

DOS EXPONENTES DE LA POSTMODERNIDAD: MANUEL PUIG Y SEVERO SARDUY, TRANSGRESION, PASTICHE Y ESQUIZOFRENIA

VIRGILIO LÓPEZ LEMUS

Si la postmodernidad fuese un fenómeno típico de las sociedades postindustriales, una postmodernidad latinoamericana debe ser entendida desde patrones del subcontinente (subdesarrollado), y no partiendo fielmente de cánones trazados desde realidades del mundo desarrollado por teóricos y críticos euronorteamericanos. En la propia aceptación terminológica habría primero que precisar que un sentido autóctono de tal conceptualización implica recordar que nuestro Modernismo, el que se centró en torno a la figura de Rubén Darío, es un fenómeno diverso de lo que los teóricos llaman hoy Modernidad, fijando su atención en las vanguardias artísticas y literarias del siglo XX, en Occidente. Ellas mismas, las vanguardias, aparecieron en América Latina con caracteres singulares, no siempre en completa mimesis de sus patrones europeos. Si Vicente Huidobro creó todo un ismo, y otros más surgieron como aportes latinoamericanos a tal modernidad (como el propio “modernismo” brasileño), también corrientes de poesía pura, o el auge de autoconías como la llamada poesía negra o mulata, conforman el espíritu de esa época creativa en la que incluso el surrealismo marcó poderosamente el ámbito literario del continente americano.

Así pues, una postmodernidad latinoamericana no depende solamente de la respuesta opositiva a la superación del ímpetu vanguardista, en sociedades donde no sólo no se ha alcanzado lo que los teóricos llaman era “postindustrial”, sino que ni siquiera se ha completado nunca un verdadero desarrollo industrial capitalista. La autoconía de los movimientos literarios latinoamericanos desde el romanticismo decimonónico, posee su propia concatenación que, si bien se ha alimentado de impulsos, influjos y hasta limitaciones de la creatividad auronorteamericana, sus tradiciones se fijan en cierto “modo de ser latinoamericano” que va configurando una identidad cultural regional.

La traslación del concepto de “postmodernismo” a la realidad literaria latinoamericana, ha de implicar tener en cuenta esa (el neorromanticismo, por ejemplo), del modernismo rubendariano (visible muchas veces en cuestiones estilísticas) y de las vanguardias, cuyas repercusiones surreales en las construcciones metafóricas (planos del lenguaje y connotaciones

lingüísticas) y en las estructuras (plano formal-estructural de las obras), no han cesado, poseen determinadas supervivencias y son partes activas ineludibles de lo que hoy podemos entender como postmodernidad en las letras latinoamericanas.

Entre los numerosos teóricos y comentaristas del postmodernismo, hemos hallado en textos de Frederic Jameson y Jean Baudrillard elementos que se avienen a la mejor comprensión de la real presencia de la postmodernidad en las letras de América Latina. Sin disponernos a una exégesis del pensamiento de ambos, habría que notar las cercanías mutuas con el sistema original de Jacques Lacan, de quien en buena medida se deriva, para las teorizaciones postmodernistas, el concepto de esquizofrenia, como “quiebra de la relación entre significantes”¹, y que ya veremos cómo interesa en el contexto latinoamericano. A la par, la idea del pastiche como imitación arraigada en la llamada cultura de masas, aparece en nuestra literatura como una de las formas más usuales de la intertextualidad. El propio sentido de la llamada “moda retro” como manifestación de pastiche, en cierta manera se corresponde con la concatenación estilística y de contenidos que subrayamos en la tradición de las letras latinoamericanas. Esa concatenación se relaciona con las realidades materiales, objetivas, del subdesarrollo y las búsquedas artísticas y aportes subjetivos de los creadores del área, que muchas veces provocan, precisamente, una “quiebra de la relación entre significantes”, y algunos de los sentidos que Lacan da a la esquizofrenia como “desorden del lenguaje”.

Tales elementos no pueden identificarse con puridad dentro de los sistemas o poéticas del realismo mágico o de lo real maravilloso, bases del llamado Boom de las letras del área. Fuera de las complejas explicaciones sociofilológicas que permiten la comprensión de tal fenómeno creativo y de la comunicación internacional de la narrativa latinoamericana, habría que ver en el Boom la presencia privilegiada de los mitos autóctonos y los de la cultura occidental, que facilitan elaboraciones de discursos narrativos sin-

¹ Frederic Jameson: *POSTMODERNISMO Y SOCIEDAD DE CONSUMO*, en *LA POSTMODERNIDAD*. Editorial Kairós. México, 1983, p. 176.

gulares, como lo testimonian el “pre Boom” de Alejo Carpentier, o el clásico desarrollo del Boom en las obras de García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Roa Bastos, et. al.

Más allá del discutible² término del Boom, el más discutible aún del “post Boom” presenta sus características per se, que se avienen a una posible conceptualización del postmodernismo latinoamericano. Sin incurrir en el reduccionismo que sería identificar al Boom con la mitologización, habrá de notarse que el llamado post Boom utiliza asimismo el mito, pero alterado por el pastiche, o la inclusión consciente de elementos de la cultura de masas y del kitsch en la conformación narrativa, por parodias de otros medios expresivos como la cinematografía o las tele y radio novelas, y hasta por la implícita vinculación con el melodrama, de tanto arraigo en la cultura popular del área y en buena forma responsable de ciertas supervivencias neorrománticas.

Desde tales presupuestos, podrían subrayarse signos de la presencia literaria postmodernista en América Latina en ciertas manifestaciones del tono conversacional en la lírica, en el “postmodernismo” brasileño, en particularidades de algunas “novelas históricas” más próximas al interés retro que a la propia historicidad, en la vinculación entre narrativa y guión cinematográfico, etcétera. Más allá de esos signos, o contemplándolos, concentramos la mirada en dos exponentes de la postmodernidad latinoamericana: Manuel Puig, con sus novelas de “nuevo tipo”, en relación con las tipicidades del Boom; y Severo Sarduy, con su concepto (y praxis) del barroco literario que convierte el lenguaje en protagonista lírico y narrativo, bajo un relativo desorden eidético y sintáctico.

Lo fundamental del postmodernismo hallable en la obra de Puig, no puede consistir en las transgresiones genéricas en que apoya la estructuración de sus novelas. *Boquitas pintadas* podría estar en la “familia” estructural y en la similitud del discurso de *Pantaleón y las Visitadoras*, de Vargas Llosa, si no fuera porque Puig acude a otras fuentes, se apoya en la llamada “novela sentimental” y entra en disputa con el drama radial o la telenovela mediante el empleo de sus recursos, pero en una búsqueda --y hallazgo-- de trascendencia estética que transgrede las propias fuentes de alcances más efímeros. Lo trascendente en Puig son sus temas, por lo común soslayados por la tradición narrativa latinoamericana hasta el Boom, y que en este

novelista aparecen en primer plano: la problemática de los inadaptados sociales, el papel pasivo-sumiso de la mujer como algo más que secuela del machismo, y las “reglas” sociales de convivencia que se convierten en éticas dictatoriales. En ese conjunto, Puig se interesa por los transgresores y las transgresiones, condenados a la marginalización por el poder de la mayoría, y por las connotaciones sociales, sexuales, políticas y hasta sentimentales que todo ello entraña.

El ritmo kinético de sus relatos no es incidental; para el autor, el cine es un “mundo” alternativo (una transgresión) del día a día, un oasis ensoñador organizado por un dios que podría ser la Metro Goldwin Mayer, capaz de sublimar la realidad, los ambientes provincianos donde se desenvuelven sus personajes, acorralados entre una ética férrea y el kitsch suplantador del arte. Puig hace brotar narraciones del pastiche, de la función mimética de otros estilos varios que él interrelaciona, para “apoderarse de sus idiosincrasias y excentricidades”³ y que si no constituyen exactamente una burla de las fuentes originales (el cine, las cartas de amor estereotipadas, la novela rosa, el melodrama y las radionovelas...) al menos hacen trascender la simpatía hacia tales fuentes, para ofrecer un cuerpo literario de mayor perdurabilidad como discurso y como texto. Puig explora las islas lingüísticas que llegan a ser los personajes, y el proceso de desestandarización que sufren sus emociones, lo cual conduce hacia una alienación muchas veces inconsciente para quienes la padecen.

En *La Traición de Rita Hayworth* el referente cinematográfico y la estructuración monolística envuelven a unos personajes que se expresan inmersos en una “cultura de masas” que los aprisiona; en *Boquitas Pintadas* los seres actúan como en una telenovela, sus vidas son como parodias de los melodramas que entrega la radio, escriben cartas que reducen sus relaciones a patrones estereotipados de conducta; *The Buenos Aires Affaire* acude al enredo policial y, sin serlo, su discurso parodia ese subgénero narrativo; *El Beso de la Mujer Araña* obliga al diálogo entre un marginado-perseguido político y otro marginado-perseguido sexual para acercar dos discursos diferentes de la transgresión, dos conductas distintas: la del rebelde con causa y la del sumiso sin ella, enlazados por el mundo de sueños filmicos que deja entrar en la cárcel el rayo de luz de la evasión. Puig se torna un maestro del pastiche, de modo que sus personajes, como conceptualiza Jameson: “...ya no pueden mirar directamente a través de sus ojos el mundo real en busca de referente, sino que, como en la caverna de Platón, han de trazar sus imágenes en paredes que (los) confinan...”⁴ Es el

² Se impone la necesidad de ensayos sobre conceptualizaciones en las letras de Iberoamérica. Romanticismo, neorromanticismo, modernismo, postmodernismo, Boom, post Boom... pueden encontrar resonancias divergentes en la propia área socioidiomática y geográfica, y lógicamente, más aún fuera de ella, todo lo cual conspira para el mejor entendimiento.

³ F. Jameson: Op.cit. p. 168.

raro "realismo" de la postmodernidad, en el que el pasado como tradición, los estereotipos y las imágenes pop "arman" las vidas de unos personajes atípicos por estandarizados o por marginalizados, que parecen involucrarse más que desenvolverse en sus circunstancias típicas. En Puig no opera como personaje el hombre del sobredesarrollo, sino el domeñado miembro de sociedades machistas sumidas en el subdesarrollo. Por eso en sus obras la mujer, el homosexual o el soñador marginados viven en una constante escenificación, en una constante expresión alienada de sí mismos, como si como seres humanos no fuesen más que "subproductos de la cultura de masas"⁵, a los que sólo corresponde, por intrascendentes, expresarse mediante la cursilería, ser consumidores de enlatados espirituales que los hacen cada vez más sumisos, más dependientes, más sometidos al impuesto estado de cosas en que viven.

No se busque un "estado de coherencia" en el postmodernismo de Puig, ni que éste se corresponda exactamente con los múltiples patrones de la postmodernidad euronorteamericana. Si el postmodernismo es en sí una incoherencia en relación con la multitud de códigos expresivos contra los que reacciona o a los que transgrede, en Manuel Puig ello es más complejo porque parte de la alienación del subdesarrollo latinoamericano, de sociedades en que las fuerzas miméticas conducen hacia manifestaciones de desnacionalización, dado el grado de dependencia económica que padecen en relación con el capitalismo desarrollado. Puig describe una "barbarie" distinta de la de Sarmiento o Rómulo Gallegos, porque la "suya" es ciudadina, cosmopolita, la barbarie estandarizadora del consumismo que forja sólo consumidores sumisos de mercancías o sueños. De ahí que le interese tanto el acto transgresor, la rebelión incluso inconsciente.

También en las obras narrativas de Severo Sarduy (y en la lírica de *Big Bang*)⁶ el plano transgresivo ocupa lugar preferencial. El neobarroco supera el "modus scribendi" del llamado Boom; Sarduy intenta la novela-poema en la que el género narrativo sufre constantes transgresiones, mientras que los propios personajes sobrepasan los límites sexuales macho-hembra; o emplea la alegorización cósmica para denotar el hecho transgresivo de las estrellas, que van de gigantes rojas o enanas blancas y de éstas a supernovas o agujer-

ros negros, vistos como grandes travestis celestiales.

Con ello, Sarduy se compromete con dos de los principios esenciales del postmodernismo a la europea: la transformación de la realidad en imágenes (estrellas-travestis) y la fragmentación del tiempo en una serie de fragmentos perpetuos (estructuración barroca)⁷. Estrellas, pájaros, travestis, homosexualidad, lenguaje subvertido, transgresión genérica... son algunos de los elementos elaborativos de su discurso, en el cual la realidad se vuelca en tropos, o se cambia en mito, o se reinterpreta como símbolo, y que son todos imágenes fragmentarias que forman un tejido barroco en el que cada porción es un "fragmento perpetuo" del Gran Ser o del universo. Y no es que para Sarduy la "ley" de escritura sea la transgresión de la realidad, sino que plantea que la realidad es transgresiva: según él mismo manifiesta, el sistema de Kepler no puede ser entendido como puntos que centran circunferencias cósmicas, sino elipsis con dos centros ambivalentes⁸; esa bicentralidad es para el narrador y poeta cubano "mecanismo retórico básico del discurso barroco, lo que le permite al escritor establecer una doble analogía con el psicoanálisis"⁹.

Es muy conocido, porque el propio Sarduy lo avera, el grado de influencia del pensamiento del filósofo francés Jacques Lacan sobre este escritor. Lacan, como es sabido, habla de un lenguaje de fondo, autónomo y en perpetua ebullición, que Sarduy interpreta como lenguaje barroco "en el límite del caos y de la desarticulación que preside a todo impulso lingüístico"¹⁰. Basado en ello, Sarduy apela en *De dónde son los cantantes* a la reinterpretación histórica de Cuba mediante la parodia, con cierta intención burlesca de la teoría de la identidad nacional. La agresión al campo de la ideología parte de un ideosistema en que la literatura es una supraescritura o un "tatuaje" sobre el cuerpo del lenguaje, según han explicado, además del autor, algunos críticos de su obra. Sarduy anota entonces otro de los elementos llamados "típicos" de la postmodernidad, que ya vimos en Puig: el pastiche, tomado éste desde la base paródica, pero a la vez como subversión, como inversión o como segundo polo de la realidad cambiante. Según se verá, esa inversión de

⁴ Ibidem, p. 175.

⁵ Gimferrer, Pére: "Aproximaciones a Manuel Puig", en PLURAL, México, junio de 1976, p. 23.

⁶ Sería preciso emprender un estudio acerca de la presencia de la postmodernidad en la lírica latinoamericana, asunto complejo si se tiene en cuenta las desemejanzas evolutivas de la lírica brasileña.

⁷ F. Jameson: Op.cit., p. 186.

⁸ Horacio Costa: "Sarduy: la escritura como épure", en REVISTA IBEROAMERICANA, Pittsburgh, Vol. LVII, N° 154, enero-marzo, 1991, p. 277.

⁹ Ibidem. El propio Costa parafrasea la idea de Roberto González Echevarría sobre "la narrativa sarduyana como transgresora del canon parrealista del Boom", y termina por apuntarla como un posible ejemplo de novela postmoderna. P. 275.

¹⁰ Ibidem, p. 278.

la ideología o búsqueda de un segundo polo de la elipsis de la realidad es en el fondo una forma de búsqueda del “modo de ser” latinoamericano que no encuentra exacta definición.

Sarduy parece querer subvertir esa búsqueda (del ser latinoamericano) precisamente para, en definitiva, incorporarse al rastreo de lo no hallado porque aún no ha completado su ciclo definidor. El pastiche resulta, pues, otra manera de búsqueda. Si Sarduy se extiende en un “post Boom”, a su manera negador del modo de escritura del gran movimiento narrativo latinoamericano de los años sesenta, ese lenguaje suyo es una experiencia que recuerda teorías lacanianas de la absolutización de los idiolectos, del desorden del lenguaje o de una forma de la esquizofrenia como quiebra de relación entre significantes. Sarduy, sin dudas, apela a la llamada “cultura de masas” para sus referentes. Sus personajes son algo más que arquetipos: son máscaras, seres imitativos, travestis. En ellos opera aquel impulso de la imitación actoral, de la mimesis, del “fonomímico” o del parodiador que busca en el humor la inversión del significado recto del estilo primordial que imita.

Incluso Sarduy tiene en cuenta (conscientemente, dada su información como ensayista) que la estructuración del discurso poético, en tanto “literariedad textual”, es de hecho una transgresión o un encadenamiento de transgresiones sintácticas del lenguaje estándar o referencial común. Más allá de la norma retórica vigente, Sarduy procura subrayar la identidad de “su estilo”, lo cual es una transgresión, pero a la par inevitable en la praxis de la originalidad expresiva. De modo que el propio sentido de ser “poeta”, creador dentro del marco referencial de la lengua, implica desviación, transgresión. Ello, naturalmente, va más allá del sentido de la “imitación del mundo” que para algunos puede tener la literatura, pues una transgresión que en Sarduy incluye la metatextualidad.

Aunque pudiéramos apelar a ejemplos suyos de *Maitreya* y sobre todo de *Cobra*, volvamos a aquella segunda novela de 1967 que es *De dónde son los cantantes*, transgresora genérica en tanto pudiera considerarse como tres cuentos entrelazados, cuya intervinculación precisamente transgrede el género “cuento”, para conformar una novelización, con diversos centros. Pero a veces el discurso narrativo también se desvía hacia el poemático, de modo que algunas estructuras de párrafos en los niveles lexicales, sintagmáticos y fónicos, simulan poemas en prosa. Todo ello se torna más complejo porque en los planos contenidistas Sarduy trabaja en la infrahistoria, en la amalgama europea, africana y asiática del substrato étnico de la narración, donde dos prostitutas y un

transformista parecen proponer, no sin ironía, el sentido de lo que Fernando Ortiz llamó “transculturación”. Es el episodio del *Curriculum Cubense*:

“El general desea a Flor de Loto; Dolores desea el poder; Auxilio y Socorro el cuerpo de un hombre, la salvación del alma. Este hombre es el mismo, estos mundos se atraen, van a fundirse, se reflejan: en medio de la Orquestica Sivaica aparece un altar yoruba; en la recepción de Cristo en La Habana un decorado chino. Los monólogos de Dolores subrayan este espejo.” (1967:153)

Casi se diría que en el párrafo se advierte el sentido de desautomatización del lenguaje que emplea Sarduy, también como desvío del cliché, mediante el proceso kinético de su descripción, y que es uno de los puntos en común más importantes entre sus obras y las de Manuel Puig, por otra parte tan desemejantes en otros planos.

Los personajes transgresivos de Puig y de Sarduy padecen del entorno promiscuo de la comunicación postmoderna, se enfrentan a los que Jean Baudrillard llama “una nueva forma de esquizofrenia”¹¹, en la que no se sienten bajo el “halo de la protección privada”, sino sitiados, penetrados por esa promiscuidad comercializada de la realidad. Ambos narradores comparten la visión de Lacan sobre el sujeto “invertido”, pero en Sarduy se refuerza el sentido del disfraz y de travestismo que en Puig es más paródico.

Sarduy opera en mundos incluso extraoccidentales, alejados aparentemente del medio latinoamericano, como ocurre en *Maitreya* con el orientalismo de sus páginas. Pero también ese apartamiento especial es transgresivo y constituye, de todos modos, una traducción de ciertas realidades o sistemas de ideas en apariencias exóticas. En apariencias, porque también el mundo amalgamado de América Latina parecerá exótico al ultradesarrollado occidente. En *Colibri*, la esquizofrenia del travestismo lleva a los protagonistas a desear otros cuerpos, otra realidad material, en tanto se convierten en seres pastiches. Claro que muchos personajes de Puig son también seres paródicos, sin identidad, y por tanto incapaces de una comunicación al menos autónoma y mucho menos autóctona.

La herencia de la cultura occidental y sus patrones imponen en ambos autores una reinterpretación del ser latinoamericano desde ciertas imágenes del pop y del kitsch¹², en busca de un “modo de ser” cuyo substrato alienado los impulsa al pastiche, el travestismo (genérico o sexual) y a la esquizofrenia.

¹¹ J. Baudrillard: “El éxtasis de la comunicación”, en LA POSTMODERNIDAD. Ed. cit., p. 196.

¹² Para la profundización del fenómeno kitsch, según como hemos empleado aquí el concepto, véase: Iván Slavov: EL KITSCH. La Habana, Editorial Arte y Literatura. Sofía, Editorial Sviat, 1989.

Para ellos, el mundo latinoamericano alienado vive bajo el peso de un machismo tan patológico como arcaizante; los mitos no estructuran sus relatos, a la manera de algunos autores del Boom, sino que derivan en fobias y filias en que la vida se convierte en dicotomía del ser y el parecer, en función de lo obscuro (ganando terreno en la pornografía) y lo disimulado (como código de conducta hipócrita). Es natural que se produzcan en sus personajes quiebras de la comunicación por las taras y frustraciones que padecen. El comportamiento "antinatural" es imitativo: son pastiches de la "cultura de masas", se realizan en grados de travestismo, en sueños filmicos edulcorados, en letras de tangos y de boleros melosos, y se proyectan como antes de una gran telenovela, cuyos hilos de araña los atan melodramáticamente.

Todo ello conforma un postmodernismo peculiar, no exactamente el que puede describirse en Francia o Estados Unidos. Lo peculiar consiste en el inevitable estudio de identidad de ser latinoamericano que entrañan las obras de Puig y de Sarduy.

Si todavía no hemos respondido definitivamente a la cuestión de si hubo un "verdadero" vanguardismo en América Latina, entendiendo por "verdadero" a lo que

aconteció en las artes y letras europeas, no será fácil trazar las coordenadas del postvanguardismo, que es la postmodernidad occidental, en estas tierras aún de promisión, originales y miméticas, progresivas y estancadas, contradictorias. Quizás las terminologías contemporáneas circulen más rápidamente que nuestra historia.

La polución puede ser la misma en París, Nueva York, Sao Paulo o Ciudad México, pero si esa polución se toma como manifestación de la llamada sociedad postindustrial, entonces ya el "sentido" no es el mismo aunque posean iguales componentes químicos. Las imágenes del "smog" sobre los cielos parisino o mexicano tienen significados distintos. Los personajes de Puig y Sarduy no viven bajo la polución del superdesarrollo, aunque por derivación histórica alcancen a ser poluidos. El "smog" que respiran está cargado de reminiscencias y ancestralidades de un pasado y presente de explotación y un futuro aún utópico, en tanto cursan su infrahistoria como seres alienados por la sombra del subdesarrollo: a la par son seres miméticos y transgresores. Sólo el espíritu de la transgresión ilumina sus páginas de novela, porque transgredir es ya una escala de la rebeldía, de la inconformidad, e incluso un derrotero de la luz.