

## **Resonancias Sarduyanas: deseo barroco y referencialidad en la narrativa cubana de los noventa<sup>1</sup>**

Sarduy's echoing in Cuban writing of the nineties: baroque desire and referentiality

**Autor:** Nanne Timmer<sup>2</sup>

**Filiación:** Universiteit Leiden, Leiden, Holanda.

**Email:** N.Timmer@hum.leidenuniv.nl

### **Resumen**

El campo cultural cubano ha ido reorganizándose con velocidad a partir de los noventa, y dentro de él, la obra de Severo Sarduy ha ido ocupando un lugar de influencia y significado cultural. En este texto la obra de Sarduy funcionará como punto de partida para estudiar tres obras ficcionales de los noventa: *Ella escribía postcrítica* (1995), de Margarita Mateo, *Sibilas en Mercaderes* (1999), de Pedro de Jesús, y *El pájaro: pincel y tinta china* (1998), de Ena Lucía Portela. Mi argumento es que tales novelas muestran influencias del pensamiento sarduyano de diferentes maneras e inauguran un canon alternativo dentro de la literatura cubana, en el que la autonomía literaria y la referencialidad son repensadas y en el que la nación, el Canon y el discurso oficial son deconstruídos.

Palabras clave: Cuba, Severo Sarduy, Pedro de Jesús, Ena Lucía Portela, Margarita Mateo, canon, neobarroco.

### **Abstract**

In the nineties the Cuban cultural field started shifting and the significance of Severo Sarduy's work was being rethought. In this article I take the work of Sarduy as a point of departure to study three fictional works of the nineties: *Ella escribía postcrítica* (1995), by Margarita Mateo, *Sibilas en Mercaderes* (1999), by Pedro de Jesús, and *El pájaro: pincel y tinta china* (1998), by Ena Lucía Portela. My argument is that these works show influences of Sarduy's thought in different ways and open up a more alternative canon in which literary autonomy and referentiality is rethought and where nationhood, Canon and official discourse are deconstructed.

Keywords: Cuba, Severo Sarduy, Pedro de Jesús, Ena Lucía Portela, Margarita Mateo, canon, baroque

Mucho se ha escrito sobre el papel testimonial de la literatura en la Cuba de los noventa, hasta tal punto que la propia crítica reitera, por así decirlo, la demanda de referencialidad que actualmente viene del mercado. Un caso que lo ilustra es la terminología “la novela del período especial”, propuesta por Esther Whitfield. Ella argumenta que ese tipo de escritura testimonia la experiencia vivida en la isla para un público lector foráneo, al tiempo que demuestra que el mercado juega un papel importante en estas novelas testimoniales (por ejemplo, Zoé Valdés y Pedro Juan Gutiérrez). Otros críticos, como Alberto Garrandés, han reflexionado sobre las consecuencias del papel del mercado en la estética de las novelas postsoviéticas (269-284). Y aunque es cierto que muchos de los textos de los noventa se vuelcan hacia un testimonio de la experiencia no contada<sup>3</sup>, habría que tener cuidado de no reproducir el mismo fenómeno en que incurrió la crítica hace algunas décadas con la creación de “la novela de la revolución”<sup>4</sup>, al hacer lecturas demasiado referenciales de textos que dialogan con un discurso que ha impuesto el testimonio y la referencialidad como modalidad literaria por excelencia, como ha elaborado Pérez Cino (23-25) a propósito del canon crítico cubano. Sería una especie de reverso del realismo socialista.

La literatura novísima y postnovísima que se da a conocer en Cuba en los noventa muchas veces ha sido colocada y leída en un solo plano referencial e ideológico. En cambio, me quisiera dedicar a escrituras que se escapan de ese marco referencial, y que más bien siguen elaborando una continuidad con la tradición neobarroca sarduyana. Muchas de estas obras se han publicado precisamente en la isla y no tanto fuera de ella, porque no aguantan las leyes del mercado neoliberal, sino que siguen parámetros muy alejados de la mera referencialidad, como señala también Margarita Mateo: “Es como si el signo literario pugnara por quebrar la relación de servidumbre que lo somete al referente para ganar autonomía e instaurar su autoridad en el plano textual, nutriéndose a su vez de otros textos” (“La narrativa cubana contemporánea”, 57).

Esta autonomía de la que habla Margarita Mateo con respecto a determinado tipo de narrativa cubana de los últimos años del siglo XX, se puede vincular asimismo a la relación de servidumbre con el referente; es decir, que no es difícil ampliar su reflexión en vísperas de la demanda de referencialidad que he descrito. Curioso, quizás, hablar de

autonomía, cuando en otros contextos y literaturas se está hablando de la noción de la literatura postautónoma (Ludmer), que presupone una esfera del mercado y la fusión de las esferas políticas, económicas y culturales. Pero la esfera del mercado en la narrativa cubana postsoviética sigue siendo particular al no regir dentro de la isla, donde el campo cultural apenas funciona con criterios comerciales. Por ello, es problemático ligar el debate sobre lo postautónomo al caso cubano. Es cierto que, como he señalado, el mercado empieza a jugar un papel importante en la cultura y en la literatura cubanas en los noventa, pero resulta también primordial advertir que la literatura publicada en la isla participa apenas de esa esfera, siendo que más bien se halla bajo la égida de una esfera institucional en la que el mercado es un actor de mucha menos relevancia que lo político y lo ideológico imperantes.<sup>5</sup>

Luego de tales disquisiciones, permítaseme, pues, hacer dialogar la poética de Sarduy con *Ella escribía poscrítica* (1995) de Margarita Mateo, *El pájaro: pincel y tinta china* (1998), de Ena Lucía Portela, y *Sibilas en Mercaderes* (1999) de Pedro de Jesús. Las tres obras fueron publicadas primero en Cuba, por la Casa editora Abril, la editorial Unión, y la editorial Letras Cubanas, respectivamente. Solo dos de ellas, la de Pedro de Jesús y la de Ena Lucía Portela, también fueron publicadas fuera de la isla, en una tirada pequeña, la de Pedro de Jesús en la editorial Océano en México, y la de Ena Lucía Portela en la editorial española Casiopea. No fueron obras que circularan mucho en el mercado<sup>6</sup>. Tal vez se pudieran considerar “autónomas” y menos insertas en esa esfera del mercado, si intentamos dialogar con el criterio de Ludmer, para quien “autonomía, para la literatura, fue especificidad y autorreferencialidad, y el poder de nombrarse y referirse a sí misma. Y también un modo de leerse y de cambiarse a sí misma” (5). Sin embargo, en los tres casos, tal autonomía se da atravesada por la ironía y la parodia. De ahí ese *post* con que sugiero denominarlas, al proponerlas como *postsarduyanas*, en el sentido de que comparten, a la vez, una presencia de la obra de Sarduy, así como un gesto paródico y dialógico en relación con ella y con el contexto sociohistórico en que fueron escritas. Veremos que Margarita Mateo toma a Sarduy como precursor de lo postmoderno cubano, y que los tres textos tienen en común lo autónomo como signo, la escritura como tema y lo metaficcional. Mencioné ya lo problemático de usar la noción de *postautonomía* por ser el caso cubano bastante peculiar con respecto a las esferas del mercado y de lo político, y también porque todo parecería tener cabida en el neologismo de Ludmer, ya que la literatura supuestamente postautónoma puede “exhibir o no sus marcas de pertenencia a la literatura y los tópicos de la autorreferencialidad que marcaron la era de la literatura

autónoma: el marco, las relaciones especulares, el libro en el libro, el narrador como escritor y lector, las duplicaciones internas [...]” (8). En efecto, en esta triada novelística se exhiben claramente tales rasgos, mas, sea cual sea el caso, las estudiaré sobre todo como postsarduyanas.

En cada texto hemos de vérnoslas con autores que son a su vez lectores de Severo Sarduy. En el libro de Margarita Mateo y sobre todo en el de Pedro de Jesús, la referencia es explícita. Más, si se añade que este terminó la carrera de Letras con una tesis de licenciatura sobre el autor de *De donde son los cantantes*, dirigida por una de sus profesoras de literatura, quien no vendría a ser otra que Margarita Mateo. Ena Lucía Portela, estudiante también de Letras por esa época, obviamente hubo de ser lectora de Sarduy, cuya presencia es visible en *El pájaro: pincel y tinta china*, si bien en su caso no se trata de algo tan explícito. Se combina así en el análisis la presencia real de la obra de Sarduy en los textos con una lectura muy influenciada por ella. Como escrituras particulares, dignas de mayor público, quisiera, pues, dar a conocer estas tres obras que juegan con la proliferación de sentidos sobre lo referencial, y mostrar cómo la escritura neobarroca en Cuba sigue transformándose. Espero, además, que una lectura barroca y anamórfica pueda ayudar a leer las diversas capas que constituyen estos textos.

### **La escritura es el arte del remiendo**

Es precisamente a inicios de los noventa que se empieza a dialogar con Sarduy en la crítica y en la ficción. Demasiado al margen se había quedado el Canon durante las dos décadas anteriores, como explica Waldo Pérez Cino, quien sostiene que este se había quedado congelado, a la sombra, o al servicio del discurso de la época que exigía referencialidad:

“Para el canon crítico de la isla, una vez fuera de ella, Cabrera o Sarduy no existían [...] Hoy por hoy, ambos pertenecen al Canon; pero Cabrera fue siempre mucho más visible en el *corpus* que Sarduy: no por ninguna consideración literaria sobre *Tres tristes tigres* y, digamos, *Maitreya*, sino porque Cabrera *podía leerse mejor* en términos de discurso, por sus posiciones políticas, que Sarduy” (23-24).

A principios de los noventa, la generación de los (post)novísimos relee textos tanto de Orígenes como sobre lo postmoderno<sup>7</sup> (). No es que en la literatura cubana postsoviética

la presencia de Sarduy sea evidente. Sin embargo, a mediados de los noventa, vemos que se va recuperando la referencia a Sarduy en la literatura y en la crítica cubana dentro de la isla, incluso en las instituciones oficiales. En 1995 Letras Cubanas publica *De donde son los cantantes* y aparece su recuperación para la teoría y la crítica en el libro de Margarita Mateo. En la lista de autores de *Cubaliteraria* (“Cubaliteraria – Autores”) actualmente puede constatar su presencia, y otros libros de crítica que atienden su obra aparecieron luego en la isla. Sin embargo, si se observa la nómina de los grandes premiados de la cultura (“Quién es Quién - CUBARTE”), se verá que Sarduy, como otros tantos escritores que salieron de Cuba, nunca llegó a recibir reconocimiento oficial por ese medio.

Llegados los noventa, existían tantas obras de literatura cubana que habían estado al margen durante décadas, que otros autores se prestaban quizás más para ser articulados dentro de la escritura de entonces. Virgilio Piñera, por ejemplo, fue leído, citado y parodiado por muchos de los escritores (post)novísimos. El mismo Pedro de Jesús establece un juego intertextual explícito entre sus *Cuentos fríos* (1998) y los *Cuentos fríos* (1956) de Piñera. Escritores tan diversos como los que se reunieron alrededor de la revista *Diáspora(s)* recuperan la literatura de Piñera, pero también otros como Ronaldo Menéndez y Antonio José Ponte muestran evidencias de esa huella. Pero con la escritura de Sarduy el asunto es otro. Él seguía siendo un autor de culto. Es cierto que de alguna manera en *Máscaras* (1997), de Leonardo Padura Fuentes, aparte de la presencia de datos biográficos de Virgilio Piñera, se podrían entrever (en la muerte del personaje travesti) algunas reflexiones sobre el arte de la representación y sobre el fenómeno de la muerte que conducirían al ensayo *La simulación* (1982) —tal como propone Emilio Bejel (175)—, pero en la escritura en sí y en el gesto de la narrativa de Padura Fuentes no se observa esa cercanía con Sarduy. Uno hasta podría ver tales reflexiones en *La piel y la máscara* (1996), de Jesús Díaz. Aparte del hecho de que esta novela juegue con la representación dentro de la representación, también reflexiona indirectamente sobre la relación entre ser y apariencia, del modo en que Sarduy lo había hecho en *La simulación*, donde la máscara —o el travestimiento— no se desliga de la piel o de aquello que está debajo. El estilo de la novela está, no obstante, muchísimo más cerca de la referencialidad testimonial, como en Pedro Juan Gutiérrez, por ejemplo, lo cual hace que estilísticamente tal señalamiento de una intertextualidad con Sarduy se vuelva rebuscado. Sí es cierto que Jorge Ferrer en *Minimal Bildung* (2001) establece un juego estilístico con Sarduy, y como también sostiene Rafael Rojas ese gesto se observa igualmente en la

obra de Gerardo Fernández Fe. Opino, sin embargo, que la presencia de Sarduy es más visible y más funcional quizás en los tres textos que comentaré a continuación, y que muestran en sí tres maneras interconectadas de incorporarlo. Sarduy incorpora paródicamente en su *Cobra* (1972) algunos aforismos que constituyen su poética. Para organizar mi estudio, he decidido tomar como título de este apartado y de los subsiguientes esas ideas sarduyanas en pos de ir comentando las características de las novelas que analizaré.

### **La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden**

*Ella escribía poscrítica* es uno de los pocos libros de crítica de la isla de inicios de los noventa que no cae en la mera clasificación de los escritores novísimos y en la mera elaboración de la referencialidad, sino que traza la especificidad de la posmodernidad cubana y reconstituye, de este modo, una continuidad para y en la literatura del país. Publicado en 1995 y escrito en los años más difíciles del llamado “período especial”, dialoga de una forma lúdica y original con ese peculiar contexto cubano postsoviético. Ya en el título alude a aquello de lo que va a hablar y a cómo lo va a hacer. Anuncia que hará poscrítica, y su propio texto evita instalarse en una relación de servidumbre con el objeto de estudio, como hacen igualmente los textos que comenta. Tal como “Ella cantaba boleros”, ahora *ella* “escribía poscrítica”. En ese *ella* hay un sujeto que se observa desde afuera y que se inscribe tanto en el mundo ficcional (un ella en el que resuena un personaje de ficción) como en la crítica académica.

Este primer libro que comento es de distinta índole que las novelas que se inscriben del todo en un plano ficcional. Es, por decirlo de alguna manera, una obra que nos ayuda a entender mejor la ficción cubana postsoviética. Para entender el surgimiento del arte plástico de los ochenta en Cuba y de la literatura novísima que nace una década después, Margarita Mateo se remonta a los orígenes de una postmodernidad cubana. Con ayuda de observaciones sobre el tatuaje, la piel o la memoria, explica la relevancia del arte plástico cubano de los ochenta como movimientos artísticos de vanguardia, en diálogo tanto con el contexto de la isla como con algunas teorías postestructuralistas. Después, inicia un recorrido por los “ilustres antecedentes” posmodernistas de la literatura cubana. Menciona a Alejo Carpentier, a Virgilio Piñera y a José Lezama Lima, por la intertextualidad, la parodia, el pastiche, lo grotesco, la mirada burlesca y la

sobreabundancia. Esa fuerte presencia de rasgos estilísticos, que se dan la mano con el posmodernismo, complica la búsqueda del inicio de tal 'postmodernidad'. En la cuentística de Virgilio Piñera señala la importancia del choteo y de la fricción entre dos registros, así como en la burla de sí mismo. Incluso, en la obra del tercero, ve rasgos de la posmodernidad, aunque evidencia que "la monumentalidad y el sentido trascendente de *Paradiso*, de Lezama, su búsqueda ontológica y teleológica se inscribe en un proyecto definitivamente moderno" (Mateo, *Ella escribía poscrítica* 101). En algunos detalles, sin embargo, observa que los procedimientos neobarrocos de ese autor se acercan a las prácticas del posmodernismo. A través de la parodia, el travestimiento, el camuflaje y la copia, señala Mateo, se va tejiendo, una escritura anamórfica que exige desplazamientos del lector para la proliferación indetenible de significantes (178). Es sobre todo en textos de Cabrera Infante y de Severo Sarduy donde ella ubica el antecedente neobarroco del posterior posmodernismo cubano. Con esa óptica, comenta la traducción y la interpretación en *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, y concede aun mayor espacio a comentar la simulación en la literatura de Sarduy. Antecedentes evidentes, diría un lector familiarizado. Mas, curiosamente, al inicio de los noventa, la crítica cubana todavía no había elaborado la conexión entre tales obras y las de los (post)novísimos que se dieron a conocer entonces.

En *Ella escribía poscrítica* hay una preocupación por descomponer un orden (como suelen hacer los libros de crítica) y por componer un desorden al mismo tiempo (lo cual no coincide ya con lo que se espera de un texto clásico de crítica literaria). Si se toman en serio estas ideas sarduyanas, no pueden dejar de tener consecuencias para el género del ensayo académico en sí. Desde la crítica se empiezan a buscar nuevas formas que ponen en cuestión el ensayo tradicional, y en eso el volumen de Mateo es consecuente con lo que comenta. Cuando se emplea el término poscrítica, suele ser para referirse a los deconstruccionistas de Yale, quienes enfatizaron, junto a Jacques Derrida, el hecho de que todo lenguaje es metafórico, con lo cual la distinción absoluta entre la literatura y la crítica se diluiría. Margarita Mateo rescata la tradición cubana de la poscrítica, al dar un papel central a Severo Sarduy y trazar una nueva genealogía "pos". La presencia de Sarduy es clave para entender la posmodernidad cubana que nos describe Mateo. Aparte de comentar el ensayo *La simulación*, la propia escritura de la autora juega a ser algo más que mero discurso académico, puesto que es, al mismo tiempo, el diario de una profesora que corrige exámenes, va a congresos e intercambia mails con colegas; es decir, un texto narrativo. Al combinar diferentes tipos de discursos (el académico, el autobiográfico, el

ficcional), y al duplicar el sujeto en un sinfín de nombres (Surligneur-2/Dulce Azucena/ La mitopoyética/ La Abanderada Roja/ La Feminista desatada), la obra nos recuerda que el yo es múltiple, y que la distancia entre sujeto observador y objeto estudiado se difumina. El texto ensayístico y ficcional se convierte en praxis de algunas ideas contemporáneas, tal como el conjunto ensayo-novela-pintura de Sarduy fue praxis del pensamiento postestructuralista sobre la superficie del texto y sobre el *placer*. Ambos terminan por borrar así la distinción entre teoría y praxis, sujeto y objeto, logos y *pathos*.

Al partir del reflejo estructural que nos ofrece el neobarroco acerca del deseo que no puede alcanzar su objeto, el texto —el de ficción y también el texto crítico— sólo puede ser incompleto, disperso y fragmentario. Y es esa la forma con la que juega *Ella escribía poscrítica*, a través de lúdicas referencias al contexto cubano mientras asienta bibliografías incompletas, pero anotadas, tras cada capítulo, con comentarios tales como: “no aparece la revista”, “no existe”, “robaron el ejemplar”, “no hay luz”, “sin carnet no se puede consultar el libro”, etcétera. Tales anotaciones apuntan explícitamente a esa parcialidad y hacen referencia directa a la discusión sobre el tipo de (post)modernidad latinoamericana y cubana.

El desorden orquestado expreso que Mateo muestra en este libro de crítica sin centro, apela a la crisis del logocentrismo en una sociedad *post-* y *pre-moderna* a un mismo tiempo. Mateo prosigue con sus reflexiones sobre la identidad entre las raíces y la expansión, sobre la ausencia de centro, sobre la fragmentación y el desplazamiento en su más reciente novela *Desde los blancos manicomios* (2008). Allí, explícitamente, también reaparece Sarduy, junto a otras lecturas fundacionales del Caribe y de Cuba, que oscilan entre diversas maneras de aproximación entre la isla, el sujeto y la identidad. Las dos novelas que comento a continuación muestran igualmente, por su parte, una ausencia de centro en su estructura y en la ficción. En ambas existen triángulos que hacen que se desestabilice el dos de las parejas antagónicas, y que provocan así el movimiento del argumento. En *Sibilas en Mercaderes* se juega con el nombre y el lugar, y en *El pájaro: pincel y tinta china* con los personajes y el lugar de la enunciación. Estas novelas borran un centro, a la par que dejan visibles las huellas del borrar en sí mismo y exigen desplazamientos anamórficos del lector.

### **La escritura es el arte de la elipsis**

El título de *El pájaro: pincel y tinta china* nació, según me comentó su autora, del ideograma chino de “pájaro”. Portela quedó fascinada por esa superficie de la escritura, pincel, tinta china y nada más, y por ese “algo más” que sería el pájaro: el vuelo de la imaginación. Es precisamente de la superficie de la escritura (tal como pintar es escribir y escribir es pintar para Sarduy), de la erótica de la escritura misma, que quisiera hablar aquí.

Este es un texto que, en cuanto a la sobreabundancia verbal y a la digresión a nivel de la anécdota, se anuncia ya como barroco. El relato discurre sobre tres personajes, Camila, Fabián y Bibiana, quienes, sin saber lo que ocurre con los otros, se enamoran de un cuarto personaje: Emilio U., casado con una francesa. Cuando avanza la historia, el lector descubre que Emilio U. es el supuesto autor de una novela llamada *El pájaro: pincel y tinta china*. Las relaciones entre los personajes y la búsqueda de Emilio U. son los principales ejes dentro de la historia. El mundo de estos cuatro personajes se presenta como si fuera “una cápsula en la que sólo importan sus relaciones interpersonales” (Araújo 26). Emilio U. es, pues, aquello que los mueve a todos, por ser él mismo la proyección de los distintos deseos de quienes lo rodean. Se podría decir que es un espejismo construido por los deseos de los otros que, al mismo tiempo, son diseñados por él como sujeto deseante en tanto personajes de su novela. Todo es un espejismo de todo, la realidad termina por ser ficción y la ficción, realidad. A través de la figura de Emilio U., Portela juega con la noción del deseo que no se ubica en el objeto ni en el sujeto, sino que se mueve<sup>8</sup>. Sarduy recurría al “objeto a” de Jacques Lacan para ilustrar algunos procedimientos barrocos: “El objeto (a) en tanto que cantidad residual, pero también en tanto caída, pérdida o desajuste entre la realidad y la imagen fantasmática que la sostiene, entre la obra barroca visible y la saturación sin límites, la proliferación ahogante, el *horror vacui*, preside el espacio barroco” (Sarduy, *Barroco* 1251).

Más relevante que la trama, resulta la manera en que está narrada. Se confunde el mundo ficticio narrado por la novela con el mundo desde el cual se narra. No sólo se trata de una duplicación del narrador, sino que el narrador es una instancia esquizofrénica que se hace visible en diferentes niveles textuales. El ‘yo’ es al mismo tiempo un personaje secundario — femenino o masculino—, un testigo, pero también un narrador omnisciente. La estructura narrativa es de tal ludismo y complejidad, que se tiende a borrar el lugar de enunciación, como si el yo solo existiese en sus fragmentos y no tuviera ningún centro desde el cual hablara. Lo cual, además, se hace explícito:

“Ella [Camila] ignora, de más está decirlo, que ya Lacan, el pesado, el que seguro también tenía a alguien que le dijera ‘No seas así’, se apareció un buen día con una linda y acabada teoría sobre la escisión del sujeto, sin la cual el lugar desde donde se habla sería apenas un misterio. A veces sigue siendo un misterio o, al menos, lo pretende. Por ejemplo, si adivinas quién soy yo, te doy un premio” (Portela 139).

La escritura se presenta como un juego donde es posible ser narrador y personaje, pensar y actuar y habitar todos los espacios posibles al mismo tiempo. Se crea un espacio virtual que no se limita sólo a un cuerpo. El ‘yo’ no se distingue del otro. La novela crea libertad dejando que el sujeto se ubique en un sinnúmero de fragmentos, y no lo reduce a un cuerpo, personaje, definición o característica. Pero no es sólo el tema de la libertad el que se aborda, sino, sobre todo, su contrapartida: el tema del poder y la dependencia resulta central en las relaciones entre los personajes. En los diálogos entre Emilio U. y Fabián, por ejemplo, Fabián se queja del hecho de ser solo un personaje y de no tener autonomía sobre su habla. Los juegos de voz son tales que el narrador se encarna en el personaje que le place en el momento que le place, ya que son suyos.

Hay una especie de flujo de palabras donde la escritura intenta quedarse en el deseo mismo antes de convertirse en forma, nombre, sujeto fijo. Se crea un ‘yo’ que habita en todos los lugares a través del desdoblamiento y nunca llega a ser instancia fija, si acaso solo devora por instantes la existencia de uno de los personajes. En esos momentos efímeros, desaparece la frontera entre el ‘yo’ y el otro. El narrador parece disfrutar de su omnipotencia en cuanto a su ficción, casi como el héroe sádico descrito por Sarduy, que aguarda “como un actor que, entre bambalinas, espera una imagen, la pronunciación de una palabra, una luz, para adentrarse en el espacio de lo abierto, de la Mirada, del Otro, así el héroe sádico espera, en el ensayo orgiástico de cada noche, la formación de esa escena en que la realidad será el dibujo de su deseo” (Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo* 14). El espacio inter-relacional entre esos dos polos constituye el territorio sin forma en el que opera el relato. Todo tiene que ver con el concepto del deseo, que está condicionado por una necesaria otredad, mas es precisamente esa otredad la que se supera cada vez que la conciencia descubre al Otro no como un límite de su libertad, sino como la propia condición de ella. El deseo es precisamente aquello que requiere la transgresión de la polarización entre sujeto y objeto (Butler 1).

En ese fluir libre de palabras hay también provocación de parte de Portela, al jugar con los límites de lo decible. A primera vista no parece haber muchas referencias a la Cuba contemporánea, pero en los márgenes de la anécdota principal se suceden múltiples chismes o provocaciones en boca de otros. Ese “cacareo” lúdico —palabras que a primera vista parecen no tener peso— contiene provocaciones al discurso revolucionario y a la sociedad literaria habanera, mediante la alegoría y la sátira. Así que, aunque no se aprecia nada de testimonial o de referencialidad explícita, sí se aprecia algo de alegoría al margen del argumento principal. Más bien, se observa en esto un canto al mundo ficcional donde todo es posible, y que sustituye esa nada, ese centro vacío que es el lugar de enunciación.

### **La escritura es el arte de restituir la Historia**

En *Sibilas en Mercaderes* la digresión, la escritura misma y la metaficción son igualmente importantes, con el añadido de que esta novela juega aún de modo más explícito con la presencia de Sarduy. Este aparece hasta como personaje secundario, del mismo modo que otros personajes de su obra. También aquí el centro de la novela se ubica en la escritura y se dirige a un no-lugar. La novela está llena de referencias intertextuales. Asimismo, se trabaja la mise-en-abyme metaficcional: uno de los personajes principales — Cálida— dice escribir la auténtica historia del suicida performativo Jan van Luxe, y la publica como “Sibilas en Mercaderes”.

El relato —lleno de digresiones— gira alrededor de los/las dos escritores Cálida y Gélida, quienes se ganan la vida como profetisas leyendo las cartas, el I-Ching y las runas a los clientes de un bar. Después se bifurca el argumento. Gélida descubre que su antiguo novio Pedro Blanco El Negrero, fue asesinado. Cálida, por su parte, está enredado/a en otra historia con el fotógrafo Jan van Luxe, obsesionado por algunas ideas acerca de la representación, la simulación y la mentira. Las dos líneas del relato se unen de nuevo cuando Gélida va a buscar a Cálida porque su amante, El Tibio, quien más tarde resulta ser el asesino de Pedro Blanco, quiere una aventura con ambo/as. Luego escuchan un tiro. Resulta que Jan se suicidó y les dejó un video de su propia muerte como obra de arte performativo, en el que confiesa que toda la historia de su vida había sido una mentira. La exposición de la obra artística de Jan se convierte en su funeral y se reúnen muchos personajes secundarios para visionar lo filmado. Dos semanas después, Cálida —irritadoa

por “las malinterpretaciones vanluxistas”— escribe la auténtica historia de Jan y logra publicar su novela en Alfaguara. Con la salida de “Sibilas en Mercaderes”, moría una época y nacía otra, según Gélida.

Pedro de Jesús crea un espacio libre al borrar todo tipo de referencialidad, lo cual se observa en el mundo autónomo intertextual que construye, y en el uso peculiar del espacio. Tal como en la novela *Cobra*, de Sarduy, donde se funden nacionalidades (cubano, indio, marroquí, chino), en *Sibilas* también existe un sujeto múltiple. La historia sucede lo mismo en La Habana, que en París, San Petersburgo, Kuala Lumpur o Bambula. El espacio está libre de ataduras a la realidad inmediata, tal como la metáfora del vacío en la simulación de la realidad visible de la que habló Sarduy. El espacio no corresponde a las dimensiones corrientes, ya que es todos los lugares mencionados a la vez sin que haya desplazamiento. Pedro de Jesús rompe los ejes de la perspectiva y evita que el lector pueda construir un espacio ficcional formado desde el lugar más común de lectura. La deformación ocurre a través de la elipsis del lugar fijo, o, más aún, del nombre del lugar fijo, como si toda noción de nacionalidad tiñera la ficción de Pedro de Jesús de un color inapropiado.

A primera vista, la imagen del espacio está deformada en la novela. Pero, tal como en la anamorfosis, la imagen se vuelve perfectamente clara si se la mira desde un ángulo específico. Sarduy, basándose en las teorías de Jacques Lacan, explica que “la anamorfosis y el discurso del analizante” son formas “de ocultación”:

“Algo se oculta al sujeto —de allí su malestar— que no se le revelará más que gracias a un cambio de sitio. El sujeto está implicado en la lectura del espectáculo, en el desciframiento del discurso, precisamente porque eso que de inmediato no logra oír o ver lo concierne directamente en tanto que sujeto” (Sarduy, *La simulación*, 1277).

Si el lector se desplaza y se fija en la repetición, la intercambiabilidad de los nombres propios, el desplazamiento imaginario, el tema de la mentira, la simulación y el cuestionamiento de lo real, todo adquiere otras formas, fundamentalmente gracias a anécdotas alegóricas, que acontecen al margen del relato principal. Pedro de Jesús duplica el significante Cuba mediante otros nombres, no tanto por desplazamiento, sino más bien por la incorporación o apropiación de los otros espacios dentro de uno mismo, ya sean los nombres Bambula, Kuala Lumpur o Cuba. De Jesús recurre al uso de la

alegoría tal como lo hicieron los escritores del boom latinoamericano, pero en el caso de *Sibilas* esta alegoría aparece al margen de la historia principal, como mera anécdota. No por ello es de menor importancia: en uno de los nombres que emplea para referirse al lugar aparece el de Bambula como el de una patria oculta bajo una tela desde hace décadas, cuando el artista Christo en 1959 pactó con los gobernantes que dicha tela ocultase eternamente a la nación y se creó una paranoia sobre quién mancharía los tejidos. De la misma manera alegórica en que se revela la imagen oculta de la calavera en el cuadro anamórfico “Los embajadores” de Hans Holbein el Joven, la alegoría sirve aquí para hablar de la apariencia escondida. La novela mantiene oculto el nombre y el lugar fijo. “Los caminos”, sin embargo, “cualesquiera que sean, conducen siempre a Bambula”: “Jan nació y creció en Bambula, en un pueblo de las afueras, como Cálida y Gélida, y emigró a la capital. Ha viajado mucho, pero los caminos, cualesquiera que sean, conducen siempre a Bambula. Estar aquí es igual a estar en otro sitio. Bambula es una aspirina” (De Jesús 99).

El juego intertextual anteriormente analizado permite ver más claramente cómo De Jesús retoma la experimentación literaria inspirada por Sarduy para situarlo en un contexto nuevo del cambio de siglo. La obra cuestiona, en primer lugar, el estatus de la ficción y de la escritura, si bien lleva estas nociones al terreno de lo social. Pedro de Jesús reflexiona sobre la imposibilidad y lo fragmentario de la representación del sujeto y, en medio de ello, nos topamos con una ficción que vuelve por su omnipresencia en el discurso oficial cubano: la nación. La novela, como otras de su época, va buscando un yo, aquí, y ahora marginal y subjetivo, que muestra la crisis de la representación del sujeto, y colisiona con partes del discurso social en que fue construido: uno de los Grandes Relatos en que está atrapado. El “malestar del sujeto” (Sarduy, *La simulación*, 1277) que lleva oculta la anamorfosis presentada por Pedro de Jesús es la omnipresencia del simulacro de la nación. La novela abre el campo del significado del significante Cuba, que fue totalizado ideológicamente. Frecuentemente los lectores cubanos y los extranjeros leen en el nombre de este país, perteneciente tanto a la ideología hegemónica dentro de la Isla como a la imperante a la de afuera, más un proyecto político que un lugar geográfico. *Sibilas* como “canto, alegre y no obstante angustioso, a la mentira” (como señala el texto en la cubierta) es una ficción sobre la ficción y sus poderes, sean estos literarios, sociales o políticos.

## Conclusión

En los tres textos tratamos con escrituras conscientes de que se puede romper la relación de servidumbre que ata los signos a sus referentes, de que el lenguaje puede crear mundos y restituir la Historia, y de que para dar testimonio queda corta la función referencial del lenguaje, porque lo real (en sentido lacaniano) siempre es aquello que se escapa del lenguaje. El libro de Margarita Mateo nos muestra cómo en los noventa la crítica cubana intenta resituarse con respecto a sus antecesores postmodernos sacados del clóset, y es además ejemplo de que después de la escritura de Sarduy la crítica no puede hacer como si se sirviera de un saber objetivo intacto que se despega de su objeto. No, porque si en algo este texto de la autora es único, es en su experimentación con la forma de hacer postcrítica en vez de hablar del supuesto post —siempre se está en un después de algo—. Sí, porque la crítica desea hablar de post y de novedades, como de la eventual posibilidad de una literatura postnacional o postcubana, por ejemplo. Y sí, porque hay expansión, desterritorialización, hasta migraciones y transnacionalismos que se dan en la literatura contemporánea. Sin embargo, inclusive las narrativas más relacionadas con ese postnacional, están preocupadas por borrar la omnipresencia de lo nacional. El después de Sarduy, su punto de referencia y su reescritura, funciona en estos textos para expandir, desplazar y dejar presencia de lo borrado, y muestra el oscilamiento entre sujeto y nación, así como el dilema imposible en el que se encuentra la literatura cubana contemporánea.

Hay en las novelas de Portela y de De Jesús un devorar de la referencialidad para insertarla en la ficción, para ser sujeto, y una voluntad de reducir la Historia a mera anécdota. Si leemos de manera barroca, y no frontal ni marginal (Sarduy, *La simulación* 1275-1276), vemos que los sentidos están en ese movimiento de la voz, de soplo de la vida que nunca se queda con un nombre, una identidad ni un lugar fijos, ya que aquello implicaría la congelación de la creación y de la fluidez.

Solo en diálogo con los antecedentes neobarrocos, tal como sugiere Margarita Mateo, podemos entender estas escrituras posmodernas de la Isla. Para no caer en lecturas planas que buscan la referencialidad, la lectura barroca nos puede ayudar a mostrar que el imaginario literario cubano no está desligado de sus antecedentes literarios ni de su contexto social; más bien, oscila entre ellos. Estas escrituras sarduyanas sin centro giran, curiosamente, alrededor de una ausencia parecida, y los antecedentes de esa posmodernidad comparten la muestra del borrar en sí, como en la imagen de Lezama

Lima en la que el zorro tibetano avanza sobre la nieve deshaciendo la marca de sus huellas con la cola. Estos textos postnovísimos sustituyen discurso por lenguaje y ficción, y al mismo tiempo muestran la presencia obsesiva de la Isla en la dificultad de escaparse de un discurso en que tanto el lugar de enunciación como el nombre de la nación pesa como presencia, incluso en su propia ausencia.

### Obras citadas:

Araújo, Nara. "Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela", *Unión: Revista de Literatura y Arte* 42 (2001): 22-31.

Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*, Chicago: University of Chicago Press, 2001.

Brioso, Jorge. "Todo en Cuba pasó en los ochenta", *Osamayor*, 8, 1994, pp. 83-95.

Butler Judith. *Subjects of Desire. Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*, New York: Columbia University Press, 1999.

"Cubaliteraria – Autores" *Cubaliteraria*, <http://www.cubaliteraria.com/autores.php>. Última visita: 20/07/2013.

Díaz, Jesús. *La piel y la máscara*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Ferrer, Jorge. *Minimal Bildung*. Miami: Ediciones Catalejo, 2001.

Garrandés, Alberto. *Presunciones*, La Habana: Letras Cubanas, 2005.

Jesús, Pedro de. *Cuentos Fríos. Maneras de obrar en 1830*, Madrid: Olalla Ediciones, 1998.

Jesús, Pedro de. *Sibilas en Mercaderes*, La Habana: Letras Cubanas, 1999.

Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas", *Ciberletras*, 17, 2007, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Última visita: 20/07/2013.

Martín Sevillano, Ana Belén. *Sociedad civil y arte en Cuba. Cuento y artes plásticas en el cambio de siglo (1980-2000)*, Madrid: Verbum, 2008.

Mateo Palmer, Margarita. *Desde los blancos manicomios*. La Habana: Letras Cubanas, 2008.

----. "La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 31, 2002, pp. 51-64.

---. *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Casa Editora Abril, 1995.

Padura Fuentes, Leonardo. *Máscaras*. La Habana: Ediciones Unión, 1997.

Perez Cino, Waldo. "Sentido y paráfrasis", *La Gaceta de Cuba*, 6, 2002, pp. 22-28.

Piñera, Virgilio. *Cuentos fríos*. LD Books, 2006.

Portela, Ena Lucía. *El pájaro: pincel y tinta china*, La Habana: Ediciones Unión, 1998.

"Quién es Quién | CUBARTE" *Cubarte*, <http://www.cubarte.cult.cu/es/radiotv/quienesquien>  
Última visita: 26/10/2016.

Redonet, Salvado. "Otro final promisorio: (post)novísimos ¿y/o qué?", *Unión. Revista de Literatura y Arte*, 22, 1996, pp. 68-75.

Rojas, Rafael. "Después de Sarduy". *Revista Literaria AzulArte*. 2004. (2-8).  
<http://revistaliterariaazularte.blogspot.nl/2014/08/rafael-rojas-despues-de-sarduy.html>.  
Última visita: 20/10/2016

Sarduy, Severo. *Barroco*, en *Obra Completa. Tomo II*, Guerrero, Gustavo, y Wahl, François (coord.): Madrid: ALCCA XX, 1999a, pp.1195-1261.

----. *La simulación*, en *Obra Completa. Tomo II*, Guerrero, Gustavo, y Wahl, François (coord.): Madrid: ALCCA XX, 1999b, pp. 1263-1382.

---. *Cobra*. Barcelona: Editorial EDHASA, 1972.

---. *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.

Timmer, Nanne. "Lo neobarroco en el cambio de siglo; lecturas sarduyanas y la narrativa cubana contemporánea", Mateo del Pino, Angeles (ed.): *Ángeles Maraqueros. Trazos neobarrocos en las poéticas latinoamericanas*, Buenos Aires: Katatay, 2013. (141-160)

---. "Huellas de Severo Sarduy en la literatura cubana más reciente; una lectura de *Sibilas en Mercaderes*, de Pedro de Jesús", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 34, 2007.  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/ssarduy.html>. Última visita: 26/10/2016.

----. "La crisis de representación en tres novelas cubanas: La nada cotidiana de Zoé Valdés, *El pájaro*, pincel y tinta china de Ena Lucía Portela, y *La última playa de Atilio Caballero*", *Revista Iberoamericana*, 218-219, 2007, pp. 119-136.

---. "Eros, deseo y encarnación en *El pájaro: pincel y tinta china* de Ena Lucía Portela", *La isla en peso*, 4, 2002, <http://otrolunes.com/27/unos-escriben/eros-deseo-y-encarnacion-en-el-pajaro-pincel-y-tinta-china-de-ena-lucia-portela/> Última visita: 20/10/2016.

Whitfield, Esther. *Cuban Currency. The Dollar and 'Special Period' Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

Fecha de recepción: 22/08/2016

Fecha de aceptación: 29/09/2016

---

<sup>1</sup> Este artículo es una reelaboración de ideas que ya aparecen en Timmer: “Lo neobarroco en el cambio de siglo”, y fue reelaborado para el proyecto y coloquio-homenaje internacional *Sarduy entre nosotros*, organizado por Gustavo Guerrero y Catalina Quesada en la Universidad de Berna y la Universidad Cergy-Pontoise de Paris (5- 8 de junio de 2013). Agradezco a los organizadores el permiso de publicar el texto.

<sup>2</sup> Nanne Timmer es profesora universitaria en la Universidad de Leiden y ha sido profesora en las universidades de Utrecht, Amberes, y en la Universidade Federal de Santa Catarina. Se doctoró en la Universidad de Leiden con la disertación *Y los sueños sueños son; sujeto y representación en tres novelas cubanas* (2004). Artículos suyos sobre políticas de (des)subjetivización en obras latinoamericanas contemporáneas se han publicado en revistas como *Discourse, Confluencia, Revista Iberoamericana, Ciberletras, Mitologías Hoy*, y otras. Además del sujeto y las ficciones de la nación, también han recabado su atención los estudios interculturales –fronterizos en cuanto a disciplina, lengua y región–, los nuevos medios y el papel de los discursos sociales en la construcción de la ciudad –tal como refleja volumen editado *Ciudad y escritura: imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI* (2013). Se dedica además a la poesía como constan también los poemarios *Einstein's Three Fingers* (2011) y *Logopedia* (2012). Actualmente está trabajando en la monografía crítica *Transiciones culturales cubanas*, y en la edición del volumen de ensayos *Cuerpos (i)Legales*.

<sup>3</sup> Muchos críticos han comentado ese valor testimonial de la literatura. Esther Whitfield señala la inserción del testimonio en el mercado cultural, Ana Belén Martín Sevillano comenta, en la línea de críticos como Salvador Redonet y otros, la presencia de temas anteriormente tabúes, y Jorge Brioso (83-95) y Alberto Garrandés (269-284) subrayan la importancia de la parodia del testimonio de los sesenta.

<sup>4</sup> Algo parecido sucede al retomar la terminología de Fidel Castro y emplear el vocablo “período especial” para denominar el estado de excepción en la Cuba de inicios de los noventa.

<sup>5</sup> Incluso muchos de los escritores cubanos que viven fuera de la isla y que optan por una escritura más literaria, se encuentran “fuera” de esa esfera del mercado, ya que generalmente son rechazados por las editoriales estándar al no vivir en la isla o incluso, cuando son aceptados, conviven con un público no-natural, que no espera (o para el que no existe) precisamente su reflexión sobre el Canon o Literatura insular. En el 2010 hasta el presente hay algunos cambios en este panorama por el surgimiento de algunas editoriales pequeñas.

<sup>6</sup> En el caso de Ena Lucía Portela se puede observar claramente una distinción entre sus dos primeras novelas y sus dos últimas en relación con su ubicación en el mercado. Así, se ve por ejemplo en *Cien botellas en la pared* más presencia de cierto realismo sucio, del habla coloquial cubana y de la ciudad de La Habana como protagonista que juego metaliterario y experimentación con la estructura narrativa, como sí sucede en *El pájaro: pincel y tinta china* o en *La sombra del caminante*.

<sup>7</sup> Véase sino la lectura del grupo PAIDEIA y de Diáspora(s)

<sup>8</sup> Para un análisis más detallado de esta novela, véase la función del deseo (Timmer “Eros, deseo y encarnación”) , y la metaficción (Timmer: “La crisis de representación en tres novelas cubanas”).