Dossier ✶ artículos
doi.org/10.19130/iifl.irh.2026.1/00S71X3W266

Severo Sarduy como precursor

Severo Sarduy as a Precursor

Ignacio Iriarte
Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET
iriartelignacio@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4596-3164

Resumen: ¿Cómo podemos pensar la relación de un escritor del pasado con la actualidad? A más de treinta años de su fallecimiento y cincuenta de la publicación de *Barroco*, esta pregunta es clave para comprender la obra de Severo Sarduy. Una primera forma de encontrar una respuesta es la de las relaciones de influencia que Sarduy mantiene con escritores contemporáneos. Una segunda forma es pensar su figura como la de precursor de nuestra época. En este trabajo me propongo seguir esta segunda opción por medio de tres ejes: el erotismo, la relación con la teoría francesa y la forma experimental de la narración.

Palabras clave: Sarduy, erotismo, teoría francesa, narración, posmodernidad.

Abstract: How can we think about the relationship between a writer of the past and the present? More than thirty years after his death and fifty years after the publication of *Barroco*, this question is key to understanding the work of Severo Sarduy. A first way to find an answer is to analyze his influence on contemporary writers. A second way is to think of him as a precursor of our time. In this paper I propose to follow this second option by focusing on three main ideas in his work: eroticism, the relationship with French theory and the experimental form of narration.

Keywords: Sarduy, Eroticism, French Theory, Narration, Posmodernity.

Recibido: 28 de abril de 2025
Aceptado: 30 de mayo de 2025

Sarduy y la actualidad

Una de las labores de la crítica debería ser indagar sobre la vigencia de determinados autores, por qué circulan y cómo lo hacen. En relación con Severo Sarduy, esta es una cuestión central. A treinta años de su muerte y a cincuenta años de la

Este trabajo está amparado por una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial, 4.0

publicación de *Barroco*, ¿qué lugar ocupa en la actualidad? ¿qué le dice a nuestro presente?

Una forma de abordar este problema es desde el punto de vista de las influencias. La influencia permite hablar del impacto que el estilo y las ideas de un escritor tienen sobre otros escritores. En relación con Sarduy, podemos pensar en el concepto de neobarroco. Sarduy designó con ese nombre una articulación creativa entre José Lezama Lima y la teoría francesa y otros escritores continuaron esa propuesta hasta la actualidad.[1] Su literatura también dejó huellas concretas en escritores particulares. En "Resonancias sarduyanas", Nanne Timmer descubre que Sarduy tiene una importante influencia en autoras y autores como Margarita Mateo Palmer, Ena Lucía Portela y Pedro de Jesús.[2]

Pero es probable también que la influencia de Sarduy en la literatura contemporánea sea más bien restringida. Por ejemplo, en *La lengua suelta* Antonio José Ponte retoma una mención sobre el escritor que hace Éric Marty en su libro sobre Roland Barthes. En una nota al pie (el detalle no es menor) "da noticias de quién fue aquel escritor, al que cataloga de olvidado entre los lectores franceses, a sólo 13 años de su fallecimiento".[3] Ponte agrega la siguiente oración para completar su retrato: "Me pregunto si Sarduy no corre suerte parecida entre los lectores en español".[4] Ciertamente, existe todavía una recepción del autor de *Cobra*, pero pareciera restringida a escritores y críticos que pertenecen o están vinculados con las universidades y los centros de investigación. No obstante, si pierde fuerza como influencia, la mantiene como precursor de parte de la literatura y el pensamiento actuales. En la presentación de *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*, Gustavo Guerrero sostiene efectivamente que el autor de *Cobra* es "uno de los precursores más perspicaces, versátiles y creativos" del paso a la civilización transmedial, "que se gesta en el interior de un abarrotado espacio de intensas convergencias cognitivas, culturales y estéticas" que se amplifica con Internet.[5] No podríamos decir que Sarduy es una influencia destacada para los escritores

[1] Para las derivas de ese concepto, ver Ángeles Mateo del Pino (coord.), *Ángeles Maraqueros. Trazos neobarroc-s-ch-os en las poéticas latinoamericanas* (Buenos Aires: Katatay, 2013).

[2] Nanne Timmer, "Resonancias sarduyanas: deseo barroco y referencialidad en la narrativa cubana de los noventa", en Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (comps.), *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy* (México: Fondo de Cultura Económica, 2018), 379-399.

[3] Fermín Gabor (Antonio José Ponte), *La lengua suelta* (Sevilla: Editorial Renacimiento, 2020), 699.

[4] Gabor, *La lengua suelta*, 699.

[5] Gustavo Guerrero, "Sarduy veinte años después", en *Cámara de eco*, 13.

posmodernos; sí, en cambio, como sintetiza Mateo Palmer, que es un "precursor de lo posmoderno cubano".[6]

¿Qué es un precursor? Es alguien que se adelanta a una época porque anticipa varias de las características que habrá de tener. Pero al hacer esto puede pagar un precio: que su nombre se diluya en la época que contribuye a definir.

En este trabajo me propongo pensar a Sarduy como precursor, lo que implica que me desentiendo de la relación de influencia que se puede trazar entre él y los escritores que vinieron después. Para comprobar esta propuesta voy a abordar tres ejes: las sexualidades disidentes, su relación con la teoría francesa y la forma de la narración que propone en sus novelas.

Erotismos

En relación con las sexualidades, hay que decir que Sarduy es uno de los primeros en hablar de manera sistemática y frontal de las travestis y más generalmente del mundo gay. Por otra parte, estableció un vínculo estrecho entre ese tipo de deseos y el estilo literario. El neobarroco, tal cual él lo practica, está formado por un amaneramiento, en el doble sentido de la palabra, que resulta tanto de la forma abigarrada como de la articulación con la estética camp y el kitsch. La frontalidad de Sarduy en relación con estos temas se puede resaltar comparándolo con José Lezama Lima. El autor de *Paradiso* también vinculó el deseo gay con el rebuscamiento barroco. "Muerte de Narciso", el poema que Cintio Vitier juzga como el nuevo comienzo de la poesía cubana, es un texto atravesado de parte a parte por el homoerotismo.[7] Un joven se enamora de la imagen de otro en el agua (Narciso no se reconoce en su reflejo). Esa potencia del eros, como la llamaría Lezama, funciona como un imán que atrae a su alrededor fragmentos de todas las culturas y las literaturas, destacándose el elemento de la fertilidad y procreación a través de la referencia a Dánae, embarazada por Zeus, y el ritmo recurrente que proporciona el Nilo, elementos ambos que están presentes en el famoso verso inicial: "Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo".[8] Sin embargo, Lezama prefiere mantener este embarrocado deseo en silencio y sus compañeros de grupo, desde

[6] Timmer, "Resonancias sarduyanas", 382.

[7] Cintio Vitier, "Crecida de la ambición creadora. La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular", en *Lo cubano en la poesía* (La Habana: Letras Cubanas, 1998), 309-311.

[8] José Lezama Lima, "Muerte de Narciso", en *Poesía completa* (La Habana: Letras Cubanas, 1985), 13.

el padre Ángel Gaztelu, que hace la primera lectura del poema, hasta Vitier, mantienen un pudoroso silencio sobre el tema.[9]

En contraste, Sarduy coloca la figura de la travesti en primer plano. Ahora este gesto se nota menos, pero una de las principales innovaciones estéticas de Sarduy consiste en este movimiento. Además, realiza esto desde el principio, como podemos ver en su primera novela, *Gestos* (1963). El texto es en principio ajeno a esta temática: cuenta los recorridos de una cantante de cabaret que al mismo tiempo pertenece a una de las células urbanas del movimiento 26 de Julio. Pero en un momento entra a un bar y el camarero le dice "Usted es un poco barbuda, ¿no?".[10] La figura de la travesti se acrecienta con el paso de los años y toma el centro de las preocupaciones de Sarduy en la novela transexual *Cobra* (1974) y en el ensayo *La simulación* (1982). El propósito de este libro de ensayos articula de una manera ahora explícita lo sexual con lo biológico y lo artificial:

> *La simulación* conecta, agrupándolos en una misma energía —la pulsión de simulación—, fenómenos disímiles, procedentes de espacios heterogéneos y aparentemente inconexos que van desde lo orgánico hasta lo imaginario, de lo biológico a lo barroco: mimetismo (¿defensivo?) animal, tatuaje, travestismo (¿sexual?) humano, maquillaje, *Mimikri-Dress-Art*, anamorfosis, *trompe-l'oeil*.[11]

Esta conceptualización ha tenido importantes influencias en el campo literario y en el arte en general. Una de las menos previsibles es la que se advierte en *Máscaras* (1997), de Leonardo Padura. En ese relato policial, Mario Conde investiga el crimen de un muchacho cuyo cuerpo aparece vestido de mujer. El policía recorre los ámbitos gay de La Habana, habla con un hombre de teatro, quien a su vez le cuenta de sus vínculos con el Recio, nombre que es una variación de Severo, quien ha escrito un ensayo que es *La simulación*.[12] Padura cita largos tramos del ensayo y luego acomete el intento de articular aquello que la Revolución dejó de lado: el mundo del arte después del caso Padilla de 1971 y el mundo gay, perseguido por las autoridades.[13] Articularlo para rediseñar una nueva cultura en la que ahora sean reconocidas las diferencias artísticas y sexuales.

9 Ángel Gaztelu, "Muerte de Narciso", *Verbum*, núm. 3 (noviembre 1937): 49-52.
10 Severo Sarduy, "Gestos", en *Obra completa* (Madrid: ALLCA XX, 1999), 281.
11 Severo Sarduy, "La simulación", en *Obra completa*, 1264.
12 Leonardo Padura, *Máscaras* (Barcelona: Tusquets, 2015), *passim*.
13 Ahora bien, Padura no sigue del todo a Sarduy. El primero piensa la máscara como un disfraz social que uno se puede sacar; para Sarduy no hay otra cosa que máscara o, para decirlo con Lacan, semblante.

Pero la relación de Sarduy con la actualidad se revela mucho más interesante si uno lo piensa como precursor. Por ejemplo, no hay motivos para pensar que existe una influencia de Sarduy sobre el cine de Pedro Almodóvar, pero ambos están profundamente conectados porque construyen sus obras por medio de un exceso barroco y a través de una pasión por las mujeres que desborda al travestismo. De la misma manera, la apuesta de Sarduy por la máscara, el disfraz y el camuflaje permite ver una comprensión de la sexualidad y el género que están desvinculados de lo biológico.[14] En su literatura no hay un origen natural ni un soporte verdadero, sino que todo es un juego de artificio y teatralidad. En este sentido, Sarduy se acerca de manera anticipada a las ideas de Judith Butler sobre el género como una instancia performática. De la misma manera, la artificialidad de sus personajes plantea un más allá de lo humano que Sarduy destacó en *Escrito sobre un cuerpo* tras leer *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault:

> Que el poeta, liberado de todos los residuos románticos, continúe el trabajo de las máquinas, que la belleza pueda obtenerse con un arte combinatorio digno de ellas, que la misión del "autor" no sea más que prolongar ese *laboro di programmazione*, me parece ya parte del presente. La noción de "hombre" perece.
>
> *Textos libres y textos planos* anuncia una obra donde ha sido liquidada la engañosa noción de "ser humano".[15]

¿Qué decía esto a sus lectores latinoamericanos de fines de los años sesenta y principios de los setenta? Posiblemente, estas palabras que llegaron en libro y antes por medio de la cuestionada revista *Mundo Nuevo* sonarían inoportunas, como veremos enseguida.[16] Lo mismo podríamos decir de la travesti como figura

[14] Se puede afirmar que a través de estos temas Sarduy conecta con los desarrollos teóricos que se estaban produciendo en Francia durante los años sesenta y setenta. El escritor cita las ideas sobre el mimetismo que propone Roger Caillois en *Medusa y compañía* (Barcelona: Seix-Barral, 1962). Hay que mencionar también a Jacques Lacan. En *La simulación*, Sarduy cita las ideas sobre lo imaginario que éste presenta en "Más allá del 'principio de realidad'", recopilado en los *Escritos* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1991). De todos modos, los vínculos son muchísimo más numerosos. En la misma página en la que cita el artículo recién mencionado, Sarduy comenta el cuadro *Los embajadores* de Holbein. En *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, 2005), seminario dictado en 1964, Lacan aborda la obra de Holbein y retoma las indagaciones de Caillois sobre el mimetismo para establecer un desarrollo sobre la mirada, el disfraz y la máscara que es clave para comprender a Sarduy.

[15] Severo Sarduy, "Escrito sobre un cuerpo", en *Obra completa*, 1189.

[16] Sobre *Mundo Nuevo*, sigue siendo central el libro de María Eugenia Mudrovcic, *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60* (Rosario: Beatriz Viterbo, 1997).

principal de sus ficciones. ¿Qué hacía ese personaje ahí? Como un significante vacío, flotaría sin sentido claro. Pero tarde o temprano el significante se articula y adquiere un lugar. Sarduy funciona como precursor porque dijo eso que era nuevo, puso en el centro lo que estaba al margen y al mismo tiempo lo pensó desde un planteo de futuro. Ahora la superación de lo humano es comprensible a través de lo posthumano y la propuesta explícita del deseo homosexual se ha vuelto un signo más en nuestra cultura. No podemos decir que influenció en Rosi Braidotti cuando escribió *Lo posthumano*, pero Sarduy forma parte del conjunto de importantes desplazamientos teóricos y culturales que hicieron posible las formulaciones de ese libro y las conceptualizaciones actuales sobre la superación de los límites del humanismo. De la misma manera, si elaboramos una mirada transautoral, la figura disonante de la travesti en su narrativa constituye un avance significativo para las literaturas trans, así como también el paso del personaje al autor como travesti que vemos en la argentina Camila Sosa Villada.

Sarduy es un precursor porque articuló su obra con una transformación profunda de la realidad social y cultural que todavía estaba en ciernes y no se había consumado. Podemos decir que es un vanguardista, no sólo por su voluntad experimental, sino también porque es un adelantado que articula su escritura con lo que estaba emergiendo. Por eso su obra se puede reconocer en multitud de escritores y pensadores de la actualidad, aun cuando su nombre no haya sido pronunciado nunca por ellos.

Teoría francesa

El rol de vanguardia de Sarduy se debe en gran medida al vínculo temprano e intenso que entabló con el campo intelectual francés de los años sesenta.[17] Nuevamente, las consecuencias de ese encuentro para su relación con la actualidad se pueden leer a partir de la noción de influencia o su lugar como precursor. En relación con la influencia, hay que decir que el vínculo con el campo intelectual francés le procuró lectores hasta hoy. Esto es especialmente visible a partir de la obra de Roland Barthes. El crítico publicó una reseña sobre *De donde son los cantantes* titulada "La face baroque" y lo mencionó en dos libros centrales: *Crítica y verdad* y *El placer del texto*. En el primero, la mención se reduce a una referencia

[17] Para una perspectiva sobre esta cuestión, véase Ignacio Iriarte, "Severo Sarduy, el neobarroco y las políticas de la literatura", en *Alea: Estudios Neolatinos* 19, núm. 1 (ene-abr 2017): 91-105.

bibliográfica que remite a "Sur Góngora", un artículo que Sarduy publica en *Tel Quel*. En *El placer del texto*, en cambio, desarrolla un comentario de considerable extensión sobre *Cobra* proponiendo la novela como uno de los grandes ejemplos de la vanguardia actual. Esos dos textos tuvieron y tienen una larga e importante influencia en los medios académicos. Para nosotros Barthes todavía es la crítica, independientemente de que existan nuevos autores o se prefieran orientaciones distintas (Terry Eagleton, pongamos por caso). En este sentido, ¿cuántos lectores le garantizó a Sarduy esa página de *El placer del texto*? Al menos podemos decir que su nombre, si no su obra, arraigó entre los lectores especializados. Pero al igual que lo que sucede con el erotismo y el posthumanismo al que acabo de referirme, posiblemente sea más interesante pensar su importancia no tanto por su obra individual sino en tanto se vincula con algo mucho más basto, que es la enorme transformación teórica de los años sesenta y setenta. Esa transformación es enorme porque está articulada, además, con una transformación social y cultural. Sarduy influye, pero sobre todo es un precursor porque está al inicio de ese extraordinario cambio que se da desde mediados de siglo en la cultura y la forma de organización social.

Me gustaría presentar esta cuestión tomando en cuenta un momento temprano en la recepción de Sarduy en Argentina. Cuando se publica *Escrito sobre un cuerpo*, en Argentina sale una reseña en la revista *Los libros* firmada por Nicolás Rosa. Como es sabido, *Los libros* es una revista central fundada por Héctor Schmucler en 1969.[18] En su primera época se propuso incorporar el estructuralismo y se hizo eco de las novedades teóricas de Francia, como destaca Carlos Altamirano en una entrevista:

> *Los Libros* buscaba la aclimatación de la *nouvelle critique*. El sartrismo, pensado como una fusión de fenomenología y marxismo, llegaba a su fin. Sartre ya no era el pensador guía, como entre 1945 y 1960. Había otras estrellas en el horizonte: Levy Strauss, Barthes, Greimas (aunque nadie se animaba a leerlo...). Barthes fue el que inició un nuevo momento de definición de la crítica y el crítico: el crítico no es el que hace un discurso segundo; el discurso crítico está a la par de la creación. La idea que animaba el primer momento de *Los Libros* era esa, la de la nueva crítica francesa, la de Barthes, Genette, Starobinski. En esa aclimatación de la que hablo está también la realidad política.[19]

[18] Sobre *Los libros*, me baso especialmente en Jorge Wolff, *Telquelismos latino-americanos. A teoria crítica francesa no entre-lugar dos trópicos* (Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2016).

[19] Patricio Somoza y Elena Vinelli, "Para una historia de los libros", en *Los libros* (ed. facsimilar) (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011), tomo I, 13.

Los ensayos que se publican en *Los libros* son tan sólidos que siguen siendo buenas introducciones a los principales teóricos y críticos del estructuralismo. Basta mencionar algunos de los que publican y los temas a los que se refieren: Oscar Masotta escribe sobre Lacan, José Sazbón sobre Levi-Strauss, Piglia sobre literatura norteamericana, Oscar del Barco sobre la línea batailleana y Eliseo Verón sobre Hebert Marcuse. Pero en *Los libros* esta incorporación del estructuralismo está por lo general orientada a la utilización de esa metodología para realizar un análisis de la ideología y vincularla, de manera marxista, con la base material. Para poner un ejemplo, en los primeros artículos de Beatriz Sarlo se puede seguir una utilización de Barthes que tiene como propósito analizar las obras literarias como mitos que revelan una determinada posición de clase.[20]

En este marco, en el que se conjuga el estructuralismo con el análisis de la ideología, Nicolás Rosa lee por primera vez *Escrito sobre un cuerpo*, con la reseña "La crítica como metáfora". Rosa inicia la reseña, publicada en agosto de 1969, ubicando *Escrito sobre un cuerpo* en la órbita del *camp*. Aunque parece elogioso, enseguida le cuestiona a Sarduy que el camp lo lleva a la homosexualidad: "El gusto de la preciosidad 'camp' no congela de ningún modo la actitud de Sarduy, le da una manera de sensibilidad, pero lo conecta fatalmente con ciertas culturas marginales —no excluyentes— pero sí denodadamente solitaria: póngase por caso la homosexualidad".[21] En este juicio se intuye una homofobia de época que opera por detrás, pero de manera literal Rosa dice otra cosa: lo criticable no es la inclinación homosexual en sí misma, sino que esa inclinación reduce el alcance de los intereses y limita el campo con el que se vincula el escritor. Por eso subraya que la homosexualidad es una cultura marginal, expresión que tiene un alcance vinculado con lo político, en el sentido de audiencia a la que le habla Sarduy. Podríamos traducir "marginal" por "restringido" e incluso por "minoritario". Para

[20] Un ejemplo es el primer artículo que publica Sarlo, "Nueva crítica", en el que demuele la historia de *Mundo Nuevo* y la emergencia de esa nueva revista por medio de una referencia barthesiana: "Si en su desmontaje de un relato de Balzac Roland Barthes asimila el origen no señalado de la riqueza con la castración, la ambigüedad de ciertos 'auspicios' señala, en otros contextos —en este caso el de la cultura en la Argentina—, la castración del intelectual adscripto a una línea de penetración imperialista que ya provocara, en 1968, un escándalo de proporciones: el cambio en la dirección de la revista *Mundo Nuevo*, de París a Buenos Aires y de Emir Rodríguez Monegal al binomio conformado por Horacio Daniel Rodríguez e Ignacio Iglesias. *Nueva crítica* repite hoy, con mucha menos suerte, idéntica situación de dependencia: es, como lo declara su redacción, 'una publicación cuatrimestral que se edita con los auspicios del Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales'". Beatriz Sarlo, "Nueva Crítica", *Los Libros*, núm. 10 (agosto 1970): 27.

[21] Nicolás Rosa, "La crítica como metáfora", en *Los libros*, núm. 2 (agosto 1969): 4.

Rosa, esto se potencia con la jerga que Sarduy toma del estructuralismo: "su discurso crítico se elabora con toda evidencia sobre ese contexto [la cultura homosexual] pero apela a modelos más prestigiosos: el estructuralismo, la escuela de Lacan".[22] Tras esta descripción, enjuicia el uso que hace Sarduy de ese armado teórico:

> Y a partir de ahí se encarna sobre su propia escritura personal: la convocación de sus fantasmas eróticos construyendo un reducido universo críptico que funciona como un "analogon" lingüístico: la crítica de Sarduy es a la Crítica lo que el lunfardo (o toda lengua argótica) es a la lengua: un dialecto forzosamente original pero simbolizante y refractante; actúa siempre por alusión a otros significantes que están fuera de ella misma y de los cuales dependa.[23]

Sarduy no se va a olvidar de este juicio. En "Severo Sarduy (1937…)", publicado originalmente en 1975, leemos sobre la recepción de *Escrito sobre un cuerpo*: "Un tarado —incitado, es verdad, por otro— escribe en uno de esos boletines que pululan en el mundo de Los Libros [sic] que mi crítica es a la Crítica lo que el lunfardo es al Castellano. ¡Dios mío, pero cuándo me interesé yo ni en la Crítica, con *C* mayúscula, ni en el Castellano!".[24] No sabemos quién lo incitó, pero está claro que el "tarado" al que se refiere es Rosa. Pero la cuestión de la jerga ocupa un lugar más sutil de lo que parece. Rosa no impugna la presencia del estructuralismo, sino el uso de Sarduy. Escribe al final de su artículo:

> El inconsciente considerado como un lenguaje (Freud-Lacan), el "fondo" de la obra considerado como un vacío (el silencio: Mallarmé-Blanchot), o el "contenido" como metáfora de la ausencia (Barthes) nos liberan de la tentación realista, pero pueden conducirnos —por premura, por incomprensión, por renunciamiento— a la "agramaticalidad", una derisión de la escritura que se solaza y se encanta en el peligro de la pura "foné".[25]

¿Cuál sería la forma correcta de usar las obras de Lacan, Blanchot y Barthes? Rosa no da una respuesta, pero la sugiere, entrando en consonancia con la politización del estructuralismo que propugna *Los libros*. En un momento, establece una diferencia entre el sistema dominante de la burguesía y la expresión marginal del neobarroco de Sarduy. En contra de ambas, Rosa propone una tercera

[22] Ídem.
[23] Ídem.
[24] Severo Sarduy, "Severo Sarduy (1937…)", en *Obra completa*, 8.
[25] Rosa, "La crítica como metáfora", 5.

posición: "Al mismo tiempo su crítica elabora un lenguaje paralelo —subversivo y encanallado pero irreductible a formas mayores que le den significación verdaderamente 'revolucionaria'— que estigmatiza de irrealidad a todos los niveles del propio discurso".[26] En síntesis, para Rosa *Escrito sobre un cuerpo* conforma un ensayo camp, de inflexión homosexual y marginal, utiliza una jerga que minoriza el Castellano y se desmarca de una posición política mayoritaria vinculada con una revolución que para 1969 tiene como referente principal los movimientos latinoamericanos con centro en Cuba, la patria de la que se marchó Sarduy. Para decirlo con la misma propuesta de Rosa, el libro se revela "agramatical", pura *phoné*, puro significante. Esto no se debe a que sea incomprensible, sino a que no encuentra un lugar adecuado en el cual acomodarse. Se trata de un libro raro, descolocado, incluso molesto, ilegible, reprochable, pero en muchos sentidos esto se debe a que se trata del precursor de una época distinta a la de fines de los años sesenta. Lo podemos comprobar en el hecho de que la interpretación de Rosa es completamente adecuada, sólo que todavía no existe un marco para pensar que lo que dice es algo positivo. Giles Deleuze y Félix Guattari no habían publicado *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* y *Kafka: por una literatura menor*, pero cuando esos libros circulen la interpretación de Rosa se puede volver positiva: como él dice, *Escrito sobre un cuerpo* es un texto que toma el deseo homosexual, impulsa un devenir minoritario respecto de la cultura dominante y transforma el castellano en una lengua dialectal. Si el travesti plantea un devenir mujer, el neobarroco, de acuerdo con la interpretación de Rosa, propone una lengua menor.

En la literatura argentina, esta línea que inaugura Sarduy comienza a asentarse, de manera todavía muy colateral, con la revista *Literal* (1973-1977). Como destaca Juan José Mendoza, esa publicación es un desprendimiento de *Los libros*:

> El horizonte maoísta que tomaba la publicación en desmedro de la tendencia "textualista" presente en sus inicios, alejó en 1972 a Germán García de la revista *Los libros*, de la cual había llegado incluso a integrar su "Consejo de Redacción". Así intentaba "desmarcarse" García de la misma deriva maoísta que ya en París había engullido el intermitente "programa textual" del telquelismo —con el propio Roland Barthes incluido.[27]

A los pocos años, esta línea se va a profundizar con Néstor Perlongher. Va a ser él quien termine de soldar en su figura los vínculos entre barroco, devenires

[26] Ibíd., 4.

[27] Juan José Mendoza, "El proyecto *Literal*", en *Literal* (ed. facsimilar) (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011), 11.

minoritarios, ruptura con la política tradicional, militancia homosexual, poesía e investigación teórica, con su tesis de maestría en antropología social *O negocio do miche* y el texto de difusión *O que e AIDS*, que contiene un potente ensayo sobre disciplinamiento y sexualidad.

En los años ochenta, las ideas de Sarduy comienzan a desplazarse desde los márgenes al centro, sin lograr afincar del todo en ese lugar. Pero este ascenso supone también un cierto borramiento del nombre de Sarduy. De acuerdo con Héctor Libertella, uno de los que hicieron *Literal*, el escritor cubano era una de las referencias que construyeron el clima bajo el cual salió esa revista. En una nota retrospectiva, dice lo siguiente: "Desde París, Sarduy lanzaba la más hermética definición del barroco: 'Todo por convencer'".[28] En esa línea también estaba el deslumbramiento que les había causado la clase de Lacan sobre el Barroco, que la revista publicó en el número 4/5, de noviembre de 1977. A todo esto, se sumaban las situaciones particulares que vivían sus dos animadores principales: Germán García atravesaba un juicio por obscenidad con su novela *Nanina*, y Osvaldo Lamborghini estaba publicando *Sebregondi retrocede*. Todo este panorama iba en la línea de Sarduy. Si tomamos la idea de Rosa de las culturas marginales, podemos decir que *Escrito sobre un cuerpo* cataliza algo que se estaba gestando en Argentina y empieza a tomar cuerpo. *Literal* es una revista de los márgenes, pero a la vez empieza a habitar esa marginalidad. Y sin embargo, a pesar de todo esto, *Literal* no publica a Sarduy. Algo cercano podemos decir en relación con Perlongher. El autor de "Cadáveres", también situado en los márgenes, define no sólo una obra, sino una figura que es central para la cultura argentina. Ciertamente, Perlongher cita y comenta a Sarduy, pero su barroco tiene poco que ver con el de Sarduy. Su poesía está montada en una deriva del ritmo fónico, lejos del sobrio clasicismo al que tiende Sarduy; su prosa busca la transparencia, la efectividad, contra la prosa manierista del escritor cubano.

Sarduy influye en todo este campo, pero su nombre parece disolverse en esa época que él contribuyó a instaurar. Y esto se explica porque ató su obra a una serie de transformaciones culturales que el escritor podía entrever y que se encontraban en un futuro para muchos incomprensible en los años sesenta y setenta. Lo que influye es aquello a lo que Sarduy se articula: el neobarroco, la centralidad de Lacan, la destitución del logocentrismo, la construcción de una sociedad marcada por las diferencias y las formas rizomáticas de los saberes y

[28] Héctor Libertella, "La propuesta y sus extremos", en *Literal 1973-1977* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2002), 6.

poderes. Nada lo refleja mejor que el periplo de Nicolás Rosa: en 1969 rechaza a Sarduy por marginal. Pero en los años noventa se convierte en uno de los críticos centrales del neobarroco, particularmente de Perlongher y Osvaldo Lamborghini. Cosa curiosa, en sus textos apenas cita a Sarduy: en *Tratados sobre Néstor Perlongher* tan sólo hay una referencia a *Ensayos generales sobre el barroco*.

La narrativa

Sarduy también fue un precursor en lo que respecta a la forma de la novela. Con esto quiero decir que apostó por una renovación experimental de la narración que luego se consolidó en algunos escritores independientemente de que lo hayan leído o no. Aunque podríamos encontrar diversos aspectos de la novedad que propone Sarduy, el aspecto saliente que ha destacado la crítica es su trabajo sobre el personaje. Acabamos de verlo en relación con la importancia que le concede a la travesti, que implica toda una novedad estética y moral. Pero hay algo más profundo que Gustavo Guerrero destacó en *La estrategia neobarroca*, uno de los clásicos de la bibliografía sobre el autor: Sarduy rompió la relación mimética entre el personaje y la persona. Guerrero desarrolla este aspecto por medio de una breve historia del concepto de personaje. Desde Jane Austen a las novelas de Dostoievski, la novela fue dándole cada vez mayor importancia al personaje. Planteó figuras problemáticas, contradictorias, cuyos conflictos fueron en ascenso. Con obras como *Crimen y castigo*, los conflictos internos del personaje ganaron el centro de la escena, convirtiéndose en el foco casi exclusivo del interés del escritor. Para Guerrero, a principios del siglo XX comienza una declinación, primero a través de Proust y Kafka, y finalmente con el *Nouveau Roman*. Este sector de la curva puso en crisis la identificación entre personaje y persona y se empezó a constatar que entre ambos existen discrepancias fundamentales. Sarduy partió de este lugar al escribir *Gestos*, que es un *Nouveau Roman*. Pero el escritor avanzó un paso más en el cuestionamiento del personaje:

> Siguiendo la evolución descrita, la configuración de los protagonistas en las novelas de Severo Sarduy expresa una crítica de la noción tradicional. Sin embargo, su estrategia es aquí muy distinta a la de los *nouveaux romanciers*. Más que hacer abstracción del personaje (piénsese en algunos de los "tropismos" de Nathalie Sarraute) o reducirlo a su campo focal (piénsese en el hipotético marido-narrador de *La jalousie*), Sarduy va a jugar con los diversos elementos que lo constituyen componiendo y descomponiendo

> a placer, página en página, una serie de criaturas en constante metamorfosis que representan una burla del "efecto-personaje" dentro del texto, una nueva carnavalización de la seriedad realista.[29]

Quisiera continuar y avanzar en esta línea a través de *Cobra*. La/el protagonista es una travesti que actúa en el "Teatro Lírico de Muñecas". El nombre del establecimiento genera una ambigüedad respecto de los integrantes de la *troupe*. Están en una zona difusa entre el género humano y los muñecos de plástico y en las primeras páginas de la novela Sarduy explota esta confusión: en lugar de peinarse, Cobra "se alisaba las enmarañadas fibras de vidrio" y "empezaba a transformarse a las seis para el espectáculo de las doce; en ese ritual llorante había que merecer cada ornamento: las pestañas postizas y la corona, los pigmentos, que no podían tocar los profanos, los lentes de contacto amarillos".[30]

Esta artificialidad le permite a Sarduy omitir las leyes del mundo real como pacto mimético de la novela. El personaje queda enteramente subordinado a las necesidades estéticas de la trama, de modo que puede cambiar de sexo o moverse en zonas ambiguas y difusas. Pero el texto no sólo desplaza la relación representativa de la novela con el ser humano, sino que le da vuelta a la ecuación: ese mundo enteramente ficcional se impone como forma de pensar las subjetividades. Los esforzados preparativos de Cobra son una forma extrema de mostrar que un sujeto no es más que una red también laboriosa de signos, máscaras y disfraces. Para decirlo con una frase célebre de Lacan, la novela invierte los términos para demostrar que la verdad tiene estructura de ficción, lo que significa que la ficción (lo simbólico) muestra la verdad del sujeto.[31]

Otro crítico que se refirió a las innovaciones narrativas de Sarduy es Roberto González Echevarría, referente central de la bibliografía sobre el autor. En "La nación desde *De donde son los cantantes* a *Pájaros de la playa*", sostiene que una de las características de los personajes de Sarduy es que no tienen novela familiar. Esto significa que no hay padres ni madres, lo que implica que desaparece uno de los aspectos nodales de la novelística tradicional, que es el conflicto psicológico. Para González Echevarría, "el conjunto de personajes se constituye de manera más bien fortuita, y éstos se relacionan o reproducen de forma teogónica, nunca de la manera biológica convencional. En Sarduy hay matronas, pero no madres;

[29] Libertella, "La propuesta y sus extremos", 113.
[30] Severo Sarduy, "Cobra", en *Obra completa*, 428.
[31] Jacques Lacan, *La ética del psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, 2000), 22.

proxenetas, pero apenas padres".[32] En sus novelas no hay psicología ni conflicto existencial, no hay familia ni complejo de Edipo. Esto refuerza la artificialidad a la que me refería líneas arriba, pero además conecta con otra característica que propone González Echevarría, esta vez en el clásico *La ruta de Severo Sarduy*: las novelas de Sarduy carecen de "un foco de sentido que cohesione los elementos que lo arman". Por esta razón, "el lenguaje está constantemente lanzando destellos de significación que no son recuperables desde un centro emisor o receptor, que no constituyen unidades de sentido pertenecientes a un sistema superior".[33]

González Echevarría no propone una conexión explícita de estas dos ideas. Por eso, quisiera avanzar en esa dirección, pues entre estas dos observaciones, la falta de un foco de sentido y la ausencia de grupos familiares, es posible ver una importante relación. Como el personaje no tiene una estructura familiar, la psicología no está ordenada a partir de una ley simbólica que estructure su comportamiento. Para Jacques Lacan, la ley simbólica está marcada por la metáfora del nombre del padre.[34] El sentido de ese concepto hay que buscarlo en *Las estructuras elementales del parentesco*, de Claude Levy-Strauss: Lacan sostiene que el individuo se convierte en sujeto en la medida en que asume un lugar en la familia (y por lo tanto en la sociedad) que está ordenado por el nombre paterno, que establece cuáles son los sujetos con los que se puede vincular y cuáles están prohibidos. Al carecer de estructura familiar, la mayoría de los personajes de Sarduy se organizan de una manera libre. No hay una ley simbólica fija contra la cual levantarse. En todo caso, puede haber leyes perecederas. Esto se traslada al conjunto de la novela, de modo que tampoco hay un foco de sentido, un lugar estructural que le dé forma y leyes a lo que se narra. En su reemplazo, Sarduy establece un texto que podemos llamar "esquizo" a partir de la formulación de focos o metáforas cambiantes y perecederas.

Utilizo el concepto de "esquizo" a partir de una lectura de la formulación que hacen de este concepto Deleuze y Guattari. En *El Anti-Edipo* los autores sostienen que el esquizo escapa de las codificaciones y huye de las reglamentaciones,

[32] Roberto González Echevarría, "La nación desde *De donde son los cantantes* a *Pájaros de la playa*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 593 (enero 1997): 61.

[33] Roberto González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy* (Hanover: Ediciones del Norte, 1987), 155.

[34] El concepto se encuentra en múltiples textos de Lacan. Su formulación clásica se puede buscar en Jacques Lacan, *Las formaciones del inconsciente* (Buenos Aires: Paidós, 1999).

las instituciones y esa forma estructurante que identifican con el complejo de Edipo. Escriben en este sentido:

> El esquizo dispone de modos de señalización propios, ya que dispone en primer lugar de un código de registro particular que no coincide con el código social o que sólo coincide para parodiarlo. El código delirante, o deseante, presenta una extraordinaria fluidez. Se podría decir que el esquizofrénico pasa de un código a otro, que *mezcla todos los códigos*, en un desplazamiento rápido.[35]

El esquizo rompe la estructuración del nombre del padre a la que me acabo de referir, lo que en términos narrativos se puede comprender como una disolución de los focos de sentido a los que se refiere González Echevarría. Un texto esquizo es aquel que transforma de manera constante los supuestos que estructuran la narración. En Sarduy, el mejor ejemplo se encuentra en las primeras páginas de *Cobra*. Allí propone una mixtura entre teoría literaria y narración a través de una serie de enunciados: "La escritura es el arte de la elipsis", "La escritura es el arte de la digresión", "La escritura es el arte de recrear la realidad", "La escritura es el arte de restituir la Historia", "La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden" y "La escritura es el arte del remiendo". En estos pasajes, Sarduy describe de manera cambiante, con historias alternativas, la vida de un personaje llamado Eustaquio. Primero aparece enmarcado debajo de la tesis de que "La escritura es el arte de la digresión". Con olor a hachís y curry, con "un basic english", es un indio que oficia como vestuarista de la compañía teatral. Pero en lugar de vestir a las actrices, les pinta sus cuerpos con arabescos y les escribe en algunas zonas el texto de la pieza a representar. De golpe la novela cambia de registro y plantea que "La escritura es el arte de recrear la realidad". Entonces, el personaje se transforma en una figura viril que ostenta su masculinidad en la corbata: "No ha llegado el artífice himalayo, como se dijo, alhajadito y pestiferante, sino con un recién planchado y viril traje cruzado color crema —en la corbata de seda una Torre Eiffel y una mujer desnuda acostada sobre el letrero Folies Chéries".[36] Luego, la novela niega con un rotundo "no" esta versión y afirma que "La escritura es el arte de restituir la Historia". Entonces presenta una biografía del personaje. Eustaquio es un viejo luchador de la corte de un maharajá perteneciente a Cachemira. Luego de una revolución que podríamos situar a fines de los años

[35] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia* (Buenos Aires: Corregidor, 1974), 23.

[36] Sarduy, "Cobra", en *Obra completa*, 432.

cuarenta escapa con una maleta llena de joyas que dilapida en burdeles y apuestas pugilísticas. En Benarés anima una escuela de lucha y en Ceilán se dedica al comercio de infusiones. En Colombo oficia de concesionario de especies, hasta que huye al perder una pelea. En Esmirna reduce a golpes a seis luchadores turcos; en un prostíbulo recibe el apodo de Eustaquio por parte de la matrona (que en ese momento es un griego obeso travestido) y con ese nombre pasa a Occidente. Se dedica al contrabando de marfil en los rastros judíos de Copenhague, Bruselas y Ámsterdam, cuyas letras iniciales forman el nombre de la novela.

Las peripecias se amontonan hasta que en "La escritura es el arte del remiendo" se desmiente todo lo dicho:

> ¡Sólo un tarado pudo tragarse la, a todas luces, apócrifa historieta del pugilista que, de buenas a primeras, aparece en un cuadro flamenco y renuncia a su fuerza de macho de pelo en pecho nada menos que para encasquetarse un bonete verde y ponerse a traficar florines! ¡Vamos, hombre!
>
> Es cierto que Eustaquio amenizó la corte de un maharajá, pero, como era de esperarse, en tanto que bailarina desnuda y coreógrafo ritual; es cierto que peina "seda de caballos": la guarnece de claveles —que se pega con scotch tape— para bailar bulerías.[37]

Como podemos ver, Sarduy no elimina el foco de sentido, sino que narra por medio de focos de sentido perecederos. Una posición teórica determina un tipo de relato, pero esa posición teórica es cambiable. El interés está puesto tanto en lo que cuenta como en la capacidad de alterar la historia. Esta forma a la vez estructurada y libre de la narración tiene su símbolo en el propio Eustaquio. Como se dice en una de las narraciones, el personaje pinta los guiones que tienen que seguir las actrices en el cuerpo. Esas palabras las hacen actuar de una manera determinada, de la misma manera que las sentencias teóricas producen una narración posible. Y como sucede con la pintura en el cuerpo, esas sentencias son sustituibles por otras. Traduciendo esto a la conceptualización de Lacan, en lugar de la metáfora del nombre del padre, que plantea una estructura y establece una ley inamovible, Sarduy propone metáforas esquizofrénicas.

Como demuestra Nanne Timmer, estas formas narrativas de Sarduy tuvieron una influencia directa y reconocible en autores como Margarita Mateo Palmer, Ena Lucía Portela y Pedro de Jesús, quienes se conectan de diferentes maneras con su apuesta experimental. Pero nuevamente podemos completar esto identifi-

[37] Ibíd., 440.

cando a Sarduy como un precursor. Esto implica que la forma narrativa que acabo de comentar se impuso en sectores importantes de la literatura latinoamericana. Para demostrarlo, voy a tomar dos ejemplos: la revista *Diáspora(s)*, que se publica en La Habana entre 1997 y 2002, y la narrativa de Jorge Enrique Lage, uno de los autores centrales de la generación cero.

Como su nombre lo indica, la visión literaria y artística de *Diáspora(s)* está estrechamente vinculada con las ideas de Deleuze y Guattari sobre el devenir y la desterritorialización. Aunque la revista se publica en fotocopias en La Habana, propone una crítica radical al autoritarismo gubernamental y una forma de salida que desplace la noción de origen. Así se puede entender el nombre de la publicación, que pone el foco en el tránsito, la salida, la dispersión, la diseminación, en detrimento del exilio, que está marcado por el lugar de origen. Aunque cuando Sarduy pensó su situación en términos de exilio (su única reflexión sobre el tema tiene esa palabra en el título: "Exiliado de sí mismo"), podemos decir que su forma de asumir la relación con la patria natal inaugura algo nuevo que está vinculado con la diáspora. Pero la relación con el deleuzismo de *Diáspora(s)* es todavía más cercana si la pensamos a través de la forma narrativa que acabo de exponer. Sarduy prepara un tipo de novela artificial en la que los cambios en los focos de sentido permiten pensar tanto la ruptura con la noción de origen como así también las transformaciones que se operan en el migrante que no tiene vuelta atrás.

Diáspora(s) publicó un solo texto de Sarduy. Se trata de "Entre Denis Roche y Sarduy", una suerte de *collage* ensayístico que aparentemente fue escrito a dos manos. Por momentos parece hablar Sarduy, por momentos Roche. Recordemos que Roche es poeta y fotógrafo y se incorpora desde temprano a la revista *Tel Quel*. Traduce a Ezra Pound, publica ensayos sobre la obra de e. e. cummings, Henri Michaux y Giuseppe Ungaretti, y dirige una colección en la editorial du Seuil en la que saca títulos de Kurt Vonnegut y Thomas Pynchon, entre otros. Como destaca Walfrido Dorta, la presencia de este ensayo en *Diáspora(s)* se debe a la radicalidad de la antipoesía que practica Roche, muy vinculada al proyecto vanguardista de *Diáspora(s)*, como así también a Sarduy. En parte, está dedicado al libro de poemas *Le Mécrit*. Escribe Dorta:

> "Mécrit" es un neologismo formado por la combinación de "écrit" (la escritura o lo escrito) con el prefijo negativo o privativo "me:" idea de la mala escritura (Brandt 203). El *mescrito* es un acto programado de escritura que lleva al sistema poético "hasta ese punto extremo en el que sólo de modo excepcional puede constituirse una figura perceptible" (Sarduy 392). La "máquina-mescrito," al mismo tiempo, indica los modos en que puede

> rebasarse ese límite. Por ejemplo, la página en blanco "en tanto ilegible", cuando el "mescritor" utiliza "modelos alógenos," textos extranjeros cuya significación ignoramos.[38]

Sarduy subraya varios mecanismos para conseguir esta destrucción de la lengua poética, entre los que se destaca el que emplea en *Cobra* a través de lo que designamos como la "metáfora esquizo":

> El caos tipográfico —distribución anárquica de comillas, mayúsculas, cortes sobre la línea— interviene como "marcador": índice de un *significante de perturbación*, "significante flotante" o "*significante tronco, móvil*", que en oposición al significante maître, rector, central, llega a desnaturalizar enfáticamente la recepción del texto, a podrirla, a enturbiar su escucha.[39]

En esta cita importa destacar el concepto lacaniano de significante *maître*, significante amo, que establece el punto de capitonado y articula un discurso. Cumple la misma función que lo que identificamos como metáfora. El caos tipográfico se logra alterando el significante amo (punto de capitonado, metáfora, foco de sentido), volviéndolo perecedero, estableciendo una narrativa enloquecida. Como acabamos de ver, Sarduy ejecuta ese programa en *Cobra*, el mismo año en el que escribe este texto, en 1972.[40] En otro momento del ensayo parece tomar la palabra Roche y propone una pregunta nodal: "Tú concibes una novela. ¿Cómo llevarás a la 'prosa' la experiencia de una práctica depredadora? ¿Cómo podrá funcionar a nivel del relato (¡y espero que haya relato en tu novela!) la perturbación y el flotamiento del 'significante móvil'? ¿Se podrá mescribir un relato?".[41] Con *Cobra*, Sarduy contesta que sí. *Diáspora(s)* retoma esta voluntad experimental. Pero de nuevo, Sarduy aparece como precursor: no es alguien comentado o publicado de manera recurrente en la revista.

La ruptura de la mímesis del personaje y la ausencia de un foco de sentido son dos componentes que también se encuentran en *La autopista: the movie*, de Jorge Enrique Lage. En apariencia, ningún aspecto vincula ese texto con *Cobra*. En *La*

[38] Walfrido Dorta, *Dinámicas políticas y proyectos culturales en la Posrevolución Cubana (1989-2015): Paideia, Diáspora(s), y Generación cero*. Tesis doctoral (Nueva York: CUNY, 2016), 215.

[39] Severo Sarduy, "Entre Denis Roche y Severo Sarduy", *Diáspora(s)*, núm. 4/5 (noviembre 1999): 392.

[40] Así aparece en la nota de *Paideia*, que Gerardo Fernández Fe toma de *Louve Basse*, de Denis Roche.

[41] Sarduy, "Entre Denis Roche y Severo Sarduy", 393.

autopista, Lage propone una suerte de *road movie* o mejor dicho una *road-novel* situada en una Habana postapocalíptica. El narrador en primera persona nos dice que están construyendo una autopista, pero como la muralla china de Kafka, no sabemos quién la construye, pues no hay Conducción Suprema. Tampoco sabemos las verdaderas dimensiones de la obra, que parece por momentos llegar a Miami y posiblemente más allá. Plagada de referencias culturales, aparecen personajes y objetos en los que se mezclan sin jerarquías la alta cultura (por ejemplo, el epígrafe de "Esa mujer", de Rodolfo Walsh) y la cultura masiva (el modelo de la tapa de *Nevermind* de Nirvana). Por este motivo, la novela pareciera armada con una erudición tomada de búsquedas de Internet o que se mueve de esa manera.

¿Qué conecta esta novela con Sarduy? De manera directa, nada. No hay disidencias sexuales, no hay travestis ni lenguaje barroco. Pero las conexiones igual están: la artificialidad de los personajes y la transformación constante que se opera en la trama, que carece, como *Cobra*, de una ley fija. Por eso, Katia Viera Hernández comprende la novela a través de la noción del radicante de Nicolas Bourriaud:

> Si ser "radicante", retomando a este pensador, implica favorecer la multiplicidad de arraigos identitarios siempre simultáneos y sucesivos, proceder por selección, agregados y multiplicaciones, hacer que lo esencial radique en lo movible y en lo intercambiable, entonces, es posible sostener que los personajes de Lage son "radicantes" en todos estos sentidos. Estos son sujetos errantes, exiliados, migrantes, turistas que encarnan ellos mismos la posibilidad de establecer vínculos (problemáticos, atormentados, líquidos) entre su entorno y los múltiples desarraigos, entre lo global y lo local, entre ellos mismos y los otros.[42]

Sarduy se pensó a sí mismo como un exiliado. Con ese concepto marcaba la pertenencia a un lugar. Pero en *Cobra* fijó una narrativa de la desterritorialización. En este sentido anticipa el mundo de *Diáspora(s)* y los radicantes de Lage.

La actualidad y la borradura del nombre

Por todo lo expuesto, podemos decir que Sarduy le habla a la actualidad en la medida en que fue un precursor de algunos de los rasgos que componen el mundo

[42] Katia Viera, *La Habana en escrituras recientes producidas en Cuba. Dazra Novak, Ahmel Echevarría y Jorge Enrique Lage*, Tesis de Doctorado (Universidad Nacional de Córdoba: mimeo, 2022), 194-195.

contemporáneo. Acabamos de comprobarlo a través de la importancia del erotismo gay, la figura de la travesti, la teoría francesa, los devenires minoritarios y el relato como fuga y desterritorialización. Aparte de anticiparse, Sarduy hizo explícito que comprendía que todos estos elementos estaban produciendo un mundo distinto: un mundo desterritorializado, marcado por la expansión constante del capital. ¿Por qué volver a Sarduy? Porque en su obra podemos leer el momento en que eso todavía no tenía una forma definida, estaba en el aire, era un significante vacío, pura foné, como impugna Nicolás Rosa en su lectura de *Escrito sobre un cuerpo*.

Sin embargo, volver a Sarduy también permite ver una serie de diferencias entre los precursores y la actualidad. En los años setenta un escritor como él hacía una apuesta optimista sobre ese nuevo orden que se podía ver en las filigranas del tiempo. ¿Podemos decir lo mismo? *La autopista: the movie* nos tienta a decir que no. Se trata de una novela que toma los elementos que Sarduy había descubierto, y ese "toma" no quiere decir influencia, es posible que no haya ninguna. En todo caso, continúa la línea de ese precursor, pero ahora muestra un mundo devastado. No se trata de que no hay humor o festividad en Lage. Por el contrario, *La autopista* contiene ironía y humor, pero no deja de situar el mundo en lo que podríamos designar como el basurero de la historia. Esto está marcado por el tiempo. El mundo que describe Lage es el resultado del derrumbe de la modernidad. Lo único que conecta los dos momentos históricos es la destrucción. Es el corte epistémico de Foucault llevado al mundo material: nada conecta una época con la otra más que el derrumbe o el colapso de lo anterior.

Volver a Sarduy posiblemente permita pensar la diferencia entre el deseo y la realidad, entre el pronóstico y la actualidad. No necesariamente para caer en el pesimismo, sino para tomar distancia tanto de una actualidad no del todo deseable como de una propuesta teórica que, como la de Sarduy y la vanguardia francesa, nos sigue obnubilando. Volver a Sarduy significa darse cuenta de que su obra de los años setenta era un pronóstico del capitalismo acelerado de la actualidad, pero también es un intento de encontrar en esa época aquello que está en condiciones de plantear una crítica a la actualidad.

Bibliografía

Barthes, Roland. "La face baroque", en Severo Sarduy. *Obra completa*, tomo II. Madrid: allca xx, 1999, 1729-1730.

Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI, 1996.

Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI, 1996.
Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2015.
Caillois, Roger. *Medusa y compañía*. Barcelona: Seix-Barral, 1962.
Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Corregidor, 1974.
Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka: por una literatura menor*. México: Era, 1990.
Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Pre-textos, 1997.
Dorta, Walfrido. *Dinámicas políticas y proyectos culturales en la Posrevolución cubana (1989-2015): Paideia, Diáspora(s) y Generación cero*. New York: City University of New York, 2016. Disponible en <https://www.in-cubadora.com/wp-content/uploads/2023/07/Dinamicas-politicas-y-proyectos-culturales-en-la-Posrevolucion-Cu.pdf>.
Gabor, Fermín (Antonio José Ponte). *La lengua suelta*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2020.
Gaztelu, Ángel. "Muerte de Narciso. Rauda cetrería de metáforas", en *Verbum*, 3 (1937): 49-52.
González Echevarría, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1987.
González Echevarría, Roberto. "La nación desde *De donde son los cantantes* a *Pájaros de la playa*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 593 (enero 1997): 55-77.
Guerrero, Gustavo. *La estrategia neobarroca*. Barcelona: Ediciones del Mal, 1987.
Guerrero, Gustavo. "Sarduy veinte años después", en Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (comps.). *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018, 11-18.
Iriarte, Ignacio. "Severo Sarduy, el neobarroco y las políticas de la literatura", en *Alea: Estudios Neolatinos* 19, núm. 1 (ene-abr 2017): 91-105.
Lacan, Jacques. *Escritos /1*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1991.
Lacan, Jacques. *Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
Lacan, Jacques. *La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
Lacan, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
Lage, Jorge Enrique. *La autopista: the movie*. La Habana: Centro Onelio, 2014.
Levy-Strauss, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós, 1998.
Lezama Lima, José. "Muerte de Narciso", en *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1985, 13-19.
Libertella, Héctor. "La propuesta y sus extremos", en *Literal 1973-1977*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2002, 5-9.
Mateo del Pino, Ángeles (coord.). *Ángeles Maraqueros. Trazos neobarroc-s-ch-os en las poéticas latinoamericanas*. Buenos Aires: Katatay, 2013.
Mendoza, Juan José. "El proyecto *Literal*", en *Literal* (ed. facsimilar). Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011, 7-19.

Mudrovcic, María Eugenia. *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

Padura, Leonardo. *Máscaras*. Barcelona: Tusquets, 2015.

Rosa, Nicolás. "La crítica como metáfora", en *Los Libros*, núm. 2 (agosto 1969): 4.

Rosa, Nicolás. *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Ars, 1997.

Sarduy, Severo. "Entre Denis Roche y Severo Sarduy", en *Diáspora(s)*, núm. 4/5 (noviembre 1999): 392.

Sarduy, Severo. "Severo Sarduy (1937...)", en *Obra completa*. Madrid: allca xx, 1999.

Sarduy, Severo. *Obra completa*. Madrid: allca xx, 1999.

Sarlo, Beatriz. "Nueva Crítica", en *Los Libros* 10 (agosto 1970): 27.

Somoza, Patricio y Elena Vinelli. "Para una historia de los libros", en *Los libros* (ed. facsimilar). Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011, tomo I, 9-22.

Timmer, Nanne. "Resonancias sarduyanas: deseo barroco y referencialidad en la narrativa cubana de los noventa", en Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (comps.). *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018, 379-399.

Viera, Katia. *La Habana en escrituras recientes producidas en Cuba. Dazra Novak, Ahmel Echevarría y Jorge Enrique Lage*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2023.

Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.

Wolff, Jorge. *Telquelismos latino-americanos. A teoria crítica francesa no entre-lugar dos trópicos.* Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2016.

Ignacio Iriarte

Argentino. Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (conicet) y profesor adjunto en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Publicó *Del Concilio de Trento al sida. Una historia del Barroco* (2017) y *Puntuaciones sensibles. Figuras en la poesía latinoamericana* (2022), junto con Ana Porrúa, Matías Moscardi e Irina Garbatzaky.