

Ricardo Vázquez
Díaz

*Cuerpo y sexualidad
en la prosa breve de
no ficción de Severo
Sarduy*

[...] quizás la escritura sea eso: poder inventar, a cada vez, la vida; destruir el pasado: agua quemada. Agua en el agua.

SEVERO SARDUY

E

l cuerpo y la sexualidad fueron temas recurrentes en la literatura y el arte del siglo xx. Desde (en) ellos se ha instalado un discurso que cuestiona no solo la realidad, sino las posibilidades mismas del artista de expresarse sobre los tradicionales soportes y temas. Severo Sarduy (Camagüey, 1937-París, 1993) no es una excepción. Desde su gestual novela iniciática hasta la póstuma *Pájaros de la playa*, pasando por muchos de sus ensayos y poemas, el cuerpo fue una isotopía central: exaltado y tachado; objeto y sujeto de la escritura, de la reflexión; vigoroso y enfermo.

Varios estudiosos de su obra han destacado esa obsesión de directa raigambre occidental —si se cree a Michel Foucault—, respuesta narcisista y excitada de una sociedad reprimida y ceñida cada vez más por el cinturón de la tecnologización. Solo que en el escritor cubano la impugnación de lo real por medio de la exhibición del cuerpo y su sexualidad es parte de una constante rebeldía expuesta en el goce de los temas tabú. Un goce que, andando el tiempo, compartió su praxis creadora y vivencial con un dolor fiero.

Su fijación en ciertas partes situadas predominantemente en las zonas inferiores del cuerpo así como en el cuerpo en

su totalidad recorre una ruta que nos lleva desde una celebración carnavalesca y carcajeante del mismo como fuente de placer y de dolor hasta momentos melancólicos de carácter filosófico en que el cuerpo humano se examina o escruta persistentemente como materia corruptible susceptible a la destrucción y la muerte (L. A. Ulloa y J. C. Ulloa, 1999: 27).

La cita de Leonor y Justo Ulloa ofrece la clave de la «manipulación metonímica» del autor —consecuente con su neobarroco deleite en el fragmento— para lograr la transformación del cuerpo, de la piel, en una página saturada, y de la página en una parte más de ese cuerpo mayor —¿del artista, de la sociedad, del Hombre?—; texto y cuerpo que solo pueden autorreferirse, interferirse, fundirse. Los autores recuerdan que en *El Cristo de la rue Jacob* (1987) esa identificación y expansión metonímicas llegan a contextos globales cuando Sarduy lee el planeta como un cuerpo cuya *geografía* delata el rotur(l)ador.

Si bien *El Cristo...* es el libro de Sarduy de mayor raigambre autobiográfica, este no fue el único texto donde se manifestaron —más que la vanidad del yo— su obsesión por la identidad del sujeto, sus escarceos con el otro y su condición de escritor y pintor, de artista. Rastreables en toda su obra, se revelan estos asuntos de un modo claro en diversos artículos, crónicas, entrevistas y cronologías que el autor publicó, o no, a lo largo de su vida y que la edición crítica de sus obras completas escogió como obertura bajo el rótulo «Autorretratos».

Son pocos los estudios que incorporan estos textos a sus respectivas muestras. Entre ellos destaca la tesis doctoral de Elver Sergio Ramírez Franco, quien dedica unas páginas al recentramiento de lo corporal que Sarduy opera en ellos por medio de la sexualidad, la enfermedad, la materialidad de la voz, las marcas físicas y psíquicas. Su análisis de la obra de este cubano se inserta en uno de propósito mayor: el estudio de la memoria en la narrativa autobiográfica iberoamericana de finales del xx, por lo que no indaga en los efectos de este recentramiento en la reconstrucción de una identidad y la creación de una escritura. No obstante, resulta conveniente atender a una de sus conclusiones:

Si, como se ha visto, la economía del sentido de un texto autobiográfico se administra, sobre todo, a través de su remisión extratextual a la «figura del autor» y al carácter exhibitivo de su función autoritativa, entonces, la lectura crítica de los textos, la demora en los biografemas [...] y la revelación de la agenda implícita en el texto permitiría socavar la imagen autorial sancionada convencionalmente en la ciudad letrada, con su propensión a la museificación. (2005: 273)

Existe en los autores analizados por él una tendencia a construir una identidad propia en oposición a la convencional imagen autoral consagrada en la modernidad. En el caso de Sarduy, la fragmentación discursiva contribuye, según Ramírez Franco, a esa deconstrucción del sujeto (: 278), y es algo que el cubano hereda de James Joyce, maestro de la mayoría de los narradores latinoamericanos del período que aborda (: 279).

El objetivo de este artículo es describir los mecanismos de refiguración de tal identidad narrativa autoral en estos fragmentos autobiográficos escritos durante diversos momentos de la vida de Severo Sarduy. Sus autorretratos son los testigos fidedignos de una vida experimentada intensamente, tanto en el dolor como en el placer. En todos ellos el cuerpo y la sexualidad son los motivos centrales, su devenir regula la transformación que la escritura intenta fijar y en la que quedan como huellas del auto-re-conocimiento.

«Autorretratos» es el nombre de esa primera sección de la *Obra Completa* en dos tomos, que agrupa, junto a *El Cristo de la rue Jacob* y *El estampido de la vacuidad* (1993):

[una] pequeña antología [que] se subdivide, a su vez, en cinco secciones. Bajo el número uno, hemos reagrupado varias cronologías, entrevistas y artículos en los cuales [...] hace memoria y trata de contarnos su vida. A continuación, en los números dos y tres, [...] los principales textos en los que el autor discurre sobre la escritura y la pintura [...]. Las dos últimas secciones, [...] constituyen una suerte de íntima topología de Sarduy: el mapa de los lugares que fija en el recuerdo y la fragmentaria crónica de algunos viajes al Oriente (Guerrero, 1999: XX-XXI).

Estos textos fueron escritos entre 1971 y 1990 sin una intención sistémica, por lo que permiten, ahora,¹ apreciar una voz en su devenir: la voz de un sujeto escritural que dibuja y desdibuja — más bien, dibuja, tacha y reescribe, como en un palimpsesto — una mismidad. Se trata de un procedimiento que retrata Paul Ricoeur en su *Tiempo y Narración*: «la historia de una vida es refigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas» (1995: 998).

No se tuvo en cuenta — por razones de espacio y tiempo, no por peso significativo — el conjunto de características, saberes, poderes, etc. que conforman la identidad del sujeto representado en estos autorretratos. Se focalizan solo los rasgos relacionados con el cuerpo y la sexualidad, una arista especial para la comprensión del sujeto, sobre todo en la literatura vanguardista y neo-vanguardista, donde la constitución de la sexualidad se opera en la dimensión simbólica: imaginaria, ficticia, textual.

Para el análisis de contenido (Álvarez y Ramos, 2003) se agruparon siguiendo un criterio no temático, sino cronológico: por décadas. En el terreno intratextual se identificaron marcas relacionadas con la dimensión corporal del sujeto y, por medio de una estrategia extensiva de análisis, se determinaron sus significaciones. Posteriormente, se pasó al campo de lo intertextual y extratextual para sopesar las variaciones de sentido que esas marcas poseían y el modo en el que refiguraban una identidad por medio de la narración de acontecimientos relacionados con la vida del autor.

No obstante, no debe olvidarse, aun en este tipo de textos, que el sujeto de una obra literaria no es identificable con el autor real, sino que es un sujeto representado, una instancia discursiva que solo puede «ser caracterizada en función de los rasgos y atributos que el texto deja percibir, bien sea en las descripciones o en su estructura actancial» (Krzysztof, 2001: 62). Por eso se habla acá de voz, de voces que van construyendo ese sujeto, que realizan, inscriben una identidad. El Severo Sarduy aquí referido, casi siempre, sería entonces una imagen, una voz.

¹ Cuando ya la identidad de esa voz que llaman Sarduy solo puede ser refigurada en la lectura, pues ha alcanzado el último límite, la muerte.

Esa identidad se tatúa durante un acto narrativo, es una identidad narrativa,² concepto cuyas principales aplicaciones se han realizado en textos de carácter biográfico y autobiográfico y desde enfoques psicoanalíticos, para entender la creación del yo y de mundos. Ahora bien, el sujeto que cuenta su propia historia, que escribe su autobiografía, no está obligado a la verdad, no hace historia, solo recuerda. El peso refigurante de la memoria es mucho más visible, como se verá de inmediato, en las partes referidas a la infancia, que suelen ser un arma de lucha contra la falta de sentido de la vida adulta o la base del pleno sentido de la experiencia madura.

Michel Foucault se refiere a las posibilidades de este análisis al comentar la conformación «textual» del sujeto sexual por medio de un discurso limitante-anhelante sobre el sexo, instaurado por sistemas de poder burgueses en los siglos XVIII y XIX; pero burlado allí mismo: la *mise en discours du sexe* es ya una realización. Es en esos discursos sobre el sexo, no obstante, en los que se ha modelado el concepto de «sexualidad», una formación textual-convenicional-cultural, independiente del «sexo» biológico.

Determinada pendiente nos ha conducido, en unos siglos, a formular al sexo la pregunta acerca de lo que somos. Y no tanto al sexo-naturaleza (elemento del sistema de lo viviente, objeto para una biología), sino al sexo-historia, o sexo-significación; al sexo-discurso. Nos colocamos nosotros mismos bajo el signo del sexo, pero más bien de una *Lógica del sexo* que de una *Física*. No hay que engañarse: bajo la gran serie de las oposiciones binarias (cuerpo-alma, carne-espíritu, instinto-razón, pulsiones-consciencia) que parecían reducir y remitir el sexo a una pura mecánica sin razón, Occidente ha logrado no sólo —no tanto— anexar el sexo a un campo de racionalidad (lo que no sería nada notable, habituados como estamos, desde los griegos, a tales «conquistas»), sino hacernos pasar casi por entero —nosotros, nuestro cuerpo, nuestra alma, nuestra individualidad, nuestra historia— bajo el signo de una lógica de la concupiscencia y el deseo (1998: 97).

² Aunque en *Tiempo y narración* ya se define esta categoría, en una obra posterior Ricoeur dedica un capítulo al tema. Ver «El sí y la identidad narrativa», en *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI editores, 1996, pp. 138-172.

Es poco probable que estas palabras, escritas en 1976, casi al oído de Severo Sarduy, no confirmaran en el cubano una vocación que ya poseía: la de sumarse a la lucha de sus contemporáneos por la liberación del sujeto desde la representación de *otro* sujeto discursivo, de *otra* sexualidad, del *mismo* y el *otro* cuerpo, de su concordancia discordante.

Cuando las prensas de Gallimard rumiaban *histoire de la sexualité 1: la volonté de savoir*, ya Severo Sarduy le había solicitado a su madre un pequeño texto autobiográfico para encabezar «Severo Sarduy (1937.....)», una cronología que preparaba y que para ser fiel a la verdad debía comenzar antes de su nacimiento, con el romance de sus padres.

Aquí Sarduy se acerca mucho a Ricoeur en la comprensión de que en una historia de vida los discursos del autor, el narrador y el personaje no están tan delimitados como en la ficción, porque uno es, si acaso, solo el autor del sentido de esa vida narrada. Por eso comienza su biografía la voz de la madre, porque «nada en la vida real tiene valor de comienzo narrativo; la memoria se pierde en las brumas de la infancia; mi nacimiento y, con mayor razón, el acto por el que he sido concebido pertenecen más a la historia de los demás, en este caso a la de mis padres, que a mí mismo» (Ricoeur, 1996: 162-163).

Las versiones ofrecidas en este texto sobre la llegada al mundo de Sarduy arrojan luz sobre esa reconfiguración de la imagen del sujeto desde su corporalidad. La madre, convertida por la magia de la escritura en madre semiótica, le escribe: «Naciste en la casa de San Patricio, no sé el número, a las 11 y 55 de la noche. Fue un acontecimiento grandioso. Ese día, lo sabes, tenías gavetas de regalos y todos estábamos llenos de felicidad» (Severo Sarduy, 1999: 6).³

La voz narrativa de Sarduy, (a)liada con la del autor implícito en la (re)construcción discursiva del suceso, contribuye a una oposición al afirmar que lo «hicieron nacer» en la calle Padre Valencia, para explicar una costumbre: dormir con un peso en los pies. Pero véase por qué *no nace* Severo Sarduy:

Nací, pues, *ahogado*. Una comadrona obesa y negra, Inés María, me sacó, la pobre, como pudo: salí morado y con la

³ Todas las citas de la obra de Severo Sarduy se harán por la edición crítica de su *Obra completa*, por lo que, a partir de aquí, solo se consignará la página.

boca abierta, como en ese cuadro de Munch, en un grito mudo. A fuerza de galletas y nalgadas logró al fin convertir ese grito mudo en grito pelado. Según pude dar un signo de vida hice el gesto característico de la familia Sarduy: fruncir el ceño de un cierto modo (: 7).

No caben dudas, el acontecimiento fue extraordinario; pero, mientras la madre obvia lo escabroso, lo corporal, Sarduy se regodea en ello. La representación se completa con el carácter pasivo del sujeto, obligado violentamente a la vida y, luego, a pertenecer a su familia por un gesto —¿de molestia, de hastío?—. Nótese algo que acompaña siempre la escritura del cubano, la unión de los contrarios, la capacidad o urgencia de presentar el placer y el dolor, el humor y lo serio en una sola imagen: Edvard Munch y el grito pelado. La singularidad de ese niño que llaman Severo Sarduy queda fijada, además, por la santera que obliga a una medalla de Santa Teresa, «Va a ser —dijo cataléptica— escritor» (: 7), y de la primera palabra pronunciada: gato. «¡Dios mío, comenzar el habla con una gutural!» (: 6).

De esta misma década, los setenta, es el texto «La noche escribe», serie de notas en las que se manifiesta su concepción unitiva del universo, el cuerpo y la página, integrada a las reflexiones sobre fondo y figura —silencio y voz— en la representación plástica; no en balde lo encabeza la siguiente cita de Julia Kristeva: «La contradicción se revela como la matriz de base de toda significación». Aquí, el semen es el agente unificador del cosmos y la página: «Al principio —à ceci près: que no hay principio— era el blanco: lenta espiral láctea, nudo de enanos nevados, hélice de semen» (: 19); y en el reverso de ese principio, donde lo negro es blanco, «las letras diurnas esplenden, las ausentes. Cubiertas de «arroz azul» —el semen en chino—, las expulsadas nos miran» (: 19). En ambos casos el *potens* del cuerpo, simbolizado en el fluido masculino, objeto del deseo derramado, es medio de comunicación entre el mundo y la obra.

Nada explica mejor el interés de Severo Sarduy por esas relaciones que «Overdose», una suerte de *ars poetica* de 1975 donde compara el acto creativo con una energía parecida a la provocada por el deseo o por el miedo que fluye por el cuerpo del mismo modo que la *kundalini*; pero cuyos resultados «ne serait

pas une forcé mystique, une nouvelle perception, mais tout simplement des voyelles et des consonnes» (: 21). Esa corriente es dirigida hacia la mano, órgano —al compás de Foucault— «dans un corps qu'il serait inutile d'identifier ou de superposer à l'image du corps visible, au corps de la pensée médicale ou de la simple réalité» (: 21), porque es el cuerpo del sujeto de la representación. Esa corriente seminal debe, tiene que penetrar «dans d'autres champs, à d'autres corps, voire à d'autres textes» (: 21); de ahí la necesidad del exceso: la escritura debe ir más allá y más acá de la página, hacia el cosmos, hacia el cuerpo; la escritura como comunicación sexual.

El sujeto de la representación de estos textos se muestra como un gozador de la vida, con una vocación que lo estimula a comunicarse con el universo por medio de su ap(c)titud corporal, escritural, seminal. El cuerpo es en él un vaso comunicante cuya forma se reduce —¿se expande?— metonímicamente al semen, al fluido, al grito que nacen de la violencia, de la contradicción, del exceso.

En los ochenta, la reflexión sobre estas relaciones continúa en textos como «Comment je n'ai pas écrit tous mes livres» y «Pourquoi le roman?». El primero narra cómo se prepara el sujeto Sarduy para la escritura, no solo la habitación, que es necesario ordenar, aunque sea simulando, de un modo implacable; no solo la página, vacía, desnuda; sino el cuerpo mismo. Es necesario bañarse y *vestirse*: «passé la quarantaine, je ne me laisse plus photographier écrivant nu, tout bonnement parce que je ne le fais presque plus, trop peur de certains reliefs, qui ne seraient pas, comme chez Zurbarán, l'effet, tout spiritualité, des clartés et des ombres...» (: 22). ¿De dónde nace ese temor a posar desnudo mientras se escribe? ¿Qué relieve «poco» espiritual produce en su cuerpo la escritura? La respuesta se encuentra, tal vez, más adelante, cuando confiesa su gusto por la tinta muy negra de las cintas de las máquinas de escribir, que deja las manos «comme celles d'un garagiste — ce que j'adore, depuis que j'ai découvert qu'un garage c'est le lieu même de l'érotisme» (: 22).

Escritura y erotización como un solo acto creativo, imagen recurrente en su obra, incluso en estos textículos de 1982. Pero también el sujeto que ha comenzado a tomar conciencia preocupante del tiempo; el hecho de que, «passé la quarantaine» la

desnudez, el placer, la creación... vienen acompañados de temores como el del equilibrista que realiza «el miserable milagro de esta tarde» en el texto «La metáfora del circo Santos y Artigas», de 1985.

Una zona de la escritura de Severo Sarduy en la que se aprecia este método creativo es en la construcción de los espacios literarios, solo reales si de ellos se ha apropiado, si en ellos ha tomado cuerpo un sujeto. Esa es la justificación de incluir las memorias de viajes en esta sección de sus obras completas. En «Je sais, oui» el sujeto busca un lugar que comunique los contrarios. De las flores rojas de los árboles que cubren Palenque pasa al interior de un templo, a «ce corps fin, souple, lisse [...] ce visage où j'ai retrouvé, proche, celui du Bouddha» (: 37); de ese cuerpo que es imagen de su espacio a la conversación sostenida en su casa, o mejor, la casa de su amigo, «qui m'héberge depuis...un quart de siècle» (: 37), a pesar de todo.

Otra zona, sería aquella en la que el sujeto se traviste, que comienza en «Autorretratos» con esa «Carmen Miranda devenue sémiologue» que le atribuyen algunos oficialistas, ciegos de su cubanidad. La imagen brota en «C'est chez nous», una entrevista de 1985 en la que aborda las relaciones de los escritores latinoamericanos con Francia y donde, a la profundidad de las respuestas, añade la sazón de razones pantagruélicas, corporales. La bella imagen de Sarduy quemando su guayabera, como Hernán Cortés, en la Universidad, es completada por este desplante: «Mais enfin, pour quoi suis-je ici *matériellement parlant*? Eh bien: à cause d'une tranche de jambon» (: 29); que es suplantado, a su vez, por el asombro del joven Sarduy en una cena con Virginia Woolf, Ivy Compton Burnett y Nathalie Sarraute. «Ma discrétion fut telle que je me suis limité à une tranche de jambon [...] Je ne suis plus parti de cette maison. Ça fait vingt ans que ça dure» (: 29). No es necesario hacer enlaces de equilibrista entre esa cena, esa casa y François Wahl —entre esas mujeres y sus dobles, «reales»—; basta con disfrutar el modo en el que el narrador (se) explica las causas del (su) exilio, corporal, «materialmente hablando».

Si se vuelve a la Carmen Miranda impuesta, se le escucha afirmar «Soy una Juana de Arco electrónica, actual». En cuanto al tema, este escrito es cercano a los anteriores: Sarduy busca describir sus fuentes y sus métodos creativos. Si allá le imponen

el exteriorismo de la lusobrasileña, acá asume la locura de la Doncella de Orléans. Sarduy oye voces: «no me ordenan ningún sacrificio, ninguna oblación de mi cuerpo, de mi persona» (: 30); mas, por y para ellas escribe. En este caso, tanto la identificación con la Pucelle como la reducción metonímica del cuerpo se concentran en la voz y, una vez más, lo que une esta parte con el todo —cuerpo, cosmos— es el erotismo:

¿Por qué la voz, y no la imagen, por ejemplo?

La respuesta es muy simple: por motivos puramente *eróticos*, alabado sea Freud. Cuando me encuentro en presencia de alguien [...] lo primero en que me fijo, si así puede decirse, lo primero que atrae mi atención y capta o no mi erotismo, es la voz. Eso, muy particular, que Roland Barthes llamó [...] el «*grano de la voz*». Una textura, una entonación, una rugosidad, un timbre, un deje: algo que une al cuerpo con otra cosa, que a la vez lo centra, lo motiva y lo trasciende; algo que es como el doble del cuerpo y del que emite la voz en otra esfera, en una *cámara de eco* que es su espacio verdadero, su verdad (: 30-31).

Se nota que, para esta fecha, el autor había ensayado ya sobre estos temas (*Barroco, La simulación*) y ejercitado la voz, lírica y narrativa, para lograr esos engarces, para lograr que el discurso los (re)produjera: «Concibo una historia de la voz humana desde su apoteosis o su erección máxima» (: 31). A fuerza de tachaduras, el sujeto ha logrado convertir la escritura en tatuaje.

La mención de Roland Barthes en este texto es un homenaje al amigo que se completa en «Como vivíamos antes...» un comentario que le despierta la publicación de *Incidentes*. Autobiográfico y enmarañado, atemporal, como estos textos que aquí se analizan, el libro de Barthes se pasea por una aldea de los Pirineos Orientales, por el Zoco Chico de Tánger, en Marruecos y, sobre todo, por París. Sarduy lo acompaña, personaje pasajero y testigo constante. En las correrías por el Tánger de los sesenta, el cubano descubre una de las claves del proceder discursivo de Barthes: «Lo que más sorprende en estos bocetos, captación inmediata de modelos masculinos, es la *focalización*: surge, desmesurada, en primer plano, una mano [...] el dibujo almendrado de unos ojos, el bulto, mostrado con insistencia, de un *zob*, el pudor de un pie» (: 40). Al mismo tiempo, sí, se descu-

bre. El espacio recordado, reconstruido en la escritura, es imantado por un cuerpo en las praxis discursivas de ambos autores.

Pero este texto también trae otro rostro de la relación del sujeto con su sexualidad, con su cuerpo. La referencia inicial a la muerte equivocada del amigo, accidental, se remata en el último párrafo con el comentario de «las últimas y terribles páginas. Un sentimiento de frustración, de ilusión perdida —ante los muchachos y ante casi todo—, de verdadera soledad» (: 40). Sarduy sigue a su amigo incluso en este punto, la fragilidad de la vida y la existencia utópica de otros cuerpos dan un tono infausto que será recurrente en los textos finales de Severo Sarduy y que sus estudiosos relacionan con los estragos del Sida entre sus amigos y en el cuerpo mismo del escritor.

En «Tibet sur Seine» cuenta su búsqueda de Maitreya en París, vueltas y vueltas hasta alcanzar el templo en el que el Lama se expresa en un lenguaje «que, reproducido en esta página, parecería una llovizna de pequeñas banalidades» (: 45). Sarduy no confía en el poder lógico y gnóstico del lenguaje; prefiere el sentido del humor, la paradoja flagrante de «algunos travestís aparatosamente brasileiros» en los alrededores del templo.

— ¿Dónde está el templo budista? —le grito a uno de ellos.

Distraído, limándose las uñas, me responde:

— ¿Qué quiere decir «budista»? (: 44).

Recuerda también a Krishnamurti y su paso por París, una ciudad que ahora se convierte en monstruo, que ya no es habitada por los cuerpos, más bien se muestra indiferente a ellos. «Todo pasa. Y pronto. Solo queda el Sena» (: 46). La imposibilidad de contradecir al Sena de Guillaume Apollinaire, que corre «sous le pont Mirabeau», nace de esa desconfianza en el futuro, que en Sarduy es también desconfianza en el poder del lenguaje para presentar la realidad. Las nociones centrales del orientalismo ganan la batalla. «Para recibir la aurora. La fabricación de los manuscritos sagrados en el Tibet» es también una crónica de 1989. En ella, afirma sobre el sujeto de la representación y su producto:

En Occidente escribe todo el que tiene —o cree tener algo que comunicar y que de cierto modo esgrime esa experiencia y la considera como un modelo; en el Tibet, junto al techo azul y nevado del mundo, el sujeto que escribe, escrutador

de la tinta y del vacío, solo pretende borrarse, desaparecer en la noche de las enormes letras, llegar a través de la paciente escritura a esa disolución del yo que es uno de los rostros del budismo (: 50).

Incluso el exilio, trabajado en forma despampanante e irónica unos años antes, es explicado ahora con una imagen de desarraigo más profundo, interior, que comienza desde la infancia y no se detiene jamás — como los ríos de Jorge Manrique, *tempus fugit* —, en «Exilado de sí mismo». «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» (: 43). Por estas fechas confiesa incluso que «ahora, no sé si será la edad [...] mi escritura [posee] cierta severidad, la sequedad de la pobreza escogida» (: 32); y el cuerpo ya no se deleita en las noches parisinas, va más lejos, donde la imaginación quiera quedarse inmóvil:

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 [...].
Así me duermo (: 33).

Sarduy vislumbra el cierre de su identidad narrativa en el padecimiento propio y en el de los otros; pero como si prefigurara ya las palabras de Ricoeur: «me dirijo siempre hacia la muerte, lo que excluye que yo la aprehenda como fin narrativo» (1996: 163). El gozador de los sesenta, el rebelde, no han desaparecido, aún le quedan ganas y armas. Sarduy mantiene intacta la bandera de su sexualidad, incluso la reafirma en los «Autorretratos» de 1990. En «Para una biografía pulverizada en el número — que espero no póstumo — de *Quimera*», a pesar de la negativa esperanza del título, narra sus juegos infantiles con Froilán y el recuerdo, aún presente, de su olor; describe la horrenda verga negra erecta de Quirico, el cadáver que diseccionaban en las prácticas de la escuela de medicina habanera; re-

vive la honda impresión que le produjo la lujosa visita a *Lunes de Revolución*, no de Fidel Castro, sino de Norka; se regodea en la compañía perpetua de François Wahl, la risa de Roland Barthes, la fidelidad de Philippe Sollers y a Octavio Paz; muestra, asombrado por semejante inquietud, su homosexualidad: «¿La homosexualidad? Si no hablo de eso con frecuencia es porque, para mí, es un asunto, estrictamente, de gusto personal. No le otorgo ninguna connotación, ningún valor; ni positivo ni negativo» (: 14).

Por eso no debe leerse su obra solo como una defensa de lo gay. Las pestañas de sus sujetos travestidos no buscan la mirada del macho (cfr. *La simulación*), apuntan hacia la condición del ser en la cultura, a sus dobleces e intersticios. Por eso en «Lady S. S.» afirma que su nombre de bautizo, el de Severo Sarduy, fue Eleonora

[...] aunque para los suyos siempre fue Nora, y luego, para Gustavo Guerrero, Juana Pérez. Para ella misma, fue sucesivamente María Antonieta Pons, Blanquita Amaro, Rosa Carmina, Tongolele o Ninón Sevilla, según fueron cambiando, con el tiempo, sus preferencias cinematográficas o rumberas (: 16).

El texto habla de esa dualidad no padecida; disfrutada, paladeada en cada paso, cada palabra. Esa dualidad que es identidad y que se manifiesta no solo en Lady S. S., sino en el Bárbaro del Ritmo de este texto, que canta el utópico bolero: «Esa noche, el significante fonético/nómada tuvo su primera y/o última *anagnóresis* con la criolla epistemé» (: 17); en el prestigioso solar de Guanabacoa; en La Habana, esa megalópolis; en el presidio de Isla de Pinos, por mariguanera y prostituta; en todo el universo Severo Sarduy.

Es la asociación de los contrarios, la metáfora como ojiva de sus textos, como única vía de llegar al otro, que es la mismidad. «Somos el doble, la mimesis de alguien que es nuestro amante antípoda y nuestro rival» (: 35). Aquí Sarduy recupera sus criterios sobre la continuidad de las cosas, de la página, el cuerpo y el universo que se funden en su producción. Escribir, indetenible desde «la sílaba-germen»; pintar, «para lograr un manto [...] O más bien un sudario, una mortaja»; beber, una anestesia de lo real; ligar, «porque una vez encontrado el primer partenaire

[...] no cesamos. Buscamos otro. Y otro. Hasta llegar al agotamiento total. A esa fatiga que es como otra ebriedad. O al hastío. O al asco» (: 36).

Todos esos actos nacen de una necesidad de identificación del sujeto con el universo, logro del suicidio en rojo de Rothko. Todos esos actos tienen un correlato en su concepción de la escritura como tatuaje, punzante y significativo, cenital. No solo el sexo, también el dolor es un puente; no solo el sexo, no solo el dolor, no solo la parte... el cuerpo como soporte y creación de lo que existe, inadecuado, rebelde. No solo el autorretrato, también la confesión, que ya no se acusa, que más bien celebra los pensamientos, palabras, obras y omisiones del cuerpo. No solo el sujeto; además, su doble. No solo Severo Sarduy o Lady S. S., sino Severo, el camagüeyano, el que vivió en la región francesa del Oise, que poseía, en 1990 una «libreta de direcciones que, como un nuevo diario de la peste, se ha ido convirtiendo en *otro libro*: el *Libro Tibetano de los Muertos*» (: 15).

Bibliografía

- ÁLVAREZ, Á. L. Y R. J. RAMOS (2003): *Circunvalar el arte. La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba.
- GUERRERO, GUSTAVO (1999): «Introducción», en Severo Sarduy, *Obra Completa*, t. I, Editorial ALLCA XX, Madrid, pp. XIX-XXIV.
- Krzysztof Kulawik (2001): *Travestismo lingüístico: El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa neobarroca de Severo Sarduy, Diamela Eltit, Osvaldo Lamborghini e Hilda Hilst*. [Tesis en opción al título de Doctor en Filosofía]. Universidad de la Florida, Miami.
- ULLOA, L. A. Y J. C. ULLOA (1999): «La obsesión del cuerpo en la obra de Severo Sarduy», en Severo Sarduy, *Obra Completa*, t. II., Editorial ALLCA XX, Madrid, pp. 1626-1644.
- FOUCAULT, MICHEL (1998): *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Siglo XXI editores, Madrid.
- RAMÍREZ FRANCO, ELVER SERGIO (2005): *El negocio de la memoria: Escritura y sujeto autobiográfico en la literatura de lengua española (1970-2005)*. Tesis en opción al título de Doctor en

Literatura Hispánica. Facultad de Artes y Ciencias, Universidad de Pittsburgh.

RICOEUR, PAUL (1995): *Tiempo y narración*, 3 tt., Siglo XXI editores, Madrid.

_____ (1996): *Sí mismo como otro*, Siglo XXI editores, Madrid.

SARDUY, SEVERO (1999): *Obra Completa*, 2 tt., Editorial ALLCA XX, Madrid.