociedad que construye el futuro y significa una resistencia del hombre a convertirse en combustible social. Cuando Padilla expresa que le arrancan los órganos vitales y se le demanda que eche a andar, es la Revolución, exigente en los deberes colectivos quien desmembra al individuo y le pide que funcione socialmente. En la realidad cubana de hoy, el despegue económico que nos extraerá del subdesarrollo exige sacrificios personales y una contribución cotidiana de tareas para la sociedad. Esta defensa del aislamiento equivale a una resistencia a entregarse en los objetivos comunes, además de ser una defensa de superadas concepciones de la ideología liberal burguesa (89).

La fuerza del texto se encuentra en que toma el despedazamiento del cuerpo con el que Padilla critica la revolución y lo transforma en un acto positivo. La declaración de la UNEAC muestra que el proceso de sociabilización se basa en una fragmentación del individuo a fin de articularlo con lo colectivo y expresa en consecuencia que el discurso revolucionario debe transformar a los cubanos en un cuerpo único que está imaginariamente representado por el hombre nuevo guevariano. La pasión biográfica de los disidentes parte del mismo hecho, que es el que representa Padilla a los ojos de la UNEAC: la resistencia a entregar el cuerpo con el propósito de mantener un espacio de libertad individual.

### 3

Pero habría que pensar el problema en un contexto más amplio y general. Por una parte, hay que destacar que los puntos más problemáticos de la revolución cubana se encuentran en la persecución a los homosexuales y el rechazo de fenómenos como el hippismo, el uso de drogas y el rock. En el *Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura*, que se desarrolla cuando se define la liberación de Padilla, se forja una idea fuerte de identidad nacional mediante la cual se rechazan esas “aberraciones sociales”:

Los medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el esnobismo, la extravagancia, el homosexualismo y demás aberraciones sociales, en expresiones del arte revolucionario, alejados de las masas y del espíritu de nuestra Revolución (107).<sup>3</sup>

Lo mismo se encuentra en “Las respuestas de Caín” (1968), un texto de Leopoldo Ávila, que pertenece a la época del exilio de Cabrera Infante y el escándalo de *Fuera del juego*. El autor denuncia allí que el cortometraje *PM* (1961) y *Tres tristes tigres* (1965/1967) representan La Habana de “los borrachos, los homosexuales, los toxicómanos y las prostitutas” y muestran

---

<sup>3</sup> Tomo éste y el texto de Leopoldo Ávila que cito a continuación de Lourdes Casal (107).

“vicios y problemas” que provienen del pasado” (23). Este tipo de ideas venían desarrollándose desde tiempo atrás. En “Preguntas sobre películas” (12 de diciembre de 1963), Blas Roca reproduce las preocupaciones del actor Severino Puente sobre *La dolce vita*, *Accatone*, *El ángel exterminador* y *Alias Gardelito*: a Puente no le parece “positivo ofrecerle a nuestro pueblo películas con ese tipo de argumentos derrotistas, confusos e inmorales sin que tenga antes, por lo menos, una explicación de lo que va a ver” (145).<sup>4</sup> Blas Roca está de acuerdo, y resalta el daño que producen “las películas de *gangsters* norteamericanas con sus escenas de riñas, crueldades, robos, asaltos, atracos, tiroteos, que han inducido a millares y millares de jóvenes a seguir los caminos de la delincuencia, de la perversidad, del crimen, de la violencia «sin causa»” (147). La película de Nicolas Ray, que catapultó a la fama a James Dean, esa gran película que muestra la crisis de la familia norteamericana, cae de pasada en la picota. Pero estas opiniones no proceden sólo de los intelectuales. El 13 de marzo de 1963 Fidel Castro pronuncia un discurso en el que afirma que mientras la Revolución une lo más firme, entusiasta y valioso del pueblo, la contrarrevolución “aglutina a lo peor, desde el burgués hasta el mariguanero, desde el esbirro hasta el ratero, desde el dueño de central hasta el vago profesional” (s/p). Tras tomar nota de que se juntan en los bares con “pantaloncitos demasiado estrechos”, transforma a Elvis Presley en un neologismo denigrante: “algunos de ellos con una guitarrita en actitudes ‘elvispreslianas’, y que han llevado su libertinaje a extremos de querer ir a algunos sitios de concurrencia pública a organizar sus shows feminoides por la libre” (s/p). Para Castro, esos “subproductos” son urbanos: concluye entonces que para enderezar a esas personas hay que hacerlas trabajar en el campo, concepción que puede catalogarse dentro de los preparativos de lo que un año más tarde serán las UMAPs.

Pero al mismo tiempo hay que recordar que las sociedades capitalistas no se destacaban por sus niveles de tolerancia. El machismo argentino no sólo excluía a los homosexuales: en 1967 Edmundo Rivero grabó el tema “Tortazos”, en donde un hombre denigra a una mujer de todas las formas posibles, para cerrar una de las estrofas con el nada amable “No te rompo de un tortazo, por no pegarte en la calle”. No se trata sólo de una cuestión cultural. Los juicios sumarios o el clima opresivo cubano escandalizan porque no se los compara con los mecanismos por los cuales el capitalismo logró imponerse en América Latina. En Argentina el Estado tuvo a bien desaparecer 30.000 personas y, para completar el baño de sangre, Galtieri le declaró la guerra al Reino Unido. Vale la pena hacer números: si tomamos en cuenta sólo las personas desaparecidas, la última dictadura mató a unas 11 personas por día. La tolerancia tampoco reina en Estados Unidos. La *Ley de los derechos civiles*, que prohíbe la segregación racial, se promulgó recién en 1964, y la tolerancia no contagió

---

<sup>4</sup> Tomo los textos de esta polémica de Pogolotti (2006).

automáticamente a todos: en 1965 asesinaron a Malcolm X y en 1968 a Martin Luther King.

Esta mínima comparación recuerda que en los años '60 y '70 está en juego una crítica a un tipo rígido de organización de la memoria basado en modelos estereotipados sobre el hombre, la mujer, la política e incluso la nacionalidad. Podríamos decir en este sentido que la cultura estaba centrada alrededor de una posición fuerte sobre lo que era la comunidad, que se puede comprender a través del concepto de Raymond Williams de "hegemonía estática": se trata de un sistema de ideas y de sentimientos rígidamente definidos sobre lo revolucionario o sobre lo nacional que no puede mantener con las resistencias una relación productiva, de modo que el socialismo real, las posiciones revolucionarias clásicas o el capitalismo tradicional sólo consiguen tratar con ellas por medio de la estigmatización o la expulsión.

#### 4

La lucha por desacoplar lo individual de lo colectivo, tan característico de los exilios cubanos, es por lo tanto un fenómeno más extendido y complejo. Se trata más bien de una crítica a los grandes programas estético-políticos que marcaron la historia del siglo XX más allá de la posición que cada uno asumió en el amplio abanico ideológico. Esta protesta contra las rigideces del socialismo y del capitalismo clásico se dirigió en general desde medios minoritarios. Recordemos por ejemplo que en Argentina la revista *Literal* asumió esa posición y reivindicó con una palabra oscura aunque enérgica los deseos marginados y las formas de la literatura que rompieran con las concepciones representativas del texto, pero a pesar de la fortaleza de sus argumentos, la revista tuvo una periodicidad muy problemática (sólo tres números: en 1973, en 1975 y en 1977) y su visibilidad es incomparablemente más baja que la de *Los libros*. Pero esta "revolución cultural" tuvo en otras oportunidades una gran visibilidad. Tal es el caso de la revista *Mundo Nuevo*. Publicada desde París y dirigida entre 1966 y 1968 por Emir Rodríguez Monegal, esa revista encauzó su rechazo a la revolución cubana por medio de la propuesta de otra revolución que viniera a competir con ella.<sup>5</sup> Esa revolución no es solo una ruptura con el socialismo, sino también una ruptura con el capitalismo clásico. Con estos propósitos, *Mundo Nuevo* se incluyó en la renovación teórica, literaria y artística y se interesó por la representación de las identidades por entonces marginales de la homosexualidad, las drogas y las pandillas urbanas. En la revista y más allá de ella, esta propuesta tuvo un artífice central: Severo Sarduy.

Que sea un cubano el principal referente latinoamericano de esta propuesta tiene una enorme significación. En su breve etapa en la Isla,

---

<sup>5</sup> La revista tenía una oscura vinculación financiera con la CIA y fue inmediatamente cuestionada. El mejor trabajo sobre el tema sigue siendo el de María Eugenia Mudrovic (1997).



Sarduy publicó numerosos textos en los medios nacidos con el triunfo del 1° de enero de 1959 y en muchos de ellos participó del fervor con una literatura jacobina en la que pedía juicio y castigo a Batista y sus esbirros.<sup>6</sup> Pero abandonó Cuba muy temprano: en diciembre se marchó a Europa con una beca del gobierno para estudiar historia del arte y al cumplirse el año de la beca decidió quedarse en Francia. En los años inmediatos, Sarduy no desarrolló una escritura autobiográfica, como más tarde lo harían Franqui, Padilla y Arenas, ni convirtió sus desacuerdos con el gobierno en el tema excluyente de su obra. Por el contrario, Sarduy salió de Cuba olvidando esa parte de él que había participado del fervor de 1959. Ese olvido es tan fuerte que ninguno de sus textos cubanos apareció en la *Obra Completa*, a excepción de algunos poemas, sin envíos evidentes a 1959, que integró en el libro inédito *Poemas bizantinos*. Gustavo Guerrero, responsable de la edición, comenta que siguió el criterio que habría imaginado Sarduy: la *Obra Completa* es una suma de todos los libros publicados en vida. El crítico se permitió agregar unos cuantos textos más, que “resultan esenciales para la comprensión cabal del autor” (xx). Es cierto, la *Obra* no sería *Completa* si faltara un ensayo como “El barroco y el neobarroco”, pero sigue mutilada si no aparece un solo texto de su apoyo a la revolución.

Si Sarduy borró sus recuerdos de la época cubana, es porque articuló su palabra con la revolución cultural, situándose en una formación intelectual que, liderada por los franceses, aspiraba a subvertir tanto el socialismo como al capitalismo clásico, tomando como eje el cuestionamiento del ser humano. La cúspide de este movimiento es “Fractura del monólogo”. Publicado originalmente en *El país* de España el 14 de enero de 1979, recopilado más tarde en *La simulación* (1982), en ese ensayo Sarduy reflexiona sobre los autorretratos del artista plástico Enrique Broglia. Al principio observa que en ellos hay “un exceso opaco de significación: perturbación del mensaje facial que sin ella se volvería más nítido, puntual, unido, sin quebraduras” (1317). Esa tachadura del rostro, “que viene a introducirse como un suplemento ruidoso y a perturbar la reflexión” (1317), es la escritura. Sarduy no habla de la escritura en términos alfabéticos, sino del tipo de escritura que Lacan presenta en “Lituraterre”: se trata de la marca o el trazo que, a pesar de estar causado por lo simbólico, es un síntoma irreductible que perturba la identidad. Al colocar esta escritura en el autorretrato, Broglia produce una ruptura del rostro y por lo tanto de la subjetividad: “el rostro se va convirtiendo en una esfera respirante y densa, como la de nuestro planeta; su fantasma inmemorial es el estallido, la falla, o bien la erosión irreversible y lenta” (1318). Si la revolución política empuja al individuo a que enganche con lo colectivo, la revolución cultural demuestra que el individuo es un efecto de la memoria impersonal del lenguaje, propuesta mediante la cual aspira a

---

<sup>6</sup> Como ejemplos se pueden destacar “Dos décimas revolucionarias”. Los textos cubanos se conocieron completos gracias a la recopilación de Cira Romero (2007).

impugnar el orden establecido, poniendo en claro que tanto la memoria colectiva, basada en las hegemonías estáticas de la utopía socialista y la nacionalidad, no es más que una articulación específica, y sin esencialidad alguna, de los significantes culturales. Incluido en este programa estético-político, inicialmente Sarduy se mantuvo en el polo opuesto de la autobiografía.

## 5

Pero en los años '80 el escritor cubano se desengañó de esta perspectiva. En una entrevista de 1985 le cuenta a Julio Ortega que, tras salir de una muestra de arte en Nueva York, se sintió viejo, porque se dio cuenta de que en las principales capitales del mundo no despierta interés “crear una significación, literaria o plástica, que resulte subversiva, irrecuperable, y que, de un modo u otro, amenace el sistema establecido, el confort, el pensamiento común” (1999: 1824-1825). Aunque tiene 48 años y está escribiendo una obra cuyas dimensiones son tan valiosas como la coherencia interna que la estructura, Sarduy se siente viejo, porque los artistas han avanzado por una senda en la cual la revolución ya no tiene lugar.

Los signos de este desengaño asoman en *La simulación* (1982). Si bien Sarduy repone allí los principales argumentos del neobarroco, es decir, la simulación, la anamorfosis, el cuerpo, el travestismo, la subversión del sujeto, se registra un cambio, pues en lugar de abrirse al conjunto de la sociedad, esos conceptos quedan encerrados en el arte y la literatura. De particular importancia es el trabajo que le dedica a la incorporación de objetos al ámbito de la plástica. Para Sarduy, la historia del arte efectivamente dio un giro cuando los futuristas comenzaron a incorporar objetos ajenos al campo estético, pero tras la cúspide de Duchamp la subversión comenzó a restringirse al arte y terminó por convertirse en una lógica ordenadora. Cuando Robert Rauschenberg hace su primera exposición (1950), “reincide en esta actitud y se integra en lo que [...] es ya una tradición: desconstitución de la imagen, práctica del arte por el absurdo, subversión de toda lógica del cuadro” (1326). Para Sarduy, Rauschenberg abre de la plástica, pues trabaja con los detritus cotidianos, poniendo en crisis los fundamentos del arte occidental, pero esa mirada se circunscribe sólo a las tensiones que se producen en el campo estético.

Otro tanto se advierte en “Jeroglífico de muerte”. En su versión original, el ensayo es un catálogo para la exposición de las muñecas que realiza Marta Kuhn Weber en la Galerie 13 en 1973. Aunque todavía está en plena efervescencia el programa revolucionario, en un pasaje se refiere a la institución arte y comprende la dinámica por la cual se incorporan objetos externos a ella mediante el concepto de “metáfora al cuadrado”:

Sin duda ese paso –el del objeto en bruto al objeto de arte– es el efecto de una veladura, de una erosión brusca: algo se borra. Se eliminan, o al menos se metaforizan, se *transponen* –que es el verbo que siempre se emplea en el

vocabulario al uso, estetizante o no— todas las marcas que en el objeto indicaban el síntoma puro. Se practica, para franquear la clausura del arte, una metáfora al cuadrado, pues el síntoma es ya una metáfora (1320).

La metáfora al cuadrado es central para Sarduy. En *Escrito sobre un cuerpo* (1968) y *Barroco* (1974) es un concepto que designa la ruptura del signo lingüístico, el ataque a la lógica representativa y la conexión de la palabra con una trama abierta de significados. En sus reflexiones sobre Marta Kuhn Weber la idea aplica en cambio a la institución arte y asume un sentido negativo, pues designa el control por parte del museo de la fuerza sintomática de las imágenes para convertirlas en signos estéticos. La resistencia no se encuentra fuera de la institución, porque la institución se ha apropiado de ella convirtiéndola en una irrupción controlada.

Este cambio permite pensar las transformaciones que se produjeron en la segunda mitad del siglo pasado. En su proyecto revolucionario, Sarduy impugna el capitalismo clásico y, de manera solapada, el socialismo real, cuestionando los sustentos trascendentales de la nación, el pueblo, las subjetividades y aun la utopía del hombre nuevo guevariano. Se trata de un ataque a la memoria colectiva de uno y otro sector: ataque a la memoria del socialismo y ataque a la memoria del capitalismo, pues en ambos gravita una herencia histórica, que se organiza en torno de la familia, las identidades normalizadas, el mundo del trabajo, la nacionalidad. Para decirlo con ese referente que es Gilles Deleuze, las sociedades clásicas eran sociedades disciplinarias. La prisión, el manicomio, la escuela, la fábrica y los muros eran mónadas que definían sujetos y objetos, reglamentado las acciones y las palabras que se podían realizar y decir. Esos moldes contenían el mundo en su interior en tanto reproducían desde distintos ángulos una misma lógica disciplinar. La revolución cultural, la de Deleuze o la de Sarduy, se levantó contra esas instituciones, rescatando las partes caídas como la homosexualidad, en tanto eran síntomas intratables para las normas aceptadas. Para el Deleuze de “Post-scriptum sobre las sociedad de control”, para el Sarduy que reflexiona sobre la institución arte, esa subversión ha triunfado, pero ese triunfo se vuelve un fracaso, porque muestra que la revolución provocó una transformación del orden por medio de la creación de las sociedades de control. A diferencia de la rigidez de la disciplina, las sociedades de control se basan en un “moldeado autodeformante que cambia constantemente y a cada instante” (279). El sistema ya no trabaja con el cierre de las mónadas, sino que las mónadas, desde las instituciones a los individuos, están abiertas al exterior. El deseo, lejos de estar prohibido, se transforma él mismo en una fuerza de control. Nada lo refleja mejor que la publicidad: se excitan los deseos, no se los reprime, conduciéndolos a determinados objetos y no a otros. La sociedad neoliberal y posmoderna es una red que logra estabilidad gracias a las formas cambiantes que generan las tensiones entre los poderes y las resistencias.

Marcado por este desengaño pesimista, Sarduy se vuelca a la autobiografía, de acuerdo con un viraje que se puede comprender a partir de sus reflexiones sobre Broglia. En aquel ensayo, la escritura es el eje del programa de la revolución cultural, porque es la marca que destruye la identidad, mientras que en el último tramo de su obra la escritura aparece como la marca irreductible e intransferible que ha dejado lo social en el individuo y por medio de la cual se puede elaborar una resistencia estética al nuevo orden cultural. Entre sus trabajos, *El Cristo de la rue Jacob* (1987) es el más claro en este sentido. El volumen tiene dos secciones: “Arqueología de la piel”, compuesta por seis relatos autobiográficos, y “Lección de lo efímero”, una miscelánea de ensayos. La parte autobiográfica está conformada por fragmentos en los que recuerda cómo se produjeron las cicatrices que tiene en el cuerpo. Sarduy afirma que se trata de una escritura: “Sólo cuenta en la historia individual lo que ha quedado cifrado en el cuerpo y que por ello mismo sigue hablando” (1999: 51). En la miscelánea recopila reflexiones alrededor de las huellas que se han escrito en su memoria: “La segunda parte es también un inventario de marcas, pero no físicas sino mnémicas: lo que ha quedado en la memoria de un modo más fuerte que el recuerdo aunque menos que la obsesión” (51).

En el relato homónimo al libro, Sarduy cuenta que en Estados Unidos alguien lo derriba para mostrarle su conocimiento de las artes marciales. En el hospital donde lo cosen ve la horrible cotidianidad: las carreras de los médicos, la desesperación, las dudas sobre si tal o cual pasará la noche. Luego lo llevan a una capilla, donde un pastor le exige algo a Dios con intimidaciones y amenazas. Un blanco en la página designa el paso del tiempo (semanas, meses, años, tal vez lo que tarda un avión en llevarlo de vuelta a París). En un café ve pasar un camión que transporta un cuadro de un Cristo flagelado. “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” (59). Enseguida evocamos la iglesia y la muerte que atestó el hospital un domingo a la mañana. “Quería decirselo 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” (59). La cicatriz es lo que no cesa de escribirse, porque está ahí recordando la anécdota, pero es también la constancia de un fracaso, porque no supo qué decirle al Cristo que se va calle abajo. La subjetividad es el efecto de un corte, un corte en la piel, que cobra una dimensión sideral, porque es aquello que lo separa de algo inexpresable. Esa epifanía negativa tiene una doble significación: muestra que la subjetividad se sostiene sobre un vacío, un vacío que no se puede llenar, pues la sociedad ha perdido sus fundamentos trascendentales, y esta conexión de la palabra con lo imposible convierte sus reflexiones en singularidades que se resisten a la totalización.

## 6

El giro autobiográfico y pesimista del último Sarduy es simbólico porque pone de relieve que la autobiografía es uno de los géneros por medio

de los cuales se puede plantear la crisis de los proyectos comunitarios que estructuraban la memoria de una manera rígida e interpelaban a los individuos para comprometerlos con la sociedad. Fernando Vallejo, que hizo del yo el eje único de toda su escritura, demuestra con admirable precisión esta dirección que desde fines del siglo XX ha tomado buena parte de la literatura. En el paródico “Cursillo de orientación ideológica para García Márquez” (1998) le habla al autor de *Cien años de soledad* y le cuenta con malicia que en una de sus visitas a La Habana vivió una noche de sexo con un muchacho de 16 años. La crítica que desliza no es nueva: Vallejo repite las de Arenas a la persecución de los homosexuales e incurre en el procedimiento de exhibirla en Cuba para burlarse de la capacidad de los controles policiales sobre el deseo. Pero el autor retoma en ese punto la oposición literaria entre la primera y la tercera persona. Para Vallejo, el narrador omnisciente es Dios, la KGB, la policía cubana, incluso el ser nacional y el hombre nuevo guevariano, porque, se puede agregar, aborda un mundo disperso y lo suelda por medio de una voz reunificadora. En un momento invita a García Márquez a que entre en el cuarto en donde vive su desenfreno sexual: “pasá, Gabito, pasá con nosotros al cuarto que vos sos novelista omnisciente de tercera persona y podés entrar donde querás y ver lo que querás y saber lo que querás, vos sos como Dios Padre o la KGB” (2013: 40). La tercera persona es esa memoria omnisciente, lo que vive más allá de los individuos: Dios, la utopía socialista, la nacionalidad. Por este camino, Vallejo convierte la primera persona en una ruptura enérgica con la comunidad.

Las crisis del socialismo y el capitalismo clásico afectan a la memoria, porque deja de haber una organización del pasado a partir de alguna ley o alguna existencia que, como el ser nacional, se encuentre por encima de la historia. Las posibilidades políticas y estéticas que se abren en este mundo son diversas, pero para terminar quisiera destacar dos. Por una parte se puede afirmar que la memoria colectiva se adelgaza a tal punto que ya tiene poco que decir en la actualidad. La propuesta tiene su mejor definición en algunos tramos de la obra de Giorgio Agamben y en un director como Pedro Almodóvar. En *Lo abierto*, el primero se refiere al fin de la historia y concluye que la única preocupación que queda es el control de la vida; el segundo crea, en sus películas, un mundo que quiere representar esa posmodernidad. En *Julieta* (2016), una mujer de más de 50 años recuerda cuando a los 25 conoció al que sería su marido. Salvando algunos detalles, el flashback no produce un verdadero viaje al pasado. Para Almodóvar, el tiempo es espacio: cuando la mujer recuerda, lo hace viajando de Madrid a un pequeño pueblo costero. Allí encuentra a una empleada doméstica que es un estereotipo de la vieja España: una mujer en faldas que se debe a su marido. Los años transcurren y la gente envejece, sin que cambie nada de la realidad en la que se mueven. No queda ni siquiera una mínima evocación de la España franquista, ese leit motiv del cine español, por medio del cual las películas contaban la historia. En *Julieta*, la posmodernidad aparece como lo que es: una memoria sin historia,

compuesta por oposiciones como campo/ciudad, mujer moderna/mujer anticuada.

En contraste con esta visión, existen en la actualidad reivindicaciones de la historia que politizan el presente por medio del pasado. Aunque escribe en la primera mitad del siglo XX, Walter Benjamin hace una aguda presentación del tema. En “Tesis de filosofía de la historia” presenta al famoso ángel que mira hacia atrás y ve con horror cómo las cosas se convierten en ruinas. Para Benjamin, el historiador o el escritor pueden operar sobre esas ruinas, asignándoles sentido por medio de su conexión con los conflictos actuales. En ese ensayo habla de la clase obrera. Aunque se ha disuelto ese anclaje todavía seguro, la propuesta retorna desde fines del siglo XX: Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, por citar sólo a ellos, ponen de relieve que la sociedad no se define por la existencia de una comunidad que suturaría los conflictos, sino por los conflictos mismos, los choques de intereses, las fricciones, las luchas diseminadas. Ese fin de las suturas permite pensar una nueva política con la articulación entre pasado y presente a fin de definir posiciones concretas en la actualidad. Se trata de organizar la memoria, es decir, de articular las luchas locales, las historias de las disidencias y las protestas por medio de estructuraciones contingentes.

Existe una estética que está en sintonía con esta idea de las relaciones entre presente y pasado. Esa estética puede ejemplificarse con *Las nubes*. En el texto que enmarca el relato, Saer describe a Pichón en París, soportando los calores de julio, mientras se toma un helado. Luego se sienta en la computadora y comienza a leer un texto que le ha enviado Marcelo Soldi. Al lado tiene una taza repleta de cerezas, que va comiendo a medida que desliza la pantalla, y mientras pasan por su boca se representa esas “esferitas de un rojo vivo igual que si las sensaciones táctiles y gustativas que se van produciendo en el interior de la boca, diesen un rodeo por los ojos, o por la memoria, antes de llegar al cerebro” (16). Son las últimas cerezas del año, y nada asegura que “después del verano interminable y negro, volverán a aparecer” (16). Si la naturaleza puede dejar de dar cerezas, es porque Pichón puede morir de un momento a otro. La memoria individual no puede salir de sí. Pero la descripción de las cerezas conmueve porque uno reconoce las sensaciones que provocan en la lengua y el paladar. Saer asume de este modo lo que desde siempre fue la escritura: compartir recuerdos y experiencias con los demás. Esa conexión entre lenguaje y memoria tiene importantes consecuencias para la historia. El texto que le manda Soldi es el relato de un médico que acompañó a su maestro en la fundación de un hospital psiquiátrico en los albores de la revolución de Mayo. En la carta con que lo envía, le cuenta de su gusto por “hurgar viejos papeles que conservan, milagrosamente la mayor parte del tiempo, la memoria de este lugar” (12). Soldi desconfía de las verdades de la historia, porque no cree “ni que pueda servir de modelo para el presente, ni que podamos recuperar de ella otra cosa que unos pocos vestigios materiales, lápidas, imágenes, objetos y papeles” (12). Pero esas ruinas

funcionan como la descripción de las cerezas. No hay una historia única que preside el paso del tiempo, concepción en el fondo religiosa, que se disolvió con la crisis de los grandes programas de los años '60 y '70; pero esos signos cobran vida al articularlos con el presente: “Lo que percibimos como verdadero del pasado –escribe Soldi– no es la historia, sino nuestro propio presente que se proyecta a sí mismo y se contempla en lo exterior” (12). Aunque aparece varios años antes, la propuesta de *Las nubes* se encuentra en el mismo mundo que el de Almodóvar. Para Saer la historia tampoco tiene nada que enseñarle al presente, pero demuestra que los documentos pueden fortalecer un espacio público, pues reponen signos, monumentos y recuerdos que, como la descripción de las cerezas, tienen la capacidad de volverse comunes, permitiéndoles a las personas reconocerse entre sí y darle dimensión al lugar en el que viven.

### **Bibliografía**

- Agamben, Giorgio (2007). *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Almodóvar, Pedro (director) (2016). *Julieta*. España: El deseo.
- Arenas, Reinaldo (1992). *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.
- Casal, Lourdes (comp.) (1972). *El Caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba*. Miami: Universal & Nueva Atlántida.
- Dick, Philip K. (1995). “We can remember It for you wholesale”. En *The Collected Stories of Philip K. Dick*. Vol 2. New York: Carol Publishing Group. 35-52.
- Barthes, Roland (2002). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter (1987). “Tesis de filosofía de la historia”. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus. 175-191.
- Bielinsky, Fabián (director) (2000). *Nueve reinas*. Argentina: Patagonik Film Group.
- Castro, Fidel. “Discurso del 13 de marzo de 1963”.  
Disponible en:  
<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1963/esp/f130363e.html>
- Claudel, Paul (1965). “Ma conversion”. *Œuvres en Prose*. Paris: Gallimard, 1009-1010.
- Deleuze, Gilles (1996). “Post-scriptum sobre las sociedades de control”. En *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos. 277-286.
- Diccionario de autoridades* (1726-1739). Madrid: Instituto de Investigación Rafael Lapesa/RAE. Disponible en: <http://web.frl.es/DA.html>
- Franqui, Carlos (1981). *Retrato de familia con Fidel*. Barcelona: Seix-Barral.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guerrero, Gustavo (1999). “Introducción”. En Severo Sarduy. *Obra Completa*. Buenos Aires: Archivos. xix-xxiv.
- Lacan, Jacques (2012). “Lituratierra”. En *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós. 19-32.
- Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal (1987). *Hegemonía y estrategia socialista*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Michel Gondry (director) (2004). *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. EEUU: Focus Features.
- Mudrovic, María Eugenia (1997). *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del '60*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Mundo Nuevo* (1° época). 25 números. París.
- Night Shymalan, Manoj (director) (1999). *The sixth sense*. EEUU: Spyglass Entertainment.
- Padilla, Heberto (1969). *Fuera del juego*. Buenos Aires: Aditor.
- Pogolotti, Graziella (comp.) (2006). *Polémicas culturales de los años '60*. La Habana: Letras Cubanas.
- Prieto, Adolfo (1982). *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: CEAL.
- Razzano, José y Maroni, Enrique (1967) [1930]. “Tortazos” [Grabado por Edmundo Rivero]. En *En lunfardo*. Vol. 2. Buenos Aires: Philips.
- Rosa, Nicolás (1990). *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur.
- Saer, Juan José (1997). *Las nubes*. Buenos Aires: Seix-Barral.
- Sarduy, Severo (1999). *Obra Completa*. Buenos Aires: Archivos.
- Sarduy, Severo (2007). *Severo Sarduy en Cuba* (Cira Romero comp.). Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Soljenitsin, Alexandr (1974). *Archipiélago Gulag*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Vallejo, Fernando (2013). “Cursillo de orientación ideológica para García Márquez”. En *Peroratas*. Buenos Aires: Alfaguara. 34-41.
- Verhoven, Paul (director) (1990). *Total recall*. EEUU: Carolco Pictures/TriStar Pictures.
- Wachowski, Lana y Wachowski, Lilly (directoras) (1999). *The Matrix*. EEUU: Warner Bros.
- Williams, Raymond (1997). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.