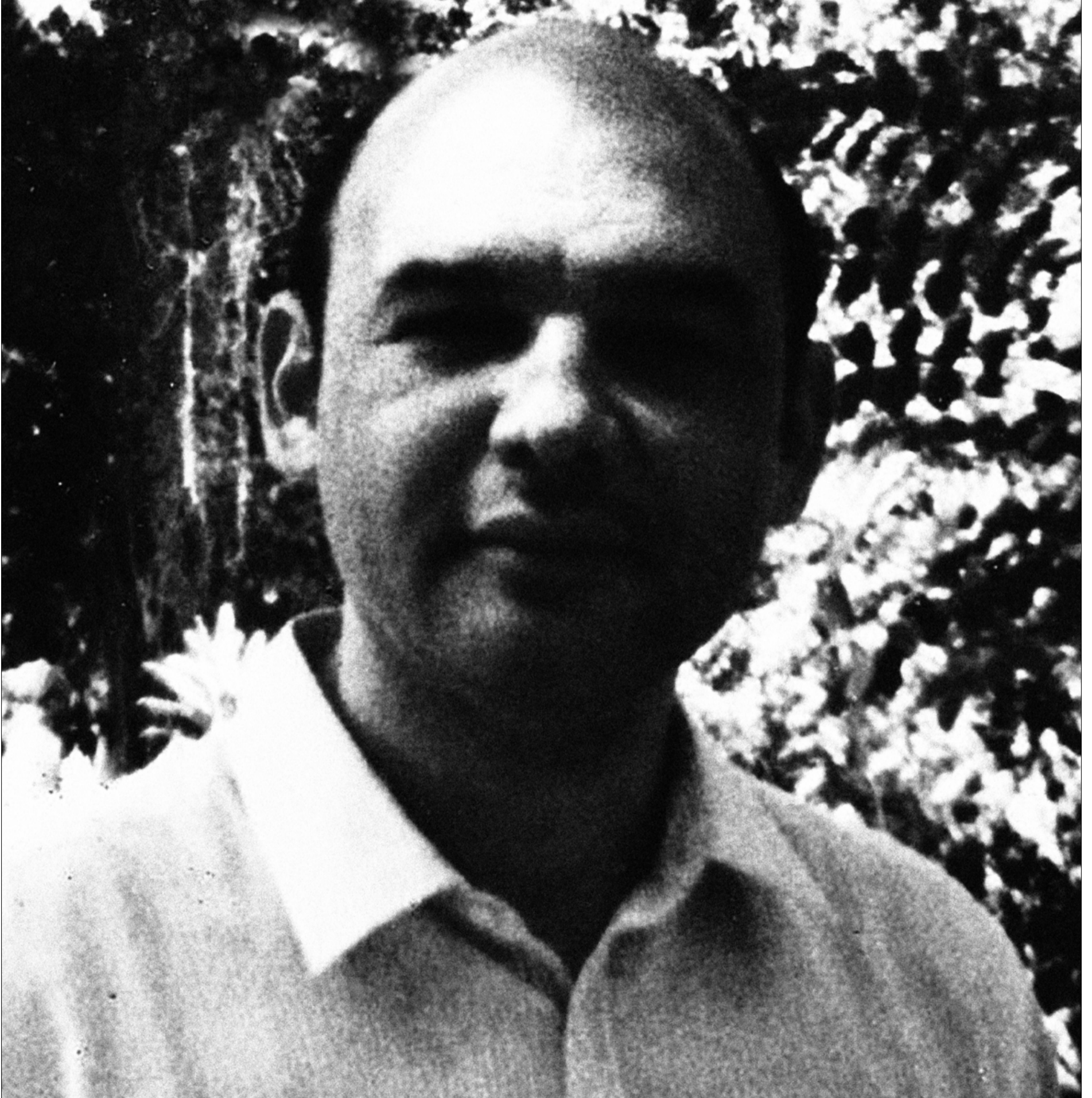


Cubano del exilio, neobarroco, teórico estructuralista, passeur ultramarino, budista, homosexual... Como autor lo mismo que como persona, Severo Sarduy es una figura irrepetible, elusiva donde las haya. Rojas ofrece en estas líneas un recuento literario que arroja luces sobre la aportación de su peculiar obra —el FCE acaba de reunir en tres volúmenes parte sustancial de ella— al siglo XX, pero sobre todo a los venideros

SEMBLANZA

Después de Sarduy

RAFAEL ROJAS



A veinte años de la muerte de Severo Sarduy, en su exilio de París, es momento propicio para replantear la pregunta por el lugar del escritor en la tradición nacional de las letras cubanas. Pregunta fastidiosa, en la segunda década del siglo XXI, sobre todo si interroga a un escritor que se propuso y logró con su poética migrar del referente cubano y expandir el sentido de sus ficciones a espacios que no caben dentro de lo nacional, como el barroco latinoamericano, el budismo, las culturas orientales, la astronomía, la cosmología o el postestructuralismo. Aun así, la pregunta sigue siendo inevitable, toda vez que las últimas décadas permiten poner a dialogar las dos dimensiones de ese lugar: la representación de lo nacional en Sarduy y la recepción de su obra en el espacio literario de la isla.

Hoy podemos reconstruir, con mayor sutileza, la personal manera en que Sarduy asimiló los linajes literarios de la isla, sin ocultar el reverso de aquella operación: la forma en que la obra de Sarduy ha sido leída en Cuba en los últimos veinte años. Una reflexión como ésta nos interna, desde luego, en el problema mayor de la fractura de la tradición o de la doble o múltiple localización territorial de la obra de un autor exiliado. Sobre todo, un exiliado que escribe novelas, poemas y ensayos en un momento de intensa latinoamericanización de las literaturas nacionales, propiciado, en buena medida, por el *boom*. Sarduy, al igual que otros exiliados vanguardistas cubanos de los años sesenta, setenta y ochenta, como Nivaria Tejera, Julieta Campos, Calvert Casey o Reinaldo Arenas, se ubican tradicionalmente en los márgenes del *boom*.

Esa posición lateral, si se contrapone, por ejemplo, a la centralidad que hasta hoy se le reconoce dentro del *boom* a Alejo Carpentier, José Lezama Lima o Guillermo Cabrera Infante, merecería un mejor análisis. En *Un banquete canónico* observábamos que Harold Bloom, por sugerencia de su colega Roberto González Echevarría, había incluido en el catálogo de *El canon occidental* (1995) a Sarduy como autor de *Maitreya*. De no haber recomendado *Maitreya*, Bloom seguramente habría sugerido *Cobra*, *Colibrí*, *Cocuyo* o, incluso, *Pájaros de la playa*, es decir, las novelas menos cubanas de Sarduy. Era ese Sarduy neobarroco, que se inscribe más en la literatura latinoamericana que en la cubana, el que tenía sentido para la mayoría de sus críticos.

Como a otros escritores de su generación —pienso, otra vez, en Tejera, Campos o Casey—, el exilio impulsó el salto de Sarduy a una literatura transnacional. Pero en su caso, como en el de Carpentier o Lezama —quienes no se exiliaron— y a diferencia de Cabrera Infante y Arenas, esa transnacionalización se manifestó por medio de una inscripción en el espacio literario iberoamericano. El neobarroco, los diálogos con Rubén Darío u Octavio Paz, México o las relecturas del Siglo de Oro, fueron para Sarduy estrategias de deslocalización de una escritura demasiado atada, en sus primeros libros, al contexto de la isla. En las líneas que siguen intentaré proponer que las dificultades de la recepción de Sarduy en Cuba y del restablecimiento de su lugar en la tradición nacional tienen que ver, además de con la fractura política generada por la Revolución, con esa fuga de lo cubano que escenifica su poética a partir de *Cobra*, a principios de los setenta.

Me interesa dilucidar esa desconexión política y, a la vez, estética, con el canon nacional de las letras cubanas, no tanto con el propósito de dotar de contenido un afuera o una exterioridad del nacionalismo literario sino como otra manera de explicar las tensiones que generan las lecturas de Sarduy y las posibilidades de asimilación de su legado en las poéticas de algunos jóvenes escritores de la isla y el exilio. Comenzaré apuntando algunas coordenadas de la formación de la autoría de Sarduy, que partió de una libérrima lectura de la tradición nacional, para luego describir esa fuga de lo cubano, observable en la narrativa posterior a *De donde son los cantantes*.

FUGA DE LO CUBANO

No es Severo Sarduy precisamente uno de los escritores exiliados menos leídos en la isla en las dos últimas décadas. Las revistas *La Gaceta de Cuba* y *Unión* han dedicado textos y *dossiers* a su vida y obra desde me-

diados de los noventa. Además de una reedición de *De donde son los cantantes* en 1995, por Letras Cubanas en 2003, la editorial Ácana de Camagüey dio a conocer el volumen *Severo Sarduy: escrito sobre un rostro* (2003), un conjunto de lecturas sarduyanas reunido por Oneida González, y en 2007 la editorial Oriente de Santiago de Cuba publicó la magnífica antología *Severo Sarduy en Cuba*, compilada por Cira Romero, que reúne casi toda la obra del autor de *Cobra*, editada en la isla antes de su partida a París en 1961. Aun así, en el homenaje que en su último número de 2008 le dedicó *La Gaceta de Cuba*, el crítico Roberto Méndez señaló que “la obra de Sarduy seguía siendo poco menos que desconocida en Cuba” y achacó dicha ausencia a la negativa de los herederos a ceder los derechos de autor a las editoriales de la isla.

El artículo de Méndez tiene el interés de ubicar el reclamo por esa ausencia en la obra cubana de Sarduy. Específicamente, *Gestos* y *De donde son los cantantes* son los textos que cifrarían lo cubano en Sarduy y que merecerían, por tanto, la preferencia en un eventual rescate editorial del escritor. Entre los textos publicados por el joven Sarduy en *El Camagüeyano*, *Ciclón*, *Diario Libre*, *Nueva Revista Cubana*, *Nueva Generación*, *Revolución*, *Lunes de Revolución* y otras publicaciones, de 1953 a 1961, recuperados por Romero, y *De donde son los cantantes*, en 1967, se enmarcaría el Sarduy mejor ubicado en ese currículum cubano, formulado irónicamente en la última de estas novelas. Un Sarduy que, en efecto, dialoga con diversas poéticas literarias de la tradición cubana por medio de un proceso de mimesis o camuflaje que entaña el aprendizaje y la búsqueda del estilo.

Hasta *Gestos*, una novela todavía realista, aunque con indicios del neobarroco que vendrá, ha seguido una ruta, para usar el término de González Echevarría, que podríamos llamar “imitativa”. Durante el periodo krishnamurtiano de Camagüey ha incorporado el tono de su mentora Clara Niggeman. En las fábulas y poemas angélicos, publicados en *Ciclón* y otras publicaciones habaneras de mediados de los cincuenta, ha resoplado el aliento de Eliseo Diego. En las baladas frías, en las décimas revolucionarias y, sobre todo, en cuentos como “El seguro”, “Las bombas”, “El general” y “El torturador”, de los primeros años de la Revolución, ha aceptado ya el magisterio de Virgilio Piñera y se ha confundido con otros escritores de su generación como Calvert Casey, Antón Arrufat o Rolando Escardó, que narraron el viraje del mundo cubano desde una extrañeza ambivalente.

No era la imitación, en esos años formativos, un acto ubicado en las antípodas de la creatividad, según la vieja teoría del sociólogo positivista Gabriel Tarde. Aquellos juveniles ejercicios de estilo formaban parte de la búsqueda de una expresión personal, pero naturalizaban, desde entonces, la imitación o, más bien, la simulación, como una marca de la poética de Sarduy. Leer a Diego o a Piñera era, para el joven Sarduy, imitarlos, simularlos, experimentar con una fase de la escritura determinada, como en la pintura, por el aprendizaje de la técnica de los maestros. Todavía en *Gestos* es perceptible el recurso de la imitación, deliberadamente incorporado a un acento generacional, que hace que esa novela, rabiosamente habanera, recuerde pasajes de Guillermo Cabrera Infante, Edmundo Desnoes o Lisandro Otero y pueda ser leída como antecedente de *Tres tristes tigres* (1967).

Curiosamente, Severo Sarduy se separa de ese acento generacional cuando, exiliado en París, centra su campo referencial cubano en José Lezama Lima y, a la vez, da con la manera neobarroca de narrar que leemos en *De donde son los cantantes*. La referencialidad de Lezama no es tan legible en la novela misma como en el repertorio de lecturas de Sarduy, a mediados de los sesenta en París, que expone su ensayo *Escrito sobre un cuerpo* (1968). Una referencialidad que, en Sarduy, es impulsada por la aparición de *Paradiso* en 1966, pero que suscita una relectura de toda la obra de Lezama y, sobre todo, una reformulación crítica del tópico de “lo cubano en la literatura”, como se desprende de sus glosas sobre el ensayo clásico de Cintio Vitier.

En *De donde son los cantantes* y *Escrito sobre un cuerpo*, Sarduy propone reemplazar el tópico de “lo cubano en la literatura” por la aspiración a una “escritura en cubano”. Lo cubano ha dejado de ser, para el exiliado, una esencia y se ha convertido ya no en un habla o una jerga sino en una lengua, cifrada en el barroco lezamiano. Escribir en cubano no será, para

Sarduy, la mera rearticulación del habla habanera, que leemos en Cabrera Infante, por ejemplo, sino una codificación lingüística de la cultura insular que implica otra forma de pensar la nación misma. En *Escrito sobre un cuerpo*, Sarduy hablará de una “lengua cubana”, afecta a los diminutivos, como le advierte Juan Goytisolo, que entre el *Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos*, de José Martí, y *Paradiso*, de Lezama, sustituye al “pueblo nombrado” por un “pueblo que nombra”.

El tránsito entre una y otra forma de entender la nación podría ilustrarse por medio de la lectura paralela de *Gestos* y *De donde son los cantantes*. Los chinos y los negros, la charada y los pregones, el bolero y las bombas, son, en la primera novela, atributos de una Habana narrada desde algún exterior. El realismo de la novela dota al narrador de un enfoque antropológico que desaparece en *De donde son los cantantes*. Aquí, los cuatro elementos de la cultura cubana, el blanco, el negro, el chino y la muerte, la pelona innombrable, no son ya figuras narrables sino sujetos constituyentes de una cultura, como han observado Enrico Mario Santí y Roberto González Echevarría. El barroco, como estilo, ha logrado ese reemplazo de la antropología por una suerte de cosmología cultural que trastoca la idea hegemónica de la nación.

La nación como “currículum cubano” supone una codificación cultural de lo nacional que facilita el diálogo cosmopolita. Si lo cubano es una lengua, y no una esencia, y Cuba, una yuxtaposición de culturas, y no una identidad, el territorio de la poética es definido desde un enclave transnacional. En *Escrito sobre un cuerpo* Sarduy inserta una conversación entre Auxilio y Socorro, los personajes de *De donde son los cantantes*, que, sin embargo, no aparece en la novela. Sarduy parece parodiarse a sí mismo, pero una interpretación posible del pasaje apunta a que en el momento de escritura de su segunda novela aún no había leído *Paradiso*. El diálogo, en todo caso, personifica ese enclave transnacional de que hablamos:

AUXILIO (agitando sus cabellos anaranjados, de llamas, aspas incandescentes, vinílicas): Querida, he descubierto que Lezama es uno de los más grandes escritores.

SOCORRO (pálida, cejijunta, de mármol): ¿De La Habana?

AUXILIO (toda diacrónica ella): ¡No hija, de la Historia!

En este pasaje de *Escrito sobre un cuerpo*, Sarduy se parodia a sí mismo, como antes, en *De donde son los cantantes*, había parodiado el habla de los travestis y *drag queens*, boleristas y cabareteras de La Habana. Parodia que, a diferencia de las que abundan en la obra de Guillermo Cabrera Infante o Reinaldo Arenas, deslocaliza el referente, al punto de ubicar la grandeza literaria de Lezama en la Historia, con mayúscula. Una Historia, habría que decir, fuertemente marcada por lo que las periferias del Oriente y América Latina tenían que decir al centro. No por gusto *Escrito sobre un cuerpo* arrancaba con un fragmento sobre el Yin y el Yang, dedicado a Octavio Paz, y glosas de dos novelas latinoamericanas que Sarduy leyó conformando, junto a *Paradiso*, una trilogía de la nueva vanguardia latinoamericana: *Rayuela*, de Julio Cortázar, y *Farabeuf o la crónica de un instante*, de Salvador Elizondo.

El barroco que Sarduy deriva de Lezama se afilia radicalmente a ese flanco vanguardista del *boom*, en el que también habitan Carlos Fuentes, Juan Carlos Onetti o José Donoso, y se aleja de las poéticas más tradicionalistas del catolicismo origenista. La fuga del referente cubano procede lo mismo a través de la intelección heideggeriana de “un ser para la muerte”, como cuarto elemento constitutivo de la cultura insular, que por medio de la reinención de un Lezama vanguardista, en sentido similar y a la vez contradictorio al Lezama surrealista de Lorenzo García Vega. En el ensayo *Barroco* (1974) y en las novelas de los setenta y ochenta (*Cobra*, *Maitreya*, *Colibrí* y *Cocuyo*), Sarduy pronunciará aún más esa fuga no sólo apelando al orientalismo sino a una persistente relectura del Siglo de Oro castellano y, especialmente, de Góngora, desde el prisma de la cosmología renacentista.

Sarduy cita en *Barroco* el pasaje del ensayo de Lezama “Sierpe de don Luis de Góngora” en el que el poeta cubano asocia el barroco de *Las soledades* y la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* a la contrarreforma y el “contrarrenacimiento”. Sarduy, en cambio, vincula



Cielo de Agua, de Aramís Quintero. Premio Hispanoamericano de Poesía para Niños 2013

Parece ser el mes de Cuba, y no sólo para *La Gaceta*. Elegida entre 378 propuestas, la obra ganadora del Premio Hispanoamericano de Poesía para Niños de 2013, según se ha dado a conocer en fechas recientes, es un poemario del cubano Aramís Quintero que lleva por título provisional *Cielo de Agua*. El jurado de este importante certamen, convocado conjuntamente por la Fundación para las Letras Mexicanas y el FCE, estuvo en esta emisión integrado por María Beatriz Medina, Verónica Murguía y Francisco Segovia, quienes decidieron, por unanimidad, galardonar la obra de Quintero: una serie de poemas, juguetones y llenos de personajes entrañables, que ofrecen a los niños pequeños numerosos atractivos para acercarse a la poesía por primera vez. Según es la tradición de este premio, la obra será profusamente ilustrada; saldrá a la luz en fechas próximas. ◀

la figura retórica de la elipsis a la “anamorfosis del círculo” de Borromini, al “doble centro” de El Greco y Rubens y a las teorías astronómicas y cosmológicas de Kepler, Copérnico y Galileo. De manera que Góngora y el barroco castellano del Siglo de Oro acaban amigados con el Renacimiento y la Reforma, así como Lezama y el neobarroco latinoamericano acaban asociados con la Vanguardia y la Revolución.

El vanguardismo de Sarduy, como hemos anotado en otra parte, tiene la singularidad de vindicar el concepto de revolución desde el exilio. Es conocida la conceptualización del “barroco de la revolución”, aprovechada por el marxista Bolívar Echeverría, como una estética anticapitalista basada en el gasto y el despilfarro contrapuestos a la acumulación y la ganancia. Valdría la pena detenernos ahora en otro texto en el que Sarduy emprende directamente la crítica de la Revolución cubana. Se trata del testimonio de Sarduy para el film *Conducta impropia* (1984), de Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, que no aparece en la película, pero que se editó en el libro del mismo título.

En su testimonio, Sarduy sugiere una equivalencia entre revolución y psicoanálisis. En enero de 1959, la historia cubana entra en una suerte de exorcismo que, a la vez que revela la personalidad de la isla, hace emerger “fobias, compulsiones, agresividades, ansiedad, toda una serie de infatuaciones o inseguridades, arrogancias o autocastigos que saltan sobre el sujeto”. Sarduy no niega que la revolución tenga un efecto liberador, pero piensa, psicoanalíticamente, que esa liberación desata atavismos reprimidos, cuyas peores manifestaciones observa en la censura, el machismo y la homofobia, que, a su juicio provienen de dos fuentes históricas: la España inquisitorial o “torquemadesca” y el África tribal.

La revolución, concluye, es “un regreso de lo reprimido”. Y lo reprimido no es más que esa “superposición de cuatro estratos”, narrada en *De donde son los cantantes*, esa “acumulación de herencias turbias”, que produce el “trabado y nudoso enmadejado de la cubanidad”. De manera que la fuga del referente insular, su transnacionalización poética por medio del barroco, no era, para Severo Sarduy, únicamente una elusión del nacionalismo o un aligeramiento del peso de la tradición, sino una crítica de la cubanidad autoritariamente entendida. Es en esa crítica del nacionalismo, y no en el mero gesto cosmopolita de su poética, donde habría que encontrar las claves del sujeto Sarduy.

EL SUJETO LEÍDO

Severo Sarduy pensaba que la práctica más genuina de la lectura era aquella que, además de la retórica o el estilo, captaba la subjetividad del artista. Son frecuentes, en los ensayos de *Escrito sobre un cuerpo*, *Barroco*, *La simulación* o *Nueva inestabilidad*, las alusiones al sujeto Velázquez o al sujeto Góngora, al sujeto Paz o al sujeto Goytisolo. ¿Qué Sarduy ha sido leído en las dos últimas décadas en Cuba? ¿Qué poéticas literarias podrían ubicarse en una Escuela Sarduy, en el sentido que ha dado Harold Bloom a una Escuela Stevens en la poesía norteamericana? A veinte años de su muerte, ¿ha dejado rastros tangibles Severo Sarduy en la literatura producida por autores cubanos dentro o fuera de la isla?

Nanne Timmer (2007) ha encontrado huellas de Sarduy en el ensayo *Ella escribía postcrítica*, de Margarita Mateo, editado en La Habana en 1995, y en novelas de finales de aquella década, como *El pájaro*, *pincel y tinta china* (1998), de Ena Lucía Portela y, sobre todo, *Sibilas en Mercaderes* (1999), de Pedro de Jesús. Estos textos y otros, que comentaremos a continuación, permitirían hablar de un momento Sarduy en la literatura cubana, localizado entre finales de los noventa y principios de la década de 2000, es decir, entre los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI. Un momento Sarduy, asociable al duelo, y que no debe limitarse, como veremos, a la literatura producida en la isla.

Como advierte Timmer, Severo Sarduy fue un autor clave en la difusión del postmodernismo en la Cuba de los ochenta y los noventa. Los elogios que Roland Barthes y Octavio Paz dedicaron a su obra le atrajeron la atención de buena parte de la joven intelectualidad insular, interesada en aprovechar las ideas postestructuralistas para cuestionar el nacionalismo revolucionario y el marxismo-leninismo, los dos ejes discursivos de la ideología oficial. La otra puerta cubana al posmodernismo, además de Sarduy, fue el libro *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna* (1989) de

Antonio Benítez Rojo, que, por otra vía, dotaba de sentido la crítica al discurso hegemónico de la identidad nacional.

A las aproximaciones ensayísticas de los noventa a Sarduy, en la obra de Margarita Mateo o Desiderio Navarro, quien organizó en la revista *Criterios* el foro “Severísimo”, del que salieron algunos textos publicados en *La Gaceta de Cuba*, habría que sumar la puntual pero significativa presencia del autor de *Un testigo fugaz y disfrazado* en la revista habanera *Diáspora(s)*, coordinada por Rolando Sánchez Mejías y Carlos Alberto Aguilera. En el cuarto número de esa publicación, de noviembre de 1999, el novelista y ensayista Gerardo Fernández Fe tradujo varios poemas del vanguardista parisino Denis Roche, a los que agregó la traducción de una nota de Sarduy, en francés, sobre el cuaderno *Louve Basse* (1976). Al pie de su traducción, Fernández Fe insertó esta aclaración: “desconocemos si este texto —ensayo por momentos en forma de diálogo— ha sido incluido dentro del volumen de las *Obras completas* de Severo Sarduy que en la actualidad prepara la Colección Archivos de la UNESCO”.

Fernández Fe, en La Habana de 1999, sabía que la UNESCO y el FCE preparaban la coedición, en dos tomos, de la *Obra completa* y se adelantaba a traducir un Sarduy furiosamente postestructuralista. En su novela *La falacia* (1999), aparecida aquel mismo año, el joven escritor daba muestras de familiaridad con las ideas de Georges Bataille sobre el vínculo entre erotismo y muerte y se acercaba en algunos pasajes a formulaciones de Roland Barthes en *El placer del texto*, donde Sarduy es una presencia relevante. A pesar de las sintonías con el postestructuralismo que exhibe, la prosa de Fernández Fe se aparta claramente del neobarroco y persiste en la búsqueda de un acceso hacia la vanguardia desde la tradición realista.

Una de las apropiaciones más plenas de la estética y el estilo de Severo Sarduy en la narrativa cubana de las dos últimas décadas sería la novela *Minimal Bildung. Veintinueve escenas para una novela sobre la inercia y el olvido* (2001) del escritor, exiliado en Barcelona, Jorge Ferrer. El autor hace guiños constantes al mundo de Sarduy por medio de personajes, como los hermanos Shao del barrio chino de La Habana, envueltos en una relación incestuosa y fratricida, de reiterados exergos de Martin Heidegger, siempre orientados al ideal de un “saber esencial que sirva de presupuesto a toda gran voluntad”, o de diálogos en los que se parodia la dramaturgia y el discurso teatral. Entre los escritores cubanos de las dos últimas décadas, es Ferrer quien más claramente se acerca, ya no a la visión fragmentada de lo cubano, sino al método de escritura de Sarduy. Desde el “Preludio”, con el parlamento de *la Sebosa* Ferrer anuncia ese enlace paródico con Sarduy:

La Sebosa (algo amanerada y tirando ya a esponjiforme, comienza a recitar su parlamento): En sucesión forzosamente continua y espacios viciosamente contiguos, un personaje Buenaventura Vichy, aparecerá con diversas escenas... y he salido antes que él... no para hablar del autor, ni para ponderar la trama o presentar a los actores... Simplemente le ha parecido conveniente a la dirección del teatro que yo permaneciera aquí hablando estos segundos que preceden a la entrada del público, y que aquí me vaya derritiendo, desvaneciendo... como llenando el vacío de un fragmento más de ausencia... Yo soy todo de lo que un día Buenaventura quiso escapar... soy una vida abandonada... soy años... vigiliás... soy eso que estará presente en cada uno de sus diálogos en este teatro del mundo... aunque él y los que lo rodeen pretendan desconocerlo... (Ya ovide su sida redondez, ya toda languidez) Es un verdadero acto de caridad que se me haya permitido permanecer estos segundos aquí, esparciéndome sobre el suelo que se aprestan a pisotear... Ya los hará resbalar... Ya verán... Soy aquello amorfo (ya debiera serlo llegados a este punto) de lo que siempre quiso huir... ¡Huir de mí, ah! (Consternada, ya casi plana, cadavérica, inconexa, intenta aprovechar los últimos vahídos apurando frases del texto memorizado.)

La Sebosa de Ferrer, suerte de homúnculo lezamiano y sarduyano, no es el único personaje de la literatura cubana contemporánea que parece salir de las páginas de *De donde son los cantantes*, *Colibrí* o *Cocuyo*. También Cándido, el protagonista de la novela *El paseante cándido* (2001), Premio Uneac, de Jorge Ángel Pérez, modelo de “Macho’s”, fragancia para

hombres producida en La Habana apestosa de los noventa, o Petra la Jabá de *La sombra del caminante* (2001), de Ena Lucía Portela, “la pájara más cominera, voluntariosa, enredadora y afocante del pre...”, a quien “encantaba la onda del disfraz, embadurnarse la cara aunque fuera de azul, engancharse lentejuelas, cascabeles, pendientes, pelucas, pulsos, collares, adornos de plumas y hacer papelazos de todos colores”, también son indicios del sujeto Sarduy en la literatura cubana.

A diferencia de Fernández Fe y Ferrer, quienes privilegian la crítica postestructuralista a la identidad nacional, Pérez y Portela se adentran en una destilación *queer* de la dramaturgia de Sarduy. Son los perfiles de esa dramaturgia, que estetiza la figura del travesti y la *drag queen*, lo que más interesa a esta narrativa. Una intersección entre una y otra estrategia de apropiación, la postestructuralista y la *queer*, sería, precisamente Pedro de Jesús, quien dedicó su tesis de licenciatura en letras a Sarduy. Un adelanto de esa tesis puede leerse en el número 26/ 27 de la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, en el ensayo “Severo Sarduy: escritura en la resaca”, en el que destaca la importancia de la dicotomía o los opuestos en la retórica de Sarduy.

Sin embargo, ninguno de estos escritores, tan endeudados con la poética de Sarduy, intenta reproducir la retórica neobarroca, la lengua sarduyana propiamente dicha. Pedro de Jesús, como decíamos, concibe desde esa matriz a los personajes centrales de su novela *Sibilas en Mercaderes*, Cálida, Gélica, *el Tibio*, Pedro Blanco *el Negrero*, pero los parlamentos de los mismos, articulados a partir de un formato dialógico, muy similar al que leemos en *De donde son los cantantes*, están muy lejos de una gramática basada en la elipsis o el abuso de participios que caracterizaban la prosa de Sarduy. Cálida, el escritor regordete que acaba escribiendo la novela que el lector lee, y Gélica, su amiga artista negra que se ve envuelta en el romance y el asesinato de un fotógrafo extranjero en La Habana, se ganan la vida como cartománticas y hablan de un modo más parecido a los personajes de Virgilio Piñera, Antón Arrufat o, incluso, Reinaldo Arenas.

La paranoia y el cifraje de personalidades del mundo letrado habanero que comparten todas esas novelas escritas en La Habana entre finales de los noventa y principios de la década de 2000, acerca, de hecho, a esos escritores más al legado de Arenas que al de Sarduy. La mezcla de atmósferas persecutorias, desenfrenos sexuales y parodias del mundillo letrado habanero es más distintiva de *El color del verano* o *El palacio de las blanquísimas mofetas* que de cualquiera de las novelas de Sarduy. El tono predominante realista de esas ficciones hace honores al último realismo vanguardista de los sesenta, especialmente a la obra en prosa de Antón Arrufat, a quien casi todos esos escritores son cercanos.

La huella de Sarduy en la narrativa cubana contemporánea sería, por tanto, detectable en el uso de la plataforma postestructuralista como medio de interpelación de los discursos nacionalistas hegemónicos y en la explotación de personajes de factura *queer*, como los que pueblan algunas de las novelas comentadas, que cuestionan la homofobia y el machismo predominantes en la sociedad cubana. Sin embargo, a excepción de Ferrer y, tal vez, de algunos momentos de Fernández Fe, esas recepciones desechan la retórica e, incluso, la lengua neobarroca de Sarduy, estableciendo una relación de lectura muy diferente a la que el propio Sarduy entabló con Lezama.

CONCLUSIÓN

¿Puede haber plena recepción de un autor exiliado o, al menos, “dialéctica de la tradición”, como diría Bloom, sin la libre circulación de una lengua? ¿Es la subjetividad de ese autor enajenable de su poética si, como en el caso de Sarduy, esta última no puede dissociarse del experimento neobarroco con el lenguaje? Son preguntas que, como sabemos, interrogan problemas mayores como los que tienen que ver con las formas de reproducción que adoptan las literaturas nacionales en sociedades globalizadas y mediáticas como las del siglo XXI, y con la singularidad de la recepción de un autor exiliado, como Severo Sarduy, en un país con una industria editorial controlada por el Estado, como Cuba.

La recepción de Sarduy en la isla, que hemos ilustrado aquí, se ha producido sin que su obra narrativa, poética, ensayística y dramática haya circulado

plenamente y sin que la propia figura de su autor alcance, aún, una visibilidad equivalente a la que posee en otros países hispanos como México, Argentina o España. Hablamos, por tanto, de la apropiación de Sarduy que realizan pequeños círculos de escritores en medio de la invisibilidad de su autoría, generada por la esfera pública. Las lecturas de Sarduy en La Habana de las dos últimas décadas han sido, en buena medida, invocaciones de un fantasma que hacen subsistir las leyes de la herencia intelectual dentro de la tradición y, a la vez, no desestabilizan la institución nacionalista de la literatura.

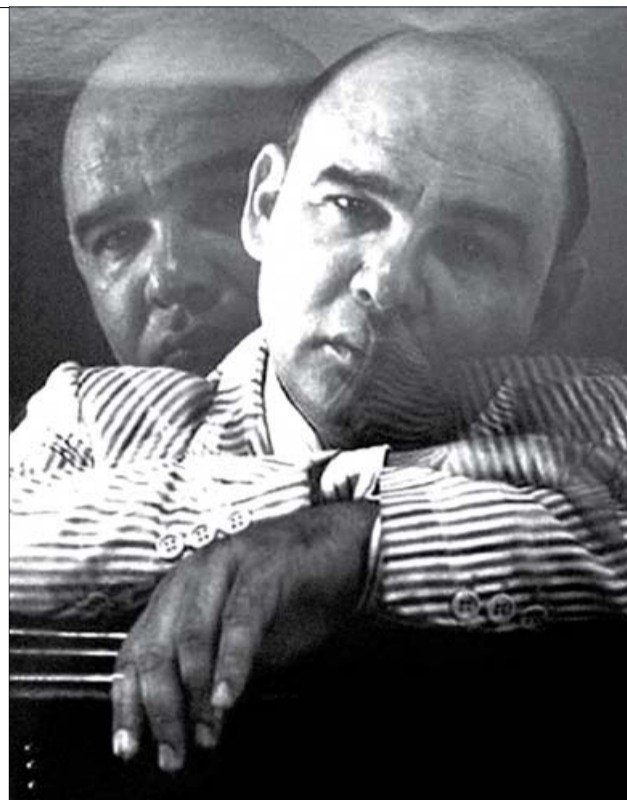
Ese después de Sarduy no debería pensarse sin convocar la manera en que el propio Severo imaginó su lugar en la tradición cubana. La diseminación de la identidad nacional que produjeron sus novelas y ensayos, luego de una formación estilística marcada por la imitación de otras poéticas, lo llevó a asignarse un lugar cercano al después de la literatura cubana. Si Lezama era el final de esa tradición, la estilización neobarroca de la lengua lezamiana tenía que gravitar hacia un más allá de lo cubano. Sarduy como después de la literatura cubana debe, por tanto, cotejarse con la experiencia de la literatura cubana después de Sarduy. Ya estamos, evidentemente, en ese después y, sin embargo, la institución de la literatura cubana no parece haber asimilado todavía el momento Sarduy.

Un vistazo a la literatura que escriben hoy los cubanos, dentro o fuera de la isla, informa de que aquel momento Sarduy de entresiglos, ligado al duelo por su muerte, ya pasó. El interés y la curiosidad por la obra del escritor, nacido en Camagüey en 1936, crecen y se multiplican. Pero mientras esas lecturas se acomodan a los rituales de la arqueología y la nostalgia, la lengua neobarroca, inventada en *De donde son los cantantes*, *Cobra* y *Maitreya*, deja de hablarse y escribirse. Con el siglo XXI, el neobarroco comienza a ser una lengua muerta, no sólo en la literatura cubana, sino en toda la literatura latinoamericana, donde tuvo muchos cultivadores en las dos últimas décadas del siglo XX.

El rescate editorial de Severo Sarduy, que inevitablemente deberá producirse en algún momento en Cuba, llegará cuando el duelo haya culminado y las poéticas literarias sigan el curso de otras órbitas. Leer a Sarduy, en La Habana o Camagüey, será entonces una experiencia radicalmente distinta a lo que fue en los ruinosos años noventa. Para entonces Sarduy habrá dejado de ser aquel después, siempre pospuesto e inalcanzable, de la literatura cubana. Para entonces, las grandezas y hazañas de Dolores Rondón pertenecerán, como los mitos homéricos, al pasado remoto e inverosímil de una isla, alguna vez poblada por criaturas neobarrocas. ◀

Este libro forma parte de Sarduy entre nosotros, volumen editado por Gustavo Guerrero y Catalina Quesada que reúne los estudios presentados en un encuentro, sostenido en Berna a finales del año pasado, para conmemorar los veinte años del fallecimiento del escritor cubano. Agradecemos a los editores y al autor el permiso para reproducirlo aquí.

Nacido en Cuba, Rafael Rojas uno de los más connotados representantes de la llamada “nueva historia intelectual” en Hispanoamérica. Es profesor del Centro de Investigación y Docencia Económica (CIDE) en México.



Fotografía: SKAMEL OUIDI

Obras de Severo Sarduy en nuestro catálogo



ENSAYOS GENERALES SOBRE EL BARROCO

TIERRA FIRME
1ª ed., 1987 (FCE Argentina);
323 pp.
950 557 015 5
\$120.00



OBRAS I. POESÍA

TIERRA FIRME
1ª ed., 2007; 219 pp.
968 16 7992 X
\$175.00



OBRAS II. TRES NOVELAS

TIERRA FIRME
1ª ed., 2011; 405 pp.
978 607 16 0541 2
\$275.00



OBRAS III. ENSAYOS

TIERRA FIRME
1ª ed., 2013; 488 pp.
978 607 16 1405 6
\$280.00



ANTOLOGÍA

TIERRA FIRME
1ª ed., 2000; 277 pp.
968 16 5952 X
\$22.00