

**XXXII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - marzo de 2020**

**LA LECTURA NEOBARROCA DE SEVERO SARDUY DE *BOQUITAS
PINTADAS*: ESBOZOS DE UNA CRÍTICA ESTRUCTURALISTA CON SABOR
LATINOAMERICANO**

Hernán A. Biscayart
Universidad de Buenos Aires

En noviembre de 1969 Severo Sarduy, escritor y crítico cubano que residía en París desde hacía casi diez años, publicaba en la revista *Sur* uno de los primeros artículos críticos sobre *Boquitas pintadas*, novela que apenas unos meses antes había aparecido en Buenos Aires.

Este artículo, presentado con el título “Boquitas pintadas: parodia e injerto”, fue reescrito y publicado dos años después, en la *Revista Iberoamericana de Literatura*, con el título “Notas a las notas a las notas... A propósito de Manuel Puig”.

Puig ya había dado a conocer en 1968 *La traición de Rita Hayworth*. Si bien su aparición en el mapa literario hispanoamericano había sido deslumbrante, todavía no podía predecirse que su trayectoria posterior despertara un permanente interés en los lectores críticos.

Sarduy se integró rápidamente en el ambiente cultural parisino y en los círculos de reflexión sobre la literatura, pese a que su formación intelectual de base era escasa. Su salida de Cuba, poco después del triunfo de la Revolución, se debió a su proyecto de seguir un bachillerato en historia del arte, pero pronto entró en contacto con el grupo editor de la revista *Tel Quel*, cuya publicación entonces se iniciaba. Puede decirse que allí se completó su formación, en uno de los centros irradiadores de la entonces novedosa reflexión sobre la literatura que proponían nombres como los de Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Michel Foucault, y otros no menos importantes. Es sabido que entre otros aportes destinados a construir el edificio crítico más importante de la segunda mitad del siglo XX se destaca la introducción en el mundo occidental de Mijail Bajtin.

Al mismo tiempo de su frecuente participación en *Tel Quel*, Sarduy se mantenía en permanente contacto con los escritores cubanos que fueron referentes de su generación, como José Lezama Lima y Guillermo Cabrera Infante. Su propia producción poética también ha sido altamente apreciada por la crítica.

La categoría de “neobarroco americano” que Sarduy postuló para la obra de Lezama Lima parece aplicarse perfectamente a la lectura que hizo sobre la novela de Puig. En uno de sus artículos críticos más conocidos, Sarduy define lo barroco con una multiplicidad de características: “la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza, la *artificialización*” (Sarduy, 1972 –1997–: 1387). Su uso poético implica “la distancia entre los dos términos del signo”, una “distancia exagerada” que adquiere la forma de la metáfora o bien de la hipérbole como “desperdicio erótico”. Pero la formación artística de Sarduy le permite aplicar las reflexiones de Barthes sobre este desplazamiento de sentidos en el signo a las artes plásticas.

Podríamos preguntarnos entonces qué es lo que encuentra Sarduy en la obra de Puig para aplicarle este concepto de lo barroco. Es sabido que la formación artística de Puig se nutrió de la frecuentación del cine de Hollywood en su “época dorada” de los años cuarenta y no de la lectura de los escritores del canon de los siglos XIX y XX, ni mucho menos de la formación académica entonces impensable en nuestras latitudes. Uno de los sinónimos de lo barroco es la heterogeneidad, el injerto, presentes en el título del artículo publicado por *Sur*. El epígrafe –una cita de Derrida– es elocuente: “La heterogeneidad de las escrituras es la escritura misma, el injerto”. La versión publicada en la revista dirigida por Victoria Ocampo tiene una nota al pie que aclara que se trata de “Extractos de un ensayo más extenso en que Severo Sarduy practica, mediante un sistema de notas que remiten a notas, su concepción de la literatura como parodia e injerto”. Es decir que la “literaturidad” de la que hablaban los formalistas rusos a comienzos del siglo XX estaría definida por lo paródico o lo que irrumpe como cuerpo extraño en el texto.

Si se buscan las diferencias entre las dos versiones del artículo sobre *Boquitas pintadas*, la más obvia es la del título. El cambio de título parece sugerir una técnica de escritura más innovadora de lo que hubieran aceptado los lectores habituales de *Sur* en el mundo cultural que la publicación contribuyó a moldear. Por momentos desaparece de escena el texto principal, algo similar a la técnica empleada por Rodolfo Walsh en su relato “Nota al pie”, pero la diferencia fundamental está en la operación de metacrítica que la versión definitiva del artículo sobre la novela de Puig explicita. Para que no

queden dudas del aparato crítico que sustenta estas operaciones, luego de exponer cómo en *Boquitas*... “un género se vuelve sobre sí mismo” y mostrar el revés del “tejido” que es todo texto, siguiendo lo que Barthes enseñaba en aquellos mismos años, Sarduy enuncia que “A la vez que un folletín, casi perfectamente conforme al género, *Boquitas pintadas* es la transgresión paródica, el doble irrisorio del folletín” (Sarduy, 1971: 557), haciendo referencia a lo que se convertiría en un lugar común de la crítica posterior.

La operación novedosa que Sarduy practica a partir de allí se convierte entonces en una metacrítica, en el revés de la crítica, en la reescritura no solamente de un texto ya publicado con una estructura más convencional, sino en la transgresión paródica que funde las características de la novela que sirve de base a estas reflexiones que se apartan casi desde el comienzo de las formas habituales de la escritura crítica. El injerto empieza entonces cuando se inserta en el texto ya publicado, no con la subordinación espacial típica de la nota al pie sino con idéntica jerarquía, un agregado que remite a una posible escena de la novela de Puig, titulado: “*Coronel Vallejos- TEATRO LÍRICO DE MUÑECAS – Función única: 25 de febrero de 1937- 9 P. M.*”. La agenda en la que Juan Carlos Etchepare estampaba breves referencias a los acontecimientos de su vida, especialmente sus andanzas amorosas, a la que se hace referencia en la “Tercera entrega”, se inicia el 1° de marzo, por lo cual esta inserción apócrifa es perfectamente posible. Pero el espectáculo al que asisten Nené, Mabel y la Raba (tres de los principales personajes femeninos de la novela de Puig) es comentado por ellas de un modo esperable según las particularidades de sus respectivas personalidades. Este espectáculo consiste en la presentación en escena de unas muñecas articuladas, que encabeza una bailarina llamada Cobra, el mismo nombre de la protagonista de la obra homónima de Sarduy, que en 1972 obtuvo el Premio Médicis¹.

Tras el telón y los aplausos finales, sube a escena “un hombrecillo color mostaza, casi enteramente cubierto con un capuchón negro” que anuncia en voz alta, como los títulos finales de la proyección en el cine:

Los decorados del Teatro Lírico de Muñecas son de Roland Barthes (APLAUSOS FRENÉTICOS) y fueron realizados para su *Lección de Escritura*, en *Tel Quel 34*... La frase “como una cebolla blanca recién lavada” pertenece a un haikú de Bashô: ‘una cebolla blanca / recién lavada: / impresión de frío’.
El traje de Cobra es de Gustave Flaubert (1821-1880) y fue estrenado por la reina de Saba en *Las Tentaciones de San Antonio*.

¹ Según los creadores del premio, que empezó a otorgarse en 1958, la distinción se concede al autor “cuya fama no empareje aún a su talento”.

El maquillaje, de Giancarlo Marmorì (APLAUSOS), es el de *Vous* en *Storia de Vous* o *Cérémonie d' un Corps*.

La Nené, Mabel y la Raba son las tres mujeres de *Boquitas Pintadas*, de Manuel Puig (APLAUSOS, GRITOS DE “¡VIVA LA PATRIA!, ETC.). (Sarduy, 1971: 559).

La voz del crítico (pues el texto crítico se vuelve polifónico de una manera inimaginable) agrega, de manera tranquilizadora ante la segura perplejidad del lector, que ya no es el de *Sur*, que “más que notas en las notas, se trata de *injertos*: ‘Así se escribe la cosa. Escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra. El decir de la cosa es devuelto a su ser injertado. El injerto no surge en lo propio de la cosa. No hay más cosa que texto original’”, empieza diciendo la cita de *La Dissémination* de Jacques Derrida.

Pero esta cita funciona como “intervalo” del diálogo posterior entre varios personajes que son parte del público, en otra escena teatralizada (o mejor aún, parte de un guion que puede ser filmado):

El Crítico (AFLIGIDO). — La literatura, pues, no es más que injerto...

Otro escritor. — Para mí... sería un vasto juego de espejos cuyo diagrama es el de mi propio rostro (CLOSE-UP DEL SUSODICHO ROSTRO).

Otro. — Para mí, un testimonio desgarrado y convulso de nuestro siglo, un documento alucinado y alucinante (LE ENTRA UNA TOSECITA BOBA) ... un ... (ZOOM A SUS MANOS: DEDOS NUDOSOS, LARGUIRUCHOS, ENROSCÁNDOSE UNOS EN OTROS).

Otro. — La des-construcción de los sintagmas codificados / todo es lenguaje: / la construcción de una galaxia de sentido cuyo sentido último es otra galaxia / (LA CÁMARA SE ENFOCA A SÍ MISMA ENFOCÁNDOSE MIENTRAS SE ENFOCA ... Y ASÍ HASTA LA NÁUSEA).

Otro. — Un entretenimiento divino... algo así... como tejer. (Sarduy, 1971: 561).

Otro agregado en el texto publicado en *Sur* sí pertenece a la novela de Puig, pero no se trata de una inserción de las palabras de la voz de un narrador (que se hace problemático distinguir en *Boquitas*, salvo en ocasionales descripciones) sino de las voces de los personajes del radioteatro que Mabel y Nené escuchan como fondo del diálogo entre ellas, durante una visita de Mabel a la casa de Nené en Buenos Aires, años después de la escena del “teatro de muñecas”. La historia que se cuenta en la radionovela funciona como espejo de la historia de la que hablan las dos mujeres, la de Juan Carlos, el hombre al que ambas en su momento amaban pero que evitan nombrar. Nené procura una confesión de Mabel sobre una situación del pasado que involucra a ella y a Juan Carlos.

Sarduy explica el diálogo del radioteatro como parte de una técnica empleada en el teatro clásico de Shakespeare, subrayando las similitudes entre las historias de Pierre

(el soldado francés herido durante la Primera Guerra Mundial) y Juan Carlos, enfermo de tuberculosis, pero también las diferencias entre ambas:

[E]n *Boquitas Pintadas* esta intervención [la de la hermana de Juan Carlos] obliga a los amantes a separarse y en la novela de las cinco a unirse; por último, esta inversión (contagio/complicidad) suscita otra: Pierre mata, Juan Carlos muere. Esta función de *reducción* remite al lector –demasiado célebre artificio borgeano– a su facticidad, a su ser-en-la-ficción. La acción de *Boquitas Pintadas* ocurre diez años antes de ser contada por sus propios personajes: la de la novela radiofónica veinte años antes que la de la novela que la comprende. (Sarduy, 1971: 566).

El escritor cubano prosigue en su intervención (en el sentido artístico) sobre su propio texto e indirectamente sobre la obra de Puig. En un cuarto *excursus* (el tercero es un par de fragmentos de dos novelas de Corín Tellado) inserta una cita de la letra del tango *Volver*, de manera análoga a los epígrafes que preceden a las “entregas” de la novela-folletín, al que sigue un breve suelto publicado en una revista francesa de espectáculos, *La Semaine Radio Télé*, en su número 41, que hace referencia a Rita Hayworth, el ícono de Hollywood homenajeado por Puig en el título de su primera novela. La actriz estaba cumpliendo 51 años y la televisión francesa había proyectado pocos días antes su famosa película *Gilda*. Hayworth ya había entrado en la curva declinante de su carrera, pero la revista destacaba su participación en un papel secundario del film dirigido por Georges Lautner, *La ruta de Salina*: “Si bien es cierto que su nombre ya no figura en las grandes letras de antaño, también lo es que Rita comienza a dar pruebas de sus reales cualidades de actriz” (Sarduy, 1971: 567).

Aunque Sarduy postulaba para la novela de Puig la noción de parodia propuesta por Bajtin en 1929, tal vez la categoría que mejor le cuadre a *Boquitas pintadas* y al propio texto crítico del escritor caribeño sea la de pastiche, un término originado en las artes plásticas y que suele definirse como la imitación y combinación de textos de orígenes distintos, más que la reelaboración lúdica de un escrito anterior. Pero, en su caso, no puede dejar de advertirse una intención burlona, acaso carnavalesca, de representar en clave humorística el estilo de una escritura generalmente asociada con un gesto de distancia más o menos respetuosa del texto que le dio origen:

[L]a parodia utiliza el habla contemporánea con seriedad, pero también inventa libremente, juega con una pluralidad de tonos, es decir, habla del habla. Sustrato y fundamento de este género –cuyos grandes momentos han sido el diálogo socrático y la sátira menipea–, el carnaval, espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo “anormal”, en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad

y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, *una apoteosis que es a la vez una irrisión*. (Sarduy, 1971: 556)².

No obstante ello, y volviendo a la asociación con la técnica empleada por Walsh en “Nota al pie”, si bien el texto “principal” (el publicado en *Sur*) queda deliberadamente en un segundo plano de lectura, y a su vez queda bajo las capas de sucesivos injertos, no quiero dejar de destacar algunas cuestiones que allí se presentan.

La primera de ellas es la mención, al comienzo, de Borges (y Bioy Casares) y sus *Seis problemas para don Isidro Parodi*. La idea de una “cantera” (la novela policial) de la que se extraen los *topoi* allí empleados es vista como la réplica de lo que fue para Cervantes la novela de caballerías como fuente de la que extrajo el *Quijote*. *Boquitas...*, a su turno, abreva en la novela sentimental o el folletín como

. . . el nacimiento y constitución del relato popular, de la ‘ficción’ en estado puro, fijando las premisas de la narración pequeño burguesa, en esa medida podemos afirmar que la verdadera cantera del libro es el arte de narrar tal y como nuestras convenciones o conciben hoy (Sarduy, 1971: 556).

El eco foucaultiano aparece más adelante cuando Sarduy define a *Boquitas...* como “un archivo, una arqueología *de* lo novelesco, una parodia de la novela” (íd.). Si esto se une a lo que percibe en la literatura latinoamericana contemporánea (no solo la cubana, en los ejemplos de Lezama Lima o Cabrera Infante, sino también otras obras como la de Puig), puede entenderse su afirmación de que

[S]ólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que *leer en filigrana* para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor; afirmación que será cada día más valedera, puesto que más vastas serán las referencias y nuestro conocimiento de ellas, más numerosas las obras en filigrana, ellas mismas desfiguración de otras obras. En la medida en que permite una lectura en filigrana (. . .) el barroco latinoamericano reciente participa del concepto de parodia (Sarduy, 1972 –1997–: 1394).

La analogía se hace entonces clara: las grandes obras de la literatura de todos los tiempos tienen en común ese carácter “barroco” en la medida en que han sido concebidas como parodia de géneros “menores” (la novela policial, la de caballería, el folletín sentimental). Por eso el concepto de lo barroco, así como el mismo concepto de parodia, se vuelven tan abarcativos que no solamente dan lugar a los nuevos “géneros

² En la versión publicada en 1971, este texto aparece como una nota al pie de la que a su vez se desprende el texto injertado arriba mencionado, “Teatro lírico de muñecas”.

mayores” de la literatura sino que trascienden la literaturidad como categoría definida por una formalidad (el ritmo o la función constructiva postulada por el formalismo ruso) para pasar a ser también el denominador común de la misma crítica literaria “neobarroca”, adornada con filigranas de hilos dorados como las que Sarduy ofrece en este artículo sobre *Boquitas pintadas* en su versión definitiva.

BIBLIOGRAFÍA

Sarduy, Severo (1971). “Notas a las notas a las notas... A propósito de Manuel Puig”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVII, n° 76-77, pp. 555-567.

Sarduy, Severo (1972 –1997–). “El barroco y el neobarroco”, en Fernández Moreno, César (coord.), *América Latina en su literatura* (Buenos Aires: Siglo XXI), recopilado en *Obras completas* (Buenos Aires: Sudamericana), pp. 1385-1404.