

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

563

mayo 1997

DOSSIER Severo Sarduy

Javier Arnaldo y José María Parreño

ARCO 1997

Mario Boero

Bataille y Wittgenstein

Notas sobre Ortega y Gasset, Colette, Jean-Yves Tadié,
Emilio Lledó y Copi

Cartas de Inglaterra y Argentina

Entrevistas con Fernando Savater y Juan Soriano

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfonos: 583 83 99 - 583 84 00 / 01 / 02
Fax: 583 83 10 / 11 / 13

IMPRIME: Impresos y Revistas, S.A. (IMPRESA)
Herrereros, 42. Polígono Los Ángeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-97-001-1

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

563 ÍNDICE

DOSSIER Severo Sarduy

| | |
|---|----|
| SEVERO SARDUY | |
| <i>Así me duermo... Exilado de sí mismo. Epitafios</i> | 7 |
| BLAS MATAMORO | |
| <i>Entrevista con Severo Sarduy</i> | 13 |
| FRANÇOIS WAHL | |
| <i>La escritura a orillas del estanque</i> | 19 |
| GUSTAVO GUERRERO | |
| <i>A la sombra del espejo de obsidiana</i> | 27 |
| ALICIA RIVERO-POTTER | |
| <i>La ciencia como mito en Nueva inestabilidad</i> | 45 |
| ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA | |
| <i>La nación desde De donde son los cantantes a Pájaros de la playa</i> | 55 |

CALLEJERO

| | |
|---|----|
| JUAN MALPARTIDA | |
| <i>Retrospectiva de Juan Soriano (Entrevista)</i> | 71 |
| JAVIER ARNALDO | |
| <i>Latinoamérica en ARCO</i> | 85 |
| JOSÉ MARÍA PARREÑO | |
| <i>Polémicas de ARCO 97 o «Del inconveniente de haber nacido»</i> | 89 |
| MARIO BOERO | |
| <i>Bataille y Wittgenstein. Aproximaciones místicas</i> | 93 |

GUSTAVO TAMBASCIO

*Una herencia inoportuna. El teatro de Copi,
a diez años de su muerte* 107

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU

Apuntes de cine iberoamericano 113

JORDI DOCE

Carta de Inglaterra 117

FERMÍN FÈVRE

Carta de Argentina 123

HÉCTOR SUBIRATS

Entrevista con Fernando Savater 127

BIBLIOTECA

J.M., FRANCISCO ABAD, B.M., JULIO PÉREZ
SERRANO, ANTONIO CASTRO DÍAZ, J.M.
CUENCA TORIBIO E ISABEL DE ARMAS

Los libros en Europa 133

Agenda

Televisión Educativa Iberoamericana 149

El fondo de la maleta

El Instituto Iberoamericano de Berlín 150

El doble fondo

Hans Robert Jauss (1922-1997) 154

DOSSIER
Severo Sarduy



Foto: Jacques Sassier. Archivo Gallimard

Así me duermo... Exilado de sí mismo. Epitafios*

Así me duermo...

NO podría escoger un solo libro. A menos que todos los libros no sean uno solo anunciado, recreado, corregido y aumentado, borrado, interpretado, quemado y vuelto a escribir a lo largo de la historia.

Si tuviera que decidirme por un libro adoptaría sin lugar a dudas al que contiene, aunque en el más absoluto desorden, es verdad, a todos los otros: el Diccionario.

A diario me paseo por ese espejo cóncavo en que las palabras dan una idea, aunque miniaturizada, fiel, del universo; lo consulto, lo hojeo, le añado, quizás con demasía, eso que no sé por qué en España llaman cubanismos y que para mí no es sino la lengua castiza, normal. También, como sucede con los amores excesivos, a veces lo ignoro, lo soslayo, escribo sistemáticamente lo contrario de lo que me aconseja –y con él ese Impertinente que lo azuca y acicala a cada año–: nada más que para molestarlo.

Muchos suponen que el bilingüismo es algo perfecto, que esa doble pertenencia elimina y engloba en su sano equilibrio dos realidades opuestas para la total felicidad de su poseedor, algo así como la bisexualidad. La suposición tiene algo de cierto; también tiene su atenuante: es esa carrera desaforada en que transcurre el día yendo y viniendo de un idioma a otro, es decir de una parte a otra del manoseado Diccionario. Porque algunas palabras surgen, sin motivo alguno, en el otro idioma, y se aferran a él como gatos con las uñas afiladas. Seguramente lo hacen, ellas también, nada más que para molestarme, malditas.

Hace algunos años, cuando escribía *Cobra* y *Colibrí*, consultaba mucho más el Diccionario. Tenía entonces uno de sinónimos y antónimos; eso le dio a mi prosa un brillo, una exhuberancia, un lujo un poco fanfarrón que hacía pensar en el palacete de un nuevo rico, en el sueño de una portera lograda. Me pusieron en Buenos Aires «el millonario del lenguaje». Pero todas las monedas las acuñaba el Diccionario.

* *Inéditos.*

Alejo Carpentier los utilizó aún más que yo. Sus libros están plagados de pertinencias y exactitudes en que se escucha sin ambages la *Voix de son Maître*. En esa oportuna parodia, que no por odio, propone de su prosa Guillermo Cabrera Infante, la pulcra dicción del Maître se convierte en una adicción.

Ahora, no sé si será la edad, recurro mucho menos al consuelo de la sinonimia. Me da igual que la misma palabra se repita; eso le ha dado a mi escritura cierta severidad, la sequedad de la pobreza escogida.

Pero no se piense que mi compulsión de enumeraciones se limita al Diccionario. No; me apasionan todas las taxinomías, repertorios, elencos, álbumes, guías, listas de todo tipo, catálogos. Es como si todos esos ordenamientos giraran alrededor de algo que los sustenta, de algo al mismo tiempo estructurante y oculto, borrado para siempre, que sería como una definición o una imagen de Dios.

Establezco un catálogo de catálogos. Recenso ahora tres de estas pasiones: de niño, coleccioné con ahinco las minuciosas postalitas del *Álbum de Oro Zoológico*, en que aparecían seres tan improbables como el tato, el colibrí, volador fijo, el oso hormiguero o el ave-lira. Esas vistosas cuatricromías, con el olor fresco y dulzón de los caramelos, fueron mi primer acceso a la ficción. A esa que aún hoy fatigo: la que aparece como un «efecto» de lo real.

Más tarde, al llegar a Europa, compulsé con deleite la *Guía Azul*: no bastaban las iglesias, los museos, los castillos y quesos de ese vasto museo que es el continente; quería además y con ellos su doble en las palabras, su analogía en los sonidos, su otra verdad.

La noche ahora me entrega, puntual e indiferente, los cuerpos que el día me rechaza. Su mensajero es una guía holandesa, el *Spartacus*, donde está consignado y descrito en un depurado estilo internacional, todo lo que el planeta cuenta de *gay*. Adentrarse en esas páginas es ya todo un «viaje», en el sentido que la palabra tenía en los sesenta: sueño, despegue, vuelo, ser otro. Me hundo pues, entre esos cuerpos adolescentes, a la vez recios y frágiles, que bailan desnudos entre drogas y flores frescas, en alguna «casa» flotante de los suburbios de Hong-Kong. O entre ellos mismos —porque la guía es sumaria en la descripción de los cuerpos—, pero convertidos en masajistas integrales en algún baño *art-nouveau* de los suburbios de Manila; o aún entre los mismos, pero ahora son obesos luchadores de *sumo* en un gimnasio ritual de Tokio. O son rubios robustos de Amsterdam, o de México, o de Jakarta. O de La Habana.

Así me duermo.

Exilado de sí mismo

Desde la calle, sobre todo cuando el tiempo es claro, el interior del *Flora* se puede ver muy bien, gracias a su veranda azulada, esa vitrina

donde se exponen, como supuestos objetos de arte, los trajes que se llevarán mañana arborados por los cuerpos de ayer.

El *Deux Magots* es mucho menos transparente. La puerta es giratoria, y eso lo cambia todo. Uno nunca sabe, una vez franqueado ese giro, a dónde va a salir. Esa puerta es, en el sentido astronómico del término, la revolución del exilio. Y a veces hasta el exilio de la revolución. Desembocamos abruptamente en algún café de Buenos Aires, el rumor de fondo es el de las voces amigas de ayer, la de Cortázar, tantas veces allí encontrado, una imagen efímera y fulgurante de Dalí, siempre algún rodaje de cine: estamos a la vez en el *Rex* y en el *Deux Magots*; Virgilio Piñera, ondulando entre las mesas de *billard*, con un traje azul algo pasado, traduce el *Ferdydurke* de Gombrowicz, nos asalta una risa, la tos particular de alguien, una frase escuchada en los dos cafés a la vez, el ruido de la lluvia.

Entrar pues a ese exilio –los escritores no se han exilado, desde principios de siglo, ni a Francia ni a París, sino a un barrio de París, el Barrio Latino y a dos o tres de sus cafés– es, de cierto modo, anularlo.

Exilarse en ese barrio es como pertenecer a un clan, integrarse a un blasón, quedar marcado por esa heráldica de alcohol, de ausencia y de silencio. Las generaciones de escritores y poetas sudamericanos se han ido sucediendo, esa estancia inaugurada quizás, para no caer en referencias decimonónicas o arcaicas, por el ajenjo de Rubén Darío y su brillo verde irrigando, como una sangre venenosa, sus versos metálicos, bruñidos por el Olimpo de Montparnasse, aunque las musas y el lugar configuren una tautología.

Darío abría también otro linaje: el de los embajadores, el de las delegaciones culturales. Nuestro exilio, hay que confesarlo, ha sido raramente quejumbroso o paupérrimo; con frecuencia protocolar y encorbatado. La lista de agregados culturales o de embajadores, coincide casi con la de las candidaturas –a veces logradas– al Nobel: es cierto que el último laureado pagó por todos los otros. García Márquez no había llegado a París en ninguna misión oficial ni ostentando las credenciales de ninguna diplomacia; su estancia, como es hoy de sobra conocido, no fue la de un aventurero de la gastronomía ni la de un caprichoso de la alta costura masculina.

Llegar pues –me sucedió hace treinta años y sin que ninguna institución ni país me expulsara o me rechazara– a este exilio, voluntario o no, es al mismo tiempo abrazar una orden, integrarse: aceptar también, y eso es lo más duro, como la delegación de una continuidad, no puedes ser indigno de los de antes, tienes que escribir como ellos, o mejor, tienes que darle a esta lejanía –la de tu tierra natal– consistencia, textura, tienes que hacer un *sentido* con esta *falta*. Ahora, parece decirte el exilio llegada la cincuentena, te toca a ti.

Entre los artistas, las categorías del exilio son tan específicas como sus propios estilos. Ninguna se parece a otra. Hay exilados propiamente dichos, exiliados —esta *i*, de rigurosa estirpe académica, añade al exilio una connotación de aristocracia o de rigor—, emigrados, refugiados, apátridas, cosmopolitas encarnizados, etc. En cuanto a mí, sólo me considero un *quedado*, o si se quiere —procedo de una isla—, un a-islado. Me quedé así, de un día para otro. Quizás vuelva mañana...

El verdadero salto, la privación de la tierra natal, no son físicos, aunque nos falte el rumor del Caribe, el olor dulzón de la guayaba, la sombra morada del jacarandá, el manchón rojizo, sombreando la siesta, de un flamboyán, y sobre todo, la voz de Celia Cruz, las voces familiares de la infancia y de la fiesta. Aunque nos falte la luz. El verdadero salto es lingüístico: dejar el idioma —a veces él nos va dejando— y adoptar el francés.

Muchos de los grandes escritores actuales, y de mis amigos, han dado ese salto, que es para mí el ejemplo mismo de la voluntad y del coraje: Semprún, Bianciotti, Arrabal, Manet; otros, al contrario, se han ido hundiendo cada vez más en el pasado del idioma, en lo arábigo-andaluz del español, en la fuente misma del habla, como si quisieran con ese hundimiento, con ese regreso al origen, compensar la lejanía física. La obra de Goytisolo es el emblema mismo de esa exploración del pasado fundador, del origen, que es al mismo tiempo una germinación del presente, un enriquecimiento del castellano con el aporte, precisamente, de su punto ciego, de eso que, de su origen, nunca ha querido ver.

Y, después de todo, el exilio geográfico, físico, ¿no será un espejismo? El verdadero exilio, ¿no será algo que está en nosotros desde siempre, desde la infancia, como una parte de nuestro ser que permanece oscura y de la que nos alejamos progresivamente, algo que, en nosotros mismos es esa tierra que hay que dejar? Todo el mundo cita el caso de un exilio *in situ*: José Lezama Lima, por así decirlo, mientras barajaba en su obra las referencias más universales y vastas y en sus párrafos se desplazaba con la mayor comodidad desde el Extremo Oriente hasta París y desde Notre Dame hasta la Isla de Pascua, no sólo no abandonaba la isla de Cuba, sino que ni siquiera salía de La Habana, de su barrio, de su casa; viajador fijo, viajero inmóvil cosido a su sillón de cuero, a los estrujados folios de *Paradiso* que iba cubriendo una escritura nómada, huyendo de oriente a occidente y a lo largo de los siglos, en diagonal.

Como el universo, el exilio está en expansión. La realidad política por una parte y la «desertificación» anímica por otra, hacen que cada día haya más exilados. Somos tantos, que ya ni siquiera nos reconocemos: no hay ya consignas, ni palabras de pase; ninguna mirada precisa delata al que ha abandonado su país natal. Sólo las antologías, redactadas por celosos guardianes del patrimonio literario nacional, dan cuenta insoslayable de esta partida. O no dan ninguna. Recientemente me llamó un

amigo para comunicarme la infausta noticia de que yo «no existía», al menos en los anales recientes de la literatura nacional. Ese olvido prepóstumo no me asombró. El exilio es también eso: borrar la marca del origen, pasar a lo obscuro donde se vio la luz.

¿Cómo termina, y cuándo, el exilio? Quizás el último de los espejismos consista en creer que termina con un regreso a la tierra natal. Y es que nada recupera al hombre de algunas palabras escuchadas, y nada redime a quien las dijo. Exilado de mí mismo, ausente de una parte de mi propia escucha, de algunos sonidos, de una frase. Sólo el silencio puede responder a esa mano levantada, agitándose, alejándose en el puerto, ya perdida, diciendo «Adiós».

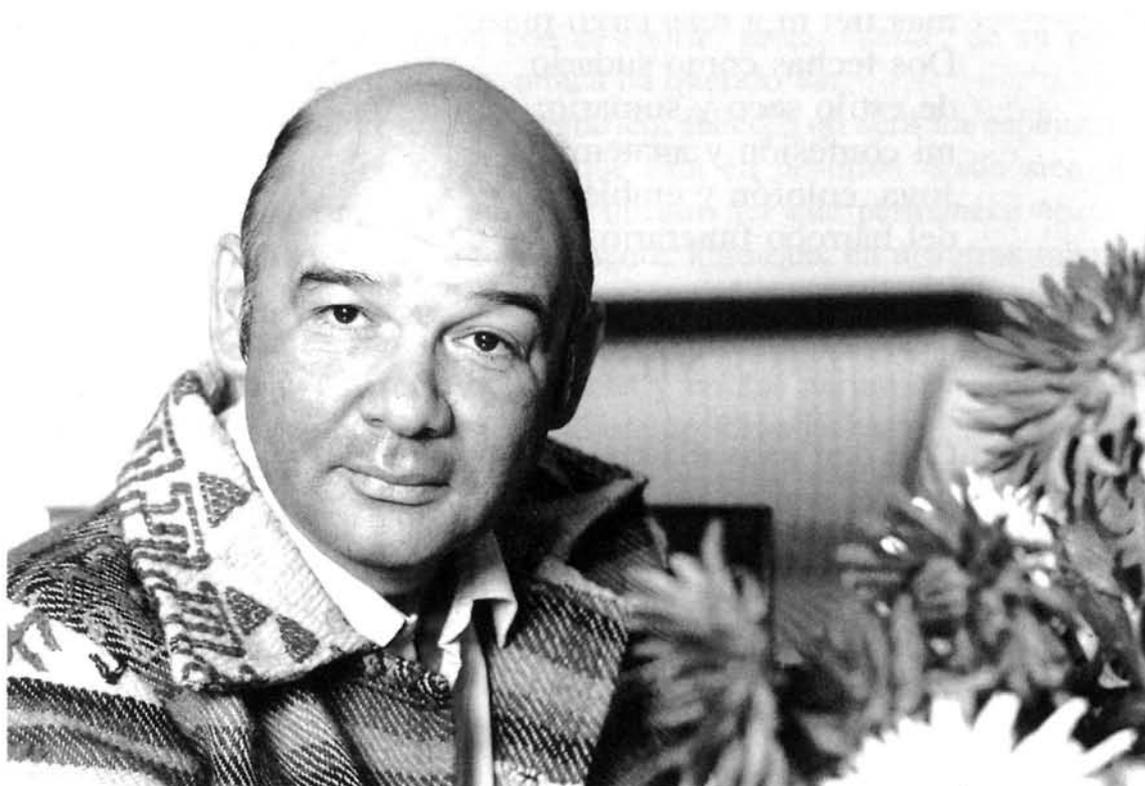
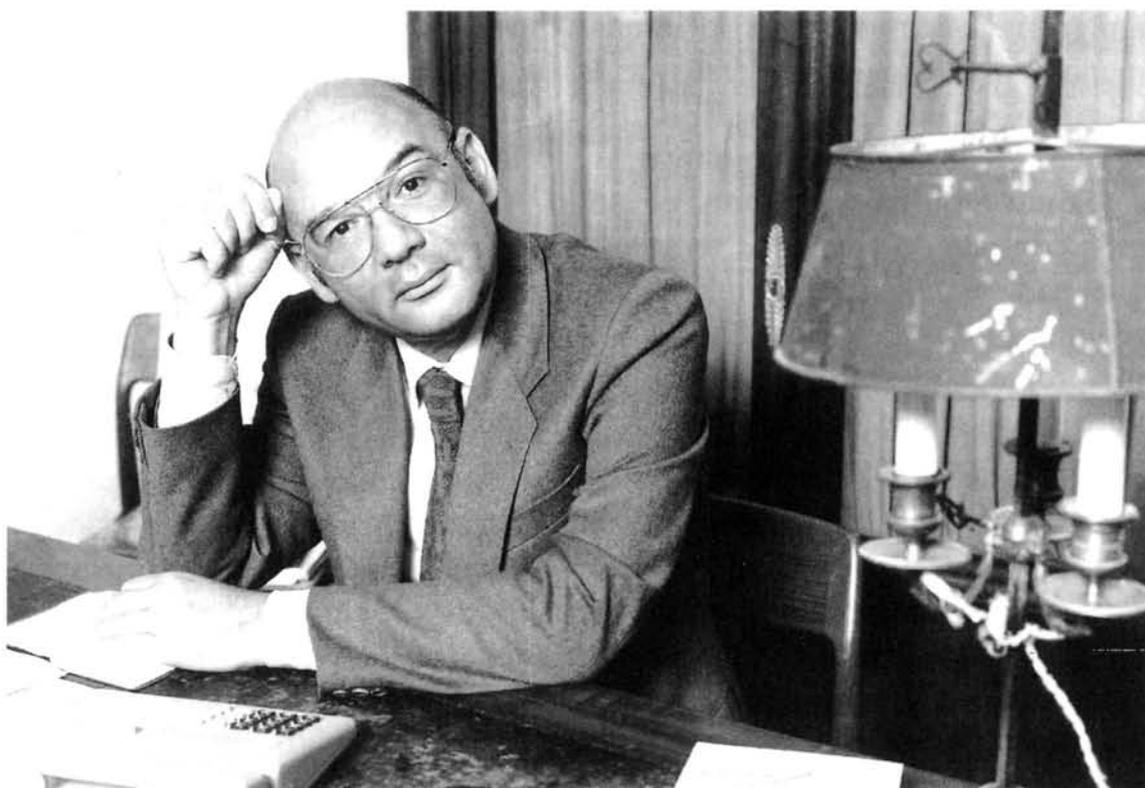
Epitafios

VI.

Feroz, como un latigazo
de podredumbre y andrajo,
el violento escupitajo
de la muerte. No hay abrazo
más fiel ni a más largo plazo.
Dos fechas como sudario
de estilo seco y sumario:
mi confesión y anatema.
Joya, colofón y emblema
del barroco funerario.

VII.

Que den guayaba con queso
y haya son en mi velorio;
que el protocolo mortuario
se acorte y limite a eso.
Ni lamentos en exceso,
ni Bach; música ligera:
La Sonora Matancera.
Para gustos, los colores:
a mí no me pongan flores
si muero en la carretera.



Severo Sarduy. Fotos: Jacques Sassier. Archivo Gallimard

Entrevista con Severo Sarduy*

De las varias entrevistas que hicimos en París, esta es la única que no hubo que traducir. Ni de idioma, ni de medio. Los demás entrevistados hablaron ante un grabador, la cual obligó a una doble traducción: del habla a la escritura, del francés al español. En cambio, Sarduy pidió contestar por escrito. Las bandas magnéticas registran reiteraciones y lagunas que resultan fastidiosas al lector. Y molestas para un escritor, acostumbrado a la nitidez y a la fijeza de lo escrito.

Acaso Sarduy sea fiel a Derrida: la escritura es autónoma frente al habla, no es el mero registro de ella. Preferimos otra explicación, dada, en parte, por el propio Sarduy: «Soy una isla idiomática en París». Una isla que, esporádicamente, se contacta con tierra firme, como esos islotes que se convierten en penínsulas cuando bajan las mareas. Así, cuando encuentra algún escucha «en castellano». Como Cortázar, quien, al igual que el cubano, ganó el Premio Medicis para extranjeros. Ambos están como fijados a la lengua coloquial que practicaban en el momento de exiliarse. Cortázar, al porteño del Rico Tipo de los años 50. Sarduy, al desopilante camagüeyano de toda su vida.

«Camp» cubano y carcajadas rioplatenses alteran el silencio del café de Flore. Aquí todo son reminiscencias de Sartre y Camus, o de Hemingway y Dos Passos en la Brasserie Lipp, o de los estructuralistas en el café Bonaparte. Enfrente y a la vuelta: cincuenta años de literatura, de cuando París era una fiesta.

Esta extroversión latinoamericana no deja de ser mirada por mozos y parroquianos como una patología de las buenas maneras. Imposible entender. Tampoco nos entenderían si tradujésemos nuestras palabras. Conversamos sobre Galileo y las ciudades del 400, de flamencos y barrocos. Pero también, a cada rato, de Lezama Lima y de Borges. Y, continuamente, de Olga Guillot y Carmen Miranda. Esta mezcla de niveles sería incomprensible para un parisiense, aun cuando fuera expli-

* Publicado originariamente en La Opinión Cultural (Buenos Aires, 21 de diciembre de 1975).

cada en el más puro francés. Porque una cosa es hablar de levita y otra cosa es hablar en pijama, como decía Valéry.

Sarduy publica sus textos en español en Buenos Aires o en Barcelona, de forma que el lector los conoce de sobra. Colabora en la revista Tel quel, en francés, y reescribe sus libros para que aparezcan como traducciones francesas. Su discurso va de un género a otro, a veces inclinándose hacia la narrativa (Gestos, De donde son los cantantes, Cobra); a veces, hacia la ensayística (Escrito sobre un cuerpo, Barroco).

La presencia plástica es dominante en todos ellos. Sarduy se dedica obsesivamente a la pintura, al punto de «saberse» de memoria salas enteras de ciertos museos. Ha estudiado museología y es pintor. Hemos visto algunos acrílicos sobre tela suyos, semiocultos en bohardillas de Sceaux y Chantilly. Parecería verse en esas abstracciones figuras de islas, equivalentes a la isla idiomática mencionada antes. O a la radical soledad de todo extranjero en París, esa ciudad de las distancias.

Escribir barrocamente, a la cubana, es un reclamo de nostalgia, una manera de conservar la identidad. La preocupación teórica por lo barroco, manifiesta en su libro homónimo, tiene, así, su base existencial. Sobre esto conversamos y sobre esto Sarduy desgranó sus particulares y originales puntos de vista.

—¿Vivimos un tiempo barroco, en que no hay un centro, sino una dispersión de centros?

—En Barroco trato de leer las formas simbólicas —ya se trate de literatura o de urbanismo, de geometría o de pintura— en función de la cosmología de la época. No como una consecuencia de ella, ni como una causa, ni como una coincidencia ni como un parecido, sino más bien —influencia en mí del mundo radiofónico— como lo que sucede en una cámara de eco. Con una diferencia, sin embargo: en esta cámara, a veces, el eco precede a la voz. A veces, las formas se parecen a algo que aún no existe. He llamado a esto, después de buscar, inútilmente un término español que lo designase, «retombée», ese efecto posterior a una explosión. En Barroco, repito, el efecto puede precederla. La oposición Renacimiento/Barroco, que es la oposición entre un mundo centrado y circular y un mundo elíptico y descentrado, es la retombée (creo) de otra oposición: la que se establece entre el sistema de Galileo, en que los planetas giran en órbitas perfectamente circulares alrededor del Sol, y el sistema de Kepler, en que los planetas describen elipses alrededor de dos centros, uno de los cuales es el Sol. Hay ecos asombrosos, por su fidelidad, a estos sistemas: el primero, entre otros, la pintura de Rafael, enteramente organizada a partir del círculo y compuesta, en parte, de cuadros circulares. También: los tondi, la ciudad renacentista, centrada, organizada alrededor de un Duomo, etcétera. En cuanto a la elipse de

Kepler, basta con mirar detenidamente un cuadro de Rubens reproducido en *Barroco*: un juego perfecto de elipses con dos centros que son dos princesas, una de las cuales es rubia y brillante como un Sol. Pero el eco de esta elipse que más me interesa es, precisamente, la *elipsis*, esa figura de la retórica que es soporte del barroco: por ejemplo, de Góngora. Entre la figura geométrica y la retórica hay más de una coincidencia. Se trata de lo mismo proyectado en dos espacios diferentes. Bien. Lo que precede deja ver claramente, según creo, que la oposición Renacimiento/Barroco obedece a una segunda oposición. Es cosmológica, y su problema, si se puede hablar de él, es una batalla entre el círculo y la elipse, entre lo centrado y lo no-centrado. La cosmología de hoy también parte de una oposición. O, mejor: hay dos teorías cosmológicas principales: el *big bang* y el *steady state*. Esto sería muy largo de desarrollar. Pero, resumiendo, ya no se trata de oponer lo centrado a lo no centrado, sino de establecer si el origen del universo, su explosión inicial, genera una expansión indefinida, o si, por el contrario, hay un estado estacionario universal, con creación constante de materia. Desde este punto de vista, pues, la oposición Renacimiento/Barroco ya no tiene pertinencia. Habría que hablar, ahora, de la oposición entre un mundo simbólico del *origen* —el del cristianismo, la ciencia tradicional, la literatura del relato— y un mundo simbólico de la *diferencia*, del *a-origen*, por ejemplo la filosofía de Jacques Derrida. En mi libro hay otros casos referidos.

—*Tu método ¿es el de una morfología histórica? La historia ¿puede ser razonada o medida con un canon común a todas las épocas?, ¿puede ser solamente descripta «desde fuera»?*

—No hay afuera de la historia, como no hay afuera del sujeto. Lacan, y antes, de otro modo, el budismo, nos enseñan que lo importante no es la concepción de un sistema fuera del sujeto, sino, al contrario, el *repérage*, la marcación del sujeto en el lenguaje, el lugar del nombrador. Esto, por supuesto, nos llevaría muy lejos: a la castración que implica el hecho de nombrar, al residuo, etc. No creo que en el caso de *Barroco* pueda hablarse de una morfología histórica. Las formas se leen sin noción de causalidad, sin noción de contigüidad. El funcionamiento de la *retombée* no es para nada lineal.

—*¿Es todavía válida la diferencia entre una escritura literaria para la novela y otra, no literaria, para el ensayo?*

—En mi caso personal, no sé muy bien. Creo que se trata de dos formas de pensamiento. La inscripción del cuerpo, de la sexualidad, por ejemplo, está mucho más presente en la novela. Su redacción es mucho más corporal y, al mismo tiempo, resulta minuciosa hasta la neurosis. Se tiene en cuenta cada sonido en particular y no cada palabra en particular. Hay, a la vez, más libertad: no sé dónde me lleva el lenguaje, qué quiere hacer el personaje, dónde va el relato. Mejor dicho: lo sé sólo de manera global.

En cuanto a la materia, en mi caso particular, es la misma para mis ensayos y mis novelas. Menos visible en éstas, pero respondiendo a los mismos «motores». Creo que, en la actualidad, asistimos a una suerte de «espejeo» entre ambos géneros, a un intercambio de procedimientos. La novela —quizá más en Francia que en Estados Unidos— se hace más programática, más conceptual. Es como si los narradores estuvieran fascinados por el rigor científico de la lingüística o de las matemáticas. Por el contrario, el ensayo se vuelve autobiográfico (como en la reciente obra de Roland Barthes*). O libre, y aparentemente arbitrario (Derrida: *Glas*). O utópico, impugnador, deseante (*Antiedipo* de Deleuze y Guattari).

—¿Se asiste a una declinación del interés del lector por la narrativa y un ascenso del mismo por la crítica? Desde luego, me refiero al lector aficionado y no al consumidor de best-sellers, que siguen siendo tradicionales novelas.

—Sí, pero entendiendo que se trata de una manifestación más de la tecnología o del simulacro de ella, uno de los rasgos esenciales de nuestra época. En medio de la inseguridad a que el presente nos somete y como una consecuencia de la pérdida de las coordenadas tradicionales que situaban al Hombre en el centro de un saber y que hacían de él un sujeto pleno, sin fallas, centrado, el ensayo tradicional viene a corregir el desequilibrio. El hombre ya no pertenece a un espacio lógico, ni crea lenguaje, ni produce ni expresa sentido. Su sexualidad y su razón ya no están canalizadas hacia algo, la historia no puede ser aprehendida como una totalidad objetiva, etc. Esa función «tranquilizadora» es la que llena hoy la crítica literaria, la psicología, el marxismo académico, el saber universitario tradicional, etcétera. Si algo va a quedar del estructuralismo, por el contrario, será, sin dudas, el resquebrajamiento de tal certeza, su subversión, la puesta en tela de juicio del hombre pleno y centrado.

—¿Crees en la existencia del estructuralismo?

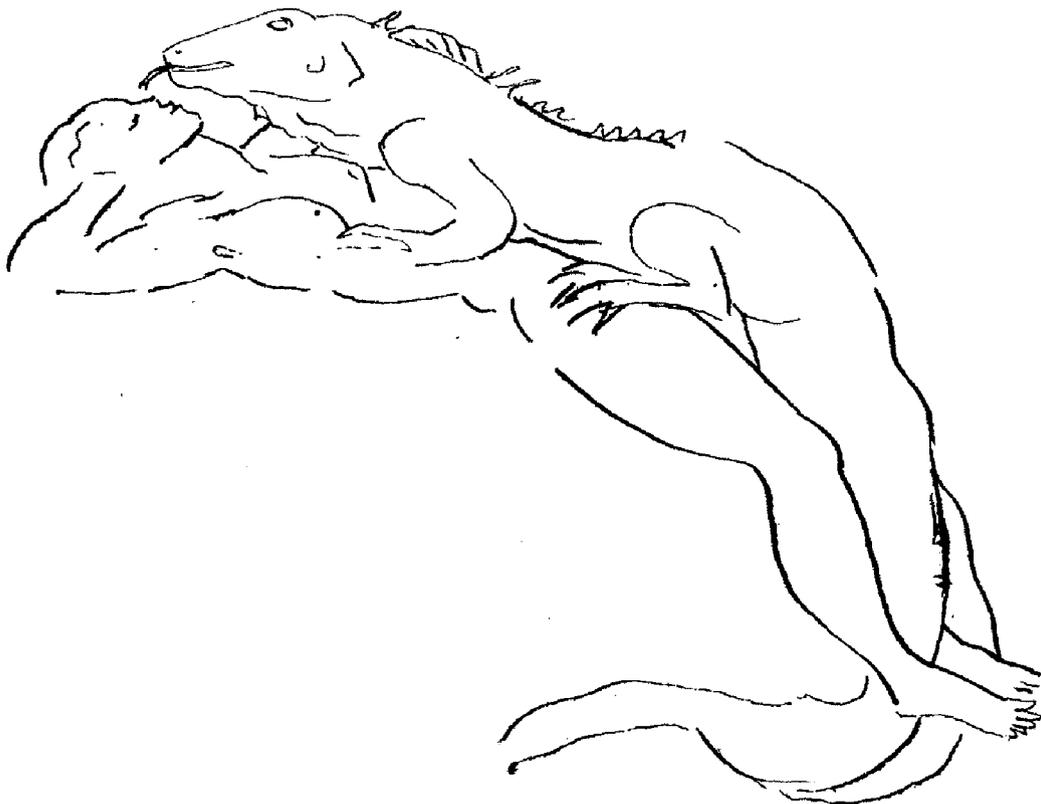
—El estructuralismo propiamente dicho se adentra, quizá, en una etapa más radical, ya liberado de su lastre positivista. Ahora bien: a medida que la ciencia precisa sus coordenadas, a su alrededor, y como un suplemento irrisorio o una parodia, prolifera su manierismo: por todas partes saltan sus términos convertidos en manías, sus esquemas convertidos en dibujos, sus métodos convertidos en tics. En tu país tienen buena prueba de esta ola que sirve de pantalla a tantos traficantes, a la moda, a tantas «preciosas ridículas», a tantos traductores abusadores...

—Para terminar, vuelvo a Barroco y recuerdo tu propuesta de una historia sin fechas y te pregunto: esta falta de datos temporales ¿está, acaso, suscitada por el próximo fin del mundo?

* Se refiere a Barthes por Barthes.

-Creer en el fin del mundo es situarse del lado de una de las teorías cosmológicas ya expuestas. El *big bang* piensa en un estallido original, una fase de expansión (sería la que vivimos) y un final apagón, nueva versión del apocalipsis, o sea: teología. No quisiera tomar partido científico, pero te recuerdo que la idea de un átomo primitivo que explotó y dio origen al universo fue concebida (tal cual: *concebida*) por un belga que era, por otra parte, jesuita y abate: Lemaitre.

Blas Matamoro



Dibujo de Juan Soriano



Severo Sarduy. Foto Jesse A. Fernández, París 1956

La escritura a orillas del estanque

Intentando explicar cómo escribía Severo, considero que la mejor manera de hacerlo es situarme en el lugar que yo ocupaba junto a él. En la disposición que habíamos construido, la de recíprocos *testigos interiores*.

No soy literato sino filósofo. Y aún en este orden, mi bibliografía, como decía un crítico italiano, no es densa. Nada, salvo que yo era editor y, sobre todo, de ensayos, me predestinaba a compartir, día a día, el destino de un novelista. Más aún: nada tenía de hispanizante (mientras Severo no habló corrientemente en francés, durante algunos meses, nos entendíamos en italiano); aun hoy, sólo conozco el español que hablaba Severo. Obvio es decir que yo lo ignoraba todo acerca de la cultura cubana; Severo no conocía, tampoco, mejor, la francesa (ni siquiera los clásicos: durante años se los leí por la noche) y, cuando pudo leer en francés, se sintió más atraído por los contemporáneos. Para completar estas generalidades: él era cubano absoluto y circulaba entre Lezama Lima, la santería, el Trío Matamoros, las radionovelas escuchadas en compañía de su madre, Wifredo Lam, el azúcar, Virgilio Piñera y la pintura norteamericana; yo era un judío completamente francés, que iba del helenismo al estructuralismo, pasando por Descartes. Pero, desde el comienzo, con *Gestos*, Severo no escribió nada que no discutiéramos línea por línea.

Para saberse escritor, a su llegada a Europa, no necesitaba de mí. Pero él tenía 23 años, yo 35, y encontrarse de golpe en un medio donde la escritura era el común denominador, precipitó y, seguramente, facilitó su dedicación al trabajo. También desplazó sus ejes: él no sólo «residía» en Francia, sino que *vivía* en ella, y hay que decir que siempre le provocaba mayor ansiedad la recepción del público francés, aun siendo más difícil, que en los países de lengua castellana. Todo ello sin dejar de ser testigo y heredero de otra cultura, lo cual lo decidió a escribir sus textos importantes (aunque estuvieran destinados a publicaciones francesas) sólo en español. Yo participé de la decisión, convencido de que tenía tal conocimiento, inventiva y manejo musical de su lengua, que no podían traducirse. Sobre todo, yo estaba tan ligado a su escritura que no podía imaginarla de otra forma. Un sentimiento, en honor a la verdad, que él compartía.

Ante *Gestos*, que se reclama de Pollock y de Kline, pero que debe más al *nouveau roman* francés –un movimiento que culminará en *La playa*– yo me encontraba más bien en posición de observador, descubriendo un mundo que ignoraba por completo. El poseía ya sus imágenes (no la bomba, sino los mariscos aplastados en el suelo). Poseía su ritmo, el balanceo de las cláusulas en la oración, siendo que la principal sólo concluye al término. Yo le insistía acerca de las repeticiones de palabras, indiferentes en español y en italiano, pero insoportables en francés. Y protestaba, desde un chato buen sentido, contra ciertos impulsos que lo dominaban; así, una noche, en Venecia, declaró que haría nevar en La Habana; se dirá que, al contradecirlo, hice gala de un realismo mezquino; creo que la elección que hizo aquel día le evitó cualquier tentación surrealista, lo que no carece de importancia en relación al lugar que ocupaba, al margen de lo «maravilloso» sudamericano. Fue un escritor del color sin ser un escritor pintoresco, y tal disciplina es uno de los componentes de su grandeza.

Entre los escritores que necesitaba conocer, yo le había aconsejado, en principio: el *nouveau roman*, Roland Barthes y la revista *Tel Quel*. Aunque no se lo hubiera dicho, no sé qué otra elección podía haber realizado. Pero me recordó a menudo tal consejo, comprobando, a veces, que tal elección lo había condenado a tener pocos lectores, aunque sin lamentarlo nunca. Por otra parte, en lo sustancial, no era él un autor de intrigas y el «nudo» le era extraño. Hasta la resultaba difícil situarse en las mismas topografías que había creado y terminaba dibujando un plano para reconocerse en él. La agudeza de su percepción era parcelaria. Vincular los hechos le era difícil; unir los tonos, natural. Y, no obstante, se sentía llevado sin la menor duda hacia la novela como su modo de escritura. Es porque necesitaba personajes; amaba a sus personajes, estaba enamorado de ellos. Venían de lejos. Por ejemplo, Isidoro (en *Cocuyo*) es un profesor de anatomía que da lecciones en casa, durante una huelga de estudiantes en tiempos del dictador Batista. O, más cercanamente: las viejas que doblan los paños en una escena de *Maitreya*, él las había visto, plegando incongruentemente unos manteles en la sala de *El jardín de Ming*, un restaurante chino de San Sulpicio, de moda en los años 70. Durante un tiempo, declaró que no tenía valor para hacer morir a sus personajes; no obstante, lo hizo a partir de *Cobra*. Sería un error considerar sólo la ironía con que los trata en *De donde son los cantantes*: esa ironía es ternura, muy especialmente por Auxilio y Socorro. Pero tal teatro de los personajes debía convertirse en teatro de la escritura, en invención de figuras –cuyo patronato asumido viene de Góngora y Lezama– y en hallazgo de palabras en cada frase: los dos estábamos convencidos de que la literatura, si no era esto, no era nada. Es tal conjunto de posibilidades y de imposibilidades lo que hizo de Severo un escritor aparte,

abriendo la narración y, a la vez, teniéndola a cierta distancia, como ningún otro latinoamericano, al tiempo que jugaba con la lengua como ningún otro francés.

Esta referencia a Francia –decisiva, y sin ella no se comprende lo que Severo quiso ser– me da ocasión de señalar a los investigadores la utilidad de una confrontación con las traducciones francesas, todas ellas revisadas por nosotros dos. Severo adquirió enseguida una inventiva en francés igual a la que poseía en español y, a menudo, sorprendía a los traductores por las soluciones que hallaba. Pero hay algo más. Le sucedía tener dificultades para mantener un desarrollo en sus justas proporciones, en el interior de un conjunto, y a menudo sólo conseguíamos percibirlo en las traducciones; entonces, él efectuaba un corte. Por ejemplo: en *Colibrí*, la descripción de la villa estilo Eiffel en plena selva o, en *Pájaros de la playa*, la fiesta «Delaunay», que no tuvo tiempo de elaborar.

Si los personajes eran testigos de unas elecciones, propiamente sardusianas, que me sorprendían, los lugares nunca lo eran. Y dado que en todos (salvo los cubanos, *Cocuyo* incluido, lleno de incrustraciones tomadas de fuera) habíamos estado juntos, sus libros consumían mi vida bastante bien. Puedo decir que nuestros descubrimientos se hacían en común: lo que experimentamos juntos, él lo escribió. El mejor ejemplo es el encuentro de los monjes tibetanos en una gruta de Ajanta, en el «Diario de las Indias» que cierra *Cobra*: la impresión compartida, en un lugar de olvido y bajo los rasgos del mayor despojamiento, surgir, viviente, lo que hasta el momento era sólo idea o mito. Severo ha contado en *Le Monde* cómo, algunos días más tarde, tomamos, al alba, una barca en Benarés, mientras unos cuerpos ardían en la costa y los *saddhus* se bañaban en el Ganges, para arrojar al río un manuscrito de *Cobra*. A veces, Severo se comprometía en un cuadro o un incidente sin tener consciencia del referente; fui yo quien advertió rápidamente que *Pájaros de la playa* se desarrollaba en las Canarias; al principio quedó sorprendido, luego se convenció, y conservó la localización durante el resto del relato. También a veces los recuerdos se intercambiaban, él los completaba o les sustraía elementos. Roland Barthes habituaba decir, riéndose, que ante la lujuria imaginativa de Severo, mi papel era intervenir con un «No exageremos, no ocurrió así». Lo que intento decir no es que yo signifique algo en el talento de Severo –no significo nada– sino que mi presencia junto a él le dio una suerte de hilo conductor, lo ayudó a saber exactamente dónde quería ir. Y esto, simplemente, porque yo pertenecía a mi mundo, que él multiplicó y que siguió siendo el mío.

Puesto que hemos pasado la casi totalidad de nuestro tiempo «libre» en museos y viajes, no cabe sorprenderse por la cantidad de referencias –a menudo invisibles– que aparecen en sus libros, y que remiten al precepto

de Severo: nada de evidencias, tratar siempre indirectamente el referente. La sección española de *De donde son los cantantes* sigue, exactamente, un trayecto cumplido en 1964, pasando por Sigüenza (para observar una *Vanitas* de sacristía) hasta Medina Zahara (primer ensueño oriental del que España se empobreció) y a la sierra de Ronda (tratada, esta última, como un tapiz renacentista) y a una vista de estampa sobre Cádiz. Allí también se trataba de una suerte de reapropiación metafórica de lo que nos era común. Cuando Colibrí se escapa de casa, se despierta sobre una gran piedra a la que limpia de las plantas trepadoras que la ocultan. Entonces aparece una colosal cabeza olmeca. Esta cabeza —que se encuentra en Villahermosa—, en cuando la vi, me impresionó por su parecido —tranhistórico, convengámoslo— con Severo; la fotografié minuciosamente y su imagen estuvo por mucho tiempo expuesta sobre una chimenea de la casa: las cosas nacen así. Pero sigue siendo verdad que nuestras vocaciones diferentes no le permitían admitir lo que, para mí, era esencial; me impresionó que dos viajes a Grecia y varios por Alemania, Dinamarca y Suecia, Inglaterra o Austria, hasta por los Estados Unidos (salvo un pasaje de *Cristo en la rue Jacob*) no hayan dejado rastros en sus libros, exceptuando alguna obra encontrada por azar en cierta colección. No se puede decir que privilegiara lo extremadamente lejano, ya que España, Italia y Francia han motivado a menudo su escritura. También sería falso pensar que había estado más intensamente presente en unas experiencias que no escribió; tal vez se trate de lugares que resultaban impropios de esta burla afectuosa en la cual él intentaba permanecer, aun para expresar su angustia.

Ciertamente, Severo no necesitaba de consejos estilísticos. Su escritura es él y de él, en aquello que su singularidad tiene de más precioso. Carezco de autoridad para juzgar la sintaxis del español, pero me siento capaz de saber si una frase es severiana, y hallarla en cuanto él escribía me confirmaba en mis impresiones. Ante todo, teníamos en común el ser «visuales» y asignar a la escritura la facultad de hacer ver. Severo, además, tenía el poder, no ya de describir sino de *constituir* la imagen, trazo a trazo, a la manera como un cuadro aparece progresivamente sobre la tela, y encadenar musicalmente sus gestos. Lo que singulariza su escritura, además, es la conjunción del humor, el afecto y la gracia. Lo que nos era común, al contrario, es la convicción de que si escribir es hacer advenir un evento en la palabra, la vulgaridad resulta de confundir la invención y el simple juego de palabras (Severo le tenía horror, y en esto muchos se han confundido). Y, por fin, una cultura de la cual nos nutríamos mutuamente y sin cesar, como un humus compartido. Y siempre nos encontrábamos sin dudar de acuerdo en reconocer cuáles de sus páginas habían resultado mejor. Entre ellas, él valoraba especialmente la caída de las garzas precipitadas por la tempestad contra la vidriera del Pentágono en *Pájaros de la playa*.

Así es como las discusiones que teníamos sobre la escritura de los otros en relación con la suya, lo ayudaban a situarse. Su trabajo como editor de traducciones francesas de obras en español lo confrontaba incesantemente con los otros y hay que destacar con qué generosidad se abría a la diferencia, olvidando de entrada su «parte». Una sola vez –justamente, antes de *Cobra*– intentó un relato que hubo de exigir una forma más brutal. No fue difícil convencerlo de que se trataba de un error. Aquí tocamos un problema: escribir la sexualidad es lo que Severo podía y no podía hacer. No podía, como el resto, tratarla directamente –tenía horror de la pornografía– en tanto la ausencia de mediaciones en el erotismo lo fascinaba. Había, entonces, dos soluciones: abordarla por medio de lo que Roland Barthes y él mismo llamaban «lo novelesco», –dicho de otra manera: lo incongruente de las situaciones– o sea lo que hizo en sus novelas; y lo que hizo en sus poemas, imponerles el quiasmo de una crudeza absoluta y un refinamiento formal sin concesiones. En estos dos puntos, también, nuestro acuerdo y nuestro rechazo eran explícitos.

En el mismo registro lo que le importaba mucho pero no le convenía, y esta vez para nada, a su escritura, hay que citar a los escritores de la subversión: Artaud, Bataille y Burroughs. Los leía con pasión, pero le repugnaba deslizarse hacia lo que la transgresión tiene en ellos de tragedia metafísica. Su dimensión –no siempre eufórica– era la vida, y en la vida la búsqueda –no exactamente el alcance– de la serenidad: de ahí su rechazo profundo del cristianismo y su proyección –y no otra cosa– sobre el budismo. Tal vez la misma aprensión que comporta la constatación trágica del psicoanálisis, lo llevó a hacer un uso de él prudentemente irónico, en tanto se aproximaba, por mí, a Lacan y lo leía corrientemente. Todo esto pone en cuestión a la vez su tempestad y lo que su escritura ha recortado en el mundo. En esta perspectiva, éramos una hidra de dos cabezas que miraba en direcciones opuestas; pero, precisamente, la presencia del otro garantizaba a cada quien el hecho de que la dimensión alterna no le faltara.

Simétricamente, había lecturas en las que no se comprometía. Así es que me sorprendía, en él, la ausencia de toda referencia a Faulkner. Luego, entendí: Severo no tenía el menor sentido del tiempo, su memoria era caótica y por ello había instituido a Roberto González Echevarría como su memorialista público, y a mí como su memorialista privado. Esto esclarece un rasgo de su escritura que es conducida –los tiempos gramaticales utilizados no tienen la menor importancia– enteramente en presente (otro rasgo de su visión parcelaria). Es, sin duda, también, una de las razones por las cuales no fue influido por Joyce, cuando era la referencia mayor del medio telqueliano: la gran referencia de *Ulysses* o la toma de partido sistemática en favor de *Finnegan's Wake*; no es que los ignorara, sino que le resultaban radicalmente extraños a su decisión

de atrapar cada instante en su singularidad, hallando, en cada caso, lo que le diera mayor brillantez. De ahí proviene la dificultad con la cual han tropezado numerosos lectores –ante nuestra estupefacción: todo nos parecía transparente– para seguir el hilo –muy real, a pesar de todo– de la intriga y a recobrarla entre los personajes que cambiaban continuamente de nombre.

Sus poemas los escribía más en solitario, me los mostraba ya terminados o precisando que tal o cual palabra no le parecían definitivas. Es evidente que su opción en favor de una poesía «bajo control» formal excluía toda mirada parcial. Sólo discutíamos el logro de conjunto y no recuerdo haberlo hallado nunca por debajo de lo que se había propuesto. En sus referencias históricas –más Quevedo que Góngora, en mi opinión– la poesía es ciertamente la parte de la obra de Severo menos marcada por su instalación en Francia ¿o no marcada en absoluto? Es notable que, ocupado como estaba en romper con las figuras tradicionales de la escritura-comunicación-expresión, no se haya sentido jamás tentado por el partido de la ausencia mallarmeana; su decisión era clara: atrapar, con extrema economía y con una no menos extrema puesta en valor de la palabra –que, a veces, lo levantaba de la cama, en la noche, para anotar– la resonancia de una imagen o de una situación, para lo cual le servía el juego de la lengua como intensidad de lo dicho, hasta encontrar la esencia concreta. Un detalle cómico: nunca estaba seguro del número de sílabas y las contaba con los dedos.

Resulta imposible, por fin, hablar de la escritura de Severo sin señalar la importancia que hubo cobrado paulatinamente para él la casa de campo de mi familia en Saint-Léonard, en el Oise. Es allí donde, a partir de 1969, escribió. Siempre declaré que mi vínculo con tal lugar provenía de su inscripción en el espacio donde, entre La Fontaine y Racine, nació el clasicismo francés. Severo, más bien, insistía en su relación con los impresionistas. No es exagerado decir que el parque y ciertos sectores del vecino bosque habían adquirido para él una dimensión religiosa. Hay allí un estanque ante el cual se postraba y entraba en larga meditación, exigiendo silencio. Lo que de allí pasaba a sus textos de tan variada tonalidad, no es fácil de explicar. Pero ha de entenderse que la economía y lo reservado del lugar aseguraron que la extrema libertad y la profusión de un texto no quedara sin gobierno. A menudo se califica a Severo, como ha dicho Barthes, por su riqueza. Es una verdad a medias. Su importancia histórica consiste en haber entregado una riqueza controlada.

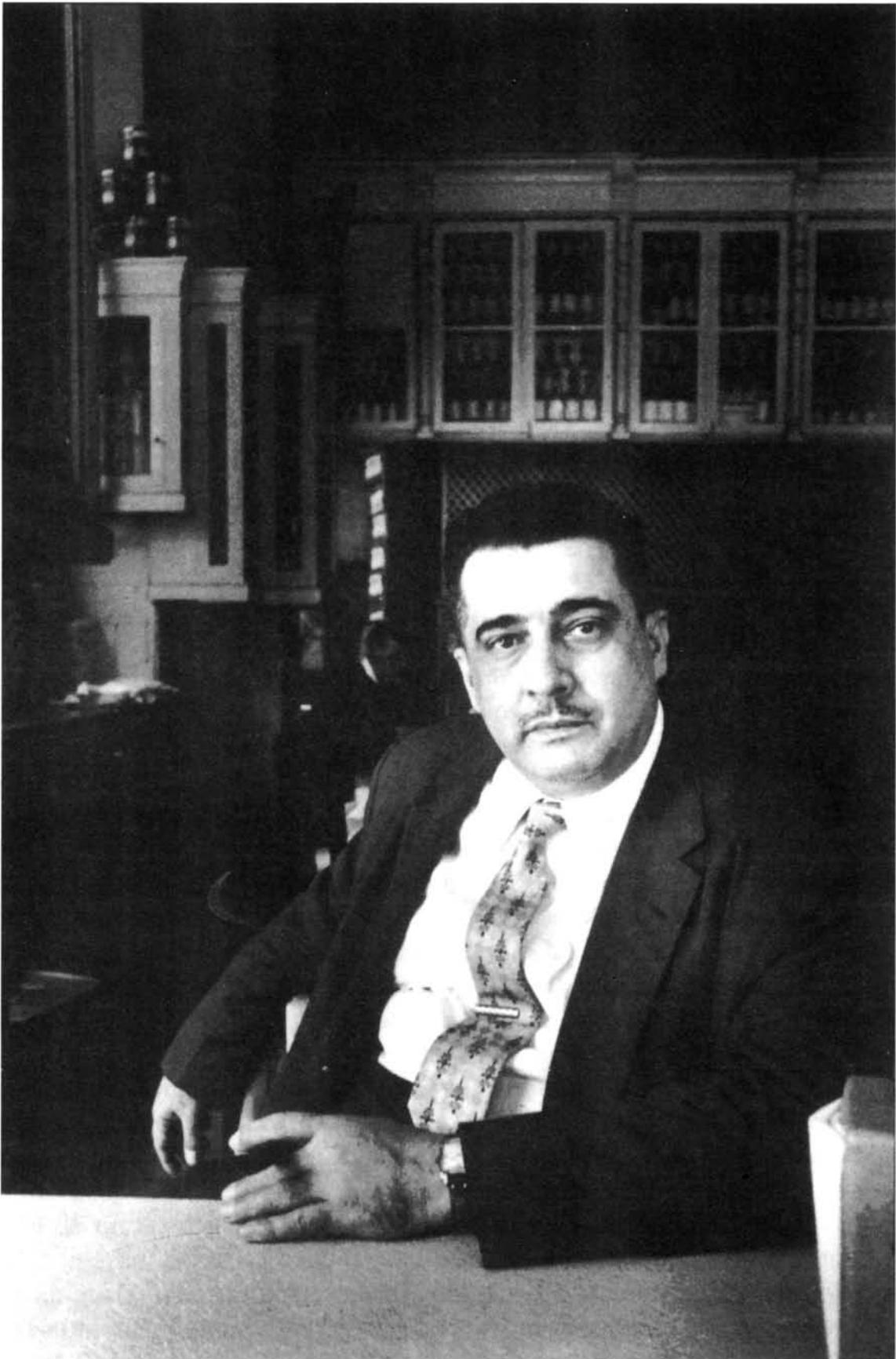
Escribimos juntos sólo tres veces: sobre Borobudur, sobre Corot y sobre el Arco de la Defensa. Cuando digo juntos, quiero decir alternativamente, o sea textos a dos voces. No es difícil identificar, en cada caso, quién es el responsable de los pasajes pesadamente universitarios. Pero, en cuanto a la Defensa, ocurrió que el editor se equivocó, intercambió

los textos y puso la firma de cada culpable bajo el texto del otro. Resultó luego que me pidieron una conferencia cuyo tema surgía de este equívoco. Los organizadores quedaron muy decepcionados. En compensación, recibimos una amistosa carta de Andrés Sánchez Robayna, donde dice que no se puede atrapar mejor la luz de las Islas Canarias que en cierta página de *Pájaros...* Un día en que hablábamos sobre la elaboración del libro, me puse a la máquina y en pocos minutos redacté esas doce líneas como un pequeño regalo a Severo; simplemente, las había traducido. Debo añadir que nunca mi intervención fue tan... masiva.

Se puede estar enamorado de una escritura. Hasta identificarse, ante los propios ojos, con ella.

François Wahl

Traducción de Blas Matamoro



Lezama Lima. Foto Jesse A. Fernández, La Habana 1956

A la sombra del espejo de obsidiana

Al llegar a este momento de lo escrito, sintiendo la vivencia de detenerse para ser soplado, siento como el deseo de hablar contigo, tus diez años fuera y mis diez años dentro conversando en una terraza, donde la limonada con anís nos da una ubicuidad fácilmente universalista, tal vez la sombra del espejo de obsidiana.

José Lezama Lima, borrador de una carta a Severo Sarduy.

En el ámbito de las letras cubanas –y aun fuera de él–, es casi un tópico de nuestra historia literaria más reciente asociar los nombres de José Lezama Lima y de Severo Sarduy. Se ha hablado de sus destinos paralelos, de su común actitud ante escritura y vida, y se ha destacado el estrecho lazo que los une en la continuidad generacional de un mismo proyecto estético: la aventura de la poética neobarroca hispanoamericana. Desde la aparición del polémico libro de Lorenzo García Vega, *Los años de Orígenes* (1979), es además moneda corriente ver en Sarduy al «heredero» de Lezama Lima, calificación ésta que ha sido utilizada, con mejor o peor intención, a fin de señalar la deuda del camagüeyano para con el célebre Etrusco de la Habana Vieja. Sorprende descubrir, sin embargo, cuando se revisa la bibliografía de Sarduy, que no fue mucho en verdad lo que escribió sobre la obra de Lezama Lima. Y es que, si dejamos de lado un puñado de notas dispersas en periódicos y revistas, los textos recogidos en sus libros de ensayos son apenas dos. El primero, «Dispersión. Falsas notas/Homenaje a Lezama», fue publicado originalmente en el número 24 de *Mundo Nuevo* en 1968 y se incluyó, al año siguiente, en *Escrito sobre un cuerpo* (1969); el segundo, «Carta de Lezama», apareció en los números 1-2 de *Escandalar* en 1982 y, más tarde, pasó a formar parte de *El Cristo de la rue Jacob* (1987). Fuera de estos dos escritos de cierta extensión, nada hemos de encontrar en los libros que Sarduy nos dejó. Existe, empero, un tercer ensayo de la misma importancia que todavía no ha sido repertoriado por los bibliógrafos aunque se publicó hace ya varios años, en 1988, con la edición de *Paradiso* preparada por Cintio Vitier para la colección Archivos. Su título, «Un heredero», es una clara respuesta a

García Vega y, dado el tenor de esas páginas, es muy probable que, de haber vivido un poco más, Sarduy habría acabado recogéndolas en un nuevo volumen. Fue la última lectura que dedicó a Lezama Lima, casi como un gesto de despedida que, invirtiendo sus signos, se abriera hacia el porvenir. «Un heredero» completa así el juego de testimonios de que hoy disponemos para dar fe de lo que fuera, a la vez, una honda amistad y un fecundo discipulado. Ambos se confunden en un solo vínculo marcado por una constante voluntad de desciframiento y, sobre todo, de invención. Pues el Lezama Lima de Sarduy, como buen maestro, es también *obra* de su discípulo. Más allá de toda mecánica idea de modelo o de influencia, es fruto de un reconocimiento que anima un secreto afán de recreación.

Los años de La Habana, los años de París

La relación entre los dos hombres no siempre tuvo este carácter reverente. Vale la pena hacer un poco de historia para entender que el camino que condujo a Sarduy hasta Lezama Lima fue largo y tortuoso. Recordemos que cuando el camagüeyano se instala con su familia en La Habana en 1956, ya ha publicado su primer poema en *Ciclón*. La aparición de ese texto en el número 4 de la revista, en 1955, había sido celebrada como un triunfo por el joven provinciano que, desde su ciudad natal, seguía atentamente los avatares de la vida literaria habanera. Sin duda no ignoraba entonces que una ruda polémica había marcado el surgimiento de la revista y que *Ciclón* era, ante todo, el resultado de la ruptura entre los dos redactores de *Orígenes*, Lezama Lima y Rodríguez Feo. Es sabido que éste último, en el manifiesto inaugural de *Ciclón*, anunciaba que la nueva publicación borraría a *Orígenes* «de un golpe» y la calificaba de «peso muerto» dentro de la cultura cubana. No voy a detenerme aquí a analizar un debate que ya ha sido ampliamente estudiado aunque, de seguro, en él persisten aún zonas de sombra. Lo que me interesa es que, en el enfrentamiento entre origenistas y cicloneiros, es decir, entre lezamianos y antilezamianos, el Sarduy que llega a La Habana en 1956 implícitamente ya ha tomado partido. Su referencial en la capital es *Ciclón*, pues es el grupo de Rodríguez Feo el que le ha abierto las puertas ofreciéndole un espacio para dar a conocer su trabajo. Aún más, es el grupo de Rodríguez Feo el que ha hecho posible ese paso decisivo que Sarduy, entre bromas y veras, llama más tarde su ingreso «en el mundo de las letras»¹. Nada más natural, pues, que la relación que se

¹ Cf. «Cronología» in Severo Sarduy, *Espiral/Figuras*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1976, p. 9.

establece entre el recién llegado y los oponentes de Lezama Lima. Ese mismo año de 1956 –el año en que desaparece *Orígenes*– Sarduy publica tres nuevos textos en *Ciclón* y traba amistad con el director de la revista y con otro notorio antilezamiano, Virgilio Piñera. Éste, unos años antes, había llegado a las manos con Lezama Lima en el patio del Lyceum, tras publicar varias reseñas tendenciosas contra el poeta. Piñera se convierte rápidamente en el más íntimo amigo del joven camagüeyano hasta el punto de que, en la casa de los Sarduy Aguilar, se le considera entonces como un miembro más de la familia.

Colaborador de *Ciclón*, protegido de Rodríguez Feo y casi hermano de Virgilio Piñera, se comprende que el Sarduy de los años habaneros mal podía dejar de endosar la actitud hostil de su entorno para con Lezama Lima. Como bien escribe González Echevarría, «Sarduy no podía substraerse a la irreverencia del grupo, a la postura de compromiso político en oposición al elitismo de *Orígenes*...»². Además, es sabido que los jóvenes de *Ciclón* defendían una poética básicamente cosmopolita y vanguardista que chocaba con muchas de las tesis lezamianas. Pero quizá nada resume mejor el clima conflictivo de aquella época que unas declaraciones del propio Sarduy, muchos años después, en las páginas de *Quimera*:

Lezama, demás está decirlo, no era santo de la devoción de *Ciclón*. *Orígenes* había terminado con un escandalete que dividió a La Habana en dos. Sus descuidos culturales, o la desidia de los tipógrafos cubanos, que por supuesto era peor, fueron objeto de sorna. Lezama hablaba en un artículo de la Fontana de *Travers*. Imagínate lo que fue aquello. De modo que, afiliado a *Ciclón*, conocí muy tarde a Lezama y compartí poco con él. Hasta cometí una nota un tanto *objetiva* sobre uno de sus libros, creo que *La expresión americana*. Sus devotos de entonces me abominaron. Que Dios me perdone³.

En realidad, la nota a la que Sarduy alude no es una reseña sobre *La expresión americana* sino sobre *Tratados en La Habana*. Escrita en 1958, en ella, tomando una actitud condescendiente, Sarduy califica a Lezama Lima de «discutido autor cubano» y llega incluso a afirmar –suprema afrenta– que Eliseo Diego es el poeta «más interesante» de *Orígenes*. Huelga destacar en cuán vasta medida estos juicios lo identifican públicamente con la bandería de *Ciclón*. En privado, como él mismo señala, Sarduy participa en las burlas y choteos a que dan lugar las numerosas imprecisiones de la erudición lezamiana, sus extensas y erráticas referencias culturales. Muchos años después, el escritor ha de

² La ruta de Severo Sarduy, *Ediciones del Norte, Hanover, 1987, p. 23.*

³ «Una autobiografía pulverizada» in *Quimera 102, Madrid, 1991, p. 36.*

lamentar esta distancia que lo separara entonces del maestro habanero aunque también confiesa, en uno de sus últimos textos, que a menudo se detenía en la calle Trocadero para tratar de escuchar en secreto su voz⁴.

El acercamiento a Lezama Lima se produce, paradójicamente, ya muy lejos de La Habana, desde un París donde Sarduy, exilado, revisa sus convicciones de antaño y sus relaciones con la literatura cubana. «Poco a poco –declarará más tarde–, como sucede con una montaña cuyas dimensiones uno no ve cuando está en ella o cerca de ella, su escritura, con la lejanía, fue creciendo, se fue acercando a mí como una gracia o un carisma...»⁵. Ha debido de sorprender así a muchos de sus antiguos correligionarios el ardor con que el novelista de *Gestos* defiende a Lezama Lima en las entrevistas que le concede a Rodríguez Monegal en 1966. Cabe evocar esa frase lapidaria en la que sostiene que «el barroco de verdad en Cuba es Lezama. Carpentier es un neogótico, que no es lo mismo que un barroco»⁶. En la polarización creciente entre las dos figuras como símbolos opuestos de las letras cubanas, Sarduy se alinea ahora sin titubeos junto al Etrusco de la Habana Vieja. Sin embargo, hay que esperar un año más para que se dé una situación de vivo antagonismo que le permita ajustar cuentas con su pasado y afirmar plenamente su nueva filiación. Se trata de la polémica entre Rodríguez Monegal y Vargas Llosa a propósito de la homosexualidad en *Paradiso*, un intercambio de opiniones, más acalorado que luminoso, que tiene lugar en las páginas de *Mundo Nuevo*. No es otro el contexto –y, sobre todo, el pretexto– de «Dispersión. Falsas Notas/Homenaje a Lezama».

Era de esperar que Sarduy, quien nunca ocultó su homosexualidad, saliera a la palestra en tal combate e interviniese con un texto sobre la supuesta inmoralidad de la novela. Pero, aunque el erotismo es uno de los temas del ensayo, la verdad es que las preocupaciones del camagüeyano parecen muy distintas y es muy otra su pelea. Efectivamente, si se lee dentro de su contexto, es claro que «Dispersión. Falsas Notas...» constituye menos una respuesta a Vargas Llosa o a Rodríguez Monegal que una vindicación de Lezama Lima redactada contra el grupo de *Ciclón*. No en vano el escrito está dedicado a Rolando Escardó que «en 1949, me entregó un ejemplar de *Orígenes*» y lleva además un epígrafe tomado de «Sierpe de don Luis de Góngora» donde el maestro habanero explica, en función de las exigencias poéticas, las inverosímiles descripciones zoológicas del poeta cordobés, «como hablar de las escamas de

⁴ Cf. «Imágenes del tiempo inmóvil» in Boletín de la Colección Archivos n° 1, Madrid, Verano de 1991.

⁵ «Reflexión, ampliación, cámara de eco: entrevista con Severo Sarduy» in Gustavo Guerrero, Itinerarios, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1996, p. 139.

⁶ Emir Rodríguez Monegal, El arte de narrar, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977, p. 287.

las focas»⁷. El paratexto de «Dispersión. Falsas Notas...» nos dice así claramente contra quiénes se escribe el ensayo: a saber, contra los detractores de Lezama Lima que critican su fantasiosa e imprecisa erudición. Fiel a esta idea –a esta obsesión–, el texto se abre con una teoría de la metáfora que trata de explicar los supuestos errores del maestro. Se podría argumentar que la influencia de *Tel Quel* y del pensamiento estructuralista francés, entonces muy afecto a teorización sobre las figuras retóricas, tiene un peso decisivo en la elección de la metáfora como punto de partida del ensayo; pero no cabe duda de que no pesan menos los viejos demonios. Y es que la *nouvelle critique* ofrecía, en aquel momento, una muy vasta gama de tópicos en el campo de la poética o de la narratología que hubieran podido fundar otras lecturas de Lezama Lima. Sarduy, no obstante, elige la teoría de la metáfora porque es el espacio más idóneo para hacerle frente a una objeción muy precisa: a aquélla que, años atrás, había dado pie a tanta sorna en los corrillos habaneros. El escritor se decide ahora a hacerle frente y, para ello, desde las primeras páginas del ensayo, siguiendo la enseñanza de Lezama Lima, propone una interpretación de la erudición en *Paradiso* que nos invita a entender las citas y alusiones de la novela no ya bajo el régimen de la referencia sino más bien de la ejemplificación: como un libre muestrario de formas y colores que son sólo ilustraciones de aquello que los denota, pero que no lo restituyen ni lo suplantán. Dentro de este régimen semiótico, según Sarduy, lo cultural no opera en la escritura de Lezama Lima a la manera de un referente propiamente dicho sino como una figura metafórica que se abre hacia una múltiple connotación:

Hablar de los errores de Lezama –aunque sea para decir que no tienen importancia– es ya no haberlo leído. Si su historia, su arqueología, su estética son delirantes, si su latín es irrisorio, si su francés parece la pesadilla de un tipógrafo marsellés y para su alemán se agotan en vano los diccionarios, es porque en la página lezamesca lo que cuenta no es la veracidad de la palabra –en el sentido de identidad con algo no verbal–, sino su presencia *dialógica*, su espejeo. Cuando la textura *francés, latín, cultura*, el valor cromático, el estrato que significan en el corte vertical de la escritura, en su despliegue de sapiencia paralela (pp. 277-278).

Para Sarduy, este modo de entender las alusiones culturales de Lezama Lima resulta tanto más importante, cuanto que la escritura toda del maestro le parece dominada por la metáfora y, en particular, por la metáfora culterana. El vínculo con el barroco y con Góngora, que ya quedaba establecido en las conversaciones de *Mundo Nuevo*, se hace así más hondo en

⁷ Todas las citas de «Dispersión. Falsas notas...» remiten a Severo Sarduy, Ensayos generales sobre el Barroco, FCE, Buenos Aires, 1987, pp. 276-302.

el ensayo, pues se nos dice que el cordobés y el habanero comparten básicamente una misma estética de la figura retórica: sus metáforas al cuadrado son una lectura cultural de la naturaleza y marcan un grado de alejamiento extremo, dentro de nuestra lengua, entre los dos polos de la analogía, entre los dos elementos enlazados por el *como*. Aún más, en la interpretación antirreferencial y antirrealista de Sarduy, el punto más álgido de separación en las metáforas lezamianas revierte los términos de la analogía, la relación de comparante y comparado, y hace que la figura suplante pura y simplemente lo denotado. «Si la formulación ritual del *como* es exacta, si el *igual a* funciona –señala– el segundo término devora al objeto, se apodera de su cuerpo» (p. 279). Sin duda, Sarduy no está aquí muy lejos de las propias ideas de Lezama Lima sobre el poder de lo incondicionado poético que, destruyendo la causalidad aristotélica, engendraría una «sobrenaturaleza» y un mundo regido por el logos de la imaginación. Sabemos que el autor de *Paradiso* propone toda una mitología literaria fundada en el poder del verbo y en su capacidad para transfigurar nuestra experiencia de lo real. Pero Sarduy no entra de lleno en el laberinto del sistema poético lezamiano sino que lo va recorriendo desde afuera, conservando siempre cierta distancia que garantice la libertad de la interpretación. Así, en «Dispersión. Falsas notas...», se hace eco de la distinción de Lezama Lima entre metáfora e imagen, y cita incluso unas palabras del maestro en las que se diferencia la fuerza extensiva de la metáfora «que avanza creando infinitas conexiones» y la fijeza de la imagen «que asegura la pervivencia de esa substancia» (p. 283). Sin embargo, este deslinde Sarduy lo emplea, en realidad, en un terreno distinto: como una suerte de definición genérica que daría cuenta de las diversas escrituras de la novela y la poesía en la obra de Lezama Lima.

Si es la imagen la que según él, ocupa el poema, es la metáfora la que cubre la substancia o resistencia territorial de la novela. El poema sería un cuerpo retroactivo, creado por la imagen final a que llega la cadena de metáforas; la novela, la cadena misma: desplazamientos contiguos (p. 282).

Y añade unas líneas después:

La metáfora, al avanzar «creando infinitas conexiones», arma una empalizada que es el plano de la novela, pero como su naturaleza es cultural y sus referencias extremadamente vastas, lo cubano (primer término, antes del *como*) aparece descifrado, leído a través de todas las culturas: definido como superposición de éstas (p. 283).

Dentro de las quebradas articulaciones del ensayo, Sarduy da aquí, al concluir su análisis de la figura, una suerte de paso de bailarina que le

permite plantear el segundo tema mayor de su inquisición: Cuba y lo cubano. La gran lección de Lezama Lima ante un tópico tan discutido es, según el autor, el haber entendido que Cuba «no es una síntesis, una cultura sincrética, sino una superposición» (p. 283). Por eso, para Sarduy, *Paradiso*, como paradigma de la novela cubana, hace explícitos todos los estratos culturales que se superponen en la isla y define lo cubano a través de su coexistencia en el espacio de la página. La técnica del *collage* viene a apoyar esta reflexión, en el plano escritural, al erigirse, estética y culturalmente, en un rasgo elemental de lo cubano», en el ámbito mismo donde lo cubano se manifiesta a través de «la violencia de ese encuentro de superficies, como adición y sorpresa de lo heterogéneo yuxtapuesto» (p. 284). Consecuente con sus ideas, Sarduy llega incluso a proponer un modelo genérico para la novelística cubana, un tipo de novela en el que las diferentes culturas aparezcan separadas por relatos: «por ejemplo, uno español, otro africano y otro chino» (p. 283).

Huelga subrayar que lo que así describe el camagüeyano es menos *Paradiso* que *De donde son los cantantes*. Y es que resulta muy difícil reconocer en tal pintura el pensamiento y la obra de Lezama Lima, pues el ensayista de los *Tratados en La Habana* y de *La expresión americana* no cesó en su afán de destacar justamente el poder sintético de la cultura en nuestro continente y, por supuesto, también en Cuba. Sus continuas referencias a un «protoplasma incorporativo de lo americano» o a un «horno trasmutativo de la asimilación» apuntan, a las claras, a este principio de una síntesis creadora surgida de la confluencia y que está más cerca del concepto de transculturación de Ortiz que de las superposiciones y *collages* de Sarduy. Efectivamente, para Lezama Lima, así como la red metafórica desemboca en una imagen única, lo americano va en busca de su expresión mestiza que ya encarna, en los tiempos del barroco colonial, en las figuras del Indio Kondori y de Aleijadinho. El primero, en palabras del maestro, «representa en una forma oculta y hierática la síntesis del español y del indio, de la teocracia hispánica de gran época con el solemne ordenamiento pétreo de lo incaico»; el segundo, «representa la culminación del barroco americano, la unión de una forma grandiosa de lo hispánico con las culturas africanas»⁸. A todas luces, no hay cabida aquí para una simple superposición o yuxtaposición. Pero, como enseña Harold Bloom, la mala lectura de un autor bien puede ser un buen síntoma crítico, bien puede transformarse en un factor positivo dentro del proceso de creación. Y, en este sentido, lo que resulta realmente interesante, más allá del error interpretativo de Sarduy, es la convicción que esconde tal error: la honda creencia en que Lezama Lima «ha llegado a la inscripción, al fundamento mismo de la isla» (p. 283). Ciertamente,

⁸ La expresión americana, edición de Irlemar Chiampi, FCE, México, 1993, pp. 105-106.

como el Vitier de *Lo cubano en poesía*, Sarduy considera que, con Lezama Lima, se ha llegado a la revelación del ser cubano en el discurso poético y literario. De ahí que no dude en añadir, al *patch work* de «Dispersión. Falsas notas...», un fragmento de las conversaciones de *Mundo Nuevo* donde afirma que el maestro habanero y José Martí representan, cada uno en su siglo, «dos respuestas, en el nivel de la escritura, a la pregunta sobre el ser cubano» e incluso los dos momentos en que «la palabra cubana ha llegado a su majestad» (p. 291). Esta fe, esta adhesión tardía a las tesis origenistas, explica, en buena medida, por qué la tan cacareada cuestión de la identidad cubana deja de ser un problema en la obra del novelista de *Cobra*, de *Maitreya* y de *Colibrí*. En efecto, no habrá segundas partes de *Gestos* ni *De donde son los cantantes*, pues a partir del instante en que Sarduy se inscribe en la órbita del desciframiento de Lezama Lima, es evidente que los cantantes son de La Habana, si se me permite la expresión, o sea, encarnan en el verbo del Etrusco de La Habana Vieja. La obra de Lezama Lima constituye, para Sarduy, esa forma de enraizamiento dentro de una tradición nacional y, al mismo tiempo, representa la posibilidad de una liberación temática y discursiva que, despejando el problema identitario, reconciliando diferencia y universalidad, abre nuevos horizontes a la creación. En verdad, no es poco lo que el más joven debe al mayor, visto en estos términos, sobre todo cuando se piensa en su exilio. Pues, en la distancia, la palabra lezamiana se alza como el espejo de una madurez cultural en el que se reflejan, a la vez, Cuba y el mundo. Sarduy escribe:

El *Quijote* define y fija una sintaxis; *Paradiso* un habla. Un «parlé» cubano de cuyo juego de deformaciones verbales el diminutivo, o más bien la alternancia diminutivo-aumentativo, dibuja las redes primarias.

Aún más:

De la lengua cubana, Lezama toma la distorsión formal de las desinencias, pero también la conceptual de los nombres propios; el apodo es, en Cuba, la costumbre más entrañada y alevosa. El pueblo sobrenombra sistemáticamente, con acierto socarrón, todo lo que lo representa; rompe con el mote toda intención de gravedad y grandilocuencia, con el nombre hipertrofiado cuarteá todo aparato, se burla de la pompa, tira la realidad al «choteo» (pp. 291-292).

Pero esta cristalización de lo cubano en el discurso de Lezama Lima llega a su instancia cenital dentro del ensayo cuando, en las páginas finales, Sarduy acaba equiparando, pura y simplemente, la palabra del maestro con la lengua materna, como una total recuperación de una identidad original.

Y es que el lenguaje cubano en Lezama, por primera vez entre nosotros, ha adquirido todo su sentido, su gravitación *materna*. El idioma tiene en él toda la fuerza creadora, inaugural, del primer contacto con la Madre; diálogo que va a reanudarse, metafóricamente, en la devoción de Lezama –y esta relación trinitaria de *Madre, Hijo y Lenguaje* no puede tener lugar más que en un espacio católico– por la Virgen, la «Deipara, paridora de Dios» (p. 294).

De seguido, Sarduy va a proponer una interpretación simbólica –y biográfica– de *Paradiso* que recoge la idea central aquí expresada y opone dos tópicos dentro de la novela: por un lado, «el lenguaje en majestad» y la «presencia de la madre»; por otro, «la respiración como angustia» y «la ausencia del padre» (p. 295). Sin embargo, repetimos que, en «Dispersión. Falsas notas...», Lezama Lima no sólo encarna la plenitud verbal de lo cubano sino también de lo barroco y lo universal. «Góngora es la presencia absoluta de *Paradiso* –escribe el autor– todo el aparato discursivo de la novela, tan complejo, no es más que una parábola cuyo centro –elíptico– es el culteranismo español» (p. 285). Este paralelismo entre Lezama Lima y Góngora funda, desde el punto de vista de Sarduy, la lectura de la tradición hispánica en la novela como un homenaje y una profanación que hacen de la necesidad y de la exigencia poéticas la única verdad de la escritura, pero que, al mismo tiempo, gongorizan lo trivial y subvierten así, cubanamente, al gongorismo. La proyección del maestro no se agota, empero, en este aspecto. En un importante fragmento del ensayo, bajo el subtítulo de «La escritura sin límites», Sarduy señala claramente que «en *Paradiso* está Góngora, pero también Dante (...), Joyce (...), Proust (...), Gadda...» y la lista se alarga hasta incluir a Rilke, Sade, Genet y Julio Verne (p. 280). En otras palabras, el Lezama Lima de Sarduy es símbolo de lo cubano, de lo barroco y, no habría que olvidarlo, también de una reconciliada universalidad. Como un ejercicio más de choteo, dos personajes de *De donde son los cantantes*, Auxilio y Socorro, reaparecen en «Dispersión. Falsas notas...» y nos ofrecen la conclusión:

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! (p. 296)

Diez años después de *Ciclón*, lejos de Rodríguez Feo y de Virgilio Piñera, desde el exilio, Sarduy redescubre así a Lezama Lima y sin duda ya no considera que Eliseo Diego es el poeta «más interesante» de *Orígenes*. Valga repetir que, de la polémica en cuya estela se escribe el texto, Sarduy apenas se ocupa. Sólo le dedica unas líneas donde despla-

za el problema y, como buen barthesiano, declara que el erotismo, en *Paradiso*, está en el placer del lenguaje. Y es que en el fondo –y en la forma–, «Dispersión. Falsas Notas...» constituye, ante todo, un manifiesto de ruptura que hace de su autor, a la chita callando, el primer disidente de *Ciclón* y el más tardío partidario de *Orígenes*. Pero, en aquel momento, a las puertas del primer *affaire* Padilla, su disidencia no era sólo literaria sino también política. No sabemos cómo reaccionaron Rodríguez Feo y los antiguos compañeros de *Ciclón* ante «Dispersión. Falsas Notas...» Sin embargo, los ataques de que Sarduy es objeto en la isla a partir de ese año autorizan la conjetura de que el mensaje fue captado con perfecta nitidez. Por lo que toca a Lezama Lima, es claro que el maestro lee el ensayo con beneplácito y aun con gratitud. La solidaridad entre los dos hombres queda sellada en esa coyuntura por una carta y unas palabras del habanero que, noblemente, como un caballero criollo, borra lo pasado y reconoce ahora a Sarduy como a uno de los suyos.

Siempre he creído que para acercarse a mi obra había que partir del *sympathos* de los estoicos, es decir, de una simpatía previa, por el temperamento y por las preferencias. Usted en su estudio da buenas pruebas de que ha partido de ese punto imprescindible para ver mi obra⁹.

En la muerte del Maestro

A principios de los años setenta, Sarduy mantiene una intermitente correspondencia con Lezama Lima en la que no sólo invoca su complicidad sino también su tutela. Él mismo se describe, en ese entonces, como una hoja en el frondoso árbol lezamiano y, a la sombra de ese árbol, crece su obra con una amplitud de miras que mucho debe al ejemplo del maestro. Sarduy hereda, entre otras cosas, su vocación barroca y universalista, y un concepto mítico de la novela que emparenta el arte de narrar con la creación poética. No en vano podemos descubrir, en la prosa de *Cobra* y de *Maitreya*, un claro acento lezamiano y una inclinación al despliegue metafórico que sólo interrumpe el hallazgo de la imagen más certera. Tras la huella del maestro, Sarduy concibe y compone sus novelas; en más de un sentido, como si se tratara de largos poemas.

La admiración y la fidelidad del discípulo le llevan a convertirse, además, en esos años, en el principal defensor de Lezama Lima en Francia. Como director de la colección hispanoamericana de las Editions du Seuil, Sarduy trabaja con esmero, junto a Didier Coste, en la traducción francesa de *Paradiso* que sale a la luz en 1971. También es él el primero

⁹ José Lezama Lima, *Cartas 1939-1976*, *Orígenes*, Madrid, 1979, pp. 113-114.

que escribe una reseña sobre la novela en la prensa parisiense. En esa nota, que publica la *Quinzaine littéraire*, presenta a Lezama Lima como al Proust cubano y, desde las primeras líneas, afirma que *Paradiso* es «uno de los libros del siglo»¹⁰. Pero quizás nada describe mejor la auténtica devoción del camagüeyano que una brevísima esquela de 1973 que se edita en la *Revista Iberoamericana* y donde se evoca el imposible viaje del maestro a Francia para asistir al lanzamiento de la novela. Su título es «Página para Lezama».

No he podido ofrecer a Lezama una piña confitada de éstas que, en Sceaux, recuerdan la repostería barroca que enlazó las cifras del castillo; no he podido tampoco, igualada a las rosetas pitagóricas, o a las torres de ojos dorados, junto al techo del mundo, acertar unas frases sobre su obra. Del acceso al Maestro, me han vedado página y mesa.

Doy, pues, por definición, testimonio olvidable. Su texto es, para mí, a diario, la verticalidad del gótico junto al río; fue también, junto a otro río, el rumor de los molinos de plegaria.

Muchos –hombres y leopardos–, en los años finales del siglo XII, ignoraron qué tiempo les había tocado vivir. Una oscura resignación marca mi lejanía, mi palabra en la trama.

Inscribo, en esta patria que es la página, en minúsculas y sobre una cifra, mi paso por la Era Lezama¹¹.

La desaparición del poeta, en 1976, interrumpe este diálogo en la distancia. Para saludar la memoria de Lezama Lima, Sarduy le dedica, en las páginas de *Vuelta*, el primer capítulo de *Maitreya* –«En la muerte del Maestro»– y escribe una elogiosa reseña de *Oppiano Licario*¹². Más tarde, a guisa de necrología, redacta un comentario sobre una carta que el habanero le enviara en 1969. Lejos ya del *collage* o del *patch work* vanguardista de «Dispersión. Falsas Notas...», el texto intitulado «Carta de Lezama» constituye, en efecto, un comentario libre¹³. Se trata de un ejercicio crítico en torno a algunas frases de la carta que se erigen en el punto de partida de un discurso abierto, menos elaborado en el plano de la interpretación pero mucho más cálido en la expresión de los afectos. De ahí que, en busca de un clima de intimidad, «Carta de Lezama» recoja un acercamiento a la biografía del escritor. Ésta queda plasmada en un retrato o, mejor, en una breve semblanza, en una imagen del hombre en

¹⁰ «Un Proust Cubain» in *La Quinzaine littéraire* 115, París, Avril 1971, pp. 3-4.

¹¹ *Revista Iberoamericana* 92-93, Pittsburgh, jul-dic. 1975, p. 467.

¹² «En la muerte del Maestro», *Vuelta* n° 16, México, marzo de 1978, pp. 14-18 y «Oppiano Licario de José Lezama Lima», *Vuelta* n° 18, mayo de 1978, pp. 32-35.

¹³ Cito «Carta de Lezama» en la edición de *El Cristo de la rue Jacob*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987, pp. 109-115.

su tiempo. Para esbozarla, Sarduy formula la paradoja que, en su sentir, marca la vida del maestro: por un lado, está la inmovilidad física, la fijeza que lo conduce a declinar toda invitación al viaje; por otro, la amplitud de horizontes que caracteriza a su pensamiento y a su escritura. Sarduy recuerda que sólo dos veces y por muy cortos períodos se ausentó Lezama Lima de la isla –en un viaje a México en 1949 y en otro a Jamaica al año siguiente. Y, sin embargo, no son pocos los testimonios que dan fe de sus vastos conocimientos de otras tierras y culturas. Hay más: lo sorprendente es la exactitud de ese saber enciclopédico. El propio Sarduy confiesa: «Siempre que me encontré en algún sitio descrito por Lezama *lo reconocí a partir de su descripción*, a tal punto es precisa lo que muy bien puede llamarse su *videncia...*» (p. 110). La solución a este enigma la encuentra el comentarista añadiendo un elemento más al sistema poético lezamiano, algo que bien podríamos llamar el escamoteo o la ocultación del referente. Dice:

Toda una metafísica de la percepción justa –una de las pautas búdicas, según el discurso inaugural de Sarnath, en que Sakiamuni señaló a gacelas y discípulos la vía– se podría derivar de la agudeza visual lezamiana, de su despliegue y focalización de la vista antes de la mirada, como si sólo la ausencia y lejanía del objeto real –cuya imagen mental contemplamos– permitiera su efecto de realidad en el texto; toda una ciencia de los signos: anular, tachar el referente en la distancia para que, en la pureza y desnudez del significado, nos dé acceso a la majestad del significante, a la compacidad de la letra. De allí, quizás, el rigor de Lezama en su fijeza, la persistencia, casi moral, de su inmovilidad, como si las cosas, una vez percibidas en su literalidad, fueran a desvanecerse (...), como si más allá de la *cosa mentale* todas las cosas se degradaran y del ser, exterior a la imagen, no hubiera más que simulacros o residuos de ser (p. 110).

En este triunfo de la imaginación sobre la experiencia, ve Sarduy una de las grandes lecciones del maestro: es una prueba de la verdad de su poesía como «potencia de conocimiento» (p. 111). Cabe observar cuán lejos está ya la polémica sobre los errores y las erratas lezamianas. Las famosas alusiones eruditas ahora suscitan más bien una irrestricta admiración. De hecho, la mayor parte del comentario gira alrededor de algunas frases de la carta en las que Lezama Lima cita a San Agustín, a Baudelaire y a Gracián. Sarduy trata también viejos tópicos ya presentes en «Dispersión. Falsas notas...», como el uso de los diminutivos o el recurso a una esplendente imaginería católica. En un corto párrafo destaca, además, la importancia del arte culinario en *Paradiso*, que se alza como un símbolo de la escritura de Lezama Lima: bodegón y cornucopia del barroco insular. Mal podría impugnarse el acierto de esta última interpretación, ya que, en los textos del maestro habanero, la cocina representa justamente una de las expresiones privilegiadas de la fuerza incorporati-

va de la cultura criolla y de su capacidad de síntesis, de asimilación creadora. Así lo entiende el Sarduy comentarista y también el novelista, pues no habría que olvidar que, en un transparente homenaje a *Paradiso*, el cocinero chino Luis Leng, instructor del mulato Juan Izquierdo, reaparece en las páginas de *Maitreya*.

Siguiendo la pauta establecida en «Dispersión. Falsas notas...», el comentario subraya la proyección universal de la escritura de Lezama Lima y celebra ese extraño don de su prosa que le permitía ensartar, en un mismo párrafo, al pitagorismo, a Le Corbusier, al Greco y a un cofre alemán de relieves barrocos (p. 115). Una gran diferencia subsiste, sin embargo, entre «Carta de Lezama» y «Dispersión. Falsas notas...» por lo que respecta a la actitud de Sarduy. Si en aquel fragmentario ensayo de 1968 trataba de asociar su propia obra a la de Lezama Lima en busca de un precursor literario, en este comentario de 1982 lo que persigue es, ante todo, una identificación moral con el autor. Así, la frase en la que se menciona a San Agustín —«ya San Agustín exigía que existiesen herejes» —le sirve para formular una acerba crítica al voluntarismo de todos aquellos que, sin contar con la gracia, quieren imponer la virtud por la fuerza. No hace falta señalar que, más allá de su contenido teológico y de sus resonancias poéticas, dicho comentario tiene un perfil netamente político que alude a la difícil situación de Lezama Lima en Cuba. De un modo mucho más palmario, las citas de Baudelaire —«el mundo sólo se mueve por el malentendido universal»— y de Gracián —«este mundo se concierta de desconciertos»— dan pie a una evocación de los últimos años del habanero en estos términos:

(...) alrededor de Lezama, desde la época de la carta y hasta su muerte, todo parecerá simulación y suave risa, farsa discreta y general. Pero, precisamente, gracias al consenso colectivo de la apariencia, al malentendido y el desconcierto promulgados, casi carnavalescamente, al rango de verdad, al discurso inflado y vacuo aceptado como norma y código moral, la sociedad del simulacro funciona, sobrevive, prospera incluso, como si en esa caída el hombre contemplara una imagen indolente y sin *telos* de su historia, una manifestación, aunque grotesca, tan válida como las otras, de su *posibilidad* (p. 115).

Sí, Sarduy estaba al tanto del penoso aislamiento en que se fue dejando al hombre de la calle Trocadero y, en cierta forma, trató de aliviar esa condena, desde el exilio, con su tardío discipulado. La fijeza de Lezama Lima le dio el arraigo necesario para realizar un destino cosmopolita —el destino que siempre se le negó—. Sarduy supo retribuir este don al convertir a Lezama Lima en el secreto compañero de muchos de sus viajes, en la visión justa que le permitía reconocerse en el extranjero. Cumplir con el maestro significó también escribir sobre sus libros y darlos a

conocer en otras lenguas. Después de la aparición de *Paradiso*, se publican así, en Francia, gracias a la influencia de Sarduy, *Dador*, *Introducción a los vasos órficos*, *Juego de las decapitaciones* y *Oppiano Licario*. Pero, por encima de todo, identificarse con Lezama Lima, imitar su ejemplo, supuso mantener una posición digna ante la adversidad y vivir como un *fatum* los peores ataques y aun la conspiración del silencio. «Carta de Lezama» es el testimonio escrito de esta solidaridad ética entre discípulo y maestro, sin lugar a duda el vínculo más hondo que llegó a marcar su relación.

Un heredero

La última de las tres lecturas mayores de Sarduy —la que se recoge en la edición de *Paradiso* de la colección Archivos¹⁴—, esboza una conjunción entre las dos actitudes anteriores, entre la invención del precursor literario y la emulación de la figura ética. «Un heredero», como quizá lo deja vislumbrar su título, presenta así la vida y la obra de Lezama Lima bajo la forma de un legado indivisible que, por su vocación de futuro, es necesario asumir. Sarduy abre el ensayo con un epígrafe de Heidegger tomado de *Por qué los poetas*. No puedo menos que citarlo *in extenso*, ya que constituye el norte mismo de la interpretación.

Hölderlin es el antecesor de los poetas en tiempos de aflicción. Es por eso que ningún poeta de nuestra edad podrá sobrepasarlo. El antecesor, sin embargo, no se escapa hacia el porvenir, sino al contrario, vuelve desde él, de modo que sólo en el advenimiento de su palabra el porvenir está presente (p. 590).

Todo el texto de Sarduy se desprende de estas líneas de Heidegger en un esfuerzo por sentar las bases de una auténtica recepción de la herencia lezamiana, de una comprensión cabal que afirme su presencia en nuestro tiempo a la manera de ese antecesor que vuelve desde el porvenir y que nos lleva hacia el porvenir. Sarduy se pregunta cómo suscitar este regreso, «¿cómo lograr que el antecesor, sin renunciar a su función de precursor, de guía, nos vuelva a ser familiar, contemporáneo?» (p. 590). La primera respuesta la encuentra en el papel de fundador que Lezama Lima desempeña dentro del barroco contemporáneo o neobarroco. Para explicar este lugar preeminente que el maestro ocupa, el ensayo recurre a una sorprendente analogía, a una de esas comparaciones inusitadas cuyo secreto es justamente parte de la herencia lezamiana de Sarduy.

¹⁴ «Un heredero» in José Lezama Lima, *Paradiso*, Cintio Vitier coordinador, colección Archivos, Madrid, 1988, pp. 590-597.

Este establece, en efecto, un paralelismo entre la obra de Lezama Lima y los trabajos del Concilio de Trento, entre la fundación del barroquismo del Siglo de Oro y del neobarroco actual. Incontestablemente, semejante parangón, con sus connotaciones religiosas y eclesiásticas, no podía constituir un símbolo más fuerte de la consagración del autor. Pero lo esencial no está allí sino en los puntos en los que recae la analogía, pues Sarduy destaca principalmente la nueva estructuración de la historia en Trento, la reinterpretación de los textos de la tradición cristiana y, sobre todo, la instauración de una doctrina del «signo eficaz» que da una realidad casi literal a los sacramentos «por el hecho mismo de su ejecución» (p. 591), como efectivas y veraces reproducciones del sacrificio o la ofrenda. No es otro el modelo tripartito que define el gesto fundador de Lezama Lima.

La misma furia de relectura y de remodelaje de la historia, la misma pasión por la *eficacia del signo*, el mismo ímpetu crítico y creador, con un suplemento muy cubano, en lo que puede considerarse la fundación del neo-barroco: ya no se trata de remodelar los fundamentos teológicos o las secuencias significativas de la historia, sino de superponerles otros ciclos, invisibles para la cronología empírica o para la causalidad, pero más eficaces, más reales, incluso, que los que modelan la progresión de los eventos, el desarrollo de las civilizaciones (p. 592).

Se trata, evidentemente, de las «eras imaginarias», que Sarduy, fiel al maestro, concibe como ciclos que trascienden la historia visible y en los cuales la poesía rige el encadenamiento de los hechos, con una lógica que ya no es fruto de la causalidad sino de la imaginación. En la misma línea de pensamiento, «Un heredero» pone de relieve el carácter eficaz del signo lezamiano, «ése que por su densidad fonética, su concentración y su drama funciona por sí solo, por el simple hecho de su enunciación» (p. 592). Identificado con la *supra verba* a la que Lezama Lima se refiere en una entrevista, tal signo sería enteramente autotélico y literal, como la imagen que, a diferencia de las simples figuras retóricas, no remite a otro contenido previo sino que se constituye en una nueva y autónoma realidad. Finalmente, Sarduy señala que la revolución lezamiana, al crear un nuevo lenguaje y un nuevo concepto de la historia, inventa asimismo una nueva tradición, otro modo de leer los textos del pasado que los hace participar del presente y los convierte en semillas del porvenir. Huelga destacar que estos tres puntos resumen la deuda del camagüeyano para con Lezama Lima. La analogía tridentina permite además que Sarduy, por primera vez y sin que medien reservas, asuma plenamente el sistema poético de su maestro como fundamento del neobarroco contemporáneo. Junto a las *retombées* de la teoría del *Big Bang* y junto a lo que

en otra parte he llamado «la religión del vacío», Lezama Lima viene a ocupar así, en el pensamiento literario de Sarduy, el lugar que le corresponde en los cimientos mismos de su estética. Y es que, en efecto, con «Un heredero», el neobarroco sarduyano se vuelve ya indiscernible de la fe en el reino de la imagen.

El ensayo no se limita, empero, a esta elucidación que hace de Lezama Lima el fundador de una nueva literatura. Recurriendo a Lacan, Sarduy analiza también la particular ironía de *Paradiso* que, en un juego de ambivalencias, compendia afirmación y negación, exaltación y burla, homenaje y profanación. En ella se inscribe y se expresa lo cubano a través del choteo, rasgo de humor que distingue al neobarroco americano de su predecesor europeo y seiscentista. Pero este deslinde, que separa continentes y tiempos, sólo constituye, en «Un heredero», un aspecto de otra delimitación mucho más importante: la que se establece con la lectura lezamiana de América como espacio gnóstico donde se disuelve el sueño europeo y se afirma, soberana, una identidad. Desde «Dispersión. Falsas Notas...», Sarduy no ha cambiado en sus convicciones: «Lezama —escribe— es el descifrador de *la noche insular*». A su imagen y semejanza, no es otro el papel que el propio Sarduy reclama, frente al maestro, cuando nos dice, en unas líneas memorables, «heredero es el que descifra, el que lee. La herencia más que una donación, es una obligación hermenéutica» (p. 596). Su modo de heredar a Lezama Lima, de traerlo al presente, nada tiene que ver, pues, con la simple imitación o el *pastiche* estilístico, y sí mucho con el fervor de una lectura. Pero se trata de una lectura concebida a «contracorriente», como él mismo lo señala: «Adivinar, más que descifrar; incluir, injertar sentido, aun si detrás del juego de sus jeroglíficos el sentido es un exceso, una demasía...». Para heredar a Lezama Lima, es necesario así inventarlo, recrearlo, interpretándolo siempre más allá de la letra, pues es la única manera de acercarse fielmente al dúctil espíritu de sus textos.

Es ésta la estrategia de lectura sarduyana a lo largo de las tres décadas durante las cuales la invención del maestro marcha al unísono con la invención del discípulo. Pues, sin lugar a duda, la mejor lectura de Lezama Lima efectuada por Sarduy es la propia obra de Sarduy: sus ensayos, sus novelas y su poesía. El autor de *Paradiso* forma parte de ella no sólo como esa substancia secreta que pasa de la lectura a la escritura, no sólo como el descifrador de la cultura cubana, no sólo como el fundador de una estética neobarroca. «Un heredero» nos lo recuerda: también como el modelo de una actitud ética que el novelista de *Pájaros de la playa* supo adpotar en su día.

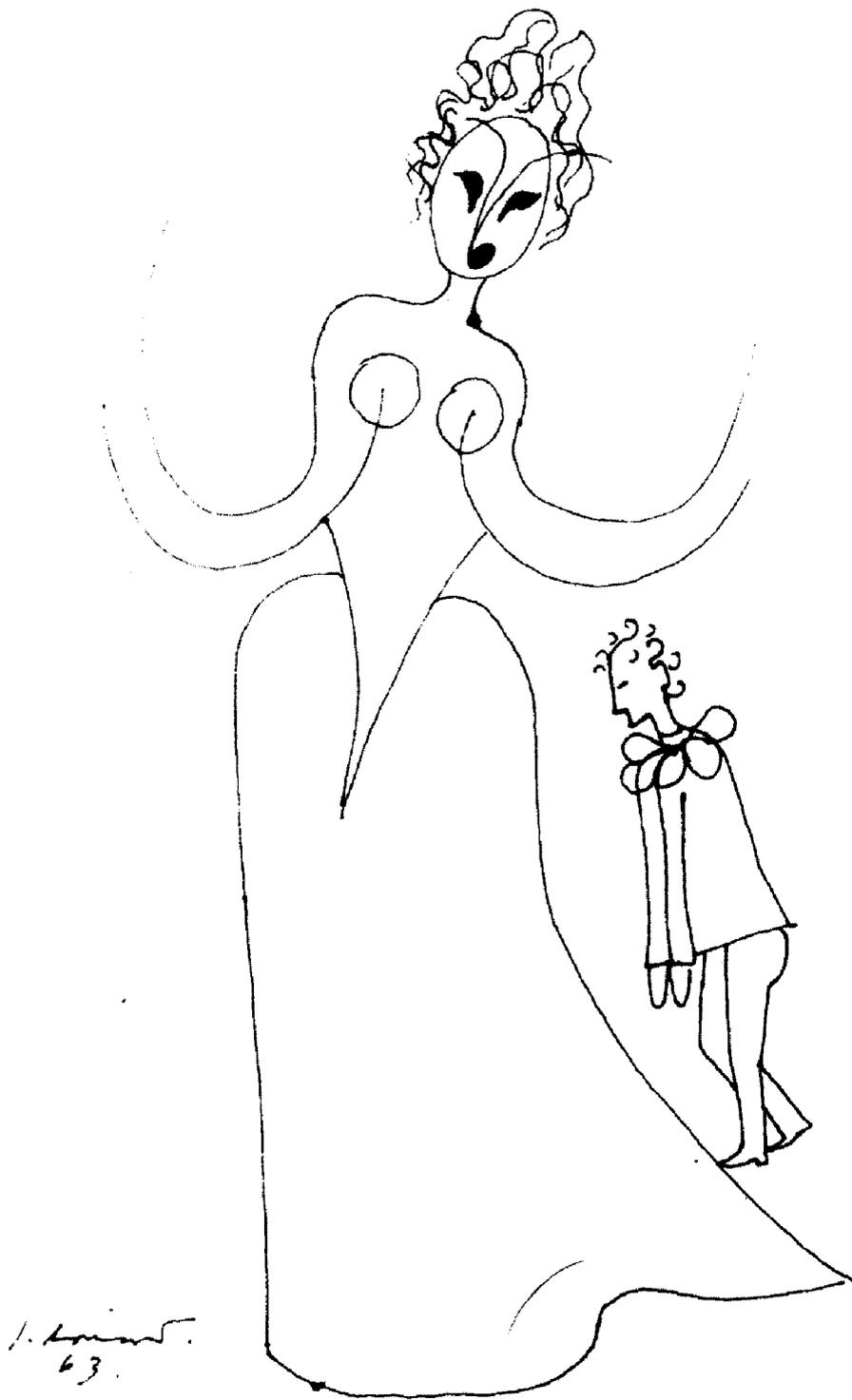
Pero quizás heredar a Lezama sea, sobre todo, asumir su *pasión*, en los dos sentidos del término: vocación indestructible, dedicación, y padecimiento, agonia. Saber que el descifrador, precisamente porque impugna y perturba el código

establecido, está condenado a la indiferencia, o a algo peor que la franca agresión y el ataque frontal: la sorna. Cualquier detalle puede servir de enseña ensangrentada a los detractores –su sexualidad, por ejemplo–; cualquiera de sus textos, fruto de noches sin noche, de años de retiro y silencio, puede ser asimilado a un «mariposeo»; cualquiera de sus evasiones a una intriga.

Herederero es también el que, en el relámpago de la lectura, se apodera de esta soledad... (p. 597).

Ante la vida y la obra de José Lezama Lima, Severo Sarduy fue también *ese* herederero: aquél que reconoce la soledad del otro y, como él, escribe para dar forma a esta ausencia. Sabemos que el reencuentro al que ambos aspiraban nunca se produjo. No se realizó el sueño de compartir una piña confitada en Sceaux o una limonada con anís en La Habana. Pero, entre el encierro del uno y el destierro del otro, en esa trágica rima de tantos destinos latinoamericanos, creció la afinidad que ahora los une a la sombra del espejo de obsidiana. Allí son, para nosotros, en su más pura esencia, una voz que responde a otra voz.

Gustavo Guerrero



Juan Soriano: *La madre y el hijo*, 1963

La ciencia como mito en *Nueva inestabilidad*

Desde la Ilustración y, sobre todo, a partir del positivismo, se ha creído, por un lado, que la ciencia se acerca progresivamente a verdades universales mediante el método científico; por otro lado, que el discurso científico refleja la realidad del cosmos exactamente a través de un lenguaje esencialmente denotativo. Sarduy desconstruye esta convicción en *Nueva inestabilidad* al mostrar cómo tal opinión no toma en cuenta el carácter imaginativo de las teorías científicas, las cuales se sirven de metáforas, maquetas y otros recursos para representar el universo. Insinúa Severo que los científicos han urdido su propia mitología mediante el *big bang*¹, al equipararlo a la cosmogonía en *Nueva inestabilidad*.

El mito comparado con la ciencia

Si se consideran sólo las corrientes teóricas modernas aún vigentes que se han dedicado al mito, se podrían mencionar la sociológica, antropológica, etnográfica, lingüística, psicológica, arquetípica, narratológica, semiótica, estructuralista, postestructuralista, postmoderna, biológica, filosófica, y religiosa, entre otras². Sería imposible e innecesario abarcar aquí todos estos enfoques. Por consiguiente, limitaré mis observaciones a las ideas de aquellos mitólogos y eruditos que ayudan a esclarecer los conceptos que analizaré en *Nueva inestabilidad*.

El vocablo «mito» se ha empleado frecuentemente para referirse a lo irracional, fabuloso, ficticio o fantástico, en contraposición a la ciencia, la cual se basa en experiencias concretas que se pueden medir, cuantificar y comprobar empíricamente. Cassirar sentó las bases simbólicas del mito en la afectividad, en vez de lo racional (Giqueaux 151-54). Sin embargo, a veces asimiló la lógica mítica a la científica. Admite que «el lenguaje, el arte, hasta la ciencia están, en su origen, íntimamente rela-

¹ O sea, el estallido primordial de materia supercondensada con el que los cosmólogos estiman actualmente que se originó el universo.

² Véase Doty.

cionados con los elementos del pensamiento mítico»³; no obstante, el mito antecede a la ciencia y ésta lo supera (Cassirer 71, 87). Para Frazer, el mito es una «ciencia primitiva basada en la ignorancia» y su punto de vista se convirtió en el de muchos mitólogos posteriores (Doty 61). Sea como fuere, concede en «Farewell to Nemi» que si «la teoría científica del mundo es la mejor», no por ello debe asumirse que no podría suplantarla otra hipótesis en el futuro (Frazer 306).

Ya que a menudo se ha considerado ilógico o inferior el pensamiento mítico, no es de extrañar que haya pocas fuentes respetadas que vinculen el mito a la ciencia contemporánea sin menoscabo del mito. Doty señala que el punto de vista científico se basa en «una historia mítica (post-cartesiana) de la realidad, aunque esta historia es precisamente la que *pretende* ser todo menos mítica» (61). Asienta que los «mitos son ficticios... pero ficticio no tiene que significar irreal y sobre todo antiempírico», pues los creadores de los mitos cosmogónicos los consideraban verídicos (3-4, 7, 8). Eliade da ejemplos de tales mitos, relacionándolos con la ontología: «El mito relata una historia sagrada, es decir, un evento primordial que tuvo lugar al comienzo del tiempo»; es «lo que los dioses o los seres semidivinos hicieron... *ab origine*». Agrega que «El mito... habla sólo de *realidades* [sagradas], de lo que sucedió de verdad, de lo que se manifestó plenamente» (Eliade 95).

MacCormac plantea el problema de que las teorías científicas pueden ser invalidadas por otras, de modo que no contienen verdades absolutas. Además, aunque la teoría científica se fundamenta en símbolos matemáticos y pruebas empíricas, su papel de explicar la realidad es paralelo al que desempeñaban los antiguos dioses en cuanto a la creación y el funcionamiento del mundo. El mito atribuye una realidad a metáforas sugestivas, sea en el ámbito de la ciencia o la religión.

Lévi-Strauss concluye que la lógica mítica es tan rigurosa como la científica, después de estudiar la estructura de numerosos mitos: «La lógica del pensamiento mítico» es «tan exigente» como la del «pensamiento positivo» y, básicamente, «no muy diferente». La divergencia de ambas lógicas se debe exclusivamente a que se aplican a cosas desemejantes. Afirma que se halla «la misma lógica... en el pensamiento mítico» que en «el pensamiento científico, y... el hombre siempre ha pensado igualmente bien» (254-55).

Serres indica que es artificial separar la ciencia de los mitos, pues aquélla es «un mito... renovado sin cesar» que se «autocrítica y autoregula» («Roumain» 258, 260). La ciencia es un producto o formación cultural como lo es el mito; lo comprueba Serres convincentemente en *Feux*

³ La traducción es mía, como las demás que aparecen en el artículo en las que no se indica al traductor.

et signaux respecto a la genética y los símbolos que Zola utiliza en *Le Docteur Pascal*. Apuntan Harari y Bell en la introducción a *Hermes* de Serres que, para Serres, «la ciencia no sólo *no* excluye al mito, sino que en ciertos casos se enriquece por medio del mito». Es más: «No hay jerarquía de formaciones culturales» (xix). Al juicio de Serres, «el mito informa a la ciencia, precede e introduce al conocimiento científico... Al darse cuenta de que en el mito se encuentra el origen de los avances científicos y que puede estar inextricablemente relacionado [el mito] con la ciencia» Serres «mina el axioma positivista principal que describe el conocimiento científico como el progreso hacia una verdad mayor» (xxi).

Por último, Allan mantiene que después de que nos decepcionaron la fe en la ciencia durante la Ilustración y «la esperanza en el siglo diecinueve de que la ciencia lo explicaría todo», en nuestra época los éxitos tecnológicos y científicos nos deslumbraron hasta que llegamos «a creer que la única verdad es la científica», como declaró Bertrand Russell (14, 2). Se estimaba que «únicamente la ciencia» busca «la Verdad... sin crear ilusiones. Todo lo demás (nuestra subjetividad en las pasiones, el arte, el mito, y... la religión) no son sino un ornamento o, de hecho, puras trampas» (14). Hemos llegado a darnos cuenta tardíamente de que «también la Verdad científica sólo adorna la realidad» (14). Las teorías científicas no esclarecen más «la esencia de las cosas que los sistemas mitológicos y la revelación mística» –los tres ofrecen métodos de interpretar el conocimiento que son igualmente valederos, aunque no idénticos– (2, 8)⁴.

El mito de la ciencia en *Nueva inestabilidad*

La perspectiva sarduyana es afín a la de Lévi-Strauss, Doty, MacCormack, Serres y Allan, pero Sarduy desarrolla otras variantes del tema. Severo pone al descubierto el estilo figurado que utilizan los científicos al discutir la cosmología en los capítulos I a V de *Nueva inestabilidad*. Sugiere que es parecido al de los mitos en el sexto y último capítulo, intitulado «Fórmulas para salir a la luz», al combinar de una manera neobarroca poesía y diagramas⁵, conjuntamente con trozos de textos científicos y míticos.

⁴ Sarduy recurre a Allan en *Nueva inestabilidad*. No lo cita Sarduy al explorar las conexiones entre el mito y la ciencia, sino cuando se refiere al impulso organizador o integrador de la ciencia, en contraposición al aspecto analítico del método científico.

⁵ Con respecto al neobarroco, consúltese mi «*Scientific and Neobaroque (In)stability* in *Nueva inestabilidad*» en *Between the Self and the Void*. Sarduy describe el neobarroco no sólo en *Nueva inestabilidad*, sino también en «*El barroco y el neobarroco*», *Barroco y La simulación*. Estos cuatro textos fueron compilados en *Ensayos generales sobre el Barroco*.

Después de cuestionarse sobre las aporías que el *big bang* elude o encubre y lo difícil de imaginar que es la expansión continua del universo, asevera Sarduy en *Nueva inestabilidad* que

si bien el concepto final de la cosmología contemporánea corresponde con lo menos figurable, con lo irrepresentable puro, para llegar a ese concepto los científicos recorren un terreno metafórico poblado de recursos evidentes, de comparaciones que no pueden ser más figurativas... La Ciencia –la Cosmología– es la ficción de hoy... 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 gigantas rojas, las viajeras azules y los huecos negros.

Por otra parte, para domesticar la imagen global, para hacerla visualizable, los cosmólogos han acudido sin reparos a la miniaturización caricatural... [de] las *maquetas*...

La maqueta... hace [al universo], 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: ya los antiguos comparaban las nebulosas con cangrejos, centauros, arqueros y osos. (39, 40, 41)

En este trozo, alude Sarduy al comienzo mítico de la astronomía mediante las metáforas de antaño que transformaban las constelaciones en fauna real y fabulosa o figuras humanas. Como Serres, Sarduy destruye la jerarquía de las formaciones culturales que son el mito y la ciencia. Socava Sarduy la autoridad ontológica de la ciencia simultáneamente al equiparar sus metáforas a las de la ficción.

La imagen del *big bang*, a la que se refiere Sarduy en la cita, repercute en *Barroco*, *Big Bang*, *Nueva inestabilidad* y *Pájaros de la playa*, entre otros textos. Esta teoría del estampido primigenio reemplazó a la del universo estable del *steady state* –*Leitmotiv* de *Barroco* y obras anteriores a *Nueva inestabilidad*⁶. Éste sería un buen ejemplo del proceso que menciona MacCormack de que las teorías científicas pueden ser invalidadas por otras y que, cuando se arrojan el poder de explicar la realidad definitivamente, y tomamos el punto de vista metafórico que nos ofrecen literalmente, creamos un mito. Al revelar las metáforas subyacentes del discurso científico⁷, Sarduy derruye el mito positivista de la transparencia denotativa.

Uno de los pocos trabajos que se han publicado sobre Nueva inestabilidad hasta el momento es el perspicaz artículo de Costa, mas no se dedica exclusivamente a Nueva inestabilidad. Aunque tratan de obras anteriores a Nueva inestabilidad, son útiles los estudios de Guerrero y Méndez-Rodenas acerca del neobarroco sarduyano y el de González Echevarría sobre otros aspectos.

⁶ Véase la definición del *steady state* en *Barroco* 94, además del artículo de Leonor Ulloa sobre cómo funciona el *steady state* en las obras que Sarduy publicó antes de *Nueva inestabilidad*.

⁷ Véanse los comentarios de Sarduy en «El barroco y el neobarroco» y en la entrevista de los Ulloa.

En sus obras, Sarduy emplea las metáforas del universo del *big bang* que enumera en el pasaje citado y que aparecieron antes en su libro titulado *Big Bang*. Los siguientes casos lo ejemplifican: Pup es una enana blanca personificada en *Cobra*; Gigante y Enana, cuyos nombres traen a la mente los «seres vistosos» que habitan el universo cosmológico, aparecen en *Colibrí*. Hay representaciones verbales y diagramas astronómicos en la prosa y poesía de *Big Bang* y en varios poemas de *Nueva inestabilidad*. En *Pájaros de la playa*, Sarduy ficcionaliza el tema por medio de un cosmólogo, atento al estudio del *big bang*, que simultáneamente es escritor del Diario intercalado en la novela. La «Luz fósil», como reza un texto así titulado de *Big Bang*, es «testigo de la explosión que dio origen al universo» (55); se repite esa luz en varios sitios de *Nueva inestabilidad*, además de en «Matta dibuja lo invisible: el viento» y «Que se quede el infinito sin estrellas» de *Un testigo*.

Sarduy no aísla la ciencia del mito, sino todo lo contrario: establece un diálogo entre ambos en «Fórmulas» de implicaciones epistemológicas y ontológicas. En el texto I de «Fórmulas», cita a Feyerabend⁸:

Es importante que las alternativas teóricas se erijan unas contra otras y no se consideren aisladas o *castradas* por ninguna forma de des-mitologización. A diferencia de Tillich, de Bultmann y de sus discípulos, debíamos de considerar la imagen bíblica del mundo, la epopeya de Gilgamesh, la Iliada, el Edda, como *cosmologías alternativas* y terminadas que pueden servir de reemplazo o de sustitución a las teorías 'científicas' de un período dado. (*Against* 33nl, traducido en *Nueva* 57)⁹.

Sarduy exagera las deducciones del filósofo al hacer equivalentes las «cosmologías alternativas» míticas y las teorías científicas en «Fórmulas». El que Feyerabend proponga que «la ciencia debe enseñarse como una perspectiva entre muchas y no como el único camino hacia la verdad y la realidad» (*Against* viii), no significa que la ciencia y el mito sean iguales, a pesar de que los valora análogamente. Insta Feyerabend a los filósofos y científicos que empleen su método anárquico, contrainductivo, como triaca contra el estancamiento de la epistemología y de la filosofía de la ciencia que preservan el *statu quo*. Estima Feyerabend que sólo por medio de un método pluralista como el suyo avanzará el conocimiento científico.

⁸ En los capítulos I a V, nuestro autor también apoya parte de sus argumentos en Feyerabend, por ejemplo, cuando se refiere a las argucias de las que se sirvió Galileo para convencer a otros de que sus hallazgos, que iban a contracorriente de la ciencia de su época, eran válidos.

⁹ Sarduy usa la edición en francés que no pude conseguir. Por ende, mis referencias a Feyerabend vienen de la edición en inglés.

Dedica «Fórmulas» a Hubble y Sinosiaín especialmente por sus contribuciones astronómicas, ya que permitieron que se comprobara la teoría del *big bang* cuya *retombée* es céntrica en *Nueva inestabilidad*¹⁰. Si predominan los conceptos científicos en los ensayos de los capítulos I-V, Sarduy baraja poesía y prosa de diversa índole en «Fórmulas». El texto numerado I de Feyerabend, que ya comentamos, es filosófico. III y VIII provienen de artículos científicos. III se refiere a la relatividad de Einstein y la teoría del *big bang*; menciona a Hubble nuevamente. VIII es típico del lenguaje figurado del discurso científico que Sarduy examina en los capítulos anteriores de *Nueva inestabilidad*, en el caso de los «huecos negros», los personificados «‘cadáveres’ de estrellas» y la maqueta del «universo-iceberg», etc. (61).

En II, la mitólogo Esnoul dictamina sobre la creencia de la India en la creación cíclica. Sarduy cita el *Rig Veda* (V), el texto de los Tres Reinos de China (VI), el de Lao Tseu (VII), *Cien mil serpientes* (IX), un texto del Irán preislámico (X) y otro israelita (XI), los cuales examinan el génesis universal por distintas vertientes. Aparecen Ra y Noun en IV, junto con la idea de la creación cósmica, pero surgen de fuentes muy distintas: *El libro de los muertos y Egipto* de las *Guides bleus*. Ra es el dios solar egipcio, asociado con la inmortalidad, y Noun el «Océano Primordial» del que fue creado y sobre el que navega Ra en su barca; son entes a los que aluden parcialmente los poemas XII, XIII y XIV. P’an-kou, Zourvân y Yahwéh son los protagonistas de VI, X y XI, respectivamente, sin que el punto de vista ecuménico sarduyano privilegie a ninguna de las tradiciones religiosas que incluye en «Fórmulas».

Es serio el tono con el que presenta a las entidades divinas o semidivinas en «Fórmulas para salir a la luz» (título que se refiere a la iluminación, purificación o luz fósil). Se opone al lúdico de *De donde son los cantantes* y *Maitreya*, novelas en las que Sarduy se mofa de las dos grandes figuras míticas del Occidente y del Oriente, Cristo y Buda. Este cambio de actitud en *Nueva* no significa que Sarduy nos imponga soluciones autoritarias o que haya aceptado una religión establecida hacia el final de su vida, ya que en las viñetas epifánicas «El libro tibetano de los muertos», «Última postal para Emir» (Rodríguez Monegal) y «Carta de Lezama» (Lima) en *El Cristo de la rue Jacob*, la única vida eterna es la que proporciona la escritura. En consonancia con la óptica neobarroca sarduyana, tampoco claudican a un *logos* los personajes agónicos por SIDA que buscan la diafanidad en *Pájaros de la playa*¹¹.

¹⁰ Para la definición de *retombée*, término que Sarduy atribuye a Lacan (81), véanse *Nueva inestabilidad* 54nl y Barroco.

¹¹ Sobre el SIDA y esta búsqueda, véase «Pájaros de la playa and Sarduy's Hidden Metaphor of Illness and Decay» de los Ulloa.

Cierra «Fórmulas» con poesía: XII-XVI contienen diagramas que imitan a los científicos y fotos astronómicas que representan el tema de cada poema gráficamente. XII está encabezado por una esfera transformada en plano que evoca la universal –es un modelo o maqueta geométrica que amplía Sarduy–; XIII, por dibujos del universo después del *big bang*, a los que hace eco el principio del poema; XIV, por el sol al que viaja el creyente; XV, por una onda, paralela a la oscilación del pensamiento; XVI, por vistas galácticas –la metafórica– «hélice de luz» connota «galaxia» mediante vocablos que vienen del registro científico¹².

Sarduy concede a los mitos igual importancia que a la ciencia en *Nueva inestabilidad*, según hemos constatado. Tanto el mito como la ciencia ofrecen modos equivalentes de entender la realidad para Sarduy. Los textos míticos en «Fórmulas» ponen énfasis en que «un principio eterno –sea dios, absoluto impersonal...–» u otro ente (Esnoul 332, traducida en *Nueva* 58) crea el universo, y los de la cosmología actual, en la creación por medio de la explosión inicial del *big bang*. Sarduy da a entender que la ciencia es nuestro mito contemporáneo, nuestra cosmogonía, al juntar polifónicamente textos científicos y míticos en «Fórmulas». De esa manera, incita al lector o a la lectora que sintetice por su cuenta distintas versiones de la realidad¹³.

Alicia Rivero-Potter

Obras citadas

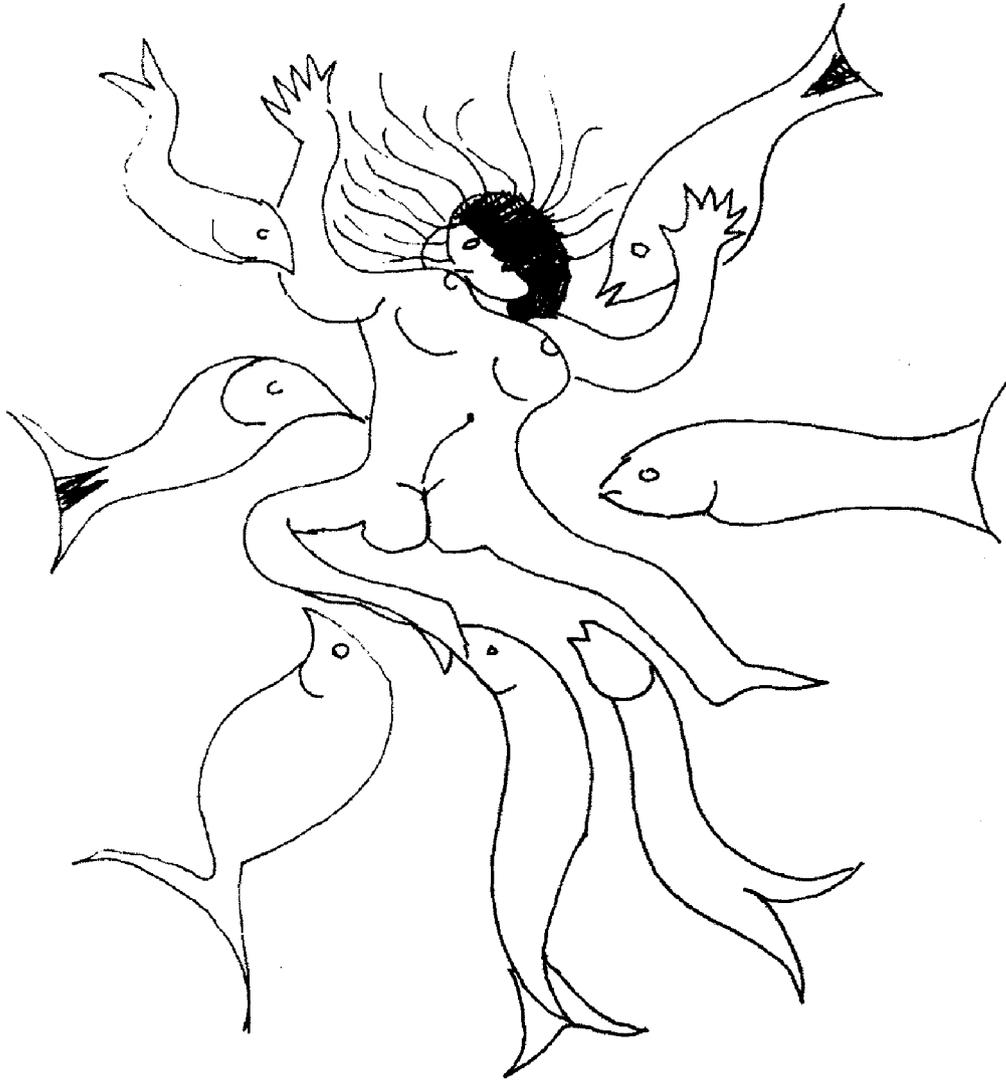
- ALLAN, HENRI. *Enlightenment to Enlightenment: Intercritique of Science and Myth*. Trad. Lenn J. Scramm. Albany: State U of New York P, 1993.
- CASSIRER, ERNST. «Critical Idealism as a Philosophy of Culture». *Symbol, Myth, and Culture: Essays and Lectures (1935-1945)*. Ed. Donald P. Verene. New Haven: Yale UP, 1979. 64-91.
- COSTA, HORACIO. «Sarduy: La escritura como *épure*». *Revista Iberoamericana* 154 (1991): 275-300.
- DOTY, WILLIAM G. *Mythography: The Study of Myths and Rituals*. University, AL: U of Alabama P, 1986.
- ESNOUL, ANNE-MARIE, et al., eds. *Sources orientales: La naissance du monde*. Vol. 1. París: Seuil, 1959.

¹² Analizo los poemas XII-XVI por extenso en «Scientific and Neobaroque (In)Stability in Nueva inestabilidad».

¹³ Acerca de la función del lector en Sarduy, véase mi *Autor/lector*.

- ELIADE, MIRCEA. «Sacred Time and Myths». *The Sacred and Profane: The Nature of Religion*. Trad. Willard R. Trask. 1957; Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1959. 68-113.
- FEYERABEND, PAUL. *Against Method*. 3ra ed. Nueva York: Verso, 1993.
- FRAZER, JAMES G. «Farewell to Nemi». *Balder the Beautiful: The Fire-Festivals of Europe and the Doctrine of the Eternal Soul*. Londres: MacMillan, 1923. 304-09. Vol. 7.2. de *The Golden Bough*.
- GIQUEAUX, EDUARDO J. *Hacia una nueva definición esencial del mito*. Buenos Aires: Juárez, 1971.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover, NH: Norte, 1987.
- GUERRERO, GUSTAVO. *La estrategia neobarroca: Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*. Barcelona: Del Mall, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. «La Structure des mythes». *Antropologie structurale*. 1958; París: Plon, 1974. 227-55.
- MACCORMAC, EARL R. *Metaphor and Myth in Science and Religion*. Durham, NC: Duke UP, 1976.
- MÉNDEZ RODENAS, ADRIANA. *Severo Sarduy: El neobarroco de la transgresión*. México, UNAM, 1983.
- RIVERO-POTTER, ALICIA. *Autor/lector: Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy*. Detroit: Wayne State UP, 1991.
- «Scientific and Neobaroque (In)stability in *Nueva inestabilidad*». *Between the Self and the Void: Essays in Honor of Severo Sarduy*. Ed. Alicia Rivero-Potter. Cuban Literary Studies. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish American Studies, en vías de publicación.
- SARDUY, SEVERO. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- *Big Bang*. Barcelona: Tusquets, 1974.
 - *Cobra*. 1972; Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
 - *Colibrí*. Barcelona: Argos Vergara, 1984.
 - *De donde son los cantantes*. 1967; México: Joaquín Mortiz, 1970.
 - «El barroco y el neobarroco.» *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. 1972; México y París: Siglo Veintiuno y UNESCO, 1974. 167-84.
 - *El Cristo de la rue Jacob*. Barcelona: Del Mall, 1987.
 - *Ensayos generales sobre el Barroco*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
 - *La simulación*. Caracas: Monte Ávila, 1982.
 - *Maitreya*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
 - *Nueva inestabilidad*. México: Vuelta, 1987.
 - *Pájaros de la playa*. Barcelona: Tusquets, 1993.
 - *Un testigo perenne y delatado precedido de Un testigo fugaz y disfrazado*. Madrid: Hiperión, 1993.
- SERRES, MICHEL. *Feux et signaux de brume: Zola*. París: Bernard Grasset, 1975.
- *Hermes: Literature, Science, Philosophy*. Ed. Josué V. Harari y David F. Bell. 1982; Baltimore: Johns Hopkins UP, 1992.

- «Roumain et Faulkner traduisent l'Écriture». *Hermes III: La Traduction*. París: Minuit, 1974. 245-69.
- ULLOA, JUSTO C. y LEONOR A. ULLOA. «Señales enviadas desde Arecibo: Conversación con Severo Sarduy». *Crítica Hispánica* 6.2 (1984): 175-76.
- ULLOA, LEONOR A. «Signos en rotación en el neobarroco pictórico de Severo Sarduy». *Ometeca* 1.1 (1989): 62-76.
- y JUSTO C. ULLOA, *Pájaros de la playa* and Sarduy's Hidden Metaphor of Illness and Decay». *Between the Self and the Void: Essays in Honor of Severo Sarduy*. Ed. Alicia Rivero Potter. Cuban Literary Studies. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish American Studies, en vías de publicación.



J. Soriano
71.

Juan Soriano: *Mujer con peces*, 1971

La nación desde *De donde son los cantantes* a *Pájaros de la playa*

En 1967, cuando apareció *De donde son los cantantes*, era evidente que, a pesar de los indiscutibles triunfos políticos, artísticos e ideológicos de la ensayística, y aún de la narrativa de la identidad cultural, existía una discordia manifiesta entre sus planteamientos y la realidad política y social de América Latina. En la narrativa, la transformación que se venía anunciando desde las obras tempranas de Juan Carlos Onetti, pongamos por caso, era el carácter eminentemente urbano de la nueva novela latinoamericana, contraria a toda ficción rural basada en atavismos primitivistas presuntamente reivindicatorios de culturas preoccidentales. En el ensayo, las voces magisteriales de los Rodó, Mariátegui, Henríquez Ureña, Reyes, Lezama Lima y hasta Paz, parecían encubrir, más que revelar, los mecanismos internos de la renovada cultura latinoamericana. En vez de una identidad, de una coincidencia entre visión artística y realidad, había más bien una disonancia que esas voces disimulaban con razones y relatos cuyo atractivo era indiscutible, pero que se perfilaban como una ideología caduca y una estética agotada. Es decir, se trataba de la construcción de imágenes, figuras, relatos y teorías cuya coherencia y capacidad de persuasión dependía de su poder para ocultar más que para revelar lo activo y vigente de la cultura latinoamericana del momento¹. El carácter y existencia misma de esas ficciones sobre la cultura, de más está decir, era un componente importante de la cultura misma en ciertos niveles, pero el descontento con el modelo de la «expresión» y la «identidad» era indiscutible a fines de los sesenta.

Por lo tardío de su independencia, la llegada en época reciente de numerosos africanos, la proximidad amenazadora de los Estados Unidos, y la irrupción de un movimiento revolucionario agudamente nacionalista, el tema de la identidad nacional ha sido una constante en la literatura cubana del siglo XX. Ya en el siglo XIX había sido tema obsesivo de pensadores patriotas como José Martí, que crearon el concepto de la nación cubana antes de que existiera ésta como tal, ni mucho menos como Estado. Este desfase en el inicio le ha dado al nacionalismo cuba-

¹ He desarrollado este tema en *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin-London: The University of Texas Press, 1985.

no, en su manifestación literaria tanto como en otras, una enorme vehemencia. En la isla, la tradición más reciente de la ensayística de la identidad parte de Jorge Mañach y su *Indagación del choteo*, de 1927, continúa en el ensayo de Juan Marinello *Americanismo y cubanismo literario*, de 1932, sigue en la obra de Fernando Ortiz, sobre todo en su importante conferencia de 1939 «Los negros y la cubanidad», continúa en *La expresión americana*, de José Lezama Lima, publicada en 1957, sigue en *Tientos y diferencias*, de Alejo Carpentier, que es de 1962, y cierra un ciclo en *Calibán*, de Roberto Fernández Retamar, que es de 1971, apenas cuatro años posterior a *De donde son los cantantes*, pero realmente anterior en términos de la evolución literaria e ideológica latinoamericana. Seguirán otras propuestas, inclusive las de Gustavo Pérez Firmat en *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature* (1989), y *La isla que se repite* (1989), de Antonio Benítez Rojo, que ofrecen polémicas revisiones de la tradición hechas desde el exilio².

Ortiz tuvo el valor de proclamar en 1939 que la «cubanidad» más arraigada era la de los negros, porque, a diferencia de los criollos blancos de cualquier origen, para aquéllos nunca hubo posibilidad de retorno a una madre patria añorada y acogedora. La patria de los negros tenía que ser Cuba. Es testimonio de su éxito como programa social y pedagógico que considerara la exclusión de lo africano de cualquier planteamiento sobre la cubanidad ni siquiera puede concebirse hoy, y que en última instancia lo propuesto por Fernández Retamar casi treinta años después no dista mucho de lo dicho por Ortiz. Todas las tendencias hacia la formulación de la cubanidad –inclusive en un libro como *La música en Cuba* (1946) de Carpentier– fueron canalizadas en Cuba por el grupo *Orígenes*, que dirigía Lezama Lima, y alcanza su expresión doctrinaria más pura en la obra de Cintio Vitier *Lo cubano en la poesía* (1958). Montada sobre un esquema providencialista hegeliano, la teoría de Vitier hace que la cubanidad sea una búsqueda de sí a través de la poesía, un reconocimiento y expresión de lo autóctono que alcanza su apoteosis en el verso del maestro Lezama. Esta es la tradición que hereda Sarduy, y que en su obra sufre la modificación más original de los últimos treinta años, culminando con su novela póstuma *Pájaros de la playa* (1993), que discutiré en este contexto luego de hacer un recorrido somero por las obras suyas anteriores que plantean el tema de lo cubano³.

² Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna* (Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1989); Gustavo Pérez-Firmat, *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

³ Aunque pretendo ampliar y mejorar lo dicho, las bases de mucho de lo que propongo aquí, así como un desarrollo más cabal de algunos temas, se encuentra en mi *La ruta de Severo Sarduy* (Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1986).

Aunque para 1967, cuando publica *De donde son los cantantes*, Sarduy hace ya siete años que vive exilado en París, este texto suyo aprovecha como ningún otro, muy en particular aquellos escritos en Cuba misma, la ruptura histórica, política y cultural que constituyó la Revolución para someter el discurso de lo cubano —y por extensión de lo latinoamericano— a un análisis disolvente que marca un hito en la literatura de la identidad en América Latina⁴. *De donde son los cantantes* es como un vasto tapiz que representa el mito de lo nacional, pero visto desde atrás, desde sus costuras, desde sus mecanismos de construcción, aun o sobre todo de aquellos de los cuales estamos menos conscientes. En esto asistió no poco a Sarduy haber estado inmerso en el movimiento estructuralista y postestructuralista, y conocer como ningún otro latinoamericano las teorías de Lacan y otros *maîtres à penser* del momento. En la novela se pone de manifiesto todo aquello que era necesario velar para preservar la coherencia de planteamientos anteriores de la cultura cubana y latinoamericana. En términos psicoanalíticos, que sólo utilizo por su accesibilidad, el texto de Sarduy ilumina una especie de denso y oscuro subconsciente cultural, liberando lo que permanecía reprimido, dramatizando, como en una psicomaquia, su juego de figuras y fantasmas. Por ejemplo, la pluralidad y fluidez de los roles sexuales que el lenguaje escamotea con sus géneros gramaticales se hacen manifiestas en la elaboración de los personajes, que son travestís de entrada, sin que sepamos cuál fue su sexo «de origen.» Lo sexual de aquí en adelante siempre será simulación en Sarduy. En *De donde son los cantantes* toda la cultura, desde el idioma mismo en adelante, aparece movida por una serie de perversiones generadas por el deseo, el ansia de poder y el sadismo, pero a la vez constituida por el afán de encubrirlas, de disimularlas, de traducirlas. Porque la liberación de lo reprimido no conduce tampoco a su celebración —no se trata de una literatura *gay* en el sentido partidista o enrolado que el término tiene hoy—. No hay panacea o narcisismo de ese tipo en la novela de Sarduy, como tampoco hay folklore. Se dramatizan componentes disimulados en la constitución de lo cubano, pero éstos aparecen, a su vez, como productos de pulsiones no menos perversas. Si quisiéramos darle nombre, se trata del elemento Bataille de la obra de Sarduy. Toda cultura es un entrelazamiento de códigos elaborados para canalizar esas fuerzas y hacer posible lo social y su representación —siempre dinámica, mutable, en vías de tergiversación— ambos susceptibles siempre a un análisis develador de sus mecanismos y estructuras de construcción.

De donde son los cantantes puede leerse, por lo tanto, como una crítica del proyecto origenista, a pesar de que Sarduy se declarará más tarde

⁴ Remito a mi edición crítica de *De donde son los cantantes* (Madrid: Cátedra, 1993).

discípulo, y hasta «heredero,» de Lezama Lima⁵. Típico de su momento, el grupo Orígenes pensaba la cultura estrictamente en términos de la alta cultura, sobre todo de la poesía, su expresión más pura (esto es más cierto entre los acólitos de Lezama Lima, como Vitier, que en el maestro mismo, donde la cultura existe como un todo sin fisuras, fronteras o jerarquías). En *De donde son los cantantes* la cultura no es la alta, pero tampoco es la popular, en el sentido folklórico de la tradición ensayística de la identidad. Sarduy aísla ese segmento de la cultura nacional que pudiéramos designar populachero, donde la clase media baja y la baja alta se confunden. En esa confusión nada es genuino, estable, o puro, todo está en proceso de transformación, contaminación, y hasta degradación. Todo es asimilable, en especial los productos de los *mass media* que modifican la cultura nacional, sustrayéndole el aura de lo autóctono. Es el ámbito propio del *kitsch*, de lo abyecto, de lo rechazado por la cultura oficial, inclusive la política. Por eso *De donde son los cantantes* toma su título de un son del Trío Matamoros, no de un verso de Martí, pongamos por caso, o de Lezama Lima. Por su dinámica, esta cultura populachera es crítica, paródica, desfachatada; es esencialmente urbana, pero de los bordes de lo urbano. En ella pululan travestís, prostitutas, expertos en tatuajes, drogadictos, expendedores de drogas, y otros trasnochados que van a constituir de aquí en adelante los habitantes de la ficción sarduyana. Es algo así como el ámbito de lo soez de que ha hablado el gran escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez.

Pero la crítica más despiadada en *De donde son los cantantes* es contra el providencialismo neohegeliano, pero en el fondo católico, de los originistas, sobre todo de Vitier en *Lo cubano en la poesía*. Toda la historia de Cuba, vista a través de los subproductos de las culturas hispánica, africana y china va como amontonándose en la novela de Sarduy, hasta desembocar en una rumbosa procesión paródica en que los personajes llevan en andas hacia La Habana, partiendo de la provincia de Oriente, una imagen de Cristo (también de Castro) que va pudriéndose en el camino. En la capital, sepultada por la nieve, los balacean desde helicópteros. La conclusión es una alegoría de la cultura nacional como encubridora de una violencia irreductible que a la larga siempre hace irrupción a través de todos los aisladores. El blanco de la irreal nieve que cubre La Habana, y que representa la muerte en ciertas doctrinas afrocubanas, también sugiere un final que no es apoteosis del significado, sino de su ausencia. *De donde son los cantantes* es una teleología sin fin que no alcanza a convertirse en teodicea. El «donde», con y sin acento, pregunta

⁵ Severo Sarduy, «Un heredero,» en el dossier de ensayos incluido en *Paradiso*, edición crítica, Cintio Vitier coordinador. (Madrid: UNESCO-Colección Archivos, 1988), págs. 590-95.

o respuesta, de donde son los cantantes es ese lugar móvil, mutante, representado por el texto.

Todos estos elementos de su concepto de lo cubano, presentes desde *De donde son los cantantes*, perduran en Sarduy, con algunas modificaciones significativas. *Cobra* (1970) es la novela más difícil de Sarduy, y la que menos parece responder a la dialéctica de la identidad nacional. No hay duda de que esta obra refleja la fascinación del grupo *Tel Quel* con la China de Mao. Pero en Cuba también hay chinos, elemento étnico soslayado de la cultura oficial cubana que ya Sarduy había destacado en *De donde son los cantantes*. Pero la pesquisa de *Cobra* sobre el lenguaje y la significación tiene además una dimensión histórica y anagramática que remite a Cuba y al tema de la identidad. Para empezar, a medida que los personajes atraviesan la India nos percatamos por una serie de alusiones que recorren a la inversa, por así decir, el error de Colón, que creyó haber llegado a las Indias. «Las Indias Galantes,» nombre del bar donde recalán algunos de ellos, nos recuerda que el origen de la historia latinoamericana —quiero decir, de su 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. Los personajes tratan de controlar esta errancia del lenguaje mediante la inscripción somática, el tatuaje, cifra última de un signo que siempre hace por desprenderse del referente. El tatuaje también evoca el dolor de la inscripción, de la imposición de la letra y del sentido. *Cobra* apenas encubre esos mecanismos de autoconstitución de la cultura que parten de la diferencia, representada como la herida inevitable de la escritura dérmica. Lo aproximativo del lenguaje se revela también en el emblema clave de la novela, que es su propio título. La cobra es un símbolo fálico, por supuesto, construcción, erección de la sexualidad, signo de su materialidad falsa, desmontable, serpiente en el origen de tantas teogonías. La presencia en *Cobra* de una figura paródica de Lacan, el Dr. Ktazob, experto en cirugía sexual, sugiere que en la novela se explora el «imaginario» cubano, sobre todo la construcción del machismo⁶. Pero «cobra» también puede aludir al cobre de la Virgen de la Caridad del Cobre, virgen patrona de Cuba, y hasta pudiera ser una versión viciada del nombre de la isla. Por último, 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*.

⁶ Ver sobre el tema de la castración el brillante ensayo de René Prieto, «The Ambivalent Fiction of Severo Sarduy,» Symposium (Washington, D.C.), Primavera de 1985, págs. 49-60.

Pero la novela de Sarduy que más se concentra en el tema de lo cubano desde *De donde son los cantantes* es *Maitreya* (1978). *Maitreya* es una alegoría geográfica en que los personajes, en busca del nuevo Buda, se desplazan desde el Tibet hasta Cuba misma, pasando por Colombo. De Cuba pasan (desde luego) a Miami y a Nueva York, para terminar en Irán, en vísperas de la revolución fundamentalista islámica. *Maitreya* es, además, la biografía de Luis Leng, personaje menor de *Paradiso* (es un cocinero), la monumental novela de Lezama. Hay un fuerte elemento afrocubano en *Maitreya*; la santería parece haberse convertido en «lo cubano.» El sentido de la alegoría es apropiadamente amplio: de un Tibet asolado por los chinos de la República Popular, que esgrimen una ideología occidental, llegamos a un Oriente Medio estremecido por un movimiento que aspira a borrar las huellas de Occidente y regresar a su religión y costumbres tradicionales. Como en otras novelas de Sarduy, los personajes se desplazan por el mismo ámbito donde las culturas nacionales están en un proceso de transformación global, en que éstas son recicladas por las prácticas culturales que emanan del mundo desarrollado. El de *Maitreya* es, a nivel planetario, el mundo de la contaminación que ya vimos a escala cubana en *De donde son los cantantes*, región en que los residuos de las culturas y religiones tradicionales flotan desasidos de un centro de significación. El budismo y la santería se barajan con lo islámico. En *Maitreya* se plasma uno de los grandes temas de Sarduy: la bancarrota de las promesas de la Ilustración, entre ellas el concepto moderno de la nación, y la nostalgia por culturas tradicionales sólo rescatables en sus fragmentos degradados, incapaces ya de ser vehículos de lo sagrado.

Antes de pasar a las últimas novelas de Sarduy, recapitulemos qué cambio de paradigma se lleva a cabo en su obra, y qué nuevo modo anuncia o anticipa. No es necesario buscar cortes cronológicos decisivos y categóricos. Ya vimos cómo *De donde son los cantantes* es casi estrictamente contemporánea de *Calibán*. La obra de Sarduy coincide en sus inicios con el *boom*, pero desde el principio toma distancia de éste. La ensayística y la narrativa de la identidad se basaban en un modelo que podemos llamar filológico. El amor a la lengua, para ceñirnos a la etimología, conducía a buscar su origen y centro de significación, lo esencial de su modo de ser. Esa esencia, esa identidad, equivalencia u homología con los otros productos culturales, se manifestaba a través de dos modos principales de representación: grupos que 1) retienen más o menos intactos, inmunes a la historia, sus culturas tradicionales; 2) que están además organizados en familias de estructura patriarcal⁷. Los gru-

⁷ Ver Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National romances of Latin America* (Berkeley: University of California Press, 1991), donde se propone que existe una rela-

pos podían ser campesinos de origen ibérico, negros o indios. La mulatización era posible, pero ésta se daba como por suma de rasgos y elementos más que por amalgama dinámica de éstos. Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, y luego Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*, representan la esencia de la mexicanidad mediante el «romance familiar» de la Malinche y Cortés. García Márquez centra la historia de Macondo en el frondoso árbol genealógico de los Buendía, con sus nombres repetidos y rasgos físicos y morales reiterados⁸. *Paradiso* es la historia de los Cemí, y del vacío que deja la muerte del Coronel. Y así sucesivamente.

En la narrativa de Sarduy no hay casi nunca grupos familiares en el sentido convencional, por lo tanto se ha abolido el núcleo que compone y conserva la nación y sus símbolos. El conjunto de personajes se constituye de manera más bien fortuita, y estos se relacionan o reproducen de forma teogónica, nunca de la manera biológica convencional. En Sarduy hay matronas, pero no madres; proxenetas, pero apenas padres. Auxilio y Socorro, por ejemplo, son una pareja de gemelos dioscúricos yorubas —son *ibeyes*— pero también los une el pleonasma de sus nombres, que quieren decir casi lo mismo. Tampoco aparecen muchos nombres y apellidos comunes. Generalmente los nombres son sobrenombres (o *nommes de guerre*) que destacan, humorísticamente, características físicas o morales: así, pongamos por caso, La Tremenda, Cobra, Pup, El Dulce, La Cadillac, La Senecta, El Japonésón. En cuanto al lenguaje pasamos de la filología a la lingüística, de las palabras cargadas de su sentido etimológico a las palabras que se relacionan en el presente para formar una efímera *langue*, la jerga del momento, del ahora mutable, que se descarga de su lastre tradicional. La lengua en Sarduy es un sistema dinámico de relaciones que sirve tanto para olvidar como para recordar, nunca depósito de significados dados o inertes. Evidentemente la fluidez de los roles sexuales, su dependencia en la simulación antes que en la anatomía (que se elude, o mejor, se elide, cuando se erige en obstáculo) es otro de los cambios fundamentales con relación al paradigma anterior, que reproducía (valga la palabra), como ya se ha dicho, el núcleo familiar patriarcal. El escenario en que actúan estos grupos *ad hoc* no es ya un paisaje típico, ni siquiera distinto, sino ciudades de la periferia de Occidente, o barrios marginales de ciudades occidentales, que parecen una gran ciudad, o tal vez mejor, una enorme ciudadela, mezcla de cul-

ción entre los proyectos nacionales y la estructura familiar en la novela hispanoamericana del siglo XIX. Estas alegorías genealógico-patrióticas continúan y se complican en las novelas criollistas y las del boom.

⁸ Patricia Tobin ha estudiado la genealogía como recurso estructurador en la novela, inclusive *Cien años de soledad*, en *Time and the Novel: The Genealogical Imperative* (Princeton: Princeton University Press, 1978).

turas en tránsito y transición, donde puede haber (y hay) una fonda en Manhattan que se llama «Asia de Cuba».

En *Colibrí* (1984), la novela siguiente, Sarduy escribe una versión invertida –pervertida– de la novela de la selva latinoamericana. Es un texto que expande al ámbito continental la ruptura del pacto mimético que hemos observado en su obra precedente, pero que a la vez, por su temática señala la dispersión del grupo Tel Quel, y la búsqueda por parte de Sarduy de un engaste típicamente hispanoamericano para sus novelas. Es también obra fundamental desde una perspectiva estrictamente biográfica por una razón: que en *Colibrí* el efebo, el joven, va a convertirse en la figura de autoridad, va a acceder a la adultez y al poder al desaparecer la Señora. El final es ambiguo: *Colibrí* va a tomar posesión de la Casona, pero ésta ya no es más un emporio gay y centro de amañados combates de lucha libre. Ahora es un manicomio. Fue la única vez que en Sarduy el joven asume el poder y la identidad completa que le brindaría la madurez y el poder.

Cocuyo (1989), la última novela que Sarduy escribió antes de saberse enfermo de sida, constituye una regresión en todos los sentidos, que lo hace volver explícitamente al tema de lo cubano al tomar un sesgo decididamente personal y reminiscente. *Cocuyo* es una suerte de autobiografía, pero de forma muy oblicua, como es usual en Sarduy (aludo al concepto lezamiano de la vivencia oblicua). En la novela se pasa del contexto cultural a la vida individual, del todo al fragmento desde el cual observar ese todo. La historia y cultura cubanas están alegorizadas en la vida del joven, versión de la del propio escritor, lo cual es evidente si cotejamos la novela con ensayos de Sarduy como *La simulación* (1982) y *El Cristo de la rue Jacob* (1987) –y más claro aún–, desde luego, para los que lo conocimos bien. El cambio de dirección no es hacia un yo centrado y lastrado por la historia, sino hacia un yo fracturado, roto por ésta. Es un yo testigo, no actor, mirón de su propia existencia, caja de resonancia de las acciones de los mayores.

Cocuyo narra la vida de un niño que, para vengarse de las burlas de su familia provocadas por su vocación de escritor, intenta asesinarlos con un matarratas, lo rescata una señora que dirige lo que parece ser un hospicio para huérfanos, trabaja en un bufete de abogados venales y perversos, se enamora de una joven, pero pronto se da cuenta de que la Bondadosa, como se llama irónicamente su protectora, es cómplice de dos turbios personajes que convierten a las pupilas en prostitutas. Al final, han entregado a Ada, la enamorada de *Cocuyo*, a ese destino. Traicionando, *Cocuyo* se propone envenenarlos a todos.

Volvamos a relatar la novela, pero en otro registro. Sarduy, acogido por los miembros más destacados del grupo Tel Quel al quedarse exilado y a la deriva en París huyendo del escarnio del *establishment* cultural revolu-

cionario que institucionalizó el machismo en Cuba, se desencanta de sus protectores cuando descubre en algunos falsedad política, intelectual y moral. Se siente traicionado por la volubilidad e inconstancia de sus mentores, por su vacuidad. Algunos, los más allegados, entablan relaciones con otros que amenazan la precaria estabilidad de Sarduy en un mundo que no es el suyo. El título de la novela pudiera leerse como un juego de palabras franco-español: «cocu-yo», «cornudo yo». Pero, relatémosla una vez más, aún en otro registro. Cocuyo, coleóptero cubano, es la fábula de la metamorfosis del joven explotado y traicionado por sus allegados; quiero decir, es una versión de *La metamorfosis* de Kafka, el relato esencial del resentimiento como proceso de constitución del yo. Una versión más: Cocuyo, que parte de una provincia cubana donde se vive en el siglo XIX, padece una juventud cubana –la tipicidad del entorno–, desde los tinajones camagüeyanos (Sarduy era de Camagüey), hasta la jerga de los adultos, chupatintas y medicastros, alegoriza la niñez del personaje. La cultura cubana, la cultura latinoamericana, aparece como un proceso mediante el cual el individuo es aterrorizado y vendido por sus mayores; es una historia de traiciones, desde el plano familiar al nacional y al continental. El yo se hace y se deshace en relación –y en reacción– al miedo y al asco. Última versión: Cocuyo, en su paso por el bufete de abogados, duerme entre legajos, vive en el Archivo. La letra representa la ley, es la ley, la voz del padre hecha inscripción, pero marca no sólo hiriente sino siempre peligrosa, delatora, hecha para la traición y la opresión⁹.

Claro, el nombre del protagonista sugiere que *Cocuyo* es también un «retrato del artista adolescente». El cocuyo es una luciérnaga, proyecta luz desde su interior. No es necesario invocar el título del célebre libro de M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, para darnos cuenta de que Cocuyo es un poeta en ciernes. Es más, la burla que lo lleva a intentar el asesinato de su familia va contra su estilo de narrar: al relatar a los presentes los estragos de un ciclón que observa desde una ventana, muy en particular la decapitación de un negro por una plancha de zinc en vuelo, todos se mofan de sus manierismos y retórica. El terror de castración y las burlas de que es objeto convierten a Cocuyo en mirón y onanista –en dos ocasiones lo acusan de «pajero», vulgarismo cubano para esto último–. El miedo, el narcisismo, el resentimiento, son los componentes de la identidad de este artista cubano para quien las fábulas de la nación son una pesadilla. Lo nacional en *Cocuyo* aparece, entonces, como un proceso de reducción del individuo, de su sometimiento a la ley de la que surge y parece no poder escapar.

⁹ He estudiado la relación entre el derecho y los orígenes de la ficción novelesca en mi *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

Uno de los personajes más siniestros de *Cocuyo* es Caimán, y éste iba a ser el título de la próxima novela de Sarduy. Pero la enfermedad interviene y, aunque Caimán figura prominentemente en la novela póstuma que se publica, *Pájaros de la playa* (1993), el sesgo de ésta cambia inevitablemente. La novela se convierte en un balance y despedida en que los temas de la identidad y lo nacional se hacen necesariamente más dramáticos. Especie de *Montaña mágica*, *Pájaros de la playa* es el relato de un sanatorio para enfermos de sida (ahora los llaman «sidatorios») situado en una isla, a todas luces una de las Canarias, también poblada de naturistas, nudistas, y otros dedicados a cultivar su salud física mediante el ejercicio. La isla, con sus palmeras, es un reflejo o versión de Cuba, como lo había sido antes Colombo en *Maitreya*.

Texto marcadamente simétrico, en *Pájaros de la playa* se entrelazan dos historias. Una es la de Siempreviva, vieja celestinesca y fáustica, no afectada por el mal, sino por la vejez, que quiere recuperar su juventud¹⁰. La asisten dos médicos: Caballo, de quien se enamora la senecta y a quien logra seducir, y Caimán, yerbero cubano que la trata con infusiones y mejunjes confeccionados con plantas de las que dice extraer la energía del planeta¹¹. Mientras los enfermos envejecen vertiginosamente, Siempreviva rejuvenece. La otra historia es la del Cosmógrafo, figura autobiográfica, que es un joven contaminado de sida que se ha hecho experto en la enfermedad y trata de encontrar su etiología y posible cura en elucubraciones sobre los orígenes del cosmos que corresponden a las de Sarduy en su ensayo *Nueva inestabilidad* (1987). Reaparecen Auxilio y Socorro (personajes de *De donde son los cantantes*), y hay como una recapitulación totémica, o tal vez heráldica de todos los protagonistas sarduyanos: Cobra, Caimán, Colibrí, Cocuyo. Los personajes, con sus nombres emblemáticos, se desplazan por varios niveles, uno astronómico, en que sus actos son como los de las constelaciones que algunos representan.

El título de la novela puede que provenga de un cubanismo. «Pájaro» es uno de los términos despectivos para referirse a homosexual en Cuba, y existe la categoría del «maricón playero,» es decir, aquel que se dedica al «flete» (*drager, cruising*) en las playas. Reynaldo Arenas, en *Antes que anochezca*, da amplio testimonio de este aspecto de la vida cubana.

¹⁰ *Me he ocupado de la «prole de Celestina,» inclusive en la ficción hispanoamericana contemporánea, en mi Celestina's Brood Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature (Durham, N.C.: Duke University Press, 1993).*

¹¹ «Caballo» es, por cierto, el sobrenombre de Fidel Castro entre cubanos, entre otros motivos porque el caballo es el número uno en la charada china. Pero hay en este personaje, «El hombre que parecía un caballo,» una alusión al cuento de ese título de Rafael Arévalo Martínez, escritor guatemalteco cuyo texto fue uno de los más célebres en América Latina en los años treinta y cuarenta. El cuento es, aunque de manera elegante y oblicua, de temática homosexual.

El título refleja un apenas velado resentimiento que es todavía eco del de *Cocuyo*. El ser se autodefine en esa obra dentro de un perímetro cerrado de vejaciones, amenazas y rechazos, al que se suma ahora la paulatina e irreversible disminución física causada por el mal. Pero «pájaros de la playa» alude además a la liminalidad de los personajes y del mundo en que viven. La playa es la franja entre el mar y la tierra, entre la isla y el agua que la circunda; los pájaros median entre la tierra y el aire. Son como reptiles con plumas. En la isla, como ya dije, viven enfermos y adeptos a la cultura física que gozan de una salud casi excesiva. Todo el texto se arma como una combinatoria de oposiciones binarias reminiscentes de la estructura del mito según lo concibe Lévi-Strauss. La interpretación que el Cosmógrafo le da al sida es como la contrapartida de las curas que confecciona el yerbero. El Cosmógrafo interpreta la enfermedad en términos de la teoría del Big Bang: la enfermedad es heraldo de una pérdida general de energía cósmica por agotamiento de la explosión inicial. El Cosmógrafo asegura haber visto el chispazo de esa explosión del origen, y ahora cree percibir el comienzo del final, de ahí su conocimiento arcano de los estragos de la enfermedad, y su actitud escéptica y de total desilusión.

Un personaje complementario, el Arquitecto, se hace construir una casa subterránea, pronto anegada por el mar. Él busca la energía de una supernova en el rumor de la tierra, en las profundidades geológicas de la isla. Pero el Arquitecto fracasa y perece en su pesquisa ctónica, como cancelando la posibilidad de encontrar la identidad, la esencia de la isla, en lo profundo de su atadura con la tierra. El Arquitecto, el Architexto, es para mí una figura de Alejo Carpentier, cuya primera vocación, como la de su padre, fue la arquitectura, y a quien Sarduy siempre vio como representante de un telurismo típico de las indagaciones de la identidad que se transforma a partir de 1967 en *De donde son los cantantes*. (Nunca compartí esa opinión con mi querido amigo). Pero, en términos menos específicos, es precisamente esa tradición de pesquisa de lo nacional que el Arquitecto representa; aún tal vez aludiendo al grupo *Orígenes*, entre cuyos asociados se encontraba el arquitecto Mario Romañach, que construyó en 1957 una casa para la familia Álvarez en la que utilizó elementos de la arquitectura tradicional cubana, incorporando además materiales y colores propios de la isla, y orientándola de manera que aprovechara sus refrescantes brisas y sombras.

El Cosmógrafo va perdiendo paulatinamente la coherencia a medida que avanza la novela, y su diario al final llega a convertirse en una serie inconexa de apotegmas y por último de poesías. La novela cierra con un breve poema de la poetisa soviética exilada, lesbiana y demente Marina Tsvietáieva, que Sarduy había traducido y editado con Elizabeth Burgos,

y que es como un reflejo suyo en espejo cóncavo¹². Buscándose afanosamente en las ansias de la enfermedad y muerte, Sarduy cede su voz a ese otro asediado que fue la Tsvietáieva. El gesto de cerrar con un fragmento de esa otra exilada y alienada que fue la rusa, sugiere un último esfuerzo por trascender un ente que ahora se define por un cansancio cósmico con el que se funde al morir. Es también un gesto final de travestismo y como el rechazo de un final estéticamente satisfactorio.

La última versión sarduyana de la identidad nacional es la del exilio, ex-ilio, fuera de la isla, pero vista en términos cósmicos. Somos fragmentos de un todo que fue antes de la explosión que dio origen al universo, y nos movemos separándonos progresivamente unos de otros y de la fuente de energía. Somos no sólo de la isla, sino islas. Lo que queda de lo cubano en *Pájaros de la playa* son fragmentos, como la ciencia yerbera de Caimán. Las narrativas de las naciones, parece sugerir *Pájaros de la playa* en este fin de siglo, quedarán como fábulas mitológicas desprovistas de capacidad para conferir identidad o remitir a lo sagrado. Esto no quita que Sarduy haya seguido hasta el final aferrado a retazos y recuerdos de la cultura cubana, aunque nunca a sus fábulas centrales ni mucho menos a las historias oficiales de las que se vio sistemáticamente excluido, como el *Diccionario de la literatura cubana*, editado por el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba (dos volúmenes: 1980, 1984). La nación convertida en Estado excluyó a Sarduy de su archivo.

Los vestigios de lo cubano más importantes en el último Sarduy son los poéticos. La última poesía suya son sobre todo décimas, la estrofa más rancia y rigurosamente cubana. En ellas practicaba el choteo con los temas más solemnes, como la muerte, y se regodeaba en la mención de dulces, bebidas y frutas cubanas. Pero las narrativas de la nación son doctrinas muertas, aptas para figurar en ese catálogo de doctrinas cascadas, sin vigencia efectiva hoy, como son las grandes religiones y las ideologías hegemónicas, sea cual fuere o haya sido su agenda política real, pretérita o futura. Lo más irónico tal vez es que la obra de Sarduy no sólo muestra la bancarrota de las promesas de la Ilustración, sino que lo único verdaderamente universal no son tanto sus ideas como el detritus de sus productos, es decir, sus subproductos, entre ellos la diseminación de la enfermedad. El mundo es el rastro de Occidente, tanto en sentido de huella como de vertedero de la chatarra del progreso, de su basura cósmica.

Pero quedan –por lo menos– dos sugerencias más de lectura de *Pájaros de la playa*. Una es que la visión cosmológica de ese Caribe despla-

¹² Marina Tsvietáieva, Carta a la Amazona y otros escritos franceses, introducción de Elizabeth Burgos, epílogos de Hélène Cixous, traducción de los poemas: Severo Sarduy (Madrid: Ediciones Hiperión, 1991).

zado, alejado, oblicuo de la isla-sanatorio, repite el verdadero origen del discurso cubano. El Caribe, en el principio, fue el Nuevo Mundo, el Orbe Novo de ese cosmógrafo que primero pretendió interpretarlo: Pedro Mártir de Anglería¹³. Más aún, esa isla apocalíptica desde la cual el Cosmógrafo narra su deceso y el del universo, sugiere la de Patmos, desde la cual San Juan, en el *Libro de las Revelaciones* también narra el final de los tiempos. La oposición binaria global en la que siempre bascula el Caribe es la de ser Principio y Final, utopía y apocalipsis¹⁴. El valor (en todo sentido) de la obra tardía de Sarduy estriba en liberar esa pugna de contrarios de un origen que se cierne sobre nosotros como destino trágico, en un gesto tan grandioso como patético, recurso a lo sagrado que pueda todavía contener.

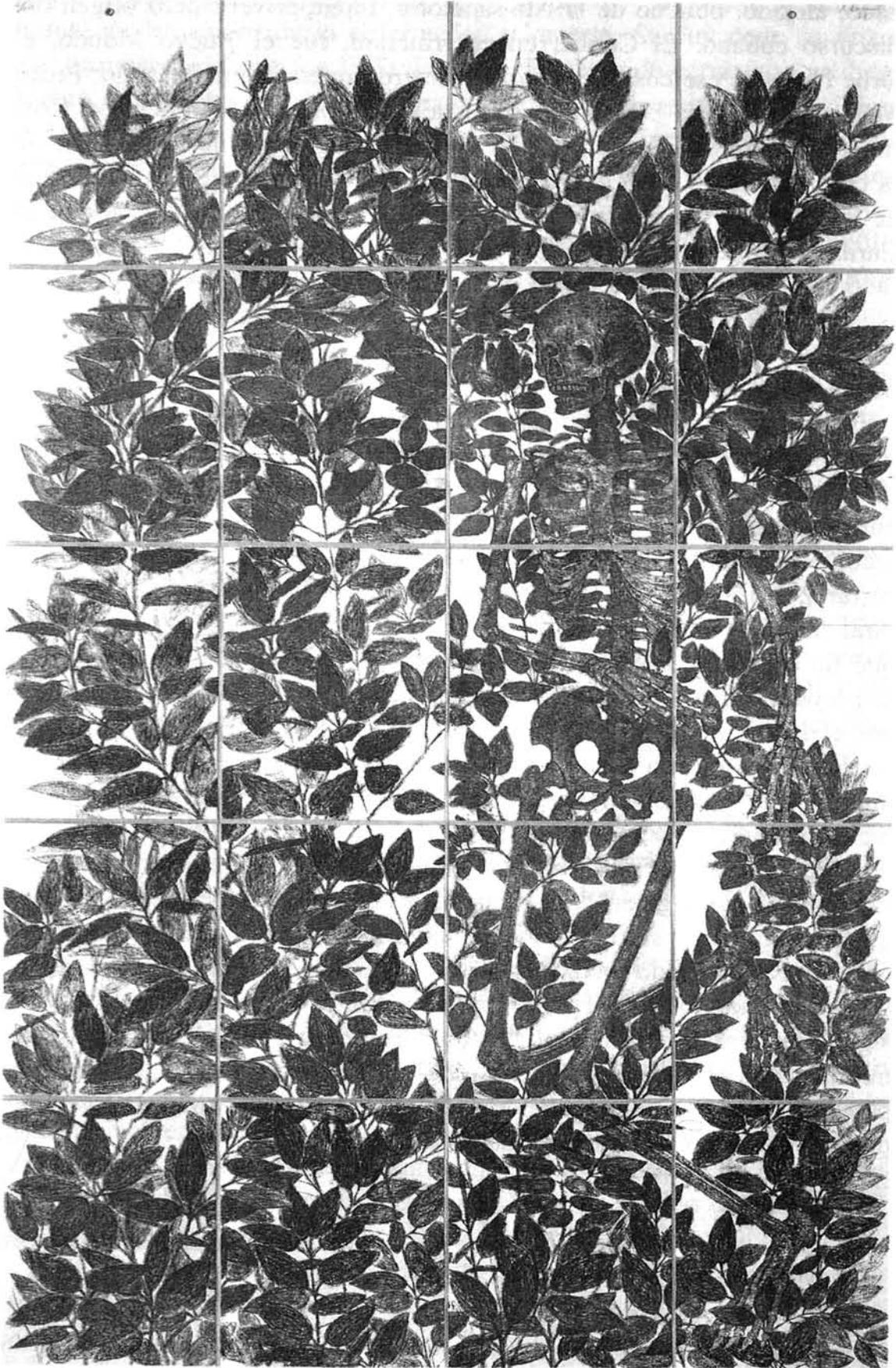
Es fortuito, en el más alto sentido, que la muerte interrumpiera la composición de *Pájaros de la playa*, confundiendo el final de la obra con el de la vida del autor, pero a la vez destacando la indisoluble diferencia entre ambas; la vida concluye, pero la novela permanece perpetuamente inconclusa, como en espera de otro autor, tal un lector, que se atreva a cerrarla, a riesgo de que otra incidencia fatal se lo impida. Son dos aperturas distintas a un mismo infinito al que es inútil poner fronteras, en el que fin o principio son marcas efímeras y conmovedoras. En *Pájaros de la playa* la única permanencia de esas marcas la produce su reiteración; por el lado externo del gesto apocalíptico inaugurado por Pedro Mártir de Anglería, retorno ansioso a un origen profundo y legitimador; por el interno a la poesía, lengua de reiteraciones rituales, litúrgicas, siempre inclinadas ante y hacia lo sagrado.

Sobre la tumba de Severo, en el cementerio de Thiais a las afueras de París, hallé que alguien había depositado una maruga de plástico. No sé quién podrá haber sido el autor de aquel regalo, pero se me ocurrió que nada más apropiado podía habersele ofrendado a mi amigo muerto. Como los molinos de plegaria girando sobre la nieve al final de *Cobra*, signos en rotación contra el blanco unánime e infinito, aquel juguete mínimo, con el enternecedor chas chas de sus semillas, ritmo elemental, plegaria a dioses indiferentes, es como el lenguaje del final de los tiempos que Severo, con inocencia de niño, concibió.

Roberto González Echevarría

¹³ Ver mi «Pedro Mártir de Anglería y el segundo descubrimiento de América», *La Torre (Universidad de Puerto Rico)*, nueva época, año 9, no. 33 (1995), pp. 29-52.

¹⁴ Hay observaciones de interés sobre este tema en el libro de Lois Parkinson Zamora, *Writing the Apocalypse. Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).



Juan Soriano