

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Centro de Estudios Latinoamericanos
Programa de Magister

ISLAS SEVERAS

La categoría del exilio como aproximación a la
estética neobarroca de Severo Sarduy

Tesis para grado de Magister
JAVIERA ALEJANDRA ANABALÓN GALIANO
Director de tesis: Sergio Rojas Contreras

INDICE

INDICE	1
RESUMEN	2
INTRODUCCIÓN	3
PRIMERA PARTE: MAPA CONCEPTUAL/TEXTUAL	6
CAPITULO I: Literatura latinoamericana de exilio y el caso de Severo Sarduy	
I. Exilio, Literatura y Nación	
II. Ontologización esquiva	8
III. Particularidades y polémicas en torno al exilio de Severo Sarduy y al carácter exiliar de su novelística	10
IV. Cuba: centro y vacío	11
V. La Isla de Severo Sarduy. El exilio de la escritura	14
CAPITULO II: Barroco y neobarroco y el caso de Severo Sarduy	17
I. Neobarroco la estética de la representación: Latinoamérica y Cuba	
II. La proliferación del significante	19
III. El despilfarro del lenguaje y la pérdida en su búsqueda por el sentido	22
IV. De la esfera heliocéntrica a la elipse barroca	26
V. Elipse/is y exilio	27
VI. La identidad como proceso de construcción	31
VII. La obra como espejo	33
VIII. Parodia y exilio: la estrategia del distanciamiento	35
IX. Neobarroco: la estética de la lejanía	41
X. Textos parodias de otros textos: el “choteo” textual	43
SEGUNDA PARTE: LA FILIGRANA TEXTUAL	45
MAPA ANALÍTICO	
I. Primera Etapa: La salida: <i>Gestos</i> (1963) y <i>De donde son los cantantes</i> (1967)	49
II. Segunda Etapa: El periplo: <i>Cobra</i> (1972) y <i>Maitreya</i> (1978)	77
III. Tercera Etapa: La vuelta por otro camino: <i>Colibrí</i> (1984); <i>Cocuyo</i> (1990) y <i>Pájaros de la playa</i> (1993)	107
LA FILIGRANA TEXTUAL	146
1. Novela total	
2. La estructura subyacente	148
3. La dinámica de la duplicación y del desplazamiento	151
4. Una sola gran voluta	154
CONCLUSIONES	156
BIBLIOGRAFÍA	164

RESUMEN

Este trabajo corresponde a un análisis transversal de la novelística del cubano Severo Sarduy, el cual tiene como objetivo dar cuenta de los cambios y permanencias que los recursos textuales, propios de su estética neobarroca, demuestran a lo largo del proceso de producción de la obra, correspondiente a 30 años de exilio. Las novelas son agrupadas y revisadas a partir de categorías relativas a los contextos de producción, a los elementos narrativos, al tratamiento de las nociones de “cuerpo” y al recurso de la parodia, propuesto como una estrategia discursiva de distanciamiento. Este distanciamiento es asociado a la noción de exilio en un plano experiencial, político y geográfico, y al rasgo de autorreflexividad neobarroco, relativo al proceso de construcción de sentido. La tesis se desarrolla en torno a la hipótesis de que en la novelística de Sarduy, el exilio deviene una estrategia de carácter estético, por medio de la cual logra generar un método de aproximación discursivo hacia la identidad cubana.

INTRODUCCIÓN

El primer acercamiento que tuve hacia la obra de Sarduy fue hace aproximadamente siete años, mientras cursaba un programa de pregrado de Literatura Hispanoamericana, y correspondió específicamente a la lectura y análisis de la obra *Cobra* (1972). Resulta comprensible el hecho de que el programa seleccionara esta novela en particular para dar algunas luces sobre la obra del cubano y su escritura neobarroca, puesto que, además de ser la novela más premiada del autor (Premio Mediceo, 1972), corresponde a una verdadera puesta en escena de las posibles manifestaciones y dinámicas en el plano textual de la perspectiva neobarroca sarduyana. Sin embargo, *Cobra*, resulta una novela tremendamente difícil de leer si no se tienen algunos conocimientos previos, no sólo del contexto y desarrollo de la obra del autor, si no que también sobre ciertos fundamentos de la perspectiva neobarroca -sobre todo con respecto al tema de la reflexión en torno al proceso de producción de sentido y los recursos representacionales- y su despliegue en el escenario latinoamericano. A causa de la deficiente preparación que la mayoría de los estudiantes teníamos para abordar y apreciar un texto con las características de *Cobra*, muy pocos fueron finalmente los que decidimos continuar indagando en la obra del cubano y en la estética neobarroca.

Varios fueron los factores que me llevaron finalmente a profundizar, e incluso adoptar una suerte de compromiso con la obra de Sarduy. Uno de ellos fue mi introducción formal en los estudios estéticos de manera paralela a los literarios, a partir de lo cual me fue posible empezar a comprender aquello que, desde mi perspectiva, corresponde al aspecto más importante de considerar a la hora de introducirse en la obra del cubano: el abismal carácter interdisciplinario que ésta presenta; la infinidad de soportes que en ella se confunden y dialogan, siempre dentro del espectro de la materialidad y la lógica corporal, lo cual también llamó profundamente mi atención por el hecho de que siempre mis estudios teóricos se desarrollaron de manera paralela a la danza. La escritura de Sarduy apela a una aproximación del texto de carácter visual, corporal, auditivo, más que una lectura alfabética, racional, logocéntrica; por esta razón, en ciertos conceptos y herramientas de la estética, que reivindican los sentidos y la percepción como

métodos plausibles de conocimiento, vi que podía estar la clave de entrada a la obra de Sarduy; que podría franquear aquella opacidad que en un principio suscitaba la mirada lógica.

Los objetivos de mis investigaciones y análisis sobre la obra de Sarduy –la cual, a medida que avanzaba en su lectura, me resultaba cada vez más sorprendente- siempre tuvieron que ver más con resolver aquella opacidad –con las claves de entrada- que con ofrecer cierto tipo de interpretación o lectura crítica. Dicho de otro modo, mi búsqueda y trabajo con la obra de Sarduy, se han orientado a ofrecer esquemas de lectura, proporcionar terrenos discursivos y herramientas analíticas, configurados a partir, principalmente de un ejercicio de recopilación y selección de estudios sobre la obra del cubano y sobre el neobarroco, cuyos criterios van siendo determinados por la correspondiente lectura personal de la obra. Si bien existe un extenso dossier en torno al trabajo de Sarduy, no son demasiados los estudios que abordan sus obras desde una perspectiva transversal, o que se hagan cargo de un conjunto importante de producciones relativas a un género específico (en vista de la variedad de géneros en los cuales Sarduy ha incursionado) con el objeto de observar las mutaciones y permanencias que éstas pueden presentar en el tiempo y en consonancia al contexto en que fueron construidas, como en esta ocasión se pretende llevar a cabo.

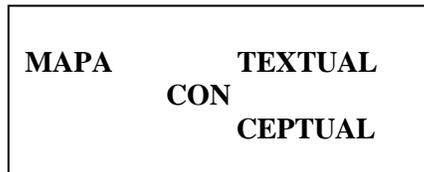
La primordialidad que adquiere la dimensión estética en la obra sarduyana es uno de los aspectos claves a considerar a la hora de introducirse en su lectura y análisis. Dado que en la escritura neobarroca forma y contenido (significado y significante) coinciden en un plano material, el acto de abordar la obra desde sus estructuras narrativas y estéticas, facilita de inmediato un acceso hacia los diferentes planos y dinámicas de significación que ésta ofrece. Por otro lado, en relación a este mismo aspecto, resulta tremendamente pertinente tomar en cuenta la radical influencia que tiene el pensamiento y obra de Georges Bataille en la perspectiva del cubano y en la construcción de su poética particular. Nociones desarrolladas por Bataille en torno al tema del erotismo, la transgresión y el sacrificio, los conceptos de continuidad y discontinuidad, al igual que sus proposiciones referentes a las formas de gasto improductivo, facilitan un soporte conceptual y hermenéutico hacia ciertos recursos estéticos del neobarroco sarduyano, los cuales Bataille aborda en el plano de la experiencia, y que el cubano aplica en el plano textual. Al igual que Bataille, los estudios del ruso Mijail Bajtín en torno al carnaval y a la estructura de la novela, siempre aparecerán también como una herramienta permitiente de entrada en el universo sarduyano, ya que sus proposiciones se configuran en la imbricación misma entre estética y literatura,

Así como Sarduy alterna diversos soportes, tanto en sus ensayos como en sus trabajos novelísticos, poéticos y dramáticos, mi intención en esta ocasión es la de ofrecer también un desarrollo analítico que se valga tanto del soporte discursivo textual como de uno visual para dar cuenta de las resoluciones que se van a ir obteniendo con respecto al desarrollo de la novelística. Esta doble plataforma, remarca constantemente el prioritario enfoque estético de este estudio, a partir del cual no sólo las proposiciones aparecen tanto en su forma textual como gráfica, sino que además el estudio completo se desarrolla en torno a conceptos que remiten al plano visual, como la línea recta, la curva, la elipse, la esfera, la puesta en abismo, centro-periferia, circularidad, entre otros, los cuales, por un lado, permiten explicar con claridad a mi juicio ciertos recursos y dinámicas propias de la poética sarduyana, y por otro, son pertinentes con respecto a uno de los objetivos principales de este trabajo que es el de dar cuenta de la plausividad del concepto de exilio como categoría estética al interior de la novelística de Severo Sarduy.

La primera parte de la tesis revisa más bien datos contextuales del escenario latinoamericano y la literatura de exilio, además de algunos conceptos y recursos propios de la estética neobarroca y sarduyana en particular. En la segunda parte se lleva acabo un análisis comparativo de las novelas, basado en la observación de sus estructuras narrativas y de la utilización de ciertos recursos textuales, a la luz de categorías comunes. Al término de la primera parte se explica con detención el proceso de determinación del esquema de análisis y de cada una de las categorías.

En resumidas cuentas, el objetivo principal a partir del cual se formula el presente estudio, radica en la iniciativa de difundir, fomentar y facilitar la lectura y análisis crítico de la obra de Severo Sarduy, y de su estética neobarroca, por una parte, proporcionando un estudio de carácter transversal de sus novelas, a partir del cual se establezcan categorías y pautas de análisis pertinentes, además de una contextualización de cada obra con respecto a la experiencia de exilio y trayectoria narrativa del autor; y por otra parte, proponiendo el enfoque estético y la visualidad como soportes privilegiados para comprender y abordar la obra del cubano.

PRIMERA PARTE



CAPÍTULO 1

Literatura latinoamericana de exilio y el caso de Severo Sarduy

I. Exilio, Literatura y Nación

Durante el siglo XX, gran parte de la población latinoamericana se ve afectada por una proliferación de regímenes totalitarios, cuyos variados repertorios de tácticas represivas incluyeron, casi sin excepción, la expulsión del país de sus disidentes. La recurrencia y familiaridad que adquirió la experiencia del exilio en los países latinoamericanos, al igual que sus significativas incidencias en el ámbito político, social, económico y cultural, es de tal magnitud, que llega a establecerse como un rasgo propio de la identidad latinoamericana.

El hecho de que esta medida haya recaído con particular ímpetu en artistas e intelectuales, permite pensar que el exilio no sólo se aplicó como forma punitiva, sino como un método efectivo de control y manipulación ideológica. En *Reflexiones sobre el exilio* (2001)¹, el ensayista y activista palestino Edward Said ha definido la época contemporánea -de guerras modernas, imperialismos y proliferación de gobernantes totalitarios- como “la era del refugiado, de la persona desplazada, de la inmigración masiva”². A partir de tal contexto -concerniente por cierto al contexto latinoamericano-, el exilio se habría convertido, según Said, en un motivo muy poderoso, e incluso enriquecedor, de la cultura occidental moderna³, por el hecho de que

¹ SAID, Edward W. *Reflections on Exile*. Publicado por primera vez por Cambridge, Harvard University Press, 2001

² SAID, Edward W. *Reflexiones sobre el exilio*. Ensayos literarios y culturales. Barcelona, Debate, 2005. p. 180

³ Es necesario aclarar, que paralelo a estas reflexiones en torno a las repercusiones positivas que pudiera tener el exilio, Said se preocupa de dejar en claro, conforme a su propia experiencia como exiliado, que, a la escala como se ha

ésta correspondería en gran medida, a la obra de exiliados, emigrados y refugiados⁴. A raíz de la expulsión de una gran masa de escritores latinoamericanos, lo cual se acentúa durante la segunda mitad del siglo XX, surge en el exilio un extenso conjunto de textos literarios, entre los cuales ha sido posible reconocer algunos rasgos comunes o de mayor recurrencia, principalmente en relación al carácter de resistencia y denuncia que presentan, y a las innovaciones de tipo estético y narrativo que estas obras han solido proponer, producto del encuentro con otras culturas y formas de arte. Sin embargo, a causa de la enorme cantidad de textos, es innegable la diversidad, en la forma de tratar el tema del exilio y el vínculo con la patria perdida, que estas obras han presentado, por lo cual el punto de convergencia principal siempre correspondió al exilio mismo como contexto común de producción. Todo esto ha llevado a considerar la “literatura del exilio”, como una categoría literaria, la cual ha sido atribuida, de manera particular, a gran parte de la producción literaria latinoamericana.

Los conceptos de *exilio*, *escritura* y *nación*, según como los ha abordado Said, encuentran un entronque importante en las nociones de “separación”, “creación” e “identidad”, a la hora de referirse al contexto latinoamericano, puesto que, el proceso de reconstrucción nacional e identitario, cuyo despliegue obligó la colonización, implicó el desarrollo de múltiples formas de nacionalismos. Siguiendo con Said, los nacionalismos operan a partir de una lógica excluyente para definir aquello que “pertenece” o “está dentro” de la nación y lo que no, para lo cual recurren a una narrativa que plasme aquel *ethos* selectivo, donde se incluyan elementos retrospectivos y prospectivos, como la historia de padres fundadores, textos básicos cuasirreligiosos, una retórica de pertenencia, sus fronteras históricas y geográficas y sus enemigos y héroes oficiales⁵. Al interior de esta dinámica, resulta fundamental el rasgo de pertenencia que implica el lenguaje –tanto en un sentido geográfico como cultural-, a partir del cual la literatura siempre, de una u otra forma, participa de los procesos de construcción identitaria. Esta lógica fronteriza de “nosotros los de dentro” y “ellos los de afuera”, atribuida en parte importante a la llamada “literatura nacional”, resulta interesante frente al hecho de que el exilio, en contraposición a la idea de “integración” a la cual recurren los nacionalismos, siempre

dado en el siglo XX, la experiencia del exilio no es ni estética ni humanísticamente comprensible, por lo cual, pensar el exilio como algo beneficioso para las humanidades a partir del enriquecimiento que pudo significar para cierta literatura, sería trivializar en muchos aspectos sus mutilaciones. Por esta razón Said destaca que aquello que puede haber resultado enriquecedor de tal contexto de desarraigo, es producto de una fortaleza, creatividad y resiliencia emergidas siempre de un sufrimiento previo, cuya profundidad lo hace inefable en gran medida.

⁴ *Op. cit.* p.179

⁵ *Op. cit.* p.183

alude a un estado discontinuo del ser, a una lejanía, a una fragmentación identitaria, a un desarraigo de la tierra y de la cultura original⁶. En este sentido, podría entenderse la efectividad del exilio, como un método selectivo a partir del cual se manipularía de manera directa el proceso mismo de construcción identitaria, por medio de la imposición de una experiencia que afectaría de lleno tal proceso. Este tema aborda una problemática de vasta significancia para el presente estudio, puesto que alude finalmente a la discusión en torno a los beneficios y contrariedades que pudiera implicar la experiencia de exilio, ampliamente abordada por Said, y que resulta fundamental para el siguiente análisis, en relación al carácter estratégico que pudiera residir en la experiencia de exilio del escritor cubano Severo Sarduy, cuya vida y obra constituyen el objeto central de este estudio.

II. Ontologización esquiua

Las problemáticas en torno al tema de la identidad cultural y nacional, surgen en las naciones pertenecientes al denominado “Tercer Mundo”, a causa de las dinámicas colonialistas e imperialistas, a partir de las cuales dos culturas se ven enfrentadas en una relación asimétrica de hegemonía y subordinación. A partir de tal asimetría, la identidad nacional surgiría como una forma de resistencia a una definición en función de otra cultura extraña imperante, y ante la necesidad de diferenciarse al interior del espectro de otras culturas subordinadas, durante sus respectivos procesos de independencia.⁷ En Latinoamérica, el tema de la identidad siempre ha resultado ser problemático, pues como afirma Gerardo Mosquera: “El latinoamericano ha tenido siempre que preguntarse quién es, simplemente porque resulta difícil saberlo. Se confunde entre Occidente y No Occidente al participar de ambos en sus comienzos históricos. No ha conseguido asumir su “inautenticidad”, por lo que necesita afirmarse mediante relatos que lo ontologicen”⁸. Complementando lo propuesto por Said, lo señalado por Mosquera permite comprender, que el hecho de que la literatura haya asumido un rol tan importante en los procesos de definición

⁶ *Op. cit.* p.184. Este contradictorio lazo entre nacionalismo y exilio será fundamental a la hora de abordar el tema de la identidad cubana y el tinte estratégico que el exilio de Severo Sarduy pudo haber albergado.

⁷ *Op. cit.* p.30

⁸ MOSQUERA, Gerardo. El nuevo arte cubano. En: OYARZÚN, P., RICHARD, N., y ZALDIVAR, C. (Eds.). *Arte y Política*. Santiago de Chile, Universidad ARCIS, 2005.p.270

identitaria en Latinoamérica, se debe además a una incapacidad propiamente latinoamericana por autodefinirse.⁹

No obstante esta cuestión concerniente a todo el subcontinente latinoamericano, en el caso de Cuba, las dificultades para definir una identidad nacional se acentúan significativamente, dado su pasado histórico de genocidio, inmigración y transculturación, a partir del cual se instala el rasgo de multiculturalidad, que hasta el día de hoy determina la cultura de La Isla, y que, al mismo tiempo, ha dotado de una profunda peculiaridad todos sus procesos políticos, sociales, económicos y culturales, en relación a cómo éstos se han desarrollado en otros países latinoamericanos. Por esta razón, resulta fundamental para los análisis del presente estudio, revisar brevemente tales antecedentes acerca de la historia de Cuba, para lo cual las investigaciones de Fernando Ortiz resultan tremendamente pertinentes, por su enfoque particular en las raíces de aquel multiculturalismo.¹⁰

Lo expuesto por Ortiz, acerca de la constitución de la cultura cubana sobre las bases del desarraigo y lo exógeno¹¹, en conjunto con ciertas apreciaciones como las expuestas por Mosquera con respecto a las capacidades que habrían demostrado algunos artistas afrocubanos de aportar obras a la cultura occidental desde fundamentos no occidentales¹², nos llevan a pensar que es muy posible que la pluralidad etno-cultural propia de la Isla, haya promovido al interior de la mentalidad del pueblo cubano y de sus artistas -a diferencia del caso de otros países donde la cultura e identidad nacional se ha forjado en base grupos más homogéneos- el desarrollo de una perspectiva distinta, o al menos de mayor sensibilidad con respecto a lo foráneo, lo excéntrico y “lo otro” en general. Lo dicho por el cubano Guillermo Rodríguez Rivera, en su libro *Por el camino del mar. Los cubanos*, resulta esclarecedor en este sentido:

Cuba es un tipo de sociedad abierta que en menos de una generación convierte en cubano (lo “aplatana”, se dice en el país) al extranjero que se integra a ella [...] Acaso por ello, y por ser la Isla un natural cruce de caminos, el cubano ha sido un pueblo para el cual resulta familiar lo internacional y que ha tenido, por ejemplo,

⁹ Una de las corrientes literarias latinoamericanas que asumió con gran ímpetu esta labor, ha sido el grupo de autores y obras reconocidas por el nombre de Boom Latinoamericano, con el cual Sarduy ha sido vinculado en numerosas ocasiones, y siempre muy en contra de su voluntad.

¹⁰ Los antecedentes en torno a los fenómenos de transculturación, aportados por Fernando Ortiz en su texto *Contrapunteo Cubano del tabaco y el azúcar* (1940) resulta de gran ayuda para comprender uno de los rasgos más propios de la identidad cubana que es su multiculturalidad.

¹¹ ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. (2ª ed.) Caracas, Ayacucho, 1987. p.95

¹² MOSQUERA, G. *op. cit.* p.270.

líderes extranjeros con quienes fue capaz de arriesgarse en duras batallas y también respetó y admiró más que a muchos cubanos de nacimiento¹³

Es necesario dejar en claro en relación a estas apreciaciones, que uno de los aspectos importantes que han incentivado el estudio que aquí se pretende proyectar, corresponde al hecho de tener en cuenta que la insularidad y carácter marginal de Cuba con respecto a los demás países latinoamericanos, no reside únicamente en una cuestión de carácter geográfico, sino que también en la historia que hizo de Cuba una tierra de exiliados; una tierra que resultó ser una segunda patria adoptada por sus habitantes, lo cual repercutió fuertemente en todos los aspectos culturales de la isla, sobretodo en relación a la prioridad reservada al tema de la identidad nacional o cubanidad, que también atraviesa la vida y obra de Sarduy por cierto.

III. Particularidades y polémicas en torno al exilio de Severo Sarduy y al carácter exiliario de su novelística

La novelística de Severo Sarduy, correspondiente a sólo un pequeño fragmento de su obra total, se conforma a partir de siete obras producidas entre 1960, año en que deja Cuba, y 1993, año en que muere el autor en París: *Gestos* (1963), *De donde son los cantantes* (1967), *Cobra* (1972), *Maitreya* (1978), *Colibrí* (1984), *Cocuyo* (1990) y, su obra póstuma, *Pájaros de la playa* (1993). Por el hecho de que la totalidad de estos relatos fueron producidos en territorios alejados de Cuba, la novelística de Sarduy ha sido muchas veces inscrita bajo la categoría de “literatura latinoamericana de exilio”. Si bien esta atribución no deja de ser pertinente, su obra se aparta en algunos aspectos del resto de las producciones literarias exiliares latinoamericanas de manera considerable: en primer lugar, en cuanto al discurso de resistencia y denuncia que presenta comúnmente la literatura latinoamericana de exilio y por lo tanto, al modo de exponer el vínculo con el país de origen; y en segundo lugar, a causa de las particulares condiciones bajo las cuales se llevó a cabo el exilio de Sarduy, puesto que su salida de Cuba se debió a que el mismo gobierno revolucionario le proporcionó una beca a fines de 1959 para estudiar crítica de arte en Francia y, a modo de decisión personal, luego de cumplir su estadía correspondiente, Sarduy decide permanecer en Europa y no volver nunca más a La Isla. La libre decisión implícita en tal distanciamiento, el cuál además es motivado por el gobierno revolucionario en

¹³ RODRIGUEZ RIVERA., Guillermo. *Por el camino del mar. Los cubanos*. La Habana Vieja, Ediciones Boloña, 2005.

un sentido de beneficio cultural y no de expulsión (al menos a simple vista), ha dejado instalada la discusión en torno a la legitimidad de la circunstancia exiliar de Sarduy, puesto que, si bien existió una elección por parte del autor de ir a París y aceptar la beca, no fue del mismo modo -al menos desde la perspectiva del mismo autor- con respecto a su regreso. Esta sensación de “obligatoriedad”, vuelve extremadamente compleja la posibilidad de dilucidar la razón de fondo de por qué Sarduy decide permanecer en Europa y nunca más retornar a Cuba, pues en este punto radica la discusión sobre la legitimidad del exilio de Sarduy, y no en su salida inicial propiamente tal. Lo señalado por el cubano: “yo no *elegí* verdaderamente venir a Europa, como creo que uno elige las cosas”¹⁴, genera una profunda nebulosa con respecto a las motivaciones y condición exiliar de su viaje y estadía. No resulta absurdo pensar que las acciones llevadas a cabo por Sarduy, que finalmente provocaron su alejamiento sin retorno, hubieran estado vinculadas o motivadas a factores cuya naturaleza y procedencia jamás saldrán a la luz del todo.¹⁵

IV. Cuba: centro y vacío

La novelística de Sarduy se encuentra atravesada en su totalidad por la pregunta acerca de Cuba o cómo definir la “cubanidad”. Esta problemática no sólo corresponde al eje de sus reflexiones y de la totalidad de su obra -pictórica, dramaturgica, poética, narrativa y ensayística, entre otras- sino que además resulta ser la propulsora de su escritura novelística, como el mismo autor lo ha señalado¹⁶. Dado la transversalidad de este aspecto, en el cual también se centra el presente estudio, es necesario revisar algunos episodios de la vida del autor para comprender la gestación de dicha obsesión por la cubanidad.

En 1958, un año antes del estallido de la Revolución, Sarduy sale por primera vez de los lindes de su ciudad natal Camagüey, en dirección a La Habana, para realizar sus estudios de

¹⁴ RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. Severo Sarduy. En: *El arte de narrar*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, pp. 269-292. En: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. Tomo II. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. p.1795

¹⁵ En el esclarecimiento de las verdaderas razones que pudo haber tenido el gobierno cubano para enviar a Sarduy a estudiar a Francia, podrían residir muchas de las respuestas a la pregunta acerca de la legitimidad del exilio de Sarduy, ya que, si bien el autor eligió salir del país aceptando la beca, es posible que hayan habido otras intenciones por parte del gobierno de exiliar a Sarduy, implícitas en la oferta de la beca. Sin embargo dilucidar este aspecto no resulta fácil, ya que Sarduy, era un escritor bastante valorado en el contexto cultural cubano, e incluso fue colaborador en revistas y diarios de la Revolución, por lo cual la beca no resulta un evento muy dudoso. En vista de que el mismo Sarduy certifica su exilio, la pregunta finalmente apunta a si la obligatoriedad de su expulsión de Cuba corresponde a su salida, o a su regreso; al igual a que si fue una obligación de tipo directo del gobierno, o una circunstancia frente a la cual el autor se vio obligado.

¹⁶ *Ibid.*

bachillerato en medicina. Será en este viaje donde tiene su primer contacto con la cultura cubana y donde comenzarían a gestarse sus inquietudes en torno al arte y a las múltiples formas de manifestación de “lo cubano”. Ya que, “la literatura atravesaba una época bastante difícil” en Cuba, como cuenta Sarduy¹⁷, fueron las artes plásticas su vía de acceso y lógica de aproximación a la cultura cubana, como pintor y crítico de arte. Poco tiempo después comenzó escribir poemas, algunos de los cuales fueron publicados en la revista *Orígenes*, dirigida por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo, y en la revista *Ciclón*, durante el último período del gobierno de Batista. En 1959 se instala el Gobierno de la Revolución, y junto a éste, surge como reacción al período de opresión cultural llevada a cabo durante el batistado, una explosión de interrogantes en torno a la cultura cubana, de orden casi “inquisitivo”, como afirma Sarduy, “sobre qué somos los cubanos. Sobre qué es la *cubanidad* [...] de ese saber inquisitivo parten mis trabajos. De esa pregunta vital que nos planteamos todos en ese momento: qué somos, qué ha pasado en este país, qué hemos vivido”¹⁸ Durante ese período Sarduy se hace cargo de la dirección de una página de crítica en el periódico *Diario Libre* y publica en el magazine *Revolución*, donde por primera vez empieza a formular y exponer sus primeras interrogantes en torno al tema de la cultura cubana.

Esta fijación de Sarduy ha llamado la atención de algunos analistas de su literatura, ya que fue uno de los pocos escritores cubanos que siempre se abstuvo de mostrar una posición clara con respecto a La Revolución, o de pronunciarse a favor de cualquier tendencia política, sumado al hecho de que su exilio, se extendió por casi treinta años, durante los cuales el autor viajó por todo el mundo conociendo otros países y culturas, sin volver a pisar jamás su isla de origen. La obra de Sarduy en este sentido, se ubica en una posición compleja, teniendo en cuenta la labor identitaria que tenía la narrativa en Cuba sobre el tema de la identidad, ya que ésta además se ve motivada por un acto de automarginación de la experiencia misma de vivir en Cuba. Desde la perspectiva de Said, la obra de Sarduy producida en el exilio se nos presentaría como un relato, que aún teniendo a Cuba como uno de sus ejes, no tendría cabida dentro del espectro de relatos constituyentes de la “narrativa nacional cubana”, a causa de la exclusión que implicaría el distanciamiento voluntario de la Isla, para su contexto de producción, y sobre todo ante un régimen revolucionario que tenía como principal consigna “dentro de la Revolución, todo. Fuera de la Revolución, nada”. Por el contrario, la obra de Sarduy, para aquellos que consideraran

¹⁷ *Op.cit.* p.1796

¹⁸ *Op.cit.* p.1797

legítimo su contexto de exilio, se inscribiría más bien dentro del grupo de relatos alternativos que se configura de manera paralela al de “los que se quedaron”, los cuales en el caso de Cuba fueron rápidamente silenciados para los lectores de la Isla por el evidente “riesgo ideológico” que significaban para la revolución. Y efectivamente, así cómo decidió posicionarse Sarduy, su obra también fue obliterada, y hasta el día de hoy no circula ninguno de sus trabajos en la Isla de manera oficial. Sin embargo, la discusión en torno a la aceptabilidad de la obra de Sarduy como un producto auténticamente cubano, o como un aporte a la definición de la cubanidad, se complejiza aún más al revisar el gran número de textos -legitimados por la misma Revolución, como ocurre con los estudios de Fernando Ortiz y Guillermo Rodríguez Rivera, ambos aquí citados- que definen a Cuba como una cultura forjada en el exilio, donde lo exógeno, lo foráneo y lo múltiple corresponden a los elementos constituyentes primordiales de su identidad.

Con respecto a lo mencionado anteriormente acerca de la contraposición entre el factor integrador de los nacionalismos y disgregador del exilio, en el caso de Sarduy, lo que ocurre es que el rasgo de voluntariedad anula consigo también el carácter de expulsión, por lo tanto el agente beneficiario del exilio se desplaza desde el organismo de poder, La Revolución, hacia el individuo, en este caso Sarduy. El carácter estratégico del destierro, esta vez no responde a los objetivos nacionalistas de expulsar aquello que pudiera afectar la construcción del modelo identitario establecido por la Revolución; esta vez la estrategia es de Sarduy, y adopta una función constructiva sobre su propia identidad como cubano, contradiciendo la lógica aparentemente mutiladora que tendría el exilio sobre este aspecto, del modo como lo expone el filósofo y literato argentino Hernán Fontanet:

El exilio [...] rompe, en todos los casos, un equilibrio que el proceso de conformación de identidad necesita. Pues éste significa cambios que abarcan un gran espectro de las relaciones objetivas externas, quitando estabilidad a su sentimiento de identidad [...] en tanto cambio de entorno, no solo pone en evidencia, sino que también en riesgo la identidad. Pues afrontar la migración significa afrontar la pérdida simultánea de numerosos objetos, vínculos, ámbito familiar e idioma, y ser capaz de una reflexividad y estabilidad suficientes como para desarrollar la vida cotidiana en otro país. Es decir, que implica la necesidad de elaborar un duelo por pérdidas múltiples y recuperar las cargas de objetos necesarios para establecer nuevos vínculos¹⁹

¹⁹ FONTANET VILLA, Hernán Jaime. *Poéticas del exilio. Micharvegas, Constantini, Gelman, Lamborghini, Urondo y Sylvester*. Tesis (Doctorado en Filosofía en español con mención en Literatura Latinoamericana). Madrid, España. Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Filología Española, 2003, p. 49

Pero así como el exilio puede generar una crisis de identidad, de igual forma puede significar el inicio de una reformulación de la misma. En tanto ejercicio de construcción identitaria, la particularidad radical en la novelística de Sarduy –en referencia a la labor presentada por las narrativas latinoamericanas tanto nacionales como exiliares²⁰- radica en la confluencia, sobre todo de carácter estético, entre las nociones de identidad nacional e identidad individual, puesto que la obra se complejiza en cuanto a los objetivos políticos que, como narrativa de exilio, se le exigen; o, aún más allá, la dimensión política de la obra se extiende hacia un terreno subjetivo de definición y resistencia.

V. La Isla de Severo Sarduy. El exilio de la escritura.

La construcción de lo cubano en Sarduy se desarrolla de manera paralela a una construcción identitaria personal, lo cual puede identificarse en otro rasgo que también resulta transversal en su obra, que es su marcado carácter autobiográfico. Si bien este rasgo no representa ninguna particularidad en relación al conjunto de obras literarias latinoamericanas producidas en el exilio, ni siquiera quizás para la producción literaria latinoamericana en general, resulta un rasgo importante de abordar al interior del presente análisis, ya que el objetivo de éste surge del deseo de esclarecer la vinculación que tiene Sarduy con Cuba, a partir de su propia versión de lo que representa para él la isla; o dicho en términos más simples, cuál es “la Cuba de Sarduy”, independiente de cómo hayan acontecido los hechos desde un punto de vista “real” u “objetivo”. Sin embargo, independiente de las especificidades que se puedan extraer al indagar en el vínculo mismo, la identificación entre Sarduy y lo cubano no deja de ser indiscutible y profunda. Dice Sarduy: “Yo pertenezco [...] a la más estricta tradición cubana, aquella que se vincula a la tradición tupida y lujosa del barroco español [...] Yo soy un autor específica y típicamente cubano. Desde el punto de vista de la teoría, yo me puedo identificar con las investigaciones de *Tel Quel* o de los estructuralistas, pero desde el punto de vista de los resultados, lo que yo encuentro en el lenguaje es completamente diferente de lo que en él encuentra un escritor

²⁰ Si bien el exilio como experiencia individual podría tener un efecto crítico en relación a la identidad del autor, como fenómeno cultural participa de todas formas en la construcción de identidad nacional, ya que deviene un motivo propulsor de la producción de relatos de carácter subversivo frente al modelo identitario que el nacionalismo pretende imponer, puesto que narra la experiencia de “los de afuera”, quienes, no por el hecho de ser expulsados, o de estar alejados de su patria, pierden su origen y nacionalidad. El fenómeno de la expulsión en Latinoamérica motiva la producción de un conjunto importante de relatos identitarios alternativos a los que se han producido bajo un cariz nacionalista.

francés”²¹. Si bien el lazo entre Sarduy y Cuba pudo haberse visto alterado o reformulado por la Revolución y el exilio, en ningún momento se deteriora o disminuye, sino que por el contrario, crece y fortalece.

El historiador y filósofo polaco Leszek Kolakowski señala que el vínculo primordial entre lengua/idioma y patria/hogar, mencionado anteriormente, ha llevado a una identificación metafórica entre el exilio y la práctica escritural, en tanto ésta última ha sido interpretada como experiencia subjetiva del destierro. A partir de tal asociación, se les ha atribuido a los escritores exiliados una condición de “doble exilio”, por el hecho de encontrar en la escritura un sustituto lingüístico efectivo del hogar perdido²², definición ante la cual el caso de Sarduy aparece como un exponente de extrema pertinencia, puesto que en la escritura de Sarduy corresponde a un ejercicio poiético, el cual tiene como resultado la creación de un mundo cubano propio (subjetivo). En su ensayo *Escrito sobre un cuerpo* (1968), el mismo Sarduy expone la versión de “un crítico ‘progresista’ sobre su propia persona: “El escritor francocubano Severo Sarduy, encerrado en las filigranas de su pensamiento bizantino, liberado del devenir histórico y convertido, por decirlo así, en una entealequia literaria, es víctima de las frías abstracciones de su torre de marfil, pues en este escamoteo prodigioso apenas se alude a la realidad²³

Said también se ha referido a la condición metafórica del exilio, y la ha asociado particularmente a la experiencia del intelectual, como “el estado de no considerarse nunca plenamente adaptado, sintiendo siempre como algo exterior el mundo locuaz y familiar [...] En este sentido metafísico, el exilio para el intelectual es inquietud, movimiento, estado de inestabilidad permanente y que desestabiliza a otros”²⁴. Estas nociones ligadas al concepto de exilio remiten al estado con el cual Sarduy ha identificado su obra y su vida. Para Sarduy la única fijeza posible resulta de la circunscripción de elementos externos, y aquello que queda fijado /cifrado en el centro, corresponde a la mas pura inefabilidad. La estabilidad para Sarduy; el origen; la ilusión de fijeza; tiene que ver con La Isla, y lo demás, corresponde a un puro torrente de mutabilidad constante.

Teniendo en consideración el modo cómo se inserta la novelística de Sarduy al interior del contexto literario exiliar latinoamericano, y la imbricación de ésta con la compleja identidad

²¹ Severo Sarduy a A. Dujovne-Ortiz en 1980, En: GONZÁEZ ECHEVERRÍA, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, 1987.

²² KOLAKOWSKI, Leszek. Elogio del Exilio. (1986) *Vuelta Sudamericana*. I (1): 50-52

²³ SARDUY, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968. En su: *Obra Completa*. Tomo II. *op. cit.*, p.1177

²⁴ SAID, Edward W. *Representaciones del intelectual*. Barcelona, Debate, 2007. p.72

cualitativa²⁵ del cubano -escritor, neobarroco, camagüeyano, cubano, homosexual, exiliado- es posible comprender que la problemática aquí presentada trasciende las discusiones referentes a la literatura latinoamericana de exilio; Sarduy y su obra, fusionados a partir del rasgo autobiográfico y el tema central de Cuba, se posicionan en una verdadera puesta en abismo con respecto al inmenso espectro semántico que puede abracar el concepto de “exilio”

²⁵ Tomando el concepto utilizado por E. Tugendhat en la polémica con Habermas en torno al tema de “Identidad personal, particular y universal” (1992). TUGENDHAT, Ernst. *Problemas*. Barcelona: Gedisa, 2002.

CAPÍTULO II

Barroco y neobarroco y el caso de Severo Sarduy

I. Neobarroco la estética de la representación: Latinoamérica y Cuba

El concepto “neobarroco”, si bien ha sido entendido a grandes rasgos como una reedición latinoamericana de una estética europea del siglo XVII, ha encontrado casi siempre un terreno dificultoso y complejo a la hora de definirse, principalmente por las discusiones surgidas en torno a la validez del vínculo que establecería con el barroco europeo, y a la dificultad que presenta dicha estética a la hora de tratar de comprenderla como propiamente latinoamericana. Sin ser el objetivo central de este trabajo ofrecer una definición del concepto de neobarroco, resulta indispensable, antes de ingresar en el análisis, dejar en claro cual será la noción de neobarroco a partir de la cual abordaremos la obra de Sarduy.

El neobarroco latinoamericano, en rigor, no corresponde a un estilo o tipo de arte, ni a un conjunto de obras que presenten rasgos metodológicos y temáticos similares. El neobarroco, responde más bien a una perspectiva; a una forma de comprensión y de percepción del arte y la vida, instalada y desarrollada en Latinoamérica a partir de la colonización, cuya base se articula sobre la conciencia de la representación como acto de significación. Como ha señalado Sergio Rojas²⁶, antes que hacia un determinado tipo de obra, la estética neobarroca alude a la producción misma de sentido, independiente del soporte en el cual se desarrolle. Por esta razón los fundamentos del neobarroco resultan pertinentes para abordar cualquier obra, escenario o acto de arte, sin la necesidad de tener que otorgarles por ello el calificativo de “neobarrocos”.

El barroco, independiente de las diversas versiones que haya adquirido tanto en Europa como en Latinoamérica, no se dio como otra forma más de arte o como un período más en la historia del arte. El barroco corresponde a un movimiento de extrema inusualidad, puesto que surge como manifestación de uno de los acontecimientos más radicales en la historia del pensamiento occidental: la crisis que sobreviene al individuo moderno, al enfrentarse lucidamente a su derrota con respecto al conocimiento y percepción de aquello que definía como

²⁶ ROJAS, Sergio. *Escritura Neobarroca*. Santiago de Chile, Palinodia, 2010. p. 375

realidad, verdad y sentido; acompañado de la concientización del hecho de que todo lo que percibe y comprende se encuentra revestido de lenguaje, puesto que es a través del lenguaje que el mundo se nos vuelve inteligible y perceptible, pero únicamente en tanto representación. El barroco expone, a partir de variados recursos plásticos -entre los cuales revisaremos algunos- esta nueva lucidez e incapacidad reconocida del sujeto, al cual exhibe en el acto mismo de construcción de sentido²⁷, al mismo tiempo que ostenta la condición de representatividad del arte por medio del develamiento de éste como mero artificio²⁸.

En su arribo al “Nuevo Mundo”, el barroco se presenta como una estética privilegiada ante la necesidad latinoamericana de ontologización y definición identitaria, lo cual había sido delegado en gran medida al arte. El neobarroco latinoamericano²⁹ adopta y acentúa diversos rasgos del barroco europeo conforme a las inquietudes y problemáticas de su contexto. Uno de ellos corresponde a la reflexión barroca sobre los recursos representacionales y la construcción de sentido, lo cual al mismo tiempo pronuncia en el neobarroco la condición de “estética” -en el sentido hegeliano del término³⁰-. A lo largo del capítulo iremos revisando más rasgos adoptados por el neobarroco del barroco europeo, y de qué manera se da esa reedición.

Considerando estos aspectos (con el objeto de ir esclareciendo el término) se podría hablar del neobarroco como una estética surgida en Latinoamérica, a partir de la adopción y reedición de ciertos fundamentos y recursos del barroco europeo, relativos muchos de ellos a la autorreflexividad y al proceso de construcción de sentido, en los cuales algunos artistas vieron una forma privilegiada de tratar el tema latinoamericano, por el hecho de presentarse como un lenguaje forjado en la pregunta por el acto de representar mismo. La estética neobarroca aparece como un lenguaje cuyo único referente posible corresponde a la pregunta misma por la construcción, alusiva finalmente a cómo estamos, cómo somos, cómo representamos el mundo y a nosotros mismo en él. Como ha señalado Sergio Rojas: “El neobarroco recupera el problema moderno del sentido, esto es, la relación con el sentido como demanda de sentido”³¹, de lo cual el problema de autocomprensión latinoamericano es una imagen clara, puesto que la herencia

²⁷ *Op. cit.* p.14

²⁸ “...el pensamiento mismo ha sido el afuera del sujeto. Toda la filosofía clásica moderna corresponderá en este sentido a la enorme empresa de exponer no simplemente cómo es que el pensamiento deviene una capacidad, una facultad [...] El sujeto habría “visto venir” no sólo los objetos sensibles, sino a la, misma sensibilidad” *Op. cit.* p. 31.

²⁹ Perspectiva que además de “Neobarroco” ha recibido otros nominativos como “Barroco de Indias” y “Barroco Americano” entre otros. Luz Ángela Martínez, en su texto *Barroco y Neobarroco. Del descentramiento del mundo a la carnavalización del enigma*. (Santiago de Chile, Universitaria, 2009) revisa cada uno de estos conceptos de manera exhaustiva.

³⁰ Véase: HEGEL, G.W.F. *Introducción a la estética*, Barcelona, Península, 1997.

³¹ ROJAS. *op. cit.* p. 234

européa más profunda, relativa a la lógica occidental-logocéntrica-cristiana-productiva, corresponde, no tanto a la aparición de la propia identidad en contraposición a lo Otro, como a la instalación de la obsesión por la búsqueda de sentido.

Por el hecho de ser una estética que en el mismo acto de representar problematiza y expone la representación, el neobarroco constantemente está abriendo la imagen de puesta en abismo (como sucede al enfrentar un espejo con otro³²) al plantear la obra como la representación de la representación de la representación -y así hasta el infinito-. Esta imagen grafica la condición esquivada del sentido (del objeto “real”, absoluto, trascendente) el cual siempre será postergado eternamente por otra superficie significativa que lo revista. Esta imagen del signo neobarroco y su centro constantemente elidido, es de extrema importancia para nuestro análisis, por lo cual será necesario profundizar en algunos de sus aspectos relativos a este punto.

II. La proliferación del significante

En base al modelo saussuriano del signo lingüístico, compuesto de un significante – como la construcción material que refiere- y un significado –como lo referido-, es posible comprender la imagen del “significado esquivo” o “centro elidido” en relación al concepto de “proliferación significativa” propuesto por Sarduy. La idea de la imposibilidad de percibir o comprender cualquier cosa trascendente al lenguaje -y que por ello la única posibilidad del aparecer de las cosas³³ sea por medio de la representación- tiene que ver con una reformulación acerca de la relación constitutiva entre el individuo y el lenguaje: “...tratar del sujeto es tratar del lenguaje, es decir, pensar la relación o coincidencia de ambos, saber que el espacio del uno es el del otro, que en nada el lenguaje es un puro práctico-inerte (como creía Sartre) del cual el sujeto se sirve para expresarse, sino al contrario, que éste lo constituye, o si se quiere, que ambos

³² El concepto de “puesta en abismo” (*mise en abyme*) Sarduy lo desarrolla con frecuencia (al igual que el concepto de “teatralidad”) a partir de la obra *Las Meninas* de Velásquez, donde es posible observar el efecto de la obra, dentro de la obra, dentro de la obra, gracias al abismo que abre el espejo ubicado al fondo de la habitación en la composición del español. La imagen neobarroca que podría transmitir el incesante trabajo de construcción identitaria latinoamericana, a partir de la imagen de “puesta en abismo”, correspondería a la imagen de un individuo en el acto de construcción de su propia identidad, pero que al mirarla su imagen terminada, no logra ver otra cosa que a sí mismo en su propio proceso de construcción.

³³ El concepto barroco del claro-oscuro da cuenta de una interdependencia semántica entre las nociones de “ser” y “aparecer” a partir del concepto de “Objeto parcial” del modo como lo expone Sarduy en su ensayo *Barroco*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974. En su: *Obras Completas*. Tomo II. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. pp. 1223- 1240, vinculado a los conceptos de “elipse” y “elipsis”, y en SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco* En: FERNANDEZ, César (ed.). *América Latina en su literatura*. México, Unesco/ Siglo XXI, 1972, pp 167-184. En su: *Obras Completas*. Tomo II GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. pp. 1401- 1404.

son ilusorios”³⁴. Así como el lenguaje constituye al individuo, también constituye al mundo que éste percibe, pero no por el hecho de que la condición de realidad del referente se haya anulado, la obra (el lenguaje) deja de referir o se queda desprovisto de referente. En la obra neobarroca, ya que el mundo devino lenguaje, el referente ingresa a su propia estructura y materialidad, y por ello la obra se vuelve autorreferente.

El ejercicio de intentar acercarse lo más posible -a través del nombre- a la forma desnuda del referente (sin el revestimiento del lenguaje) sobreviene siempre el fracaso de encontrarse una y otra vez con una máscara que retarda la llegada del sentido. Por lo tanto, no existiría otra forma posible de referir ese significado absoluto, si no es a partir de una proliferación de significantes que lo insinúen, sin llegar a nombrarlo nunca. Sarduy identifica esa proliferación como un mecanismo de artificialización propio del barroco, el cual “al implantarse en América e incorporar otros materiales lingüísticos [...] con frecuencia abigarrados que le brindaba la aculturación, de otros estratos culturales, el funcionamiento de este mecanismo barroco se ha hecho más explícito”³⁵.

Sarduy entiende la proliferación del significante como una órbita nominal (material) que insinúa un nombre central a partir de una proliferación de otros; es decir, el nombre absoluto aparece en tanto se circunscriben sus contornos y su ausencia se hace patente.³⁶ En su planteamiento textual acerca de la proliferación Sarduy señala que la

La órbita de similitudes abreviadas, exige, para hacer adivinable lo que oblitera, para rozar con su perífrasis el significante excluido, expulsado, y dibujar la ausencia que señala, esa traslación, ese recorrido alrededor de lo que falta y cuya falta lo constituye: lectura radial que connota, como ninguna otra, una presencia, la que en su elipsis señala la marca del significado ausente, ése a que la lectura, sin nombrarlo, en cada uno de sus virajes hace referencia, el expulsado, el que ostenta las huellas del exilio.³⁷

Planteamiento gráfico de Sarduy del concepto de proliferación significativa³⁸:

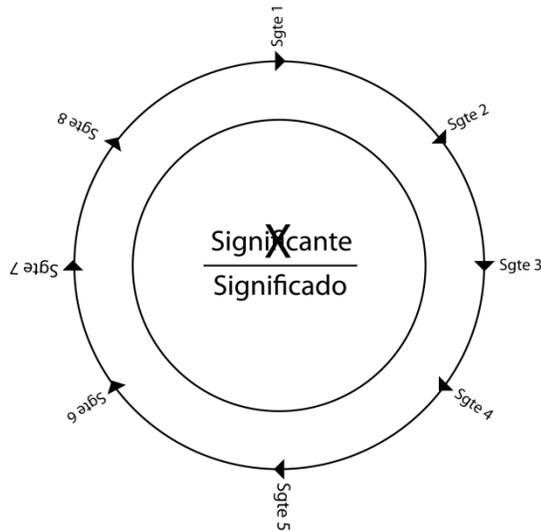
³⁴ SARDUY, S. *Escrito sobre un...* op. cit. p. 1133

³⁵ SARDUY, S. *El barroco y...* op. cit. p. 1389

³⁶ Esta imagen se vincula estrechamente con la noción de “rodeo” con la que Rodríguez Rivera identifica la cubanidad, Véase: RODRIGUEZ RIVERA, G, op. cit. p. 24

³⁷ SARDUY. op. cit. p.1391

³⁸ SARDUY, S. op. cit. p. 1389 .



La proliferación significativa corresponde a los recursos representacionales –ya sea trazo, gesto, sonido, palabra, color, etc.- los cuales, dada la insuficiencia substancial ante el deseo de dar con el objeto obliterado que presentan, hacen que la obra resulte siempre excesiva, voluptuosa y acumulativa. Ante el ocultamiento del objeto, entonces, el cuerpo de la obra se convierte en forma y contenido a la vez. La única posibilidad de la obra, corresponde a su dimensión material entendida como una superficie que oculta nada más que su propio reverso. La estética neobarroca celebra el triunfo de la superficie, del cuerpo, como la única posibilidad de ser –de aparecer- de las cosas; y por causa de esa primordialidad corporal, a la cual se suma la búsqueda incesante que incita la postergación o carácter esquivo del sentido en el lenguaje neobarroco, inscribe todas sus estructuras y unidades textuales en la lógica del erotismo y el deseo.

En la obra de Sarduy el texto adquiere la connotación de “cuerpo textual”, y la escritura la del tatuaje como ritual de ciframiento identitario donde se conjuga el placer, el dolor y la transgresión. El cubano lo expone de la siguiente manera en su ensayo *Escrito sobre un cuerpo*: “La literatura es [...] un arte del tatuaje: inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de la significación. Pero esta inscripción no es posible sin herida, sin pérdida. [...] para que la palabra comunique, es escritor tiene que tatuarla, que insertar en ella sus pictogramas. La escritura sería el arte de esos *grafos* de lo pictural asumido por el discurso, pero también el arte de la proliferación. La plasticidad del signo escrito”³⁹. Los

³⁹ SARDUY, S. *Escrito sobre un... op. cit.* p.1154

conceptos de “cuerpo textual”, tatuaje y deseo, serán desarrollados con más detención a la hora de revisar las categorías a partir de las cuales se analizar las novelas.

III. El despilfarro del lenguaje y la pérdida en su búsqueda por el sentido

Todo deviene representación, construcción -y por tanto interpretación- en tanto la certeza de verdad sea anulada y lo creado se desarrolle bajo esa conciencia. En la imposibilidad del individuo de experimentar el mundo trascendente, “El mundo habría devenido una “ficción””⁴⁰, frente a lo cual el lenguaje (no exclusivamente el verbal sino todas las formas posibles del lenguaje) se instala como única forma posible de aparecer de las cosas. La incorporación de estas reflexiones tienen una doble repercusión de catástrofe y triunfo en el individuo moderno: de catástrofe en la medida que comprende su imposibilidad de encuentro con lo trascendente, y de triunfo al ver que el mundo es producto de sus propias representaciones, y que por lo tanto puede intervenir en su configuración y formas de manifestación. Sergio Rojas expone este doble interpretación de la siguiente manera: “Experiencia jubilosa de un sujeto que se emancipa con respecto a la prepotencia de la realidad y su sólida anterioridad; experiencia terrorífica de un sujeto que constata su propia y radical impotencia, pues la pérdida de densidad de las representaciones en general es también la imposibilidad de atribuir algún coeficiente de trascendencia en sus propias creaciones”⁴¹.

El neobarroco aparece como una respuesta a la perspectiva catastrófica⁴² atribuida a la pérdida de sentido, puesto que recupera el sentido en la significabilidad misma; en el despilfarro significativo ante la pérdida inminente de significado. Este es otro rasgo que el neobarroco recoge del primer barroco, y también uno de los aspectos en los cuales reside el carácter transgresor que se le atribuyó en el siglo XVII al movimiento artístico.

El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico austero, reducido a su funcionalidad –servir de vehículo a una información- , el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida [...] en la búsqueda, por definición frustrada [...] repetición obsesiva de una cosa inútil es lo que determina al barroco en tanto que *juego*, en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que trabajo [...] erotismo en

⁴⁰ ROJAS, S. *op. cit.* p.11

⁴¹ *Op. cit.* p. 227

⁴² Perspectiva que asume el postmodernismo, a partir de lo cual establece su diferencia con el neobarroco. Véase: ROJAS, S. *Op.cit.* pp. 225-234

tanto que actividad que es siempre puramente lúdica [...] parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil⁴³

Bajo la cita anterior subyace claramente la lectura profunda que hace Sarduy de la filosofía de Georges Bataille y en particular de su obra de 1949 *La parte Maldita*⁴⁴, donde el antropólogo francés expone la transgresión que adquiere el concepto de “gasto improductivo” en la cultura occidental capitalista, donde la productividad se instala como principio fundamental a partir de la conciencia que adquiere el individuo de su propia muerte y su intento por postergarla⁴⁵; por lo cual toda actividad que agote su objetivo en sí misma resulta transgresiva por el gasto improductivo de energía que implica. Bataille atribuye este concepto de gasto al arte, al juego, al erotismo y al lujo, entre otros, y los reivindica como actos que encarnan la esencia dilapidadora del ser humano, concordantes con los movimientos sin sentido, despilfarradores y violentos del universo del cual forma parte. Muy próximo al pensamiento barroco y a Sarduy por tanto, Bataille señala que el ser humano recién empieza a vivir, cuando sobrepasa sus necesidades de crecimiento, y puede entregarse al exceso y al lujo.

Las reflexiones de Bataille y la importancia del concepto de improductividad en la estética sarduyana resultan importantes en este caso, en relación a la primordialidad que adquiere el concepto de “construcción” en cuanto a la noción de proceso o de trayecto que implica, puesto que el aporte del neobarroco en el arte latinoamericano, como se mencionaba, radica en la satisfacción y saciedad en el acto mismo de búsqueda o de construcción de sentido, y no en el producto, en vista de su naturaleza imposible. El neobarroco se desarrolla en el escenario latinoamericano como la estética “de lo que esta en camino a”, y por lo tanto abre posibilidades para el despliegue de un arte propio y de una identidad Latinoamericana, en el intento mismo por definirse. Y aún más aportativo resulta para el caso de Cuba, donde la pregunta por la identidad necesariamente surge de la pérdida de origen y, por lo tanto, bajo la idea de construcción; de “representación”. Como dijo el dominicano Máximo Gómez: “El cubano no llega o se pasa”⁴⁶, refiriéndose a la coexistencia de lo español y lo africano que constituye la identidad cubana, y que la delega siempre al cubano a oscilar en un “entre”; a identificarse con un estado permanente de transitoriedad. Al no poder dar nunca con el objeto, Cuba permanece en la pregunta, y así es como la propone Sarduy en cada una de sus novelas. La naturaleza geográfica de Isla, ha

⁴³ Véase: SEVERO, S. *El Barroco y el ... op. cit.* pp.1401-1402

⁴⁴ BATAILLE, Georges. *La parte maldita*. Barcelona, Icaria, 1987.

⁴⁵ Véase: BATAILLE, GEORGES. *Las lágrimas del Eros*. Barcelona, Tusquets, 1997

⁴⁶ RODRIGUEZ, RIVERA, G. *op. cit.* p.24

atribuido a Cuba también la condición intermedia, al ser un accidente geográfico en mitad del camino entre Europa y América; entre África y América; un pedazo de tierra, “cruce de caminos”⁴⁷ donde siempre estará la incertidumbre de lo que llegará desde el mar; desde “afuera”, que, por ser desconocido, resulta aterrador y fascinante a la vez. Con respecto al tema del trayecto, resulta pertinente posicionar el análisis de la oposición entre el pensamiento productivo y el pensamiento barroco del despilfarro placentero con el cual se identifica Sarduy, sobre las representaciones figurativas a partir de las cuales Sarduy expone sus planteamientos, conforme al enfoque estético en base al cual se desarrolla el análisis del presente estudio, como se mencionó en un inicio.

El término latino *pro-ducere*, se puede traducir como “conducir a favor de”, “guiar en pro”, “dirigir hacia”, apelando a todo movimiento motivado por un objetivo dado, externo al móvil. Bajo estas circunstancias tal movimiento debiera corresponder a un avance (pro) directo - en línea recta- puesto que el trayecto deviene estrictamente un medio, y por ello no debiera describir desviación alguna. Baudrillard en su texto *De la seducción* (1991) opone el “mundo de la producción” el “mundo de la seducción” donde “es sobre todo el sin-sentido, en cuanto escapa a la producción, lo que se- duce”⁴⁸. *Se-ducere*, término latino que se puede traducir como “llevar a parte”⁴⁹, “conducir fuera”, “apartar del camino”, “retirar”, se refiere a ese desvío; al “zigzagueo”; que curva de algún modo el camino hacia el objetivo. El trayecto, el movimiento, adquiere una supremacía autónoma en el ámbito de la seducción, donde el “rodeo” -y por lo tanto la línea curva- se impone como la figura de trayectoria primordial. Ya que la línea curva, en su avance, volverá necesariamente en algún momento a su lugar de inicio, el trayecto que pudiera describir nunca se dispondrá en función de algo externo a su propio origen. La sinuosidad, el “rodeo”, el zigzagueo, propio del juego erótico y forma barroca por excelencia, corresponde a aquel proceso -aquel movimiento- que es medio y fin a la vez; que se basta a sí mismo como forma y objeto. Con respecto a la primordialidad de la curva Sarduy expone en su ensayo *Barroco*:

Si todos los cuerpos cósmicos son por naturaleza, móviles, su movimiento no puede ser más que circular. Un cuerpo que se mueve rectilíneamente se aleja cada vez más del sitio de partida; si ese movimiento fuera natural, de ello podría deducirse que,

⁴⁷ *Op. cit.* p. 27

⁴⁸ BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. Madrid, Cátedra, 2008 p.41

⁴⁹ *Op. cit.* p. 27

desde el comienzo, ese cuerpo no estaba en su lugar natural y que, en consecuencia las partes del mundo no estaban dispuestas en un orden perfecto [...] El círculo, que no aleja a un cuerpo de un punto dado, es la línea física privilegiada, y no la recta.⁵⁰

Estas apreciaciones permiten comprender la aparición del neobarroco como una estética que reivindica la imposibilidad de ontologización Latinoamérica, y por consiguiente, la complejidad para Cuba de estructurar una identidad a partir de lo exógeno y lo múltiple. El neobarroco otorga sentido al “gasto” y al despilfarro significativo que implica el proceso de construcción de sentido, el cual se construye y deconstruye una y otra vez conforme se va modificando el pensamiento y la cultura. Sarduy en su ensayo *Nueva Inestabilidad* (1987) aborda este último aspecto a partir de los esquemas cosmológicos que, a lo largo de la historia, han sido construidas por la humanidad en un momento y espacio determinado, y que por lo mismo, han sido testimonio del estado contingente del ser humano en su forma de representar. Señala Sarduy:

La Maqueta, pues, permite la observación, pero al mismo tiempo la vuelca en el reflejo especular o la anula en una pura tautología: la mirada del observador y, por supuesto, a su propia mirada, y además [...] esto no ocurre más que en un momento preciso, como si la propia maqueta implicara, en el curso de su evolución, la necesidad de contemplarse, de ser observada. O dicho en términos: como si el universo tuviera sentido⁵¹

El requerimiento de la estabilidad que otorga la comprensión de un determinado ordenamiento del universo, se ha traducido en la multiplicidad de bosquejos que han dado los astrónomos sobre el universo, a partir de estructuras e imágenes reconocibles. Pero esos “relatos” sobre el cosmos, legitimados en su momento, finalmente corresponden a representaciones que han permitido explicar aquello que resulta inabarcable para el pensamiento, como es el universo en sus vastas dimensiones. Sarduy ve en la cosmología un ejemplo muy clarificador de la interdependencia (o incluso correspondencia) existente entre arte y ciencia, ya que esta última se ha valido constantemente de la poesía, y en particular de la metáfora, para

⁵⁰ SARDUY, Severo. *Barroco. Op. cit.* p. 1217

⁵¹ SARDUY, Severo. *Nueva Inestabilidad*. México, Vuelta, 1987. En su: *Obras Completas*. Tomo II. *Op. cit.* p.1368

poder exponer al resto de la humanidad las características y el funcionamiento que, piensan en ese momento, tiene el universo.⁵²

IV. De la esfera heliocéntrica a la elipse barroca

Para Sarduy “toda palabra es ya una metáfora, es decir: una máscara”⁵³ puesto que comparte con el mismo lenguaje su facultad revestidora, a partir de la cual el mundo se hace presente a la conciencia. Por esta razón la metáfora aparece en la escritura neobarroca como una figura privilegiada, su método sustitutivo en el nombrar se propone como una forma legítima de referir colmada en el acto de representar mismo, sin pretensiones de dar con el centro (con el nombre absoluto), sino todo lo contrario, de evadirlo. Pero, si bien la metáfora es un recurso tremendamente utilizado por Sarduy -sobre todo en cuanto a su forma paródica, como se verá más adelante- es la elipse finalmente la figura representativa del pensamiento barroco.

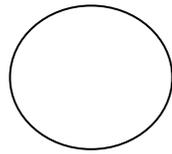
Como se mencionaba hace un momento, Sarduy expone su concepto de proliferación significativa como una órbita que rodea a un centro fijo, del cual mantiene una distancia constante, anulando la posibilidad de convergencia entre ambos. La órbita corresponde a una acumulación de nombres que insinúan el nombre absoluto (el centro) sin llegar nunca a nombrarlo. Conforme a esta idea de sustitución, y distancia constante, en su ensayo *Barroco* Sarduy describe el concepto de metáfora a partir de la imagen de la órbita y el centro fijo: “La metáfora es el traslado, la mudanza retórica por excelencia, el paso de un significante, inalterable, desde su cadena “original” hasta otra, mediata, y de cuya inserción surge el nuevo sentido [...] como la metáfora la rotación circular es la única traslación de los cuerpos que garantiza su inalterabilidad, la invariabilidad de la distancia que los separa de un centro que los anima y conforma”⁵⁴. La proyección de esta figura esférica, con la cual Sarduy identifica la metáfora, en el contexto europeo previo al barroco como la representación coincidente con el pensamiento heliocéntrico, vinculado a la noción de uniformidad y de estabilidad. Sarduy la propone como una figura logocéntrica puesto que “supone que hay un sentido y que se desplaza,

⁵² “El terreno de metáforas por el que avanza la cosmología para llegar a constituir su inconcebible imagen final está plagado de seres tan vistosos como las enanas blancas, las enanas negras, las gigantes rojas, las viajeras azules y los huecos negros [...] que van de la decena a la centena de megaparsecs, [...]: todo llega a constituir una estructura que se define bien “en forma de colmena”, o bien como algo “espumoso”, “esponjo”, o en forma de “queso suizo” [...] La maqueta, como se ve, domestica al universo, lo hace literalmente, manipulable, gracias a un juego de metáforas destinadas a *familiarizar lo inconcebible*, y en las cuales la fértil imaginación de los astrónomos siempre ha sido pródiga” *op. cit.* p. 1366

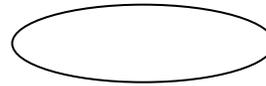
⁵³ Severo Sarduy en entrevista a RODRIGUEZ MONEGAL, E. “Severo Sarduy”. *op. cit.* p.1806

⁵⁴ SARDUY, S. *Barroco. op. cit.* p. 1222

pero aún en el interior del desplazamiento el logocentrismo se salva en la medida en que hay un sentido propio y un centro: figura de conservación”⁵⁵. Cuando se produce la escisión de ese centro; su duplicación y su desplazamiento; aparece la figura de la elipse, cuya proyección en el espacio retórico se identifica con la elipsis. Ambas figuras (la geométrica y la retórica) corresponden a una órbita dibujada alrededor de dos centros, uno visible y otro obturado. Sarduy señala que en el código retórico, la elipsis corresponde a la supresión de uno de los elementos necesarios a una construcción completa, pero que en un registro mas amplio, corresponde a la supresión en general; al ocultamiento teatral de un término en beneficio de otro que recibe luz abruptamente.⁵⁶ Así como la era heliocéntrica encuentra su reflejo geométrico, uniforme, estable y regular, en la esfera, la teoría de Kepler sobre las elipses, trae consigo la alteración, la deformidad, la desmedida y la incompletitud propia del barroco, puesto que la elipse resulta de la deformación del círculo y aparece como una perturbación a la uniformidad en ese sentido.



Circunferencia



Elipse

V. Elipse/is y exilio

La noción de pérdida, de expulsión, de marginalidad y de deformación que implica la elipsis/e⁵⁷, constituyen uno de los espectros semánticos que atañen también al concepto de exilio, a partir de lo cual es posible entrar en la experiencia particular de Sarduy, y comprender qué

⁵⁵ *Op. cit.* p.1222

⁵⁶ *Op. cit.* p.1230. ”Ante la doble focalización uno de los centros siempre está en detrimento del otro; uno desaparece para que el otro pueda aparecer resplandeciente Esta noción de la elipse/elipsis se hace evidente en la técnica barroca del claroscuro a partir de la cual los cuerpos emergen a la superficie –aparecen- gracias a una luz oblicua que no logra iluminar la totalidad de los cuerpos ni de la escena, conforme al concepto de “objeto parcial” que nunca se deja ver completo. Lo que resplandece emerge gracias a la penumbra de lo otro: “Lo que vemos en la representación barroca es lo que se alcanza a ver, vemos lo que sale desde lo oscuro, pero también en cuanto que no termina nunca de salir totalmente [...] oscuridad que recorta el contorno de lo visible, pues lo visible, lo que aparece, no lo hace desde los límites con lo oscuro”. ROJAS, S. *op. cit.* p. 199

⁵⁷ En adelante se utilizará en forma recurrente el término “elipse/is” para referir a la figura y concepto, tanto en su dimensión geométrica como retórica.

aspectos de la vida y obra del cubano se encuentran asociados a dicha figura y concepto, puesto que a partir de tales asociaciones es posible vislumbrar bajo qué criterios Sarduy además propone el barroco como el espacio del “viaje”⁵⁸

La marginalidad y el sentimiento de rechazo que puede provocar la concientización del hecho de ser “eyectado” lejos del lugar de origen, que además significa la expulsión de un lugar con el cual el individuo establece finalmente una relación de interdependencia constitutiva, corresponde a una de las experiencias más traumáticas y dolorosas que puede vivir el ser humano. Sin embargo, observa Said a partir de su propia experiencia, el exilio logra desarrollar en algunos individuos una capacidad de resiliencia sin límites, gracias a la cual el trauma puede tornarse refugio, identidad y arma:

...los exiliados son siempre excéntricos que *sienten* su diferencia [...] como una especie de orfandad. [...] aferrándose a la diferencia como un arma que hay que emplear con la voluntad endurecida, el exiliado o exiliada insiste celosamente en su derecho a negarse a ser aceptado [...] La compostura y la serenidad son las últimas cosas que se asocian con la obra de los exiliados. Los artistas en el exilio son decididamente desagradables y su obstinación se insinúa incluso en sus exaltadas obras.⁵⁹

En la cita anterior Said piensa primordialmente en la situación particular de intelectuales y artistas exiliados (quienes siempre conforman una parte importante dentro de la masa exiliada, puesto que, como se ha mencionado, el exilio corresponde a un método de higienización ideológica) quienes al verse en la necesidad de generar un nuevo escenario propulsor para sus discursos y creaciones, encuentran en la subversión un terreno de acción y en la transgresión la canalización de su iniciativa de resistencia y permanente situación de intranquilidad e inestabilidad. Así como la figura de la elipse alberga la transgresión de toda una era de pensamiento basado en la esfera, el intelectual exiliado adopta la transgresión y la alteración de lo establecido como principio discursivo y forma de vida. Las descripciones de Sarduy en torno a la elipse/is, acerca de la perturbación substancial que genera la duplicación del foco⁶⁰, recuerdan las palabras de Said al hablar de la perturbación como un rasgo inherente al concepto

⁵⁸ SARDUY, S. *op. cit.* p.1227

⁵⁹ SAID, E. *Reflexiones...op. cit.* p.189

⁶⁰ “La rotación de los planetas, se han ensanchado, dilatado, sus curvas son tan “imperfectas” como la materia porosa, lunas, de los cuerpos que los realizan (metáfora de que los objetos y sus trayectos comparten la misma naturaleza)” SARDUY, S. *op. cit.* p 1225

de exilio: “El exilio no es nunca un estado satisfecho, plácido o seguro del ser [...] es la vida sacada de su orden habitual. Es nómada, descentrada, contrapuntística; pero en cuanto uno se acostumbra a ella su fuerza desestabilizadora emerge de nuevo”⁶¹. Los términos utilizados por Said para describir el exilio resultan, como se mencionaba, curiosamente similares a las descripciones de Sarduy sobre la elipse/is: el exilio entendido como una vida “sacada del *orden* habitual” del mismo modo que el objeto móvil es “sacado de su *órbita* habitual”. Lo mismo ocurre con las nociones de “descentramiento” y “fuerza desestabilizadora”.

Existe una confluencia también importante entre los conceptos de elipse/is y exilio con respecto a la idea de incompletitud, la cual, en la elipse, remite a una figura circular que nunca llega a cerrarse y en su forma retórica (la elipsis) a la supresión u ocultamiento teatral de un término, y en cuanto al exilio se presenta a partir de la condición intermedia o “incompleta” a la cual está destinado quien ha sido desterrado. Said remarca el error en la idea de que exilio signifique un desligamiento total del país de origen, e incluso manifiesta su deseo por que fuera efectiva aquella separación quirúrgicamente limpia con la patria. Pero lo que ocurre es que el exiliado mantiene un inquebrantable vínculo con su lugar de origen, el cual se manifiesta constantemente en tensión con el nuevo territorio de residencia. Said menciona que existe un “contacto permanente, aunque exasperante e insatisfactorio, con el antiguo lugar. El exiliado existe, pues, en un estado intermedio, ni completamente integrado en el nuevo ambiente, ni plenamente desembarazado del antiguo”⁶². Estas apreciaciones del exilio interesan en este caso, no simplemente por una correspondencia de rasgos entre exilio y elipse/is, sino más que nada por que ambos conceptos albergan la consideración, propia del barroco, del proceso, el trayecto, y la movilidad como forma y fondo; como significante y referente; como mecanismo y objeto. Al permanecer entre dos culturas, el individuo se establece en un constante estado de construcción sobre sus apreciaciones del mundo, la cultura y sobre sí mismo; el exiliado debe mantenerse en guardia constantemente pues el confort y la seguridad excesivos significan una amenaza, y por ello, la noción de llegada, de conclusión y de descanso, se anula, y la única nueva fijeza corresponde al movimiento eterno, al cual también está condenado el móvil que describe la elipse, ante su incapacidad de cerrar el círculo. Siendo la realidad del exiliado -en la forma que sea- una situación de tránsito y de constante tensión, en el intelectual exiliado, la

⁶¹ SAID, E. *Reflexiones... op. cit.* p.195

⁶² SAID, E. *Representaciones del... op. cit.* p. 68

contradicción se instala como motivo propulsor primordial de sus pensamientos, reflexiones y sentimientos, permaneciendo siempre con las propuestas de Said.

No obstante el desagrado que pueda implicar tal estado permanente de incompletitud e itinerancia, para Said y Sarduy estos aspectos tienen efectos tremendamente positivos, al igual que la duplicación del foco de perspectiva, en relación a ciertos objetivos que ambos autores exiliados comparten, relativos a la disolución de estereotipos y juicios cristalizados acerca del mundo y la cultura, a la anulación de jerarquías entre discursos, a la descentralización de opiniones e ideologías y a la desconfianza frente a cualquier tipo de esencialismo. Uno de los aportes de aquella permanencia en el trayecto, señala Said, corresponde a la lucidez que adquiere el intelectual exiliado, no solamente de las cosas como suceden o son, sino del proceso de cómo han llegado a ser, lo que permite una contemplación de las situaciones a partir de su naturaleza contingente; “como una serie de opciones históricas llevadas a cabo por hombres y mujeres, como hechos sociales realizados por seres humanos, y no como realidades naturales o sobrenaturales, y por lo tanto inmutables, permanentes e irreversibles”⁶³. Por otro lado el distanciamiento y la duplicación del foco que provoca el exilio en cuanto a la perspectiva, tanto del país de origen como de la nueva residencia, conllevan el beneficio de una desestabilización que se traduce en un cuestionamiento constante, puesto que nunca más las cosas aparecen aisladas: “Cada escena o situación en el país de acogida evoca necesariamente su contrapartida en el país de procedencia. Intelectualmente, esto significa que una idea o experiencia se ve siempre contrapuesta con otra, haciéndolas aparecer por lo mismo a ambas en ocasiones bajo una luz nueva e impredecible”⁶⁴

Los planteamientos recién expuestos permiten identificar una concordancia entre los conceptos de exilio y barroco, a partir de la figura de la elipse/is. A continuación se presenta tal confluencia entre los dos espectros semánticos -el de elipse/is (estético/cósmico/visual⁶⁵) y el de exilio (geográfico/político/intelectual) - a partir de la formulación de una suerte de ejercicio de sustitución, que permite apreciar la articulación de los conceptos recién problematizados, sin aludir a ninguno de los dos en particular, ni tampoco a ningún término relativo a sus contextos

⁶³ *Op. Cit.* pp, 79-80

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Las categorías estipuladas como constituyentes del “espectro semántico particular” de los conceptos de “exilio” y “elipse”, a partir de los cuales sería posible diferenciarlos, se han dispuesto más bien a modo de ejemplo, y de manera aleatoria, puesto que tales espectros responden a infinitas categorías posibles de establecerse. Puesto que el objetivo de este estudio no se atañe a la indagación de los contextos semánticos de cada concepto de “elipse” y “exilio” en cuanto a su diferenciación, éstos (geográfico/político/histórico y retórico/cósmico/visual) han sido propuestos sólo para dejar en claro a qué nos referimos al hablar de “espectro semántico particular”.

semánticos. El ejercicio consiste en leer el párrafo, una vez pensándolo en referencia al concepto de *elipse/is*, y otra pensándolo en referencia al concepto de *exilio*.

La **multiplicación de focos** o centros, genera una tensión o **contraposición** entre ambos, a partir de lo cual uno de dichos focos debe ser **expulsado** u obturado, en beneficio del otro. A partir de esta **marginación**, que implica al mismo tiempo el **desplazamiento** del foco, el trayecto descrito por un móvil a partir del origen, ve **alterado** -y por lo tanto **incompleto**- su **regreso** a la **estabilidad** del punto inicial, lo que justificaría la finalización de su trayecto y quietud. Al no darse tales condiciones de cierre, el **trayecto** del móvil **se eyecta hasta el infinito**, al igual que su estado de **movimiento**, puesto que cada vez que éste vuelve a aproximarse al punto de origen, su eje es desplazado, iniciándose así un nuevo trayecto; **una nueva inestabilidad** . A causa de lo anterior, dicho movimiento pierde su condición instrumental como **medio** y se vuelve **fin de sí mismo**, por perder su **objetivo** de arriba; un lugar que **motiva su quietud**.

El párrafo anterior tiene como objetivo la comprobación de la confluencia semántica entre los conceptos de *exilio* y *elipse/is*, con el fin de exponer el aspecto estético (y en cierta medida barroco) del concepto de exilio, a partir del ejercicio retórico mismo de la elipsis, es decir, del ocultamiento intencional de algunos conceptos propios de los contextos semánticos particulares de *elipse/is* y *exilio* que puedan diferenciarlos, o hacerlos aparecer en la circunscripción de alguno de sus ámbitos temáticos específicos. Este ejercicio se plantea también desde la base de que la operación neobarroca se muestra ante todo como una operación de textualización, (de hacer devenir texto) como señala Rojas⁶⁶, a partir del cual es posible vislumbrar en cierta medida, el ocultamiento del significado en el significante, es decir, el texto en su pura dimensión material; en su naturaleza artificiosa.

VI. La identidad como proceso de construcción

Para poder comprender la motivaciones y particularidades del acto exiliar de Sarduy, resulta pertinente proponer ciertos aspectos relativos a las nociones que el mismo autor tiene

⁶⁶ ROJAS, S. *op. cit.* p. 232

acerca del concepto mismo de identidad; en otras palabras, como entiende Sarduy la identidad, siendo ésta finalmente uno de los ejes de su búsqueda.

Manteniendo el análisis a la luz de la estética neobarroca, Latinoamérica con respecto al mundo, y Cuba con respecto a Latinoamérica, comparten la condición de los centros desplazados y obturados. En el caso particular de Cuba, en vista de que el genocidio de la población indígena, acontecido durante la colonización, generó un vacío con respecto al origen; una sensación de silenciamiento del pasado; la idea de identidad resulta imposible o fallida en la medida que se asocie a una esencia, o a un conjunto de rasgos internos que permanecen, ya sea al interior de una colectividad o de un individuo, a lo largo de toda la vida. Puesto que el sentido de identidad tanto individual como cultural –en tanto experiencia compartida- se manifiesta principalmente en el lenguaje, el concepto de identidad mismo se encuentra vinculado necesariamente con el concepto de representación y por lo tanto de construcción. Ante la sensación de origen ausente que experimenta el pueblo cubano, la idea de identidad se presenta necesariamente como un claro desafío de construcción y representación. Como señala Luz Ángela Martínez con respecto al caso cubano: “Del mismo modo que la muerte configura el ámbito insondable de la pérdida esencial, determina que nuestro único camino sea la creación –invención- constante de esa esencia. Respecto del fantasma de la muerte y de su presencia-ausencia entre nosotros”⁶⁷. Por esta razón la pregunta de Sarduy por Cuba se formula desde un inicio, no en función del reconocimiento de un objeto real, el cual hay que descubrir y describir por medio del lenguaje, sino desde las maneras, los recursos, a partir de los cuales Cuba puede ser narrada o representada; cómo hacer emerger a Cuba en el texto. Dicho lo anterior, una de las definiciones del concepto de identidad que resulta útil para el presente análisis corresponde a la propuesta por Jorge Larraín: “proceso de construcción en la que los individuos se van definiendo así mismos en estrecha interacción simbólica con otras personas [...] la capacidad de considerarse a uno mismo como objeto y en ese proceso ir construyendo una narrativa sobre sí mismo [...] un proyecto simbólico que el individuo va construyendo en íntima relación con los grupos sociales dentro de los cuales se desenvuelve”⁶⁸.

También los postulados de Fernando Ortiz en su obra *El engaño de las razas* expone la inviabilidad de la existencia de las llamadas “razas puras”, entendidas bajo el criterio de la

⁶⁷ MARTINEZ, L. Á. *op. cit.* p. 280

⁶⁸ LARRAÍN, Jorge. *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*. Santiago de Chile, LOM, 2005. pp. 72-73

permanencia de los elementos genéticos tras pasados de generación en generación. Ortiz afirma que los caracteres comunes en un grupo humano no son permanentes si no variables: “permanencia y mudanza, continuidad e interrupción, actividad y descanso, ser lo uno pasa a ser lo otro. Pausas movimientos; es el ritmo de la vida universal. Estabilidad y variabilidad. Todo dura y todo muda”⁶⁹. La inestabilidad que se identifica con el exilio, el barroco y la obra de Sarduy, se relaciona de manera estrecha con lo expuesto por Ortiz, y del mismo modo confirma su distancia con cualquier noción esencialista de identidad. Frente a tales apreciaciones resulta fundamental la incidencia en Sarduy de sus viajes y las repercusiones que pudieron tener en su configuración identitaria el encuentro con otras culturas. Y, en vista de la resonancia que tiene en la identidad el encuentro con lo otro, resulta lógico comprender la identidad como algo que, en primer lugar, se encuentra en permanente cambio, y en segundo lugar, que nunca deja de construirse. Por último, con el objeto de insertar este nuevo asunto a los temas aquí expuestos, resulta interesante la conexión entre las nociones de “proceso”, “inestabilidad” e “incompletitud” implícitas en esta concepción de *identidad*, y los rasgos propios tanto del concepto de *exilio* como de *neobarroco*.

VII. La obra como espejo

La particularidad del factor identitario presente en la obra de Sarduy aparentemente surgiría de su deseo por “cifrar” su propia identidad por medio de la indagación en torno a una fuerte identificación que el autor mantiene con la isla que, como se verá más adelante, no corresponde solamente a una identificación cultural ligada al plano histórico-político cubano, sino que además -y de manera más profunda incluso- a una identificación de tipo estético. Del mismo modo como los esquemas cosmológicos aparecen en un momento determinado de la historia de la cultura reflejando el rostro y episteme⁷⁰ de la humanidad, Sarduy pretende plasmar su propia imagen en cada novela; hacer lo suficientemente reflectante la superficie de su escritura (para lo cual el neobarroco resulta tremendamente provechoso) para poder observarse así mismo y a Cuba a través de él. Pero, ya que la identidad, de acuerdo a la definición señalada, es de naturaleza mutable, Sarduy en cada novela debe re-construir su imagen, su esquema de

⁶⁹ ORTIZ, Fernando. *El engaño de las razas*. La Habana, Páginas, 1946. p 130

⁷⁰ En referencia al concepto de Foucault de “episteme”: “conjunto de relaciones que pueden unir en una época determinada las prácticas discursivas que dan lugar a unas figuras epistemológicas, a unas ciencias, eventualmente a unos sistemas formalizados.” FOUCAULT, Michael. *La arqueología del saber* (1969) México, Siglo XXI, 1990. pp. 322-323

representación. Cada relato corresponde a un ejercicio compositivo de cómo Sarduy percibió Cuba, y así mismo en ella en ese instante mismo de producción. Dice Sarduy: “hay que empezarlo todo de nuevo a cada trabajo. Eso tiene la escritura como carencia fundamental: la experiencia no sirve, estorba”⁷¹. Las palabras de Sarduy dan algunas luces con respecto a sus apreciaciones en torno a la idea de temporalidad.

Ya habiendo revisado algunos de los recursos retóricos de su obra, y sus correspondencias simbólicas con la línea curva, las concepciones temporales occidentales de pasado-presente-futuro⁷², articuladas a partir de la memoria, resultan tremendamente contrarias, a causa de la línea recta que describen, y al vínculo que establecen por ello con una escritura logocéntrica. Por ello, la imbricación entre la obra de Sarduy y su experiencia personal se articula de una manera compleja, puesto que las nociones de recuerdo, nostalgia y porvenir resultan estériles a la hora de hacer cualquier análisis. Según Sarduy: “No hay nostalgia, no hay recuerdo, no hay imagen del tiempo que pasa, simplemente porque yo nunca he salido de Cuba. Yo, otro yo, el otro yo, sigo aquí –allá– mirando desplazarse por las losetas blancas la sombra del medio punto colonial, el manchón de los colores; protegido de la lluvia fresca, bajo el flamboyant [...] El recuerdo no tiene lugar, sino la reconstrucción del lugar de origen, de la *lengua materna*”.⁷³ Sarduy reafirma la idea, expuesta ya en varias ocasiones, de la lengua materna como el elemento primario para la generación de un sentido de pertenencia a una cultura y una nación, el cual radica al mismo tiempo en la propiedad representativa del lenguaje a partir de cual se estructura una determinada concepción de mundo. Por ello, en cada novela, Sarduy, lleva a cabo un ejercicio de retorno a sus raíces, por medio de la experiencia lingüística que proporciona la escritura, teniendo en cuenta además la acentuación que adquiere este encuentro cuando toma lugar al interior de un contexto franco parlante como lo era el de Sarduy.

Frente al desentendimiento de Sarduy por una perspectiva tradicional del tiempo y la memoria, no resulta extraña la opinión del autor con respecto a los textos autobiográficos, puesto que, sí bien su obra presenta una dimensión autobiográfica indiscutible⁷⁴ para sus lectores, el

⁷¹ TORRES FIERRO, Danubio. Severo Sarduy: lluvia fresca bajo el flamboyant. En: *Escandalar*. 1978 (3): pp.65-70. En: SARDUY. S. *Obras Completas*. Tomo II. *op. Cit.* p. 1814

⁷² Además de corresponder a la representación temporal propia de una mentalidad productiva, a la cual se opone la estética barroca.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Lo menciona el cubano residente en Francia Jacobo Machover: “En realidad, Severo Sarduy eligió, desde los primeros momentos de su exilio, construir una obra al mismo tiempo que buscaba su propia vía” MACHOVER, Jacobo. *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas*. Valencia, PUV, 2001. p. 75

cubano siempre ha demostrado una profunda suspicacia hacia el género autobiográfico⁷⁵. El escritor venezolano Gustavo Guerrero, cercano amigo de Sarduy y dedicado analista y recopilador de su obra, se ha referido al respecto: “Siempre le inspiraron una profunda desconfianza los relatos biográficos o autobiográficos que, del modo más tradicional, van desgranando progresivamente una cronología y dan a entender que existe una trabazón necesaria entre causalidad y sucesión, es decir, que lo que ocurre después en una vida es producido, naturalmente, por lo que viene antes: *post hoc, ergo propter hoc*.”⁷⁶. Sin contemplar el carácter autobiográfico de su obra en general, Sarduy desarrolló una gran cantidad de textos “para-biográficos”, como los denomina Guerrero, surgidos en momentos en que le solicitaron al autor algunos escritos sobre su trayectoria. Estos textos proponían una forma particular de autorreferencia a partir estructuras alternativas, las cuales parodiaban las estructuras clásicas del género autobiográfico y dejaban en claro desde un principio su naturaleza artificiosa y poco confiable con respecto a validez de su carácter testimonial. Una de las más importantes corresponde a *La rue de Jacob* (1987)⁷⁷. La parodia, que permite a Sarduy apartarse y criticar el género autobiográfico, se extiende hacia todos los espectros de su vida y obra, no sólo como una figura retórica sino como un lenguaje propio; una forma de vida; una manera de relacionarse con su entorno y consigo mismo.

VIII. Parodia y exilio: la estrategia del distanciamiento

Los motivos que llevaron a Sarduy a tomar la decisión de permanecer en París luego de haberse cumplido el plazo de la beca que el gobierno de la revolución le había proporcionado, tienen que ver con una revelación; con una especie de epifanía; que sólo podía suceder gracias al *distanciamiento* que conlleva la experiencia de exilio. La temática, que ya hacía años, le venía haciendo ruido, concerniente a la cultura cubana y en específico al tema de la identidad cubana,

⁷⁵. Dice Sarduy en una entrevista a Gustavo Guerrero: “De todos los géneros, el autobiográfico es el más brumoso y grosero. La vida no se puede contar en su vasta realidad y el peor historiador a ese desatino al que fuimos lanzados [...] es el que lo padece. La verdad no se puede decir toda”. GUERRERO, Gustavo. 1993 Reflexión, ampliación, cámara de eco: entrevista con Severo Sarduy. *Diario de Caracas*, 24 de enero de 1993, pp. 2-3. En: SARDUY, S. *Obras Completas*. Tomo II. *op. cit.* p.1836

⁷⁶ GUERRERO, Gustavo. 2003. Severo Sarduy. [En línea] *Letras Libres*. N°24 Septiembre 2003. <<http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/severo-sarduy>> [3 diciembre 2011]

⁷⁷ En el capítulo “Arqueología de la piel”, (en: SARDUY, Severo. *El Cristo de la Rue de Jacob*. Barcelona, Ediciones del Mall, 1987) por ejemplo, el cubano va recorriendo las cicatrices de su cuerpo en forma descendente y a partir de ellas, va narrando ciertos episodios de su vida que finalmente quedaron plasmados en su piel, como un tatuaje, o como una grafía del suceso mismo, puesto que, de lo pasado, para Sarduy sólo tiene validez, aquello que dejó marcas en su cuerpo, que logró cifrarse en él, en su página dérmica.

o “cubanidad”, surge clara por primera vez, como pregunta, al momento de enfrentarse con un nuevo contexto cultural, cuya presencia insinuaba al mismo tiempo la cubanidad:

Al distanciarme de Cuba comprendí qué era Cuba, o al menos me planteé con toda claridad la pregunta: *¿Qué es Cuba?* [...] creo que nadie, en el interior de Cuba, podría resolver esa cuestión con total pertinencia puesto que estando dentro de su contexto, el contexto en sí es indefinible. Es como si nos preguntaran ahora cuál es el olor del oxígeno [...] habría que respirar una atmósfera totalmente desprovista de oxígeno para poder determinarlo [...] Cuba, era algo que estaba demasiado presente; no podía saber qué era. Cuando quedé lejos, pude empezar a plantearme esa pregunta, que es la que poco a poco ha centrado mi trabajo. A saber: cuáles son las posibilidades, diría de un modo un poco presuntuoso, las posibilidades ontológicas, las posibilidades de ser de mi país⁷⁸

El exilio permite una distancia suficiente para poder contemplar la casa lejana, a contraluz de la nueva. Said ve como uno de los beneficios más significativos del concepto de exilio la apertura de perspectiva que implica el desapego y en el distanciamiento, el cual no solo da claridad a la mirada a causa de la lejanía, sino que además la lucidez y reflexión que aporta la aparición de lo “otro” a partir de esa separación; puesto que el ejercicio de contraposición que obliga la experiencia del exilio, permite definir con mayor nitidez los contornos de aquello que se ha dejado atrás: “Ver “el mundo entero como una tierra extraña” permite adoptar una mirada original. La mayoría de la gente tiene conciencia principalmente de la cultura, un escenario, un hogar; los exiliados son conscientes de al menos dos, y esa pluralidad de miradas da pie a cierta conciencia de que hay dimensiones simultáneas, una conciencia que es [...] *contrapuntística*.”⁷⁹.

El concepto de exilio, tanto en su dimensión político-geográfica como metafórica, se encuentra sujeto a la noción de distancia y alejamiento. La decisión de permanecer en París de Sarduy no se tradujo simplemente en un alejamiento geográfico del cual resulta una cierta claridad sobre su cultura, sino que alberga un alejamiento conciente de una serie de ámbitos y categorías, tanto de Cuba como de Latinoamérica en general, a partir de lo cual su estadía adquiere un rasgo de abierta crítica y resistencia, lo que finalmente permite atribuirle la condición de exilio. En base a la asociación que hace Said, y otros autores aquí mencionados, entre el exilio y experiencia escritural, en un ámbito discursivo, el acto consciente y crítico de distanciamiento, Sarduy lo lleva a cabo a través de la parodia y la irrisión. Estos recursos

⁷⁸ RODRIGUEZ MONEGAL. E. *op. cit.* p. 1797

⁷⁹ SAID. E. *Reflexiones... op. cit.* p. 194

permiten al autor deconstruir constantemente lo que ha logrado establecerse en cada novela con respecto a lo cubano, y así mantener la crisis, la inestabilidad y el movimiento que dan cabida y sentido finalmente a la creación de un nuevo relato. Indagar en la figura de la parodia, significa una vez más, sumergirse en el universo conceptual neobarroco del desplazamiento, de la autorreflexividad, de la representación y del terreno inestable desplegado por una metamorfosis permanente.

Bajtín, en sus estudios en torno al carnaval, ha analizado el poder liberador y subversivo de la risa, la cual, por esencia, no podía imponer de manera autoritaria ningún dogma⁸⁰, sino sólo desbaratar los ya existentes. Para Bajtín la burla y la parodia permiten al pueblo manifestar su discordancia con la hegemonía, por medio de la crítica constituida en el poder destronador de la risa. Sergio Rojas señala al respecto: “En ese lenguaje lúdico, que ejerce la ironía, la parodia, la burla y el grotesco de las formas oficiales, el pueblo se apropia de su propia exterioridad con respecto a lo oficial, se transforma en el sujeto estético de su no correspondencia con las formas instituidas”⁸¹. Sarduy, recurre a la risa y a la parodia como método excelso de anulación y derrumbamiento de cualquier discurso establecido o estructura lingüística establecida, como una forma de desmarcarse -de distanciarse- de cualquier categoría, práctica u objetivo relativos a la literatura, que puedan delimitar su obra o subyugarla a cualquier nombre o clasificación.

Así como Sarduy distancia su obra del género autobiográfico por medio de textos que lo parodian, también se distancia como afirma Guerrero, “del culto romántico a la figura del escritor y de su mistificación contemporánea a través de las campañas de promoción editorial que han acabado convirtiendo a los autores en atracciones de feria, cuando no en marcas registradas”⁸². Para Sarduy las clasificaciones y jerarquizaciones al interior del arte, y en el ámbito literario en particular, repercuten de mala manera en la creatividad de los autores y en la autonomía de la obra, puesto que dichas categorías y estatutos conducen a los autores muchas veces, a caer en formatos y temáticas complacientes y comerciales. Un ejemplo de ello corresponde al radical distanciamiento que ha demostrado el cubano con respecto al conjunto de

⁸⁰ BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1988. p. 137

⁸¹ ROJAS, S. *Op. cit.* p.75. Beatriz Fernández menciona algo similar al respecto: “La risa festiva del pueblo no solo incluye el momento de victoria sobre el horror del miedo al más allá [...] sino también el momento de la victoria sobre cualquier poder [...] sobre todo aquello que subyuga y limita”. FERNÁNDEZ, Beatriz. *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia, PUV.2004. p. 159

⁸². Guerrero, Gustavo. “Severo Sarduy”. *Letras Libres*. 01.2004.12.2011

<<http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/severo-sarduy-0>>. Guerrero cita a también Juan Goytisolo, gran amigo de Sarduy, al igual que Guerrero, quien ha señalado "Severo Sarduy se tomaba a sí mismo en broma y afrontaba con rigor y escrupulosidad ejemplares su quehacer literario". *Ibid.*

obras literarias identificadas como el *Boom latinoamericano*⁸³ o sus mismas apreciaciones sobre el Premio Nobel. Dice Sarduy acerca de la literatura de Carpentiere: “Su obra (y creo que es lo peor que se puede decir de un escritor) merece un Premio Nobel. La obra de Lezama nunca merecerá un Premio Nobel, como no la mereció la de Kafka [...] En el fondo lo merece porque el Premio Nobel es un significante de cierto tipo de literatura”⁸⁴. Emir Rodríguez Monegal identifica la experiencia de Sarduy con el caso de muchos artistas y creadores latinoamericanos, quienes han logrado llegar a una creación verdaderamente personal y a la vez “muy americana, yéndose fuera de sus patrias por un período, mayor o menor que les permita tomar esa perspectiva, ese distanciamiento, para poder ver mejor lo que les interesa”⁸⁵. Sarduy no sólo parodia las formas tradicionales de escritura latinoamericanas e incluso universales, sino que también los protocolos instalados en el ambiente literario latinoamericano⁸⁶, al igual que las instituciones que los avalan. La parodia en Sarduy es una estrategia subversiva, y por lo mismo, un recurso que tiñe la totalidad de su obra con un cariz político, muy irónico y disfrazado, pero muy agudo al mismo tiempo, aún cuando algunos analistas de su obra no lo perciban de manera tan clara⁸⁷. González Echeverría se refiere a la facultad crítica y política de la parodia, en tanto opera siempre en un terreno de lucha con el poder y problematiza la validez de discursos hegemónicos: “La parodia es agresión contra el modelo, contra la tradición, contra la memoria sobre la cual se inscribe el texto. Al tachar el modelo, el origen, el padre, la constitución de la novela se ofrece como si afuera autónoma, como si no estuviera centrada por lo límites de esa tachadura.”⁸⁸

⁸³ Roberto González Echeverría, menciona con respecto a este tema: “La a veces tirante situación sin duda contribuyó a exacerbar las diferencias entre Sarduy y los escritores del llamado *boom*. Éstos se erguían como el final apoteósico de la búsqueda de identidad latinoamericana, ese gran tema de origen romántico que vertebraba la literatura hispanoamericana del siglo que ahora termina. Para éstos había una deseada Latinoamérica que alcanzaba su plenitud política en Cuba. Para Sarduy Cuba, concebida como la trágica encrucijada histórica antes descrita, no podía ser sino un agente disgregador, jamás acogedor”. GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto. *Plumas sí: De donde son los cantantes y Cuba*. En: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. Tomo II. *op. cit.* p. 1590

⁸⁴ RODRIGUEZ MONEGAL, E. *op. cit.* p. 1807

⁸⁵ *Op. cit.* p.1797

⁸⁶ Algunos ejemplos en que Sarduy ha parodiado todas estas formas de autobiografía, que también parodian de paso la construcción de la imagen idílica del autor son: la entrevista que le concedió a Mihály Dèz en 1990, “Para una biografía pulverizada en el número —que espero no póstumo— de *Quimera*”, y, de ese mismo año, “Lady S.S.”, su autorretrato en traje de diva o de rumbera, son dos buenos ejemplos de esta postura crítica ante lo testimonial y lo íntimo, además de la ya mencionada para-biografía: *La rue de Jacob* .(1987)

⁸⁷ Muchas veces la obra de Sarduy ha recibido el adjetivo de “apolítica”, principalmente porque el cubano nunca se ha pronunciado con toda claridad con respecto al régimen revolucionario ni a ningún otro. Pero el tinte político de la obra de Sarduy, al igual que todo en su poética, mantiene cierta oblicuidad, revestimiento o disfraz.

⁸⁸ GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto. Memoria de apariencias y ensayo de Cobra. En: *Relecturas, estudios de literatura cubana*. Caracas, Monte Ávila, 1976. pp. 129-152. En: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. Tomo II. *op. cit.* p.1755

El distanciamiento, en tanto procedimiento reflexivo implícito en la parodia y la irrisión, que permite la visualización de las cosas en su condición de construcción; conlleva una especie de desdoblamiento identitario -de escisión del yo- en el sentido que implica un despojo de una mirada, bajo la cual se despliega la identidad, y que al estar dentro resulta imposible adquirir cualquier tipo de conciencia de sí mismo y su contexto. La parodia implica el ejercicio barroco de mirarse a uno mismo mirando”; de salirse de uno mismo. Sarduy experimenta un autorreconocimiento en el exilio, y a través de la parodia logra apropiarse, hacerse parte, de su mismo proceso de construcción. Sarduy en su escritura se parodia a sí mismo, proponiéndose como un personaje más al interior del relato, sin despojarse de su condición de escritor: “Cuando yo digo en mi novela: yo, ese yo es un él. Es decir: toda primera persona singular en una novela es un él [...] yo he querido jugar en mi novela con esa ambigüedad, y diría que en ella intervienen dos yo: uno al nivel de ese personaje escritor y otro al nivel de yo mismo, que también juzgo a ese yo autor. Así mismo, interviene en la novela un lector que es una especie de caricatura de lector”⁸⁹ En el exilio de su escritura, Sarduy experimenta ese desdoblamiento, puedo que la parodia se apodera de todos los ámbitos, incluso de su condición de individuo y escritor. Rojas, a partir del carnaval, se refiere a la incidencia de la parodia en el proceso de construcción identitaria de un pueblo, pero vinculado además al acto de resistencia que permite un aparecer identitario a partir de la contraposición del con la autoridad como un “otro”: “Se trata pues, de la producción de “identidad” de aquél que sólo puede objetivarse así mismo [...] alterando las formas sancionadas por la autoridad o por los patrones culturales dominantes”⁹⁰. Lo señalado por Rojas, puede visualizarse en el ejercicio intelectual del exiliado, del modo como lo propone Said, en tanto éste ofrece una “poética de la alteridad” que permite poner en crisis la idea de identidad como algo predeterminado⁹¹. Conforme al sentido metafórico de exilio que se le atribuye a la práctica literaria, Sarduy utiliza su escritura estratégicamente como una forma de contemplar su propia experiencia como cubano, como escritor, como homosexual, como camagüeyano, a partir de la “exotopía” propia de la palabra literaria que permite el distanciamiento con respecto al propio ser⁹². Como dice Bajtín la propia identidad, el propio discurso, es siempre en alguna medida parodia de otro discurso/identidad precedente: “El yo es

⁸⁹ RODRIGUEZ MONEGAL, E. *op. cit.* p. 1805

⁹⁰ ROJAS, S. *op. cit.* pp. 76-77

⁹¹ *Ibid.*

⁹² PONZIO, Augusto. *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1998. pp 51-52 En: ROJAS, S. *op. cit.* p. 77 *loc cit.* 29

desde sus orígenes algo híbrido, un cruce, un bastardo. La identidad es un injerto [...] Llegamos a nuestro “propio” discurso a través de un itinerario que desde la repetición, imitación, estilización del discurso ajeno, lleva a ironizarlo, parodiarlo y criticarlo”⁹³.

Si bien el carácter estratégico del exilio de Sarduy reside en el beneficio que pudo otorgarle el distanciamiento en cuanto a la claridad de perspectiva sobre Cuba, lo el crítico literario cubano Jacobo Machover, ha planteado otro aspecto en base al cual se podría atribuir el rasgo de estrategia al exilio de autor. Dice Machover:

Sarduy asume la dicotomía entre su pertenencia a la vanguardia parisina, francesa, y a sus puntos de referencia vitales y culturales, dictados por sus orígenes. [...] El barroco es necesario para conciliar París y La Habana, la identidad plural de Cuba y el exilio en Francia [...]. Todo resulta híbrido en su obra pero, aprovechando esa hibridez, él va a trazar su propio camino, sin olvidar nunca la escena primera, ocultada, sepultada, bajo el arte de la paradoja, de la simulación, de la elipsis y de la parodia⁹⁴

Machover en su texto *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio* (2001), presenta una perspectiva bastante particular, en relación a otros analistas y lo expuesto por el mismo Sarduy, acerca del interés del autor por indagar en la identidad cubana, por lo cual vale la pena revisar. Machover postula que la búsqueda de la identidad en Sarduy, corresponde sólo a un pretexto para disimular la dolorosa imposibilidad de conjugar dos tierras tan distintas. Afirma Machover al respecto: “no busca las raíces de una identidad que nunca ha perdido [...] La búsqueda de la identidad es un pretexto inocente, casi fútil, frente a una herida mucho más dolorosa. Lo barroco es el instrumento idóneo para mantener la elipsis, la cara oculta de su propio ser. [...] adopta una poética de lo no dicho, del silencio [...] llega mucho más lejos en la búsqueda teórica alrededor de la (dis)simulación”⁹⁵. Machover se refiere a una crisis existencial difícil de desestimar frente a cualquier experiencia de exilio, puesto que, como lo ha expuesto Said, resulta ineludiblemente dolorosa, difícil de sobrellevar puesto que obliga al individuo a permanecer estado de inestabilidad que puede dificultar el desarrollo de una vida placentera, por decirlo de manera pedestre. Sin embargo, el hecho de proponer el tema de la búsqueda de la cubanidad como un “pretexto” o como un acto de “simulación” de otra crisis no vinculada al aspecto identitario, resulta discutible a la hora de revisar la trascendencia que ésta temática ha

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ MACHOVER, J. *op. cit.* p. 76

⁹⁵ *Op. cit.* p. 78

presentado como motivo propulsor de la totalidad de su producción literaria y artística, puesto que, aún cuando haya habido alguna certeza en Sarduy con respecto a su propia identidad cubana, el trabajo de reflexión y de reformulación en el cual necesariamente tuvo que haberlo sumergido tal temática, disminuye la posibilidad de que Sarduy no haya visto cuestionada su propia cubanidad, sin considerar los múltiples testimonios y análisis que relacionan la experiencia de exilio, de una u otra forma a una desestabilización identitaria. Además Machover pareciera sostener su planteamiento en un concepto de identidad asociado a un rasgo único e inmutable, que permanece en el tiempo, a pesar de las experiencias que pudieran alterar la forma de pensar y la personalidad del individuo, lo cual resulta tremendamente contradictorio a la visión neobarroca de Sarduy, a partir de la cual todo deviene representación -y por lo tanto construcción- y por ello, todo contiene en alguna medida cierta condición de mutabilidad.

IX. Neobarroco: la estética de la lejanía.

El arte del barroco es el arte de lo indirecto, de la voluta antes que la línea recta, de lo oblicuo o sesgado antes que lo frontal [...] El neobarroco será el arte de las estrategias [...] es el arte de la lejanía conquistada por medio de las figuras, que rechaza las engañosas seducciones de la identidad⁹⁶.

La parodia se vincula neobarroco⁹⁷ en cuanto a la reflexión que implica con respecto a los recursos representacionales y de manera específica al lenguaje, puesto que su tratamiento conlleva necesariamente una toma de conciencia del autor con respecto a los cuerpos constituyentes y a la estructura del universo lingüístico que será posteriormente alterado y sometido a la deformación. Sergio Rojas afirma: “La emergencia irónica de los recursos representacionales ejerce en primer término un coeficiente de negatividad sobre el sentido, y la obra opera como una caja de resonancia de la autoconciencia, una pantalla de rayos X, o una representación que transparenta el taller que la ha producido”⁹⁸. La parodia, para que pueda llevarse a cabo, implica una lucidez previa por parte del autor, con respecto al proceso de construcción del original y de sus elementos constituyentes. Ese estadio contemplativo previo

⁹⁶ GONZALEZ ECHEVERRÍA, R. *Plumas... op. cit.* p. 1592

⁹⁷ Resulta pertinente de mencionar, con respecto a la relación entre los conceptos de parodia y neobarroco, lo señalado por Sergio Rojas: “la emergencia irónica de los recursos representacionales [...] no es obra de una supuesta práctica neobarroca” sino que describe el contexto “reflexivo” de la creación artística de la actualidad” (ROJAS, S. *op. cit.*, p. 19)

⁹⁸ *Ibid.*

que exige la parodia, es coincidente con el distanciamiento geográfico que le permitió a Sarduy plantearse la pregunta por Cuba, puesto que ambos suponen un “salirse para ver la estructura que subyace”; para tomar conciencia del andamiaje. En este sentido podría identificarse el distanciamiento como un proceso reflexivo, que permite de alguna manera, desplazar la experiencia de los sentidos a la razón, o dicho de otra forma, que vuelve inteligible –y por lo tanto “nombrable- aquello que no lo era. El distanciamiento corresponde a una estrategia “otorgadora de sentido”, a partir de lo cual el nombrar se vuelve una forma de apropiación, que en la parodia se demuestra en la facultad del autor de alterar el objeto a partir del conocimiento y manejo de sus elementos constituyentes y de su estructura. Podría decirse que el concepto de la parodia, en cuanto a estrategia de apropiación, es al texto, como el exilio a la patria. Tanto el exilio, en el plano experiencial, como la parodia en el plano textual, conllevan un periodo inicial de pérdida y despojo⁹⁹ que luego es remplazado por otra fase de reapropiación. La parodia, entonces, se convierte en una táctica de recuperación factible en el plano lingüístico, basada en la conjugación de aquella lucidez y libertad que aporta el distanciamiento; como una especie de sanación que permite regresar desde otro lugar al origen; como una segunda oportunidad donde todo puede volver a ser nombrado por primera vez.

Sergio Rojas afirma, el juego lúdico, al cual asociamos la parodia o la burla, no tiene que ver al “juego” en el sentido de entretenimiento como podría entenderse, sino a una “necesidad que se cumple en el lenguaje de la degradación”¹⁰⁰. El lenguaje paródico, surge, como dice Bajtín, no en función de un sentido comunicativo, sino en la “necesidad del hombre de expresarse y objetivarse a sí mismo”¹⁰¹. Por esto el juego paródico, asociado a la risa, la burla y a la “pérdida de seriedad”, no responde a la condición de “gasto improductivo”, como Bataille consideraría el juego, puesto que se encuentra asociado a solucionar una necesidad, y por lo tanto deviene un medio y no fin en sí mismo. Sin embargo, la parodia, siendo una figura retórica; una unidad lingüística funcional; no opera, en el sentido que lo expone Bajtín y en la forma como la utiliza Sarduy, de acuerdo a la condición productiva del lenguaje por excelencia correspondiente a la facultad comunicativa, sino que aparece como una herramienta poética de alta potencia en el terreno de la reflexión y la crítica.

⁹⁹ En este aspecto, “la pérdida”, la categoría del distanciamiento - por lo tanto también el exilio y la parodia- encuentra su vínculo con el concepto de deseo; Y en un plano más histórico, con la experiencia moderna y la crisis de la subjetividad, de la cual surge el neobarroco en el plano del arte.

¹⁰⁰ ROJAS. *Op. cit.* p. 76

¹⁰¹ BAJTÍN, Mijaíl, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002. p. 256

X. Textos parodias de otros textos: El choteo¹⁰² textual:

La parodia se encuentra asociada a la metáfora en tanto que ambas figuras operan a partir de una forma “otra” de nombrar; del revestimiento (que en el caso de la parodia es cómico). Esta vinculación permite comprender que todos los elementos del universo Sarduyano aparecen sólo en la medida que son parodia de otra cosa, una mutación de un cuerpo textual anterior. Las novelas de Sarduy se construyen a partir de la cita paródica, ya sea de textos externos (no necesariamente literarios) o bien de sus propias obras. Situaciones, personajes y lugares aparecen parodiados una y otra vez en cada novela, volviéndose así su obra una filigrana carnavalesca. Dice Sarduy: “Sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior [...] ésta pertenecerá a un género mayor [...] más vastas serán las referencias y nuestro conocimiento de ellas, más numerosas las obras en filigrana, ellas mismas desfiguración de otras obras [...] La carnavalización implica la parodia en la medida en que equivale a la confusión y afrontamiento de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a *intertextualidad*.”¹⁰³ La obra barroca es esencialmente de carácter polifónico, “estereofónico” (término que asegura Sarduy le habría gustado a Bajtín) y dialógico¹⁰⁴.

Es importante tener en cuenta que un texto u obra, no por el hecho de que se encuentre atiborrado de elementos, es necesariamente neobarroco. El exceso y acumulación de elementos propio del neobarroco, como afirma Sergio Rojas, tiene que ver con el encuentro de una multiplicidad de textos preexistentes que vuelven a aparecer y rescribirse a partir del diálogo y la cita entre ellos¹⁰⁵. En el neobarroco el texto es el resultado de la deformación de un texto precedente¹⁰⁶, puede ser incluso de un texto que no se proponía como tal, o que, continuando con Rojas, “ignoraba su condición literaria¹⁰⁷”, “Bien podría decirse que en el neobarroco [...] los textos no son sino parodias de otros textos, pero la relación entre los textos no es ningún caso

¹⁰² “El “choteo” cubano es el modo de ridiculizar aquello cuyo empaque, cuya envoltura, está muy por encima de su pobre contenido real [...] La burla del “choteo” implica un peculiar respeto por la virtud, porque su misión es poner aún más de relieve la diferencia entre el fondo y la forma, resaltar la insuficiencia de lo que se viste con ropajes que no le corresponden”. RODRIGUEZ R, G. *op. cit.* pp. 69-70

¹⁰³ SARDUY, S. *El Barroco y... p. cit.* p 1394

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Conceptos de Intertextualidad e intratextualidad. Véase: SARDUY, S. *El Barroco y el... Op. cit.* pp. 1369-1397

¹⁰⁶ Sergio Rojas lo expone en contraposición al barroco, donde el lenguaje en el “trabajo de representación sufre una deformación, una distorsión por efecto de una fuerza que viene desde un más allá del lenguaje. ROJAS, S. *Op. cit.* p. 231

¹⁰⁷ *Ibid.*

simple, pues se dan a leer entre sí y es en esa relación que el objeto [...] se pierde”¹⁰⁸ Si bien, a partir de esa desaparición, todo pareciera devenir despilfarro material, es importante recordar que el lenguaje neobarroco recupera el objeto en la pérdida misma, y por ello también, como se ha propuesto, resulta amparador para el proceso inconcluso de construcción identitaria latinoamericana. En cierta medida, la expiación de la naturaleza despilfarradora o de “gasto” propia del neobarroco, reside en la parodia, en el sentido de que el neobarroco trabaja con material lingüístico que estaba previamente dado¹⁰⁹, el cual se mantiene en constante transformación y renovación por medio de este procedimiento. “Parodiar el lenguaje es hacerlo emerger y con eso subvertir el orden pre dado de las cosas (poner en cuestión la ilusión de un feliz encuentro y correspondencia entre el lenguaje y las cosas)”¹¹⁰

¹⁰⁸ *Op. cit.* p. 232

¹⁰⁹ Resuena con respecto al tema de la parodia incluso la idea de “reciclaje”, absolutamente opuesto a la noción de despilfarro.

¹¹⁰ *Op. cit.* p. 233

SEGUNDA PARTE

La filigrana textual

Gestos - De donde son los cantantes – Cobra – Maitreya – Colibrí – Cocuyo - Pájaros de la playa



MAPA ANALÍTICO

Teniendo claras algunas nociones de la estética neobarroca, los recursos más significativos de la poética de Sarduy y la vinculación de todo ello con el concepto de exilio, es posible ingresar de lleno al análisis de la novelística. Lo que se desarrolla a continuación, es un recorrido cronológico por las novelas, en el cual se observa cada obra en relación tanto a sus elementos textuales y estructura como a su contexto de producción. A medida que se avanza en la revisión, el carácter comparativo del análisis irá en aumento.

Las novelas han sido agrupadas en tres grandes etapas, las cuales permiten ir comprendiendo e identificando las principales metamorfosis y constantes que va demostrando la escritura, pensamiento y experiencia de exilio del autor:

- La primera etapa comprende las novelas *Gestos* (1963) y *De donde son los cantantes* (1967). Estas dos obras corresponden al período inicial de exilio de Sarduy, cuando la pregunta sobre Cuba por primera vez aparece de manera más clara y consciente. Por ello durante esta etapa la imagen de Cuba y el problema acerca de la identidad cubana, se establecen como centro de los relatos de manera evidente y figurativa.
- La segunda etapa corresponde a las novelas *Cobra* (1972) y *Maitreya* (1978). Estas novelas reflejan un período en el cual Sarduy realiza múltiples viajes por Asia, África y Europa, lo cual incide de manera consistente en su escritura y forma de plantear lo cubano. Estas obras

describen un período de profunda búsqueda y experimentación textual, motivadas por una pluralidad de discursos y voces adquiridas en el periplo, por las cuales se ve alterada su escritura y reformulada de manera radical la imagen de Cuba.

- La tercera y última etapa reúne las novelas *Colibrí* (1984), *Cocuyo* (1990) y la obra póstuma *Pájaros de la playa* (1993). Estas tres obras expelen un cierto ánimo resolutivo, plasmado en un retorno a una Cuba que se construye en la imbricación de las dos etapas anteriores en cuanto a los recursos y estructuras textuales. Esto se refleja en la aparición de una narrativa más tradicional, dada principalmente por el rasgo de continuidad aplicado al espacio-tiempo del relato, sin por ello dejar de aparecer la problematización constante del lenguaje. También durante este período se presenta un aumento considerable del rasgo de autorreferencialidad, a partir de lo cual se expone de manera mucho nítida el vínculo entre Sarduy y La Isla.

De acuerdo al objetivo específico de establecer una lectura transversal de la novelística, cada obra será abordada a partir del siguiente mapa analítico:

1. Sarduy y Cuba (texto y contexto): Este eje pretende abarcar dos aspectos: en primer lugar, en qué elementos del relato es posible identificar Cuba o lo cubano; y en segundo lugar, el nivel de autorreferencialidad¹¹¹ de la obra, es decir, de qué forma y en qué medida se inserta el mismo autor en el relato. Puesto que el análisis de estos dos aspectos comprende la articulación de espacio y experiencia -texto y contexto-, siempre se estipularán en diálogo con el contexto de producción de la obra.

2. Cuerpo: Esta categoría también reúne dos aspectos principales a analizar, los cuales se sustentan en la primordialidad que adquiere el concepto de cuerpo en la estética neobarroca sarduyana: El primer asunto que abarca esta categoría, se enfoca en la visualización de la estructura del relato o “cuerpo textual”, la cual puede esbozarse a partir de los personajes, los espacios y desplazamientos que éstos describen, y los acontecimientos en los cuales se ven insertos. El segundo ámbito concerniente a este eje de análisis, corresponde los motivos

¹¹¹ Se ha remplazado el concepto de “nivel autobiográfico” al de “nivel autorreferencial” por el desentendimiento que ha presentado el autor para con el género autobiográfico. Sin embargo, esta categoría de análisis apunta a la inserción de la figura y experiencia del autor proyectada en la novela, tanto en función de su pasado como de su porvenir, teniendo siempre en cuenta, como ha sido expuesto en los capítulos anteriores, que cada imagen que proyecta de sí mismo -ya sea en torno a su niñez en Camagüey o a su futuro - corresponde a una construcción articulada en el mismo momento de producción de la obra, sin guardar en primera instancia ninguna intención de aludir a un pasado histórico. En otros términos, las imágenes a partir de las cuales Sarduy se plasma en sus obras, corresponden a representaciones de sí mismo (ya sea como niño o adulto) formuladas en absoluta contingencia con la experiencia de escritura.

transversales de la obra y estética de Sarduy, los cuales se instalan a partir de la condición corporal que permea todo el universo textual, y por ello, se han estipulado en el mapa analítico como “Infiltraciones del cuerpo en el relato”. Se han elegido tres temáticas principales, para esta subcategoría:

-Teatralidad: Enfocada al tratamiento de las nociones de espectáculo, artificio, disfraz y simulación, a partir de las cuales el cuerpo y texto se problematizan en función de su condición de borde y revestimiento. Asociado al plano textual, esta subcategoría concierne los conceptos de lenguaje, representación y a la metáfora principalmente.

- **Tatuaje:** Comprende el tratamiento de la articulación de las nociones de identidad como inscripción dérmica del propio discurso, o como ritual de autociframiento quirúrgico, que implica la conjugación de dolor, placer y transgresión. Esta categoría se propone desde la concepción de la escritura como la configuración cifrada del propio cuerpo, y de la condición material absoluta del texto, dada por el desplazamiento del sentido hacia el terreno significante.

- **Deseo:** Se centra en la identificación del o los objeto/s de deseo al interior del relato, y de qué manera el deseo (y por tanto el erotismo) permea el cuerpo textual.

3. Parodia: Esta categoría de análisis pretende observar principalmente el nivel de autorreflexividad del texto y de qué manera Sarduy devela, por medio de la parodia, el proceso mismo de producción de su obra, su dimensión artificiosa. La parodia siempre se entenderá como un recurso textual que implica los actos de distanciamiento y reapropiación.

Es importante acotar que para abordar la novelística de Sarduy resulta imprescindible contemplar su trabajo ensayístico en forma paralela, puesto que cada momento de producción corresponde a un instante de cierta claridad en relación a cómo representar Cuba, su propia experiencia, la literatura y a sí mismo, entre otras cosas. Ese instante; esa imagen que aparece clara por un instante y que en poco tiempo vuelve a su estado nebuloso; es fijado/cifrado por Sarduy en variados soportes, entre los cuales dos de ellos corresponden a la novela y el ensayo. Este último exhibe la totalidad del andamiaje teórico, conceptual y estético, en base al cual la obra narrativa se construye. Únicamente a partir del binomio novela-ensayo -puesto que la imagen deviene incompleta bajo el prisma aislado de cualquiera de estos dos soportes-, es posible contemplar un momento específico de la experiencia y pensamiento de Severo Sarduy. Puesto que este trabajo se dirige hacia la visualización, no sólo de uno de esos momentos, sino de todos ellos articulados en función de una perspectiva general que permita identificar una

cierta progresión de su experiencia de exilio, su vínculo con lo cubano y su trabajo escritural, el análisis de las novelas se realiza en forma paralela al análisis de su obra ensayística.

PRIMERA ETAPA

La Salida

Gestos (1963) y *De donde son los cantantes* (1967)

I. TEXTO-CONTEXTO

1. Contexto de producción

Las dos primeras novelas de Severo Sarduy, *Gestos* (1963) y *De donde son los cantantes* (1967), corresponden a las dos primeras estructuras, ensayos o modelos, a través de los cuales el escritor formula la pregunta sobre Cuba y la cubanidad. La introducción de Sarduy en el ámbito artístico se dio en primera instancia por medio del ejercicio pictórico, con el cual desde muy joven estuvo familiarizado. Con intenciones de ir a terminar sus estudios de bachillerato en medicina, en 1958 sale por primera vez de Camagüey en dirección a La Habana, viaje a partir del cual conoce un poco más acerca de la obra pictórica cubana y extranjera, y la cultura cubana en general. Puesto que también el lenguaje tanto oral como escrito fue de su interés desde muy temprana edad, su introducción al ámbito plástico por medio del género crítico, empieza a prepararle el terreno hacia la práctica literaria con mayor firmeza. Su primera novela, *Gestos*, refleja con claridad este traspaso disciplinario, a partir del tratamiento visual y gestual que el cubano le da al texto, donde la letra aparece como trazo, y la página como superficie pictórica. Esta amalgama entre textualidad y visualidad, corresponde a uno de los rasgos de mayor transversalidad en la novelística de Sarduy, y en *Gestos* se da con un ímpetu, que recién veinte años después, en *Colibrí* (1984), vuelve a aparecer con tal intención y magnitud.

El poeta y teórico literario Andrés Sánchez Robayna señala: “El diálogo interartístico está en pleno centro de la poética sarduyana como uno de los generadores mismos de la escritura, como uno de sus principios o impulsos básicos, y desde la descripción “secreta” o simulada de determinados cuadros hasta la absorción icónica o signográfica de la pintura por parte de la escritura”¹¹². Barroco por naturaleza, la interdisciplinariedad siempre fue una de las características del trabajo de Sarduy; su propia vida fue un permanente ejercicio de

¹¹² SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. El ideograma y el deseo (La poesía de Severo Sarduy). En: SARDUY, Severo. *Obras Completas*. Tomo II. *op. cit.* p. 1555.

intertextualidad, donde la literatura, la locución radiofónica, el teatro, la pintura, la filosofía y la ciencia entre otras, se entremezclaban y parodiaban entre sí.

La apreciación personal de Sarduy con respecto a esta primera etapa, es que existe una clara evolución desde *Gestos* y *De donde son los cantantes* con respecto al planteamiento sobre la pregunta acerca de Cuba y la cubanidad. En una entrevista dada a Emir Rodríguez Monegal, señala el autor: “Esa novela es quizás la primera respuesta a esa pregunta que yo me hago. Claro está, como una primera respuesta yo la encuentro ya un poco exterior y finalmente un poco decorativa. Allí lo plástico quedó (aplicando la palabra plástico de un modo un poco peyorativo) como una exterioridad a la pregunta misma. Quizás yo vi a Cuba allí un poco sin dimensión”.¹¹³ Si bien, siguiendo lo dicho por Sarduy, *Gestos*, como primera novela, podría parecerle una suerte de “partida en falso” de su narrativa –considerando la potencia y complejidad que adquiere su obra novelística desde *Donde son los cantantes*-, lo cierto es que, como todas sus novelas, refleja un momento determinado de su experiencia y de su visión sobre Cuba siempre influenciada por el distanciamiento que paulatinamente comienza a acrecentarse. La particularidad de esta primera novela reside, tal como lo dice su título, en el tratamiento particular del relato como acción pictórica y gestual, donde, por ende, también la danza -a partir del rasgo de “acción corporal (gestual)” o como lo llama Sarduy “una especie de *action writing*”, entra en consonancia con la práctica escritural, y por esta razón, en *Gestos* la plasmación de las materialidades, movimientos y sonidos propios del escenario cubano, encuentra una representación privilegiada en la indagación de la dimensión sonora y visual del lenguaje, correspondiente a la caligrafía y la fonética.

La crítica literaria tanto europea como latinoamericana vinculó *Gestos* con el movimiento literario francés *Nouveau roman* (nueva novela). Sarduy ha mencionado que más que en los postulados de este movimiento, su trabajo se inspira en una obra particular, vinculada a este movimiento: *Tropismes* (1932) de Nathalie Sarraute, donde se narra de manera muy intuitiva y directa, colectivos desplazándose como un solo organismo vivo. Sarduy ha mencionado al respecto: “En el principio de *Gestos* también las calles de La Habana se ven así, como un fluir, un ir y venir sin centro, acciones múltiples [...] como un largo *travelling* a través de una calle”¹¹⁴

¹¹³ RODRIGUEZ MONEGAL, E. *op. cit.* p. 1799

¹¹⁴ TORRES FIERRO, D. *op. cit.* p. 1816

En su deseo por representar Cuba a partir de la configuración pictórica y gestual, Sarduy se vio inspirado en el trabajo de *action painting* de Jackson Pollock y, en particular, de Franz Kline (1910-1962)¹¹⁵, cuyas caligrafías gigantes sugerían al escritor “el efecto de una danza supremamente seductora protagonizada por el color negro y por el fondo blanco. Estructura paradójica y engañosa”¹¹⁶



Chief (1950)



Mahoning (1956)

La fusión del vacío y de la forma; la correspondencia y anulación jerárquica entre figura y fondo expuestas en los cuadros de Kline, suscitan en Sarduy, justo en la génesis de su obra narrativa, la problemática neobarroca acerca de “la textualización de los referentes” y la “lucidez con respecto a los recursos”¹¹⁷ representacionales. Puesto que, al contemplar “esas grandes barras negras sobre la tela que son la huella de una danza, lo que el cuerpo bailando ha dejado como traza, la escritura corporal”¹¹⁸, Sarduy logra percibir y apreciar el triunfo del significante; de la palabra como imagen, como ideograma, como huella de un gesto corporal, y toda la inmediata presencialidad visual que expele: “En los cuadros de Kline la precisión y el equilibrio del gesto son tales que no se sabe si las barras negras están trazadas sobre un fondo blanco o al revés. Fusión del signo y de su soporte, del vacío y la forma. El vacío es la forma. La forma es el vacío.”¹¹⁹. Sin bien, el autor reconoce que uno de los motivos de su primera novela corresponde a la Revolución, destaca siempre como motivo primordial, su deseo de representar

¹¹⁵ RODRIGEZ MONEGAL, E. *op. cit.* p. 1798

¹¹⁶ SÁNCHEZ ROBAYNA, A. *op. cit.* p. 1554

¹¹⁷ ROJAS, S. *op. cit.* p. 228

¹¹⁸ TORRES FIERRO, D. *op. cit.* p.1816

¹¹⁹ *Ibid.* Una imagen de *Gestos* donde aparece de manera explícita esta problemática inspirada por los cuadros de Kline, corresponde a la descripción de la vestimenta de un actor al entrar al teatro donde se encontraba la mulata protagonista: “[...] un *pull-over* a rayas blancas y negras (siempre haces la misma pregunta tonta: ¿este *pull-over* es blanco con rayas negras o negro con rayas blancas?)” SARDUY, Severo. *Gestos*. Barcelona, Seix Barral, 1963. En su: Obras Completas. Tomo I. *op. cit.* p. 275

la cubanidad a partir de percepciones plásticas¹²⁰. Por ello *Gestos* estructura el paisaje cubano, a partir de la superposición de una multiplicidad de imágenes que citan o hace alusión a cuadros pictóricos emblemáticos del arte occidental.

Sarduy demoró alrededor de tres años en escribir *Gestos* y cinco en *De donde son los cantantes*. Gustavo Guerrero señala que *De donde son los cantantes* fue redactada en varias tandas de escritura, cuyo punto de partida correspondió a un encargo de la radio alemana SDR de Stuttgart en 1964. Sarduy hace en primer lugar una pieza de teatro radiofónico correspondiente a lo que quedaría como el segundo capítulo de la novela “La Dolores Rondón”, para después agregar los capítulos sobre lo blanco, lo chino y finalmente el “Curriculum cubense”.¹²¹

Es pertinente mencionar, por las repercusiones que tendrá luego en su narrativa, el hecho de que en 1961 Sarduy comenzó a trabajar en la Radio Francia Internacional, colaboración que mantuvo durante treinta años, y que lo motivó en la producción de múltiples obras de teatro radiofónico, las cuales el mismo Sarduy muchas veces interpretaba. También durante este período, Sarduy se vincula con el círculo de pensadores y escritores que conformaron la revista y grupo *Tel Quel*, donde trabajó como lector en Editions du Seuil y publicó numerosos artículos. Los fundamentos del grupo *Tel Quel*, arraigados al mismo tiempo en los postulados del estructuralismo y postestructuralismo rusos, también van modelando la escritura y pensamiento estético de Sarduy. A partir de su inclusión en el escenario intelectual francés, la obra de Sarduy también se ve profundamente influenciada por el trabajo de intelectuales como Roland Barthes, Phillip Sollner, Julia Kristeva, Georges Bataille, Michel Foucault, Jacques Derridá, Jacques Lacan y Louis Althusser, entre otros.

2. Cuba y “lo cubano”

En estas dos novelas, Cuba aparece de manera muy figurativa y literal, probablemente porque Sarduy lleva muy poco tiempo en la lejanía y por ello aún mantiene fresca su imagen de La Isla, la cual se propone como único escenario de ambas novelas. Más adelante en su novelística la literalidad de la Cuba de esta primera etapa, paulatinamente se irá diluyendo en cuanto a su figuratividad; Cuba nunca será tan concreta, tan reconocible e inmediata como aparece plasmada en *Gestos* y *De donde son los cantantes*.

¹²⁰ RODRIGUEZ MONEGAL, E. *op cit.* p 1798

¹²¹ GUERRERO, Gustavo. Nota filológica preliminar. En: SARDUY, S. *Obras Completas*. Tomo I. *op. cit.* p. xxvii

Gestos recrea la Cuba terrorista anterior a la Revolución, la cual se hace reconocible no sólo a partir de las experiencias de la protagonista y sus dos colaboradores, sino que también de manera significativa a través de los medios de comunicación que narran constantemente el escenario bélico. La ciudad se plasma a través, como ha dicho Sarduy, de la superposición de las texturas y de los tropismos -los flujos colectivos- que toman lugar en la Habana¹²². *De donde son los cantantes*, por otro lado, muestra una Cuba más anacrónica que *Gestos*, ya que no es posible ubicarla en ningún tiempo o espacio específico de la historia y a la vez en una confluencia de todos ellos. En esta novela la cubanidad se estructura a partir de los tres componentes étnico-culturales - oriental, africano y europeo- que Sarduy estipula como principales de su constitución identitaria. Todos los elementos del relato que aparecen como propiamente cubanos, se disponen en cuanto a su inscripción en alguna de estas tres culturas, procurando evitar la desaparición de alguno de estos tres caracteres a partir de la mezcla.

En ambas novelas aparecen lugares reconocibles de La Habana y Cuba, como teatros, bares o calles. *De donde son los cantantes* extiende un poco más el escenario hacia otras ciudades, mientras que *Gestos* permanece en el espacio de La Habana. También en ambas obras (como ocurrirá en todas las novelas posteriores, en mayor o menor medida) aparecen constantemente elementos propiamente cubanos relativos a la flora y fauna del lugar, a la comida y a la idiosincrasia cubana, como el habano, el ron, el son, etc. En *Gestos* estos elementos se presentan a partir de su plástica externa principalmente, como si el narrador recorriera las calles y fuera escribiendo -o dibujando- todo lo que ve. En *De donde son los cantantes*, sin embargo se suman elementos que se escapan a la realidad cubana y que, por lo tanto, se instalan en un plano metafórico (la imagen de la nieve en La Habana corresponde a uno de los ejemplos más significativos). Por otro lado, aquellos elementos propiamente cubanos que se exponían de manera exclusivamente plástica en *Gestos*, en esta segunda novela aparecen – algunos, los más significativos para el autor- bajo un tratamiento más profundo, en tanto son planteados en función de las razones por las cuales dichos elementos son considerados como

¹²² Si bien cada novela, en su totalidad, corresponde a una representación de Cuba, como en todas sus novelas, la protagonista de *Gestos*, aparece en ocasiones como una representación de Cuba en sí misma. Tal identificación de la mulata con la Cuba revolucionaria, se devela en pequeñas coincidencias, tanto de tipo visual como lingüístico; como observa Seymour Menton en un fragmento de la obra, en el que coincide el vestido de la mulata con la bandera de Cuba: “Esta identificación nacional se refuerza más con su trabajo de “lavandera”, palabra que se pronuncia igual que “la bandera””. MENTON, Seymour. 2009. Severo Sarduy y la montaña rusa. *Gestos*. [En línea] *Letras libres*. Marzo 2009. N° 123 <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/severo-sarduy-y-la-montana-rusa?page=0,1>> 4 diciembre 2011.

propriadamente cubanos, o en qué aspectos de esos elementos subyace efectivamente lo típicamente cubano.

Un ejemplo claro de lo anterior, puede apreciarse a partir del título de la novela: “*De donde son los cantantes*”, correspondiente a un verso de un famoso son cubano, escrito por Miguel Matamoros, sobre la leyenda en torno a los orígenes de la primera orquesta cubana¹²³: nadie tiene, hasta el día de hoy, la certeza de cuáles son efectivamente sus raíces, así como también se especula sobre la identidad de los cantantes y la fecha de su creación. En aquella imposibilidad de decir algo con respecto a su origen (su inefabilidad), radica la identificación de lo cubano con dicha historia sobre la orquesta cubana. Como lo ha señalado Luz Ángela Martínez, en su tesis doctoral *Barroco y Neobarroco. Del descentramiento del mundo a la carnavalización del enigma* (2011), el carácter apócrifo de la leyenda; la nebulosa existente en torno a su procedencia y sus mixturas, corresponden a algunos de los pocos rasgos claros para los cubanos, con respecto a su identidad. Pero la intrincada pesquisa historiográfica en torno a los orígenes de la orquesta cubana, reflejada en los versos de Matamoros, no sólo sugiere la imposibilidad propia de Cuba de dar con la “verdad” -con el “nombre” de sus propias raíces- sino que además recrea el infinito abismo intertextual a partir del cual se articula la estética neobarroca sarduyana, al basarse la leyenda en el hallazgo de un texto, que al mismo tiempo, hablaba de otro texto (y así hasta no se sabe donde); sumado a las incertidumbres sobre la procedencia de los mismos miembros de la orquesta. El acto de Sarduy, resulta ser una especie de metonimia de la reivindicación semántica que ofrece el neobarroco frente al problema de ontologización latinoamericana, a partir del cual el autor establece el sentido de lo cubano en el mismo símbolo de la búsqueda; que representan esos versos; transformando la pregunta en afirmación. Luz Ángela Martínez ha señalado al respecto:”la pregunta de Matamoros es

¹²³ MARTINEZ, L. A. “Lezama-Sarduy. Del barroco americano al neobarroco”. *Barroco y Neobarroco. Del descentramiento del... Op. cit.* p. 275. Martínez adjunta la siguiente cita explicativa del echo: “Durante muchos años investigadores y musicólogos, basándose fundamentalmente en un documento publicado en 1893 por el músico de Santiago de Cuba, Laureano Fuentes Matons, basado a su vez en las crónicas de Hernando de la Parra y posteriores escritos, situó el nacimiento de la primera orquesta o conjunto musical en Santiago de Cuba a finales del siglo XVI. Según estas crónicas esta orquesta estaba formada por dos pífanos (flautas), un violón tocado por Pascual de Ochoa (sevillano) y dos negras libres dominicanas Teodora (Ma Teodora) y Micaela Ginés. [...] Posteriormente Pascual y Micaela se trasladan a La Habana, uniéndose al violinista malageño Pedro Almaza y al clarinetista portugués Jacome Viceira. [...] Curiosamente, dos dominicanas eran las primeras intérpretes de música popular en Cuba. Las canciones que se interpretaban serán los orígenes del Son Cubano” Antonio Mora Ayora. De orilla a orilla (sabor a salsa). Guía cronológica del desarrollo de la música popular caribeña [en línea] España. <<http://77www.radiorabel.com/libro/origenes.htm>>. El camino de búsqueda que encierra la leyenda, basada en el “texto del texto del texto” recrea no sólo la imposibilidad de llegar el principio de intertextualidad que articula la estética neobarroca sarduyana.

transformada por Sarduy en una afirmación que se complementa y resuelve en la respuesta poética y apócrifa entregada por la Ma Teodora: la identidad cubana no tiene “origen” cierto – tampoco importa-, pero sí configuración carnavalesca, suma de gritones, conformación rítmica, es decir, poética”¹²⁴

Otro elemento que se instala como un factor determinante de lo cubano en ambas novelas, y que siempre va a aparecer a la hora de representar el paisaje cubano, corresponde a la profunda instalación de la cultura norteamericana en el paisaje y vida cotidiana de la Isla. Roberto González Echeverría ha observado que tanto la pluralidad cultural como la proximidad prepotente de Estados Unidos, “le ha dado siempre al nacionalismo cubano un tono de alarma y militancia, que se acentúa en la era post-revolucionaria, cuando Sarduy sale de Cuba. La presión de lo norteamericano provoca la afirmación de lo cubano. *De donde son los cantantes* se inscribe en esa genealogía”¹²⁵. La inserción y repercusiones del elemento norteamericano en La Isla, y siempre estará presente en la obra de Sarduy; con respecto a esta etapa en particular, tanto el paisaje de *Gestos* como el *De donde son los cantantes*, se ven atiborrados de *Self-services*, de *Coca-Colas*, *Milk bars*, *cow-boys*, *jeeps*, “*cuban typical Daikiri*”, etc.

Mientras *Gestos* representa más bien el contexto cubano prerrevolucionario a través de imágenes, pinturas del paisaje cubano y de su población, *De donde son los cantantes* representa lo cubano, a partir de los tres componentes principales de su identidad, los cuales en *Gestos* aparecen representados en el equipo revolucionario conformado por la mulata anónima y sus dos colaboradores: El componente chino, se describe en el capítulo “Junto al río de Cenizas de rosas”, como un mundo de percepción, más bien estático, visual y contemplativo (por lo cual la visualidad en este capítulo aun sigue como motivo primordial), pero al mismo tiempo “fijo y vertiginoso de deseo”¹²⁶, como el mismo Sarduy lo ha definido. En este capítulo aparecen lugares muy tradicionales de La Habana como el teatro erótico chino *Changay*, y el mismo barrio chino.

Ha llamado la atención de algunos analistas de la obra de Sarduy y de la literatura cubana en general, como es el caso de Emir Rodríguez Monegal, la consideración que da Sarduy al elemento oriental como constituyente primordial de la cubanidad, cuando siempre ha sido sintetizada por los más renombrados teóricos de la identidad cubana como Fernando Ortiz, a

¹²⁴ MARTINEZ, L. A. *op. cit.* p. 276

¹²⁵ GONZALEZ ECHEVERRÍA, R. *Plumas...op. cit.* p.1583

¹²⁶ RODRIGUEZ MONEGAL, E. *op. cit.* p. 1801

partir del componente africano negro y español blanco. Sarduy afirma que el desconocimiento de la cultura china en Cuba se debe a que durante muchos siglos se ejerció abiertamente un prejuicio racial muy grave contra los negros, y no se tomaba en cuenta de que había otro, tan grave como el primero, contra los chinos. Sarduy afirma que no sólo la cultura china se hace presente en ciertos aspectos de la cultura isleña, sino que se posiciona en el centro de la concepción del mundo cubano¹²⁷. Este abanderamiento por la inclusión de lo chino en la médula de la síntesis cubana, será lo que probablemente impulsará, tiempo después, los viajes a oriente del autor. Existen dos aspectos a partir de los cuales Sarduy suele ejemplificar fuerte introducción de lo chino en lo cubano: La orquesta cubana, en la cual Sarduy ve uno de los pocos elementos en los cuales es posible dilucidar de manera clara la síntesis de las tres culturas, y cuyo centro corresponde a la flauta china, que por lo tanto también lo es de la música cubana; y el otro aspecto radica en el profundo sentido del azar cubano, también propiamente chino, el cual llegó a los niveles insólitos de entre ocho y diez loterías diarias en Cuba.¹²⁸

El segundo componente de la cubanidad en *De donde son los cantantes* corresponde a las culturas negras, lo cual se describe a partir de lo dialógico, lo teatral, y la acción en contraposición a la fijeza y contemplación con las que Sarduy identifica lo oriental. El capítulo se estructura en torno a la leyenda camagüeyana de la cortesana Dolores Rondón, cuya única producción literaria corresponde a una décima de un poema calderoniano plasmado a modo de epitafio. Y el tercero corresponde al componente español, el cual se estructura en base al desplazamiento que realiza el idioma español de oriente a occidente, representado por un Cristo de madera, en progresiva descomposición, el cual es arrastrado por las peregrinas travestis Auxilio y Socorro hacia La Habana, escena que al mismo tiempo es una cita paródica a la entrada de Castro en la Habana. Se podría decir que esta segunda novela de Sarduy, narra tanto la teoría como la práctica de la transculturación, del modo como la entiende Fernando Ortiz, intentado transmitir también una cierta materialidad, una cierta textura o "cuerpo" del fenómeno de mestizaje, entendido siempre como coexistencia y no homogeneización. Cuba, en *De donde son los cantantes*, aparece como el terreno unificador de la naturaleza fragmentaria de su población, al igual que la página lo es, en una dimensión textual. Lengua y tierra se vinculan,

¹²⁷ TORRES FIERRO, D. *op. cit.* p. 1817. La Flauta china y el sentido del azar, corresponden únicamente a dos elementos de una gama de aspectos en los cuales lo chino se manifiesta su introducción en la idiosincrasia cubana.

¹²⁸ RODRIGUEZ MONEGAL, E. *op. cit.* p. 1802.

nuevamente en la clave del “*Dónde*”, que plantea la problemática del locus de enunciación como topos unificador.

3. Severo Sarduy: Nivel autorreferencial

El nivel de autorreferencialidad durante esta etapa es más bien sutil. Si bien Sarduy está siempre presente en sus representaciones de lo cubano, ya que existe una profunda identificación entre él y La Isla, además de sus apariciones en el mismo relato como personaje narrador, resulta difícil reconocer elementos particulares o puntuales de su vida en estas dos novelas, y aún más en *Gestos* que en *De donde son los cantantes*. Un elemento importante corresponde a la síntesis identitaria que aparece en el trío revolucionario de *Gestos* y la temática total de *De donde son los cantantes* sobre lo chino, lo negro y lo blanco, con la cual Sarduy se siente totalmente identificado, tanto en un sentido fenotípico como cultural. Dice Roberto González Echeverría: “por las venas de Sarduy corría sangre española, africana y china. ÉL era, como él mismo se describía [...] un “guachinango””¹²⁹

Uno de los fragmentos en *De donde son los cantantes* donde aparece aludido su pasado de manera más clara, corresponde al segundo capítulo de la novela, “La Dolores Rondón”. En 1933 se erigió un epitafio sobre una antigua tumba en el cementerio de Camagüey, correspondiente a una décima calderoniana, cuyos versos han sido repetidos por los camagüeyanos por mucho tiempo¹³⁰. Sarduy recrea en su novela la leyenda escondida tras estos versos, con la cual Sarduy se identifica profundamente. La leyenda cuenta que Dolores Rondón era una bella criolla, hija de un catalán y una mulata criolla, orgullo de su barrio, de la cual estaba muy enamorado el mulato barbero, Francisco Juan de Molla y Escobar, a quien Dolores rechazaba. Dolores se casó con un oficial español, lo que la hizo elevar su distinción social, cosa que no duró mucho pues el esposo murió tempranamente, quedando la joven prácticamente en el anonimato. Años después alguien la identifica entre las enfermas de El Carmen, hospital para mujeres existente en la ciudad, y al saber acerca del grave estado de su amada, el barbero Francisco se hizo cargo de ella hasta el momento de su muerte. Además del carácter simbólico que adquiere el epitafio como punto de

¹²⁹ GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, R. *op. cit.* p. 1588

¹³⁰ “Aquí Dolores Rondón/ finalizó su carrera/ ven mortal y considera/ las grandezas cuáles son: / el orgullo y presunción, / la opulencia y el poder, / todo llega a fenecer/ pues solo se inmortaliza/ el mal que se economiza/ y el bien que se puede hacer”. En SARDUY, Severo. *De donde son los cantantes*. México, Joaquín Mortiz, 1967. En su: *Obras Completas*. Tomo I. *op. cit.* p. 376. Esta poesía apareció hacia 1883 en una tablilla fijada en una estaca de madera hundida en una tumba. Durante medio siglo, cada vez que la tablilla se deterioraba manos anónimas la restauraban

convergencia entre el lugar de origen (Camagüey) y de¹³¹, Sarduy proyecta, en los deseos de Dolores Rondón, su mismo deseo de juventud, de salir de Camagüey e ir a La Habana: “¡Calva, coja, pero a La Habana!”¹³² Y luego el Narrador Uno continúa: “Ella lo ha querido, ella misma precipita su destino, salta hacia él como un pez a la orilla. Quiere Habana, quiere gran vida, quiere como dice, imitar nuestro ilustre clásico¹³³ ”. Resulta interesante la forma como se presenta el exilio de Sarduy vinculado al caso de Dolores Rondón, en relación a las paradojas implícitas en su experiencia particular de exilio, con respecto a la problemática de centro y periferia que este concepto -bajo cualquiera de las múltiples connotaciones que pueda adquirir- instala.

El exilio, como procedimiento político-geográfico, implica un apartamiento del individuo de su centro originario, quien, desde la perspectiva de “los que se quedan”, se instala inmediatamente en un estado de periferia con respecto a la patria. Por otro lado, en el plano intelectual, la noción de “centro” se asocia a un ámbito hegemónico y privilegiado de participación, donde el acceso y permanencia del individuo, se encuentra determinado por su nivel de instrucción, conocimiento o lucidez, y cuya contraparte, la ignorancia o falta de conocimiento, lo obliga a permanecer en una periferia que permea todos los ámbitos de su vida - cultural, político, social, etc., y de la cual resulta difícil salir¹³⁴. Bajo esta misma lógica, aquel que carece de lucidez con respecto a la propia identidad, se encuentra “exiliado de sí mismo” como lo ha propuesto Sonia Bertón¹³⁵. Sarduy se dirige desde la periferia de Camagüey a la Habana, centro de Cuba, con un ánimo de saber más acerca de la cultura de su país. Sin embargo, su camino de instrucción -de acceso al centro- y de búsqueda, se proyecta hacia uno de los centros intelectuales más significativos de la cultura occidental, que es Francia. Esta salida hacia un “segundo centro”, conlleva el exilio de Sarduy y su marginación del territorio cubano y de toda participación directa en él. A partir de esta experiencia, el autor logra acercarse mucho más a lo cubano, su centro originario, desde un plano estético-intelectual. El ejercicio de

¹³¹ Sarduy fue enterrado en París en 1993, sin embargo, a lo largo de su obra, siempre expresó su deseo de ser enterrado al lado del epitafio de Dolores Rondón.

¹³² SARDUY, S. *op. cit.* p.359. Es importante remarcar que los deseos de Dolores Rondón de ir a la capital como una estrategia para ascender en el estrato social, corresponden a un modo de exponer una problemática propia de la sociedad cubana en una determinada época, y no coinciden en ningún caso con las motivaciones que llevaron a Sarduy a abandonar Camagüey, las cuales fueron principalmente, según lo ha dicho el autor, de carácter cultural y formativo.

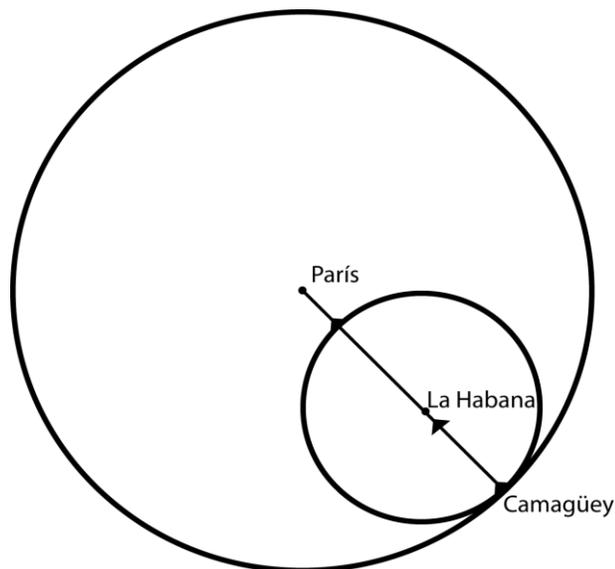
¹³³ *Op. cit.* p. 370

¹³⁴ El ejemplo más representativo corresponde a la marginación a la cual delega el analfabetismo, en múltiples sociedades.

¹³⁵ BERTÓN, Sonia. 2006. Exilado de sí mismo. Escritura, cuerpo y subjetividad en pájaros de la playa. *Anclajes*. X, (10): 29-46

autorreconocimiento en el cual se convierte el exilio de Sarduy, instala la paradoja de que sólo en la periferia y la marginalidad, se hace posible el reconocimiento y regreso a su centro originario que es Cuba, y que coincide con él mismo -con su identidad individual-, sobre todo en lo respectivo a su historia y experiencia de marginalidad y extranjería. En base a estas reflexiones, es posible comprender el viaje de retorno que lleva a cabo Sarduy a través de su novelística y de la escritura neobarroca, como un acto de resistencia ante el estado periférico propio de Cuba: periferia como fenómeno geográfico; periferia en relación a las raíces foráneas de su población; periferia en relación a cómo se han llevado a cabo los procesos culturales, políticos y sociales en Latinoamérica; periferia a partir de la manipulación de los medios de comunicación por parte del gobierno de la Revolución, entre otros aspectos; a fin de cuentas, la condición de *isla* de lo cubano, proyectado hacia todos los sentidos posibles; misma condición con la cual se define el autor. Gustavo Guerrero, señala: “Sarduy se aleja para estar más cerca, busca en los márgenes para encontrar el centro [...] una voluntad de exilio que fue su más auténtica estrategia para el retorno [...] Sarduy siempre vio a Cuba más allá de Cuba, como una isla que se reproduce en las más distintas latitudes”¹³⁶

Trayecto de Sarduy desde la periferia al centro



¹³⁶ GUERRERO, G. *op. cit.* p. xix-xx

II. CUERPO

1. Cuerpo textual

1.1 Personajes

En *Gestos*, Sarduy intenta desmarcarse de las formas narrativas tradicionales. Con respecto a los personajes de la novela Sarduy afirma: “El personaje no existe, en realidad sino como catalizador de esos movimientos, de esos tropismos; el verdadero personaje es la ciudad por la mañana, como si la novela se llamara *La mañana, La Habana*”¹³⁷. Teniendo esto en cuenta, de todas formas el relato presenta una pseudo-protagonista: una mulata anónima, cantante y actriz de noche, lavandera de día, a quien siempre se le ve por las calles de La Habana con un maletín lleno de aspirinas para sus dolores de cabezas y algunas bombas pro-revolucionarias. La mulata aparece como un prisma a través del cual Sarduy puede mostrar el escenario bélico de los últimos días del bastinado -un momento de alta significancia histórica- imbricado con la particularidad y cotidianidad de una mujer trabajadora, cuyos intereses revolucionario se ven, la mayoría de las veces sobrepasados por sus cuestiones sentimentales o problemas domésticos. Ella, junto a sus dos colaboradores: su amante blanco, “que siempre está sentado próximo a la pista”¹³⁸ y que la espera hasta que salga del bar, y el chino, de edad más avanzada que la mulata, que la acompaña también en algunas de sus participaciones políticas, conforman el trío a partir del cual Sarduy representa la síntesis de la cubanidad, que luego se desarrollará con mayor profundidad en su siguiente novela.

En *De donde son los cantantes* se devela una mayor indagación por parte de Sarduy, de exponer la naturaleza lingüística de los personajes, quienes actúan conscientes de su condición de significantes y del discurso cultural que encarnan, lo cual hace más evidente, el fenómeno neobarroco del desplazamiento del significado hacia el plano significante. A raíz de esta primordialidad corporal que adquiere el texto, como ha señalado Adriana Mendez, “*De donde son los cantantes* forma un sistema de escritura somática: Cuerpo/texto creado por el deseo de los cuerpos inscritos en el mismo lenguaje”¹³⁹, aspecto que se extenderá al resto de su novelística.

Flor de Loto, Dolores Rondón y El General, corresponden a los personajes emblemas de los tres componentes constituyentes de la cubanidad, lo chino, lo africano y lo español

¹³⁷ TORRES FIERRO, D. *op cit.* p. 1816

¹³⁸ SARDUY, S. *op. cit.* p. 272

¹³⁹ MENDEZ, Adriana. Erotismo, cultura y Sujeto en *De donde son los cantantes*. 1978 *Revista Iberoamericana*. (102-103): 47.

respectivamente, cuya interacción implica el diálogo entre tres unidades textuales, tres discursos culturales y tres cuerpos, que se desean y buscan entre sí. El carácter erótico, a partir del cual se recrea el proceso de mestizaje en *De donde son los cantantes*, instala además la problemática identitaria en un terreno de juego/lucha de poderes, de territorialidades, de estrategias de conquista y de diálogo.

Flor de Loto, es una bella y grácil vedette del teatro erótico del barrio chino de la Habana, *Changay*, cuya performance es asesorada por el Director. Entre máscaras, maquillajes y disfraces, Flor de Loto se convierte en el objeto de contemplación y de deseo esquivo del General: un medalloso y rubio¹⁴⁰ capitán flacuchento de la armada española, quien en el segundo capítulo toma la forma de Mortal Pérez, el amor imposible de la mulata camagüeyana Dolores Rondón, y en el tercer capítulo la del Cristo de madera. Sarduy ha señalado que este personaje, transmite “la psicología del “conquistador” [...] Él posee la retórica, es un profesional del discurso. Este personaje es en sí una marioneta, un hueco [...] puro ejercicio retórico. Parte del interior de Cuba, de Santiago, recorre de oriente a Occidente las provincias y el “habla” de cada una”¹⁴¹. El General es la representación del lenguaje español¹⁴², y como lenguaje (revestimiento) puro, también resulta pura artificialidad. Por otro lado, Dolores Rondón, remite a la historia de una cortesana, en cuyo epitafio se basa una antigua leyenda de Camagüey. Dolores era una poeta poco conocida, cuyo objetivo principal, era conquistar la fama y el amor de Mortal, lo cual le permitiría finalmente ascender socialmente. La mulata de *Gestos*, dialoga también con el personaje de Dolores, ya que además de representar ambas el estrato negro de la cubanidad, comparten ese amor perdido por el hombre blanco.

Auxilio y Socorro son dos hermanas/os gemelas/os, las cuales parecieran funcionar como un sólo personaje de naturaleza doble¹⁴³ y esencialmente metamorfoseante, quienes además resultan ser las protagonistas del relato, camufladas en un rol secundario de “servidoras”. Auxilio y Socorro deambulan por todos los espacios del relato, trascendiendo los

¹⁴⁰ Como ha mencionado Sarduy “*Il biondo*, como llaman al Cristo en algunos autos sacramentales”, RODRIGUEZ MONEGAL, E. *op. cit.* p. 1803

¹⁴¹ *Op. cit.* p. 1801

¹⁴² Es importante recordar que para Sarduy el lenguaje configura el esquema de pensamiento de las culturas; su cosmovisión; el lenguaje; es la única posibilidad de realidad a la cual tiene acceso el individuo. Por esta razón siempre el idioma en Sarduy, no sólo representa a una cultura o lugar, si no que sobre todo a un esquema o estructura de pensamiento determinado.

¹⁴³ En *Gestos*, capítulo VII, (p. 303) aparecen dos mellizas que anuncian de alguna manera los personajes de Auxilio y Socorro. Este detalle resulta pertinente de nombrar por el hecho de que en todas las novelas de Sarduy, se hacen presentes este tipo de personajes de naturaleza doble, haciendo siempre alusión a la duplicidad de focos, noción en base a la cual se configura el paradigma barroco.

mundos particulares de lo chino, lo negro y lo blanco, puesto que ellas contienen los tres elementos a la vez, como una metonimia del relato mismo en tanto representación de la cubanidad. La naturaleza mutable de Auxilio-Socorro mantiene el estado crítico y la inestabilidad del relato, facultad que también se encuentra plasmada, como ha observado González Echeverría, en sus mismos nombres los cuales “expresan el peligro, el terror y la súplica”¹⁴⁴ a partir de sus múltiples metamorfosis¹⁴⁵: en la primera parte son dos coristas del teatro de *Changay*, La Chong y Si Yuen; en la segunda servidoras de Dolores Rondón, y en la tercera dos servidoras y peregrinas de Cristo. No obstante todas estas mutaciones, como ha señalado Sarduy, Auxilio y Socorro “ocupan en la estructura simbólica de la cubanidad, el lugar de la muerte”¹⁴⁶, rol que hace evidente en el capítulo introductorio, “Curriculum cubense”, a partir de los nombres que reciben las gemelas: Las Siempre- presentes, Gran Pelona, Parca, Las Metafísicas, entre otros, al igual que en el último capítulo, al ser ellas quienes llevan al Cristo de madera a la culminación de su descomposición. La nieve, que finalmente cubre La Habana por completo, y que coincide con la llegada del Cristo de madera, hace referencia también a la muerte que Sarduy vislumbra en la raíz de lo cubano; una página en blanco que queda como resultado de una historia borrada y silenciada por el genocidio.

En *De donde son los cantantes*, el estado de descentramiento y de confusión que implica el exilio, se plasma en la mutabilidad permanente de los personajes, pero en particular en la naturaleza extremadamente metamorfoseante de Auxilio y Socorro. La única estabilidad o fijeza presente en la obra radica paradójicamente en la metamorfosis, puesto que los personajes mantienen una cierta identidad, en la medida que continúen transformándose. En *Gestos*, la mutabilidad y el movimiento frenético del paisaje, como también el disfraz propio del espectáculo de la protagonista, instalan también ese principio de mutabilidad que se extenderá también al resto de su obra, sin mencionar la inestabilidad que propone además el contexto de transición política en el relato.

1.2. Espacio-tiempo

¹⁴⁴ GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, R. *op. cit.* p. 1593

¹⁴⁵ Algunos nombres que adopta Auxilio-Socorro: Las Floridas (Floridita bar famoso de la Habana en el cual se toma Daikiri), las Pie diminuto (alusivo a lo oriental, y a la imagen de la desaparición de la base misma), las Siempre Presentes, las Dueñas-de- toda-posible ciencia, entre muchos otros. Estos nombres permiten afirmar la idea de Auxilio- Socorro como metonimia de la obra misma, y de Cuba.

¹⁴⁶ RODRIGUEZ MONEGAL, E. *op. cit.* p.1803

Si bien *Gestos* narra uno de los momentos más importantes en la historia de Cuba, Sarduy centra su relato en la perspectiva doméstica y sentimental de la mulata, como un lugar subjetivo a través del cual es posible percibir la cubanidad desde la vivencia cotidiana y desde la mirada espectadora del ciudadano. En este aspecto es donde radica la evolución que visualiza Sarduy desde *Gestos* a *De donde son los cantantes*: “mientras que en la primera novela yo había caído en la trampa de orden anecdótico, es decir, en una trampa de orden histórico (yo estaba aún preso del “devenir” de la historia), aquí doy otra respuesta que no es de orden diacrónico, sino de orden sincrónico”¹⁴⁷. *De donde son los cantantes*, refleja la puesta en marcha de un pensamiento crítico con respecto a las formas tradicionales de la cultura occidental y de la literatura, de tratar el tema del espacio y el tiempo. Sarduy propone una nueva estructura textual, basada en la dinámica de la superposición y el recurso de la elipsis, la cual define como “síntesis metafórica”: síntesis en relación a cómo se estructura la identidad cubana a partir de la coexistencia de las tres culturas: china, española y africana, y metafórica por que no pretende transmitir una cronología, una diacronía, si no a una imagen del devenir de Cuba¹⁴⁸, constituido en muchos siglos de historia.¹⁴⁹ La aparición de esta nueva estructura, refleja una suerte de liberación con respecto a nociones lineales del tiempo vinculadas al concepto de historia -y por lo tanto también en relación a las nociones de memoria, nostalgia y pasado, tan concernientes al tema el exilio- y a la bidimensionalidad del espacio textual. A partir de la segunda novela, los relatos de Sarduy comienzan a instalarse en un “afuera del tiempo”, que al mismo tiempo abarca todos los tiempos; una concepción acumulativa y fragmentaria, volcada hacia una extrema presencialidad, donde todo caduca en poco tiempo para metamorfosearse en la siguiente novela.

Tanto *Gestos* como *De donde son los cantantes*, recorren lugares típicos de La Habana, como bares, teatros, monumentos, plazas, entre otros. Pero en *De donde son los cantantes*, como se mencionó hace un momento, estos escenarios reciben un trato un poco más complejo con respecto a la significancia que adquieren en Cuba y en el interior del relato, en tanto elementos discursivos. En el capítulo “Junto al Río de Cenizas de Rosa”, donde se inicia el relato de la cubanidad, Sarduy hace un verdadero homenaje al Teatro *Shangay*. Machover ha interpretado la

¹⁴⁷ *Op. cit.* p. 1800

¹⁴⁸ Menciona Sarduy al respecto: “[una vez leyendo la obra] cuando llegó el momento de la fábrica Kitsch, me dije a mi mismo: ¡Pensar que hay fábricas de Kitsch en Cuba! Luego cuando empecé a notar una fauna y una flora extrañas, y sobre todo cuando vi el subterráneo de la Habana, descubrí que no sabía nada de Cuba. Luego me di cuenta, por suerte, que no era que no supiera, sino que la de la novela era una Cuba totalmente metaforizada y sintetizada” *op. cit.* p.1802

¹⁴⁹ *Ibid.*

reaparición del teatro en la obra de Sarduy, como una metonimia teatral de la Habana en cuanto a su función como escenario¹⁵⁰, ante lo cual se explicaría también en cierta forma la permanencia del burdel, del cabaret y del teatro, como espacios privilegiados en las novelas de Sarduy. El capítulo titulado “La Dolores Rondón”, alusivo al componente africano, toma lugar en la ciudad natal de Sarduy, Camagüey. Por otro lado, el epitafio de Dolores Rondón, existe aún en el cementerio de Camagüey, lugar que también se hace presente desde el inicio del capítulo.

La tercera parte referente a la parte española, se estructura en función de algunos puntos de “la evolución viva que es el idioma español”¹⁵¹ y aquellos espacios que han sido determinantes para dicha progresión. El español, representado en la figura del Cristo de madera, se desplaza desde el palacio de Medina Az Zahara cerca de Andalucía del siglo XII (desde el pleno mundo islámico), hasta la España medieval. En el escenario Cubano, el Cristo en descomposición es arrastrado por Auxilio y Socorro desde la catedral de Santiago de Cuba, pasando por Camagüey, hasta llegar finalmente a una Habana donde la nieve lo ha cubierto todo. Roberto González Echeverría ha señalado que aquel desplazamiento coincide con todos los desplazamientos importantes relativos a la historia de Cuba, desde la guerra de independencia hasta la revolución¹⁵². Al igual que en *Gestos*, en este apartado español de *De donde son los cantantes*, Sarduy se dispone describir los tropismos propios de Cuba, pero esta vez remarcando la dirección que al parecer siempre han demostrado, de oriente a occidente. En este tercer fragmento de la novela, se expone de manera clara el enfoque por lo idiomático, a partir de lo cual el capítulo aparece como una metonimia del viaje que la novela completa describe, desde territorios orientales de Flor de Loto, pasando por el cementerio de Camagüey, hasta llegar a la parte más occidental de La Isla, La Habana, donde la nieve se impone con su blancura.¹⁵³

En resumen, podríamos decir que en cuanto a los desplazamientos que describen estas dos novelas, es posible observar un cambio significativo. En *Gestos*, el acontecimiento se mantiene en el centro cubano de La Habana, pero en *De donde son los cantantes* los sucesos describen un recorrido distinto, de oriente a occidente, haciendo alusión a múltiples eventos y

¹⁵⁰ MACHOVER, J. *op. cit.* p.71

¹⁵¹ RODRIGUEZ MONEGAL, E. *op. cit.* p.1802

¹⁵² Comentario Sarduy en entrevista con TORRES FIERRO, D. *op. cit.* p.1817.

¹⁵³ Machover ha atribuido esta última escena de la nieve, a un sentimiento de extrañeza por parte de Sarduy que empieza a suscitar el paisaje cubano desde la distancia, en consonancia con una percepción de Cuba cuyos elementos más tradicionales se han visto desplazados: “Esa Cuba donde nieva, donde hay metro, no es sólo un paisaje irreal. Es una aberración, un país extraño, irreconocible. El tiempo ha cumplido su cometido. De la Cuba de antaño no queda nada, ni siquiera el Teatro *Shangay*. La Habana ha desaparecido bajo nieve, la del exilio” MACHOVER, J. *op. cit.* p. 77

desplazamientos significativos en la historia de Cuba, a diferencia de *Gestos*, donde se narra un momento determinado, pero crucial, de la misma.

De donde son los cantantes, describe un recorrido cíclico, puesto que comienza y termina en la ciudad de La Habana, pero presenta una particularidad con respecto al regreso, puesto que, La Habana a la cual llegan Auxilio y Socorro cargando al Cristo de madera, ya no es La Habana del principio, si no una Habana blanca, sin precedentes, que ha quedado totalmente cubierta por la nieve. *Gestos*, por su parte, en lugar del dibujo circular de la salida y el regreso que demuestra *De donde son los cantantes* (aún cuando sea por otro camino), describe un recorrido que se circunscribe en un solo punto determinado, La Habana, del cual, ni los acontecimientos ni los personajes, salen.

1.3. Estructura general del relato

Como se ha mencionado, las estructuras de ambas novelas responden a una composición basada en la superposición de imágenes y planos discursivos, en referencia a la naturaleza multicultural y originalmente exógena de Cuba. La diferencia más significativa entre las dos novelas, corresponde a un traslado de soporte a partir del cual se estructura la representación de lo cubano, que va desde los referentes pictóricos de *Gestos*, al son popular de la orquesta cubana en base al cual se titula de *De donde son los cantantes*. Si bien con respecto a los acontecimientos del relato, como ha observado Seymour Menton, *Gestos* se presenta como una suerte de epopeya heroica de la Revolución, desde el punto de vista de las actividades clandestinas en La Habana, ilustradas en las peripecias de la mulata protagonista, Cuba se plantea en esta primera novela principalmente a partir de una descripción compulsiva de diversos flujos, texturas y paisajes propios de La Habana, a partir de lo cual se problematiza la diferencia entre las nociones de figura y fondo, como metáfora de la separación tradicional del signo lingüístico entre significante y significado. En *De donde son los cantantes*, en cambio, las descripciones de la Isla se amplían al plano auditivo (hacia el tema del idioma en particular), sin dejar por ello, nunca de lado lo visual. Como observa Gustavo Guerrero, *De donde Son los cantantes*, corresponde a una “obra singularmente musical en la que se produce el advenimiento de un estilo marcado por las inflexiones de la voz y por la precisión de la imagen”¹⁵⁴. Sarduy, por su lado, también ha reconocido este traspaso hacia el estrato lingüístico como motivo central de su segunda obra: “esta pregunta sobre Cuba se me ha convertido en una interrogación del

¹⁵⁴ GUERRERO, G. *op. cit.*... p. xxvii

lenguaje: ¿Cómo hablamos, es decir, cómo somos?¹⁵⁵ Sobre la base del binomio lengua-territorio, se instala la importancia que adquiere la noción del “dónde”, como un factor determinante de la identidad, en consonancia también con la idea de lenguaje como un generador de topos en sí mismo. No obstante la variación del foco representativo entre *Gestos* y *De donde son los cantantes*, ambas obras se concentran de manera profunda en la problemática de la materialidad de la escritura, ocupándose *Gestos* principalmente de la dimensión caligráfica y *De donde son los cantantes* de la fonética.

En un recurrente ímpetu barroco, Sarduy intenta exponer/narrar/dibujar los elementos constituyentes de la cubanidad en un mismo nivel de superficie y de significación, para que pueda emerger y hacerse visible en la página, desde el elemento más oculto hasta el más evidente, de manera simultánea; quedando así desplegada la realidad de Cuba, como un poliedro que se muestra extendido en un plano, a partir de lo cual es posible visualizar con toda claridad las líneas divisorias, que permiten dilucidar al mismo tiempo la convivencia y contraste, que la multiculturalidad propia de Cuba instala en su territorio. La estructura de *De donde son los cantantes* se funda en una noción de mestizaje asociado a una coexistencia y dialogo, y no a una fusión u homogeneización. González Echeverría se refiere a estos tres constituyentes de lo cubano como “imágenes a fines que, sin embargo, no se tocan; partes que no logran sortear el vacío que las separa, que se influyen pero no se interpenetran, que se rozan, pero no se funden”¹⁵⁶. Si los límites que demarcan lo propio de la cultura hispana-occidental-blanca, lo propio de las culturas negras-africanas o lo propio de la cultura oriental-china¹⁵⁷ se difuminaran por completo, la mancha que resultaría de dicha fusión, no coincidiría con la naturaleza variopinta propia de Cuba, del mismo modo que anularía, el contraste, la acumulación, la voluptuosidad, la violencia del encuentro entre los bordes, que ha permitido vincular a Cuba con el barroco.

La coexistencia de lo múltiple, no sólo se aplica a la síntesis identitaria que conforman las tres culturas, sino que se instala como la dinámica estructural primordial en ambas obras, lo

¹⁵⁵ RODRIGUEZ MONEGAL, E. *op. cit.* p. 1802

¹⁵⁶ GONZALEZ ECHEVERRÍA, R. *op. cit.* p.1596

¹⁵⁷ Resulta pertinente aclarar, que si bien la cultura china, independiente de los reparos de algunos etnólogos, ha tenido una significativa envergadura en la cultura cubana, lo cual se puede percibir al visitar el barrio chino y ver en su arquitectura, la magnitud y antigüedad de su imbricación en la ciudad de La Habana. Así como la china, también se instalaron otras culturas provenientes de oriente, como la árabe y la japonesa, cuyas repercusiones culturales tampoco fueron menores. El texto de Rolando González Cabrera *La saga Japonesa en el occidente cubano* (Pinar del Río, Cuba, ed. Loynaz, 2009) es un documento que revisa en profundidad el proceso migratorio de los japoneses a Cuba, quienes se establecieron en las partes más occidentales de La Isla.

cual ha llevado a Sarduy a utilizar el término de pastiche o *collage* a la hora de describir sus andamiajes. Julia Kristeva, con respecto a la estructura polifónica de *De donde son los cantantes*, se ha referido a la imposibilidad de abrazar dicha novela a partir de los cánones tradicionales de la causalidad aristotélica, ya que responderían más bien a la tradición de la Sátira Menipea. Según Kristeva, la obra no se puede descifrar sino como una suma de texturas¹⁵⁸; como una suma de discursos y textos, correspondientes en este caso a las tres culturas propuestas. Este entramado discursivo, en el cual “un texto no es sino parodia de otro, espejo, proteico (re)encuentro, “mosaico de citas”, “absorción y transformación de otro texto””¹⁵⁹, responde a lo que Kristeva propone con el concepto de “intertextualidad”, el cual se asemeja a la técnica pictórica del *collage*. El *collage* que presenta *Gestos*, responde a una estructura plana, diferente a la estructura de *De donde son los cantantes*, la cual Sarduy ha descrito como un “*collage* en profundidad”¹⁶⁰. En la obra, señala Sarduy, aparecen “signos de muchos niveles, es decir, muchos estratos del lenguaje.”¹⁶¹ [...] Se trata de heterotopías, de lugares que se desprenden y transforman, de espacios de décrochés, que se van encerrando unos a los otros”¹⁶². Cuba se presenta como un espacio que representa el diálogo y dinamismo cultural, como una red sucesiva de filigranas¹⁶³ textuales. En un plano geométrico, la idea de “textil en profundidad” podría traducirse como la emergencia espacial del círculo – bidimensionalidad propia de *Gestos*- hacia la elipse, como una multiplicación y proyección de sí mismo hacia el infinito en el espacio de *De donde son los cantantes*.

2. Infiltraciones del cuerpo en el relato

2.1 Teatralidad

.Ambas novelas, luego de un pequeño fragmento introductorio a los acontecimientos, inician sus relatos en un espacio teatral, a partir de lo cual se revela la condición de espectacularidad y simulación que tiñe todos los aspectos de la obra de Sarduy, donde todo espacio es un escenario y todo vestido un disfraz: en *Gestos*, luego de una descripción

¹⁵⁸ MOULIN CIVIL, Françoise. Invención y epifanía del neobarroco; excesos, desbordamientos, reverberaciones. En: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. Tomo II. *op. cit.* p. 1666

¹⁵⁹ KRISTEVA, Julia. “Le mot, le dialogue et le roman.” p. 85 En: *Ibid.*

¹⁶⁰ RODRIGUEZ MONEGAL, E. *op. cit.* p. 1802

¹⁶¹ *Op. cit.* p.1800

¹⁶² TORRES FIERRO, D. *op. cit.* p. 1817

¹⁶³ “Deidades amarillas. Pájaros flavios. Gamos. Van entre los vidrios, ceñidas de lluvia coronadas de orquídeas congeladas de *Palm Beach*, limpias entre escoria [...] fragantes entre motores *Diesel* en desecho [...] van cantando Inch bin von Kopf bid Fuss auf Liebe eingestellt” SARDUY, S. *De donde son... op. cit.* p. 332

compulsiva de las calles de La Habana, el relato se inicia en el Cabaret donde trabaja la mulata anónima, momento a partir del cual el espacio del espectáculo se empieza a exhibir siempre en alternancia con el espacio bélico de la Cuba prerrevolucionaria. En *De donde son los cantantes*, luego del capítulo introductorio “Curriculum Cubense”, se inicia el relato con la representación de Flor de Loto en el Teatro erótico de *Shangay*, escena en la cual la vedette, por medio de cambios de maquillajes, vestidos y máscaras, juega a camuflarse, lo cual despierta un incontrolable deseo en el General. También la mulata de *Gestos*, se ve envuelta constantemente de estos elementos, los cuales, por su parte, camuflan su vida y aspecto diurno de lavandera, y del mismo modo aportan a la clandestinidad de sus actividades revolucionarias.

Sin embargo, ya que todos los elementos de la obra presentan una naturaleza textual, estos rasgos en torno a la espectacularidad siempre trascienden hacia las mismas dinámicas de construcción del relato. Es decir, el travestismo, la simulación y la teatralidad, aparecen tanto como rasgos propios de los personajes-significantes, como de la estructura global de la obra, por lo cual, la obra en sí misma, deviene escenario y travesti, al igual que las dinámicas internas que la sostienen. En este sentido, en *Gestos*, el rasgo de performatividad, se hace presente en consonancia con un juego lingüístico-erótico, que reside principalmente en la gestualidad que devela finalmente el texto, dispuesto como un conglomerado de ideogramas, cuyos movimientos y desplazamientos dan lugar a la danza textual. La escritura se presenta como un espectáculo, a partir tanto de la ejecución gestual de Sarduy, como de la danza deambulante de los significantes por el texto: Sarduy señala:

Se trataba de obtener una especie de *action writing*, una escritura en que el cuerpo en su totalidad participe, no sólo la cabeza -llamémosla- muscular. Se podría decir que, como un diagrama tántrico, la energía asciende del sexo, por el centro del cuerpo, hasta la mano, conduce la mano: el flujo de sangre es un ascenso de vocales y consonantes, átomos rojos, letras incandescentes [...] La mano traza un brochazo que es la furia de las imágenes, la fuerza de la escritura como energía nerviosa, la irrupción seminal¹⁶⁴.

En *De donde son los cantantes*, los personajes-significantes Flor de Loto, El General, Dolores Rondón y Auxilio-Socorro, como se ha mencionado, corresponden a la representación de cuatro discursos culturales, entre los cuales, el cuarto de Auxilio-Socorro, corresponde a la

¹⁶⁴ TORRES FIERRO, D. *Op cit.* p.1816

superposición de los tres anteriores: a partir de la correspondencia que hace Sarduy entre cuerpo y texto, el rasgo de espectacularidad se da en la novela a partir de la manera en que éstos discursos se exteriorizan y exhiben de manera estratégica, dentro de una dinámica siempre erótico-lingüística. Este aspecto se problematiza de manera clara en la forma de guión dramático en base a la cual se estructura el texto del segundo capítulo, pero que también se hace presente en algunos fragmentos del resto de la novela. En el capítulo “La Dolores Rondón”, Sarduy instala la temática del diálogo lingüístico, a través de la leyenda de la cortesana de Camagüey, en la cual queda ilustrado una cierta forma de ser del ejercicio dialógico, que toma lugar en el variopinto escenario cultural de Cuba desde la colonización, y cuyo carácter estratégico exigía el talante performativo que Sarduy expone por medio de la estructura de guión.

La tercera parte de *De donde son los cantantes*, describe una sucesión de “espectáculos” asociados a la procesión que realizan Auxilio y Socorro con el Cristo de madera. No sólo el recibimiento del Cristo en La Habana¹⁶⁵ responde a la parafernalia con la cual se recibiría a cualquier líder de suprema admiración popular o celebridad, sino que también resulta un espectáculo, sobre todo para el lector, todo el proceso de descomposición que va sufriendo el Cristo, a medida que se acerca a la capital. La espectacularización paródica de la corrupción corporal y de la muerte, finalmente corresponde a uno de los motivos más importantes de la obra de Sarduy, cuyo desarrollo, como se verá más adelante, se acentúa de manera significativa en la tercera etapa de su novelística.

2.2. Tatuaje

Gestos, es uno de los enaltecimientos más importantes en la obra de Sarduy, de la concepción de la escritura como ejercicio de un arte principalmente pictórico. Sarduy toma con ímpetu el rol del escritor como “Tatuador”¹⁶⁶, noción que desarrolla en su ensayo *Escrito sobre un cuerpo*, donde expone algunos argumentos sobre la plasticidad del signo escrito¹⁶⁷ y la actividad gestual por parte del autor, que esta “escripturalidad” requiere. El tatuaje al interior del relato, como dibujo cifrado con tinta en la superficie dérmica de los personajes, corresponde a un recurso que inmediatamente despliega al interior del relato nuevos niveles discursivos, puesto

¹⁶⁵ La escena funde la entrada triunfante de Cristo a Jerusalem con la entrada de Castro en La Habana el 59.

¹⁶⁶ SARDUY, S. La aventura (textual) de un coleccionista de pieles (humanas). *Escrito sobre un... op. cit.* p. 1154.

¹⁶⁷ *Ibid.*

que abre todo un nuevo espacio de textualización (una nueva página en blanco), al interior de una sola de sus unidades significantes (el cuerpo de cualquiera de sus personajes).

Muchas veces, los tatuajes corresponden a complejos paisajes, los cuales aparecen como verdaderos murales corporales u obras de arte, en cuya descripción el lector se hunde y deja de ser consciente de que corresponde a una inscripción dérmica, dentro de otra inscripción mayor, correspondiente a la obra novelística. En *De donde están los cantantes*, en el capítulo “Junto al río de cenizas de rosa” es posible percibir un ejemplo de lo anterior: “pintada la reproducción en miniatura de un tondo cóncavo, Johnny se pega contra el vientre para verlo. Un mar embravecido ocupa casi toda la media esfera –líneas continuas en tinta negra, como las vetas de un árbol-, en él se distingue a penas una barca. A la derecha un farallón, rocas que ciñe la espuma, un cielo con cuños rojos”.¹⁶⁸ . Sarduy abre una puesta en abismo (*mise en abyme*) de niveles al inscribir: un texto al interior de un texto mayor correspondiente al cuerpo del personaje, que además está inserto en el texto sobre el componente oriental de lo cubano, el cual al mismo tiempo se inserta en la segunda novela, de las siete que componen su novelística completa, a partir de la cual Sarduy transmite su propio texto sobre la cubanidad. Y aún así, el tatuaje descrito en el estómago de la personaje, la doble de Flor, *María Eng*, corresponde a una recreación del original: un paisaje (texto) inscrito en la hoja de un álbum en forma de abanico, dibujado en tinta y color sobre seda, de propiedad de LI Sung, quién vivió entre 1166 y 1243¹⁶⁹:

¹⁶⁸ SARDUY, S. *De donde son... op. cit.* p. 350

¹⁶⁹ SARDUY, S. *De donde son...Op. cit.* p. 350

La puesta en abismo espacial (*mise en abyme*)



El tema del tatuaje, bajo la concepción del texto dérmico inscrito en el cuerpo, por medio de un ritual quirúrgico que conjuga tortura y éxtasis, en esta escena, reside en el talentoso personaje Carita de Tortuga: “muy antiguo maestro en las artes simétricas del placer y el horror de los ojos: Pintura y Tortura chinas”¹⁷⁰. Las indagaciones de Sarduy sobre la dimensión sádica y ritual del tatuaje, y del suplicio como acto espectacular, se encuentran en estrecha consonancia con los estudios expuestos por Georges Bataille, en su obra de 1961, *Las lágrimas del Eros*, en cuyo último capítulo, titulado “La Tortura China”, refiere a cuatro fotografías, tomadas en China durante los primeros años del siglo XX, en las cuales aparecen imágenes reales de ejecuciones públicas, a partir de las cuales Bataille observa –en el rostro de los torturados principalmente- la conjugación de los sentimientos de éxtasis y de dolor, provocados por la experiencia de la muerte. Estos análisis, influyen significativamente las representaciones de Sarduy sobre el discurso y la identidad, como un tatuaje resultante de un ritual doloroso de ciframiento. Fenómenos como el que observa Bataille a partir de las fotografías del suplicio, ayudan en cierta medida a comprender la estrecha vinculación que ve Sarduy entre el tatuaje (bajo estas connotaciones rituales) y la cultura oriental, cuyo tratamiento irá incrementándose a medida que avanza su obra narrativa

¹⁷⁰ Ibid.

2.3. Deseo

En *Gestos*, Sarduy expulsa una empalagosa y caprichosa descripción del paisaje cubano, el cual se acentúa a partir del recurso de la reiteración: una bomba más cae, un café más, una pastilla más para el dolor de cabeza, un daiquiri más, una fiesta más, etc.; pareciera que nada logra finalizar del todo, o colmar ningún espacio. Para la mulata, todo permanece en la espera y la falta;

Ella debe esperar aquí abajo o salir a la calle, a deambular entre la gente que va y viene hasta que amanezca, hasta que rendida de buscarlo entre los que vienen de la playa, entre los que apuntan números, entre los que toman café, decida irse a su casa; a lo que ella dice que es su casa: el lugar donde durante el día lava y durante la noche espera el día para lavar [...] Lavar el día la cabeza cantar la noche la cabeza qué asco de vida lavar todo el día él no ha venido la cabeza miren qué estampa la aspirina la vida es fantasía qué dolor de cabeza hasta que llegue la muerte la aspirina¹⁷¹.

La espera, y la incertidumbre, permea todos los ámbitos del relato: la espera por el amor del blanco, la espera de la Revolución, la espera del bien estar físico de la mulata que sufre de jaquecas, la espera por que caiga otra bomba, entre otros aspectos. La tortura que provocan estas carencias y dolores, al igual que el vértigo que inspira el contexto político bélico, hacen que de una u otra forma, la muerte aparezca bajo el perfil ambivalente de terror y deseo; ya que se instala inminente como una posibilidad de final y una suerte de alivio. Del mismo modo, en *De donde son los cantantes*, la “pelona” se propone como una suerte de triunfo en la entrada de Cristo en la Habana cubierta de nieve, también como término un proceso de degradación y de corrupción corporal.

En esta segunda novela, también se muestra de manera clara, la relación entre palabra y deseo, a partir de la confluencia de la condición corporal y textual que presentan los personajes, que hace finalmente que todo encuentro lingüístico devenga un encuentro erótico. Tanto Flor de Loto, como Dolores Rondón, el General y Auxilio-Socorro, buscan su objeto de deseo y son objeto de deseo al mismo tiempo; hecho que, bajo la condición de significantes, se traduce en el intento de todos por alcanzar su referente; su “sentido”; el nombre, al cual sólo pueden “rodean”¹⁷², y que, por causa de esa imposibilidad, desean. En *Escrito sobre un cuerpo*, con

¹⁷¹ SARDUY, S. *Gestos. op cit.* p. 274

¹⁷² Recordar la imagen de órbita que describe la proliferación significativa alrededor de un centro innombrable, elidido. Véase SARDUY, S. La alegoría: Galileo/Tasso. *Barroco. op cit.* pp. 1219-1222

respecto a esta correspondencia corporal y textual, Sarduy señala: "... planos de intersexualidad son análogos a los planos de intersexualidad que constituyen el objeto literario. Planos que dialogan en un mismo exterior, que se responden y completan, que se exaltan y definen uno al otro: esa interacción de texturas lingüísticas, de discursos, esa danza, esa parodia es la escritura"¹⁷³ A partir de la noción de objeto de deseo esquivo, Sarduy expone la problemática del diálogo cultural, afianzado a una lógica erótica del cuerpo textual. Como se mencionaba en el capítulo anterior, el fenómeno cultural y fenotípico del mestizaje, de encuentro y diálogo entre discursos y cuerpos, siempre se instala en un terreno de lucha erótica y por lo tanto también hegemónica. El deseo por el sentido, que converge con el deseo de nombrar, que es, al mismo tiempo, el deseo de poseer. De acuerdo a estas nociones, Sarduy propone la relación entre La Mulata y El Blanco, en *Gestos*, a la que también hace alusión la historia de Dolores Rondón y Mortal, en la segunda novela de esta etapa.

III. PARODIA

En *Gestos*, como un escenario repleto de color y movimiento, la cubanidad aparece como un verdadero desfile carnavalesco, en el cual el dramático contexto político, se ve apaciguado por el dispositivo humorístico. Al final de la obra, en el capítulo duodécimo, mientras las tropas revolucionarias entran en La Habana, las palabras de La Mulata en referencia al nuevo período revolucionario, parecieran ser las del mismo Sarduy, augurando su nuevo período narrativo de indagación, crítica y resistencia, basado en lógica carnavalesca de la inversión y la parodia: "Habrá que cambiarlo todo, que virar la vida boca abajo, y luego salir de pronto a la calle, a cualquier esquina e ir sorprendiendo a cada uno que pase para sacudirlo por los hombros y gritarle oiga mire coño oiga mire hay que virar la vida al revés. O quizá sea mejor que me vaya antes de que empiece la montaña rusa."¹⁷⁴ Sarduy propone el motivo carnavalesco del "mundo al revés", no tanto como un nuevo estado de ser de las cosas -con respecto al período de transición político cubano al cual alude la obra en este caso- sino que más bien, propone la parodia y la puesta en crisis, como dinámica permanente y primordial, de su universo novelístico, a partir del cual todo hecho resulta susceptible de cambio, y por ello, siempre aparecerá operando en diálogo con su opuesto.

¹⁷³ SARDUY, S. *Escrito sobre un... op. cit.* p. 1151

¹⁷⁴ SARDUY, S. *Gestos. op. cit.* p. 326

El tratamiento del recurso paródico, ya se hace presente en *Gestos*, con toda complejidad y esplendor desde la primera descripción de la protagonista, quien termina, nada más y nada menos que deambulando por las calles de La Habana con una bomba en la cartera. Desde el inicio, Sarduy comienza a poner en práctica su ejercicio de deconstrucción y de distanciamiento, al remarcar la autonomía de la protagonista: “Pero ésta es la mejor de todos. Casi nadie la conoce. Aparece cuando quiere. Canta si tiene deseos. Siempre bebe. Ella dice “qué dolor de cabeza, qué asco de vida, qué mierda”, y antes de salir a la pista se toma una aspirina. [...] Ella modifica la letra de las canciones y frecuentemente tararea párrafos enteros que no recuerda; una vez interrumpió para hablar de su dolor”¹⁷⁵.

A partir de esta descripción, Sarduy pone en crisis la idea misma de personaje y de narrador, puesto que describe a La Mulata, como si ésta no fuera producto de su creación, sino que tuviera un discurso propio. Esta autonomía, no sólo se expone a partir de facultades que describe Sarduy, sobre la manipulación del lenguaje mismo, sino que además también a partir del acto de citarla por medio del uso de las comillas¹⁷⁶.

De acuerdo con el principio elemental del artificio, el mismo Sarduy, en varias ocasiones se ve envuelto en el relato como personaje narrador, donde es interpelado por los demás personajes, quienes también inciden en sus propios cuerpos y mundos discursivos. Dentro de esta lógica, la función del narrador circula por las distintas voces de los personajes, incluido Sarduy mismo.

Pero no se trata de hacer que un personaje cuente la novela y que luego el otro continúe la narración; ni tampoco se trata de que uno de los personajes de la novela sea narrador. Aquí la narración circula y es constantemente puesta en tela de juicio. Si el personaje no está de acuerdo con su papel, con la aventura que se le asigna, protesta [...] Yo mismo, como “autor”, en más de una ocasión me veo obligado a defender mi escritura [...] Otras veces lo que defiende es mi “honor” [...] la narración aquí es un carbón ardiendo. Porque la verdadera función de la narración está siempre a cargo de la escritura¹⁷⁷

¹⁷⁵ *Op. cit.* pp. 271-272

¹⁷⁶ Por medio de uso de las comillas en los discursos de sus personajes, Sarduy pone en crisis, no sólo las diversas voces y niveles discursivos del relato, sino que, instala la reflexión en torno a la rigidez del mismo sistema de marcas gramaticales, el cual se estructura a partir de la infiltración de otros discursos morales y utilitarios, que modifican y reglamentan el lenguaje, a la hora de aparecer ciertas problemáticas como las que suscitan el acto de reproducir un discurso ajeno de manera literal. Sarduy en este acto ostenta el poder legitimador de la autoría -por medio del recurso de las comillas que refiere a la cita-, esta vez, aplicada a un personaje de ficción, y a través de ello, la autonomía que otorga la posesión de un discurso propio.

¹⁷⁷ RODRIGUEZ MONEGAL, E. *op. cit.* p. 1803

Sarduy monta una escena paródica del acto mismo de escritura, incluida su condición de autor y de narrador, de manera que, el espacio discursivo se convierta en un escenario dinámico, dialógico y conflictivo, en el cual, el mismo Sarduy corra el riesgo de ser destronado de su autoría, y se vea obligado a resolver el juego discursivo, desde sus reglas internas. En *De donde son los cantantes*, Auxilio y Socorro, resultan ser los personajes más quisquillosos de la narración: no sólo protestan cuando Sarduy cae en descripciones demasiado floripondias, sino que también demuestran su descontento, cuando entre ellas ven confundidos sus propios discursos.

La mayoría de las veces (por no decir “todas”), los personajes, lugares o situaciones en la obra de Sarduy, se configuran como deformaciones, o citas paródicas, de otros discursos anteriores, cuya dimensión artificiosa, exhiben. La parodia, y el distanciamiento que ésta provoca, no sólo permite observar con lucidez los procesos de construcción de sentido, sino que además apropiarse de ellos, hasta llegar a anular o degradar aquello que ha sido considerado como espiritualmente sublime, ideológicamente intocable y culturalmente hegemónico. La escena del Cristo de madera, en *De donde son los cantantes*, hace un verdadero homenaje al ritual carnavalesco de coronación y destronamiento, en el cual el rey del mundo productivo de la norma, es ridiculizado y remplazado por su versión paródica, el monstruo o el bufón¹⁷⁸. En este caso los dos “reyes” o poderes parodiados corresponden a la figura de Cristo y de Fidel Castro, y a sus respectivas entradas triunfantes, las cuales legitimaron simbólicamente su poderío.

Cristo: metáfora de la hegemonía de lo blanco, del cristianismo, estandarte de la evangelización y de la colonización, del razonamiento productivo y de la cultura occidental en general, entra, en progresiva descomposición y siendo torpemente arrastrado por Auxilio y Socorro, a La Habana, donde es recibido como si fuera el más aclamado ídolo hollywoodense¹⁷⁹. La cita, parodia particularmente su apoteósico recibimiento, como salvador, al entrar en Jerulases, poco tiempo antes de su muerte. Por otra parte, la escena hace una cita paródica del peregrinaje que realiza Fidel Castro, con sus “barbudos”, desde Santiago de Cuba hasta La Habana, durante los primeros días de 1959. Machover analiza algunos de los elementos citados

¹⁷⁸ v: BAJTÍN, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE, 1986

¹⁷⁹ La decisión de Sarduy de instalar en la obra al Cristo de madera, como cualquier retrato del más aclamado y decadente ídolo Hollywoodense, surge no sólo de su intención de nivelar discursos y superficies de significación, si no que también alude a la innegable introducción, en las culturas occidentales y en la Latinoamericana en particular, de todo lo sagrado -y en particular la imagen de Cristo- en el mercado como icono popular

en la escena del Cristo-Castro, y algunas conexiones entre ambos: “los guerrilleros reagrupados alrededor de Fidel Castro, después del desastre inicial que constituyó el desembarco de *Granma* en diciembre de 1956, eran doce, como los apóstoles. La barba, por supuesto, es un atributo crístico. Además, Fidel Castro llega al poder a la edad exacta de 33 años, edad mítica, la de la muerte de Cristo, como si se tratara de una Resurrección”¹⁸⁰. Pero la puesta en abismo de la cita paródica, no termina en la performance de Fidel Castro, ya que ésta por su parte, correspondía a un *remake* de otra acción histórica: la “invasión” de Oriente a Occidente, realizada por las tropas “mambisas” de Antonio Maceo durante la segunda guerra de independencia, entre 1895 y 1898.¹⁸¹ A través de la escena del Cristo, Sarduy pone en tela de juicio, las dos caras opuestas que han definido lo cubano de manera radical: la colonización europea, cuya cultura cristiana se imbricó en la médula de la cubanidad; y la Revolución, cuyos objetivos principales tenían que ver con la reconstrucción de una identidad cubana, emancipada de los imperialismos y de sus lógicas colonizadoras.

De esta manera, el autor toma distancia también, de un episodio correspondiente al acto simbólico que da inicio a los pesares del exilio, no sólo de Sarduy, sino, de muchos otros escritores y artistas cubanos. Machover también señala al respecto que “Muchos han intentado expresar sus sufrimientos y sus desdichas, a veces en clave, por medio del humor”¹⁸², pero que aun cuando la risa haya servido para enjugar las lágrimas, tampoco se trata de llorar sobre la condición de exiliados, ya que, los que se quedaron en Cuba, se encuentran en una situación aún más desdichada, que es la falta de libertad¹⁸³

Pero Sarduy no sólo parodia eventos específicos, referentes a los últimos días del batistado y la Revolución, coincidentes con los eventos de los cuales él mismo fue testigo antes de dejar La Isla, sino que va más lejos en el tiempo y en el espacio, para citar elementos transversales de la historia cubana. La segunda parte de *Donde son los cantantes*, alusiva a la cultura africana, corresponde a una parodia -como él mismo autor ha señalado- del sistema electoral y el caudillismo propio de los tiempos de la república en Cuba, la cual está imbricada al mismo tiempo, con la parodia que hace Sarduy de la leyenda camagüeyana de la criolla Dolores Rondón y su interesado amor Mortal, por medio del cual ella ascendería en el estrato social.

¹⁸⁰ MOCHOVER, J. *op cit.* p. 74

¹⁸¹ *Op. cit.* p. 76

¹⁸² *Op. cit.* p. 212

¹⁸³ *Op. cit.* p. 210

SEGUNDA ETAPA

El periplo

Cobra (1972) y *Maitreya* (1978)

I. TEXTO-CONTEXTO

1. Contexto de producción

Entre 1971 y 1972, Sarduy viaja por diversos países de Europa, África y Asia, conociendo las bases del pensamiento y cultura oriental, cuyos fundamentos filosóficos y místicos llamaron su atención desde muy joven, incluso desde antes de salir por primera vez de Camagüey. De este período surge *Cobra*, obra por la cual Sarduy recibe el premio Medici en 1972, ya que corresponde a un verdadero tratado del *modus operandi* de su escritura y estética neobarrocas. En menos de un año, el cubano ya comenzaba a estructurar lo que sería su tercera novela, y la segunda de este período, *Maitreya*, a partir principalmente de un viaje que realizará a Indonesia en 1973.

Cobra y *Maitreya* corresponden a una segunda época en la novelística de Sarduy, en la cual es posible percibir un cambio radical en cuanto a su escritura y a la manera de representar la cubanidad en relación a la etapa anterior, ya que su perspectiva se ve significativamente reformulada, a causa del contacto que tiene con la cultura oriental y con formas de percepción y de comprensión radicalmente distintas a la que mantenía hasta ese entonces, al igual que sus nociones acerca del universo, del arte, de la naturaleza, del individuo y del concepto de identidad.

El periplo del cubano, provoca un desplazamiento, a partir del cual las reflexiones del autor se ven eyectadas a un nuevo estado de crisis e inestabilidad, puesto que el foco, a través del cual Sarduy observaba la cubanidad, se ve duplicado y puesto en crisis, por la aparición de “lo otro”; ya que, del mismo modo como sucedió con Cuba en París, los fundamentos del hinduismo y del budismo, desocultan la imagen de Occidente como reverso. A raíz de este suceso, surge en la perspectiva del escritor, un fenómeno bastante curioso, cercano a una suerte de orientalismo inverso, en vista de que, al encontrarse de frente a la cultura oriental, la reacción de Sarduy no es la de comprobar ciertas imágenes, o especulaciones occidentales y colonialistas

sobre Oriente, sino que más bien hace el ejercicio inverso de mirar a Occidente, Latinoamérica y, en particular, a Cuba, desde un lente sin precedentes. Luego de recorrer la India y otros países de África y Asia, Sarduy comienza a reconocer, tanto en sus espacios como en algunos de sus elementos cotidianos, diversos guiños de lo cubano; como si Cuba se encontrara filtrada entre sus vestimentas, alimentos, paisajes, y costumbres: “yo nunca he salido de Cuba [...] sigo aquí –allá– mirando [...] en el calor indio, las hojas que caen sobre los grandes turbantes morados de los campesinos que duermen a la sombra, sobre un brahman que lee junto a las ruinas, que canta deletreando los signos rojos del texto sánscrito”¹⁸⁴. Oriente le muestra a Sarduy, literalmente, un nuevo rostro de Cuba, que problematiza y desborda los límites geográficos y culturales, dentro de los cuales se encontraba circunscrita la idea de cubanidad.

En la etapa anterior, la identificación entre Cuba y el concepto de vacío, radica principalmente en el rasgo de inefabilidad e ininteligibilidad (en la nebulosa) instalada en las bases de la identidad, no sólo cubana, sino que también latinoamericana. En esta segunda etapa, dicha noción de vacío adquiere una connotación bastante distinta, pues esta vez aparece como un vacío sublime, silencioso y claro, frente al cual, cualquier nombre o significante resulta superfluo e innecesario, y por lo tanto también la búsqueda misma por definirlo o comprenderlo. Como recién se mencionaba, Sarduy compara las distintas perspectivas, y se da cuenta que a través de la mirada occidental, motivada por un profundo *horror vacui*, todo tiende a aparecer revestido de lenguaje y sometido a su banalidad: “Creo que si un escritor tuviera una experiencia del budismo, una verdadera experiencia, como casi es imposible que la tenga alguien condicionado por el occidente y por el cristianismo, es decir, por la técnica, renunciaría a todo arte, incluso al arte de escribir, que en definitiva es un saber más y una virtud tan anodina como cualquier otra [...] detrás de esa capacidad [...] de poner puntos y comas y buenos adjetivos [...] no hay más que banalidad”¹⁸⁵. A raíz de esta experiencia reveladora; de esta segunda salida epifánica¹⁸⁶; las reflexiones expuestas por Sarduy en *Cobra*, se dirigen, antes que hacia cubanidad, a la raíz misma del lenguaje, el cual emerge ahora, como la única vía de percepción y de representación posible para la cultura occidental; como un ejercicio “morfoseante” (que da forma) a lo que es por naturaleza, amorfo. En este sentido la escritura aparece como una suerte de salvaguarda de la discapacidad occidental del logocentrismo, de la cual, el mismo Sarduy por

¹⁸⁴ TORRES FIERRO, D. *op. cit.* p.1814

¹⁸⁵ *Op. cit.* p.1819

¹⁸⁶ La primera correspondencia a la claridad que Sarduy tiene sobre Cuba por primera vez, luego de decidir quedarse en París, y cuya repercusión devino en las dos novelas correspondientes a la primera etapa.

cierto, no está desprovisto, y gracias a ello su obra puede seguir desplegándose. La escritura, en tanto neobarroca, no aparece entonces, solamente como un procedimiento autorreflexivo, que rescata el sentido en su mismo acto de búsqueda¹⁸⁷ y que por lo tanto deviene artificiosa, sino que ahora se convierte en un procedimiento, de carácter meditativo (repetitivo), que busca la pérdida del sentido -su vaciamiento- por medio del intento de suprimir la búsqueda misma, es decir, de anular el deseo por el sentido. De esta manera la escritura deviene paradójica, tautológica y aún más despilfarrante, en tanto se torna búsqueda de su propia anulación.

Por lo tanto, la primera obra de éste período, *Cobra*¹⁸⁸, corresponde a este detenimiento en las raíces del lenguaje y el replanteamiento sobre las reglas del juego textual; como un estado de contemplación y experimentación, en cual el cubano se da el lujo de mirar, modificar y deformar, el cuerpo del texto, en el acto mismo de narrarlo. *Cobra* expone la escritura neobarroca, tanto en su dimensión metodológica como práctica, puesto que lo dicho por los significantes textuales, coinciden con el acto mismo de decir. En este período también es posible vislumbrar con claridad, la influencia del grupo *Tel Quel*, sobre todo en cuanto a su fascinación por la China de Mao¹⁸⁹ y sus fundamentos estructuralistas. Sarduy da cuenta de esta repercusión en una entrevista dada a Emir Rodríguez Monegal: “llegaron a pensar que la escritura cuando parece decir otra cosa, si es verdaderamente escritura, lo primero que se refleja es eso [...] el *acto de escribir*, con sus estructuras propias y su dimensión según creo ontológica”¹⁹⁰. Es esto, lo que precisamente exhibe *Cobra*.

En estrecha relación a esta visión, Sarduy intenta desarrollar la experiencia textual a partir del concepto del tatuaje, entendido como una experiencia ritual, extática y agónica, llevada a cabo por medio del acto quirúrgico, en el cual, la aguja entintada penetra y transgrede el límite dérmico para cifrar los grafos que harán al cuerpo aparecer; existir. La visualidad durante esta etapa, por lo tanto, sigue siendo un recurso primordial, no solo a partir de su vinculación con el concepto de tatuaje, sino que, al igual que en *Gestos*, muchas escenas siguen estructurándose a partir de la integración de la pintura y el texto, ya sea por medio del recurso de la cita, la metáfora o la imaginación técnica¹⁹¹.

¹⁸⁷ Del modo como aparece el neobarroco en el horizonte latinoamericano ante la dificultad de autodefinirse

¹⁸⁸ Obra por la cual Sarduy recibe el premio Medici en 1972

¹⁸⁹ GONZALEZ ECHEVERRÍA, R. 1997. La nación desde *De donde son los cantantes a Pájaros de la playa. Cuadernos Hispanoamericanos*. (563): p. 59

¹⁹⁰ RODRIGUEZ MONEGAL. E. *op. cit.* pp. 1809-1810

¹⁹¹ Sarduy describe tres niveles en relación a las formas en que la pintura se integra en el texto: la visualidad mimética: cuando la imagen es una cita exacta de una obra pictórica; la visualidad metafórica: cuando la imagen alude de manera

Existen algunas anécdotas a las cuales Sarduy atribuye el título de la obra y sus motivaciones a escribirla. Una de ellas, y la más significativa al parecer para el autor, corresponde a una frase que escuchó el autor en una playa de Francia: “Cobra murió en jet en el Fujiyama”.¹⁹² Sarduy cuenta que Cobra realmente era un travestí de un famoso cabaret parisino, quién muere en un accidente aéreo, de vuelta de realizar una gira por Japón. Sarduy afirma que perfectamente toda la obra podría corresponder al desarrollo de esa frase o a su “sacudimiento, como decían los surrealistas”¹⁹³, pero, por otro lado, *Cobra* también, según Sarduy, correspondería al nombre de un grupo, fundado en París en 1948, por pintores poetas y escritores procedentes de tres ciudades distintas **C**openhague, **B**Ruselas y **A**msterdam, cuyas primeras letras conforman el anagrama de COBRA¹⁹⁴. Además, González Echeverría ha señalado, que el título podría aludir al nombre de la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba, como también a una deformación del mismo nombre de *Cuba*, o incluso a su fusión con la palabra *barroco*. Con respecto al título, de su segunda obra, *Maitreya*, Sarduy ha señalado que corresponde tanto un llamado al Buda del futuro, como una dedicatoria. Dice el autor: “el título, antes, era *A Maitreya*, o también *Ven, Maitreya, ven*, que es lo que se lee, con grandes signos negros en piedras blancas, amontonadas junto a los caminos del Tíbet y de Nepal”¹⁹⁵, sin embargo, finalmente Sarduy decide cristalizar el título, solamente en el nombre del futuro líder espiritual.

En *Maitreya*, luego del detenimiento e indagación sobre los fundamentos del lenguaje y la escritura que propone *Cobra*, Sarduy vuelve a centrarse (sin dejar de lado las reflexiones en torno al lenguaje) en la estructuración de un relato, como respuesta a la pregunta por la cubanidad, en cuya representación aplica las resoluciones obtenidas en el laboratorio de *Cobra*. Sarduy indaga aún más en los fundamentos del budismo *Mahayana*, y otras múltiples corrientes

oblicua a la obra pictórica; y la imaginación técnica: proveniente del término aportado por Bacon, a partir del cual el cuadro se insinúa a partir de una estructuración y manipulación de los materiales que va más allá de lo sintáctico. SCHWARTZ, Jorge. Con severo Sarduy en Río de Janeiro. (1986-1987). *Syntaxis*. (12-13): pp. 38-45. En: SARDUY, Severo. *Obras Completas*. Tomo II. *op cit.* pp. 1830-1831. Sarduy se refiere a una cierta evolución de la visualidad, y el recurso de la cita a cuadros famosos, desde *Gestos*; “Por ejemplo cuando Cobra, desesperada por la imposibilidad de achicar sus pies, se ahorca al revés, la descripción es del *Oiseau pendu* del pintor holandés Karel Appel (del grupo Cobra); otras veces son cuadros de Wilfredo Lam, de Velázquez, de Carreño, de Leonor Fini, de Goya, los que sirven la mediación pictórica a la escritura. Puede observarse la distancia que existe entre *Gestos* y *Cobra* en el episodio del final de la primera parte cuando Cobra se emplea de tanguista y mamboleta en un night-club de Marruecos, como la cantante de la primera novela en un night-club habanero; solo que Cobra canta sus mambos en esperanto”

GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, R. Memoria de apariencias... *op. cit.* p. 1756

¹⁹² TORRES FIERRO, D. *op cit.* p.1818

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Op. cit.* p.1822

propias de la filosofía oriental, y construye un relato en el cual expone, según las apreciaciones de González Echeverría, uno de los temas más significativos de la obra de Sarduy, correspondiente a la ruina de la promesa de la ilustración y del concepto moderno de nación, que sale a relucir en detrimento de las culturales tradicionales y del pensamiento mítico (foco obturado), lo cual se rescata únicamente ante la conciencia de su propia bancarrota, cuando ya la cultura resulta incapaz de ser vehículo de lo sagrado¹⁹⁶. Por esta razón, la novela, al igual que *Cobra*, alude a la confluencia y correspondencia entre lo sagrado y lo profano, y al absurdo contenido en dicha separación terminológica, de lo cual surge la imagen de una, “India de pacotilla”¹⁹⁷, configurada a partir del recurso de la parodia y de lo kitsch. La coexistencia de dos pensamientos, uno logocéntrico y otro mítico, como ocurre en Cuba, motiva a Sarduy a configurar este “Oriente paródico, de trapo”¹⁹⁸, de cuyas plasticidades emergerá lo cubano.

2. Cuba y “lo cubano”:

Una vez más, conforme al vector que han descrito todos los desplazamientos importantes en la historia de Cuba, como ha señalado González Echeverría (al igual como se expone en *De donde son los cantantes*) *Cobra* y *Maitreya* siguen remitiendo a los tropismos cubanos que van de Oriente a Occidente, pero esta vez como un peregrinaje desde el pensamiento mismo, desde el mismo topos de comprensión oriental, hacia el occidental.

La puerta de entrada a Occidente del pensamiento europeo y, en particular, del idioma español a Latinoamérica, corresponde a la isla cubana. Sin embargo tal ingreso sucede bajo el talante del error, a lo cual las obras de *Cobra* y *Maitreya* precisamente remiten: el error de Colón de haber confundido Cuba con tierras orientales a causa de una imprecisión de cálculo. La pandilla de motociclistas, en la segunda parte de *Cobra*, pareciera recrear, a la inversa, el error de Colón, al llegar al bar de nombre “Las Indias Galantes”¹⁹⁹. González Echeverría observa que este acontecimiento “recuerda que el origen de la historia latinoamericana –quiero decir de su

¹⁹⁶ GONZALEZ ECHEVERRÍA, R. La nación desde...*op. cit.* p. 60. Como señala Mircea Eliade, la desvinculación del individuo moderno con lo sagrado, y el vaciamiento significativo de sus representaciones materiales, surge en gran medida de la diferenciación terminológica que instala la lógica productiva, entre los conceptos de lo sagrado y lo profano. ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. (4ta. Edición) Barcelona, Guadarrama/Punto Omega. 1981. p. 41

¹⁹⁷ KUSHIGIAN, Julia. Severo Sarduy, Orientalista Posmodernista en camino hacia la autorrealización. *Une ménagerie a trois: Cobra, Colibrí y Cocuyo*. 1999. En: SARDUY, S. *Obras Completas*. Tomo II. *op. cit.* p.1615. Dice Sarduy en referencia a *Cobra*: “No se trata de una India trascendental, metafísica o profunda sino al contrario, una exaltación de la superficie y yo diría hasta de la pacotilla india” *op. cit.* p.1606

¹⁹⁸ *Op. cit.* p.1611

¹⁹⁹ SARDUY, Severo. *Cobra*. Buenos Aires, Sudamericana, 1972. En su: *Obras Completas*. Tomo I. *op. cit.* p. 570

discurso- es el error, que el lenguaje en que se plasma esa cultura parte de ese error, de la falsedad de los nombres empleados para nombrar el Nuevo Mundo”²⁰⁰. Esto se vincula a lo concluido por Sarduy al visitar tierras orientales, sobre el sistema de percepción occidental, el cual se encuentra aferrado a un lenguaje, que es siempre artificio y puro revestimiento, como única forma de aprehender el mundo.

Cuba siempre va a tener que ver con lo multicultural, pero, en relación a cómo Sarduy expone esa multiculturalidad en la primera etapa de su novelística -a partir de los tres substratos principales de lo asiático, lo africano y lo europeo, propuestos en *De donde son los cantantes*- en esta etapa el textil cubano aparece aún más intrincado y colorido, y perfilado principalmente en función de la confluencia entre lo cubano y los países orientales, dentro de la cual, la multiculturalidad resulta ser uno de los rasgos comunes más significativos. Vinculado al hito del descubrimiento, Sarduy propone Cuba, en esta etapa, como punto de encuentro entre Oriente y Occidente, no sólo por su posición geográfica o la multiculturalidad, sino que principalmente como un topos o *locus* dialógico -de convergencia- entre dos estructuras de pensamiento diferentes: el pensamiento mítico, ritual, sagrado y circular; y el pensamiento logocéntrico, occidental, europeo, cristiano y productivo, como se había anunciado algunos párrafos atrás. El genocidio de las culturas indocubanas precolombinas, llevado a cabo en el proceso de colonización, conlleva la instalación de múltiples y muy diversas culturas en un mismo terreno, y con ello, la instalación de sus respectivas perspectivas religiosas. La multiculturalidad cubana implica, al mismo tiempo, un variopinto paisaje de dioses, concepciones cosmogónicas y rituales, donde lo sagrado y lo profano coexiste. El cubano, filólogo y poeta, Guillermo Rodríguez Rivera, se refiere a este aspecto de la cubanidad en su ensayo *Por el camino del mar. Los cubanos*:

Ningunos dioses más aptos para sobrevivir en las condiciones de la esclavitud que los del perfectamente estructurado panteón *yourubá*, traídos al occidente cubano por negros procedentes de Nigeria [...] Esa perfecta síntesis religiosa sobreviviría en Cuba, primero enmascarándose en las imágenes y en los atributos de los santos católicos, y al cabo fundiéndose con ellos en proceso de aculturación, que Fernando Ortiz llamó, más apropiadamente, de transculturación.²⁰¹

²⁰⁰ GONZALEZ ECHEVERRÍA, R. *op cit.* p. 59

²⁰¹ RODRIGUEZ RIVERA, G. *op. cit.* p. 20

Rodríguez Rivera describe uno de los aspectos centrales de la identidad cubana, y por ende, también de la novelística de Sarduy, correspondiente a la convivencia de elementos disímiles e incluso, en algunos casos, contradictorios. Rodríguez Rivera, sin pasar por alto las múltiples fusiones y fenómenos de transculturación que suceden dentro del contexto cubano, remarca un rasgo que, según su perspectiva, permanece y se instala, por sobre otros, como prioritario: la concepción comunitaria, por sobre la individualista, heredada del carácter ritual y festivo de las culturas Africanas, lo cual se plasma en todos los aspectos de la vida cotidiana cubana, hasta llegar a inmiscuirse inclusive, en lo más profundo del ámbito político.²⁰² La coexistencia de variados imaginarios religiosos en Cuba, implica también la convivencia, continuando con Rivera, de perspectivas éticas completamente contrarias.²⁰³

Mientras el catolicismo español divide tajantemente el mundo en lo bueno y lo malo, el negro es un pagano, que se acerca más al modo de ver el mundo propio de los antiguos griegos que al moralismo judío. Los dioses del negro son magnificaciones de las grandes fuerzas naturales y humanas, capaces de hacer tanto el bien como el mal, y cuya superioridad no emana de un designio moral sino de su poder y de su eternidad²⁰⁴

La permanencia de perspectivas contradictorias o excluyentes en un mismo espacio, se vuelve posible a partir de un significativo sentido de tolerancia, sobre todo con respecto a las nociones particulares sobre lo sagrado y lo profano; puesto que la “sacralidad” o “profanidad” en cada imaginario religioso, deviene aleatorio en la medida que ante la otra cultura dicha sacralidad se vea invalidada. Julia Kunishigian ha mencionado que justamente a través del recurso de exaltar la superficie, y de exhibir todo elemento bajo un mismo nivel jerárquico Sarduy logra poner en tela de juicio la interpretación de la realidad²⁰⁵, al igual que aquellas categorías que se intentan posicionar como hegemónicas. Para ejemplificar este aspecto, Sarduy describe una imagen que llamó mucho su atención: “Como en Sua-yanbunath, en Nepal, los monos vienen a comerse las ofrendas que se depositan ante Buda, o los jóvenes monjes se tocan y juegan mientras recitan las plegarias. No hay seriedad a priori en los discursos sino *intensidad del significante*²⁰⁶” Y en relación a los personajes de *Cobra* “siempre “cortan” lo que puede volverse enfático con un acto

²⁰² *Op cit.* p. 22

²⁰³ Como la mayoría de los etnólogos, González Rivera no contempla como prioritario el componente oriental en el desarrollo y conformación de la identidad y cultura cubana.

²⁰⁴ *Op. cit.* p. 24

²⁰⁵ KUSHIGIAN, J. *op. cit.* p.1606

²⁰⁶ TORRES FIERRO, D. *op cit.* p. 1820

anti-ritual: la sangre de una ceremonia sádica puede volverse Ketchup. El semen de la misma ceremonia, yougurt²⁰⁷. La comunión y diálogo de elementos contrarios, uno reverso del otro, propio del pensamiento carnavalesco y barroco, es lo que intenta hacer Sarduy con los relatos de *Cobra* y *Maitreya*, puesto que, conforme a su lógica metonímica, el autor propone ambas obras como una sola unidad de estructura doble y especular, en la cual una se propone como reverso de la otra.

Del mismo modo como Fernando Ortiz definió la multiculturalidad cubana a partir del plato popular, conocido en La Isla como “ajiaco”²⁰⁸, Sarduy también suele aludir a la gastronomía -y de manera particular en *Maitreya*- para dar cuenta de las mixturas propias de la cultura cubana y de su carácter barroco: “a lo largo de los mares, hasta Matanzas, los cánones centenarios de la cocina cubana, mezclando, en platos enchumbados y aparatosos, sus ingredientes incompatibles y básicos: puerco adobado en rodajas de piña, pollo en salsa agridulce, pato con naranja y otras variantes tan perversas que el pudor gastronómico impide citarlas”²⁰⁹

Otro aspecto importante de mencionar en referencia a la representación de la cubanidad propia de este período, corresponde a la metamorfosis, ya anunciada, que presenta el concepto de vacío, con el cual Sarduy identifica las bases de la cubanidad, generada por la reformulación de la noción occidental, frente a los fundamentos del Tao te ching; en cuyas bases Sarduy logra positivar, en cierta forma, el vértigo y la angustia con la cual se asociaba la identidad cubana: “En el origen no hay Nada (*wu*) –reza el Tao-te ching-; la Nada no tiene nombre. De la Nada nace el Uno; el Uno no tiene forma”²¹⁰. En este mismo sentido, la metáfora de la nieve, ya presentada en *De donde son los cantantes*, y ahora también expuesta en *Cobra* y *Maitreya*, refleja la permanencia y renovación de aquella vinculación, entre Cuba y el concepto de vacío, ahora alimentado por la perspectiva budista. En relación a este mismo aspecto, los pies tienen relación siempre con los cimientos; con el origen; con Cuba. Por eso el problema de *Cobra*

²⁰⁷ *Op. cit.* p. 1818

²⁰⁸ «Cuba es un ajiaco, ante todo, una cazuela abierta.

Eso es Cuba, la isla, la olla puesta al fuego de los trópicos...

cazuela singular la de nuestra tierra,

que ha de ser de barro, muy abierta...» ORTIZ, Fernando. *Los Tambores Bata de los yorubas*. Raíces 1994

²⁰⁹ SARDUY, Severo. *Maitreya*. Barcelona, Seix Barral, 1978. En su: *Obras Completas*. Tomo I. *op. cit.* p. 614

²¹⁰ CHENG François. *Vide et plein, le langage pictural chinois*, París, Seuil, 1979, p. 21. En: GUERRERO, Gustavo. *La Religión del vacío*. 1996. *Cuadernos Hispanoamericanos*. (552): pp. 33-46 En: SARDUY, S. *Obras Completas*. Tomo II. *op. cit.* p. 1695

radica en sus pies y su incapacidad de aceptarlos. La deformidad de éstos refiere a una opacidad que impide su comprensión; una aberración en cuanto a la armonía y forma del resto del cuerpo, que por ello, se vuelve difícil de concebir: “Los dioses no escatiman su ironía: mientras más se deterioraban, mientras más se repudrían los cimientos de Cobra, más bello era el resto de su cuerpo. La palidez la transformaba”²¹¹ Pareciera ser, que mientras mas se aleja Sarduy de su patria, más esplendida va apareciendo Cuba, bajo el concepto de vacío.

González Echeverría ha señalado que después de *De donde son los cantantes*, la novela que más se ha concentrado en lo cubano corresponde a *Maitreya*²¹². Si bien esta apreciación podría discutirse, puesto que todas las novelas de Sarduy se estructuran en función de lo cubano, sólo que a partir de diversas formas de representarlo, resulta claro el hecho de que Cuba vuelve a aparecer de manera más evidente, o concreta, en esta cuarta novela, que en *Cobra*, ya que en ésta última, la representación de lo cubano se desarrolla a partir de una reflexión acuciosa sobre el terreno textual y lingüístico particularmente, en el cual Sarduy busca las posibilidades de ser de Cuba. Por esta razón, las representaciones que surgen en *Cobra* de lo cubano, se configuran sobre nociones lingüísticas de alto grado de abstracción, como el extravío del significado, y el olvido de su misma búsqueda. En *Maitreya*, para configurar una nueva representación de la cubanidad, Sarduy retorna a una dinámica más equilibrada, en cuanto al entronque entre la naturaleza discursiva y narrativa del relato, por lo cual es posible volver a reconocer una Cuba - podría decirse- más “concreta”.²¹³

Por último, resulta relevante mencionar las numerosas alusiones, que presentan estas dos obras, a representaciones de la cubanidad exhibidas por Sarduy en novelas anteriores,²¹⁴ como el recurso de la nieve y las apariciones de Auxilio y Socorro, entre otras; e incluso las citas a algunas representaciones propuestas por otros autores sobre la cubanidad, como es el caso de *Paradiso* de Lezama Lima, a partir del personaje de Luis Leng.

3. Sarduy (Nivel autorreferencial)

²¹¹ SARDUY, S. *Cobra*, *op. cit.* p. 446

²¹² González Echeverría, R. *op. cit.*

²¹³ Una de las alusiones a La Isla, más evidente en *Maitreya*, corresponde a la isla en la cual las hermanas Leng intentan comercializar el mensaje del nacimiento del nuevo Buda. Como el mismo Sarduy la ha descrito: “un suburbio de Colombo en una isla tropical que recuerda mucho a Cuba”. TORRES FIERRO, D. *op. cit.* p. 1821

²¹⁴ “floreros de mármol que hubieran dado envidia a la misma Dolores Rondón, bajo un latinazo, su mustio monograma póstumo”. SARDUY, S. *Cobra*, *op. cit.* p. 461

Las novelas de esta etapa instauran una estructura y dinámica narrativa, que se instalará como uno de los rasgos más recurrentes de la novelística de Sarduy, ya que corresponde a la introducción en el cuerpo textual, del proceso de construcción identitaria y de peregrinación espiritual que significa, para el autor, su escritura; lo cual denota, al mismo tiempo, una cierta progresión en cuanto a la lucidez de Sarduy, con respecto a los objetivos y repercusiones implícitos en su escritura. Esta nueva estructura corresponde a lo que Julia A. Kushigian ha identificado con el subgénero literario, “*Bildungsroman*”, donde un héroe o heroína, emprende un viaje de autocultivo personal, lo cual también Kushigian, atribuye al caso particular de Sarduy: “Sarduy también introduce el proceso de hacerse y autocultivarse en sus obras. Esto se asocia con la autorrealización que busca definirse en el subgénero literario del *Bildungsroman*”²¹⁵. Tanto en *Cobra* como en *Maitreya*, los protagonistas realizan un viaje de peregrinaje, cuyo progreso va definiéndose a partir de las metamorfosis que va experimentando tanto el cuerpo como el espíritu del héroe/ina. Esto conlleva que el relato se estructure en base a una lógica circular de *salida –regreso* donde, ni el camino de retorno corresponde a mismo de salida (aún cuando el personaje tome la misma ruta), ni el aspecto del personaje al regresar corresponde al mismo que se le ve al iniciar su travesía, ya que la experiencia del viaje, modifica tanto al personaje como al espacio del relato que éste atraviesa.

El nivel autorreferencial en esta etapa, crece en relación al ejercicio de reconocimiento, que lleva a cabo Sarduy, sobre su propio proceso de escritura, lo cual necesariamente lo arroja al interior del relato como un significante más, sobre todo en el caso de *Cobra*. Su aparición como personaje en la obra, acentúa la tensión y el carácter dialógico de la obra, a causa del revuelo que provoca su presencia entre las demás unidades discursivas. Sin embargo, sin contradecir este fenómeno de desdoblamiento del autor, el mismo Sarduy señala que cada uno de sus personajes devela algún aspecto de sí mismo, con el cual él mismo desea distanciarse y enfrentarse. Un ejemplo de ello es, en *Maitreya*, la figura del adolescente Luis Leng, en cuanto al rol de autor que evoca, como portador del mensaje, y además -al igual que Sarduy con el tema de cubanidad- de un mensaje que no logra decir nunca, a causa de su naturaleza inefable. Otro ejemplo corresponde al periplo que realiza la Tremenda por Miami, París y algunos países árabes, los cuales van remitiendo, de manera paródica, al mismo recorrido realizado por Sarduy, como él autor ha confesado²¹⁶.

²¹⁵ KUSHIGIAN, J. *op. cit.* p. 1607

²¹⁶ TORRES FIERRO, D. *op. cit.* p. 1821

En el segundo capítulo de la obra, “El Instructor”, se produce un desplazamiento abrupto de la voz narrativa, hacia la primera persona, a partir de lo cual comienzan las infiltraciones de Sarduy en el relato: “Creí que bastaban las noticias de astronomía, la sorpresa de las explosiones, para crear en la mente, por un instante, el vacío, como esos japoneses barbudos dando bastonazos y rompiendo búcaros. Comprendo ahora que tales magnitudes, para una cabecita de pájaro, son como el viento”²¹⁷. Resulta esclarecedor a la hora de leer a Sarduy tener en cuenta el hecho de que la palabra “vacío” y “centro” siempre puede ser remplazada por la de “Cuba”: en la cita el autor narra su comprensión con respecto a la banalidad de sus concepciones sobre La Isla y el concepto de vacío antes de vivir la experiencia de Oriente. Por otro lado, la mención a la “cabecita de pájaro”, reafirma el carácter autorreferencial, ya que en Cuba se utiliza el término “pájaro” como un modo despectivo de llamar a los homosexuales, con el cual Sarduy se identifica desde muy pequeño. A través del uso de la primera persona, Sarduy no sólo se infiltra como personaje, sino que también infiltra su vida y experiencias, en el relato.

Como siempre todos los planos confluyen en Sarduy, la figura del travesti y del artificio, no sólo refieren al concepto del lenguaje y de la identidad, sino que también aluden al estado intermedio, en el cual permanece Sarduy; la inestabilidad que se plasma, al igual que el sentido de marginalidad, en todos los aspectos de su vida: geográfico, estético, sexual, político, intelectual, literario, histórico. Sarduy repara en el hecho de que su obra corresponde a un ejercicio de auto-construcción y de auto-reconocimiento simultáneamente, por lo cual, todos los elementos del texto devienen grafos que él mismo, en un acto de sadomasoquismo, cifra en su propia piel. Marjorie Garber afirma con respecto al tema del cuerpo y la autorreferencialidad en Sarduy: “for Sarduy, what that face expresses, and what travestism expresses, is itself –figure rather than ground, figure as ground, and as the calling into question of the possibility of ground”²¹⁸. Particularmente en *Cobra*, es posible percibir el modo como opera la noción de cuerpo en la obra de Sarduy –y la problemática hegemónica que propone el término- como un territorio privilegiado de inscripción discursiva; un ámbito; de comprensión, cuyo acceso se encuentra determinado por la materialidad, la forma, el aspecto y los contornos, y por ello, un terreno prioritariamente sensorial. Dice Sergio Rojas al respecto: “En efecto, en el trabajo de producción de sentido el cuerpo es un motivo privilegiado, pero no se trata simplemente de

²¹⁷ SARDUY, S. *Maitreya. op. cit.* pp. 596-597

²¹⁸ Garber, Marjorie. En: Jean Franco “Pastiche in Londres, Routledge, Chaman and Hall, Ic., 1990. p. 150 En: KUSHIGIAN, J. *op. cit.* p.1608. *loc. cit.* 6

ciertas representaciones del cuerpo, sino del trabajo mismo de hacer ingresar al cuerpo en el plano de la representación”²¹⁹

II. CUERPO

1. Cuerpo textual

1.1 Personajes:

El personaje principal de la primera novela de esta etapa es Cobra, un travesti, reina en el Teatro Lírico de Muñecas, cuya única imperfección corresponde a la desproporción de sus pies inmensos, los cuales intenta corregir por medio de una serie de modificaciones quirúrgicas y tratamientos sado-masoquistas. De aquellas sesiones rituales nace, de su propio cuerpo, la “enana blanca” Pup, una especie de doble miniaturizado a quién Cobra logra traspasar su dolor. Luego decide someterse a una operación de cambio de sexo y se convierte en un pandillero motociclista. Con sus pares Tundra, Totem, Escorpión y Tigre, Cobra inicia su último proceso de metamorfosis; como lo describe Sergio Rojas, Cobra muere, pero el relato propone este suceso como otra transformación con características iniciáticas.²²⁰ La protectora, manager o proxeneta, de Cobra, La Señora, administra las actividades espectaculares y quirúrgicas de Cobra, y también sufre mutaciones y desdoblamientos a la par con su protegida: así como surge del cuerpo de Cobra una cobrita enana, lo mismo ocurre con la Señora, de cuya mutación surge una “Señorita” enana. Eustaquio, un artífice himalayano, maestro del tatuaje, y el Doctor Ktazob, son los personajes que inciden, de manera quirúrgica, en las múltiples metamorfosis de Cobra. En *Maitreya*, el protagonista es Leng, un monje adolescente, a quien se le ha asignado la misión de transmitir el mensaje anunciado por el último Lama antes de morir, al igual que el rol de guía en la empresa de búsqueda de la reencarnación del maestro recién nacido. Sin embargo, el adolescente no quiere asumir ninguna de las dos tareas que se le ha asignado. Las Hermanas Leng, por su lado, intentan decodificar el mensaje del monje e incluso de comercializarlo, lo cual resulta infructuoso, ya que éste es más bien, una parodia de la misma idea de mensaje, a causa de su inefabilidad. Otro personaje significativo en *Maitreya* –sobre todo para las temáticas que se desarrollan a continuación en relación al cuerpo textual- es un enano “con ínfulas de pintor hiperrealista”²²¹, devoto de la práctica del *fist fucking*, cuya figura deforme, dentro del contexto

²¹⁹ ROJAS. *op. cit.* p. 376

²²⁰ *Op. cit.* p. 378

²²¹ TORRES FIERRO, D. *op. cit.* p. 1821

solemne y sagrado en el cual se instala el relato (la entrada del imperio chino en tierras tibetanas), se instala siempre como violenta transgresión y parodia.

Como se mencionó en un inicio del capítulo, a partir de esta segunda etapa la novelística de Sarduy comienza a presentar la estructura del viaje de peregrinación espiritual y de autorreconocimiento del héroe/heroína, lo cual Julia A. Kushigian ha relacionado con el subgénero literario del *Bildungsroman*²²². Los protagonistas, dentro de esta estructura, emprenden un camino desde un cierto estado de ignorancia, del cual van desprendiéndose a partir del encuentro con otros personajes y de las diversas experiencias, lo que también conlleva la construcción de una identidad propia y una mayor comprensión en cuanto a sus deseos y misiones. Esta transformación que implica el periplo, se va manifestando, tanto en el cuerpo de los personajes y en el espacio que atraviesan, como en el cuerpo textual. Los nombres, bajo la noción de “cuerpos”, se van viendo modificados constantemente, por el comportamiento de los caracteres gramaticales, caligráficos y fonéticos. El cuerpo de la palabra (su significante y no su significado), es aquello que adjetiva y otorga identidad al personaje, como lo expone e siguiente fragmento: “Apareció Cobra unos meses después, apolimada y en minúsculas”²²³. En este sentido las deformaciones y modificaciones en la obra, ocurren de manera simultánea en todos los niveles: narrativo, discursivo, estructural, textual.

De acuerdo a la ley barroca de la corporalidad, todo cuerpo también se define en función de los demás cuerpos discursivos o personajes, es decir, a partir de una lógica comparativa²²⁴. Esto implica además, que todo cuerpo se presente siempre como una deformación o alteración del cuerpo de otro personaje, que es a la vez, una deformación de otro anterior; o bien, una deformación con respecto a un ideal de forma, u orden (un cuerpo ideal), cuya aparición en el relato resulta imposible a causa de su naturaleza extralingüística. En este sentido, la deformación, aparece o bien como exceso – desborde de los límites ideales, como los pies enormes de Cobra- o bien, como una insuficiencia del cuerpo que no logra alcanzar dichos límites, como ocurre con la figura de la enana Pup, o con el enano en *Maitreya*. El estado de permanente metamorfosis de los personajes y la aparición de los cuerpos como deformación de otro anterior, se vinculan directamente con el recurso de la cita paródica, o “choteo” textual que

²²² KUSHIGIAN, J. *op. cit.* p. 1607

²²³ SARDUY, S. *Cobra. op. cit.* p. 479

²²⁴ “Cobra era el mejor logro de la Señora” *op. cit.* p. 454

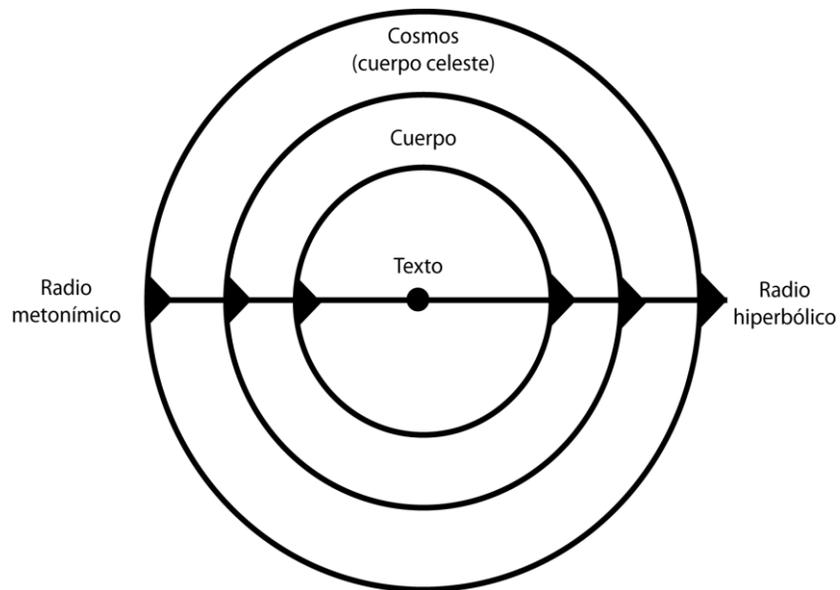
se mencionaba en la primera parte del presente estudio, el cual, acentúa el estado de inestabilidad del texto y de sus componentes, tal como ocurre con la noción de travestismo²²⁵.

Pero la metamorfosis, como motivo y dinámica, no solo se incrementa en esta etapa, sino que muta también su tratamiento, puesto que ya no sólo se trata de metamorfosis automáticas, a partir de las cuales los personajes aparecen en el capítulo siguiente con otro cuerpo, otro sexo o revestido por otro nombre; sino que ahora Sarduy comienza a exponer y profundizar en el proceso de mutación mismo; en sus dinámicas y procedimientos, y en cómo éstas toman lugar en los cuerpos de los personajes y en sus correspondientes proyecciones textuales (las metamorfosis del cuerpo textual). La metamorfosis como recurso discursivo y estético, en este período es abordado, por un lado, a través de la temática de la modificación corporal y del cambio sexo; todos sucesos que toman lugar en el espacio quirúrgico de la sala de operaciones; y por otro lado, por medio de los rituales de travestismo que implican la transformación corporal, bajo el plano de la simulación, donde queda en evidencia la calidad de artificio de la obra, y todos los elementos que la componen.

Otra manifestación recurrente del motivo de la metamorfosis en esta etapa, se vincula al efecto del desdoblamiento o multiplicación de los cuerpos, lo cual opera a la par con la imagen del espejo. Los personajes no sólo adoptan múltiples formas, sino que también, en algunas ocasiones sus cuerpos se replican en otras entidades, las cuales resultan autónomas tanto física y psicológica como discursivamente. En el caso de *Cobra*, el desdoblamiento o multiplicación de los personajes ocurren como causa de una alteración o deformación de la figura original, principalmente vinculada al tamaño, de lo cual surge otro cuerpo más grande o más pequeño. En este sentido cada personaje abre su propia puesta en abismo, a partir de la cual su cuerpo se proyecta infinitamente, tanto hacia un universo micro como macro; cada personaje se encuentra configurado por un rayo metonímico e hiperbólico propio.

²²⁵ Esto se vincula a lo expuesto por el Jefe del Ejército Libertador en las guerras de independencia de Cuba, Máximo Gómez: “El cubano no llega o se pasa”. Véase: RODRIGUEZ RIVERA, G. *op. cit.* p. 24. La siguiente cita de *Cobra* remarca doblemente esta noción de “no llegar” que Rodríguez Rivera asocia a lo cubano directamente: “Eran enanas pero no tanto” SARDUY, S. *op. cit.* p. 453

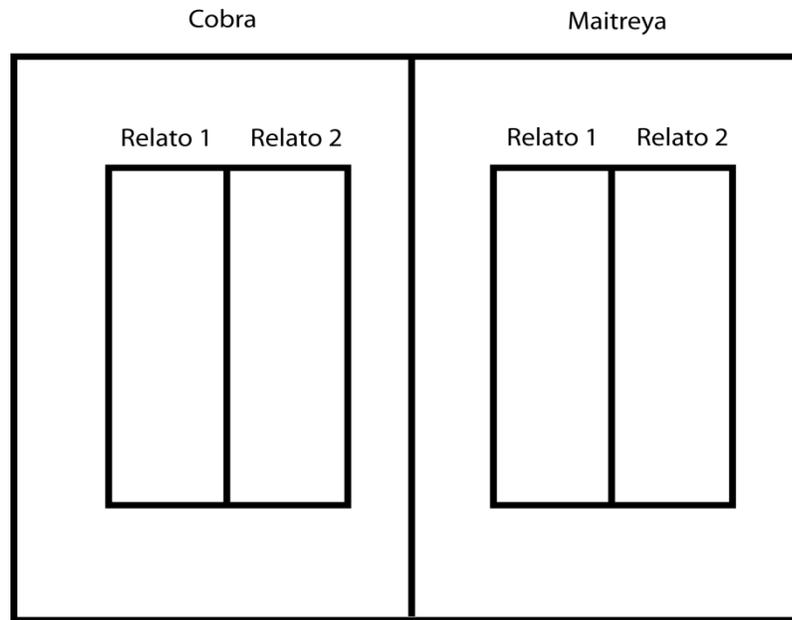
Rayo hiperbólico y metonímico



Una imagen recurrente del fenómeno de la metamorfosis-deformación-multiplicación corresponde a la figura de las mellizas, la cual se hace presente ya en *Gestos*²²⁶, y luego en *De donde son los cantantes*, con las emblemáticas Auxilio y Socorro, quienes vuelven a aparecer, en las novelas de esta segunda etapa. Sin embargo, el tratamiento del juego especular se complejiza considerablemente en este segundo período: En *Maitreya*, *La Divina* y *La Tremenda*, dos gemelas que nacen en Sagua la Grande y que durante la infancia tienen propiedades terapéuticas, tienen, como conjunto, su propia figura especular correspondiente a las hermanas Leng. De esta manera Sarduy abre una nueva puesta en abismo, al proponer un espejo de la imagen especular misma de las mellizas. Pero ahí tampoco termina de profundizar dicha figura, ya que el recurso se infiltra, no sólo en la estructura general de cada uno de los relatos, sino que además en la estructura total de este segundo período narrativo, constituido por ambas obras, las cuales se articulan como una duplicación invertida de una sola imagen.

²²⁶ “Las dos niñas –mellizas-, ya sosegadas, extraen de la jaba varias galletas...”. SARDUY, S. *Gestos. op. cit.* p. 301

Novela doble (segunda etapa)



Otro aspecto que se instala en la novelística de Sarduy de manera determinante a partir de *Cobra*, corresponde a la adjetivación de los personajes a partir del significante cosmológico, como sucede con Pup, el doble reducido de Cobra, quien también recibe el nombre de “enana blanca”, y cuya descripción, en tanto personaje y unidad textual, coincide con la descripción del cuerpo estelar propuesta por el astrónomo Fred Hoyle, la cual exhibe Sarduy como epígrafe del capítulo del mismo título:

Las enanas blancas se caracterizan por tener una débil luminosidad y un radio muy pequeño; el radio en realidad es comparable al de uno de los mayores planetas, Saturno. A causa de ese radio tan pequeño, la densidad según la cual se aglomera la materia en el interior de una enana blanca es extremadamente elevada, tan elevada que no puede compararse a nada conocido sobre la Tierra.

Una enana blanca célebre es Pup, el compañero de Sirius. La materia en su centro es tan densa que una simple caja de fósforos pesaría varias toneladas.

Es evidente que las enanas blancas son estrellas que han alcanzado el final de su evolución.²²⁷

²²⁷ SARDUY, S. *Cobra. op. cit.* p. 450

Comienzan a filtrarse en su obra, las investigaciones y reflexiones de Sarduy respecto de las mutaciones históricas de los diversos esquemas cosmológicos, desarrolladas en su ensayo de 1974, *Barroco*. El tratamiento de todos los personajes y de sus respectivos desdoblamientos, como cuerpos celestes o “estrellas del teatro lírico”²²⁸, agrega otra dimensión -otro espectro significante- a partir del cual se establece un radio metonímico o hiperbólico entre los universos, infinitos cada uno hacia lo micro y lo macro. El diálogo erótico y político (lucha de poderes y discursos) que toma lugar entre los “cuerpos celestes”, también entra en este mismo ámbito adjetival del significante cosmológico.

Un último aspecto importante de señalar con respecto a las particularidades que describe el tratamiento de los personajes en *Cobra* y *Maitreya*, tiene relación con el proceso de reformulación, a las cuales se ven sometidas las nociones de Sarduy en torno al lenguaje, la literatura, Occidente y Cuba, entre otras, a partir de sus viajes por Oriente. Sarduy expone una concepción de individuo muy vinculada, por un lado, al pensamiento budista, en cuanto al despojo del cuerpo, a la superación de la realidad material y a la búsqueda de la disolución del ego; y por otro, al concepto de continuidad desarrollado por Bataille, correspondiente al estado previo al nacimiento y posterior a la muerte, en el cual el Ser se encuentra disuelto, disperso, desprovisto de los confines corporales que lo atomizan y lo mantienen en el estado contrario de discontinuidad. La introducción de estas dos nociones (la budista y la batalliana), fortalece la coincidencia entre los conceptos, de muerte y de vacío, con la problemática de la cubanidad, en base a lo cual Sarduy comienza a centrar el resto de su obra narrativa.

Cobra, describe la historia de un cuerpo que busca su propia disolución, la re-unión con el vacío, el despojo de lenguaje, que significa su propia muerte. En *Maitreya* el tema de la dispersión de la identidad; la disolución del ego; la franquicia de los bordes corporales, aparece a través de la imagen de la disolución del individuo en la colectividad y su fragmentación. El acontecimiento se inicia en un solo individuo, el adolescente monje budista, pero a medida que el viaje se va desarrollando, los individuos van siendo remplazados por los grupos, y las identidades individuales van tornándose colectivas: “Hay sobre todo grupos, grupúsculos, sectas, fanáticos, creyentes, adeptos a los movimientos más diversos”²²⁹. Sarduy también trata la noción del “yo” y su dispersión, en relación a una colectividad (a una identidad nacional, la

²²⁸ *Op. cit.* p. 455

²²⁹ ORTEGA, Julio. Severo Sarduy: Escribir con colores. *Diario 16*. Madrid, 23 de junio de 1985. Pp. 4-5. En: SEVERO, S. *Obras Completas*. Tomo II. *op. cit.* p. 1823

cubanidad) que opera como un solo organismo, pero que al mismo tiempo, se constituye a partir de su atomización; una cultura y una identidad, que corresponde, paradójicamente, a un conglomerado de identidades autónomas, coexistentes en un mismo terruño, como ocurre en Cuba, a partir de lo cual, la noción de identidad se propone como un elemento que se encuentra en permanente construcción y cambio, a causa de su naturaleza múltiple.

1.2 Espacio-Tiempo

Al igual que en la primera etapa, *Cobra* y *Maitreya* retoman como motivo central el “dónde”; el “topos” (*locus*)²³⁰; y como dinámica estructural los tropismos o desplazamientos, los cuales nuevamente se proponen de acuerdo al vector Oriente-Occidente, apareciendo el mar y La Isla, siempre como los puertos finales. Señala González Echeverría con respecto a *Cobra* “hay que recordar que los personajes regresan a la China desde el exilio, y que al llegar a la frontera, al final de la novela, vuelven a encontrar la nieve. En *Cobra* se ensaya otra ruta hacia el mismo elusivo blanco que en *De donde son los cantantes*”²³¹ En esta etapa, la búsqueda del sentido -o su problematización- se encausa en un viaje, cuyo carácter autorrealizativo (*Bildungsroman*), supone una cierta relación de interdependencia entre el personaje y el espacio- tiempo que éste recorre. Por esta razón el concepto de *cronotopo*²³² propuesto por el ruso Mijail Bajtín, se presenta como una herramienta analítica privilegiada para abordar la obra de Sarduy, quien señala en *Barroco*, que es imposible medir o tener alguna noción de las dimensiones o niveles del espacio-tiempo, si no se conocen a cabalidad los constituyentes del sujeto que actúa como centro del mismo. Existiría, según el autor, una relación causal y matemática entre el contenido material y la estructura espaciotemporal, ya que ésta no es en ningún caso independiente de los cuerpos que contiene²³³. Las propiedades del recipiente ambiental, correspondientes al espacio, al tiempo y al sujeto, se encuentran en las novelas de Sarduy indisolublemente imbricados, sobre todo a partir de esta segunda etapa. Señala Bajtín además, que cada cronotopo delimitado en una obra, puede incluir a su vez, infinita cantidad de cronotopos más pequeños en su interior, pues a cada motivo le puede corresponder un cronotopo. Este aspecto se asocia al recurso sarduyano, ya

²³⁰ El concepto de territorio que articula las nociones de identidad, lugar y discurso (en referencia al binomio patria-idioma).

²³¹ GONZALEZ ECHEVERRÍA, R. *op. cit.* p. 59

²³² “...conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” BAJTÍN, Mijail. *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*. Teoría estética de la novela. Madrid, Taurus, 1989. p.

63

²³³ SARDUY, S. *Barroco. op. cit.* p.1243

mencionado, del radio metonímico e hiperbólico, a partir del cual Sarduy hace confluír una serie de espacios concéntricos: Universo-obra-paisaje-cuerpo-tatuaje. Tanto en *Cobra* como en *Maitreya*, cada cambio de espacio significa un cambio significativo también en el personaje que lo recorre, por lo cual, el hecho de que los personajes se encuentren en constante desplazamiento, implica al mismo tiempo, que se encuentren en permanente mutación.

Tanto *Maitreya* como *Cobra* refieren a un tiempo sagrado,²³⁴ mítico, ritual, y circular, a partir del cual, la concepción espacio-temporal horizontal, propia de la matriz occidental productiva, se verticaliza²³⁵ y detiene en su eyección hacia el futuro, para proyectarse en la estructura del viaje circular, en el cual el camino de regreso, no es nunca igual al de salida, aún cuando éste se inicie y termine en el mismo punto. En este sentido, cada transformación que va presentando, tanto el personaje como su entorno, puede entenderse como una forma de muerte y posterior reencarnación en el cuerpo de otro significante, como ocurre con el cuerpo de Cobra: “Nunca supo Cobra –ni se lo digan ya, total para qué- por qué se había *encarnado*”²³⁶. Con la aparición de la Enana Pup, doble miniaturizado de Cobra, la estructura textual también cambia radicalmente, dando cuenta de la renovación, como un acontecimiento que permea todas las dinámicas y niveles de significación del relato. La lógica circular, que demuestran estas dos novelas, responde a la idea de la destrucción como único método de renacimiento, a lo cual se vincula el ya mencionado, deseo de disolución: “Un tiempo de derrumbe un tiempo de muerte/ Un tiempo de ying un tiempo de yang”²³⁷ Esta perspectiva se encuentra también estrechamente asociada a la concepción ambivalente de la muerte carnavalesca, cuya proyección estético-literaria corresponde a la parodia; recurso cuya labor destructiva o de-constructiva, surge del poder corrosivo y deslegitimador de la risa burlesca. Las dinámicas, tanto de *Cobra* como de *Maitreya*, describen un vaivén constante, de ir y venir, que ya anunciaba la “montaña rusa” de *Gestos*.²³⁸

²³⁴ A partir de esta lógica mítica, y por cierto barroca, la recurrente imagen de la ruina aparece como una figura representativa de la confluencia espacio-temporal, asociada al vaciamiento de sentido, que la descontextualización histórica atribuye a todo objeto o práctica culturalmente testimonial. Este aspecto se plasmará con mayor claridad y énfasis en la tercera etapa de la novelística sarduyana.

²³⁵ En referencia a la concepción paradigmática y de extrema presencialidad que propone la figura del *Axis Mundi* desarrollada por Eliade en *Lo sagrado y lo profano*. *op. cit.* p. 17; en contraposición a la visión espacio-temporal productiva capitalista, que se eyecciona hacia el futuro.

²³⁶ SARDUY, S. *Cobra*. *op. cit.* p. 455

²³⁷ *Op. cit.* p. 471

²³⁸ “...hay que virar la vida al revés. O quizá sea mejor que me vaya antes de que empiece la montaña rusa” SARDUY, S. *Gestos*. *op. cit.* p.326

El eterno retorno, también, corresponde al ejercicio que lleva a cabo Sarduy en cada una de sus novelas, con respecto a la cubanidad, pues cada representación de lo cubano plasmado en cada obra, describe una forma de retorno y de comprensión del autor, que como él mismo ha mencionado, intenta partir siempre desde cero. Frente a estas apreciaciones, es importante tener en cuenta que la lógica del ir y venir constante, la mutabilidad de todos los personajes y la inestabilidad que genera la certeza del cambio, son elementos propios de la obra de Sarduy, que finalmente siempre dan cuenta de los rasgos propios de la vida del exiliado.

1.3 Estructura general

Cobra, como ya se ha mencionado, corresponde a un momento de experimentación y observación profunda en torno a todo el espectro que comprende el ejercicio escritural, y a los fundamentos neobarrocos propios de su escritura. Como ha señalado Emir Rodríguez Monegal “ni siquiera es necesario salir de *Cobra*: la novela misma provee los elementos básicos de su exégesis. Basta remitirse al capítulo primero, en que a medida que el texto define las etapas de la primera metamorfosis del protagonista, el autor acota retóricamente las metamorfosis del texto.”²³⁹ La estructura general de *Cobra* aparece como una legítima alegoría del texto neobarroco y los principios que lo rigen, como es el entendimiento y la aceptación de la eterna mutabilidad y merodeo, como única posibilidad de fijeza y de estabilidad, correspondiente también al modo en que Sarduy logra comprender su estado de permanente itinerancia, al cual lo delega el exilio, al igual como vislumbra las posibilidades de la identidad cubana.

La permanente inestabilidad que proponen estas dos novelas como motivo central, da cuenta al mismo tiempo del concepto de vacío como único eje unificador o estabilizador, con el cual Cuba se identifica, pero que aún así dota las obras de una cierta fijeza. Rodríguez Monegal, se refiere también a este aspecto, señalando que así como *Cobra* siempre es, en el fondo, un hombre, independiente de todas las capas de maquillaje y joyas que luzca, el texto de *Cobra*, a pesar de sus metamorfosis, sigue siendo el mismo; los tiempos y espacios cambian, las figuras que los pueblan también cambian vertiginosamente, pero sin embargo el texto sigue

²³⁹ RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. Sarduy: Las metamorfosis del texto. En: *Narradores de esta América*. Tomo II. Buenos Aires, Alfa Argentina, 1974, pp. 421-445. En: Sarduy, Severo. *Obras Completas*. Tomo II. *op. cit.* p.1742. Rodríguez Monegal, enumera y analiza las siguientes proposiciones:

- La escritura es el arte de las elipsis
- La escritura es el arte de la digresión
- La escritura es el arte de recrear la realidad
- La escritura es el arte de restituir la Historia
- La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden.
- La escritura es el arte del remiendo

inmovilizado en su propia superficie cambiante, ya que se encuentra sádicamente fijado.²⁴⁰ En el ejercicio y movimiento que exige la búsqueda de sentido es donde se encuentra el sentido: *Cobra* finalmente es un testimonio de la salvaguarda que significa la estética neobarroca a los problemas de ontologización y autodefinición latinoamericanos, mencionada en la primera parte del presente estudio.

De este período de laboratorio oriental, *Cobra* y *Maitreya*, surgen como dos miembros textuales, constituyentes opuestos de un mismo organismo, como el mismo autor ha mencionado. Aún cuando ambas obras presentan importantes diferencias, tanto estéticas como narrativas, al mismo tiempo proponen una nueva estructura novelística, a partir de la cual la unidad se concibe a partir de la conjunción carnavalesca de oposiciones binarias, donde se produce, como dice Sergio Rojas, un intercambio estético, espectacularizante, de las identidades²⁴¹, en este caso de Oriente y Occidente, al igual que del pensamiento mítico y logocéntrico. Dice Sarduy con respecto a la redacción de *Cobra*: “creo que por eso tuve que ir a concluirla en el lugar donde, por excelencia, los opuestos se anulan y desaparecen, es decir, en un monasterio tibetano”²⁴². A partir de un camino de ida y otro de vuelta; de un anverso y de su reverso; se vuelve posible la mantención del diálogo correspondiente a la “escisión escritural del logos”²⁴³, con lo cual Sarduy identifica a Cuba: como ese punto intermedio -isla de paso- donde toma lugar el encuentro de dos perspectivas radicalmente divergentes. Dice Sarduy: “*Maitreya*, pues, una especie de anti-*Cobra*: De Oriente, desde el gran mandala, hasta Occidente; del individuo a la secta; de Cakiamuni, el buda histórico, a *Maitreya*, el buda que trae una estupa en la cabeza”²⁴⁴.

2. Infiltraciones del cuerpo en el relato

2.1 Teatralidad

Sarduy percibe en la cultura oriental, ciertos aspectos de la cubanidad, los cuales saltan a su vista de manera nítida y novedosa, a causa del nuevo contexto cultural en el que aparecen enmarcados. Sin embargo, existe un ámbito en particular, en el cual la cubanidad se manifiesta de manera más evidente y recurrente, puesto que corresponde también, a uno de los rasgos más propios de su idiosincrasia: el espacio del espectáculo y de la teatralidad, el cual sigue estando

²⁴⁰ *Op. cit.* p. 1737

²⁴¹ ROJAS, S. *op. cit.* p. 79

²⁴² TORRES FIERRO, D. *op. cit.* p. 1818

²⁴³ ROJAS, S. *op. cit.* p. 97

²⁴⁴ SARDUY, Severo. *Autorretratos. Obras Completas. Tomo I. op. cit.* p. 10

estrechamente ligado -al menos las regiones visitadas por el autor- al ámbito de lo sagrado y lo ritual. En uno de sus viajes por Bali, Sarduy tiene la suerte de conocer el teatro rural balinés, el cual se lleva a cabo por medio de ceremonias rituales nocturnas que recrean las dos grandes epopeyas indias: *El Mahabarata* y *El Ramayana*. Esta experiencia resulta determinante en la gestación de *Maitreya*.²⁴⁵, y en el caso de *Cobra*, Sarduy se ve tremendamente inspirado por el teatro japonés, Kabuki y No, en el cual las muñecas corresponden a intérpretes masculinos, al igual que Cobra, “reina del Teatro Lírico de Muñecas”²⁴⁶.

En base al estrecho vínculo ha existido entre el teatro y el ritual, en cuanto al ámbito de lo sagrado y al rasgo de performatividad, Sarduy propone el espectáculo erótico travesti, como una suerte de ritual inverso (carnavalesco), en el cual los gestos rituales -como el acto repetitivo y los ejercicios de concentración- se direccionan hacia el enaltecimiento de lo más bajo, barato y superfluo: “Empezaba a transformarse a las seis para el espectáculo de las doce,; en ese ritual llorante había que merecer cada ornamento: las pestañas postizas y la corona, los pigmentos, que no podía tocar los profanos”²⁴⁷ A partir de esta síntesis entre el ritual y el show erótico, Sarduy anula el sentido original de ambos elementos en su forma parcelada -discontinua-, y en el realce de sus cuerpos homólogos (en la dimensión significativa de ambos) hace aparecer un nuevo sentido, a partir del cual se vuelve inteligible, posible y “aceptable” el tercer elemento que surge de dicha síntesis. Por medio de la parodia, Sarduy anula el significado sagrado del ritual, y lo hace aparecer como una simulación; como a una mera puesta en escena artificiosa. Este aspecto se plasma en *Maitreya*, a través de las actividades del monje Leng, y de sus demás colegas tibetanos, quienes recurrentemente tienen actitudes sacrílegas, o relativas a sus más vergonzosas necesidades corporales.

Por otro lado, en esta segunda etapa, sobre todo en *Cobra*, el concepto de travestismo adquiere gran complejidad, puesto que queda en evidencia su ampliación semántica hacia el ámbito textual, al igual que el modo cómo Sarduy utiliza el concepto, para dar cuenta del engranaje a partir del cual se articula, no sólo su escritura, sino que la idea misma de lenguaje. El travestismo se vincula al carácter espectacular que adopta la escritura, y a la labor de revestimiento, que la proliferación significativa, cumple en el plano textual. La intención de Sarduy en *Cobra*, ya no es solamente la de dar cuenta del proceso de construcción de sentido que

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ SARDUY, S. *Cobra. op. cit.* p. 427

²⁴⁷ *Op. cit.* p. 428

acontece en la escritura, sino que la de exhibir el retardo de la aparición misma, de tal proceso de construcción. En este sentido, el exceso de materialidad significativa -la aglomeración de los infinitos adjetivos y adornos lingüísticos-, dota el cuerpo textual de un espesor tal, que ni el mismo artificio puede hacerse del todo visible. Ante la espera y la distracción que va provocando el relieve textual, el lector finalmente olvida la espera del sentido, o se extravía en nuevas búsquedas tramposas, que finalmente sólo llevan a entrar en otras capas, o niveles, de significación²⁴⁸. En base a este estado de pérdida, de incertidumbre y de transitoriedad permanente, al cual lleva el relato de *Cobra*, es posible comprender la noción de *escritura travesti*, con la cual se identifica la obra completa de Sarduy. Resulta pertinente, para no perder de vista estas nociones tan substanciales a la hora de abordar la obra de Sarduy, reiterar el hecho de que las aventuras del personaje de Cobra, son al mismo tiempo las aventuras de la obra *Cobra*, que si Cobra es un travesti, también lo será *Cobra*, y que si Cobra modifica su cuerpo, también lo hará el texto de *Cobra*. Es importante también recordar que no sólo en *Cobra*, sino que en la narrativa sarduyana en general, el travesti es al individuo, como el disfraz a la vestimenta o como el lenguaje a la realidad.

El travestismo supone un traspaso y por lo tanto, un estado intermedio de tránsito, de movilidad constante y de permanente mutación. En base a este principio, se explica la obsesión de Cobra por modificar constantemente su cuerpo y su sexo, puesto que nunca se siente conforme con la fijeza a la cual la supedita cada cuerpo que la reviste. Cualquier intención de reconocer en *Cobra* una naturaleza única u originaria, resulta imposible e incluso absurdo, ya que, al aparecer desde el inicio del relato tras la figura del travesti, el autor borra sus orígenes, para que permanezca su carácter mutable.

Julia A. Kushigian señala con respecto a *Cobra*: “En la novela, lo travesti es un ejemplo del pastiche, de la apropiación, expropiación, canibalización y celebración del lenguaje del otro²⁴⁹. En *Cobra*, el poder apropiar el lenguaje del otro significa el transformarse en una forma única fundiendo sujetos (yo, él, Ud.) géneros (él/ella), nacionalidades (cubano, indio, marroquí, chino) y culturas (islámica, budista, chino-cubana, popular, de drogas, etc.). Tanto en la actuación travesti como en la escritura, el sujeto/héroe/protagonista es siempre un lugar de

²⁴⁸ Sergio Rojas señala en relación a la escritura de *Cobra*: “se trata del artificio que demora en el signo, que retiene al lector en el espesor significativa de la escritura, haciéndolo esperar por el sentido. [...] hay q considerar, pues, con todo rigor la idea de *desborde*. La escrituralidad desborda la diferencia –interna del signo- entre cuerpo y sentido, [diferencia a partir de la cual se subordina el significante al significado.]”. *op. cit.* p. 377

²⁴⁹ Kushigian cita a Jean Franco Pastiche in *Contemporary Latin American Literature*, *op. cit.* p. 97

posibilidades”²⁵⁰ Lo propuesto por Kunishigian, da cuenta de la significativa identificación que ve Sarduy entre el concepto de travestismo y la cubanidad, a partir de lo cual aparece la idea de una Cuba travesti. Tras estas reflexiones, el concepto de travestismo, ya no sólo aparece en relación al espectro semántico del género, sino que también como rasgo identitario, como estética, e incluso como estructura y dinámica textual, por mencionar sólo algunas de sus posibilidades. Con respecto al nivel de autorreferencialidad que presenta esta etapa, el travestismo alude, en primer lugar al estado de revestimiento bajo el cual subyacen y confluyen los conceptos del “Yo”, “Cuba” y “vacío” para Sarduy. En *Escrito sobre un cuerpo* señala: “todo él/ella es un encubrimiento; un yo latente lo amenaza, lo mina por dentro, lo resquebraja como en ese otro lugar sin límites que es el sueño, todo dice “Yo””²⁵¹

2.2 Tatuaje

Eustaquio (nombre que adquirió en su traspaso a Occidente), es un “artífice himalayano [...] orfebre dérmico [...] maestro en llaves y en muecas –que desmoralizan al enemigo- [...] Creía en la sugestión, en la técnica del asombro y en que la victoria que es irrevocable si logramos asustar al adversario [...] Aprendió de sus cotidianas encarnaciones en demonio, el arte del tatuaje y las coartadas ventrílocuas, que hacen volverse al rival”²⁵². Este personaje coincide con el artista dérmico Carita de Tortuga del fragmento oriental de *De donde son las cantantes*, cuyo trabajo también conjugaba la pintura dérmica y la tortura china. Por otro lado el cirujano Ktazob, figura en la cual González Echeverría reconoce una la “figura paródica de Lacan”²⁵³, es quien enseña a Cobra técnicas para soportar y despojarse del dolor a través de la técnica de la transferencia, ya que el doctor no suele usar anestesia, para que el mutante no pierda la conciencia y sea testigo de todo lo que sucede durante su proceso transformación²⁵⁴.

A partir de *Cobra* se abre un nuevo espacio, que aparecerá de manera recurrente en las próximas obras de Sarduy, correspondiente al ámbito quirúrgico, en el cual se llevan a cabo los

²⁵⁰ KUSHIGIAN, J. *op. cit.* p. 1608

²⁵¹ SARDUY, S. *Escrito sobre un.... op. cit.* p. 1149

²⁵² SARDUY, S. *Cobra. op. cit.* p. 432- 433

²⁵³ GONZALEZ ECHEVERRÍA, R. *op. cit.* p. 59

²⁵⁴ Dentro de este contexto el dolor se relaciona a la intolerancia de ver el mecanismo interno, los engranajes, operando; lo insoportable que resulta la imagen grotesca de la mutación misma. El mismo dolor que le provoca a la burguesía, como menciona Sarduy, “la idea de que el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento, de que el lenguaje pueda hablar del lenguaje” en una entrevista, Danubio Torres Fierro le recuerda a Sarduy estas mismas palabras, a las cuales el autor agrega: “Pienso que habrá una transgresión cada vez más fuerte del cuerpo en todas las actividades simbólicas, que Occidente recuperará el cuerpo que ha obturado, culpabilizado, condenado al sacrificio y a la ocultación” *op. cit.* 1821

rituales de modificación corporal. Dentro de esta lógica, el cuerpo textual deviene modificable y la operación literaria un suplicio ritual, en tanto la escritura se presenta como un procedimiento ambivalente de ciframiento identitario que resulta doloroso y extático al mismo tiempo²⁵⁵. En este sentido, el acto de Sarduy de sacar a la superficie (de exhibir) los procedimientos de modificación y de ciframiento textual, propone el suplicio del ejercicio escritural bajo el rasgo de espectáculo. Dice Sergio Rojas al respecto: “Cuando el cuerpo es violentado, supliciado, sacrificado, cortado conforme a un procedimiento ritual en una ceremonia, (todavía como motivo narrativo), el acontecimiento en su desmesura (lo terrible) emerge hacia la superficie del lenguaje, precisamente porque la puesta en obra de ese “sacrificio” no tiene otro sentido que no sea la *seducción por el lenguaje mismo* que lo pone en escena”²⁵⁶

Vinculado a estas apreciaciones, el motivo del tatuaje y de la modificación corporal, representa la catástrofe de la pérdida del sentido, instalado en el pensamiento latinoamericano y occidental: “La operación en el plano significante, que describe algo imposible de describir (“algo demasiado terrible y claro a la vez”), tiene como referente real la alteración del cuerpo, la mortificación de la carne, que, insistimos, es a la vez un proceso (en el tiempo), y un procedimiento (una técnica) en el devenir de un tiempo lineal pero no narrativo”²⁵⁷. En este sentido los rituales de tatuaje en *Cobra*, aparecen como una manifestación del desamparo nominal de Cuba y de Latinoamérica por un lado,²⁵⁸ pero también del triunfo que supone la conciencia de que tal vacío exige un proceso de inscripción, de ciframiento propio, por medio de la creación.

2.3 Deseo

Cuba y todo lo que La Isla puede comprender, corresponde al objeto de toda la novelística de Sarduy, que, al pensarse y desarrollarse bajo el prisma neobarroco y la noción del significado que esta estética implica, coincide con el concepto de centro silenciado, obturado,

²⁵⁵ Sergio Rojas analiza, a partir de lo propuesto por Sarduy en *Cobra*, la noción de cuerpo atribuido al texto, en función de la vinculación que se establece con el concepto de tatuaje:

“Porque la disposición del cuerpo, atado, clavado, en todo caso dispuesto en un soporte, se transforma en un signo, pero en *un signo que se da a ver*, y entonces deviene una *cifra*. Porque la figura de un cuerpo fijado en un soporte es la de un ser humano introducido en “su” cuerpo. Hipótesis: un cuerpo cualquiera fijado al soporte de su sacrificio, deviene signo. Da que pensar entonces en lo humano mismo, en el hecho de que no sabemos qué sea lo humano si ha sido posible que quede de esa manera fijado. Así, el cuerpo se dispone como cuerpo de escritura, escritura sobre un cuerpo”. *Op. cit.* p.380

²⁵⁶ *Op. cit.* p. 379

²⁵⁷ *Op. cit.* 380

²⁵⁸ “Evitemos –profirió la Señorita, separando sílaba por sílaba, las quijadas trabadas-, como los alpinistas, la contemplación de nuestra nimiedad, el horror al vacío, el complejo de escala” SARDUY, S. *op. cit.* p. 453

vacío, con lo cual también se identifica el proceso de construcción identitaria cubana y latinoamericana. Pero como se ha podido observar, la idea de vacío en esta etapa adquiere una connotación particular, a partir de la radical incidencia que tiene, en la novelística de Sarduy, la cultura oriental y budista en particular.

El objeto de deseo, entendido como aquello que, por su naturaleza esquiva, incita su persecución, en esta etapa se encuentra vinculado a un noción budista de “vacío”, asociado a una idea de trascendencia como origen y fin germinador²⁵⁹, radicalmente distinta al concepto occidental de vacío, más bien vinculado a la idea de “nada o de “ausencia total de existencia”. La concepción Taoísta y budista del vacío, como ya se ha señalado, dialoga de manera estrecha con la concepción batalliana de “continuidad”, , ya que desde esta perspectiva oriental, el vacío no se relaciona con lo inexistente, sino con lo dinámico que surge de la confluencia del todo en un mismo espacio originario.

Cuba –objeto de deseo por excelencia en Sarduy - se vincula al concepto de continuidad, a partir de su identificación con el vacío, y en particular, con el concepto de muerte. Tanto *Cobra* como *Maitreya*, proponen una perspectiva positiva de la destrucción y de la muerte, como principio generativo y única forma de desprendimiento de las limitaciones mundanas del cuerpo y del ego. Frente a esto, no sólo la idea de disolución se propone en relación al cuerpo, como ya se había anunciad anteriormente, sino que también en relación al concepto de identidad. En, *Cobra*, la fijeza de la eterna transmutación contenida en su naturaleza travesti, supone la anulación del Yo, a partir de su disgregación –de su multiplicación- por medio de lo cual logra convertirse en “lo otro”; la seguidilla de mutilaciones quirúrgicas a las cuales se somete la protagonista, tienen siempre como objetivo principal el sabotear la conformación de una identidad única y fija, lo cual también da cuenta del rechazo, por parte de Sarduy de una concepción de la identidad esencialista y asociada a la idea de permanencia. El siguiente fragmento de *Maitreya* expone de manera la proposición de la muerte como objeto de deseo: “...entre las líneas escrita con almácigo la palabra FIN./-He aquí la causa del deseo”²⁶⁰ El deseo atribuido a las nociones de muerte, de vacío y de continuidad, en relación a su identificación con la cubanidad, explica también en cierta forma, la recurrencia de la figura del mar, como destino final, en sus novelas.

²⁵⁹ “En el origen no hay Nada (wu) –reza el Tao-te ching-; la Nada no tiene nombre. De la Nada nace el Uno; el Uno no tiene forma”. GUERRERO, G. La religión... *op. cit.* p 1695

²⁶⁰ SARDUY, S. *Maitreya. Op. cit.* p.621

En estas dos obras, el vacío se propone también a través del blanco de los paisajes, a partir del recurso de la nieve, que también aparece en el capítulo final de *De donde son los cantantes*, pero bajo una connotación un tanto más negativa en relación al modo como lo proponen las novelas de este período. Gustavo Guerrero en su artículo “La religión del vacío” de 1996, da cuenta de todas estas problemáticas en torno al concepto de vacío:

... en esas estampas de montañas, puentes, lagos y brumas, en su serena transparencia, la discontinuidad de los planos nos habla del vacío, pero ahora en términos positivos de un principio creador y omnipresente, eje de las transformaciones y del devenir. Digamos que lo blanco cambia de signo y de sentido. Y es que, a diferencia de la nada occidental, la vacuidad del Tao, pieza central del pensamiento chino, constituye un elemento integrador y activo, forma primordial del origen y de la plenitud²⁶¹

No obstante el protagonismo que adquiere la noción oriental de vacío en esta etapa, tanto *Cobra* como *Maitreya* dan cuenta de manera radical, de la experiencia de la espera que provoca el retardo del signo en la escritura neobarroca. En *Maitreya* sobre todo, el deseo se instala como temática propulsora de la obra, a través del motivo de la búsqueda, que luego queda en el olvido. Y es precisamente esta temática del olvido, lo que determina la particularidad del tratamiento de la problemática del deseo en esta etapa. La influencia más radical que tiene la integración del pensamiento budista en la obra de Sarduy, no radica solamente en un cambio de la concepción de vacío, sino que también en el objeto de deseo mismo, que inspiraba su escritura y a sus personajes. Como se anunció en la categoría referente al contexto de producción de la obra, el deseo por el sentido esquivo muta hacia el *deseo de olvido del deseo mismo*, o dicho en términos más simples, se desplaza hacia la idea paradójica del deseo por la anulación del deseo mismo, postulado en el cual establece sus bases la filosofía budista. Julia Kushigian señala al respecto: “La extinción del deseo en *Cobra* enfoca la iluminación y el renacimiento”²⁶² El olvido de la búsqueda por el sentido, enfocado hacia el objetivo espiritual de anular el deseo, se logra finalmente en el espesor y relieves del cuerpo textual que presentan estas dos novelas.

El deseo por la anulación del deseo, surge directamente de la comprensión que obtiene Sarduy, al introducirse en la cultura oriental, sobre Occidente y su discapacidad perceptiva radicada en el lenguaje. Danuvio Torres Fierro, en una entrevista que le hace a Sarduy le

²⁶¹ GUERRERO, G. *op. cit.* p. 1695

²⁶² KUSHIGIAN, J. *op. cit.* p. 1605

pregunta a cerca de ciertas anécdotas que el autor había narrado de su niñez²⁶³, donde daba cuenta de los primeros indicios acerca de su propio deseo por observar el reverso de las cosas, y los engranajes que dan cuenta de su proceso de construcción. Sarduy responde a Torres Fierro de la siguiente manera:

Lo que hace “mirar detrás” o percibir la ilusión, el cero, ver la realidad como una representación reducida al canje, a su intercambio, sin soporte alguno, no es, quizás, la escritura en sí, que puede reducirse a una simple técnica si se la practica como un “arte” más [...] sino el budismo. Y no digo, por supuesto la religión, ya que el budismo, como se sabe poco en occidente, no es una religión²⁶⁴. A partir de estas reflexiones la escritura adquiere un carácter meditativo, en cuanto a su búsqueda por esta nueva noción de vacío, vinculado a un despojo del lenguaje, en base a lo cual puede trasladarse la paradoja del deseo por la anulación del deseo, hacia el ejercicio del lenguaje por la anulación del lenguaje. Dice al respecto Sarduy: “El “arte” de escribir, no conduce, por sí mismo, a ninguna percepción otra, a ningún conocimiento²⁶⁵. En relación a esta ausencia de búsqueda el budismo es la anti-religión: ya que no busca ninguna divinidad, explicación, o entendimiento, sino la búsqueda del blanco, de la paz, del acallamiento del yo, de su disolución.

III. PARODIA

La lucidez de Sarduy, con respecto a su percepción sobre Cuba, sobre su escritura y los objetivos en ella contenidos, va en aumento, y por ello también el nivel de autorreferencialidad en su obra; la superficie textual resulta cada vez más espejeante a causa de la agudización del distanciamiento que adquiere su perspectiva, y que se refleja directamente en el incremento y complejización del uso de la parodia.

El deseo de disolución acontece en las novelas de esta etapa, a partir del poder deslegitimador de la parodia, ya que, por medio de la puesta en crisis del sentido subyacente a toda estructura o forma, se logra exhibir todo en función de su condición artificiosa, y en particular su mismo proceso de escritura. A favor de este objetivo, Sarduy acentúa el recurso de la auto-cita paródica con respecto a sus textos anteriores, al igual que la puesta en crisis de los

²⁶³ Sarduy cuenta: “Cuando era niño quise mirar detrás del espejo para ver si allí, haciéndome musarañas y pintándome mono, había otro niño. Quise mirar detrás de los cuadros de Rothko para saber si ahí estaba Dios” TORRES FIERRO, D. *op. cit.* p. 1819

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ Ibid.

distintos niveles discursivos, a través de lo cual los personajes adquieren autonomía y Sarduy también aparece incluido como personaje. Los siguientes fragmentos de *Cobra* permiten dar cuenta de estas estrategias: “floreros de mármol que hubieran dado envidia a la misma Dolores Rondón, bajo un latinazo, su mustio monograma póstumo”²⁶⁶ o “en el reverso de la tapa se extendía un paisaje logrado con incrustaciones minuciosas: a una ciudad tropical [...] entraba un Cristo de madera, majestuoso muriente”²⁶⁷. Las dos citas anteriores refieren a elementos de la obra *De donde son los cantantes*, a partir del cual Sarduy da cuenta del distanciamiento que toma de su propia obra. Sarduy se autodeslegitima en cuanto a sus potencialidades como autor, haciendo recriminaciones y burlas a ciertos textos anteriores como hace con su ensayo de 1968 *Escrito sobre un cuerpo*: “Por qué, en un caso como el aquí presente, en que a todas luces en lo *Escrito sobre un cuerpo* se ha escapado aun aunque nimia engorrosa errata, no enmendar el desacierto y poner coto al retoño errado”²⁶⁸. Y también lleva a cabo dicha autodelegitimación, a través de la parodia de figuras reconocidas del ámbito teórico o literario, con las cuales el mismo Sarduy ha tenido contacto o cuyos trabajos resultan muchas veces análogos a los suyos, posicionándolos dentro de un contexto de fama pacotillezco a la par con la misma protagonista travesti de su obra o con otras figuras reconocidas del ámbito del espectáculo o de la moda: “En vano señalaríamos que de todas las agendas era la de *Cobra* la más frondosa. La seguían la Dior en ramos de orquídeas recibidos sin remitente, la Sontag en joyas de Cartier y mesas reservadas en Maxim’s, la Cadillac en el número de horas que la habían esperado convertibles cola de pato con choferes negros vestidos de blanco”²⁶⁹. Lo que hace Sarduy en este caso es reírse de, y por lo tanto destruir, la frivolidad contenida en el glamour de la cultura occidental, y las asimetrías que a raíz de esto surgen entre las potencias imperialistas y Latinoamérica. Todo este ejercicio se vincula directamente a la nueva perspectiva que adopta Sarduy, de la cual son reflejo *Cobra* y *Maitreya*, en torno a Occidente y la superficialidad contenida en la actividad escritural, en tanto “técnica” o “arte”.

Por otro lado, la cita paródica aparece en función del develamiento del choteo textual, principalmente a través del carácter comparativo a partir del cual se configuran todos los cuerpos de los personajes-significantes. Como se mencionaba en la segunda categoría dedicada al análisis del cuerpo textual, cada individuo en el relato aparece como una deformación, ya sea

²⁶⁶ SARDUY, S. *Cobra. op. cit.* p. 461

²⁶⁷ *Op. cit.* p.465

²⁶⁸ *Op. cit.* p. 475

²⁶⁹ *Op. cit.* pp. 430-431

metonímica o hiperbólica del cuerpo de otro personaje, el cual es, a la vez, una deformación de otro en sí mismo. En vista de la naturaleza discursiva y textual que presentan estos cuerpos, el fenómeno del choteo textual toma lugar, en la medida que cada personaje/discurso, se constituye a partir de la deformación (parodia) de otro discurso anterior, y así hasta el infinito, sin poder vislumbrar nunca alguna forma original o armónica (en contraposición a lo deforme) inicial. Así también puede entenderse mejor e hecho de que todos los personajes en Sarduy sean travestis.

TERCERA ETAPA

La vuelta por otro camino

Colibrí (1984), *Cocuyo* (1990) y *Pájaros de la playa* (1993)

I. TEXTO-CONTEXTO

1. Contexto de producción

Esta etapa comprende, a diferencia de las etapas anteriores, tres novelas: *Colibrí* (1984), *Cocuyo* (1990) y *Pájaros de la playa* (1993), publicada sólo algunos meses después de la muerte de Sarduy, en París. La prolongación del exilio y del distanciamiento de Cuba, trae consigo la aparición en su novelística de ciertas claridades y resoluciones, en relación al período de búsqueda y experimentación anterior. Si bien permanecen como características fundamentales de la obra de Sarduy la inestabilidad, la puesta en crisis y el diálogo permanente, las novelas de esta etapa comienzan a develar ciertas síntesis e imágenes concretas a cerca del camino hasta ahora recorrido, lo cual se plasma en algunos nombres y definiciones que da el autor sobre su propio proceso de exilio y de escritura, al igual que la vinculación existente entre ambas experiencias. En cuanto a la estructura de estas tres novelas, es posible observar un retorno de un tratamiento literal y figurativo del paisaje cubano, como se da en las novelas de la primera etapa, al igual que un regreso hacia una escritura más lineal y unitaria del relato, luego de las conclusiones que otorgan los ejercicios de mutilación textual y dessemantización durante la segunda etapa.

A partir de *Colibrí*, y ya de manera mucho más clara en *Cocuyo*, la escritura de Sarduy demuestra una lucidez o madurez suficiente como para volver a indagar en Cuba y en su propia historia de manera directa, haciéndose cargo del sentimiento de pérdida y lejanía que implicó su primer período de exilio -de lo cual dan cuenta las obras de la primera etapa- y proponiéndolo en este tercer período desde un ánimo recuperativo o de reapropiación. Dicho giro aparece también como testimonio de una cercanía de Sarduy consigo mismo y con su contexto sin precedentes, al igual que una lucidez con respecto a su condición de autor y a su escritura, a partir de lo cual su vida y obra aparecen fusionadas como nunca antes. Dicha conexión, se refleja en el considerable aumento del nivel de autorreferencialidad en sus obras, y en el tratamiento

paródico de su propia figura, teniendo en cuenta el ejercicio de distanciamiento y de posterior re-apropiación que este recurso exige. Un acto muy recurrente en esta tercera etapa que da cuenta de este aspecto, corresponde al acto de proponerse a sí mismo como personaje, al igual que a los miembros de su familia, y la inserción de lugares y de acontecimientos propios de su infancia, en el relato. El viaje espiritual (*Bildungsroman*) que realizan los personajes, adquiere mayor nitidez en cuanto al carácter de peregrinaje y a la claridad que los protagonistas esperan obtener sobre sus propias identidades en dicha experiencia. Si bien es posible identificar este aspecto en las etapas anteriores, los protagonistas de las novelas de este período, no demuestran tener total consciencia de sus propias necesidades y procesos de búsqueda, como los protagonistas de esta tercera etapa, entre los cuales el caso de Cocuyo aparece como uno de los más claros: “Hasta ahora había vivido en las nubes, sin alegría, pero sin duda. saber la verdad le importaba ahora más que respirar”²⁷⁰. Por otro lado, las conclusiones que Sarduy pudo haber sacado del laboratorio textual que llevó a cabo durante la segunda etapa, en este último período se trasladan a los acontecimientos y a las reflexiones del protagonista, quién, por causa de este traspaso, aparece como una imagen del autor cada vez más evidente en cuanto a su carácter especular. De esta manera, estructura y relato se ven cada vez más fusionados, y Sarduy procede a utilizar y mezclar múltiples formatos de página, estructuras sintácticas y registros lingüísticos según lo vayan requiriendo los acontecimientos.

Si bien, todas las características anteriores dan cuenta del carácter resolutivo de esta tercera etapa, existe un aspecto que, además de influir en este rasgo, determina de manera radical estas tres últimas obras, sobre todo, *Pájaros de la playa*, puesto que también lo hace sobre la vida del autor: la enfermedad del SIDA. Finalmente se hace patente en Sarduy de manera efectiva la única certeza a la cual puede aspirar el ser humano, la muerte; única certeza también a la cual ha podido aferrarse Cuba en cuanto a sus orígenes e identidad²⁷¹.

En *Pájaros de la playa*, la muerte corresponde al acontecimiento que guía la escritura; la experiencia que es sometida al traspaso textual: el exilio definitivo de la existencia, de lo cual da fe en cierto modo, el hecho de que la novela haya sido publicada póstumamente. El cubano narra el desborde al cual alude la muerte, cuyo exceso lleva consigo lo solemne y lo grotesco de un final, que se encuentra demasiado cerca, pero que aún sus contornos no son posibles de

²⁷⁰ SARDUY, Severo. *Cocuyo*. Barcelona, Tusquets, 1990. En su: *Obras Completas*. Tomo I. *op. cit.* p. 841

²⁷¹ Ya que el genocidio de la totalidad de su población indígena, deja en la bases de la cubanidad un silencio, un espacio en blanco, que recuerda constantemente al pueblo isleño su matriz dialógica (carnavalesca) de muerte y re-creación que se inmiscuye en cada resquicio de la obra de Sarduy y con especial ímpetu en esta última etapa

reconocer, ni lo serán. Dice Sergio Rojas con respecto a este aspecto: “La muerte se presenta como un acontecimiento absolutamente desmesurado: morir 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”²⁷² El regreso vertiginoso, insoportable, al origen que suscita la muerte, traslada la experiencia hacia una inconmensurabilidad de orden cosmológico. Ante la imposibilidad de decirse, la muerte, encuentra su único aparecer en el cuerpo, en la enfermedad de la materia. Aún cuando resulte difícil sostener la mirada ante la obscenidad del cuerpo en descomposición, encuentra un soporte a través del cual acceder al lenguaje, y por lo tanto adquiere un sentido, aún. Pero esa palabra, ese soporte, que es el cuerpo, va desapareciendo, va muriendo, y con ello la escritura.

En Sarduy la muerte del cuerpo es la muerte de la palabra y la muerte del sujeto; la muerte del lenguaje y la muerte de dios; el fin de la representación. La escritura ya no puede proseguir su trayecto lineal, hacia delante; hacia un futuro inexistente. Ante la consciencia de disolución del futuro, Sarduy decide que es el momento de dar la vuelta, de enroscar el vector, y volverlo sobre sí mismo. Si bien, la muerte, la disolución y el concepto de continuidad siempre han conformado parte de su obra y sobre en las novelas de esta tercera etapa, en *Pájaros de la playa* Sarduy logra consumir ²⁷³, lo que Sergio Rojas llama, una “estética de la finitud”²⁷⁴, considerando la muerte misma como una enfermedad del pensamiento occidental productivo. La muerte en su desborde, en su exceso, se exhibe improductiva, despilfarrante; y hace de la vida también algo desbordante en función de la muerte: la idea de la vida como pura celebración de la muerte, surge en su forma carnalesca más pura, donde los opuestos vuelven a re-unirse: vida y muerte como sucesos del Todo y la Nada.

El principio elíptico de la duplicación del foco, uno de los fundamentos substanciales de la estética neobarroca, a partir del cual todo elemento aparece en función de su anamorfosis, reverso o antítesis, corresponde a la lógica en base a la cual Sarduy estructura sus obras, por lo cual todas aparecen y se completan en función de otro texto que opera como negativo, de lo cual

²⁷² ROJAS, Sergio. Devenir cuerpo hasta dejar de escribir...de respirar. Sobre *Pájaros de la playa*, de S Sarduy. [En línea] *Nomadías*. N° 10 (2009) , p. 2<<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/NO/article/viewFile/15137/15553>> [consulta mayo 2011]

²⁷³ Luego del intento fallido de Cocuyo de envenenar a su familia, la escena se traslada a un hospital provincial de La Isla donde va a parar la familia completa envenenada. La descripción del contexto y de los personajes de aquella escena, aparecen como una verdadera sinopsis de lo que será el escenario de su próxima novela, *Pájaros de la playa*, cuyo relato se centra en el delirio y la supervivencia de un grupo de enfermos de SIDA al interior de un hospicio, en alguna playa apartada de La Isla.

²⁷⁴ ROJAS, S. *Ibid.*.

son un ejemplo claro *Cobra y Maitreya*. Conforme a esta dinámica dialógica, así como Sarduy desarrolla una cantidad importante de textos “parabiográficos” en los cuales se ríe de la vida, también durante esta etapa publica una serie de epitafios burlescos, donde, como dice Gustavo Guerrero, “de una manera muy cubana [...] le falta el respeto a la muerte”²⁷⁵ En 1987, tres años antes de escribir *Cocuyo*, publica una de sus “parabiografías” más importantes, *El Cristo de la Rue de Jacob*; obra que, si bien es una parodia el género autobiográfico, resulta un buen registro de la vida de Sarduy y de su trayectoria como escritor, lo cual se plasma en diversos códigos y estructuras textuales que responden siempre al concepto de huella corporal, como es el caso del capítulo titulado “Arqueología de la piel”.

Como se mencionaba al inicio, vuelve a hacerse presente con fuerza en esta etapa la figuratividad en cuanto a la representación de lo cubano, y con ello, las referencias a lo pictórico. Sin embargo, el paso por Oriente influencia de manera determinante este rasgo, a partir de lo cual, ya no sólo el trazo (gesto), sino que también el color (vibración) adquiere una importancia significativa en relación a la dimensión material de la escritura y al rol terapéutico que ésta adopta en la vida del escritor:

Los colores curan. Los colores y esa otra forma vibratoria de los colores que son las palabras. En el tantrismo se practica esa *cromoterapia*. [...] En mí también la escritura es terapéutica: escribo para curarme de algo [...] Mi humilde práctica consiste en *escribir con colores*, o si se quiere, y valga la fácil metáfora, es pintar no utilizando óleo y tela, sino sintaxis y páginas –el blanco del soporte es el mismo-

²⁷⁶

La fijación por el color que Sarduy demuestra en esta etapa, tiene que ver también, como el mismo autor lo ha señalado, con una reivindicación de la materialidad y de la textura del color rechazadas en el ámbito artístico hasta el barroco europeo del siglo XVII, y en cuya recuperación aparece, según Sarduy, el aspecto residual de la prosa barroca actual: “en esa exageración el color, que es, evidentemente, un objeto ofrecido a la mirada, y hasta una epifanía de lo corpóreo, de lo carnal”²⁷⁷. La prioridad que da Sarduy al color, se relaciona estrechamente con la importancia que también da en esta etapa a la dimensión sonora de la escritura -en tanto ambas corresponden a la manifestación material del lenguaje-, y de manera particular a la voz, ya que la

²⁷⁵ GUERRERO, G. 2003. Severo Sarduy. *op. cit.*

²⁷⁶ ORTEGA, J. *op. cit.* p. 1823-1824

²⁷⁷ *Op. cit.* p.1824

dimensión fonética de la palabra, no contempla el ámbito ideal y etéreo del lenguaje, si no su involucramiento en el mundo material a partir de las repercusiones físicas inmediatas (*retombé*) que genera el discurso al ser emitido, es decir, a partir de las vibraciones que pueden manifestarse tanto en un ámbito sonoro como cromático (lumínico), que de una u otra manera, modifican el entorno físico en el cual se manifiestan.

2. Cuba y “lo cubano”

En *Colibrí* el paisaje cubano se presenta fusionado con otros paisajes latinoamericanos, entre los cuales parecen confluír diversos tiempos, espacios y culturas, constituyéndose de tal modo una suerte de cronotopos mítico Latinoamericano, a partir del cual Sarduy da cuenta de la analogía -o más bien relación metonímica- que hace entre Cuba y Latinoamérica como dos espacios cuyo rasgo identitario principal reside en el encuentro de diversas culturas. Machover señala al respecto: “La trama del relato se desarrolla esta vez en el “delta de un río inmenso”, que no está situado al pie de los monasterios tibetanos sino en un país no identificado de América Latina. [...] Pero el paisaje solo está ahí para brindar algunos puntos de referencia, no históricos sino geográficos, que puedan servir de marco a las ‘aventuras de un pájaro exiliado’ que retorna al nido”²⁷⁸ No obstante este deseo de plasmar una Latinoamérica mítica, trascendente al espacio-tiempo, es posible percibir de manera clara en el paisaje de *Colibrí* elementos propios de la cultura mexicana, los cuales aparecen con cierta primordialidad. Sarduy señala con respecto a este punto: “Quería ir hacia el continente fuera de lo insular, hacia el espacio libre de América. Sentí esa pulsión que también sintió Lezama, la de tocar el continente. De su breve estancia en México surgió *La expresión americana*”²⁷⁹ Con la intención de proponer la cubanidad como un elemento propiamente latinoamericano, Sarduy en *Colibrí* reactiva ciertos textos precortesianos, al menos algunos de sus códigos, como *Doña Bárbara*, o la *Vorágine*, los cuales ponen al descubierto el paisaje latinoamericano como una “*cámara de eco vegetal*”²⁸⁰. Por esta razón, el paisaje de *Colibrí* se encuentra atestado de selvas y ruinas, entre las cuales aparece, de manera intermitente, la ciudad natal de Sarduy, Camagüey. El motivo del retorno se instala desde la primera página con la llegada del pájaro a la Casona, pero su culminación en el relato sucede cuando los acontecimientos se trasladan a la historia personal de

²⁷⁸ Machover p. 94

²⁷⁹ Entrevista p. 1823

²⁸⁰ Entrevistas 1823

Sarduy, al regresar Colibrí de su experiencia en la montaña, cuando divisa lo que parece ser su hogar de infancia.

Sarduy hace una especie de etnografía pictórica, remarcada por el encuentro entre la imaginería blanca católica europea, la oscuridad de los dioses yoruba y la santería africana, además de un particular detenimiento en las huellas, sobre todo arquitectónicas, de la colonización. En numerosas ocasiones Cocuyo recorre la ciudad de La Habana, cuyos rincones se van develando bajo el registro de una suerte de *travelling*; aparecen las casas resquebrajadas por la sal del mar, las ruinas de las casonas neoclásicas, los textiles orientales, la fauna variopinta, los personajes callejeros típicos, restaurantes y cabarets entre otros elementos²⁸¹

Colibrí y Cocuyo corresponden a dos metáforas de lo cubano, no sólo porque evoquen dos animales típicos de su fauna, sino que principalmente por los diversos rasgos corporales y psicológicos de estos dos protagonistas, los cuales aluden principalmente a la condición de marginalidad propia de Cuba con respecto al resto de Latinoamérica; la multiculturalidad que la caracteriza y lo foráneo como un aspecto permanente de su identidad. El cuerpo de Colibrí expresa lo múltiple a partir de una extraña confluencia fenotípica: su pelo era voluptuosamente rubio y sus cejas completamente negras, “como si pertenecieran a otro cuerpo”²⁸². Por otro lado, Cocuyo representa más bien la condición de marginalidad propia de la Isla, la cual se encuentra determinada no sólo por sus condiciones geográficas, sino que sobre todo por la historia que borra sus orígenes. Tanto Colibrí como Cocuyo corresponden a dos centros vacíos; a dos significantes opacos; dos nebulosas identitarias, los cuales, a partir de sus respectivos viajes, esperan comprender y escuchar el silencio de sus nombres.

Pájaros de la playa, por otro lado, se centra principalmente en la condición insular de Cuba, aspecto que también refiere a la marginalidad. En tanto Isla, Cuba aparece como el centro opuesto, el reverso, de la extensión continental correspondiente al continente latinoamericano (espacio que aborda *Colibrí* y *Cocuyo*). En el siguiente fragmento de la novela Sarduy contrapone la imagen de la isla y del continente:

La luz del continente abre lo que se percibe hacia lo que no se ve y lo que no se ve sigue inmediatamente, está allí, alrededor, cada vez más cerca y cada vez más huyente. Luz que devela la continuidad de la tierra y nos conduce hacia su sínfin.

²⁸¹ Cocuyo 871-872

²⁸² SARDUY, Severo. *Colibrí*. Barcelona, Argos Vergara, 1984. En su: *Obras Completas*. Tomo I. *op. cit.* p. 693

La luz insular, al contrario, clausura: [...] recorta más allá una superficie precisa, una roca que se erige sola en medio del mar, encierra en un doble trazo el aislamiento. Luz doble: sobre el mar, vapor difuso en que la claridad se borra [...] a veces, al contrario, su brillo es insoportable de espejo.²⁸³

En el fragmento anterior Sarduy diferencia ambos espectros semánticos de la isla y el continente a partir del concepto de luz, en el cual la isla aparece inscrita bajo la operatividad del recurso barroco del claro oscuro. La luz sobre la continuidad del espacio continental, se extiende e ilumina todo sin encontrar obstáculos que dejen en la penumbra ciertos fragmentos de terreno. Por el contrario, la isla, al ser un relieve de tierra que emerge desde las profundidades de mar, aparece solamente inscrita bajo la dinámica lumínica barroca del claroscuro, donde sólo aquello que tiene relieve aparece en la medida que se antepone al rayo de luz, y sus contornos únicamente se hacen visibles en función de aquello que queda en penumbra, por lo cual, también la visualización de su origen resulta imposible²⁸⁴. Con respecto a los fundamentos expuestos por Sarduy sobre el barroco, es pertinente recordar que el claroscuro, no permite una visión total del espacio, sino solamente los resquicios de ciertas formas que insinúan una escena²⁸⁵. La nebulosa a la cual alude Sarduy en aquel fragmento hace referencia a la opacidad de Cuba tanto en lo que respecta a su imposibilidad de definirse como a la nebulosa a la cual la supedita su contexto político. Como se ha podido apreciar en este estudio, la luz es un motivo recurrente en la obra de Sarduy, en cuanto a su asociación con el concepto de comprensión, conciencia o lucidez²⁸⁶, puesto que, articulado a la noción de territorio, propone de inmediato la problemática de centro y periferia, tan concerniente a la obra y experiencia de Sarduy, tanto en un sentido geopolítico como intelectual.

Vinculado también al tema de la insularidad, *Pájaros de la playa* hace referencia a la condición de cárcel que también evoca la figura de la isla, lo cual, en relación al contexto político cubano, hace alusión al enclaustramiento cultural y mediático al que delegaba la

²⁸³ SARDUY, Severo. *Pájaros de la playa*. Barcelona. Tusquets, 1993. En su: *Obras Completas*. Tomo I. *op. cit.* p. 979

²⁸⁴ El siguiente fragmento da cuenta de la vinculación conceptual que hace Sarduy entre la noción de relieve/pliegue, bajo la imagen de la isla junto a su contraparte la tierra extensa, y el concepto de claro oscuro: “La masa de las montañas que se alzan sobre el fondo marino –las islas son cimas que cierne la espuma– está perforada por doquiera: red de ríos subterráneos, perspectiva escalonada de las galerías que simulan la interrupción de un espejo; doble imagen cuyo silencio imposibilita la atribución de un origen” Sarduy, S. *Pájaros de la...* *op. cit.* p.966

²⁸⁵ Resulta pertinente para comprender este aspecto el concepto de pliegue del modo como lo expone Deleuze en su texto *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Argentina, Paidós, 2005.

²⁸⁶ La metáfora de la luz como motivo trascendental en la historia de la filosofía y las artes, como imagen del concepto de comprensión, idea, razón y logos entre otros.

dictadura de Castro, y de manera particular a sus repercusiones sobre los homosexuales y enfermos de SIDA. El “pentágono”, nombre que recibe el hospicio en el cual se encuentran encerrados los enfermos del “Mal” (nombre con el cual Sarduy reemplaza el significante SIDA), evoca un espacio y método de disciplinamiento de la enfermedad implementada por el gobierno de la Revolución, más conocida como “política de higiene”, a partir de la cual los enfermos de SIDA eran aislados y llevados a un tratamiento gratuito como una suerte de cuarentena. De esta manera el SIDA pasa a ser propiedad del Estado, bajo la lógica de que “aquello que es reconocible, es también controlable”. Sarduy en esta última novela critica de manera directa el machismo que ha estado por mucho tiempo presente en la cultura cubana y la noción petrificada y monolítica de lo heterosexual, cuyos niveles de intolerancia llegaron a los límites de permitir la construcción de verdaderos campos de tortura y exterminio para los homosexuales.

Por último, en esta última novela, Sarduy presenta Cuba en base a dos líneas temporales, a partir de lo cuales La Isla aparece bajo la perspectiva de dos épocas distantes en cuarenta años: La Cuba de Sonia y el Arquitecto, aparece joven, llena de futuro, nocturna y festiva, muy definida en cuanto a sus prácticas culturales. Por el contrario, la Cuba del hospital de enfermos, al que llega Siempreviva (la ahora demacrada Sonia), aparece abstracta, etérea, como una isla solitaria en el centro del mar, igual a todas las demás. En el último capítulo “Rumbo al mar”, Siempreviva, realiza una peregrinación hacia el mar, que aparece como metáfora de la muerte, del regreso a la continuidad: “El mar es el origen”²⁸⁷. En su recorrido desde la periferia cultural y geográfica en donde se encuentra el hospital, hacia el centro de la cubanidad, que para los enfermos del Mal ha quedado lejana, Siempreviva, se encuentra con una Cuba moderna cuyo pasado ha pretendido ser borrado²⁸⁸ —a partir de lo cual Sarduy hace alusión a la obturación de los orígenes y también contempla la presencia de nuevos elementos culturales, entre los cuales resalta el predominio de la cultura norteamericana:

En las flechas indicadoras de los rumbos habían borrado los nombres de los indios, que correspondían con supuestas implantaciones de los fundadores, y luego con residencias estivales de coleccionistas y arqueólogos, para sustituirlos por otros, y en otro idioma, que Siempreviva no supo siquiera leer [...] emanaba una melodía repugnante, de procedencia andaluza, que habría que aprenderse de memoria, mientras se desechaba la igualmente simplona anterior [...] Se cruzaban en ángulo

²⁸⁷ SARDUY, S. *op. cit.* p. 997

²⁸⁸ “Siempreviva se paró un momento bajo la veleta de las direcciones, vuelta al poniente y en silencio, a contemplar el descenso del tembloroso disco de Cobre” *op. cit.* p. 994. El “tembloroso disco de Cobre” puede ser perfectamente una metáfora de Cuba como imagen de la circunferencia en medio del mar de la Virgen del Cobre: la patrona de Cuba.

recto las calles [...] Ahora había dos estaciones de gasolina con sus mangueras y sus mecánicos de mono azul [...] Las anunciaba una concha marina pintada en una valla de zinc [...] Todos pintados con máscaras de intimidación: japonesas, africanas, diablos peruanos del altiplano, monstruos protectores del Tibet. Rayas negras en los brazos”²⁸⁹

Siempre viva, contempla la historia de Cuba, y las marcas de la ciudad en las cuales ha quedado cifrada aquella historia de muerte y foraneidad, a partir de lo cual los nombres -el lenguaje y perspectiva del mundo- se han ido viendo modificados. También Sarduy expone las modificaciones que su propia perspectiva sobre Cuba fue adquiriendo a lo largo de su experiencia de exilio.

En “Rumbo al mar” Sarduy remarca la identidad cubana como algo que se encuentra en eterna destrucción y construcción (al igual que su novelística), en contraposición a una idea asociada a la permanencia. La cubanidad es ante todo movimiento, traspaso, diálogo, al igual que el móvil igual que su novelística; una permanente transformación y suplantación en las bases culturales que determinan la identidad. La identidad en este sentido es contradictoria en que recorre el espiral: cuando está a punto de completar el círculo completo, y alcanzar la quietud, el centro se desplaza y eyecta su movimiento hacia una nueva órbita. El ciclón que aqueja la ciudad de La Habana en *Cocuyo*²⁹⁰, propone también ésta imagen de Cuba, como una vorágine constante, cuyo punto de fuga, centro de calma y silencio, es, a su vez, móvil.

3. Sarduy (Nivel autorreferencial)

Como se ha anunciado, en esta etapa, el nivel de autorreferencialidad llega a un grado culmine. La cada vez evidente identificación de Sarduy con sus protagonistas aparece como un acto de repliegue, progresivo. Pero este involucramiento de Sarduy en sus relatos, no sólo se lleva a cabo a partir de tal identificación, sino que también por medio del acto de introducirse en el relato como un personaje de sí mismo (Severo Sarduy, escritor, Cubano, etc.), lo cual instala la posibilidad de encuentro y diálogo directo con sus raíces –con su padre, Camagüey y su escritura.- en el plano discursivo, donde Sarduy comienza a llevar a cabo su plan de “reapropiación”. El sentido recuperativo que concentra esta tercera etapa, se sustenta desde un inicio, en la dedicatoria que hace el autor a su padre: “A mi padre, que me regaló un colibrí,

²⁸⁹ *Op. cit.* pp. 995-997

²⁹⁰ El Ciclón, puede también hacer alusión a la revista cubana en la que Sarduy colaboró durante los últimos años del batistado

aunque –se niega a comer en cautividad- hubo que soltarlo”²⁹¹ Esta dedicatoria, da cuenta de un episodio específico de la infancia del autor, el cual tomó como metáfora de la mala relación que tenía con su padre, quien, desde la perspectiva del autor, siempre se avergonzó de la práctica literaria y la condición sexual de su hijo. Este rechazo, proveniente del núcleo familiar, también se plasma de manera muy literal en *Cocuyo*, donde se muestra de manera clara la vinculación identitaria que tiene Sarduy con la noción de marginalidad, lo cual forma parte importante también de su identificación profunda con Cuba. En el capítulo de *Colibrí* “Regreso al país natal”, Sarduy abre la narración con el pronombre “Yo”; a partir de ese momento, el relato se traslada a Camagüey y en particular, a lo que parece ser la casa de infancia del autor. En este contexto aparece la figura autoritaria y desacreditadora de su padre, quien se dirige a Sarduy en el momento en que éste quema las páginas de su obra *Colibrí*: “¡Otra vez quemando papeles! Qué manía la tuya, chico! No pierdes ya bastante tiempo escribiéndolos [...] voy a hablarte sonante y cantante. Ya tú eres un hombre y de los Sarduy, hasta ahora no ha habido ningún pájaro. Y yo no quiero que nadie me señale en la calle. Así que ahora mismo vas a quemar esas cuatro mierdas”²⁹² El padre hace alusión a la homosexualidad de Sarduy a través del apodo cubano de “pájaro”, pero en estrecha relación con su práctica escritural, la cual entiende también como una actividad impropia para el sexo masculino. En la figura de Colibrí, si bien se encuentra contenido el rasgo de marginalidad en relación a la connotación sexual peyorativa que implica el término, también alude al espíritu libre y subversivo del pájaro, al cual se refiere Machover, que también identifica a Sarduy.: “pájaro libre de cualquier servidumbre, irreductible a cualquier forma de cautividad”²⁹³.

En *Cocuyo* el motivo del retorno aparece vinculado a la necesidad de refugiarse; de replegarse hacia adentro ante la aparición grotesca del mundo y del propio cuerpo: “A tal punto que puede visualizar su cuerpo en lo alto. Y lo siente tan sucio y condenable que ya no es más que una silueta de carbón, de trapo sucio, de peso inútil, negro. Mejor es dejarse resbalar [...] Dejarse deslizar hacia la madre, correr hasta sus brazos abiertos, escuchar junto al oído su voz”

²⁹⁴ En el deseo de regreso de *Cocuyo* es posible apreciar la confluencia de la patria cubana y la muerte (regreso al estado de continuidad), como dos nociones del origen.

²⁹¹ SARDUY, S. *Colibrí. op. cit.* p. 691

²⁹² *Op. cit.* p. 765

²⁹³ MACHOVER, J. *op. cit.* p.94

²⁹⁴ SARDUY, S. *Cocuyo. op. cit.* p. 816

Otra característica particular de esta etapa corresponde a la profundización sobre las correspondencias existentes entre Cuba y Sarduy. El personaje de Colibrí, a partir de la multiplicidad de sus rasgos, encarna la contradicción de un extranjero en su tierra natal ya que, aunque regresa del exilio, sigue siendo percibido y presentado por Sarduy, como un personaje exótico y extranjero. Este aspecto hace referencia a Cuba por un lado, como un país cuya conformación identitaria se estructura a partir de lo exógeno; y por otro, si bien Sarduy llevó consigo hasta el día de su muerte el carácter de extranjero, por la prolongación de su estadía en el exilio, las causas que lo llevan a tomar la decisión de permanecer en la lejanía, tienen relación con un sentimiento de extrañeza y de rechazo proveniente de sus propias raíces (de su familia y del propio contexto cubano) que lo hacían sentir como un extranjero, o como un bicho raro (Cocuyo) en su propio hogar. Este motivo también corresponde al centro de las tres novelas de esta última etapa.

Cocuyo podría circunscribirse al conjunto de obras de Sarduy descritas por Gustavo Guerrero como parabiográficas, puesto que expone de manera dramática y grotesca la vida de un niño, que sin duda, es una imagen de Sarduy. La novela trata su infancia y adolescencia, período crítico de la vida y de radical de transmutación del individuo, en el cual el foco (o perspectiva) sufre una alteración -un desplazamiento- y se produce la primera mirada hacia el yo; el primer desdoblamiento: “Ya su vocecilla de flauta china se quebraba en bruscos graves brotados como de una voz lejana a la suya: la de ese otro que iba a ser más tarde, pero que ya lo vigilaba como *un doble eficaz*, desde la autoridad de su futuro donde, antes de ser devoradas por el presente, todas las cosas yacen ideales incorruptibles”²⁹⁵

En *Cocuyo*, desde la primera descripción del protagonista, aparecen rasgos con los cuales Sarduy se describe y reconoce a sí mismo, “Lo primero que veo es su cabezota. Y como si no tuviera ojos, de tan chinos que son. Chino pelón”²⁹⁶. Si bien existen aspectos que resultan imposibles de comprobar con respecto a la efectividad de su naturaleza histórica, sobre todo teniendo en cuenta el rechazo que a Sarduy le suscita la noción misma de historia y memoria, aquellos elementos presentes en la novela que formaron parte del pasado del escritor, no son relevantes en cuanto a su historicidad, sino que más bien a su condición de huella -de cifra- y por lo tanto al nivel de significancia, o grado de inscripción que tal aspecto tenga en la vida y obra del escritor, como la relación con su hermana de cobijo y comprensión, el miedo y autoridad que

²⁹⁵ *Op. cit.* p. 860

²⁹⁶ *Op. cit.* p.799

le infiere el padre, su aproximación temprana a las letras, su experiencia de marginación, entre otros. Sarduy en esta etapa lleva a cabo un ejercicio de autorreconocimiento y autorreconstrucción, y sigue sirviéndose del lenguaje para configurar una representación especular de sí mismo en las novelas, a partir de la alternancia entre lo que recuerda haber sido, lo que desearía ser y aquello que se le contrapone como su reverso, manteniendo presente siempre la idea de que todo lo que pueda aludir acerca de la realidad, y sobre de todo acerca de sí mismo, no puede tener otra naturaleza que la simulada, la revestida. Sarduy revisa y exhibe en esta novela sus miedos, culpas y deseos. La imagen que refleja el espejo de *Cocuyo*, no es la imagen celestial, arieliana, de *Colibrí*, sino que una antítesis marcada por el grotesco y el patetismo, lo cual permite comprender la novela como un auténtico proceso de extrema autocrítica y purga.

Tanto *Colibrí* como *Cocuyo* demuestran la capacidad de fortalecerse a partir de la injusticia, la humillación y la desgracia. *Colibrí* se ve sometido, en numerosas ocasiones a diversos rituales carnavalescos de destronamiento y coronación burlesca, en los cuales el sadismo de la Regente y la risa de las ballenas travestis se conjugan para rebajar a quien posteriormente, sin duda, ascenderá a los cielos. La tortura o la aniquilación del estatus de poder a través de la burla y la parodia, operan como requisitos de renovación a través de los cuales *Colibrí* siempre saldrá fortalecido. La siguiente cita ejemplifica este aspecto: “*Colibrí* cae primero, como un deshuesado, o como un trapo. Luego, sin transición, se eleva con un brinco, como si hubiera alcanzado el cénit de su energía a lo largo de la fijeza, y el cautiverio no hubiera servido más que para reforzar el impulso de su salto, la inmovilidad de su vuelo, la rapidez de su flecha por el aire”²⁹⁷. Aun bajo las razones del deseo, *Colibrí* todo el tiempo es perseguido y rebajado al igual que *Cocuyo*, quien, como se mencionaba, es rechazado también por una familia espejo de la del escritor. “Viéndolo así, tan demacrado y mudo, mordisqueado por manchas que se alargaban como culebrillas coléricas, la familia, como siempre sucede ante los *adefesios indefensos*, duplicó su crueldad. Las tías emprendieron una danza reprobatoria [...] gracias deshuesadas, parodiaban las vacilaciones y el silencio del narrador”²⁹⁸. Este fragmento alude al mismo ritual carnavalesco de destronamiento y coronación, por el que pasa *Colibrí*, y que en *Cocuyo* también se instala como uno de los motivos centrales. El poder deslegitimador de la parodia, es el recurso del cual se sirve Sarduy, por un lado, para distanciarse y apartarse de todo

²⁹⁷ SARDUY, S. *Colibrí. op. cit.* p. 770

²⁹⁸ SARDUY, S. *Cocuyo. op. cit.* p. 810

canon y de su propia escritura, y por otro, para permanecer en la crítica que motiva el estado de constante creación. La lógica carnavalesca de la muerte y renovación -que implica la parodia y con ella la estrategia del distanciamiento- se presenta como un recurso privilegiado para formular la pregunta por Cuba cada vez que comienza la escritura de una nueva obra, partiendo desde cero. Sarduy, del mismo modo como Said percibe los beneficios del exilio, también entiende su propia marginación -particularmente con respecto al circuito literario cubano y latinoamericano- como una circunstancia de la cual finalmente su escritura resulta enriquecida.” Bajo esta perspectiva, en *Cocuyo*, es la condición de “Gregorio Samsa” del protagonista lo que lo lleva finalmente a tomar decisiones y a cambiar el curso de las cosas. Luego de aquel episodio de burla y crueldad, Cocuyo decide envenenar con veneno para ratas a su familia. El capítulo se cierra con la frase que lo titula, que además expresa una importante revelación y confesión de Sarduy a partir de la cual se abre un abismo de especulaciones con respecto a los motivos e impulsos que han determinado el periplo de su vida: “para que nadie sepa que tengo miedo”²⁹⁹

Desde el inicio de la obra, Sarduy, a través de Cocuyo, describe el desarrollo de su vinculación con el lenguaje, aspecto en el cual se sitúa de inmediato el rasgo de autorreflexividad neobarroco. Un elemento importante que permite afirmar la correspondencia entre la historia de Cocuyo y Sarduy, radica en el acto de atribuir el rol de “narrador” al mismo Cocuyo, además de describir desde el inicio del relato, la estrecha, relación que existe entre el niño y el lenguaje.³⁰⁰ La primera aproximación que demuestra Cocuyo a la escritura corresponde a las unidades de medida con las cuales la madre mide las telas que trabaja: “milímetro, decímetro, centímetro”³⁰¹ La censura de la madre sobre estas primeras palabras de Cocuyo, habla de la clausura, del silenciamiento inicial, en el cual se engendra su vinculación con el mundo, al cual accede únicamente a través de la veladura, de la opacidad, que marca y acompaña toda la historia de Cocuyo: “No sabía descifrar la realidad que lo rodeaba. Esa opacidad era letal”³⁰².

Otro factor a partir del cual es posible percibir el rasgo resolutivo de esta etapa, corresponde a la lucidez que demuestra Cocuyo con respecto a esta opacidad tras la cual se camufla la realidad, que al mismo tiempo hace referencia al lazo que mantiene Sarduy con la

²⁹⁹ SARDUY, S. *Cocuyo. op. cit.* p. 811

³⁰⁰ “le llegó entonces a Cocuyo el turno del narrador. Y no es que tuviera acceso al mundo objetivo [...] de los adultos, no, si no que ya se contaba con su elocución, con su labia, para casos como éste. ¡Era un niño tan adelantado para su edad!” *Op. cit.* p.808

³⁰¹ *Op. cit.* p. 802

³⁰² *Op. cit.* p. 860

cubanidad, cuyo carácter nebuloso finalmente motiva la escritura de toda su novelística como procedimiento de búsqueda: “Supo de una manera opaca [...] que iba a estar siempre perdido, desorientado, sin brújula interior que lo guiara, como si toda la Tierra fuera para él un *laborioso laberinto*, o un perverso espejismo de muros móviles que alguien urdía para perderlo, para hacerlo caer”³⁰³. Paradójicamente, el hecho de reconocer la desorientación inminente; la imposibilidad de saber, de aprehender la realidad, le permite a Sarduy liberarse en cierta medida de la necesidad de seguir buscando o de pretender encontrar alguna certeza o respuesta, en base a lo cual la pregunta se establece como la única respuesta posible. Al igual que la crisis de la subjetividad del individuo moderno, Sarduy encuentra el consuelo y vive el triunfo de reconocerse dios de su propio mundo lingüístico, luego de experimentar la catástrofe de verse incapaz de conocer aquello que se denomina “realidad” o cualquier certeza trascendente al lenguaje.

Del mismo modo como ocurre en todas sus novelas, en *Cocuyo*, Sarduy también propone una suerte de hipótesis con respecto a la significancia de su acto escritural, lo cual expone como único método de ordenamiento de aquello que aparece informe y por lo tanto inaprehensible: “Lo que llaman escribir” se dijo entonces “debe ser eso: poder ordenar las cosas y sus reflejos” [...] “si escribiera”, continuó, “podría hacer aparecer las cosas con su espesura, y no como aparecen en el cristal, confundidas con sus reflejos, en un desbarajuste”³⁰⁴ Sarduy atribuye a su actividad escritural, un sentido terapéutico. Como él mismo ha mencionado, con respecto a la novela inicial de esta etapa, *Colibrí*: “En mí también la escritura es terapéutica: escribo para curarme de algo. Del exilio, en este caso. Esa es la función de Colibrí: un regreso simbólico, es decir, real, eficaz -Freud nos ha señalado la repercusión de lo simbólico, y del discurso, en la esfera de lo real-, al país natal”³⁰⁵ En *Cocuyo* vuelve a proponerse el lenguaje como un sistema otorgador de sentido, entendiéndose esta facultad como el acto de dar forma y ordenar aquello que en estado amorfo o caótico no puede acceder a la conciencia: “Cocuyo veía imágenes sin orden ni concierto, aceleradas, como parece que se ven segundos antes de la muerte, agrandadas, quebradas, retorcidas, canjeados los colores y las formas, convirtiéndose unas en otras, monstruosas estiradas, helicoidales, áureas”³⁰⁶ En este fragmento aparece también la necesidad del lenguaje bajo las circunstancias particulares de salud de Sarduy, como el logos

³⁰³ *Op. cit.* p. 886

³⁰⁴ *Op. cit.* p. 888

³⁰⁵ ORTEGA, J. *op. cit.* p.1823

³⁰⁶ SARDUY, S. *op. cit.* p. 888

que permite enfrentar la deformación bajo la cual sucumbe todo cuando es mirado bajo la perspectiva de la muerte inminente, y en particular cuando es provocada por una enfermedad cuyo contagio se asocia a una deformación –como algo ininteligible, inaceptable- para la ética imperante.

Siguiendo con el proceso de concientización de Cocuyo, la opacidad tras la cual se le presenta el mundo y el estado de desorientación permanente que esta nebulosa conlleva, no sólo aparece bajo la forma de un estado de inestabilidad que condena al mismo tiempo al personaje a la búsqueda eterna, sino que además se manifiesta, con lucidez en Cocuyo, la certeza de que tampoco habría nadie nunca que lo guiara, en vista del rechazo y la burla que suscitaba en su entorno, y que lo delegaba a una profunda soledad y asilamiento: “Supo también entonces, y con la misma evidencia, que jamás contaría con alguien que lo orientara, que su deficiencia era para los otros como un vicio [...] Se sintió con los ojos vendados y solo, en medio de un círculo carcajeante y grotesco que giraba a su alrededor. Se divertían con su pérdida como sus tías con su excreción. Su cuerpo, las leyes de su cuerpo, daban ganas de reír”³⁰⁷. La desorientación y la sensación de extrañeza que siente Cocuyo, hace referencia al estado de desconcierto e inestabilidad que provoca el exilio:

...se encontraba perdido entre los mercaderes [...] en un tumulto de compradores, paseantes, huidizas monjas, grumetes, cuarterones rascabuchadores, rateros, barajeras, amoladores, brujos, médicos, astrólogos, herboristas, maromeros y esclavos. No sabía a dónde ir ni qué hacer. Sabía eso sí, que ya nunca más tendría casa ni familia, ni lugar de reposo, ni de origen. La fuga lo había desarraigado, lanzado a un exilio sin regreso³⁰⁸

El escape de Cocuyo, luego de intentar envenenar a su familia, y su pasada por el mercado de la ciudad da cuenta de este aspecto en particular, sobre la confusión y búsqueda que suscita el exilio, también determinadas por la multiplicidad cultural a la cual debe enfrentarse aquel que decide permanecer en el periplo.

En *Pájaros de la playa*, Sarduy presenta su propia experiencia con la enfermedad y la muerte, y la marginación a la cual esta situación lo delega, sobre todo como sucedería bajo las políticas e idiosincrasias de la Cuba revolucionaria. El cubanismo despectivo de “pájaro” hace

³⁰⁷ *Op. cit.* p. 887

³⁰⁸ *Op. cit.* pp 828-829

alusión a este punto, y específicamente articulada a la categoría, señalada por Roberto González Echeverría, de “maricón playero” “aquel que se dedica al “flete” en las playas”³⁰⁹. La presencia del SIDA traspasa el rasgo de marginalidad al cuerpo enfermo y contagioso, y lleva a Sarduy a problematizar el exceso que significa ahora su cuerpo para sí mismo. *Cocuyo* expone de qué manera la experiencia del rechazo durante su infancia, sobre todo el de su padre, repercutió en su autoestima, en la percepción de su propio cuerpo y en su construcción identitaria, lo cual se plasma también en su escritura: “Sentía como una evidencia que su cuerpo era una demasia, un exceso inútil, mórbido, que mejor sería eliminar para que el mundo recobrara su equilibrio, su armonía inicial. Era como si algo, o alguien, reclamara urgentemente su exclusión, su eliminación en aras de la limpieza y del Orden ideal”³¹⁰. A partir del relato de *Cocuyo*, comienza a verse con mayor claridad el deseo de disolución; de desajo del cuerpo; que tiene que ver con lo insoportable que se torna la voluptuosidad del cuerpo enfermo. En *Pájaros de la playa* la repulsión hacia el propio cuerpo se instala en el contexto de la enfermedad propiamente tal. Conforme a la inefabilidad que caracteriza lo real, lo certero y trascendente, Sarduy nombra la enfermedad del SIDA bajo el eufemismo de “El Mal”, el cual se instala en la novela como causa y fin, castigo y premio, de las vidas de los pacientes del hospicio. Sarduy exhibe de manera directa la transgresión que significa él mismo como cuerpo enfermo contagioso, al igual que su obra, en un sentido político, estético y geográfico.

Si bien la figura del Cosmólogo es uno de los dobles más evidentes de Sarduy a lo largo de su novelística, y su diario una de las instancias en que se dirige de manera más directa al lector, un rasgo sobre la autorreferencialidad de igual o mayor significancia en *Pájaros de la playa*, tiene que ver con la correspondencia simbólica existente entre Sarduy y La Isla, tanto en su forma abstracta como fenómeno geográfico, como en sus referencias a Cuba y la cubanidad; idea que se va desarrollando desde su primera novela, para aparecer clara y resplandeciente en ésta última. Ya que todo gira en torno al cuerpo y a su descomposición, en esta novela el concepto de isla, se plantea en primer lugar bajo la noción del territorio circunscrito por bordes, del mismo modo como opera en la obra de Sarduy la noción de cuerpo, y específicamente la piel, entendida como espacio de encuentro sensorial y límite infranqueable entre el mundo subjetivo y el mundo exterior. El canal de comunicación o de diálogo entre estas dos

³⁰⁹ GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, R. *op. cit.* p. 64. González Echeverría hace referencia a la novela de Reynaldo Arenas, *Antes de que Anochezca* (1989) donde da amplio testimonio de este aspecto de la vida cubana.

³¹⁰ SARDUY, S. *op. cit.* p.827

dimensiones, corresponde al lenguaje, concebido como el disfraz, el revestimiento, bajo el cual el mundo puede acceder al entendimiento del sujeto bajo la forma del significante. Dentro de este planteamiento, es posible comprender la práctica escritural como una forma de aislamiento y los motivos a partir de los cuales se le ha atribuido como definición metafórica de la experiencia de exilio.

En la correspondencia semántica entre el concepto de aislamiento y marginación, reside la vinculación radical entre Sarduy y Cuba: país aislado del espectro latinoamericano, no sólo por su naturaleza geográfica, lo cual sin duda ha tenido implicancias considerables con respecto a su conexión con el continente, sino que sobre todo a partir de su historia, la cual ha incidido de manera transversal, en el desarrollo inédito de sus procesos culturales y políticos, con respecto a cómo se han dado en Latinoamérica. La siguiente descripción del “cuerpo geográfico” al cual responden las islas, permite comprender en cierta medida la identificación de Sarduy con la metáfora de la isla: “Las islas son balsas flotando sin defensa, un soplo colosal las desamarra y se las lleva a la otra margen del océano, y allí las riega, lanzadas [...] al caparazón carbonizado y vacío de un volcán. La piedra derretida, endurecida, derretida otra vez al paso de los milenios, brilla con el reflejo negruzco y mórbido del macadán”³¹¹. La cita rememora la lógica cíclica de permanente construcción y deconstrucción que ha marcado el proceso de autorreconocimiento identitario de Sarduy, motivado muchas veces por la reinención que las contrariedades de sus vivencias le han exigido, y que además se puede percibir en la constante reinención que demuestra en cada una de sus novelas. En el SIDA, Sarduy encuentra una identidad y una representación precisa de la marginalidad, tanto cubana y latinoamericana, como la suya individual. Como señala Susan Sontag, “El SIDA confirma una identidad; ya que padecerlo implica ponerse en evidencia como miembro de algún grupo de riesgo [...] ha servido para crear un espíritu comunitario y ha sido una vivencia que aisló a los enfermos y los expulsó al vejamen y a la persecución”³¹². El SIDA es un nombre que refiere a un grupo de exiliados de todo tipo de ámbito experiencial, pues corresponde a un Mal que, no sólo se vincula con el exceso, sino que derechamente con la perversión.

³¹¹ SARDUY, S. *Pájaros de la... op. cit.* p. 966

³¹² SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires, Alfaguara, 2003. P. 111. En: BERTÓN, Sonia. *La construcción de la subjetividad en la narrativa de Severo Sarduy*. Tesis (Doctorado en Letras) La Plata, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2010. p 242 (en Berton exiliado de sí mismo)

Ahora, la imagen de la isla, vinculada a la noción de cuerpo, en *Pájaros de la playa*, aparece además acentuada por la temática de la enfermedad y la certeza de muerte: “Aquí, en las islas [...] no hay lugar para la impresión: todo es neto implacablemente preciso, subrayado; cada cosa es, ante todo, la isla en sí misma y, de modo perentorio, lo que la isla es. Aquí la vida es algo preciso: a rodea no se sabe si el vértigo de un misterio o la brutalidad de un imposible”³¹³. Para Sarduy, quien ve su cuerpo en evidente y acelerada descomposición, el porvenir, que la planicie infinita del continente cita, no existe. Todo se encuentra delimitado, y aquello que pudiera existir fuera de los confines de la isla, pertenece a un abismo, incomprensible e inabarcable: lo que está fuera del pensamiento; lo que pertenece -en términos batallianos- al estado continuo del Ser³¹⁴.

II. CUERPO

1. Cuerpo textual

1.1 Personajes

En *Colibrí y Cocuyo*, Sarduy continúa el juego lingüístico que se inicia con *Cobra*, el cual siempre alude finalmente a la voluta barroca con la cual se inicia el nombre de Cuba. La animalidad es uno de los rasgos más característico en los personajes de esta etapa, partiendo por los títulos de estas dos novelas, los cuales coinciden con los nombres y características de sus protagonistas: el pájaro excéntrico y variopinto, y el coleóptero típico cubano. *Pájaros de la playa*, alude a los personajes enfermos del “Mal” (homosexuales enfermos de SIDA) y al mismo tiempo a los pájaros carroñeros que vuelan en círculos sobre el hospicio esperando que sus cuerpos sean deshabitados, y que por lo tanto instalan el anuncio de muerte por el cual se

³¹³ SARDUY, S. *op. cit.* p. 979

³¹⁴ Las islas, a partir de la circunscripción que las hace efectivamente islas, es decir a partir de los bordes que la delimitan, se relaciona con el estado de discontinuidad, de separación, que deviene en el individuo que nace, parcelado de todo lo demás (el mundo y los demás individuos) en un solo cuerpo. Las islas son metáforas de esta forma batalliana de ver el periodo posterior al nacimiento y anterior a la muerte (lo que llamamos vida) como un fenómeno de atomización de la continuidad, a la cual pertenecemos originalmente todos y todo. Estas dos nociones -continuidad y discontinuidad- en el contexto bajo el cual las expone Bataille, referente al erotismo, la muerte y lo sagrado, aparecen como dos conceptos claves para abordar y comprender la lógica sarduyana. “Entre un ser y otro hay un abismo, hay una discontinuidad [...] lo único que podemos hacer es sentir en común el vértigo del abismo. [...] Ese abismo es, en cierto sentido, la muerte [...] para nosotros que somos seres discontinuos, la muerte tiene el sentido de la continuidad el ser [...] Existe un punto en el cual el *uno* primitivo se convierte en *dos* [...] pero el paso implica entre ambos una *conciencia* de continuidad [...] En la base, hay pasajes de lo continuo a lo discontinuo o de lo discontinuo a lo continuo. Somos [...] individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible: pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida [...] nos obsesiona la continuidad primera, aquella que nos vincula al ser de un modo general”. BATAILLE, Georges. *El Erotismo*. Barcelona, Tusquets, 1979. pp. 17-20

encuentra empapado el relato. Los personajes secundarios también son referidos a partir de nombres y características animales, como las ballenas travestis de *Colibrí*, Caimán, quien aparece tanto en *Cocuyo* como en la última novela y Caballo entre muchos otros.

Otro rasgo, que retoma esta etapa -de *Cobra* en particular- corresponde a la deformidad propia de los cuerpos de los personajes y de los protagonistas en particular: Colibrí, al igual que la travesti Cobra, tiene los pies desproporcionadamente grandes y Cocuyo es un cabezón de cuyo cuerpo deforme se burlan todos. En *Pájaros de la playa*, la deformidad, o alteración del cuerpo, se percibe a partir de las huellas de la enfermedad, la cual va generando protuberancias y hendiduras anormales y grotescas en los cuerpos de los “pájaros en cautiverio”.

Colibrí es un forastero que llega del exilio en la proa de una barcaza. Aún cuando pareciera regresar a su tierra de origen, su comportamiento y todos los rasgos tanto físicos como psicológicos, hablan de un eterno extranjero, cuyo cuerpo pareciera llevar inscritas todas las culturas de todos los tiempos³¹⁵. En honor a su propio nombre, Colibrí, es un ser del aire, bello, ágil, misterioso y objeto esquivo de deseo de todos los personajes de la obra. El cuerpo joven y vigoroso de Colibrí se contrapone al de las ballenas travestis que habitan la Casona, descritos como seres marinos varados en la superficie terrestre, condenados a arrastrarse dificultosamente. La Regente, cabrona y dueña de la Casona, es otro travesti que persigue desesperadamente a Colibrí, a quien quiere poseer y dominar. Al igual que La Señora de Cobra, La Regente tiene su doble en miniatura, La Enana, quien en uno de los capítulos la reemplaza tanto en su rol narrativo como en su significante textual y recibe el nombre de la Gerente. Sus más fieles secuaces son Japonésón y Gigantito, dos de las ballenas travestis con las cuales Colibrí se enfrenta en numerosas ocasiones.

Cocuyo, es la contraparte de Colibrí: un niño feo y débil, quien en honor a su nombre de insecto, está condenado a vivir en la bajeza de lo terrenal. Cocuyo, nace al interior de una familia cruel conformada por su padre, madre y tres tías, quienes se burlan de él y rechazan, a excepción de su hermana, único personaje con el cual Cocuyo mantiene un vínculo recíproco de amor y cobijo. Luego de tratar de envenenar a toda su cepa, Cocuyo llega a una casa, mixtura entre oficina y burdel, donde lo recibe La Bondadosa, quien es dueña y administradora del lugar. Isidro, un experto en la técnica de la radioestesia, y Caimán, herborista, corresponden a los antagonistas de la novela. Cocuyo conoce y siente un profundo cariño por Ada, una niña

³¹⁵ “sin tragaluces ni banderas [...] traía en los bolsillos un grano de jade y varias monedas remotas o cuarteadas”
SARDUY, S. *Colibrí. op. cit.* p. 693

pelirroja, también llamada “La gigante roja”, que llega un día a la casa de la Bondadosa, y que luego es torturada y asesinada. Otro personaje relevante en *Cocuyo* es una escalofriante niña, que también presenta rasgos de senectud, cuyo nombre no se menciona, puesto que siempre se presenta como personificación de la misma muerte, y finalmente es quien guía a Cocuyo hacia oscuros confines subterráneos.

Por último *Pájaros de la playa*, narra la historia de un grupo de enfermos de SIDA encerrados en un hospital, al cual llega Siempreviva, una mujer de avanzada edad, pelirroja, quien intenta cubrir su vejez y cuerpo en descomposición, con el exceso de maquillaje, accesorios y vestiduras. Su propósito es el de rejuvenecer, y lo logra gracias a la ayuda de Caimán, un herborista que llega al hospital con menjunjes sanadores alternativos para el Mal, y de Caballo, un doctor del hospital amante de Siempreviva y rival de Caimán. Dentro del “stuff” del hospicio aparecen esta vez bajo el rol de ambulancias las gemelas Auxilio y Socorro, quienes se presentan sin omitir su evidente naturaleza itinerante por la novelística de Sarduy: “Somos del sur de España [...] Recorrimos Cuba por motivos procesionales y ahora, sin saber a ciencia cierta por qué, nos encontramos aquí”³¹⁶. Está también como paciente en la Casona colonial -como también es llamado el hospital- un Cosmólogo, doble de Sarduy: un individuo contaminado del Mal quien, como hombre de ciencias, rechaza los métodos naturales de Caimán, e intenta describir y encontrar una posible cura a la enfermedad en elucubraciones cosmogónicas y cosmológicas, las cuales plasma en su diario; texto que al mismo tiempo, aparece como doble de uno de los últimos ensayos de Sarduy *Nueva inestabilidad* (1987). La historia del sanatorio se ve interrumpida en ocasiones por la historia de Sonia y del Arquitecto, réplicas temporales de Siempreviva y el Cosmólogo, cuarenta años atrás.

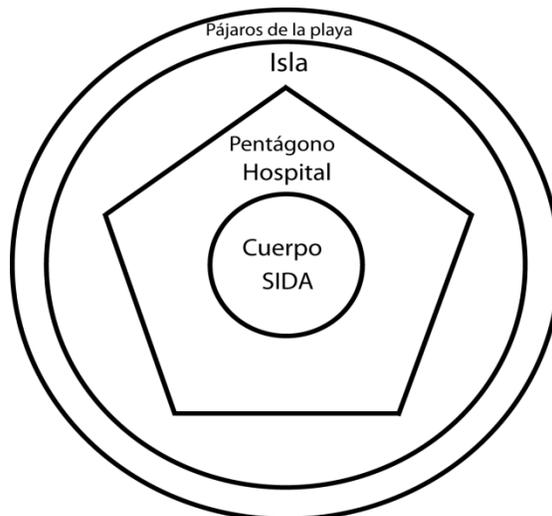
1.2 Espacio-Tiempo

Desde *Colibrí*, el concepto de cronotopos bajtiniano adquiere un sentido aún más explícito que en las etapas anteriores, puesto que la interdependencia entre los protagonistas y los espacios que éstos recorren se hace significativamente más evidente. En *Colibrí*, no sólo la Casona, la selva, la tienda de los entomólogos estéticos, la sala de operaciones y la montaña conforman el cronotopos de la obra, sino que también los tatuajes del cuerpo de Colibrí y los murales invernales al interior de la Casona adquieren una importancia particular como territorios. En *Cocuyo*, el espacio corresponde principalmente a lugares propios de la ciudad de

³¹⁶ SARDUY, S. *Pájaros de la... op. cit.* p. 934

La Habana, alternados con algunos espacios ficticios, pero ya que el relato da cuenta de diversas etapas de la infancia y adolescencia del protagonista, estos lugares van apareciendo en concordancia a una cierta evolución temporal, la cual no siempre es del todo perceptible. Por último en *Pájaros de la playa*, el cronotopos de la obra se estructura a partir del rayo metonímico que se traza entre la isla, el pentágono (sanatorio) y el cuerpo de los enfermos, como tres territorios circunscritos, que describen al mismo tiempo ciertas lógicas cronotópicas particulares. Es importante mencionar además, dentro de los aspectos generales sobre el tema del espacio-tiempo de esta etapa, que las tres obras nuevamente describen la estructura del *Bildungsroman*, y que la página –cronotopos textual- sigue correspondiendo siempre al cronotopos transversal y principal de todas las obras.

Planos cronotópicos de *Pájaros de la playa*



Continúa en esta etapa, sobre todo en *Colibrí*, la dinámica del espacio-tiempo mítico, presente en las novelas de la segunda etapa, en donde todo espacio y tiempo confluyen. Sarduy intenta, en *Colibrí* específicamente, crear un espacio mítico latinoamericano, donde Cuba aparece en la imbricación con un todo; como parte de una totalidad que es Latinoamérica. Esta confluencia o compresión espacio-temporal en la novela, se puede percibir a través de la recurrente aparición de las ruinas en la novela, figura que al mismo tiempo transmite la acumulación propia del barroco, como señala Sergio Rojas:

Las alegorías son el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas [...] Las cosas, como las ruinas, han sido abandonadas por el sentido de épocas pasadas, y ese carácter *sido* sigue de alguna manera presente como derroche [...] La escritura barroca, como alegoría emblemática, como cifra de jeroglíficos, como ruinas acumuladas en una composición visual, constituyen un materialismo sin sentido, que implica, a la vez. La posibilidad de trascendencia desde un presente atiborrado de escombros que no corresponden a un acto de destrucción, sino a un pasado literalmente hecho pedazos³¹⁷

La cita anterior da cuenta de la concepción del tiempo y de la historia que conserva Sarduy, en la cual el pasado, la nostalgia y la memoria carecen de sentido o devienen despilfarro. La acumulación de experiencias como base creativa le resulta inconcebible, por lo cual siempre es necesario para crear, empezar desde el principio; como si fuera la primera obra. En este sentido la muerte, motivo central de ésta etapa, aparece como el único acontecimiento otorgador de vida y de sentido. Como en el carnaval bajtiniano, o en el hinduismo a través de la imagen de Rudra, la muerte se corresponde con el origen y abre las puertas a un nuevo estado para el Ser. Cocuyo hace constante alusión al deseo de morir para volver a nacer en otro cuerpo; como dice el título de uno de los capítulos: “Ser otro”³¹⁸. El pensamiento de Cocuyo se replicará e intensificará en *Pájaros de la playa*, donde los personajes afectados por el Mal, más que desear un retorno a la vida en otro cuerpo, anhelan el eterno descanso, el silencio absoluto, la dispersión, la disolución. Da cuenta de esta aspiración la siguiente cita: “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”³¹⁹. En *Pájaros de la playa* el tiempo se ve alterado puesto que el futuro esta vez se encuentra anulado. Ante la muerte el enfermo adquiere consciencia histórica, consciencia de la ausencia de futuro, y del vertiginoso presente que denota a cada segundo el cuerpo supurante. Como menciona Sergio Rojas, “De pronto el sujeto habita la totalidad del tiempo en su condición irreversible”³²⁰, en ese momento Rojas cita el siguiente fragmento de la novela: “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 (...)”³²¹.

³¹⁷ ROJAS, S. *Escritura neobarroca... op. cit.* p. 191

³¹⁸ SARDUY, S. *Cocuyo. op. cit.* p. 828

³¹⁹ SARDUY, S. *Pájaros de la... op. cit.* p. 968

³²⁰ ROJAS, S. *Devenir cuerpo hasta... op. cit.* p. 7

³²¹ SARDUY, S. *op. cit.* p. 970

Los ejes espaciales de estas tres novelas, corresponden a un mismo espacio: La Casona, ya que, aún cuando reciben nombres distintos -en Cocuyo el caserón de la Bondadosa, una mezcla de burdel y orfanato, y en *Pájaros de la playa* el hospital para enfermos de Sida, también llamado el pentágono, entre muchos otros nombres- en las tres obras estos espacios reciben en algún momento el nombre de “Casona”. La Casona, de una u otra forma, siempre reúne las características de Burdel, teatro y hospicio, y se presenta ante el protagonista como una amenaza disfrazada de refugio. La dueña/o de La Casona, también aparece bajo el cariz ambivalente similar a la del proxeneta: alguien malvado y aprovechador que simula ser alguien bueno, protector, o sanador; aspecto que deja en evidencia el nombre irónico de la Bondadosa en *Cocuyo*. La Casona en estas tres obras cumple el rol, nuevamente ambiguo, de ser la amenaza en un principio, pero en el camino de regreso, el objeto de arribo. En este sentido la Casona representa una suerte de origen, de hogar primigenio. Cocuyo al final de la novela, al igual que Colibrí, busca una Casona: “-Yo... buscaba una casona-trató de aclarar Cocuyo-. Una casona, entre dos canales que se cruzan”.³²² La Casona es la fijeza entre los diversos viajes y movimientos; una representación de la estabilidad que Sarduy define de manera espléndida en Cocuyo a través de la siguiente frase: “Eso era, pues, la calma: un entreacto entre dos crisis, un pensamiento estable entre dos locuras”³²³ Un pequeño refugio que se vincula a la paz y quietud del hogar:

1.3 Estructura general

Casi totalidad de las novelas de Sarduy, cada una de acuerdo a sus propias reglas, dinámicas y motivaciones, describen una estructura circular de salida y regreso al mismo punto de inicio, a excepción de *Gestos*, donde la mulata permanece deambulando en el centro de La Isla sin franquear ningún borde. La voluta, como una ola que se eyecta pero que pronto se vuelve sobre sí misma, se instala como estructura propia de los trayectos de los personajes Sarduyanos. Sin embargo, como se ha mencionado, aún cuando los personajes toman el mismo camino de salida para su regreso, este aparece alterado en el relato en cuanto al paisaje, puesto que el autor exhibe el espacio a partir de la perspectiva del mismo personaje que lo atraviesa y percibe, ya que existe un radio que conecta -como puesta en abismo- la visión del protagonista y la de Sarduy, pues él mismo realiza un viaje de reconocimiento en el proceso de construcción de su

³²² SARDUY, S. *Cocuyo. op. cit.* p. 907

³²³ SARDUY, S. *op. cit.* p. 845

obra. Esta mecánica sarduyana de la “vuelta por otro camino”, claramente instaladas en las dos novelas de la segunda etapa *Cobra* y *Maitreya*, se hace también patente en las novelas de esta etapa *Colibrí* y *Cocuyo*. Si bien cada novela, es una suerte de regreso de Sarduy a sus orígenes cubanos, en la misma novela los personajes buscan siempre a su regreso, aquello que representa el origen, aquello que suscita La Isla, el principio y fin de todas las tierras: el mar.

El motivo de la “vuelta por otro camino”, como se ha mencionado, se vincula a la transformación que experimenta el personaje a lo largo de su viaje, lo cual se plasma en la alteración del mismo cronotopo que el personaje atraviesa. En el caso de *Colibrí*, el fragmento del viaje total, en el cual se consuma la transformación, corresponde al ascenso a la Montaña, el cual se inicia con el ritual del encuentro sexual con el guía que lo encamina y luego lo deja seguir sólo. En su camino, dificultoso y extenuante, Colibrí va observando diferentes objetos, personajes y situaciones, entre los cuales algunos aluden a ciertas prácticas y símbolos budistas que permiten entender la subida de la montaña como el camino hacia un cierto estado superior de conciencia, al igual que algunas figuras alusivas a barroco, que en consonancia con la concepción budista, hacen referencia a la vacuidad del sentido. Luego de un camino espiral hacia la cima, llega a un espacio circular, donde al parecer adquiere un nuevo estado de lucidez, una nueva mirada sobre las cosas, o cual se manifiesta durante todo su camino de regreso a la Casona. Justo después de la bajada de la montaña Colibrí se inmiscuye en el asado de Sarduy, en Camagüey, donde aparece como personaje el mismo Sarduy y su padre. La selva que recorre a su huida Colibrí, ahora se presenta muy distinta: mucho más voraz y llena de ruinas, al igual que La Casona la cual ahora aparece invadida por la naturaleza, y todos sus personajes en extrema decadencia.

En el caso de *Cocuyo*, el viaje es exactamente inverso: Cocuyo es guiado por la niña/vieja, cuya descripción va develando su mimetismo con la imagen de la muerte: “Y le tocó suavemente el hombro [...] Cocuyo sintió como el roce de un alacrán. La raquílica [...] reinaba en ella una penumbra verdosa, poblada de rumores indescifrables: alas negras o venenosos élitros”³²⁴. El camino de Cocuyo, a la inversa del de Colibrí, corresponde a un camino espiral de descenso, hacia tierras oscuras. Cocuyo al igual que Colibrí es guiado en el inicio de su camino, y también al final se encuentra en una sala circular, en la cual un grupo de ancianos realizan un ritual donde el objeto resulta ser su amada Ada. Al presenciar Cocuyo la espeluznante escena, se

³²⁴ SARDUY, S. *op. cit.* p. 892

produce en él el cambio de conciencia radical: el de la bajeza humana y el grotesco y absurdo rostro del mundo del cual él forma parte.

En Colibrí, este motivo se presenta de manera explícita por medio del título del cuarto capítulo: “Pero por otro camino”, en el cual Colibrí emprende recién su viaje, pero queda ya anunciado su regreso y la venida de Cocuyo: “Cocuyos en un pomo, empañadas farolas fantasmales: así vio Colibrí, cuando se exilaba huyendo de la Casona”³²⁵ Colibrí retorna con una fortaleza y claridad distinta, a tal punto, que decide tomar las riendas de la Casona, la cual se ha transformado en una especie de manicomio selvático. Cocuyo por su parte, en el camino de vuelta de su bajada a los infiernos, se encuentra con La Casona. Otro aspecto que hace mención en *Cocuyo*, al regreso por otro camino corresponde a la nota al pie que inserta Sarduy referente a la técnica de la “Bibliomancia”: “sistema de adivinación [...] que consiste en abrir la Biblia al azar y sin mirar la página, señalar con el índice una línea. Lo he practicado dos veces en mi vida, en momentos de gran necesidad. En la primera salió San Mateo 2,12 (“La huida a Egipto”): “Y siendo avisados por revelaciones en sueños que no volviesen a Herodes, se volvieron a su tierra por otro camino”³²⁶. El pasaje acerca de la huida a Egipto de la Sagrada familia, homologable a la experiencia exiliar de Sarduy, se describe en función del retorno, el cual describe un camino distinto del recorrido elegido para la salida. Este pasaje, refiere al aspecto estratégico y político que puede adoptar también el motivo del “regreso por otro camino”, aspecto que resulta pertinente de tomar en cuenta a la hora de abordar una obra construida en su totalidad en el exilio. La cita a la bibliomancia, aparece fijada en un párrafo en el cual se describe el reencuentro de Cocuyo con una iglesia típica de la ciudad, y en un momento en que su cuerpo ha demostrado cambios repentinos de madurez. Cocuyo se pregunta si realmente era la misma iglesia de antaño: “¿era esa la capilla del patronato, siempre cerrada, la que aereaba un joven párroco de Pascua a San Juan y a la que *había llegado por otro camino?*”³²⁷. Resulta curiosa la cursiva con la cual remarca el motivo el autor.

Por otro lado, al igual que *Cobra* y *Maitreya*, *Colibrí* y *Cocuyo*, se estructuran como dos novelas que funcionan como reverso y anverso una de la otra, conformando una sola unidad. Como se ha mencionado, ambas relatan el viaje físico e interior de un protagonista, en el caso de Colibrí un ser del aire, y en el caso de Cocuyo, un ser de lo bajo, de lo terrenal. Como dos

³²⁵ SARDUY, S. *Colibri. op. cit.* p. 772

³²⁶ SARDUY, S. *Cocuyo. op. cit.* p. 886

³²⁷ SARDUY, S. *op. cit.* pp. 885-886

centros de la elipse barroca, uno que resplandece y uno que permanece en la oscuridad. Con ciertos tintes épicos *Colibrí* y bajo la estructura de la hagiografía *Cocuyo*, ambas novelas responden al modelo del *Bildungsroman* en el cual se narra el proceso de autorrealización del protagonista, pero bajo la lógica sarduyana de la parodia, a partir de la cual el subgénero europeo se ve puesto en crisis, sobre todo en cuanto a las nociones clásicas de héroe, y tanto el paisaje como los acontecimientos se circunscriben en un contexto latinoamericano, que también aparece parodiado bajo el rasgo de exotismo. *Colibrí* un héroe más bien épico, y *Cocuyo* al género hagiográfico. *Pájaros de la playa*, por su parte, divide su narración en dos relatos, los cuales responden a géneros de distinta índole: una es la historia del sanatorio al cual llega Siempreviva, donde también están Caballo, Caimán, Auxilio y Socorro, y la otra es la del Cosmólogo, historia que aparece a partir de la estructura del diario, en el cual el personaje describe sus apreciaciones sobre el Mal, y la muerte, como metonimias de los sucesos del cósmicos y específicamente cosmogónicos. El viaje, recurrente en las novelas de Sarduy, esta vez lo realiza, al final de la obra, Siempreviva, quien, luego de haber rejuvenecido, emprende su viaje hacia el mar, metáfora del origen; del principio y fin de todo, en el cual vuelve a contemplar una Cuba que ya no logra ser reconocible, después de tantos años.

Por último es importante mencionar la recurrente alusión que hace Sarduy a la imagen del textil, con la cual identificaba su segunda obra *De donde son los cantantes*. En *Cocuyo* sobre todo, aparecen las referencias al textil o tapiz, pero esta vez “deshilachado”, como una imagen a través de la cual el personaje, metáfora del mismo Sarduy, define su historia y así mismo: “Su historia era un tapiz deshilachado, sin dibujo aparente, visto en un sueño”³²⁸ Si bien, como se ha podido observar, el radio metonímico Sarduyano hace que todo lo que ocurre se filtre a todos los niveles de significación, el textil en esta etapa aparece la mayoría de las veces como metáfora de la propia identidad, más que como una macro estructura. De todos modos, resulta lógico el hecho de que en referencia a la estructura general de *De donde son los cantantes*, el concepto haya sido señalado por Sarduy más en las entrevistas posteriores a la publicación de su novela, que en la novela misma, por la posterioridad de sus reflexiones, y que por ello, paulatinamente haya ido insertando la imagen del textil en los diferentes niveles de significación de sus próximas novelas.

En resumen, en cuanto a la estructura general de las novelas de esta tercera etapa, así como *Colibrí* relata la historia de un bello “ser del aire” –objeto de deseo de todos- que asciende

³²⁸ SARDUY, S. *op. cit.* p. 891

hacia los cielos y a estados de conciencia superiores, a través de la peregrinación hacia la cumbre de la montaña; aparece como su negativo o reverso, Cocuyo³²⁹, un ser exiliado por los dioses a la bajeza de lo terrenal, condenado a comer los seres pútridos que las lombrices han dejado a causa de su repulsividad; un Gregorio Samsa tropical, quien, como anamorfosis de Colibrí, su transmutación espiritual resulta, esta vez, del descenso a los infiernos. Luego de estas dos obras que, al igual que *Cobra* y *Maitreya* funcionan como polos opuestos de un mismo organismo, aparece la resolución; la síntesis de la tesis y antítesis anterior; la última palabra: *Pájaros de la playa*, donde se plasma el encuentro mismo de Sarduy con la muerte, que es siempre además para el autor: vacío, silencio, continuidad, verdad, significado, centro y Cuba.

2. Infiltraciones del cuerpo en el relato

2.1 Teatralidad

En *Colibrí*, la Casona y sus habitantes aportan el elemento espectacular y teatral de la obra. En su interior el espectáculo, siempre erótico, se desarrolla a partir de la dinámica de la lucha libre mexicana, la cual también finalmente deviene en la fiesta y performance propia de cualquier burdel. En la Casona se conjuga la lucha, la tortura y el placer, siempre bajo el rasgo del espectáculo, el disfraz y el ritual. Como es usual en Sarduy, la teatralidad, y la pacotilla de espectáculo siempre aparece imbricada con la performatividad ritual. Se remarcan constantemente las coincidencias elementales entre ambos ámbitos, a partir de la conjunción, desarrollada en profundidad en la segunda etapa, entre lo profano y lo sagrado. Los objetos necesarios para el espectáculo son siempre propios del rito también: amuletos, objetos mágicos, máscaras para la adopción del rol requerido y los estupefacientes que permiten el trance y contacto con lo trascendente. Hay también una correspondencia entre el brillo travesti y la estética nativa-ritual, como el diente de jaguar colgado al cuello que lleva la Regente: una suerte de antijoya que, si bien tiene una connotación mítica, al mismo tiempo resulta una parodia caricaturesca por su superabundancia y exageración. Lo mismo ocurre con la cabeza del lleva del misionero rubio que lleva Japonesón colgado al cuello. El disfraz también es un elemento primordial en la novela: los secuaces de la Regente, Japonesón y Gigantito, siempre aparecen disfrazados, a la hora de llevar a cabo la misión que les ha asignado la Regente: Atrapar a Colibrí.

³²⁹ Coleóptero de la fauna cubana.

En *Cocuyo*, el primer acto significativo de simulación corresponde al episodio en el cual Cocuyo intenta dar veneno para ratones en el té a sus familiares, los cuales van a aparar al hospital, incluido Cocuyo, quien simula haber sido envenenado también. Pero finalmente es descubierta “la burda simulación del cataléptico”³³⁰, y por ello, es castigado y rechazado por su familia. Por otro lado, las tres³³¹ tías de Cocuyo aparecen siempre fuertemente vinculadas al ámbito del revestimiento –disfraz, maquillaje, brillos y joyas- y son precisamente ellas quienes llevan a cabo los rituales burlescos hacia Cocuyo. Vale mencionar por último, el momento en que Cocuyo baja, con la niña/anciana hacia la infernal pieza redonda, en la cual se encuentran doce ancianos quienes llevan a cabo el ritual de tortura hacia Ada. Todo en aquel espacio se dispone bajo la espectacularidad y ritualidad, lo cual se remarca por el rol de espectador que adopta Cocuyo, quien muy poco incide en los acontecimientos que observa.

En *Pájaros de la playa*, el espectáculo es la descomposición del cuerpo, la enfermedad y la muerte. Sarduy describe con detalle su desarrollo, sus manifestaciones, como una verdadera puesta en escena, relatada a través de imágenes cinematográficas:

En las uñas roídas, en la planta leprosa de los pies, entre los dedos que va ganando un hongo blancuzco, microscópico y ladino que luego estalla en forúnculos y placas purulentas [...] He aquí un menú de cada día: en los pies, Fongamil, entre los dedos, y Diprosone, en la planta; en la rodilla, penicilina; en el testículo, Borysterol [...] Una vez por mes pasa un pelirrojo alto degaldísimo, siempre en camisa de manga corta y corbata tejida [...] Comienza entonces el interrogatorio: “¿Tuvo náuseas, sensación de ahogo, sabor amargo en la boca? [...] ¿Fiebre, expectoraciones, vértigo?”³³²

Así como la enfermedad se exhibe de manera explícita, incluso morbosa, como la única superficie perceptible al interior del sanatorio, el “acto” de vivir aparece como mera simulación: “lo que ahora come, duerme, habla y excreta en medio de los otros es pura simulación”³³³ Muy vinculado a este aspecto se presenta la noción de cuerpo como una vestidura cada vez más roñosa e inservible, de a cual ya se desea despojar. En este sentido, cuerpo y lenguaje (bajo su noción neobarroca) coinciden, por lo cual el intento de despojo corporal también corresponde a un despojo del lenguaje, y de todo significativo o representación. El cuerpo, en su disolución, en

³³⁰ SARDUY, S. *op. cit.* p. 822

³³¹ El número tres, y sus vinculaciones con lo divino, aparece de manera significativa en esta etapa.

³³² SARDUY, S. *Pájaros de la ... op. cit.* p. 976

³³³ *Op. cit.* p. 921

su estado de enfermedad, coincide más que nunca con la noción de significado elidido, obturado, asociado a la elipse y a la idea de claroscuro. Se hace patente en Sarduy el cuerpo como lo innombrable. El cuerpo ante la muerte, es aquello que se va retirando, que aparece en el mismo acto de ocultamiento; el foco que comienza a oscurecerse para que resplandezca el nuevo centro que ya se instala. La enfermedad –la comprensión de Sarduy sobre la enfermedad y la muerte- exhibe la anulación final de la última grieta, la última distancia entre sentido y materia, entre significado y significante: el Todo y la Nada, opuestos interdependientes, devienen un simple saco de huesos y de carne en progresiva descomposición: materia; el triunfo total de la materia. El *retombé* de la muerte se hace visible en la podredumbre, en la enfermedad. En la enfermedad, el cuerpo y la vida, se exhiben como mero gasto, como simple despilfarro de energético.

Un modo a través del cual este aspecto de la muerte del lenguaje y la representación se manifiesta en esta etapa, corresponde a la recurrente alusión a la primordialidad de la voz por sobre el texto, y por sobre toda corporalidad: En *Pájaros de la playa* aparece a partir de las siguientes palabras del Cosmólogo: “La voz es a verdad del cuerpo [...] fallece antes que la persona y permanece después. No su textura física, que se degrada, resquebraja cae, sino su imagen mental, próxima del habla, que asciende, como atraída por el cenit de un invisible sol”³³⁴, y en *Cocuyo* la cita corresponde a la voz de Sarduy como narrador: “voces rajadas [...] creyó escuchar las de su infancia [...] los niños inocentes degollados por la Inquisición que volvían con sus estertores interminables, con sus voces desgarradas pero reconocibles. Porque la voz es lo único que queda intacto después de la muerte”³³⁵. En ambas citas, pero con mayor claridad en *Cocuyo*, la voz se impone por sobre la revestida textual, pero particularmente en relación a la memoria, como si la voz fuera para Sarduy finalmente el único soporte almacenador de experiencias pasadas, de la historia; la voz como el legado más fidedigno de la existencia. Frente a esta perspectiva, la labor radiofónica que realizó Sarduy durante muchos años, y que le merecía una de sus mayores pasiones, adquiere un sentido de radical trascendencia en su vida.

En cuanto a las huellas de teatralidad en *Pájaros de la playa*, *Siempre viva*, aparece como la encarnación misma y parodia de la simulación y del artificio (de la artificialidad). Mientras su obsesión por rejuvenecer no sea cumplida, reviste su senectud con todo el maquillaje, adorno y accesorio posible. Uno de los aspectos centrales que problematiza *Pájaros*

³³⁴ *Op. cit.* p. 977

³³⁵ SARDUY, S. *Cocuyo. op. cit.* p. 850

de la playa corresponde al sometimiento desmedido del cuerpo a la cosmética y la instauración monolítica de la medicina tradicional, la cual se ve tensionada por la labor de Caimán.

2.2 Tatuaje

El tatuaje, como se ha mencionado, corresponde, en sí mismo a un territorio de significación; un “cronotopos”; un locus de enunciación, importante y permanente en la obra de Sarduy. En *Colibrí* el tatuaje aparece remarcado, más que nunca, bajo la connotación de arma y estrategia. Colibrí, como recipiente de lo múltiple, de la multiculturalidad, llega a la Casona con el deseo de cifrar –fijar– su propia identidad “Había llegado [...] sin tragaluces ni bandera [...] para adornarse la piel con tintas de colores”³³⁶. Pero es en el segundo capítulo titulado “Guerra de escrituras” donde el tema del tatuaje aparece desarrollado como motivo central. Colibrí llega a la tienda, laboratorio, quirófano, farmacia y taller artístico, donde ancianos entomólogos estéticos, tatúan pulgas amaestradas para un circo, las cuales al mismo tiempo clasificaban e identificaban a partir del ciframiento: “Desplegaban así, con una seguridad circense y encadenándolos en un vistoso paso teatral, la variedad de motivos con que eran capaces de ornamentar aun a la chincha más banal”³³⁷. Sarduy constantemente remarca la labor de los entomólogos como un trabajo textual, de creación lingüística, y Colibrí se adhiere a la labor del “tatuaje pulgatorio”, al parecer, con ánimo de ensayar su propio proceso de ciframiento identitario. La Enana, doble miniaturizado de la Regente, llega a buscar a Colibrí a la tienda, Colibrí se desnuda y aparece de repente su cuerpo completamente tatuado, el cual utiliza como arma para defenderse del rapto:

Lo cubrían desde el cuello hasta los tobillos y las muñecas, glifos feroces: espolones, colmillos, picos pezuñas, ojos desorbitados y concéntricos, testículos hinchados, sexos sangrantes colgando de una boca abierta. Desde el pecho y los brazos, desde los muslos y las rodillas, miraban acusadoras y amenazantes a la intrusa cientos de pupilas irritadas; máscaras monstruosas abrían sus fauces de caninos limados [...] todo el cuerpo del perseguido se convirtió en un laberinto de ponzoñas y de plumas cifradas³³⁸

³³⁶ SARDUY, S. *Colibrí*, op. cit. p. 693

³³⁷ Op. cit. p. 725

³³⁸ Op. cit. p. 728

Además del acto performativo a través del cual Colibrí exhibe su discurso corporal, el pájaro aumenta su tamaño con un afán amedrentador y borra su expresión hasta dejar su rostro anónimo para que todas las miradas se dirijan únicamente a su “papiro letal”³³⁹. Al mismo tiempo Sarduy despliega resplandeciente su propio discurso sobre la corporalidad textual, y la identidad como un texto, cuya inscripción implica un dolor, pero que también deviene arma, resistencia y transgresión. Finalmente la Enana se ve obligada a esconderse y huir ante la magnificencia del texto pictórico del cuerpo de Colibrí. Finalmente el paso por la tienda de los entomólogos estéticos opera como preparación para el viaje que le espera.

En *Cocuyo*, el tema del tatuaje no aparece con la primordialidad que ocupa en *Colibrí*. Uno de los pasajes en los cuales aparece el tatuaje corresponde al hombre negro tatuado que recibe a Cocuyo al llegar a la casona luego de ser salvado de hundirse en el fango. “Tenía las mejillas y la frentes cubierta de tatuajes tribales”³⁴⁰. En *Pájaros de la playa* tampoco alcanza el desarrollo que presenta en *Colibrí*, sin embargo está presente el aspecto quirúrgico de manera permanente, y el tatuaje aparece vinculado a las marcas, o huellas corporales que va dejando la progresiva llegada de la muerte. “Los tatuajes les sirven de calco para las escarificaciones. Quedan invisibles, protegidos por los arabescos ocre y ensangrentados de los ornamentos”³⁴¹

2.3 Deseo

Colibrí es la encarnación del significado esquivo neobarroco, cuya aparición sólo puede suceder a partir de su retirada. Su naturaleza esquiva adquirida de la capacidad de escapar que le otorga el hecho de ser un ser del aire, lo posiciona en el relato como objeto absoluto de deseo. Al llegar *Colibrí* a la Casona, se convierte al instante en el objeto de deseo de todos los travestis luchadores, y en especial de la Regente, quien en un principio intenta esconder su obsesión por el pájaro: “decidió que nada dejaría transparentar su sed, y pronto su carencia, de Colibrí”³⁴². Pero en poco tiempo la Regente pone en práctica su plan para perseguirlo y atraparlo, pero su fracaso permanente sólo aumenta hace que el deseo aumente. Luego de que Colibrí a escapado, la Regente experimenta una suerte de revelación, al despertar de un sueño, acerca de su deseo por Colibrí, y de la naturaleza trascendente del pájaro: “había comprendido que más que el deseo

³³⁹ *Op. cit.* p. 728

³⁴⁰ SARDUY, S. *Cocuyo. op. cit.* p. 908

³⁴¹ SARDUY, S. *Pájaros de la... op. cit.* p. 926

³⁴² SARDUY, S. *Colibrí. op. cit.* p. 710

de los otros era el suyo el que cada noche teatralizaba, y que su ansia del Dorado no era sólo la de una fuerza: algo la trascendía, que no era traducible en el lenguaje de la vigilia”³⁴³.

Colibrí es también la representación de todo aquello con lo cual Sarduy identifica el concepto de “centro vacío”: “El punto absoluto y anónimo que se sitúa por definición más allá del alcance de toda experiencia posible: *focus imaginarius* que es a la vez fin de la subjetividad y de la contingencia, fundamento y límite del logos, silencio”³⁴⁴. Existe una correspondencia, importante de remarcar, entre el concepto de centro vacío que se le atribuye a Colibrí a lo largo de todo el relato, y su condición de objeto deseado, lo cual surge de la percepción que tiene Sarduy de Cuba, como su centro originario silenciado, y de la cubanidad como centro también inefable de su novelística, y que precisamente por su inefabilidad, deviene objeto de deseo. Entonces: El centro de Sarduy, su “Yo”, esencialmente cubano; Cuba en su condición de isla y origen borrado, por lo cual su historia devino una página blanca como la muerte; y, el significado neobarroco que se devela únicamente en su retirada; todo aquello, corresponde al deseo de Sarduy, y todo aquello encarna al mismo tiempo Colibrí.

Múltiples son las alusiones que dan cuenta de la correspondencia entre Colibrí y el concepto de “centro vacío”, alrededor del cual gira todo personaje, paisaje y acontecimiento en la novela. Pero ese centro vacío, en vista del contexto en el cual se inscribe esta tercera etapa, tiene una vinculación profunda con la muerte, la cual aparece en la ambigua condición de deseo y vértigo. En *Cocuyo*, el ciclón que acontece al principio de la novela, da cuenta de este aspecto: “-El ciclón [...] traza un rumbo espiral que se abre a partir del origen [...] lo único grave es la calma voráz del vórtex, ese silencio central que anuncia el segundo azote”³⁴⁵. En *Cocuyo* el objeto de deseo va definiéndose paulatinamente a partir de aquellos elementos de los cuales carece el protagonista y que por lo tanto comienza a buscar. Varios son los vacíos en la vida de Cocuyo, como el sentido de orientación y guía ya mencionados, el cariño, la belleza de su cuerpo y entorno, entre otros, pero el que finalmente instala la metáfora neobarroca del centro obturado y alberga todo lo vinculado a la opacidad y falta de guía en su vida, reside en su relación ambivalente de limitación y fluidez; de opacidad y transparencia, con el lenguaje. Un fragmento en particular, correspondiente a las primeras páginas de la obra, refiere al centro vacío que circunscribe la proliferación significantes del lenguaje neobarroco: “Lo que vio Cocuyo por

³⁴³ *Op. cit.* p. 711

³⁴⁴ SARDUY, S. *Barroco. op. cit.* p. 1244

³⁴⁵ SARDUY, S. *Cocuyo. op. cit.* p. 806

el ojo de buey, como se dice, no tenía nombre [...] Cocuyo quiso hablar pero no pudo [...] sintió entonces eso que no sólo lo invadía” (809). Este fragmento, refiere al revestimiento nominal que siempre resultará insuficiente a la hora de intentar describir cualquier elemento del mundo exterior. Sólo es posible decir y comprender aquello que se encuentra en el lenguaje, y lo que trasciende a él también corresponde a una trascendencia existencial por lo tanto. Haciendo referencia al espiral barroco, Cocuyo mira directo al centro de la elipse del ciclón –de la tormenta- y, así como la vista se satura y anula al mirar directo al sol, las palabras de Cocuyo (y por lo tanto, el entendimiento que deviene del orden y existencia que el lenguaje brinda) se ven obsoletas, inútiles. Aquello que Cocuyo observó, es aquel inefable centro vacío en torno al cual se despliega la obra neobarroca, en toda su densidad, toda artificiosidad.

Pero finalmente Cocuyo pareciera comprender y aceptar la opacidad y desorientación que lo acompañarán a lo largo de su vida, como algo inevitable y propio de la vida misma. Por ello el deseo que permanece y se establece como motivo, no solo de esta novela en particular, sino de toda la tercera etapa de su novelística, que también se vincula a la nebulosa existencial, corresponde al deseo de despojo y disolución del cuerpo y de todo lo material; el deseo de volver al estado de continuidad; el deseo de muerte. La situación de salud de Sarduy, la presencia inminente del SIDA, establece y expone en la narrativa de este período, una extrema lucidez con respecto al estado de descomposición propio de todo lo orgánico, y del cuerpo en particular. La presencia constante del deceso, que hace del individuo a fin de cuentas un “ser para la muerte”, permea todo resquicio de su obra, a partir de lo cual la muerte se instala como objeto y deseo central; noción bajo la cual también Cuba, desde su aspecto de vacío, aparece representada.

En las novelas de la etapa anterior, ya se instala como motivo importante el concepto de disolución, pero más bien vinculado a la dispersión del yo en una colectividad en referencia al objetivo budista de la anulación del ego. Desde *Colibrí*, se inicia una última etapa de peregrinaje, donde todo, no sólo la noción de individuo, pareciera dirigirse hacia la disolución, entendido esta vez como un estado superior de paz y trascendencia. *Colibrí* se presenta como un camino de preparación espiritual profundo, que se plasma principalmente en el camino de ascenso a la montaña que lleva a cabo el protagonista. Luego *Cocuyo* indaga en el proceso terrible y grotesco de la descomposición de la carne; en la náusea y espanto que provoca la contemplación de este suceso, desde donde sale a la superficie y se hace visible la asquerosidad de la que está constituido el ser humano. Ante el sórdido espectáculo, y la incomodidad del mismo Cocuyo con

la imperfección de su cuerpo –al igual que Cobra- surge el deseo de despojo del cuerpo, de disolución de la materia como higienización de la bajeza humana terrenal.

Comprendió, invadido por ese vértigo y esa fetidez, cómo, por años de años, lo habían manipulado, lo habían utilizado, fácil presa de los cabecillas, para sus juegos venenosos, para el minucioso trabajo de la simulación. / No supo qué deseaba más, si aparecer, cubierto de pústulas y encadenado, con los esclavos [...] y al menos así cerciorarse de que no era dueño de su cuerpo ni de su destino o, al contrario [...] entregarse por entero al mar, al *dejar de ser*³⁴⁶

Una vez el mar aparece como metáfora del origen, por lo cual también los personajes de las tres novelas de esta etapa, terminan su viaje en el mar.

Por otro lado en Cocuyo –y por ende en Sarduy- el deseo de muerte se conjuga con la imposibilidad, y por lo tanto deseo también, de volver a sentir (si es que lo hubo, o al menos de llegar a sentir alguna vez) la sensación de regresar a la infancia familiar, al calor del hogar, a la protección del suelo materno, que el exilio ha dejado en el olvido. En el siguiente fragmento de *Cocuyo*, es posible percibir la voz de Sarduy confesando la nostalgia de sus raíces, a la par de la necesidad de cariño y cobijo que probablemente sintió durante su infancia; aquello que ve perdido y que, bajo el prisma más oscuro, la muerte aparece como legítimo alivio:

...lo rodeaba la culpa como un aura opaca; una lepra invisible le devoraba la piel. Tenía hambre y sed. Quería jugar con alguien. Ver a su hermana. Escuchar el paso de su padre por el corredor de la casa, el temprano ajetreo de su madre en la cocina, la lechuza que desde el ceiba del patio lo despertaba cada noche, la música lejana del guitareo, el paso traspapelado de los borrachos cantando. Quería dormir mucho. Morir y volver a nacer, volver al estado que precede al nacimiento y sucede a la muerte. Quería desexistir. Ser otro³⁴⁷

Muy ligado a los fundamentos budistas, el concepto batalliano de continuidad ya mencionado, define la noción de muerte, vinculada al concepto de disolución y de regreso a una unidad primordial, a la cual se atañen las obras de Sarduy, y que en esta etapa aparecen como deseo y objetivo. George Bataille, en su obra *El erotismo* (1957), desarrolla el concepto de *continuidad* (estado previo al nacimiento y posterior a la muerte³⁴⁸), asociado también a un estado de re-

³⁴⁶ SARDUY, S. *Cocuyo. op. cit.* p. 900

³⁴⁷ *Op. cit.* p. 828

³⁴⁸ En las primeras páginas de *Cocuyo*, Sarduy hace alusión al deseo de muerte y de acceso a la continuidad, anunciando el episodio en el cual se verá envuelto Cocuyo al final de la obra, hundido en un mar de barro, donde

unión con lo trascendente, el cual el individuo, aún en su estado discontinuo, recuerda intuitivamente, anhela y experimenta de manera mínima en ciertas prácticas. El acto sexual erótico - sin fines reproductivos, y por lo tanto fin en sí mismo despilfarrador- corresponde a una de las experiencias en que el individuo en su estado discontinuo puede experimentar por un instante –el instante orgásmico- el re-ligamiento con la continuidad. El nombre *petit mort* (pequeña muerte) atribuida al orgasmo, tiene que ver con la disolución –la fusión- del ser individual que se desvanece y olvida en lo otro. Como señala Cristóbal Holzapfel una experiencia de “inserción en el *continuum*, a saber, un salir de sí mismo al encuentro con lo Otro, con lo que nos fundimos”, algo que no ocurre únicamente en lo sexual, sino que también en el arte, la mística, la religión, el juego y la filosofía³⁴⁹. En *Pájaros de la playa* el encuentro sexual entre Siempreviva y Caballo, da cuenta de la correspondencia entre las nociones de muerte y continuidad, y su estrecha vinculación con el erotismo: “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. Ahora no hay espectador Nadie que mire, que nombre o que juzgue al otro; tampoco estado, objeto, ser diferente que afrontar. Todo se funde o se desvanece en la misma sed de unidad”³⁵⁰. Esta es la real “vuelta por otro camino”, el regreso: el regreso, desde nuestro estado discontinuo, a la continuidad correspondiente a la fijeza natural del ser: el pensamiento fijo entre las dos locuras, del que habla Cocuyo. La “vuelta por otro camino” habla de las posibilidades de Re-unirse; re-ligarse con la continuidad y el vacío, aún en vida; aún antes de alcanzar la continuidad radical: la muerte. Ese acceso a la continuidad, afirma Bataille, exige una violencia, un movimiento violento; el terreno del erotismo es esencialmente violento, sus movimientos se encuentran impulsados por una violencia elemental, una violencia que anima³⁵¹, aspecto que se plasma en todas las escenas y escenarios sexuales de *Colibrí*, como la confluencia entre el cuadrilátero de lucha mexicano y el burdel de la Casona, la agresión a través de la Regente intenta poseer a su objeto de deseo. Y en ese paso de acceso a la continuidad, el movimiento más violento de todos es la muerte, la que nos extirpa en forma radical esa obstinación por ver durar lo discontinuo que somos.

vislumbra, más cercana que nunca, su propia muerte. Desde sus primeros años, Cocuyo, sentado en su “pelela”, escucha las burlas de sus tías y ya comienza a configurar su deseo: “Quería hundirse para siempre en el tinajón, ahogarse entre ranas y guarisapos, llegar hasta el sedimento verde tornasolado del agua y, atravesando el fondo de barro, fundirse en la capa de tierra minera, ferruginosa y fría, y allí quedar acurrucado, feto arenoso, o herrumbosa momia: *a la vez prenatal y póstumo*” *Op. cit.* p. 801. La cursiva es del autor.

³⁴⁹ HOLZAPFEL, Cristóbal. *Crítica de la razón lúdica*. Trotta, Madrid, 2003 p. 77

³⁵⁰ SARDUY, S. *Pájaros de la playa*. *Op. cit.* pp 956-957

³⁵¹ BATAILLE, G. *El Erotismo*. *op. cit.* p.21

“Pájaros de la playa” por un lado alude a la forma de llamar en Cuba a los homosexuales, pero también refiere a la imagen de las aves carroñeras que vuelan en círculos esperando al cadáver como anuncio inminente de su deceso. Los traslados en esta novela se reducen considerablemente, pues la búsqueda también muere paulatinamente. Los personajes, enfermos del “Mal” la mayoría, sólo deambulan dentro de un hospital para enfermos de Sida con forma de pentágono, que al mismo tiempo se encuentra circunscrito por los límites del mar. La muerte se vislumbra, ante tan precaria condición de vida, como el verdadero descanso y salvación; como un repliegue hace el origen del universo que, antes del big-bang, todo lo contenía, y que luego de la explosión queda vacío. La nieve, figura que una vez más menciona el vínculo entre Cuba y la muerte en esta etapa, se vincula a esta noción de centro originario, también en relación al color blanco, el cual deviene de la confluencia de todos los colores: El centro originario, coincide con el concepto budista del vacío, la muerte y la continuidad, en el cual la confluencia del todo provoca la saturación final; la anulación universal; el equilibrio y clama absoluta.

III. PARODIA

En esta etapa la parodia, y el distanciamiento autorreflexivo que ésta provoca, alcanzan los niveles más significativos de su novelística. En primer lugar Sarduy se inmiscuye en el relato como personaje con una magnitud nunca antes vista. Aparece con su padre en Camagüey, escribiendo la misma novela *Colibrí*, en la cual, ahora él es al mismo tiempo personaje, narrador y autor. Lejos de tener la intención de plasmar cualquier hecho histórico de su infancia, aparece el autor eyectado hacia un tiempo y espacio paralelo a las aventuras de Colibrí, a través de lo cual Sarduy toma la distancia necesaria para verse así mismo, escribiendo, junto a su padre. Pero como siempre, para que el distanciamiento sea efectivo, y destructivo a la vez, Sarduy siempre recurre a la burla a la hora de contar sus propias peripecias: “Estoy –me mandaron con mi música a otra parte- en bata de casa japonesa, faisanes de oro por todas partes, montado en unos coturnos de dos pisos y echándome fresco con una penca de guano mientras preparo el ajiaco del mediodía y saboreo un *lager* helado”.³⁵² Ya introducido el fenómeno del desdoblamiento, Sarduy comienza a narrar el episodio del cuál es protagonista, sin que desaparezca por esto nunca el Sarduy narrador, y sin dejar de exhibir al lector la simulación y juego de este ejercicio

³⁵² SARDUY, S. *Colibrí. op. cit.* p. 745

paródico: “Se oye, *El caballero de la Rosa*, que abre las páginas sonoras de la Novela del Aire, para hacer vivir a ustedes la ilusión y el romance de un nuevo capítulo”³⁵³. También Sarduy inserta al lector en el espacio del acontecimiento, parodiando a la vez, la escritura misma, al trasladar su testimonio hacia un registro más bien oral: “... con una triple papada, yo, mi vida, que era así –y levanto el dedo meñique, para ilustrar mi delgadez perdida”³⁵⁴. Sarduy escribe los gestos con los cuales cuenta como era su cuerpo años atrás. De esta manera tanto el lector, como el autor y el narrador quedan introducidos al relato como unidades significantes, a partir de lo cual es posible percibir de manera muy clara el complejo textil en profundidad que hace Sarduy de su obra, cuyas filigranas van abriendo espacios cada vez más intrincados, como una puesta en abismo de niveles de significación, hasta llegar al niveles en donde el lector ya no sólo se lee así mismo en el relato, como espectador del autor que se narra así mismo también, sino que además lee acerca de las páginas que en ese preciso momento sostiene en sus manos.

En segundo lugar, los personajes adquieren una autonomía de niveles agresivos, hasta llegar a poder modificar la estructura completa de la novela. Estando Sarduy inmiscuido en el relato, puede luchar de igual a igual con sus personajes en el campo de batalla textual: Las ballenas travestis, le roban el relato a Sarduy, cuando se dan cuenta que éste intenta quemar algunas de sus páginas³⁵⁵, y –como si no fuera suficiente la multiplicación de planos- es robado una vez más, por la Enana disfrazada de la Regente: La Gerente: “Los cleptómanos del relato- autores putativos de los capítulos anteriores: - ¿Cómo? ¿Pero no lo había balaceado y dejado como un guayo la Gerente [...] Eso contó ella, hurtando a su vez el plot sobrecogedor de estas aventuras – ladrón que roba a ladrón”³⁵⁶. Sarduy da cuenta, no sólo del suceso correspondiente al robo del relato por sus mismos personajes, sino que además de la violación a las leyes narrativas convencionales que este robo significa: “-Queridas, pero, ¿pueden explicarme qué coño es esto? [...] Me dirijo a los [...] coreógrafos engañosos que, vendidos, como era de esperarse a la Regencia, han trastocado los fondos y paisajes del relato, pulverizando así su preciosa unidad de lugar, nada más que para sacarme de quicio y de paso volver a atrapar, con

³⁵³ SARDUY, S. *Colibrí. op. cit.* p. 746

³⁵⁴ *Op. cit.* p. 746

³⁵⁵ “mientras escucho los dobles herrumbrosos de Santa ana, mezclados al tema radial del Folletín *Hiel de Vaca Palmolive* y a la *Amorosa Guajira*, sacrifico al fuego purificador las páginas mas ignominiosas que me han impuesto las bandoleras, las que consignan, con ramplones hallazgo de estilo, la cautividad y la afrenta de Colibrí” *op. cit.* p. 765

³⁵⁶ *Op. cit.* p.773

esa maligna artimaña, al turulato y crédulo Colibrí”³⁵⁷ Resulta irrisorio también el hecho de que Sarduy, no sólo critica a sus personajes travestis por haber llevado acabo el mismo acto de exilio narrativo que él ha realizado hace un instante, sino que además los critica en razón del daño que implica tal acto a la preciada unidad del lugar. Y, finalmente, la comedia resplandece con la respuesta de las ballenas, con la cual Sarduy extrema su distanciamiento, al reírse de su propia persona, obra, e incluso del carácter autobiográfico y exploratorio de ésta: “-Pues lo que nos da la gana, guachinanga calva [...] Y cállate, que mejor hubiera sido escribir el *Derecho de Nacer*, esa saga sublime, y no este mamarracho [...] ¿No te basta con los dibujitos pectorales cada vez que lo quieres hacer desaparecer? ¿No le pintaste, porque se te atoró ese antojo, las cejas de negro, como si le hubieran pasado por encima de la nariz un corcho quemado [...] Pues ahora verás lo que vamos a hacer nosotras ”³⁵⁸ Es importante destacar la manera como Sarduy, a través de la escena del robo del relato, se ríe de toda su poética, de su estética neobarroca, de su faceta como escritor perfeccionista y melodramático, y de su misma obra: “Me han robado, esas bandoleras, el relato, para llenármelo de pompones, arcaísmos y mariconerías de novelas pastorales, adjetivos inútiles, sinónimos y antónimos, complicaciones gratuitas y palabras repetidas [...] hasta el balance camagüeyano donde estoy sentado se lo han puesto a un viejo chocho”³⁵⁹

En este fragmento paródico de *Colibrí*, se demuestra que, luego del juego, observación y experimento llevado a cabo durante la segunda etapa, Sarduy llega a demostrar un control importante con respecto a sus recursos narrativos y al tratamiento de aquellas temáticas transversales a su obra desde el inicio, como el tatuaje, la simulación, el doble, el travesti, el viaje, el vacío, entre muchos otros; control que se refleja en la forma de articular estos procedimientos y temas al interior de una estructura narrativa bastante tradicional y lineal, como lo demuestran las tres novelas de este última etapa.

En *Cocuyo* el distanciamiento se produce en el acto de Sarduy de hacer una parodia de su propia infancia. La ironía se instala desde la primera página de la novela: “:y quién es este cabezón? [...] digamos que me lo imaginaba como un pequeño atleta griego”³⁶⁰. Para provocar un distanciamiento mayor, el autor incluso simula una cierta sorpresa frente al aspecto de Cocuyo. Luego de relatar la historia del héroe del aire, Colibrí, Sarduy procede a describir lo

³⁵⁷ *Op. cit.* p. 746

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ *Op. cit.* p. 754

³⁶⁰ SARDUY, S. *Cocuyo. op. cit.* p. 799

más bajo, ridículo y patético de sí mismo, y de su infancia, en *Cocuyo*. El rol derrocador, destructor, de la parodia en esta novela, toma particular importancia, puesto que uno de los motivos más significativos que demuestra, corresponde a la destrucción –y la muerte como su expresión culmine- entendida como un único método efectivo de renovación, de renacimiento, de liberación, de solución; siempre recordando la dimensión textual que adquiere todo elemento del universo sarduyano. Como ya se ha mencionado, en lo más hondo del sufrimiento y del abandono, *Cocuyo* encuentra los fundamentos que lo llevan siempre a sobrevivir y fortalecerse. Su entorno repleto de burlas y afrentas, lo potencia en sus decisiones y lo obliga a madurar. *Cocuyo*, como se ha señalado, puede considerarse dentro del grupo de textos parabiográficos, pero la parodia no sólo pone en crisis el género, sino que las nociones mismas, de memoria, recuerdo y nostalgia, motivos habituales de cualquier obra exiliar.

Pájaros de la playa también parodia estos conceptos, pero a través del diario del Cosmólogo, cuyas anotaciones, como caja china, se infiltran entre las anécdotas del sanatorio. Consecuente al despilfarro barroco de la acumulación, en esta novela aparecen de manera explícita –ya sin disfraces o mutaciones que encubran casi por completo sus identidades en las novelas anteriores- muchos personajes y lugares emblemáticos de la obra de Sarduy como Caimán, La Casona y Auxilio y Socorro, quienes transitan por todas las novelas siguientes, después de *De donde son los cantantes*, pero ahora aparecen nuevamente como personajes importantes como ambulancieras. Al llegar al hospital: “Recorrimos Cuba por motivos procesionales y ahora, sin saber a ciencia cierta por qué, nos encontramos aquí. Ellas mismas dan cuenta de su tratamiento discursivo como entidades significantes”³⁶¹. La progresiva concientización de Auxilio y Socorro, acerca de la incidencia que tenían ellas mismas sobre su propia existencia textual, las hace llegar incluso a la decisión de cambiarse sus nombres finalmente a “Exilio” y “Casorro”³⁶². Finalmente *Pájaros de la playa* es la perspectiva conclusiva acerca de Cuba y de sí mismo; la más distante y la más sintética. Como si faltaran elementos de los cuales reírse y apropiarse aún, Sarduy cierra su obra burlándose de la misma muerte y de él entrando directamente en ella. La muerte es la re-uniión con Cuba y consigo mismo; la correspondencia absoluta; la anulación del nombre; el silencio y vacío al fin.

³⁶¹ SARDUY, S. *Pájaros de la... op. cit.* p.934

³⁶² *Op. cit.* p. 984

LA FILIGRANA TEXTUAL

1. La novela total

Al revisar cada obra bajo los mismos criterios, es posible observar ciertos aspectos que dotan la novelística de Sarduy de una continuidad particular, lo cual permite apreciarla como una gran filigrana textual, tejida por siete hebras, o como una sola macro-novela que se articula en torno a la pregunta por la cubanidad, y que se constituye a partir de determinados motivos y recursos, tanto estructurales como narrativos. La permanencia de ciertos escenarios, situaciones y personajes, dan cuenta de una problematización constante por parte de Sarduy, de los límites textuales y contextuales de su obra narrativa; de los bordes de su propio cuerpo escritural.

Uno de los elementos de mayor transversalidad en la novelística de Sarduy recae en el personaje de Auxilio y Socorro, quienes no dejan de aparecer en todas las novelas, con distintos grados de repercusión en los acontecimientos, a partir de *De donde son los cantantes*, donde son las protagonistas. La metáfora de Cuba contenida en estos dos personajes, puede ser una de las razones fundamentales de que transiten constantemente por la novelística completa. También personajes como Caballo, Caimán (*Cocuyo* y *Pájaros de la playa*) o La Enana (*Cobra* y *Colibrí*) se hacen presentes en más de una novela, y aún cuando puedan aparecer bajo nombres o rasgos distintos, siguen demostrando ciertas características particulares que los delatan más haya de los camuflajes nominales que puedan recibir. Otro personaje determinante en el rasgo de continuidad en la novelística sarduyana es la de la/él³⁶³ antagonista, protector(a), proxeneta, dueño(a) del espacio central de la novela, como es el caso de La Señora en *Cobra*, la Regente en *Colibrí*, o la Bondadosa en *Cocuyo*. Algo parecido ocurre con la usual pareja de secuaces o adyuvantes (en términos de Genett) de este antagonista/protector, con quienes los protagonistas establecen siempre una relación ambigua de odio y deseo, como es la dupla de Japonésón y Gigantito en *Colibrí*, Isidro y Caimán en *Cocuyo*, la Divina y la Tremenda, o Las Leng, en *Maitreya*, Caballo y Caimán en *Pájaros de la playa*. Estos son sólo algunos ejemplos de una multiplicidad de personajes que deambulan por la novelística de Sarduy.

³⁶³ Es importante recordar la ambigüedad que caracteriza, no sólo a los personajes (y no sólo en cuanto al género también) sarduyanos, si no que se hace presente como rasgo en la totalidad de sus elementos narrativos

Otro aspecto de continuidad que resulta interesante mencionar, puesto que deviene un rasgo determinante a la hora de trazar esquemas sobre la estructura de la novelística de Sarduy, es el hecho de que en las siete novelas los acontecimientos (o parte importante de ellos) se inician y desarrollan en un mismo recinto correspondiente a una suerte de burdel-teatro-albergue-templo³⁶⁴, el cual la mayoría se encuentra bajo la dirección del protector(a)/antagonista: en *Gestos* recibe el nombre de Picasso Club, donde trabaja la Mulata protagonista; en *De donde son los cantantes*, la primera parte, dispuesta al aspecto chino de la cubanidad, inicia el relato en el Teatro de Shangai, ubicado en el barrio chino de La Habana. *Cobra*, en el Teatro Lírico de Muñecas; en *Maitreya* si bien podría considerarse el Hotel de las hermanas Leng como el recinto en cuestión (en vista además del carácter doble del relato), la obra inicia la narración en un templo budista; en *Colibrí*, La Casona corresponde al eje espacial de toda la novela, la cual también aparece mencionada con ese nombre en *Cocuyo*. En *Cocuyo* el relato comienza en la casa de infancia de Cocuyo, sin embargo tiempo después ésta es remplazada por una especie de orfanato-protíbulo a cargo de la Bondadosa, en el cual Cocuyo vive y trabaja; y por último, en *Pájaros de la playa*, La Casona deviene un sanatorio de enfermos de Sida llamado “ El Pentágono”.

Además de estos elementos, que van esbozando finalmente una estructura narrativa total de la novelística de Sarduy, el constante juego de citas que realiza el autor entre sus obras; el “choteo textual” a partir del cual los textos se interpelan y parodian entre sí, es una de las características propias de la obra de Sarduy que permite considerar la noción de entramado novelístico. Son numerosos los fragmentos en los cuales no sólo toma lugar el “choteo” textual, sino que se hace referencia directa a la idea de novela total, como en el siguiente párrafo de *Colibrí*: “Colibrí los fue mirando a todos [...] siempre prestos a sonreír de antaño; como si debajo de los tatuajes recompuestos, modificados, tachados con líneas de puntos, con otros nombres, con otros sexos, y vueltos a entintar, reconociera las cruces y cobras de ayer”³⁶⁵.

³⁶⁴ Este espacio inicial y protagónico en las novelas de Sarduy se ha identificado con los nombres de “burdel, teatro-albergue-templo” por el hecho de que en dicho espacio siempre existe: un intercambio de tipo sexual, funciona como lugar de “acogida” (en muchos sentidos) para un grupo de personas, siempre es también un escenario donde toman lugar diversos espectáculos y es al mismo tiempo permanentemente un espacio ritual. Pero esta conjunción de elementos no es aleatoria, puesto que en Sarduy (y no sólo en su obra sino que en un sentido antropológico) existe una relación de interdependencia entre los conceptos de simulación, puesta en escena, erotismo, lo cual siempre al mismo tiempo adquiere una connotación ritual y liberadora.

³⁶⁵ SARDUY, S. *Colibrí. op. cit.* p.781

La idea de filigrana textual dialoga directamente con el concepto de rizoma propuesto por Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* (1980)³⁶⁶, donde se entiende el pensamiento como un proceso constante de conexiones, de puntos de fuga, de territorializaciones y desterritorializaciones, a partir de lo cual se anularía las formas centralizadas y monolíticas de comprensión. La novela de Sarduy, al igual que el rizoma o que un tejido, se configura de entramados, de elementos que se ocultan y aparecen constantemente en uno y otro espacio, y cuyas identidades y presencias sólo se vuelven posibles en la medida en que el diálogo -la lógica del traspaso o del intercambio- exista.

2. La estructura subyacente

Además de las constantes arrojadas por el análisis recién desarrollado sobre las siete novelas, también aparecen claros cambios -o más bien progresiones- sobre todo en cuanto a la exploración de Sarduy en su propia estética neobarroca y en cuando la respuesta que pretende ser cada obra a la pregunta sobre la cubanidad. Sin embargo, si bien resulta innegable el hecho de que la novelística de Sarduy demuestra un cierto avance o mutación progresiva, cualquier idea de evolución aplicada a su estética resulta contradictoria, puesto que la obra del cubano responde a una concepción sincrónica, inmediata, material, mítica, curva y despilfarradora del universo y del lenguaje, y no a una perspectiva horizontal, diacrónica, recta, productiva y logocéntrica con lo cual se encuentra asociado el concepto de evolución, el cual, además, conserva un componente ético adicional. Esta misma idea la desarrolla González Echeverría en su artículo “Memoria de apariencias y ensayo de Cobra”, donde intenta hacer una revisión progresiva de la obra de Sarduy:

Proponer una evolución en la obra de Severo Sarduy equivale a rebasar, a transgredir las leyes del discurso crítico que el propio autor inserta en sus obras, y pone en práctica en sus ensayos. Porque hablar de evolución conlleva privilegiar la noción de origen o principio contra el cual, en sus trabajos más recientes, Sarduy enfila todas sus estrategias de su escritura; y equivale igualmente a emplazar su obra en una suerte de teleología en que la última novela aparece como el resultado inevitable de las anteriores. Sin embargo, dado que la transgresión misma es tal vez la más importante de esas estrategias sarduyanas, y dado que la negación de la posibilidad del discurso crítico de convertirse en vía de acceso a una verdad última, o primera, sobre la obra y el autor, necesita de estos elementos tachados como fetiches o fantasmas en la economía de su constitución, me permite empezar

³⁶⁶ DELUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Rizoma*. Valencia. Pre-textos, 1977.

trazando la evolución literaria de Sarduy a manera de escenario sobre el cual desplegar este ensayo.³⁶⁷

Más que establecer una evolución, uno de los objetivos de este estudio corresponde a la posibilidad, luego de un análisis transversal, de trazar una cierta estructura general de la novelística de Severo Sarduy, o bien ver qué aspectos funcionan como entrada de lectura para la totalidad de las novelas. Por otro lado, es importante recordar que este estudio, aborda la obra de Sarduy, más que desde un punto de vista literario, desde lo estético, por lo cual, lo que también se espera obtener del análisis, corresponde a eventuales recorridos y geometrías que permitan visualizar la obra como una totalidad, ya que, en vista del carácter neobarroco de su escritura, siempre el sentido de la obra y su proceso de construcción se encontrará cifrado en la dimensión material de la escritura, en las estructuras que ésta esboza.

A la hora de pensar en un trayecto que la novelística de Sarduy pudiera describir, o en una figura que pudiera dar cuenta, de manera general, de sus dinámicas internas, siguiendo a González Echeverría, cualquier estructura que involucrara la línea recta debería quedar descartada, al igual como, de modo contrario, la línea curva debiera de estar necesariamente involucrada. Al observar cada novela con detención y mirar los elementos que permanecen, se puede reconocer que cada protagonista realiza un recorrido circular, puesto que existe siempre algún tipo de correspondencia entre el punto inicial y el de regreso, el cual coincide, al mismo tiempo con la casona-burdel-albergue-templo. Desde este punto, el protagonista emprende un viaje de autorreconocimiento (*Bildungsroman*), hasta llegar a una experiencia culmine, en la cual los protagonistas experimentan una mutación de conciencia que se manifiesta tanto en sus mismos cuerpos como en el entorno que los rodea. Por esta razón, el camino de regreso que recorren, aún cuando coincida con el de salida, aparece también afectado, distinto, y es lo que en este estudio se ha identificado como “la vuelta por otro camino”, motivo que se menciona repetidas veces en distintas etapas de la novelística, y que finalmente será determinante a la hora de establecer su trazado general.

La experiencia que implica cada novela, tanto para el personaje como para el autor en el acto de escritura, provoca un desplazamiento -una mutación- del punto de origen desde el cual se inicia el relato, por lo cual el camino de retorno siempre finaliza en un centro renovado; un nuevo origen desde el cual se desarrollará la novela siguiente. Bajo el concepto de la “vuelta por

³⁶⁷ GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, R. Memoria de apariencias... *op. cit.* p. 1754

otro camino”, la imagen del recorrido circular se modifica hacia la figura de elipse, ya que da cuenta de un desplazamiento del punto de origen-central, como proyección del cambio experiencial e identitario del protagonista y de Sarduy. Es importante recalcar que el concepto de origen y de centro en la novelística de Sarduy siempre coincide con el concepto de Cuba y con el concepto de identidad (el yo), tanto individual como colectiva (nacional), lo cual siempre se encuentra plasmado en la figura del protagonista y en su entorno. En este juego de correspondencias entre “Cuba y el yo”, y la duplicación (y traslado) del foco central, la estructura de la novelística aparece como un gran espiral, en el cual cada voluta es una respuesta a la pregunta sobre Cuba, que el mismo personaje, en su peregrinación personal, va describiendo como móvil, y que en el momento de cerrar el círculo de su trayecto, de llegar a un estado de calma y de inmovilidad, este punto de llegada se encuentra desplazado por lo cual debe reiniciarse el recorrido en otro relato.

Desde *De donde son los cantantes* hasta *Maitreya*, los protagonistas describen un trazado claro de Oriente a Occidente, sin embargo siempre los puntos de inicio y de término corresponden a anamorfosis que permiten que el recorrido opere de manera especular, y, por lo mismo, que se pueda vincular a la figura de la voluta, la cual se hace bastante más evidente en la tercera etapa, a partir de *Colibrí*. *Colibrí* comienza con la llegada del protagonista exiliado a la Casona, quien al poco tiempo inicia su viaje de autorreconocimiento. Se adentra en la selva, para pasar luego por diversos escenarios, entre los cuales se repite la sala de operaciones de *Cobra* y *Maitreya*. En un momento *Colibrí* asciende una montaña, a cuya base es llevado por un guía, figura que también se hará presente en *Cocuyo* (niña/vieja). El episodio de la Montaña se instala como cúspide de la voluta o clímax, ya que luego de *Colibrí* alcanza la cima, y con ella su transformación total, finaliza el capítulo “El Robo del relato”, para dar paso al siguiente titulado “Regreso al país natal”, alusivo al motivo de la “vuelta por otro camino”, también mencionado con literalidad en *Cocuyo*. Finalmente se cierra la voluta de *Colibrí*, haciéndose hincapié en la correspondencia entre el punto de salida y de regreso, al igual que el desplazamiento al cual fue sometido dicho punto: “lo fue mirando todo con calma, como si entrara por primera vez a la Casona”³⁶⁸. En *Cocuyo* se hace una alusión clara al concepto de la elipse a través de la imagen del ciclón: “El ciclón [...] traza su rumbo una espiral que se abre a partir del origen. Antes de extinguirse se dirige al norte, como los pájaros migratorios [...] lo único grave es la calma voraz del vórtex, ese silencio central que anuncia el segundo

³⁶⁸ SARDUY, S. *Colibrí*, op. cit. p. 795

azote”³⁶⁹ Con *Gestos y Pájaros de la playa*, los dos extremos de la gran elipse, ocurre algo particular: los personajes, si bien experimentan ciertos desplazamientos (en el caso de *Pájaros de la playa* son más bien temporales) lo hacen al interior de terrenos circunscritos siempre asociados al espacio de La Isla. El encierro, o la imposibilidad de los personajes de realizar viajes lejos del punto de inicio, se encuentra dado por los respectivos contextos de ambas novelas: la guerrilla prerrevolucionaria en *Gestos*, y el Sida en *Pájaros de la playa*. Sin embargo las progresiones de los personajes son claras, aún cuando se mantienen deambulando prácticamente en el mismo espacio inicial: La Habana, y específicamente en el café *Picasso*, en el caso de *Gestos*, y en el Pentágono, en el caso de *Pájaros de la playa*.

3. La dinámica de la duplicación y del desplazamiento

Bajo la imagen de la elipse, cada novela es una construcción de lo cubano desde cero, sin memoria, recuerdo, ni experiencia³⁷⁰; la respuesta sobre Cuba jamás se cierra, por lo cual no hay una figura contenedora, ni una figura que proponga estabilidad, fijeza o unidad. La novelística de Sarduy se rige por la elipse, la deformación del círculo, que se produce por una escisión del yo, constante; por la permanencia en la inestabilidad, el movimiento, el traspaso, elementos propios además de la experiencia del exilio. Dice Sarduy: “Si el centro es un yo monolítico, central, único, irradiando su discurso hacia espacios siempre a igual distancia la superficie que estos determinarían sería una esfera perfecta [...] Si el centro fuera uno y siempre el mismo, en su unidad constitutiva, comprimido [...] El yo se ha escindido, el haz que lo constituye –así lo percibe el Budismo– se ha esparcido: fractura del monólogo”³⁷¹ En base a tal fractura, se constituye la dinámica primordial en la obra de Sarduy, correspondiente al desplazamiento, la duplicación, y al claroscuro, a partir del cual uno de los centros resplandece gracias al ocultamiento del otro, manteniendo una constante relación de oposición.

En relación al doble centro y al carácter continuo de la novelística de Sarduy, las proposiciones de Bajtín en torno al carnaval y a su dinámica dialógica, permiten comprender en cierta forma, la exigencia de unidad que subyace a la lógica de las oposiciones, instalada en las raíces de la narrativa sarduyana por la, ya mencionada, duplicación del foco. El sistema de

³⁶⁹ SARDUY, S. *Cocuyo. op. cit.* pp. 805-806

³⁷⁰ Dice Sarduy: “si tuviera que trazar mi vida ahora mismo otra vez lo haría de un modo completamente diferente. O quizás la escritura es eso: poder inventar, a cada vez la vida; destruir el pasado”. SARDUY, S. *Autorretratos. op. cit.* p. 9

³⁷¹ SARDUY, S. *La simulación. op. cit.* p. 1318-1319

oposiciones binarias propio de la carnavalización, adquiere sentido en este contexto, en la medida que se supone una relación interna subyacente entre ambos polos: “una relación interna – incluso “original” –entre los polos de la oposición, de tal manera que precisamente en su oposición se corresponden entre sí. Se supone pues una suerte de unidad anterior a la oposición. Si procediésemos a suprimir simplemente esa unidad, la oposición binaria carecería de todo sentido y sería incluso irreconocible. Las identidades establecidas son el producto de una violencia originaria sobre esa unidad, y es precisamente ésta la que hace posible ahora el intercambio, la inversión”³⁷². La dinámica dialógica que establecen dos polos opuestos, cuyo origen literario ve Bajtín en la sátira menipea y en el diálogo socrático, corresponde a la lógica más propia de la obra de Sarduy, y puede observarse en todo nivel de significación, como por ejemplo en las estructura especulares que presentan muchas novelas como *Cobra* y *Maitreya*.

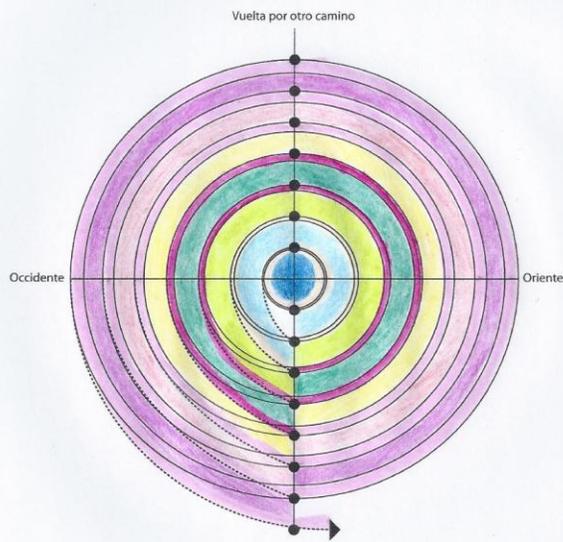
Del mismo modo como la prohibición da un valor adicional al objeto de prohibición³⁷³, la novelística de Sarduy y su escritura neobarroca funciona a partir de este juego de apariciones y ocultamientos, el cual se proyecta también hacia el proceso identitario. La experiencia del exilio es un fenómeno de duplicación de centros, que repercute en todo aspecto de la vida del individuo. En relación a lo planteado por Bajtín, el exilio provoca una escisión identitaria violenta, la cual si bien tiene efectos traumáticos y dolorosos –como menciona Said- por otro lado duplica la perspectiva del mundo; instala para siempre una visión de carácter comparativo, oscilante, inestable por la presencia de los dos elementos. El exilio hace patente de manera trágica en el individuo su estado de discontinuidad, por lo cual inserta en él la necesidad del ejercicio de re-unión, de unificación, de búsqueda de continuidad. Y el acto de enlace, el encuentro, la efectividad del traspaso, sucede siempre en la grieta, en los espacios intermedios, en el trayecto entre un foco y otro. La oposición supone una unidad preexistente, como dice Sergio Rojas, una unidad originaria irrepresentable³⁷⁴, por su propia imposibilidad de restitución.

³⁷² ROJAS, S. *Escritura neobarroca. op. cit.* p.79

³⁷³ George Bataille en *Las Lágrimas de Eros. op. cit.* hace alusión a la ambigüedad contenida en el acto de prohibición a causa del deseo de transgresión que provoca. Uno de los aspectos interesantes en los que ahoda Bataille corresponde a esta dinámica contradictoria y doble, en la cual los elementos se manifiestan en el mismo acto de ocultamiento, concepto que también abarca el claro oscuro y la figura de eclipse en relación a la duplicación de focos.

³⁷⁴ ROJAS, S. *ibíd.*

Estructura narrativa (novelística completa)



Novelas		Cronotopo central del relato		Etapas	
Gestos	Blue	Café Picasso		1 ^a	Orange
De donde son los cantantes	Light Blue	Teatro de Shangai			
Cobra	Yellow	Teatro lírico de muñecas		2 ^a	Pink
Maitreya	Green	Templo budista			
Colibrí	Yellow-Green	La Casona		3 ^a	Purple
Cocuyo	Pink	Casa de la Bondadosa			
Pájaros de la playa	Purple	Pentágono			

4. Una sola gran voluta

Así como cada novela corresponde a una voluta al interior de la gran elipse, también es posible percibir el conjunto de novelas de Sarduy como una sola gran voluta, tomando como base las tres etapas propuestas en este estudio. La primera etapa, *Gestos y De donde son los cantantes*, corresponde al primer tramo en el proceso de distanciamiento de Sarduy, Cuba aún aparece de manera literal e histórica, aún cercana a la imagen construida a partir de un recuerdo reciente. Esta primera etapa podría identificarse como el período de salida y de búsqueda inicial. La segunda etapa, *Cobra y Maitreya*, corresponde a un período en que la prolongación en el tiempo del proceso de distanciamiento, ya comienza a repercutir en la escritura de Sarduy y en su imaginario sobre Cuba, el cual se ve muy influenciado por los viajes a Oriente del escritor, los cuales despiertan una nueva perspectiva, no sólo con respecto a Cuba, si no que también con respecto a Latinoamérica y la cultura Occidental. Esta segunda etapa se ha identificado en este estudio como un período primordialmente de experimentación. El trayecto de retorno, que comienza con el instante en el cual el móvil deja de direccionarse hacia un exterior lejano y comienza a devolverse -enroscarse- hacia el punto de origen, corresponde a la tercera etapa y comienza con *Colibrí*, novela que abre una nueva etapa en la cual la variedad de elementos acumulados durante el período de búsqueda anterior, encuentra un nuevo orden; una cierta lucidez o resolución, que se empieza a manifestar. En consonancia a la noción de “retorno”, esta tercera etapa se ha asociado a un proceso de reapropiación, de recuperación. *Colibrí* y *Cocuyo*, se podría decir, que conforman la “vuelta por otro camino” que finaliza en el nuevo centro desplazado correspondiente a la novela póstuma *Pájaros de la playa*.



CONCLUSIONES

La historia colonial cubana de muerte y el proceso de repoblamiento exógeno que ésta exigió, son dos factores determinantes para el carácter particularmente complejo que adquiere el tema de la identidad en Cuba. Rodríguez Rivera ofrece una perspectiva de las nociones que se han instalado en la Cuba revolucionaria en torno a temas concernientes al asunto identitario como el exilio. En referencia a los cubanos dice Rivera: “Si abandonara esa tierra que lo cerca, que le imponen las poderosas fronteras del mar, viviría en cualquier parte añorando el lugar que dejó. Trata allí de prolongar la presencia de la tierra ausente y se reafirma en sus viejas costumbres y hábitos, que acaso despreciara o subvalorara, atendiendo ahora al movimiento centrípeto del mar, que se impone siempre y cuando el centrífugo cree haber triunfado”³⁷⁵. Lo interesante en las palabras de Rivera en lo que refiere a este estudio, corresponde al hecho de considerar el exilio como una experiencia que tiene como consecuencia un reforzamiento identitario, y con ello un paradójico efecto aproximativo, al igual como sucede en el caso de Sarduy, cuya estrategia de acercamiento hacia su centro originario, implica un contradictorio traslado hacia la periferia; un distanciamiento.

Las propiedades de la estética neobarroca y la profunda imbricación que se da entre Sarduy y su obra, son dos factores fundamentales que permiten el traspaso directo de la experiencia del exilio al cuerpo textual en el cual, del mismo modo como sucede en un plano vivencial, adquiere para Sarduy un carácter estratégico enfocado al reconocimiento y construcción de su identidad. Como ya se ha mencionado, el exilio instala un nuevo foco o perspectiva que pone en crisis la identidad del individuo, provocando su reformulación y reconstrucción. Sin embargo no es sólo una transformación en el sujeto lo que esta experiencia genera, si no que lo eyecta a un estado constante de reconstitución, donde el proceso mismo pasa

³⁷⁵ RODRIGUEZ RIVERA, G. *op. cit.* pp. 42-43

a ser el único componente certero de la identidad. La duplicación de la perspectiva, obliga al exiliado a oscilar para siempre entre el punto de origen y el nuevo centro o morada. Este triunfo o protagonismo del proceso como objetivo (y no como un medio para conseguir un fin posterior³⁷⁶) corresponde al punto clave de encuentro entre el concepto de exilio y la escritura neobarroca, en la cual el sentido, significado o referente, se vuelve hacia la construcción de aquel sentido, o simplemente a la experiencia de extravío que deviene su búsqueda.

La estética neobarroca se enfoca en la problematización de los recursos y dinámicas representacionales de la obra, por lo cual observa y devela sus propios andamiajes que son al mismo tiempo su estructura y referente, como un cuerpo que se contempla y narra a así mismo en dicho acto. Del mismo modo, Sarduy se narra en su acto escritural que es también su proceso de creación identitaria. Roberto González Echeverría se refiere a este aspecto en particular: “La novela se convierte así en representación de una representación de una representación de una representación, aboliendo a su autor, que queda sumido en el lenguaje, en el discurso que “se habla a través de él”³⁷⁷. Así como Cobra se muerde la cola, cada novela de Sarduy narra su intento por encontrar -u olvidar- a través de una proliferación de significantes, su nombre, su centro y origen; su objeto de deseo, el cual siempre será (y debe serlo para permitir la continuidad de la obra) silencio, vacío y muerte. A Sarduy su novelística le permite aparecer/ser en el lenguaje; en el eco que libera su origen y existencia (su big-bang), lo que Sarduy llama *retombré*; aquello que lo cita, que es su obra y todo lo que en ella está contenido. Bajo esta lógica, neobarroca, carnavalesca, todo se vuelve sobre sí mismo, y adopta la forma de voluta; como dice el mismo Sarduy el “Lenguaje que nos piensa”³⁷⁸; la Cuba que piensa a Sarduy, la identidad que piensa a Latinoamérica.

Sarduy va adquiriendo paulatinamente una perspectiva cada vez más amplia y clara de sí mismo y de Cuba a medida que se desarrolla su novelística. La experiencia del exilio trascrita a la autorreflexividad de la escritura neobarroca, le brinda a Sarduy finalmente el distanciamiento que busca, y en ello su obra deviene estrategia. El exilio, en tanto categoría estética y estrategia encuentra su manifestación textual más significativa en el recurso de la parodia, sobre todo en relación a la idea de distanciamiento que ambas nociones implican. La parodia lleva a cabo una re-exhibición burlesca de las características propias de un elemento o entidad, lo cual exige una

³⁷⁶ v. pp. 21-22

³⁷⁷ Roberto González Echeverría En: RODRIGUEZ MONEGAL, E. *Sarduy las metamorfosis... op. cit.* p. 1736

³⁷⁸ *Op. cit.* p. 1742

previa apropiación profunda de aquellos rasgos, para que sea posible ponerlos en crisis y reformularlos en una nueva imagen. En este sentido, la parodia, como recurso estético, implica un distanciamiento del objeto, puesto que, por el contrario, un involucramiento impediría mirar sus constituyentes o dilucidar sus contornos que lo circunscriben como particularidad. Este hecho es precisamente lo que le ocurría a Sarduy cuando aún vivía en La Isla, y al distanciarse de ella únicamente puede por primera vez mirarla con cierta perspectiva, y al fin dilucidar “algo” con respecto a su identidad³⁷⁹. El sentido estratégico del exilio, si bien pudo no haber sido del todo consciente para Sarduy al momento de su partida, en vista de que las razones reales de su establecimiento en Europa permanecen en una cierta nebulosa, adquirió ese carácter ya transcurridos algunos años, y es bastante probable que al ver el beneficio que significaba para él el exilio, haya decidido prolongarlo y asumirlo como tal.

El exilio en Sarduy, como método de distanciamiento y al mismo tiempo de apropiación, opera tanto en un nivel físico como subjetivo, y no es sólo en relación a Cuba, sino que también a Latinoamérica, y a las distintas corrientes latinoamericanas, ya sea literarias, políticas, estéticas, etc., surgidas desde -o condescendientes con- diversos centros de poder. Sarduy ha mencionado sobre la dimensión subjetiva³⁸⁰[5] de su exilio: “He seguido mi camino en el más estricto silencio, que es tal vez la forma más radical del compromiso con la escritura. Y con la soledad [...] La soledad lingüística que es el exilio, el retraimiento, la no participación en el mundillo del éxito evidente son también un modo de concentrar la energía, de afinar la palabra para que vaya más rápido, como sobre una cresta, como un láser textual”³⁸¹. El exilio adopta múltiples dimensiones y densidades en la obra y experiencia de Sarduy: no sólo alberga un sentido político/geográfico y uno metafórico, introspectivo, en la escritura, sino que además al interior del texto mismo se llevan a cabo actos de distanciamiento, por medio del recurso de la parodia. Sin embargo, es necesario tener en cuenta en este sentido, que el exilio de Sarduy pensado como estrategia, implica no sólo un ejercicio de distanciamiento, lo cual le permite agudizar y reformular su perspectiva sobre Cuba y sobre sí mismo, sino que también un ejercicio de aislamiento a favor de la proliferación de su escritura y de su carácter particular, en relación a los demás exponentes de la literatura latinoamericana. Roberto González Echeverría da una

³⁷⁹ v. n. 78, p. 34.

³⁸⁰ v. n.24, p.14.

³⁸¹ Ortega, J. op. cit. p. 1825, 1827.

descripción muy precisa y rica sobre el barroco y el neobarroco, en relación al concepto de distanciamiento, y a su carácter subversivo:

El arte barroco es el arte de lo indirecto, de la voluta antes que la línea recta, de lo oblicuo o sesgado antes que lo frontal, de lo teatral, del lenguaje antes que la expresión de la interioridad del poeta- el neobarroco será el arte de las estrategias [...] El neobarroco es el arte de la lejanía conquistada por medio de la figuras, que rechaza las engañosas seducciones de la identidad, que antes aparece como amenazadora ingerencia de lo referencial que como apoteosis sublime de la satisfacción. Este e yergue en sus manifestaciones más brutas y alarmantes justamente al aproximar al ser sus soportes más ásperamente sólidos: la pertenencia o su fata, ya sea familiar (padre madre), o colectiva (Nación, patria)³⁸²

A partir del concepto de distanciamiento confluyen las nociones de parodia y de exilio, y es en el concepto de distanciamiento también donde reside gran parte de la dimensión política de la obra de Sarduy, puesto que, tanto el exilio en un ámbito, geográfico, físico, experiencial y textual, como la parodia, operan a partir de una lógica de derrocamiento del poder; de una lógica subversiva.

Luego de la revisión que hasta aquí se ha llevado a cabo sobre la novelística de Sarduy, es posible observar que es una obra substancialmente política. Las discusiones de los teóricos y analistas en torno a este aspecto, radican en que si bien es posible observar en la totalidad de las novelas parodias en torno a la figura de Castro y La Revolución, la densidad política de la obra sarduyana no se encuentra instalada primordialmente en el relato mismo (personajes, espacios o acontecimientos), es decir, en un nivel anecdótico, sino que en sus dinámicas y circunstancias de producción.

La obra de Severo Sarduy es política en primera instancia por el sólo hecho de producirse en el exilio, sin embargo éste rasgo se acentúa a la hora de presentar como eje de su novelística la identidad cubana. En segundo lugar, el neobarroco corresponde a una estética de resistencia frente a un logocentrismo de origen europeo, a partir del cual se abre la angustia latinoamericana frente a la imposibilidad de autodenominarse, de ontologizarse, y por lo tanto de “ser” o “aparecer”. Frente a esto, la estética neobarroca, al desplazar el sentido hacia su misma búsqueda y construcción, realiza un acto subversivo de carácter estético con respecto a la misma idea de “sentido” instalado. El neobarroco de Sarduy opera dentro de un espectro en el cual todos los recursos y elementos constituyentes aparecen y se inscriben en un lógica de la resistencia: el

³⁸² GONZALEZ ECHEVERRÍA, R. *Plumas, si. Op. cit.* p. 1592

término propuesto por Sarduy “Barroco de la Revolución”³⁸³, el cual alude también al contexto cubano de la época, tiene que ver con la idea de revolución como causa y efecto, como motivo y repercusión de todo con lo cual se relaciona su poética. Tanto el recurso de la parodia, como el acto de exilio conllevan un estado revolucionario, de inestabilidad, de inquietud y disconformidad con cualquier fijeza. La risa a la cual recurre la parodia, es una de las armas más poderosas a la hora de derrocar cualquier idea preconcebida o monolítica; y por otro lado, el exilio, instala el segundo foco que eyecta el pensamiento crítico y desconfiado.

La poética sarduyana, su escritura neobarroca, es esencialmente política por que se identifica con la transgresión. En su ensayo *Escrito sobre un cuerpo* Sarduy alude al carácter transgresor de su escritura neobarroca haciendo referencia a la obra de Georges Bataille: “Lo único que la burguesía no soporta, lo que “la saca de quicio” es la idea de que el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento, de que el lenguaje pueda hablar del lenguaje, de que un autor no escriba sobre algo, sino escriba algo.”³⁸⁴

El asunto de la política es la hegemonía. La obra de Sarduy es una inacabable transgresión poética, cuya resistencia se enfoca a los diversos centros de poder: estético, político, artístico, moral y científico, etc., para lo cual el aislamiento y la parodia, resultan un método fundamental. La obra de Severo Sarduy hasta el día de hoy no circula en ningún circuito cubano, y muy pocos saben de él y su registro. Este hecho habla del gesto de apropiación que lleva a cabo Sarduy hacia La Isla cubana desde el exilio, franqueando todas las barreras que el gobierno de la Revolución y sus políticas culturales pudieran imponerle. Dice Machover: “Severo Sarduy vivió en una especie de no man’s land con múltiples imbricaciones geográficas, pero con paisajes irreales, como La Habana de *De donde son los cantantes*, de manera inexplicable, empieza a nevar. Y sin embargo ¡Cuántas veces habrá pensado, escrito, soñado con el regreso! Un regreso solo verbal, por supuesto. Y eso a pesar de que Sarduy haya sido solicitado en varias ocasiones por las autoridades cubanas y que la publicación de algunos de sus libros se haya planteado. Pero el escritor no cedió a las sirenas del gobierno cubano”³⁸⁵ Sarduy logra una compenetración con Cuba extrema a través de su obra, dese la distancia. En todos los personajes, lugares y estructuras, desde *Gestos* hasta *Pájaros de la playa*, confluyen Sarduy y Cuba, la nación y la palabra, territorio y cuerpo, todos espacios circunscritos, políticos, campos de batalla.

³⁸³ SARDUY, S. *El barroco y... op. cit.* p. 1404

³⁸⁴ SARDUY, S. *Escrito sobre un...op. cit.* p.1129

³⁸⁵ MACHOVER, J. *op. cit.* p. 94

La base de la poética sarduyana, y también principio de la estética neobarroca, corresponde a una lógica que supone siempre al menos dos focos o centros, ya que toda la obra y vida del cubano opera en base al acto fundamental de cruzar, de mezclar, de remplazar, de trasladar y de sintetizar. Sarduy confunde los planos semánticos, para dar cuenta de que todo puede dialogar, que siempre el opuesto de un elemento es lo más cercano que tiene a sí mismo y no lo más lejano; finalmente, sólo desea hacer aparecer; desea recordar; la continuidad, que no subyace, sino que permanece en la misma superficie material de todas las cosas, y cuya percepción absoluta, resulta siempre imposible. El concepto de continuidad batalliano dialoga de manera muy estrecha con el concepto de significado en Sarduy, al igual que el concepto de divinidad, de trascendencia, de verdad y de sentido, sólo que en Sarduy ese sentido no está dado más que por la propia subjetividad; por el acto poético que repercute siempre en la dimensión material.

Teniendo en cuenta esto, es posible comprender que ni el neobarroco, ni la estética neobarroca sarduyana en particular, consideran “perdido” o “imposible” o “inexistente”, la noción de *significado* o lo extralingüístico; sino que proponen su aparición o existencia, en el espacio intermedio que surge de la unión de dos elementos distintos (discontinuos); como lo expone Sarduy en *Cocuyo*: el “Eso era pues la calma: un entreacto entre dos crisis, un pensamiento estable entre dos locuras”³⁸⁶; o el espacio circular de calma que circunscribe la vorágine del ciclón. En este sentido, el neobarroco, como estética y como forma de pensamiento (como se propuso al inicio del estudio) no alivia a Latinoamérica en su angustia por nombrarse o definirse, llevándola a comprender y a aceptar la inexistencia de aquel nombre, o la inexistencia de su identidad, que desde la definición de esencia o de permanencia (concepto de identidad europeo) resulta impensable para su naturaleza mestiza; múltiple; sintética; barroca. El neobarroco a partir de sus principios “logocéntricamente transgresores”³⁸⁷, logra “recordar” a Latinoamérica - o hacer emerger en la forma de comprensión latinoamericana- sus bases míticas, mágicas y creativas, su mestizaje, su naturaleza heterogénea, a partir de lo cual se vuelve aprehensible –posible- la idea de una identidad latinoamericana .

³⁸⁶ SARDUY, S. *Cocuyo. op. cit.* p. 845

³⁸⁷ “La censura que se ha ejercido y se ejerce sobre el barroco, considerado como un estilo cargado, excesivo, amanerado, como un trabajo que se desperdicia, no hace más que metaforizar la censura contra el erotismo, enmascarada en una protesta contra el despilfarro, en un llamado a la economía –la palabra clave de nuestra civilización tacaña- de medios, a la austeridad, a la simplicidad” TORES FIERRO, D. *op. cit.* p. 1821

La identidad cubana, también responde a una síntesis, y su historia a partir del genocidio que la marca y de su geografía insular, aparece al interior de la historia de la colonización, como una representación metonímica de la borradura epistemológica que causa la imposición de la cultura logocéntrica europea, y que finalmente deja imposibilitada, tanto a Cuba como a Latinoamérica, en su proceso de autocomprensión. La obra de Sarduy propone fuertemente la idea de que la configuración de la realidad tiene que ver directamente con el lenguaje y por lo tanto con un ámbito propio de la creación. La identidad es sustancialmente una ficción, un constructo, que cambia permanentemente según la percepción del individuo sobre sí mismo, o sobre su nación, vaya modificándose; madurando. De esto da cuenta en su totalidad la novelística de Sarduy, de cómo Sarduy va creándose a sí mismo y a Cuba; cómo es posible permanecer en el acto mismo de crear y no esperar contemplar el objeto creado. Luz Ángela Martínez señala con respecto al continente Americano:

Sarduy realiza una decidida afirmación: América (¿las Indias?) –Cuba-, tal y como la conocemos, nace neobarroca, porque nace como un simulacro y como un espejismo, como un objeto de deseo –traspasado por el hilo negro de la muerte-, tan fantasmal como inalcanzable-inagotable. Para ser más precisos, debemos decir que América nace como al más sorprendente “simulacro operante” que se haya conocido [...] si queremos pensar la teoría neobarroca de Severo Sarduy, tal reflexión debe partir por sus relaciones con el surgimiento de nuestra cultura (criolla, mestiza, mixturada, etc.) y con la larga tradición barroca que en nuestro continente se ha hecho cargo inclusivamente del asunto de la identidad³⁸⁸

El neobarroco, como estética de la representación, del acto o procedimiento de representar, de la interpretación, es una estética propiamente latinoamericana, si se atribuye como elemento identitario primordial de lo latinoamericano, el mestizaje. Ya que, el acto representar, de interpretar, corresponde a un ejercicio implícito en el fenómeno de mestizaje; el encuentro, exige el diálogo, el vaivén, el “pimponeo” de las dos partes, y es a partir del diálogo - como reflexiona Bajtín a partir del diálogo socrático- que las cosas pueden aparecer, resplandecer, al interior de sus contornos, de una manera más nítida.

El exilio, corresponde a un fenómeno propio de la historia latinoamericana, tan frecuente y arraigada a su identidad, que ha traspasado todos los soportes que han tenido como tarea construirla, como sucede con la novelística de Severo Sarduy. La dimensión estética que adquiere el exilio en la obra del cubano, perfectamente puede extrapolarse a la obra de otros

³⁸⁸ MARTINEZ, L.A. op. cit. p. 282

autores que vivieron circunstancias similares como Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante, en cuyas obras tal categoría, aún siendo reconocible, o plausible, puede plasmarse en otros recursos o formas textuales, distintas a los utilizados por Sarduy.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de Severo Sarduy:

SARDUY, Severo. *Obra Completa*. Tomo I. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999.

__ *Obra Completa*. Tomo II. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999.

Novelas:

__ *Gestos*. Barcelona, Seix Barral, 1963. En su: *Obra Completa*. Tomo I. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. pp. 267-326

__ *De donde son los cantantes*. México, Joaquín Mortiz, 1967. En su: *Obra Completa*. Tomo I. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999

__ *Cobra*. Buenos Aires, Sudamericana, 1972. En su: *Obras Completas*. Tomo I. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. pp. 425-583.

__ *Maitreya*. Barcelona, Seix Barral, 1978. En su: *Obras Completas*. Tomo I. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. pp. 585-689

__ *Colibrí*. Barcelona, Argos Vergara, 1984. En su: *Obras Completas*. Tomo I. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. Pp. 691-795

__ *El Cristo de la Rue de Jacob*. Barcelona, Ediciones del Mall, 1987. En su: *Obras Completas*. Tomo I. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. pp. 51-104

__ *Cocuyo*. Barcelona, Tusquets, 1990. En su: *Obras Completas*. Tomo I. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. pp. 797-914

__ *Autorretratos*. *Obras Completas*. Tomo I. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. 4-112. pp.

__ *Pájaros de la playa*. Barcelona. Tusquets, 1993. En su: *Obras Completas*. Tomo I. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. pp. 916-1005

Ensayos:

- . *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968 En su: *Obras Completas*. Tomo II. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. pp. 1121-1190
- . *El barroco y el neobarroco* En: FERNANDEZ, César (ed.). *América Latina en su literatura*. México, Unesco/ Siglo XXI, 1972, pp 167-184. En su: *Obras Completas*. Tomo II GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. pp. 1385-1403
- . *Barroco*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974. En su: *Obras Completas*. Tomo II. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. pp. 1197-1264
- . *Nueva Inestabilidad*. México, Vuelta, 1987. En su: *Obras Completas*. Tomo II. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. pp. 1347-1384

Bibliografía General

Libros:

- BAJTÍN, Mijail, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE, 1986
- . “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. *Teoría estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989
- . *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1988
- BATAILLE, Georges. *El Erotismo*. Barcelona, Tusquets, 1979.
- . *La parte maldita*. Barcelona, Icaria, 1987.
- . *Las lagrimas del Eros*. Barcelona, Tusquets, 1997
- BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. Madrid, Cátedra, 2008
- CHENG François. *Vide et plein, le langage pictural chinois*, París, Seuil, 1979
- DELUEZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Argentina, Paidós, 2005.
- DELUZE , Gilles y GUATTARI, Félix. *Rizoma*. Valencia. Pre-textos, 1977.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano. (4ta. Edición)* Barcelona, Guadarrama/Punto Omega. 1981
- FERNÁNDEZ, Beatriz. *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia, PUV, 2004

- FOUCAULT, Michael. *La arqueología del saber* (1969) México, Siglo XXI, 1990
- GONZALEZ CABRERA, Rolando. *La saga Japonesa en el occidente cubano*. Pinar del Río, Cuba, ed. Loynaz, 2009
- GONZALEZ ECHEVERRÍA, R. 1997. La nación desde *De donde son los cantantes a Pájaros de la playa*. *Cuadernos Hispanoamericanos*. (563): pp. 55-67
- . Plumas sí: De donde son los cantantes y Cuba. En: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. Tomo II. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. Pp. 1582-1603
- . Memoria de apariencias y ensayo de Cobra. En: *Relecturas, estudios de literatura cubana*. Caracas, Monte Ávila, 1976. pp. 129-152. En: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. Tomo II. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. pp. 1750-1762.
- . *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, 1987.
- GUERRERO, Gustavo. La Religión del vacío. 1996. *Cuadernos Hispanoamericanos*. (552): pp. 33-46 En: SARDUY, S. *Obras Completas*. Tomo II. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. pp. 1689-1703
- GUERRERO, Gustavo. Nota filológica preliminar. En: SARDUY, S. *Obras Completas*. Tomo I. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. pp. xxv-xxxiii.
- HOLZAPFEL, Cristóbal. *Crítica de la razón lúdica*. Trotta, Madrid, 2003
- KUSHIGIAN, Julia. Severo Sarduy, Orientalista Posmodernista en camino hacia la autorrealización. Une ménagerie a trois: *Cobra, Colibrí y Cocuyo*. 1999. SARDUY, Severo. *Obra Completa*. Tomo II. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. Pp. 1605-1618
- LARRAÍN, Jorge. *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*. Santiago de Chile, LOM, 2005
- MACHOVER, Jacobo. *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas*. Valencia, P.U.V, 2001
- MARTINEZ, Luz Ángela. *Barroco y Neobarroco. Del descentramiento del mundo a la carnavalización del enigma*. Santiago de Chile, Universitaria, 2009
- MOULIN CIVIL, Françoise. Invención y epifanía del neobarroco; excesos, desbordamientos, reverberaciones. En: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. Tomo II. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. Pp. 1649-1678

- MOSQUERA, Gerardo. 2005. "El nuevo arte cubano". En: OYARZÚN, P., RICHARD, N., y ZALDIVAR, C. (Eds.). *Arte y Política*. Santiago de Chile, Universidad ARCIS, 2005. pp. 253-280
- ORTIZ, Fernando. *El engaño de las razas*. La Habana, Páginas, 1946.
- . *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. (2ª ed.) Caracas, Ayacucho, 1987.
- . *Los Tambores Bata de los yorubas*. Raíces 1994
- PONZIO, Augusto. *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1998.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. Sarduy: Las metamorfosis del texto. En: *Narradores de esta América*. Tomo II. Buenos Aires, Alfa Argentina, 1974, pp. 421-445. En: Sarduy, Severo. *Obras Completas*. Tomo II. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. pp. 1734-1750
- RODRIGUEZ, R., Guillermo. *Por el camino del mar. Los cubanos*. La Habana Vieja, Ediciones Boloña, 2005
- ROJAS, Sergio. *Escritura Neobarroca*. Santiago de Chile, Palinodia, 2010
- SAID, Edward W. *Reflexiones sobre el exilio*. Ensayos literarios y culturales. Barcelona, Debate, 2005.
- . *Representaciones del intelectual*. Barcelona, Debate, 2007
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. El ideograma y el deseo (La poesía de Severo Sarduy). En: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. Tomo II. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. Pp. 1551-1570
- SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires, Alfaguara, 2003
- TUGENDHAT, Ernst. *Problemas*. Barcelona: Gedisa, 2002

Revistas:

- BERTÓN, Sonia. 2006. Exilado de sí mismo. Escritura, cuerpo y subjetividad en pájaros de la playa. *Anclajes*. X,(10): 29-46
- KOLAKOWSKI, Leszek. Elogio del Exilio. 1986. *Vuelta Sudamericana*. I (1): 50-52
- MENDEZ, Adriana. Erotismo, cultura y Sujeto en *De donde son los cantantes*. 1978. *Revista Iberoamericana*. (102-103). pp. 45-64

Tesis:

FONTANET Villa, Hernán Jaime. *Poéticas del exilio. Micharvegas, Constantini, Gelman, Lamborghini, Urondo y Sylvester*. Tesis (Doctorado en Filosofía en español con mención en Literatura Latinoamericana). Madrid, España. Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Filología Española, 2003

BERTÓN, Sonia. *La construcción de la subjetividad en la narrativa de Severo Sarduy*. Tesis (Doctorado en Letras) La Plata, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2010

Entrevistas:

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. "Severo Sarduy". En: *El arte de narrar*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, pp. 269-292. En: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. Tomo II.

GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. pp. 1795-1811

TORRES FIERRO, Danubio. "Severo Sarduy: lluvia fresca bajo el flamboyant". En: *Escandalar*. 1978 (3): 65-70. En: SARDUY, Severo. *Obra Completa*. Tomo II. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. pp. 1813-1822

GUERRERO, Gustavo. 1993 "Reflexión, ampliación, cámara de eco: entrevista con Severo Sarduy". *Diario de Caracas*, 24 de enero de 1993, pp. 2-3. En: SARDUY, S. *Obras Completas*. Tomo II. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. pp. 1834-1840

SCHWARTZ, Jorge. Con severo Sarduy en Río de Janeiro. (1986-1987). *Syntaxis*. (12-13): pp. 38-45. En: SARDUY, Severo. *Obras Completas*. Tomo II. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999. Pp. 1828-1834

ORTEGA, Julio. Severo Sarduy: Escribir con colores. *Diario 16*. Madrid, 23 de junio de 1985. Pp. 4-5. En: SEVERO, S. *Obras Completas*. Tomo II. GUERRERO, G. y WAHL, F. (Coords.). Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1999

Artículos y sitios web:

ROJAS, Sergio. Devenir cuerpo hasta dejar de escribir...de respirar. Sobre *Pájaros de la playa*, de S Sarduy. [En línea] *Nomadías*. N° 10 (2009)

<<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/NO/article/viewFile/15137/15553>> [consulta mayo 2011]

GUERRERO, Gustavo. 2003. Severo Sarduy. [En línea] *Letras Libres*. Septiembre 2003. N° 24 <<http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/severo-sarduy>> [3 diciembre 2011]

MENTON, Seymour. 2009. Severo Sarduy y la montaña rusa. *Gestos*. [En línea] *Letras libres*. Marzo 2009. N° 123 <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/severo-sarduy-y-la-montana-rusa?page=0,1>> [4 diciembre 2011]