

**Devenir cuerpo hasta dejar de escribir...  
de respirar  
Sobre *Pájaros de la playa*, de S. Sarduy<sup>1</sup>**

“Hoy, aquejados por el mal,  
incapaces de levantar el vuelo,  
rememoran a lo largo del día  
las hazañas pasadas.”

S. Sarduy: *Pájaros de la Playa*

**Sergio Rojas<sup>2</sup>**

Es imposible leer *Pájaros de la Playa* (1993) de Severo Sarduy, sin tener presente la circunstancia en la que éste escribió la novela. Se trata, en efecto, de la obra póstuma de Sarduy, terminada poco antes de su muerte a causa del Sida. Este antecedente no debe considerarse como un elemento meramente circunstancial en relación a la escritura de esta novela y solo biográficamente significativo, porque lo que hace Sarduy aquí –esta es precisamente nuestra hipótesis de lectura– consiste en *elaborar la enfermedad en su escritura*, como un ensayo por hacerse sujeto de la enfermedad. Y, representada ésta como una progresiva desfuncionalización del organismo, podría pensarse también que se trata de hacerse sujeto de la catástrofe, hacerse *sujeto de la des-sujeción*. En 1993 –el mismo año en el que muere Sarduy– al escritor estadounidense Harold Brodkey se le diagnostica Sida, y escribe: “es increíblemente raro vivir cuando las cosas *han terminado*, cuando hemos acabado con las cosas” (2001). La circunstancia señalada no borra la diferencia entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación –condición fundamental de la autonomía estética de la obra–, pero permite y exige pensar precisamente el sentido de esa autonomía cuya alteración ensayó sostenidamente el arte durante el siglo XX.

Recluidos en una isla, habitando una casona que parece ser al mismo tiempo un Hotel de lujo y un Hospital para enfermos terminales, los personajes “heridos de muerte” imaginan el pasado, el cuerpo y el fin. La enfermedad aquí es el motivo central

de la novela de Sarduy, una enfermedad mortal: “eran jóvenes prematuramente marchitados por la falta de fuerza, golpeados de repente por el mal” (1993, 20). A este respecto, dos son los elementos que orientan el análisis que proponemos. Primero: Sarduy desarrolla una *estética de la finitud* de la condición humana, considerando la muerte misma como una enfermedad, y no como una especie de desenlace natural, acaecido siempre en circunstancias particulares. Segundo: dada la muerte como exigencia poética, la escritura deviene necesariamente en una poética de imágenes, una *proliferación significativa*, pues con la proximidad de la muerte anunciada se ha alterado la escala “humanista” de la existencia hacia una magnitud cosmológica. La muerte se presenta como un acontecimiento absolutamente desmesurado: *morirse es demasiado*, pero al mismo tiempo, el hecho de que la existencia humana pueda ser el lugar de ese acontecimiento desmedido que es la muerte, hace de aquella un fenómeno cosmológico: “el astrónomo se había encerrado a pan y agua en su celda para redactar un diario sobre la extinción del cosmos y su metáfora: la enfermedad” (1993, 120). Es decir, es precisamente la muerte aquello que termina por hacer de la vida misma algo que desborda todo límite. La muerte hace de la vida algo excepcional y muy improbable.

El motivo que cruza la novela es el cuerpo, pues con ocasión de una enfermedad mortal “el cuerpo se convierte en un objeto que exige toda posible atención” (1993, 156). Pero esto implica también, y debido precisamente al desmesurado examen del que será objeto, que el cuerpo viene a constituirse en una especie de *significante ausente*, a la vez que en un simulacro. El cuerpo deviene el *lugar* de algo que ha comenzado a retirarse, y en eso comparece como simulación degradada, emergiendo como grotesca materia significativa: “Mi espíritu ya no habita mi cuerpo; ya me he ido. Lo que ahora come, habla y excreta en medio de los otros es una pura simulación” (1993, 21). Las imágenes que dan cuenta de esa diferencia son implacables, y parecieran colaborar ellas mismas con la enajenación del cuerpo, como si las frases de desprecio fuesen aquí portadoras de un poder performativo, pero también haciendo del cuerpo caído de la gracia un *significante ausente*; una cosa en sí misma *innombrable*, por lo mismo poéticamente exigente.<sup>3</sup>

La novela de Sarduy vuelve una y otra vez sobre el cuerpo

como ropaje, pero sugiere también, en ocasiones muy puntuales, considerar el irreversible proceso de degradación como una liberación: “Deshabitado el cuerpo. Dejándolo como un paquete de ropa maloliente, algo que es no solo inútil, sino molesto, insopor- table. Ese abandono del cuerpo a los que lo escrutan es una des- encarnación” (1993, 22). Es necesario entender el sentido de este término en Sarduy, pues no se trata de que algo como el “alma” recupere una autonomía platónica desde la cárcel del *soma*, sino que asistimos a la diferencia idea / materia que se disimula y agita en el signo. Ahora, alterada la jerarquía que protegía la soberanía del significado sobre el significante hasta hace poco transparen- te, tal diferencia se expresará en la escritura, como síntoma.

“Nuestra escritura, por ejemplo, antes equilibrada y unifor- me, en la que el pensamiento se encadenaba sin esfuerzo, legible como la partitura en el fraseo de un gran pianista, hoy se desvía de la línea, tiembla, exagera puntos, acentos, banderines y tildes. Todo es borrón, tachonazo incongruente, sanguinaria ballesta. Las letras ameboides surgen solas, sin mano que pueda moderar su aceitosa expansión. Un pájaro de presa, ávido de nuestro pro- pío desperdicio, se esconde en cada trazo.”<sup>4</sup>

Entonces, ¿quién o qué escribe? La escritura se encuentra al- terada y expuesta en su trazo significante, el que ahora parece externo al pensamiento que todavía quiere expresarse mediante aquél. Que el descontrol del cuerpo acontezca como una insubor- dinación de la escritura, como el exceso de tinta de ésta, re- fleja la condición originaria del cuerpo como cuerpo de un sujeto, el *trauma de la encarnación*, el trauma del nacimiento. La enferme- dad expresa la originaria desavenencia del alma en la materia, y cómo ello se ha disimulado y olvidado en la escritura mientras ésta operaba como dócil *medio* de comunicación. Domiciliada en el cuerpo, pero ya perdida la gracia, la subjetividad deviene por- fiada insistencia en el plano del lenguaje. El cuerpo de la escritu- ra comprende, pues, todo el misterio de la finitud de la existencia humana (esto es, tanto su condición sensible como mortal). El cosmos deviene caos y el ser parece penetrado por la nada.

En el texto se cruzan dos concepciones históricamente con- trapuestas en respecto a la naturaleza del universo. De un lado, una concepción pagana del comienzo como *origen*, en que el uni- verso permanece en una relación de continuidad con la materia

original en estado caótico, la que había devenido cosmos en un proceso energético, y que ahora comienza a retornar a su estado inicial. Por otro lado, una concepción cristiana del comienzo como *creación*, pero llevada a cabo por un Dios imperfecto: “Somos –resumió– el sueño abortado de un demiurgo menor, simpaticón y de buena voluntad, pero más bien torpe. Casi todo le salió al revés, o inútilmente complicado, o aproximativo, o chato...” (1993, 25). ¿Cuál es el sentido de esta idea “creacionista”, que persiste cuando la recurrente imagen del Big Bang en la novela sugiere más bien su negación? Esta manera de presentar la creación del universo –como un trabajo “mal hecho” –conserva, a diferencia de la concepción “energética” y atea de la Gran Explosión, el *lugar* del sentido en el origen, en una relación de discontinuidad con la obra creada. Es decir, el universo es una obra que, después de todo, no estaba sometida a un curso de necesidad gobernado por el sentido, y ese lugar vacante en el origen, inmediatamente antes de que comenzaran todas las cosas, es lo que hace posible enunciar esa negación. Expresión de una *expectativa no correspondida*: “Al menos, algo cierto habrá quedado de todo esto: la desilusión.” (1993, 162). *Dios ha muerto*.

En cuanto que se trata de una no correspondencia, podría pensarse que la muerte de Dios es una cuestión de lenguaje, un acontecimiento en el lenguaje; por ejemplo, referido a un Dios indiferente que “no responde” (que guarda silencio ante las preguntas, promesas y demandas). Sin embargo, las solicitudes nacen precisamente de un universo sin sentido, que solo podría ser “corregido” con su aniquilación. Entonces solo se tiene noticia del *lugar* de Dios, porque la primera demanda que hacia ese lugar dirige es aquella que *exige la existencia de Dios*; exige, pues, que Dios esté en “su” lugar. La “muerte de Dios” es la emergencia de su lugar vacante, lo cual solo viene a ocurrir con una experiencia de la totalidad de un universo agotado, en el sentido de haber *tocado los límites*. En términos estéticos, esto significa que el plano de la representación habría llegado al límite de sus posibilidades –cuando los efectos de sentido comienzan a hacerse visibles como el producto de finitas combinaciones–, y que el sujeto se ha proyectado más allá de ese plano, como si hubiese cruzado por vez primera la barrera lacaniana que separaba el orden del significante respecto del significado (el vacío en la parte inferior de la estructura del signo). Pero, ¿acaso es eso posible, incluso

poéticamente? Encontramos en la novela, respecto de este punto, una frase extraña: “no hay certeza de lo divino más que cuando nuestras formas de representación no tienen validez.” (1993, 162). ¿Qué clase de certeza es ésta? Proponemos interpretarla en el sentido de que cuando nuestras formas de representación comienzan a perder su poder manifestativo, entonces se hace visible el lugar de Dios en el lenguaje. La “certeza de lo divino”, es la experiencia de una exigencia que no se cumple. Entonces todo el lenguaje emerge como su lugar, pues no se trata de que el lenguaje pueda en alguna variante decir la muerte de Dios, sino que *el lenguaje es la muerte de Dios*. El trauma del nacimiento consiste en que solo se puede nacer en un mundo sin Dios, un mundo que se define precisamente por esa ausencia.

“Detrás de las apariencias [más allá del Big Bang] –las de las personas y las cosas–, no hay nada. Ni detrás de las imágenes, materiales o mentales, sustancia alguna. No hay respuestas –ni antes ni después de la muerte– cuando las preguntas se han disuelto. El origen del universo, la realidad del sujeto, el espacio y el tiempo y la reencarnación, aparecen entonces como ‘figuras’ obligadas de la retórica mental.” (1993, 165).

Se nace, pues, en el espacio de la representación, en la temporalidad sin solución de la escritura, una temporalidad que avanza agotando combinaciones y variantes.

Pero la muerte no está siempre presente, se la olvida en el diario vivir. A esto lo denomina Sarduy el olvido de la vida, esto es, el olvido de la finitud de la vida y consecuentemente el olvido de su carácter excepcional.

“Llegamos a olvidar la vida, o a considerarla como algo transparente, imperecedero; los sentidos nos distraen de su lento fluir a nuestro lado, de esa corriente en realidad fangosa en que estamos sumidos. Así hasta que de repente, un día cualquiera, nos damos cuenta de que el don, la gratuidad de que disfrutábamos nos van a ser retirados: lo anuncia la energía que se pierde, la delgadez inevitable, ese color inhabitado que el sol no logra erradicar.” (154-155).

Con la enfermedad la vida recupera lo excepcional que le da la *fragilidad* y, finalmente, la muerte. Porque las probabilidades de seguir con vida han sido siempre escasas: “Cortarse las uñas,

y aún más afeitarse, se convierten aquí en una verdadera hazaña de exactitud, a tal punto es grande el miedo a herirse, a derramar el veneno de la sangre sobre un objeto, sobre un trapo cualquiera que pueda entrar en contacto con otra piel." (111). Lo que emerge es el cuerpo mismo en su irreversible proceso de decrepitud, como una pura fuerza de gravedad que altera y arrastra a las representaciones del cuerpo hacia su grotesca degeneración. En el universo neobarroco de Sarduy el cuerpo "en sí" nunca se presentará, pero su representación ya no parece dedicada a otro, ya no se ofrece como el lugar del deseo, sino solo de un sentimiento desfalleciente.

"Se fijaban un objetivo: la imagen de sí mismos vestidos, recién lavados, escribiendo, leyendo, alertas y jubilosos frente al sol de la mañana. Trataban de alcanzar esa imagen..." (27). Es decir, trataban de distanciarse del cuerpo *en la imagen*, o mejor dicho de recuperar su condición de sujetos habitando todavía el cuerpo, esto es, como sujetos de deseo; porque solo mediante la imaginación se puede ser a la vez sujeto y cuerpo, como sujeto del deseo: "Mas los cuerpos que se aman jamás son los cuerpos reales, sino otros que suscita y proyecta la imaginación de los amantes." (44). El cuerpo es, pues, una exigencia sobre el lenguaje, en cuanto que como *cuerpo del cuerpo* viene a ser protagonista de lo excepcional, de lo que carece de nombre propio y que solo puede ser representado mediante alegorías del exceso. Como el universo, cuya energía es conducida hacia las imágenes como en una especie de voracidad inmanente.<sup>5</sup> Imaginación, cierto, pero no como soberana ensoñación idealista, pues la materialidad de las imágenes que produce surge del proceso mismo de la escritura. Y la muerte, extrema materialización de la existencia, opera sin embargo, precisamente por su excepcional magnitud, como pura exigencia sobre el lenguaje que quisiera atraparla en sus figuras. La muerte en Sarduy es también proceso, nunca un estado.

Ahora, puesto en antecedentes de la muerte inminente (lo que siempre fue así), el sujeto se enfrenta a su pasado, que va ganando terreno en la medida en que el tiempo que corría hacia el futuro parece ahora hacerse cada vez más lento: "Enfermo es el que repasa su pasado. Sabe –sospecha oscuramente– que no lo espera porvenir alguno, ni siquiera ése, miserable, de asistir a los hechos, de estar presente, aunque mudo, a su inextricable sucesión. Se entrega, pues, meticoloso, al arreglo de lo pretérito (...)" (131).

Sin futuro, el pasado pierde toda necesidad interna, pero esto no debido a que ahora se sabe que la meta esperada ya no se cumplirá, sino porque todos los hechos emergen reclamando cada uno el mismo grado de atención a su irrepetible singularidad. Se han suspendido todas las jerarquías de sentido que diferenciaban lo principal, lo secundario y lo irrelevante, porque en último término, aquellas jerarquías no se fundaban en el supuesto contenido narrativo del fin de todas las cosas, sino en la *expectativa* misma, la que a su vez nace de la incertidumbre. La muerte es siempre interrupción. “El desahuciado deplora la insuficiente función del olvido; quisiera pasarlo todo en claro, reducir sus días a dos o tres sílabas esenciales, que serían como las parcas cifras grabadas en el interior de un anillo, la marca invisible de un paso por la Tierra, la garantía de su singularidad.” (131). Un pasado desmesuradamente abundante de imágenes inconexas –como todo pasado– abruma al trabajo del sentido, que no logra reducir esa materialidad alegórica en la economía de una cifra. Se ha producido una catástrofe en la temporalidad, pues ésta no se ha detenido simplemente en la espera del término sin fin, sino que el pasado sin futuro deviene presente. De pronto el sujeto habita la totalidad del tiempo en su condición *irreversible*. Experiencia radical de la intrascendencia, de la muerte de Dios, en que ya no hay por qué: “El futuro, por definición, no existe. El pasado amarra entonces a lo irrecuperable y lo va inmovilizando como a un esclavo atrapado en una red que se estrecha (...)” (132). ¿Cómo podría la subjetividad ensayar una liberación si no es anulándose a sí misma? El tiempo viene al mundo por la subjetividad que anhela resolver su diferencia, su indeterminación.<sup>6</sup> Es por la temporalidad que el mundo en su incompletitud ha incorporado el no-ser como futuro. Entonces, la subjetividad solo podría suprimirse a sí misma llegando a coincidir con sus propios límites.

“Consigna para los días que siguen, para el tiempo que me quede: ADIESTRARSE A NO SER.” (133). El cuerpo se manifiesta en la enfermedad como pura gravedad, como puro cansancio, y entonces se trata de restarle un sujeto al cansancio, de anular esa diferencia que es la conciencia respecto de los límites. El texto reitera la necesidad de este “ejercicio” en varios momentos: “Llega un momento en que ya no hay diferencia entre uno mismo y el cansancio. Son, o somos, la misma cosa. Entonces nos consolamos con imágenes de la euforia pasada, con la remota alegría

del cuerpo..." (66); "identificarse completamente con algo: con la fatiga. Que no haya bordes, que no haya nada entre ella y yo. Nos absorbemos uno al otro en la mórbida unidad, como dos amebas que se devoran mutuamente insaciables y enfermas" (112); "Asumir la fatiga hasta el máximo: hasta dejar de escribir, de respirar." (129). Podemos interpretar ese "adiestrarse a no ser" como el trabajo de una identificación con el cuerpo, sin diferencia subjetiva; pero esto no podría tener lugar si no es como un dejarse invadir por el cuerpo, sin representación mediante: el cuerpo sin órganos, el cuerpo que ya no es de un sujeto, que no está organizado (dotado de órganos) por las necesidades y los deseos de una subjetividad. El cuerpo más allá de toda representación posible, y que ha sido la ciega exigencia de llevar las representaciones al límite de sus posibilidades. Se trata ahora, entonces, de ejercitarse en *dejar de escribir*, como dejar de respirar. Porque la escritura marcha materialmente hacia "delante", en las hileras de palabras que va tejiendo sobre las páginas. En su bitácora de muerte, Brodkey se prepara para el silencio, o mejor dicho para comenzar a desearlo: "Cuando se las escribe, las palabras que pienso suenan ambiguas: ya va siendo hora de que haya silencio." (2001, 30). El mismo silencio que en la tradición literaria del *cogito* cartesiano espera Beckett. Pero en la estética neobarroca de Sarduy no es posible "esperar" la muerte, sino más bien conducirse hacia el proceso que ella misma es, en la cuerda floja de la escritura.

## Notas

- 1 Sarduy, Severo. *Pájaros de la playa*. Barcelona: Tusquets, 1993.
- 2 Filósofo, profesor y coordinador del área de Estética del Departamento de Teoría de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y Director del Centro de Estudios Humanistas Integrados de la Universidad de Viña del Mar.
- 3 "Detestan, los que las conocen, las figuras filiformes y caquíticas de Giacometti, anunciadoras, sin que el maestro tuviera la menor sospecha, de ese hombre de su mañana que es el nuestro de hoy: avanzan, hueso y pellejo, ahuyentadas por el vacío. O yendo hacia él." P., p. 75; "Soy un amasijo de huesos y quijada al revés, cubismo vivo, pero he visto lo que pocos hombres (...): la explosión de una supernova." 1993, p. 111; "Basta con que el cuerpo se libere del

- protocolo social para que se manifieste su verdadera naturaleza: un saco de pedos y excrementos. Un pudridero." 1993, p. 166.
- 4 "Luego lo imaginó [Siempre viva a Caballo] envuelto en un círculo de animales que se devoraban unos a otros. Un caimán verdoso y voraz se atragantaba con una cobra que ondulaba en las manos de un dios indio, ésta se tragaba a un colibrí ingrátido en el aire sobre un terrón de azúcar, y el pájaro a su vez, atraído por la fosforescencia, ingurgitaba de un solo bocado a un cocuyo. El Caballo centraba la deglución en cadena de los animales-emblemas: un círculo de ojos saltones, garras, plumas y escamas. / Lo vio, finalmente, rodeado de objetos geométricos –prismas y octaedros– luminosos y dotados de pensamiento." *Ibid.*, p. 62.
  - 5 En este sentido habría que interpretar el siguiente pensamiento: "El verdadero infierno consistiría en que hubiera algo –cualquier cosa que fuera– después de la muerte, en que ésta no fuera una cesación, un reposo total" *Ibid.*, p. 136. Es decir, se trata de la figura de un ser mortal que *no se termina*; una imagen cristiana del sujeto, imposibilitado de descargarse de su pasado y comenzar otra historia también imposible, comenzar "de nuevo" en el tiempo. La escena de un espectador que, abrumado por la memoria –y el trabajo de la imaginación que no cesa de recomponerla– no logra trascender su vida, y que solo puede contemplarla sin justificación alguna, como ocurre en *A puertas cerradas*, de Sartre.
  - 6 Brodkey, *op. cit.*, p. 30.

## Bibliografía

- Brodkey, Harold. *Esta salvaje oscuridad. La historia de mi muerte* [This Wild Darkness, 1996], Anagrama, Barcelona, 2001, 163.
- Sarduy, Severo. *Pájaros de la playa*. Barcelona: Tusquets, 1993.