

# Severo Sarduy: Escritura en la resaca

*Volví a entrar Colibrí, ese ángel de la jiribilla, aunque sin el llamativo salto que le dio apodo, mudo y yerbado, en aquel cubil que, visto ayer y de frente, era un enérgico potrero de macharranes peleones, una verdadera cuadra de sementales en celo, pero que visto hoy y de lado... no es más que un boudoir manigüero de locas anémicas, una parodia pintarrajeada del varonil emporio de ayer.*

*¡Qué decadencia mi amiga! ¡Qué cansancio clásico! Aquel templo de los camioneros, que perfumaba el tufo de las tuercas engrasadas, las mandarrias mohosas, el teipe y el macadam, donde las manotas manchadas de nicotina y de nafta daban piñazos emberrenchinados contra los mostradores, y no se bebía una sola cerveza que no se destapara a pleno diente, aquel recio androceo donde florecían eufónicas blasfemias, bravuconerías, jactancias y palabrotas pesadas, se había convertido, believe it or not, en un inofensivo falansterio, o si se prefiere, en un sofisticado salón de té.*

SEVERO SARDUY  
Colibrí

LO INTERESANTE DE LAS OPOSICIONES QUE SE HILVANAN en el fragmento anterior no radica tanto en ellas mismas como en el desplazamiento del sujeto que parece acompañarlas o darles origen. El narrador no engloba, justifica ni suprime las diferencias en una representación que se quiera unitaria: se arriesga al movimiento, gozoso de enfrentarnos obscena, sarcásticamente, a las consecuencias de su maniobra. Porque maniobra es, argucia, ese tránsito violento de la frontalidad a la oblicuidad de la visión.

Cierto es que el cambio de posición del sujeto no es el único responsable de los contrastes. Sarduy se esmera en el maridaje de la frontalidad con el pasado y de la oblicuidad con el presente.

¿Por qué no prescinde de lo temporal si lo que busca es enfatizar el descentramiento de la mirada? Y si, por el

contrario, lo que desea es insistir en los estragos del tiempo, ¿por qué no se limita a situarnos el sujeto en una posición estable que sirva como punto absoluto de referencia?

De la primera opción resultaría que por anamorfosis o *trompe l'oeil* (categorías que Sarduy trabaja en su libro de ensayo *Barroco*) en la realidad del «macho» siempre hallaríamos el posible de otra realidad: la del gay o la «loca». Bastaría con mirar desde un centro diferente, fruto de un desplazamiento voluntario, para que el círculo en que se funda la representación patriarcal de la sociedad, sus imaginarios y políticas sexuales, se nos revelase en su carácter elíptico, de elipse cuyo doble foco (uno real y otro virtual) se han hecho coincidir para garantizar el orden y la circularidad excluyentes del machismo y la homofobia.

De la segunda variante resultaría una idea melancólica o pesimista del tiempo y la historia, un pensamiento que evalúa la abierta socialización de lo gay en la contemporaneidad y la correlativa feminización del «macho» como signos o atributos de una decadencia.

Sin embargo, al acoplar pasado con frontalidad y presente con oblicuidad, Sarduy no decide entre ambas opciones sino que las entrecruza, y nos obliga a interpretarlas sin jerarquías discriminatorias.

¿Será que el tiempo es una variable de la posicionalidad del sujeto, su propia condición de existencia? En tal caso, el narrador nos estaría advirtiendo que la mirada excéntrica, periférica, transgresora, sólo es posible en el ahora o el hoy en que se articula el discurso; que la franca realización de lo virtual y su representación significativa es contatable, lo ha sido, únicamente a través de lo histórico.

¿O será, acaso, al revés, y la posicionalidad del sujeto es la variable del tiempo, de modo que lo histórico ocurre, se verifica, sólo cuando cambia el punto desde el cual el hombre mira y se mira?

De un lado seguiría estando el placer de revelar los contrastes gracias a una posicionalidad temporalmente reajustada, y del otro la angustia de corroborarlos en un tiempo posicionalmente definido. De una parte el narrador se regocija: «Puedo mirar de otro modo». De la parte complementaria se queja: «Tengo, estoy obligado, a mirar de otro modo». Sarduy superpone lo posible, la felicidad de lo posible, a la desazón de lo real.

Hasta aquí he soslayado, ex profeso, que el narrador es homosexual e interpela a un narratario que también lo es. Si desoyendo, también adrede, las distinciones que la teoría estructuralista ha establecido entre las varias clases de narratario y de lector, aceptásemos que aquel constituye la proyección ideal de este en la obra, deberemos suponer que Sarduy ha escrito una novela para consumo exclusivo de gays o que intenta agredir al lector heterosexual poniendo en crisis su conciencia de identidad.

Lo primero sería demasiado atrevido pero también muy simple. Es evidente que se trata de lo segundo, aunque resulte pretencioso. Aprovechando la diferencia entre parecer y ser que une y a la vez separa al narratario del lector, el novelista pretende, al menos, el extrañamiento de este; que el heterosexual

que lee vaya desidentificándose del narratario hasta devolverle, desnuda, sin contaminaciones proyectivas o metafóricas, su naturaleza eminentemente ficticia.

Todo tema en Sarduy se halla regido por la búsqueda y afirmación de la autonomía del hecho literario. El uso de un narratario gay, feminizado por el narrador, resulta insólito en la historia literaria y cobra un sentido que rebasa el ámbito estricto de la representación identitaria homosexual.

En aras de su legibilidad generalizada, el narratario queda reducido a mera convención, se nos impone como uno de los tantos supuestos o estereotipos en que se funda todo acto de semiosis o comunicación narrativa. Si los relatos o novelas más tradicionales se dirigían a un hipotético «amigo lector», en *Colibrí* el narrador se toma la libertad de hablar con una —también hipotética— «amiga lectora», con el inconveniente de que la marca de género no se refiere a una mujer sino arbitrariamente a un sujeto masculino.

Ambos narratarios —el canónico y el sarduyano— son funciones retóricas del discurso, sin enlaces necesarios o causales con el verdadero lector, de igual modo que las marcas de género —lo femenino y lo masculino— en relación con lo somático— lo hembra y lo macho.

En las novelas de Sarduy se imbrican las teorías posestructuralistas francesas de la literatura y sus análogas feministas sobre el género sexual. El texto literario se resiste al mimetismo y la referencialidad que la tradición realista le había conferido y prueba a desligarse de la tiranía clásica del significado a través de un ejercicio lúdico, narcisista y autorreflexivo de significantes. Por su parte, el género se niega a encontrar las razones de su plausibilidad en lo biológico (morfología genital, información hormonal, etc.) para detectarlas y defenderlas en la trama histórica y cultural.

Los discursos literarios y de los géneros sexuales tienen una causalidad y una legalidad que no es posible afincarla en la naturaleza, constituyen hechos de lenguaje, códigos arbitrarios, puros sistemas semióticos sin correlatos unívocos o fatídicos con lo real, convenciones epistémicas, doxa y hábitos transmitidos y modificados por la cultura.

La apropiación intertextual que en el fragmento Sarduy hace de Lezama Lima es consonante con la idea derridiana de la literatura como universo autotélico donde los signos no disponen de significados precisos o estables porque un movimiento perpetuo y transhistórico de resignificación los difiere permanentemente y hace inútil atribuirles discriminaciones factuales del tipo anterior-posterior, original-derivado, según el método ortodoxo de la crítica de fuentes.

Inmerso Sarduy en la «cámara de eco» barthesiana, idea del lenguaje y la literatura afín con Derrida, el narrador se atreve a decir de Colibrí, su personaje protagónico, que es «ángel de la jiribilla», especie de demonio cubano de la poesía que Lezama Lima, siempre ocurrente, había invocado y bautizado en un breve texto del 60.

No bastándole con el «ángel de la jiribilla» apela, además, el «cansancio clásico», cita de otro ensayo lezamiano. Ambas apropiaciones tienen todas las apariencias de un capricho, una veleidad culterana de la cual se podría prescindir

sin afectar esencialmente el mensaje. Estamos en presencia de lo superfluo, de una estética del exceso y el desperdicio. Sarduy dice interesarle menos el mensaje que los artilugios retóricos, el proceso verbal que despliega para activar los mecanismos de generación del sentido intrínseco del lenguaje.

Siguiendo a Lacan, confiesa en una entrevista que el significado en su obra es un producto del «arreglo formal de los significantes». Dicho de otro modo: sucede por añadidura, por acoples y cotejos a posteriori. Hay en su idea una mezcla del automatismo surrealista, de clara ascendencia romántica, con el nominalismo a ultranza del pensamiento posestructural, antirromántico *per se*.

Cierto es que recuerda en algo al *súbito* y la *vivencia oblicua* de Lezama, pero sin el papel que el autor de *Paradiso* le atribuía al sujeto metafórico. Para Sarduy, como en Barthes y Foucault, el sujeto (el autor) ha muerto; es el lenguaje, potencia absoluta y superior, quien lo domina y atraviesa, habla por él.

Para Lezama no es el lenguaje quien ocupa el centro de la poética sino la *imago*, la imagen en la historia, las eras imaginarias. Es el espacio gnóstico, «que no es el espacio mirado, sino el que busca los ojos del hombre como justificación», el paisaje, comprendido en su cualidad de «diálogo entre el espíritu que revela la naturaleza y el hombre». En el cosmos lezamiano el hombre aparece reconciliado con la infinitud a través de la *imago*, que es vía de conocimiento, fuente de revelación y fe. «Lo que no es verdad ni mentira el hombre lo percibe como verdad», sostiene en su ensayo «La imagen histórica». Sarduy, en cambio, participa de las filosofías postnietzscheanas de la sospecha, amén de comulgar con la concepción budista sobre el carácter ilusorio del mundo sensible. La realidad es un «bluff enfático de la nada», escribe Severo en *La simulación*.

Imbuido de los discursos relativizadores de la ciencia contemporánea, la física cuántica y la teoría astronómica del Big Bang, el camagüeyano parisino, a lo sumo, puede encontrar un débil análogo de las eras imaginarias en el concepto de *retombé*, más próximo a la teoría epistemológica de Foucault, donde la revelación y la gracia cristianas son sustituidas por mundanas correlaciones poder-saber.

Para Lezama lo importante es la «visibilidad» que le es regalada al hombre a través del espíritu; para Sarduy, la «discursividad», la trama de lenguajes y saberes que determinan y garantizan esa visibilidad. Lezama mantiene una idea entre mágica y teológica de la imagen que le permite superar la brecha entre cultura y naturaleza. Sarduy, sin el consuelo de un logos sistémico o un dios redentor, se parapeta en un agnosticismo crítico de la imagen que ahonda la distancia entre lo natural y lo cultural.

Severo Sarduy nos ofrece un espectáculo de discursos de procedencias disímiles (literatura, filosofía, artes plásticas, religión, ciencia), trivializados por el reciclaje, como si se tratase de estribillos de canciones de moda, eslogans publicitarios o refranes; al tiempo que desarticula las categorías narratológicas tradicionales (historia, argumento, personajes, cronotopo), para configurar un cosmos novelesco cuya imagen fragmentada nunca se recompone o cristaliza plenamente. Lo cultural escindido de la naturaleza y de la posibilidad de

conocimiento y sustanciación, deviene lo artificial o artificioso; de ahí esas atmósferas de afectada teatralidad que producen las novelas sarduyanas, los seres deformes que las pueblan, el expresionismo onírico, alucinatorio y esperpéntico que las anima.

Si en Lezama lo fragmentario tiene en última instancia su imán, un centro o instante mágico en que se reintegra, los textos experimentales de Severo son como el mundo expansivo del Big Bang: partículas en dispersión.

¿Qué significa o puede significar entonces ese «ángel de la jiribilla» y ese «cansancio clásico» aquí? Una jerga o hablar particularmente gay. A Sarduy no le interesa la homosexualidad desde los conflictos tópicos del tema:

1. Pregunta sobre el ser: ¿existe una esencia gay o se trata de un accidente en el devenir del sujeto?
2. Preguntas sobre los atributos del ser o el existir: ¿cómo es ser o existir gay: afeminado y/o no, penetrado y/o no, conciente de su identidad y/o no, excluido de la sociedad y/o no, excluido por los mismos gays y/o no, feliz y/o no, etcétera, etcétera?

Esas preguntas —que respondidas por la sexología contemporánea y la *queer theory* forman un corpus analítico que de modo general considera la homosexualidad una orientación sexual sin paradigmas fijos de conducta, al tiempo que deja en suspenso la cuestión de las causas— asumen formas dramáticas al ser tematizadas en textos cubanos de ficción como *Hombres sin mujer* (Carlos Montenegro), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (Reinaldo Arenas), *Con tu vestido blanco* (Félix Luis Viera) y «El lobo, el bosque y el hombre nuevo» (Senel Paz).

Sin embargo, en las obras de Sarduy lo gay no es un asunto agónico ni pretexto para reivindicaciones históricas de un sector marginado. Como si el movimiento por los derechos civiles de los gays fuese una borrachera en cuya resaca Severo se instalase para escribir. La ganancia mayor de esas luchas — parece creer el novelista— es un sujeto con un lenguaje propio y socialmente activo, la *koiné* que nos hace cómplices de una identidad grupal.

Como afirmaba Victor Hugo, refiriéndose a otros seres: «no tienen ya solamente la audacia desesperada de las acciones sino también la osadía negligente del ingenio». Me detengo en esto: *la osadía negligente del ingenio*, porque la jerga o el hablar gay que considero en Sarduy no es un repertorio de palabras o giros específicos con un valor de uso que cualquier lingüista pudiera identificar y registrar.

El autor ha sentenciado de sí mismo: «Soy un marginal de cuello y corbata». Su literatura, a pesar de los mundos sórdidos que incorpora (sodomismo, zoofilia, prostitución, drogadicción), es en grado sumo estetizante. El hablar en las ficciones de Sarduy es gay en tanto reproduce el ingenio asociativo de las conversaciones «de ambiente», su tono declamatorio y farsesco, la pretensión de unir profundidad y ligereza en el humor, que es incesante y se mofa de todo, los perennes malabares verbales: en fin, la logomaquia que estimo característica de nosotros y que produce esa perversión del bautismo que es el nombre o apodo, tan extendido en las novelas de Sarduy.

En el fragmento que nos ocupa el autor se apropia de las frases de Lezama para reciclar, despojado del carácter conflictivo que originalmente posee o ha poseído, un tópico central del imaginario gay: la oposición entre el «macho» y la «loca», la problemática de la feminización como atributo pertinente o no del sujeto homosexual.

Los pares ayer-de frente y hoy-de lado, siendo susceptibles de analizarse según hicimos, tienen un sentido irónico y burlesco que relativiza toda interpretación, poseen una negligencia que castiga a la pobreza, la ridiculez y la futilidad cualquier conato hermeneútico.

Es el *homo ludens*, el hombre neobarroco que juega con signos como si se dispusiera al azar de los dados mallarmeanos o al silabeo pueril de los dadaístas. Un sujeto que no busca productividad sino placer, que se desentiende de la economía para entregarse al fasto y el despilfarro: el escritor que, sin certezas trascendentes, encuentra un paliativo momentáneo en el anclaje del cuerpo.

Hallo en Sarduy igual pulsión de vanguardia que en los escritores y artistas —europeos y americanos— de la segunda década del pasado siglo. Su posmodernidad debe entenderse como neovanguardia porque su obra se mantiene al margen del cinismo contemporáneo con los códigos novelescos y el mercado. Él se arriesga a la transgresión frontal y se aparta para siempre de la posibilidad del *best seller*. La única filiación con lo mayoritariamente concebido posmoderno es el acendrado manejo de los estereotipos culturales. Pero mientras que el trabajo predominante de la posmodernidad consiste en la reactivación y refuncionalización de las convenciones a partir de una *techné* depurada que garantice la legibilidad masiva y el consiguiente éxito mercantil, en Sarduy los estereotipos aparecen para ser interrogados y desactivados, para que pierdan toda posible función sustantivadora, de modo que el texto se acerca a una ilegibilidad peligrosa para el marketing editorial y difícil para las estrategias publicitarias.

Siguen existiendo, opuestos y dicotómicos, el macho y la loca, pero en su carácter de clisés culturales, como expresión de la incapacidad del hombre para representar el mundo y autorrepresentarse de otro modo.

La novelística de Sarduy se sitúa en esta encrucijada epistemológica: sabemos que los opuestos son un espejismo del conocimiento, un modo retórico de organizar y representarnos el universo y al ser humano ¿Pero cómo prescindir de ellos si pensar es ya dividir, jerarquizar? ¿Es posible un discurso sin opuestos?