

1
Main

306.766

L457

Lecciones de disidencia

El presente conjunto de ensayos tuvieron su origen (si bien luego han sido ampliados y revisados) en el Seminario *Sexualidades e cultura* que se celebró en Pontevedra entre el 6 y el 10 de octubre de 2003 gracias al apoyo e impulso del que era Rector de la Universidad de Vigo, Domingo Docampo Amoedo, del Subdirector de la UIMP en Pontevedra, Xosé Fortes Bouzán y del que era Director de la UIMP en Galicia, Ramón Villares Paz. De la intendencia y de la puesta a punto de la maquinaria administrativa de dicho Seminario se encargaron Beatriz Pidal Cervigón y Pilar Alonso López.

©Kerman Calvo Borobia, © Xosé M. Santos Solla, © Javier Ugarte Pérez,
©Consuelo Chacartegui Jávega, © José Miguel G. Cortés, © María Jesús Fariña Busto,
©Juan Antonio Suárez, © Xosé M^a Buxán Bran, © Francisco J. Hernández Adrián,
©Alex Mene, © Olga Viñuales, 2006

©Editorial EGALES, S.L. Diciembre, 2006
Cervantes, 2. 08002 Barcelona. Tel.: 93 412 52 61
Hortaleza, 64. 28004 Madrid. Tel.: 91 522 55 99
www.editorialegales.com

ISBN: 84-88052-15-4
Depósito legal: M-26022-2006

©Fotografía de portada de Alex Mene titulada Amazona, 2002. Cortesía Galería Espacio 48, Santiago de Compostela.

Diseño gráfico y maquetación: Cristihan González

Diseño de cubierta: Nieves Guerra

Imprime: Infoprint, S.L. c/ Dos de Mayo, 5. 28004 Madrid.

Queda rigurosamente prohibida sin la autorización escrita de los titulares del Copyright bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

SARDUY, LA ISLA NÓMADA (TERRITORIOS QUEER/BIOPOLÍTICA/MULTITUD) Francisco J. Hernández Adrián

Para Alexander Pérez Heredia

1. TERRITORIOS QUEER

¿Cuál es el territorio de las culturas queer? ¿Puede hablarse de territorio, de espacios, de totalidad espacial, o de orillas y pliegues espaciales de la experiencia queer? Escrita aparentemente de espaldas a la gran ciudad donde se articulan en gran medida estas culturas, la obra narrativa de Severo Sarduy es un texto desterritorializado: los territorios son aquí más bucólicos que urbanos; la movilidad del viaje y la retórica de la naturaleza tropical (con frecuencia antillana) estructuran los escenarios por donde transitan teatralmente los personajes de Sarduy. Escenarios y sujetos teatrales estos en los que tal vez nos costará reconocernos, pues cuerpos y territorios aparecen desplazados hacia espacios donde no es posible, justamente, hablar de *una* cultura queer en el sentido totalizante del término sino, más bien, del inagotable potencial perverso de todo texto que se desvía de la hegemonía cultural. Todo, en Sarduy, como veremos, puede y debe entenderse en el sentido de una escritura que evoca la singularidad de la vida individual y, en el mismo gesto, la multiplicidad de las experiencias que llamamos queer¹.

Escribir hoy sobre Sarduy, en el estado español y en un contexto crítico, podría parecer una tarea de reivindicación. Escribir sobre Sarduy en nuestro momento implica también remontarnos a los problemas de las literaturas del *boom*: la obra del escritor cubano, nacido en Camagüey en 1937 y fallecido en París en 1993, representaba entonces el extremo de la vanguardia, o un campo extensísimo de experimentos técnicos, estéticos, literarios y por supuesto ideológicos². La escritura experimental de Sarduy es la crónica simultánea de la vida biológica, de sus horizontes de deseo y de sus imaginarios. Pues son sobre todo las imágenes de los cuerpos, figuradas a través de la lengua, de la pintura, de la fotografía y del espectáculo, las que configuran el texto sarduyano como texto cultural y político, material y social. ¿Qué significa hoy volver a leer a Severo Sarduy, cuando los estudios queer en lengua castellana se pueden considerar, si no sólidamente institucionalizados, al menos institucio-

1. Para una importante discusión de la noción de «teoría queer» en el contexto español, ver Sáez (2004), y en particular el capítulo 7, «Teoría queer» (125-54). Sobre el diálogo y las tensiones entre los contextos norteamericano y europeo, ver Sedgwick (1998) y Preciado (2003b).

Agradezco a Lina Meruane sus valiosísimos comentarios a una versión anterior del presente ensayo.

2. Sarduy escribió siete novelas: *Gestos* (1963); *De donde son los cantantes* (1967); *Cobra* (1972); *Maitreya* (1978); *Colibrí* (1984); *Cocayo* (1990); y *Pájaros de la playa* (1993). Ver, sobre *Cobra*, Franco (1999a), y sobre el *boom*, Cuba, y Sarduy, Franco (1999b; 2002: 86-117). Ver también Shaw (1988).

nalmente reconocibles a nuestro lado del Atlántico³ La sospecha, no sin fundamento, de que esta palabra anglosajona nos sitúa en un mapa de «colonizaciones» discursivas y de importaciones «infecciosas» no hace más que reiterar la realidad de las prácticas perversas a las que el estado español de las últimas décadas no ha sido ni mucho menos ajeno⁴.

Leer a Sarduy hoy desde lo queer se impone como tarea política y como trabajo sobre el límite. En *Pájaros de la playa* (1993), su séptima y última novela, el escritor camagüeyano culminaba un proyecto de escritura somática cuyos elementos (cuya fragmentación) articulan el síntoma que nuestros desafíos políticos actuales parecieran reproducir. El fundamento político del proyecto estético de Sarduy culmina en una *ética de la curación*, pues su última novela surge de aquellos años en que aquí, en el llamado «mundo occidental», el sida acarrea irremisiblemente la muerte, y en que todo lo queer —cuerpos y fluidos corporales, deseos, imaginación, visibilidad de las prácticas perversas— parecía sumirse en una crisis sin precedentes en la corta historia de las comunidades políticas de lo gay (Llamas, 1995a; Llamas y Vila, 1997). Hoy, cuando los medios de comunicación construyen una nueva visión del sida, desplazada a *otros lugares*, la última novela de Severo Sarduy puede servirnos, como tantos otros textos atravesados por aquella experiencia múltiple de la enfermedad, para reconocer al menos en parte las genealogías inmediatas de nuestros cuerpos, nuestros espacios, nuestras geopolíticas y los límites de nuestras identificaciones territoriales⁵. La experiencia del sida, pensada en esta novela como singularidad y límite, nos invita a considerar nuestros referentes comunitarios y sociales en términos de territorio, cuerpo, y prácticas perversas. La aparición del sida en lo social se usó para normalizar una cierta construcción del cuerpo abyecto (Llamas, 1995b), pero la pervivencia de este cuerpo sigue señalando una fisura —una zona litoral, una playa— en las relaciones que se formalizan alrededor del adentro/afuera comunitario y social, estético y político. ¿Podría entonces pensarse el sida como nombre del «territorio» donde se desarticula el cuerpo homosexual y se articula un cuerpo de lo queer? Leer hoy a Sarduy será leer una geopolítica del cuerpo en estado crítico, o leer los cuerpos de la biopolítica; recordarnos que permanecemos al alcance de su control y de sus dispositivos de normalización⁶. Leer a Sarduy hoy puede también servirnos para reflexionar sobre las condiciones políticas de nuestra pervivencia y de nuestras relaciones con la

3. Así lo indican la presente compilación y otras anteriores. Ver especialmente Buxán Bran (1997); Córdoba *et al.* (2005); Romero Bachiller *et al.* (2005); y el importante trabajo de Ricardo Llamas (1998).

4. Ver Llamas y Vila (1997); Giorgi (2002). Ver también Preciado (2003a; 2003b); Kaur Puar (2002); Cruz-Malavé y Manalansan (2002).

5. Sobre la crisis del sida en Sudáfrica, ver Le Marcis (2004). Sobre la paranoia y la comercialización del horror en la cultura mediática estadounidense contemporánea, ver France (2005).

6. Para Foucault, la biopolítica es el conjunto de prácticas de control que ejecutan los designios de un tipo concreto de gobierno sobre la población. Foucault ve también en la biopolítica la aplicación de la racionalidad del liberalismo de la segunda mitad del siglo XVIII, que modifica o se opone a la antigua *raison d'État* (Foucault, 2004a: 23-5). Para Hardt y Negri, Foucault habría señalado implícitamente un «pasaje» de la «sociedad disciplinaria» a la «sociedad de control» (Hardt y Negri, 2000: 22-27; 419, n. 1). La localización histórica y territorial de las complejas nociones de *biopolítica* y *biopoder*, al margen de su uso como clichés de última moda en la academia norteamericana, debe ser el objeto de una discusión mucho más amplia. Un mínimo análisis del colonialismo español, portugués, etc., en los siglos XV-XVIII, podrá servir como plataforma crítica para complicar la localización histórica de estas estructuras de poder fuera de los contextos europeos donde las situó Foucault. Ver también Revel (2002: 13-15).

idea de territorio⁷. En este ensayo me planteo «traducir» y resituar el campo crítico sobre Severo Sarduy en términos de territorio, de biopolítica y de multitud a partir de una lectura queer de *Pájaros de la playa*, novela póstuma que es también, indeleblemente, un relato sobre el sida⁸.

2. QUEER SARDUY

Mi operación de lectura no consiste en demostrar el carácter «homosexual» de la novela, escrita por un autor cuya «orientación» era más bien obvia, sino en comprender cómo el texto revela un funcionamiento singular de lo queer. Tampoco trataré de producir un hispanizado *queering* de Sarduy, aunque este ensayo se inspira en una tradición de lecturas perversas de textos literarios, como las que han elaborado Eve Sedgwick (1985; 1990; 1993), Sylvia Molloy (1995; 1998), Óscar Montero (1995; 1999), Licia Fiol-Matta (2002; 2003), Daniel Balderston (2004) y Gabriel Giorgi (2004), por citar solo algunas. El armario crítico de Sarduy es de naturaleza anfibia y oscila (armario hispano) entre, por un lado, una absurda lealtad al orden y deseo «heteros» y, por otro, toda la desfachatez de la (in)confesión «homo». Que a Sarduy no se le leñera en clave «homo» o queer en su momento se debió por una parte a las condiciones del armario institucional de la crítica hispanoamericanista y, por otra, a las de los círculos intelectuales a los que perteneció⁹. En el caso de Sarduy no se trataba exactamente de impedir la lectura «homo», sino de esquivarla o neutralizarla por vulgar y reduccionista. Otras lecturas, en apariencia más rigurosas (¿para quiénes?), se impusieron como las adecuadas: la vanguardista o neo-barroca para unos; la semiótica o estructuralista para otros. Por todas ellas asomaba siempre un Sarduy queer difícil de naturalizar sexualmente, o de localizar dentro de la norma heteroliteraria.

Sospecho que el proyecto de lectura de Sarduy debe ser ante todo un *queering* del lector —una desubicación/resemantización de nuestras posiciones identitarias— y del proceso de decodificación. *Queer* es lo que sucede cuando intentamos en vano normalizar el texto que nos amenaza, someterlo a un *terreno* o código de lectura previo sobre el que el texto se desliza elusivamente. En el ensayo más elocuente que conozco sobre el tema, Óscar Montero (1999) nos ofrece una ejemplar lectura queer de Sarduy¹⁰. Escribe Montero:

7. Más allá de toda la teorización de Deleuze y Guattari sobre territorios (territorialización/desterritorialización), uso a lo largo de este ensayo la noción de territorio en el sentido más llano: el de un espacio marcado y generalmente cartografiado, concebido en su relación de *pertenencia* a un poder político. En una frase vertiginosa de su *Cours* de 1977-1978, Foucault situaba y deslindaba esta noción en los siguientes términos: «la souveraineté s'exerce dans les limites d'un territoire, la discipline s'exerce sur le corps des individus, et enfin la sécurité s'exerce sur l'ensemble d'une population» [la soberanía se ejerce en los límites de un territorio, la disciplina se ejerce sobre el cuerpo de los individuos y, por último, la seguridad se ejerce sobre el conjunto de una población] (2004b: 13, mi traducción).

8. Citaré de *Pájaros de la playa* por la edición de Tusquets. Los títulos de capítulos aparecerán entrecomillados («El pentágono»; «Diario del cosmólogo»; «Siempre es así...»). Para todas las demás referencias a los textos de Sarduy, ver su *Obra Completa*, a partir de aquí OC (1999a), así como *Antología* (2000), y *Severo Sarduy* (1997) (Catálogo).

9. Sobre la importancia táctica de regular y normalizar los espacios pedagógicos y sus discursos, ver Foucault (1976: 39-43); Preciado (2003b). Ver también Balderston (2004: 17-33).

10. Ver también, para otras lecturas, Surghi (2003); Barchino (2003).

En Sarduy se da una subversión no de lo que se representa sino del «representante de la representación». La homosexualidad no es la subversión de la heterosexualidad, un espejo codificado y predecible. El sujeto queer de Sarduy se ríe de tal duplicidad, aspira a una desviación de un orden distinto. No hay en su trabajo ni negación ni afirmación de contrarios, sino una subjetiva progresión queer, al sonido de una rumba.

(1792, mi traducción)¹¹

Evidentemente, la articulación de una teoría queer, de los «*queer studies*», del «sujeto queer», aparece con un retraso histórico en relación a sus objetos, y en un momento en que la subversión de las categorías médico-legales surgía para transgredir la conveniencia de fijar las prácticas perversas en «identidades» permanentes, visibles y socialmente controlables. Tal como nos recuerda Montero, en una apreciación ya canónica a partir de Foucault:

La homosexualidad, históricamente, ha tenido que ver con la identidad. Sus raíces pueden seguirse hasta las pendejadas médico-legales de fines del siglo XIX. (...) La teoría queer, y las muchas estrategias que se despliegan bajo su estandarte, incluyendo este modesto panegírico para Sarduy, se escriben como un *performance* dentro del campo de la homosexualidad, frente a su trasfondo histórico, precisamente hurgando en —y «en contra de»— una tradición que inexorablemente modela al queer como «anormal» en las agendas conservadoras, «pro familia», o como «igual de normal que» en las liberales.

(1786)¹²

Esta asincronía entre la construcción histórica del homosexual y la teoría queer ha sido polémica y rica en ramificaciones críticas. Que los discursos que se ensamblan en los debates queer puedan o no reconocer y apropiarse de estas excedencias, tanto da. Más interesante que un texto que pueda figurar en nuestros archivos es un texto que nuestras culturas puedan reconocer sin apropiárselo por completo. Pues lo queer —es decir, sus prácticas—, me parece importante recordarlo, excede por fortuna al discurso que lo normaliza al nombrarlo: sobre lo queer se cruzan *transversalmente* excedencias y excrecencias coloniales, temporales, territoriales y biopolíticas de «lo normal» (Sedgwick, 1998). El control sobre la deriva sexual y social de un texto (el interés por normalizarlo) es una forma entre otras de intervención política cuyo funcionamiento es hipersubjetivo e intersubjetivo, en los sentidos radicales

11. «In Sarduy there is subversion not of what is represented but of “the representative of representation”. Homosexuality is not the subversion of heterosexuality, a coded, predictable mirroring. Sarduy’s queer subject laughs at such duplicity, aiming for a deviation of a different order. There is in his work neither negation nor affirmation of contraries but rather a queer subjective progression to the tune of a rumba».

12. «Homosexuality has historically been about identity. Its roots may be traced to the medico-legal claptrap of the late nineteenth century. (...) Queer theory, and the many strategies deployed under its banner, including this modest paean to Sarduy, are written as a performance in the field of homosexuality, in front of its historical backdrop, looking precisely for and “against the grain” in a tradition that inexorably casts the queer as “abnormal” in conservative, “pro family” agendas, or “as normal as” in liberal ones».

(ético y político) de estos términos. Si las subjetividades del capitalismo global son críticas, intersticiales, porque no encuentran, o porque rechazan, un espejo sin fisuras donde reconocerse, a esta crisis de identificación corresponde una crisis de la ficción de totalidad política contenida dentro de un territorio, entendida históricamente como *población*. Vuelvo entonces al terreno de mis preguntas iniciales, para enmarcarlas en un plano más amplio: ¿Cuál es el género, el deseo y el sexo de la población? ¿Quién la representará mejor, el proletario obediente, o la figura neutra y anestesiada del consumidor? Creo que es aquí donde los textos de Sarduy, y *Pájaros de la playa* en particular, intervienen como desafíos performativos a la literatura entendida como institución privilegiada de los imaginarios de lo social. No hablo de los deseos, géneros, prácticas sexuales de *la multitud*, noción que se proyecta como idealidad, latencia, y potencialidad irreductibles a las ideas de población y de territorio (Virno, 2004; Lotringer, 2004). Si la población es el producto de territorializaciones y dispositivos biopolíticos, la multitud corresponde más bien a lo que Giorgio Agamben ha llamado *nuda vita* (vida desnuda) (Agamben, 1998). Y si lo queer se inserta necesariamente en el orden de lo social y lo biopolítico (el de la población), su participación en este orden es sólo parcial. Pues es su potencial extraño y externo (irreconocible e irrepresentable para la idea de totalidad social) lo que sitúa subversivamente a lo queer en el terreno de una «vida desnuda» latente e inmersa en las figuras de la multitud indiferenciada y simultáneamente diferenciada en «lugares» que la noción de población no ha podido sistematizar¹³. Aquí, en esta distopía, podríamos empezar. O en un cuerpo. O en una isla.

3. EL «SISTEMA» SARDUY

Pájaros de la playa se publicó en el estado español a un mes escaso de la muerte de Sarduy, acaecida en París el 8 de junio de 1993. Sarduy moría como uno de los escritores consagrados de la literatura hispanoamericana del *boom*, autor de siete novelas, de varios libros de poesía, de obras de teatro, ensayos críticos, una obra pictórica considerable e innumerables artículos de prensa. Sus novelas se habían ido anudando, ampliando un vasto trabajo de fragmentación y acumulación de materiales textuales, de referencias visuales y sensuales que se extendían más allá del corpus novelístico y formaban constelaciones, series (en el sentido, pongamos por caso, de las series de Gerhard Richter), paisajes de *graffiti* intertextual. Por eso, cualquier lugar es idóneo para empezar la lectura de Sarduy, ya que los textos se cruzan y espejean, y las construcciones temporales tienden a ser el resultado de evocaciones espaciales o territoriales que circulan por toda la obra¹⁴.

13. Sobre la noción de multitud, ver Negri (2002: 133-5); Virno (2004); Hardt y Negri (2000: 22-27).

14. De indispensable referencia sobre el «sistema» de la obra de Sarduy son al menos los trabajos de González Echevarría (1987; 1993a) y Guerrero (1987).

Como es habitual en Sarduy, los personajes de *Pájaros de la playa* son pocos y emblemáticos, sus variaciones y temporalidades proliferan, multiplican los desplazamientos intertextuales. Cada personaje es, en suma, un intertexto abierto a la perplejidad del lector. El primero de ellos es la comunidad de enfermos de sida, personaje *social*, para escándalo de los lectores más estrictamente «literarios» del camagüeyano o, pensarán otros, sencillamente alegórico, decorativo. La protagonista, al menos en apariencia, es Siempreviva, una anciana que en su juventud se había llamado Sonia. Otros personajes importantes —otros intertextos— son el «historiador de la enfermedad» (76-78) y el Cosmólogo, cuyo diario se intercala en la estructura de la novela. Tanto el historiador como el Cosmólogo expresan la voz autobiográfica de Sarduy (Wahl, 1999a: 1499-1503). Por último, tres personajes masculinos mantienen relaciones románticas con Siempreviva: dos médicos, Caballo y Caimán (personajes totémicos), que construyen con ella un triángulo amoroso, y «el arquitecto», cuya relación con la protagonista tiene lugar en Cuba «cuarenta años atrás». Las perversas gemelas Auxilio y Socorro (personajes también intertextuales), por último, aseguran la continuidad con las novelas anteriores de Sarduy.

Una comunidad de «nudistas gregarios» y «naturistas supervivientes» (13) se entrega a la vida natural en una isla.¹⁵ Estos cuerpos dedicados a la playa, al sol y al placer evocan dos momentos importantes de la vida del escritor. Me refiero, en primer lugar, a su obra de teatro *La playa*, cuya inspiración habrían sido los veranos que Sarduy pasó en Cannes en 1966 y 1967, mientras esperaba recibir la nacionalidad francesa, que no llegaría hasta 1968. Por otra parte, el título que Sarduy escoge para su última novela es, según François Wahl (1999a: 1500), «una alusión precisa a la estructura móvil-inmóvil del ballet *Birds on the beach* de Merce Cunningham, visto —en un momento en que estaba muy débil— a fines de 1991» (mi traducción)¹⁶. La brillantez y excitación vanguardistas de *La playa* no podrían contrastar más vivamente con la sobriedad y *pathos* conceptual de la pieza de Cunningham, donde los «pájaros» se unen y separan, crean grupos y subgrupos, migran entre sí, se aparean en el espacio sin tiempo de la playa. En *Pájaros de la playa*, la pasión por la demarcación entre la isla y el mar se inscribe profundamente en esta zona litoral, intersticio, zona-diafragma y zona-límite de la vida.

Muy pronto, otra comunidad desdobra a la primera. Más allá de una autopista que atraviesa el territorio insular, «los otros, los que la energía abandonó» (19) viven en «una vasta casona con muros aún sólidos y arabescos en el jardín central» (19). Todo, en fin, aparece desdoblado en esta novela. La isla es el «reflejo puntual de la otra en el azogue del océano» (14)¹⁷. Las imágenes

15. Entre ellos, un «sauro insular» (14), un yerbero, «desbordante de veneno y de su equivalente inmaterial: la ciencia» (14). Es Caimán, surgido de las páginas de *Coayo* para desempeñar aquí un papel de protagonista antagónico.

16. «une allusion précise à la structure mobile-immobile du ballet *Birds on the beach* de Merce Cunningham, vu —à un moment où il était très affaibli— fin 1991». Sobre *La playa*, ver Wahl (1999a: 1529-31).

17. En abril de 1991, Sarduy leyó la conferencia inaugural del curso de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Santa Cruz de Tenerife. En este texto las Islas Canarias figuran como intermediarias geográficas en el exilio del escritor cubano. La referencia al Cahier d'un retour au pays natal, del escritor martiniqués Aimé Césaire, sitúa este contexto insular en un mapa de relaciones atlánticas y cosmopolitas: Cuba, Tenerife, Martinique, París. "[P]ara mí ha sido un regreso a la isla natal, al país natal. Un regreso físico, ya que las dos islas son idénticas. Idénticas: indiferenciables. (...) Las dos islas están estrechamente ligadas, son casi como la materia y la antimateria; son como un reflejo especular, son como un doble. / Los dos archipiélagos son simétricos, y no por azar (...) De modo que: identidad de las islas, identidad de la escucha, del sonido canario, del habla canaria. Para mí, estar aquí es volver en una medida simbólica a Cuba. De modo que gracias por el regreso al país natal" (Sarduy, 1999c: 253). Ver Wahl (1999a: 1516).

se abren al desdoblamiento cristalino, al despliegue de múltiples imaginarios. Dentro de la isla se halla «la casona colonial» (23), un lugar doblemente aislado —otro desdoblamiento—: «El jardín central es, por supuesto, un pentágono; isósceles de cristal arman el techo; el ensamblaje es dorado» (20). El pentágono, espacio circular y geométrico abierto hacia un centro que refleja la equidistancia y la homogeneidad de los cuerpos, evoca la estructura del *panopticon*, enclave normalizador al servicio de alguna ley (Foucault, 1975: 201). Si las comunidades y los espacios aparecen una y otra vez escindidos, también las experiencias de quienes se cruzan en este territorio mínimo de la isla serán múltiples y singulares, pero marcadas siempre por la figura de alguna migración o deslizamiento: procesos de fuga que encuentran aquí, en la isla, el lugar límite, el territorio terminal.

El tiempo insular se escinde, tiempo hacia atrás, hacia el lugar primitivo de la muerte. El primigenio paisaje insular contrasta con el presente de la tecnología y hace patentes las operaciones del tiempo escindido; una autopista y un aeropuerto señalan la inserción de esta modernidad del presente sobre el cuerpo volcánico y primitivo. A su vez, los cuerpos de los habitantes del pentágono exhiben los binomios de espacio y tiempo alterados, en crisis, ya que no son viejos, sino «jóvenes prematuramente marchitados por la falta de fuerza, golpeados de repente por el mal» (20). También en «El pentágono» aparecen los pájaros, y tal vez sea esta imagen la que mejor nos permita pensar en la condición de esta *comunidad* de los aislados. Por la noche, como al inicio de *Coayo*, «[u]na tempestad repentina se abatió sobre la casona colonial» (23). Los pájaros de distintas especies, que a lo largo de toda la novela señalan metafóricamente el destino de los enfermos, se estrellan contra la cúpula rota del pentágono y caen al interior del patio, agonizando. «—Sufren, también, del mal —aseguró, docto, uno de los ancianos. Tendría unos veinte años y la cara cubierta de manchones» (24). La lucha sin tregua de los enfermos por recuperar la salud se proyecta a lo largo de la novela en la aventura de Siempreviva, cuya búsqueda de alguna cura o pócima milagrosa que la devuelva a la juventud satura ya el resto del relato como un hilo conductor. El motivo de la juventud perdida se enlaza así con el de la enfermedad en una suerte de contrapunto, e incluso se confunde con el de la búsqueda de la curación.

En su formulación del presente (¿modernidad, vanguardia?) la obra de Sarduy expresaba una voz individual donde resonaban los múltiples discursos que articulaban series de imágenes de la singularidad. Sarduy se desidentificaba así del sistema literario, pero en el mismo gesto, el «sistema» Sarduy se identificaba, señalaba, buscaba insertarse en otro sistema, en una suerte de totalidad de la fragmentación¹⁸. La identificación/desidentificación de la escritura sarduyana plantea así el problema de la resistencia al control de «lo normal». Es, por eso, escritura-(est)ética y escritura-política. Por supuesto, toda vanguardia contiene elementos y efectos de resistencia política. También nuestras prácticas queer son repositorios de sentido político, ya que toda desviación de género/sexo es sin duda una declaración de insumisión o un gesto

18. Me refiero a lo barroco. Ver los ensayos de Sarduy, *Barroco* y *El barroco y el neobarroco*, entre otros, en *OC*, t. 2, 1195-1261; 1385-1404. También, Guerrero (1987); Surghi (2003).

de insubordinación en el sentido más político del término: el de la transgresión de las utopías biológicas, morales, legales e identitarias de la polis (Foucault, 1999; Preciado, 2003a). *Pájaros de la playa* transcurre en un territorio segregado e insular, el de la polis invertida o el de sus afueras, reducido a unidades formales que nos interpelan, inquietantes: el cuerpo, el espacio clínico, la isla. El territorio por donde se desplazan las intensidades de lo político no es aquí el del alegórico cuerpo social, sino el del cuerpo hecho recluso (por la vejez o por el sida), el cuerpo en estado crítico o terminal, el cuerpo queer¹⁹.

4. HISTORIADOR, COSMÓLOGO (LA PASIÓN SEGÚN SARDUY)

[E]l astrónomo se había encerrado a pan y agua en su celda para redactar un diario sobre la extinción del cosmos y su metáfora: la enfermedad. (120)

En una entrevista publicada en 1992, Sarduy insistió en la importancia de curar:

Yo estudié medicina, lo que trato sobre todo es de curarme y de curar. (...) Se puede hablar de una cromoterapia, o de una logoterapia, es decir, se puede efectivamente curar con palabras (...) yo lo que trato es de sobrevivir, de curarme y de curar. Ahora, ¿curarme de qué? De todo, de *la angustia prenatal y póstuma*, de ese infinito que se extiende antes del nacimiento y después de la muerte.

(Teja, 1992:63)

Pájaros de la playa es, en muy pocas palabras, la historia de una lucha por curarse, como *Colibrí* lo había sido por recuperar la libertad perdida y *Cocuyo* por liberarse de la violencia familiar y patriarcal. Por supuesto, la curación y la supervivencia a las que aludió Sarduy en esta entrevista tienen que ver con el «mal» de la novela: el sida, que acabó con su propia vida en junio de 1993 (González Echevarría, 1993b). En Sarduy, como en muchos otros autores, el sida se constituyó en el *locus* de una nueva perspectiva ética y política, desde donde un «adentro» (el de la pertenencia social, la «normalidad» y la salud) y un «afuera» (el de la enfermedad, el estigma social de la homosexualidad y la dependencia de los dispositivos socio-clínicos) revelaban la experiencia de la vida en el límite como una nueva modalidad de subjetivación²⁰.

19. Uso las expresiones «cuerpo terminal» y «cuerpos terminales» a partir de la definición de Gabriel Giorgi: «Desde al menos mediados del siglo XIX, y a lo largo del siglo XX, la homosexualidad ha ofrecido a la imaginación cultural una galería de *cuerpos terminales*: cuerpos donde se cierran relatos e historias colectivas, donde se cancelan generaciones, genealogías, linajes, donde una temporalidad dada se anula en un cuerpo «improductivo» (2004: 9). El análisis de Giorgi no podría venir más a cuento para nuestras lecturas de *Pájaros de la playa*, donde el cuerpo y tiempo «improductivos» se cruzan sobre el espacio «terminal» de la isla.

20. Ver Shiltz (1988), en particular «Part VIII. The Butcher's Bill/1985». Para un contraste entre la actitud de Sarduy ante la epidemia y otros ejemplos contemporáneos de narraciones sobre el sida, ver Jones (1993); Apter (1993). Sobre la invención de nuevos espacios y redes de socialización interracial, donde la dialéctica del adentro / afuera resurge en las actuales crisis del sida y de la pobreza en Sudáfrica, ver Le Marcis (2004); Nuttal (2004).

En «Siempre es así...», la voz narrativa introduce una seria meditación sobre la actitud moral del enfermo de sida ante su propia enfermedad. Se trata de «dos posibles reacciones» que son «imágenes de la sangre y del semen: rojo grumoso de la cólera, o blanco espermático y apaciguador» (74). Estas reacciones son la insurgencia o el ensimismamiento y la introversión —las actitudes diversas, tal vez, de Siempreviva y el Cosmólogo—. En ambos casos se manifiesta la obsesión por la pérdida de peso, marcada en el discurso por la imagen de «las figuras filiformes y caquéticas de Giacometti» (74). Si Siempreviva es una voz insurgente y representa, como veremos, la capacidad transgresora del *drag*, el personaje del Cosmólogo funciona como un monólogo interior que *se confiesa*, no únicamente en su diario, sino también en las anotaciones de una «libreta amarilla»: «Soy el historiador de la enfermedad, y no sólo su víctima. Todo lo anoto. Se van sabiendo pequeñas cosas. Hace diez años no sabíamos nada» (76). La circunstancia de la investigación (el examen minucioso del propio cuerpo) y la escritura del «historiador» confluyen en estas observaciones: «En lo que estudio, en sus zarpazos y sus virajes, en su saña, en su decurso hacia la nada, está implicado mi propio cuerpo» (78). Es aquí donde se exhibe la que podríamos llamar actitud *clínica* (y no solo autobiográfica) de Sarduy.

En las anotaciones «clínicas» de *Pájaros de la playa* se hallan algunos de los pasajes autobiográficos más dramáticos de cuantos se cruzan por las obras del escritor²¹. En el capítulo que con el epígrafe «Diario del cosmólogo» (105-12) abre la serie de cuatro que jalonan la novela, el discurso se centra sobre el detalle del entorno. La fuerza descriptiva del texto se apoya en la cualidad estética de los elementos descritos: «Estar enfermo significa estar conectado a distintos aparatos, frascos de un líquido blanco y espeso como el semen, medidas de mercurio, gráficos fluorescentes en una pantalla» (109). A partir de aquí, la equivalencia cosmología/enfermedad será el hilo conductor al que se añadirán los fragmentos meditativos. Pero será en la descripción minuciosa hasta el milímetro donde se irá constituyendo el cuerpo escrito del enfermo de sida, hasta que el cuerpo enfermo se transforme dentro del discurso en sujeto de la enfermedad y en asunto de la confesión: «La enfermedad me ha reducido a esta silla de ruedas. Soy un amasijo de huesos y quijada al revés, cubismo vivo» (111). Esta primera entrega del «Diario» concluye: «Ahora no hay espectador. Nadie que mire, que nombre o que juzgue al otro; tampoco estado, objeto, ser diferente que afrontar. Todo se funde o se desvanece en la misma sed de unidad» (112). La disolución del «espectador» es también la liberación de la violencia infringida por el otro que «mire», «nombre» o «juzgue» (como lo hacen en las novelas anteriores, *Colibrí* y *Cocuyo*, las tías y los padres de Cocuyo, o la Regente, que, animada por un deseo sin límite, por los celos, o por la maldad, llegó a querer devorar el cuerpo de Colibrí). El segundo «Diario» (129-37) regresa a la descripción del espacio clínico, de nuevo alternada

21. Es importante recordar que Sarduy, además de haber estudiado medicina en la Universidad de La Habana antes de viajar a París en 1960, se interesó profundamente por los problemas de la cosmología, y estuvo a cargo de un programa de difusión científica en Radio France Internationale a partir de 1961. Para los textos autobiográficos de Sarduy, ver *El Cristo de la rue Jacob* (Sarduy, 1999a: t. 1, 51-104), y una serie de «Autorretratos» (1999a: t. 1, 3-50). Ver también Wahl (1999b) y Sarduy (1997: 177-92).

con expresiones de profundo desánimo: «Asumir la fatiga hasta el máximo: hasta dejar de escribir, de respirar. / Abandonarse. Dar paso libre al dejar de ser» (129). Pero esta aparente insinuación de derrota precede a otra de desafiante autoridad: «Aquí escribo, en esta ausencia de tiempo y de lugar, para que esa negación sea dicha y cada uno sienta en sí mismo esa inmóvil privación de ser» (130). Siguen descripciones de un herpes, un rasguño, imágenes de la decadencia del cuerpo, y de nuevo la lucha con la escritura: «quisiera pasarlo todo en claro, reducir sus días a dos o tres sílabas esenciales (...) la marca invisible de un paso por la Tierra, la garantía de su singularidad» (131). Frente a la utopía de la escritura, el presente del «desahuciado» (131) es la pesada carga del cuerpo «como un viejo instrumento cuyo disfrute agotamos y cuya armonía no marca más que una infancia de reglas impuestas, de esfuerzo y represión» (132). La lucha (el cuerpo a cuerpo) con la enfermedad se ha traducido aquí en enfrentamiento con el pasado. Tras una evocación de las islas —las islas volcánicas en su soledad cósmica— la meditación habla otra vez de la escritura, que «hoy se desvía de la línea, tiembla» (134). Como una resurrección del acto de escribir, uno de los fragmentos del capítulo concluye en una imagen erótica de gran plasticidad. La descripción podría corresponder a una de las piscinas de David Hockney:

Me sorprende evocando un cuerpo en medio de todas esas tachaduras, borrones y denegaciones de la vida. Un cuerpo esbelto que nada en una piscina de mosaico azul, profunda y transparente. El bañador es negro, las nalgas duras; se zambulle: el agua fresca me salpica. (136)

El Cosmólogo no cesará, no obstante, de insistir en la agonía irracional de la muerte. El tercer «Diario» (153-66) continúa la meditación fragmentada. El tono es ahora algo más estoico: «¿Qué hacer ante la dádiva que se retira?» (155); «¿Qué hacer? ¿Implorar prórrogas? (...) ¿Encarnizarse en la cura o en la busca de otras soluciones ofrecidas por medicinas más o menos míticas?» (155). La respuesta a estas preguntas contrasta con la actitud de Siempre viva, que se debatirá hasta el final (final al que no asistimos y que quedará abierto). «La única respuesta del hombre (...) es el desprecio: considerar ese don precioso como algo intrascendente, irrisorio, como lo que llega y se va. Sin otra forma de evaluación» (155). Esta venganza del «don» de la vida no se corresponde ya con la realidad de los discursos sobre el sida y sobre la muerte en *Pájaros de la playa*. El discurso retorna entonces al examen del cuerpo y a una exposición minuciosa de la tecnología médica: «Visken, Nepressol, Depakine Malocide, Adiazine, Lederfoline, Retrovir (AZT) o en su lugar Videx (DDI), Inmovane» (157). La lista continúa para señalar aún más la magnitud del «mal», hasta llegar a uno de los fragmentos más desgarradores de la novela: «Perdí. Aposté al ser humano. Creí que en él había una parte de Dios. / Hoy me encuentro enfermo y solo. / Al menos, algo cierto habrá quedado de todo esto: la desilusión» (162). El desprecio del cuerpo, cada vez más envuelto en una retórica de la administración clínica de la enfermedad que lo de-subjetiviza y lo sujeta a un discurso de la materia corruptible, alcanza el límite (la evidencia empírica) en el

último fragmento de este capítulo: «Basta con que el cuerpo se libere del protocolo social para que se manifieste su verdadera naturaleza: un saco de pedos y excrementos. Un pudridero» (166).

Es aquí, en el límite del cuerpo singular, donde se abre la posibilidad de pensar el cuerpo político como figuración del desplazamiento y la huida, y donde la distinción entre lo político y la escritura se revela como una conveniencia para pensar solo a medias. Jacques Rancière ha escrito que «[l]e réel doit être fictionné pour être pensé» (Rancière, 2000: 61). Si «lo real debe *fictionalizarse* para ser pensado», también lo político debe pensarse como ficción, como cruce de prácticas y discursos, y como escritura dentro del «cuerpo social». Pero la finalidad de imaginar lo político como ficción no es alcanzar el lugar idealizado del pensamiento, sino poder habitar otras figuraciones de «lo real». Pues las imágenes y los estereotipos politizan a los sujetos que representan e imaginan, fijándolos dentro de un orden pensable; es decir, sometidos al control del pensamiento «normal». La lectura queer halla en el texto carnal del enfermo terminal una inquietante manifestación de la biopolítica, o uno de los agujeros por donde las operaciones de normalización y violencia de un régimen biopolítico heteronormal revelan la obscenidad de sus mecanismos de represión/proyección. Como en tantos otros relatos sobre el sida, en *Pájaros de la playa* la escritura es una expresión individual del sufrimiento, pero también un testimonio desde la primera fila de la experiencia comunitaria, donde lo político «habla» en la ficción, y sobre la orilla de «lo normal».

5. LA ISLA QUEER

¿Por qué eligió Sarduy la figura de la isla para «situar la acción» de su última novela? Las razones deben de haber sido múltiples y fueron seguramente afectivas. Sarduy nació en Cuba, y en las Islas Canarias vivían algunos de sus mejores amigos. Por supuesto, la isla es un espacio particularmente apto para tratar una cierta visión del cuerpo queer y por consiguiente se prestaba a marcar dramáticamente el contraste con la enfermedad que consumía día a día al escritor. Podríamos aventurar otra razón a partir del tratamiento de los espacios en *Pájaros de la playa*: la isla es un lugar de alteración, de desdoblamiento y de singularidad. ¿Qué mejor espacio para complicar la idea de territorio en relación con el cuerpo? Por supuesto, la cárcel, el barco, el cuartel, la trinchera, bien valdrían para el propósito. La isla, no obstante, contiene y fácilmente reproduce o evoca estos espacios y aun otros. También la relación inversa entre espacios de contención (circunscritos, diferenciados o segregados) reinscribe los imaginarios de la isla, de la colonia (recordemos «la casona colonial») y de lo político²². La isla, pues, es una categoría espacial particularmente adecuada para el despliegue y la articulación de un relato sobre el territorio y el cuerpo. En *Pájaros de la playa* la isla es un lugar de cruce y un lugar termi-

22. Pienso en dos ejemplos cubanos: la «casona» de *Colibrí*, y la estación de guaguas de *Lista de espera*, largometraje de Juan Carlos Tabío (Tabío, 2000).

nal (Giorgi, 2004: 9). Espacio especular, la isla es otra y permanece, su fundamento imaginario es el nomadismo de los cuerpos y de los espaciotiempos y deseos que éstos evocan. Pues otros espacios y otros tiempos se desplazan nomádicamente para dejar sus trazos en el cuerpo de la isla. Este nomadismo de Sarduy (nomadismo que practicó en vida) es uno de los *principios* de sus ficciones. En las novelas anteriores Cuba había sido el índice de los archipiélagos concatenados del Caribe, y el escenario de una cierta visión telurista de Latinoamérica. Ahora, en *Pájaros de la playa*, Cuba y Canarias se cruzan en una nueva versión del «sistema» Sarduy. La isla es un territorio singularmente inestable, definido por las confluencias del nomadismo.

Las referencias a los espacios insulares no eran nuevas en Sarduy, si bien hasta ahora el autor había preferido «situar» sus novelas en las ciudades (La Habana o Camagüey), en la manigua del interior de Cuba, o en un juego de vastos desplazamientos transnacionales (*Cobra*, *Maitreya*). La isla es ahora en grado sumo isla-simulacro, isla nómada, el lugar para presenciar el gran teatro de la memoria. Del mismo modo que el «Diario del cosmólogo» es un caleidoscopio del espacio médico, también la isla se construye a partir de cuerpos y relatos que llegan desde otros lugares, isla-catalizador. Cuerpos, textos, trazos, vertiginosas líneas de fuga intertextuales: el texto sarduyano se despliega aquí una vez más, continúa la dispersión de esta escritura rizomática que sólo desde un punto de vista miope (el de la autoridad de la institución de la literatura, con sus ansiedades de unidad, coherencia y teleología) podríamos llamar su «trayectoria». ¿Cómo decidir, cómo comprender el funcionamiento de estas estructuras apenas coherentes, apenas inteligibles? La inteligibilidad del texto y del otro (de sus simulaciones) había estado en crisis desde los inicios de la escritura sarduyana. La estructura se abre, se fragmenta, es archipelágica, figura concatenaciones inestables de cuerpos: cuerpo de la escritura, cuerpo material de la isla, cuerpo terminal de los enfermos. Tal vez por eso la curación deba instalarse en un proyecto de «regreso» al espacio afectivo, lugar de huellas materiales y sensuales donde se cifra críticamente la comunidad, el de la isla.

6. SIEMPRE VIVA (s/s)

—¡Mariconal! ¡Mariconal! —el grosero avechucho lanzó un grito estridente.

Siempreviva se alejó, escandalizada por tanto desparpajo.

(207)

¿Quién es este personaje que ocupa el centro del escenario en *Pájaros de la playa*? ¿Mujer, transexual, travesti? Mujer, transexual, travesti: cuerpos y no cuerpo, fluidez del texto e índices de una feminidad polimorfa, también perversa y, evidentemente, en estado crítico. La feminidad en apariencia normativa de Siempreviva es indicial; es decir, un campo de referencias a otro cuerpo, el de la juventud de Siempreviva, imaginada o sublimada, no lo sabemos. Sonia en Cuba, y Siempreviva (¿vieja y loca, o loca vieja?) en su ancianidad y

en otro archipiélago. Como sucede constantemente con los decorados de Sarduy desde *De donde son los cantantes*, el salón colonial es aquí un simulacro de la naturaleza y una referencia múltiple a la ciudad de Camagüey, a la infancia del escritor y a la tradición literaria de Cuba. El barroquismo del lenguaje (la audacia de las aliteraciones y el erotismo inusitado de las imágenes) recuerda en más de una ocasión las páginas de *Paradiso*, la famosa novela del que fuera tal vez el principal maestro de Sarduy, José Lezama Lima: el pianista es un «ébano obeso» (85); «Había cortado de tajo las chácharas de los achampañados y el feroz frufroteo de los frívolos» (86). En *Azul y plateado (cuarenta años atrás)*, la atmósfera de un salón colonial es el escenario para la fiesta que Sonia da «[p]ara recibir a ese joven arquitecto, apenas conocido» (82). En este pasaje entra, pues, «el arquitecto», personaje que homenajea a un amigo de Sarduy, el artista y arquitecto canario César Manrique. Su explicación del «rumor de la Tierra» (88) abre una nueva tangente en el texto, ligada, como las descripciones del principio de la novela, a la belleza desolada del paisaje. La cuidadosa descripción de la isla de Lanzarote —arrecifes, jameos, cráteres volcánicos— concluye en una reflexión que redirige el discurso hacia la (dis)continuidad fragmentada de la novela: «Y lo entregó todo a la meticulosa erosión del tiempo» (96). Siempreviva se propone vencer los efectos de tal erosión en su propio cuerpo.

Las «S» de este nombre atravesado por una *diferencia* de cuarenta años coinciden con las de otro nombre, el del autor. Esta *loca*, S/S, es un personaje emblemático de la manera de hacerse visible (aunque no claramente identificable) de la estética queer de Sarduy. En más de una ocasión, el propio Sarduy se sumó al tren de las «locas» en *drag*, en un texto de 1990, por ejemplo, o en las fotografías que figuran en el catálogo de su obra pictórica²³. En cualquier caso, la efectividad de la estrategia sexual/textual de Sarduy se sostiene sobre este juego de dimensiones de la feminidad²⁴. Se trata de una feminidad *imaginaria* y, más exactamente, *performativa*, armada a partir de dos excesos: el recuerdo, por un lado, de Sonia, la diva que, en su Bugatti azul, aparece en el esplendor de un estereotipado *glamour* habanero; sobre el relato, por otro, de Siempreviva, anciana excéntrica cuyo histrionismo es otra perversión de la feminidad normativa: dos versiones diversas de lo queer. ¿Habría, en *Pájaros de la playa*, un cierto homenaje al espejismo de «la mujer moderna», con sus *performances* de género, clase y cosmopolitismo? Sin duda el síntoma se manifiesta en la colección de *Harper's Bazaar* que acompaña a Siempreviva a su llegada al espacio clínico. En cualquier caso, el discurso femenino describe aquí una curva de decadencia cuya parábola resemantiza la caída de los cuerpos enfermos en general: decadencia del *glamour*, de la salud y de la carnalidad; decadencia y persistencia del deseo, materializadas en el trabajo de escritura sexual/textual de la última novela.

23. Ver Sarduy (1999b). Este texto aparece datado en OC en 1985. Para una versión algo diferente, y donde Gustavo Guerrero da como lugar y fecha de publicación *La Gaceta de Canarias* (Tenerife), 24, 25 de junio de 1990, ver Sarduy (2000: 235-7). Entre los «Autorretratos» reunidos por los editores de OC, me llama particularmente la atención uno titulado «Lady S.S.» (Sarduy, 1999a: t. 1, 16-8). Este texto figura también al final de Sarduy, 2000: 270-3, y apareció originalmente en el número 189 de la revista *Vuelta* (México), en 1992. Para la obra pictórica de Sarduy y una selección de interesantes fotografías del autor, ver Sarduy (1997).

24. Cito el título de un importante trabajo ya canónico de Toril Moi (1988 [1985]).

El personaje de Siempreviva opera una interrupción del tiempo biológico (envejecimiento natural del cuerpo) en el tiempo degenerativo (tiempo terminal de la enfermedad). Personaje oportunamente desdoblado en el tiempo, la lucha de Siempreviva la distingue de los otros enfermos, pues no busca curarse de la enfermedad (el mal del sida), sino de la vejez (el mal natural). Siempreviva, que «era una verdadera anciana, y no una joven avejentada» (32), pasa del papel de diva al de víctima de un lamentable estado depresivo: «Así transcurrieron tres meses, (...) para ella, sólo desfilaron imágenes de su vida, deformes o borrosas, superpuestas e incoherentes, como vistas al mismo tiempo desde diferentes ángulos, o compaginadas por un loco» (35). Siempreviva necesita evadirse de su condición, o emprender un proyecto imposible: escapar de la isla y huir del presente. Tras su primera tentativa de escape, la anciana declara en un instante de lucidez la verdad de su diferencia. «—¡Gemelas, idénticas! —les gritó insultante. Y, con una convicción férrea—: Mi nombre es Sonia» (183). Esta «convicción férrea» con que se grita el otro nombre, la marca de identidad que remite a un cuerpo anterior, es la puerta por donde Siempreviva deja atrás el espejismo de Sonia y avanza hacia un destino situado en la exterioridad sin límites, en la «reverberación de otra vacuidad» (121). La demencia de la «loca» Siempreviva es, no obstante, una forma de cordura o, al menos, de liberación. En *Rumbo al mar*, la anciana decrépita avanza con la lucidez de la demencia hacia una «peregrinación sin precedentes» (204): «Iba atolondrada de tanta libertad; respiraba a fondo el aire puro, sin olores desinfectantes o pútridos; cantaba sola. Pero tenía hambre y sed y miedo a lo que pudiera pasarle» (203). En un momento de su peregrinaje, Siempreviva se dispone a emprender el ascenso por un lugar de su pasado, el lugar donde cuarenta años antes casi había perdido la vida en un accidente de carretera junto al arquitecto, y del que se había salvado con la señal del nuevo nombre: Sonia se había vuelto entonces Siempreviva. Es aquí, en este cruce entre los espaciotiempos de los dos relatos —el de la juventud rememorada y el de la fuga del presente— donde Siempreviva decide alterar radicalmente la «temporalidad del envejecimiento»: «Se levantó para seguirlos. Avanzar con ellos hacia el futuro y retroceder consigo misma, con el fardo ligero de su cuerpo, cuarenta años atrás. / Pero recapacitó» (211-12).

Avanzar hacia atrás, asumir la locura pero no la muerte. Este último capítulo, que relata el delirio y el desastre de esta «loca» esquizoide, es el lugar más aislado, el más inaccesible de la novela. La lectura queer llega aquí, como Siempreviva, a su límite—los límites de su espacialidad son ese mar sin tiempo ni suelo más allá de la playa, el afuera más radical del imaginario social. Pues Siempreviva siente en este momento que «[l]a vejez volvía, incurable; más solapada aún que la enfermedad» (212). El espacio por donde Siempreviva decide abandonar la tierra hacia el mar es la casa en ruinas del arquitecto, la casa desolada, índice del tiempo consumido y de la tumba. El final de esta escena, donde concluye también la narración de (antes de los poemas del último «Diario del cosmólogo»), suspende irónicamente la predecible muerte de Sonia/Siempreviva: «Si permaneció allí, contra viento y marea (...) si continuó envejeciendo o recuperó la juventud dos veces perdida» (213).

S/S, transexual, mujer, «loca», *drag queen*, nos invita a pensar la figura de la fuga en relación con los espacios y temporalidades de nuestras experiencias queer. En las tres últimas novelas de Sarduy, los gestos de la huida y el vuelo

manifiestan tal vez no ya el cuestionamiento de las formas de la violencia contra los cuerpos perversos (en un lugar privilegiado de los textos destaca la violencia patriarcal contra *el otro que se desvía*), sino más bien formas de expresar la trampa social, disciplinaria, biopolítica del *mal* que lo permea todo: la «enfermedad» de una cierta corrupción del deseo en *Colibrí*, la *plaga* de la familia (de las inescapables estructuras patriarcales) en *Cocuyo*. Enfermedad (biopolítica) de los discursos y del orden que busca extenderse a todos los espacios y cuerpos, los invade y coloniza, busca sin duda su normalización o su aniquilación. Pero más allá de esta lectura fatalista del final, el gesto de la huida de Siempreviva —su salida de escena— abre otra figura y otra insinuación crítica: el trazo de la fuga es también la inauguración de un espacio desconocido y el anuncio de otra vida posible más allá del territorio insular. También dentro de los mapas migratorios de los «pájaros» de las culturas queer habría redes archipelágicas, circuitos simbólicos y no solo geográficos, formas de cosmopolitismo que reinscriben los gestos de la movilidad y el nomadismo de los cuerpos. Por esta razón la isla y la playa son lugares críticos para situar el drama inenarrable de la enfermedad y de la muerte. El conocimiento del sujeto «anormal» que se proclama desde las epistemologías del mundo occidental ignora los pasajes, vuelos y recorridos fragmentarios de quienes no se transparentan ante la mirada auscultadora de los saberes fálicos o normales. Así lo sugerirían estos *Pájaros* de Sarduy. La opacidad, la difícil domesticación de los cuerpos, prácticas e imaginarios queer se articularía a partir de economías espaciales donde la lógica de acumulación/reproducción encuentra también su límite y el reflejo burlón (travestido, transexuado) de su interés biopolítico y homófobo por obtener un acceso total a todos los espacios invertidos.

7. MULTITUD (LA MODE, C'EST LA MORT)

«Los trajes, como las mariposas, deslumbran y caen. *La mode, c'est la mort*» (199). La muerte fue la moda, morir de sida estuvo muy de moda. Morir de sida sigue estando de moda en otros espacios del territorio global adonde no llegan las medicinas como sí comenzaron a llegar en su día a las comunidades gays a través del trabajo de innumerables asociaciones y colectivos. Si lo gay empezaba aparentemente a estar de moda en el momento en que el sida golpeó los cuerpos de la moda (los cuerpos, pongamos por caso, de nuestra *movida*), el aforismo en francés es refinado no solo formal, sino conceptualmente. El discurso del sida en sus representaciones estéticas expresa la desesperación ante el abandono, la pérdida tanto de la identificación cuerpo-mente como de la identificación sujeto-autoridad. Pero la crisis de esta articulación de la enfermedad es también una crisis libidinal: el castigo divino se ha transformado en *Pájaros de la playa* en una sedición contra el cuerpo «anormal», sujeto del orden patriarcal. El espectáculo, relatado por Sarduy con humor a veces negro y con exquisita sobriedad, escenifica nuestra necesidad de imaginarnos políticamente en un espacio crítico y desterritorializado, el del adentro/afuera de la hegemonía social, como aparición de lo que tanto tiempo estuvo secretamente contenido en los territorios de otras biopolíticas, y sin duda sigue estándolo hoy (Foucault, 1976; Sedgwick, 1990).

La figura de la comunidad aislada en un recinto clínico difícilmente se traduce en la idealidad política que los discursos de la modernidad imaginan como utopías cargadas de sentido trascendente. La comunidad es aquí un campo de actos performativos: intercambios de lenguaje, sedimentos, gestos, índices, presencias físicas, violencia de los espacios clínicos sobre los cuerpos. Cuerpos singulares para el deseo, es decir, plurales, en *Pájaros de la playa* los cuerpos de la comunidad resuenan contra el cuerpo autobiográfico del escritor. Pero la comunidad de los cuerpos terminales puede imaginarse asimismo como una figuración incómoda, perversa y desde luego inconclusa de la multitud. Si la multitud es ese *lugar* difuso e informe del cuerpo político (Virno, 2004), la comunidad, aquí, es un vector, un litoral donde se reconocen los que sobreviven al límite, sitiados por las tecnologías biopolíticas desplegadas en torno a la epidemia. Para poder pensar la comunidad más allá del límite de la playa, y hacia nuevos límites (los de otros archipiélagos), ¿cómo podrán imaginarse el cuerpo singular del deseo y la muerte, y el cuerpo comunitario de la enfermedad, la vejez, o la locura? ¿Cómo pensar la locura en otras islas: prisiones, campos de refugiados, de contención y de exterminio; instituciones psiquiátricas, centros de detención para inmigrantes ilegales? ¿Qué redes de solidaridad y qué definiciones del cuerpo fundamentan para nosotros hoy, en contextos cada vez más complejos, la política de los territorios queer? ¿Cuál es nuestro pacto social? ¿O es que nuestro único pacto social es la ausencia de pacto, o la identificación negativa con la inversión que se nos sigue imponiendo, ahora con inusitado «respeto» e «integración»? Más allá de la revelación pública de «[u]nos sujetos múltiples y diversos como los que se muestran en las cada vez más numerosas y variopintas manifestaciones del 28 de junio» (Llamas y Vila, 1997: 222), y más allá de los espacios de intercambio homosocial y sexual, hablo de archipiélagos abiertos de lo queer. O de un posible nomadismo entre archipiélagos libidinales y sociales; migraciones, diásporas singulares y colectivas: pasajes, liberaciones que nadie controla totalmente, pero que se sistematizan en imágenes materiales y móviles de la multitud. No habría cuerpos queer (los cuerpos de la exclusión, reinscritos socialmente a través de su desafío a las economías heteronormativas y por su apariencia como cuerpos invertidos) sin la referencia indicial a las comunidades múltiples, flotantes, singulares, que lo hacen posible. El cuerpo queer evoca una vida futura, una comunidad intersticial. Pero lo que el gesto queer no anuncia es una renovada utopía totalizante del futuro. El gesto queer consistirá en un nomadismo del presente, en una desterritorialización de los espacios y límites del cuerpo «normal», un ejercicio de inscripción y reinscripción de prácticas de insumisión y una visión performativa y desafiante de los simulacros de totalidad política y social. La afirmación de un nomadismo *queer*, evocada como campo de gestos indiciales en el último texto de S/S, revela los códigos intersticiales de la comunidad al límite. Persistente y proliferante, desafiante ante el control biopolítico, contra todo sueño totalizador de la multitud.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G.** (1998): *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. (Trad. Daniel Heller-Roazen). Stanford: Stanford University Press.
- Apter, E.** (1993): «Fantom Images: Hervé Guibert and the Writing of "sida" in France». En **Murphy, T.F. y Poirier, S.** (eds.): *Writing AIDS. Gay Literature, Language, and Analysis*. New York: Columbia University Press. Págs. 83-97.
- Balderston, D.** (2004): *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Barchino, M.** (2003): «Lecturas y continuidades de José Lezama Lima y Virgilio Piñera en los escritores cubanos de hoy». *Orientaciones. Revista de homosexualidades*, 6. Págs. 117-25.
- Bergmann, E.L. y Smith, P.J.** (eds.) (1995): *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham/London: Duke University Press.
- Bard, C.** (dir.) (2004): *Le genre des territoires. Féminin, masculin, neutre*. Angers: Presses Universitaires d'Angers.
- Buxán Bran, X.M.** (comp.) (1997): *ConCiencia de un singular deseo. Estudios lesbianos y gays en el Estado español*. Barcelona: Laertes.
- Córdoba, D., Sáez, J. y Vidarte, P.** (eds.) (2005): *Teoría Queer. Políticas Bolle-ras, Maricas, Trans, Mestizas*. Barcelona/Madrid: Egales.
- Cruz-Malavé, A. y Manalansan M.F.** (eds.) (2002): *Queer Globalizations. Citizenship and the Afterlife of Colonialism*. New York/London: New York University Press.
- Fiol-Matta, L.** (2003): «Escolarización y sexualidad: la maestra y el estado en Gabriela Mistral». *Orientaciones. Revista de homosexualidades*, 6. Págs. 137-54.
- (2002): *A Queer Mother for the Nation. The State and Gabriela Mistral*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Foucault, M.** (2004a): *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France, 1977-1978*. Paris: Gallimard/Seuil.
- (2004b): *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*. Paris: Gallimard / Seuil.
- (1999): *Les anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*. Paris: Gallimard / Seuil.
- (1976): *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- (1975): *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- France, D.** (2005): «The Invention of Patient Zero». *New York*, May 2. Págs. 46-52.
- Franco, J.** (2002): *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press.
- (1999a): «The Crisis of the Liberal Imagination and the Utopia of Writing». En **Jean Franco. Critical Passions. Selected Writings. Pratt, M.L. y Newman, K.** (eds.): Durham/London: Duke University Press. Págs. 259-84.
- (1999b): «From Modernization to Resistance. Latin American Literature, 1959-1976». En **Jean Franco. Critical Passions. Selected Writings. Mary Louise Pratt y Kathleen Newman** (eds.). Durham / London: Duke University Press. 285-310.

- Giorgi, G.** (2004): *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo.
 (2002): «Madrid en Tránsito: Travelers, Visibility, and Gay Identity». *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies* 8. Págs. 57-79.
- González Echevarría, R.** (1993a): «Introducción». En **González Echevarría, R.** (ed.): *Severo Sarduy. De donde son los cantantes*. Madrid: Cátedra. Págs. 9-83.
 (1993b): «Severo Sarduy (1937-1993)». *Revista Iberoamericana* 59. Págs. 755-760.
 (1987): *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte.
- Guerrero, G.** (1987): *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*. Barcelona: Edicions del Mall.
- Hardt, M. y Negri, A.** (2000): *Empire*. Cambridge, Massachusetts / London: Harvard University Press.
- Hernández Adrián, F.J.** (1994): «Para una arqueología de *Pájaros de la playa*». *Paradiso. Pliego de literatura* 5. Pág. 15.
- Jones, J.W.** (1993): «Refusing the Name: The Absence of AIDS in Recent American Gay Male Fiction». En **Murphy, T.M. y Poirier, S.** (eds.): *Writing AIDS. Gay Literature, Language, and Analysis*. New York: Columbia University Press. Págs. 225-243.
- Kaur Puar, J.** (2002): «Circuits of Queer Mobility: Tourism, Travel, and Globalization». *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies* 8. Págs. 101-137.
- Le Marcis, F.** (2004): «The Suffering Body of the City». *Public Culture* 44. Págs. 453-477.
- Léobon, A.** (2004): «La communauté homosexuelle: processus d'intégration et dynamiques sociospatiales». En **Bard, C.** (dir.): *Le genre des territoires. Féminin, masculin, neutre*. Angers: Presses Universitaires d'Angers. Págs. 199-215.
- Lezama Lima, J.** (1984): *Paradiso*. Eloísa Lezama Lima (ed.). Madrid: Cátedra.
- Llamas, R.** (comp.) (1995a): *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI.
 (1995b): «La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos de sida». En **Llamas, R.** (comp.) (1995): *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI. Págs. 153-189.
- Llamas, R. y Vila, F.** (1997): «Spain: Passion for life. Una historia del Movimiento de Lesbianas y Gays en el Estado Español». En **Buxán Bran, X.M.** (comp.): *Conciencia de un singular deseo. Estudios lesbianos y gays en el Estado español*. Barcelona: Laertes. Págs. 189-224.
- Lotringer, S.** (2004): «Foreword: We, the Multitude». En **Virno, P.** *A Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. (trads. Isabella Bertolotti, James Cascaito y Andrea Casson). Los Angeles / New York: Semiotext(e). Págs. 7-19.
- Mignolo, W.D.** (2002): «The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism». En **Breckenridge, C.A., Pollock, S., Bhabha, H.K. y Chakrabarty, D.** (eds.): *Cosmopolitanism*. Durham / London: Duke University Press.

- Moi, T.** (1988 [1985]): *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London/New York: Routledge.
- Molloy, S.** (1998): «The politics of posing». En **Molloy, S. y McKee Irwin, R.** (eds.): *Hispanisms and Homosexualities*. Durham/London: Duke University Press. Págs. 141-60.
 (1995): «Disappearing Acts: Reading Lesbian in Teresa de la Parra». En **Bergmann, E.L. y Smith, P.J.** (eds.): *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham/London: Duke University Press. Págs. 230-56.
- Molloy, S. y McKee Irwin, R.** (eds.) (1998): *Hispanisms and Homosexualities*. Durham/London: Duke University Press.
- Montero, O.** (1999): «The Queer Theories of Severo Sarduy». En **Sarduy, S.**: *Obra completa*. t. 2. (Guerrero, G. y Wahl, F. eds.). Madrid: Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Págs. 1782-1792.
 (1995): «Julián del Casal and the Queers of Havana». En **Bergmann, E.L. y Smith, P.J.** (eds.): *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham/London: Duke University Press. Págs. 92-112.
- Negri, A.** (2002): *Du retour. Abécédaire biopolitique*. Paris: Calmann-Lévy.
- Nuttal, S.** (2004): «Stylizing the Self: The Y Generation in Rosebank, Johannesburg». *Public Culture* 44. Págs. 431-452.
- Preciado, B.** (2002): *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.
 (2003a): «Multitudes Queer. Notes pour une politique des "anormaux"». *Multitudes* 12. Págs. 17-25.
 (2003b): «Il faut queeriser l'université». *Rue Descartes. Revue du Collège International de Philosophie*, 40. Págs. 79-83.
- Rancière, J.** (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique-éditions.
- Revel, J.** (2002). *Le vocabulaire de Foucault*. Paris: Ellipses.
- Romero Bachiller, C., García Dauder, S. y Bargeiras Martínez, C.** (Grupo de Trabajo Queer) (eds.) (2005). *El eje del mal es heterosexual. Figuras, movimientos y prácticas feministas queer*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Sáez, J.** (2004). *Teoría Queer y psicoanálisis*. Madrid: Síntesis.
- Sarduy, S.** (2000). *Antología*. (Gustavo Guerrero ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
 (1999a). *Obra Completa*. 2 tomos. (Gustavo Guerrero y François Wahl, eds.). Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
 (1999b). «Soy una Juana de Arco electrónica, actual». *Obra Completa*. t. 1. (Gustavo Guerrero y François Wahl, eds.). Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Págs. 30-1.
 (1999c). «Poesía bajo programa». (Gustavo Guerrero y François Wahl, eds.). Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Págs. 253-64.
 (1997). *Severo Sarduy*. Catálogo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
 (1993). *Pájaros de la playa*. Barcelona: Tusquets.
- Sedgwick, E.K.** (1998). «Construire des significations queer». En **Eribon, D.** (comp.): *Les études gay et lesbiennes*. Paris: Éditions du Centre Pompidou. Págs. 109-16.
 (1993). *Tendencias*. Durham: Duke University Press.

- (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- (1985). *Between Men. English Literature and Male Homosexual Desire*. New York: Columbia University Press.
- Shaw, D.L.** (1988⁴). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.
- Shilts, R.** (1988). *And the Band Played On. Politics, People, and the AIDS Epidemic*. New York: Penguin Books.
- Surghi, C.** (2003). «El tríptico de lo barroco». *Orientaciones. Revista de homosexualidades* 6. Págs. 103-116.
- Tabío, J.C.** (2000). *Lista de espera*. La Habana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).
- Teja, A. (1992). «Severo Sarduy. Entrevista». *Hispanérica: Revista de Literatura* 21. Págs. 59-64.
- Ulloa, J.C. y Álvarez de Ulloa, L.** (1994). «La función del fragmento en *Colibrí* de Sarduy». *Modern Language Notes* 2. Págs. 268-82.
- Virno, P.** (2004). *A Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. (Isabella Bertolotti, James Cascaito y Andrea Casson trads.). Los Angeles/New York: Semiotext(e).
- Wahl, F.** (1999a). «Severo de la rue Jacob». *Obra Completa*. t. 2. (Guerrero, G. y Wahl, eds.). Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Págs. 1447-1547.
- (1999b). «Le poète, le romancier et le cosmologue». *Obra Completa*. t. 2. (Guerrero, G. y Wahl, eds.). Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Págs. 1679-88.