

Uno de los personajes más siniestros de *Cocuyo* es Caimán, y éste iba a ser el título de la próxima novela de Sarduy. Pero la enfermedad interviene y, aunque Caimán figura prominentemente en la novela póstuma que se publica, *Pájaros de la playa* (1993), el sesgo de ésta cambia inevitablemente. La novela se convierte en un balance y despedida en que los temas de la identidad y lo nacional se hacen necesariamente más dramáticos. Especie de *Montaña mágica*, *Pájaros de la playa* es el relato de un sanatorio para enfermos de sida (ahora los llaman «sidatorios») situado en una isla, a todas luces una de las Canarias, también poblada de naturistas, nudistas, y otros dedicados a cultivar su salud física mediante el ejercicio. La isla, con sus palmeras, es un reflejo o versión de Cuba, como lo había sido antes Colombo en *Maitreya*.

Texto marcadamente simétrico, en *Pájaros de la playa* se entrelazan dos historias. Una es la de Siempreviva, vieja celestinesca y fáustica, no afectada por el mal, sino por la vejez, que quiere recuperar su juventud<sup>10</sup>. La asisten dos médicos: Caballo, de quien se enamora la senecta y a quien logra seducir, y Caimán, yerbero cubano que la trata con infusiones y mejunjes confeccionados con plantas de las que dice extraer la energía del planeta<sup>11</sup>. Mientras los enfermos envejecen vertiginosamente, Siempreviva rejuvenece. La otra historia es la del Cosmógrafo, figura autobiográfica, que es un joven contaminado de sida que se ha hecho experto en la enfermedad y trata de encontrar su etiología y posible cura en elucubraciones sobre los orígenes del cosmos que corresponden a las de Sarduy en su ensayo *Nueva inestabilidad* (1987). Reaparecen Auxilio y Socorro (personajes de *De donde son los cantantes*), y hay como una recapitulación totémica, o tal vez heráldica de todos los protagonistas sarduyanos: Cobra, Caimán, Colibrí, Cocuyo. Los personajes, con sus nombres emblemáticos, se desplazan por varios niveles, uno astronómico, en que sus actos son como los de las constelaciones que algunos representan.

El título de la novela puede que provenga de un cubanismo. «Pájaro» es uno de los términos despectivos para referirse a homosexual en Cuba, y existe la categoría del «maricón playero,» es decir, aquel que se dedica al «flete» (*dragner, cruising*) en las playas. Reynaldo Arenas, en *Antes que anochezca*, da amplio testimonio de este aspecto de la vida cubana.

<sup>10</sup> *Me he ocupado de la «prole de Celestina,» inclusive en la ficción hispanoamericana contemporánea, en mi Celestina's Brood Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature (Durham, N.C.: Duke University Press, 1993).*

<sup>11</sup> «Caballo» es, por cierto, el sobrenombre de Fidel Castro entre cubanos, entre otros motivos porque el caballo es el número uno en la charada china. Pero hay en este personaje, «El hombre que parecía un caballo,» una alusión al cuento de ese título de Rafael Arévalo Martínez, escritor guatemalteco cuyo texto fue uno de los más célebres en América Latina en los años treinta y cuarenta. El cuento es, aunque de manera elegante y oblicua, de temática homosexual.

El título refleja un apenas velado resentimiento que es todavía eco del de *Cocuyo*. El ser se autodefine en esa obra dentro de un perímetro cerrado de vejaciones, amenazas y rechazos, al que se suma ahora la paulatina e irreversible disminución física causada por el mal. Pero «pájaros de la playa» alude además a la liminalidad de los personajes y del mundo en que viven. La playa es la franja entre el mar y la tierra, entre la isla y el agua que la circunda; los pájaros median entre la tierra y el aire. Son como reptiles con plumas. En la isla, como ya dije, viven enfermos y adeptos a la cultura física que gozan de una salud casi excesiva. Todo el texto se arma como una combinatoria de oposiciones binarias reminiscentes de la estructura del mito según lo concibe Lévi-Strauss. La interpretación que el Cosmógrafo le da al sida es como la contrapartida de las curas que confecciona el yerbero. El Cosmógrafo interpreta la enfermedad en términos de la teoría del Big Bang: la enfermedad es heraldo de una pérdida general de energía cósmica por agotamiento de la explosión inicial. El Cosmógrafo asegura haber visto el chispazo de esa explosión del origen, y ahora cree percibir el comienzo del final, de ahí su conocimiento arcano de los estragos de la enfermedad, y su actitud escéptica y de total desilusión.

Un personaje complementario, el Arquitecto, se hace construir una casa subterránea, pronto anegada por el mar. Él busca la energía de una supernova en el rumor de la tierra, en las profundidades geológicas de la isla. Pero el Arquitecto fracasa y perece en su pesquisa ctónica, como cancelando la posibilidad de encontrar la identidad, la esencia de la isla, en lo profundo de su atadura con la tierra. El Arquitecto, el Architexto, es para mí una figura de Alejo Carpentier, cuya primera vocación, como la de su padre, fue la arquitectura, y a quien Sarduy siempre vio como representante de un telurismo típico de las indagaciones de la identidad que se transforma a partir de 1967 en *De donde son los cantantes*. (Nunca compartí esa opinión con mi querido amigo). Pero, en términos menos específicos, es precisamente esa tradición de pesquisa de lo nacional que el Arquitecto representa; aún tal vez aludiendo al grupo *Orígenes*, entre cuyos asociados se encontraba el arquitecto Mario Romañach, que construyó en 1957 una casa para la familia Álvarez en la que utilizó elementos de la arquitectura tradicional cubana, incorporando además materiales y colores propios de la isla, y orientándola de manera que aprovechara sus refrescantes brisas y sombras.

El Cosmógrafo va perdiendo paulatinamente la coherencia a medida que avanza la novela, y su diario al final llega a convertirse en una serie inconexa de apotegmas y por último de poesías. La novela cierra con un breve poema de la poetisa soviética exilada, lesbiana y demente Marina Tsvietáieva, que Sarduy había traducido y editado con Elizabeth Burgos,

y que es como un reflejo suyo en espejo cóncavo<sup>12</sup>. Buscándose afanosamente en las ansias de la enfermedad y muerte, Sarduy cede su voz a ese otro asediado que fue la Tsvietáieva. El gesto de cerrar con un fragmento de esa otra exilada y alienada que fue la rusa, sugiere un último esfuerzo por trascender un ente que ahora se define por un cansancio cósmico con el que se funde al morir. Es también un gesto final de travestismo y como el rechazo de un final estéticamente satisfactorio.

La última versión sarduyana de la identidad nacional es la del exilio, ex-ilio, fuera de la isla, pero vista en términos cósmicos. Somos fragmentos de un todo que fue antes de la explosión que dio origen al universo, y nos movemos separándonos progresivamente unos de otros y de la fuente de energía. Somos no sólo de la isla, sino islas. Lo que queda de lo cubano en *Pájaros de la playa* son fragmentos, como la ciencia yerbera de Caimán. Las narrativas de las naciones, parece sugerir *Pájaros de la playa* en este fin de siglo, quedarán como fábulas mitológicas desprovistas de capacidad para conferir identidad o remitir a lo sagrado. Esto no quita que Sarduy haya seguido hasta el final aferrado a retazos y recuerdos de la cultura cubana, aunque nunca a sus fábulas centrales ni mucho menos a las historias oficiales de las que se vio sistemáticamente excluido, como el *Diccionario de la literatura cubana*, editado por el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba (dos volúmenes: 1980, 1984). La nación convertida en Estado excluyó a Sarduy de su archivo.

Los vestigios de lo cubano más importantes en el último Sarduy son los poéticos. La última poesía suya son sobre todo décimas, la estrofa más rancia y rigurosamente cubana. En ellas practicaba el choteo con los temas más solemnes, como la muerte, y se regodeaba en la mención de dulces, bebidas y frutas cubanas. Pero las narrativas de la nación son doctrinas muertas, aptas para figurar en ese catálogo de doctrinas cascadas, sin vigencia efectiva hoy, como son las grandes religiones y las ideologías hegemónicas, sea cual fuere o haya sido su agenda política real, pretérita o futura. Lo más irónico tal vez es que la obra de Sarduy no sólo muestra la bancarrota de las promesas de la Ilustración, sino que lo único verdaderamente universal no son tanto sus ideas como el detritus de sus productos, es decir, sus subproductos, entre ellos la diseminación de la enfermedad. El mundo es el rastro de Occidente, tanto en sentido de huella como de vertedero de la chatarra del progreso, de su basura cósmica.

Pero quedan –por lo menos– dos sugerencias más de lectura de *Pájaros de la playa*. Una es que la visión cosmológica de ese Caribe despla-

<sup>12</sup> Marina Tsvietáieva, Carta a la Amazona y otros escritos franceses, introducción de Elizabeth Burgos, epílogos de Hélène Cixous, traducción de los poemas: Severo Sarduy (Madrid: Ediciones Hiperión, 1991).

zado, alejado, oblicuo de la isla-sanatorio, repite el verdadero origen del discurso cubano. El Caribe, en el principio, fue el Nuevo Mundo, el Orbe Novo de ese cosmógrafo que primero pretendió interpretarlo: Pedro Mártir de Anglería<sup>13</sup>. Más aún, esa isla apocalíptica desde la cual el Cosmógrafo narra su deceso y el del universo, sugiere la de Patmos, desde la cual San Juan, en el *Libro de las Revelaciones* también narra el final de los tiempos. La oposición binaria global en la que siempre bascula el Caribe es la de ser Principio y Final, utopía y apocalipsis<sup>14</sup>. El valor (en todo sentido) de la obra tardía de Sarduy estriba en liberar esa pugna de contrarios de un origen que se cierne sobre nosotros como destino trágico, en un gesto tan grandioso como patético, recurso a lo sagrado que pueda todavía contener.

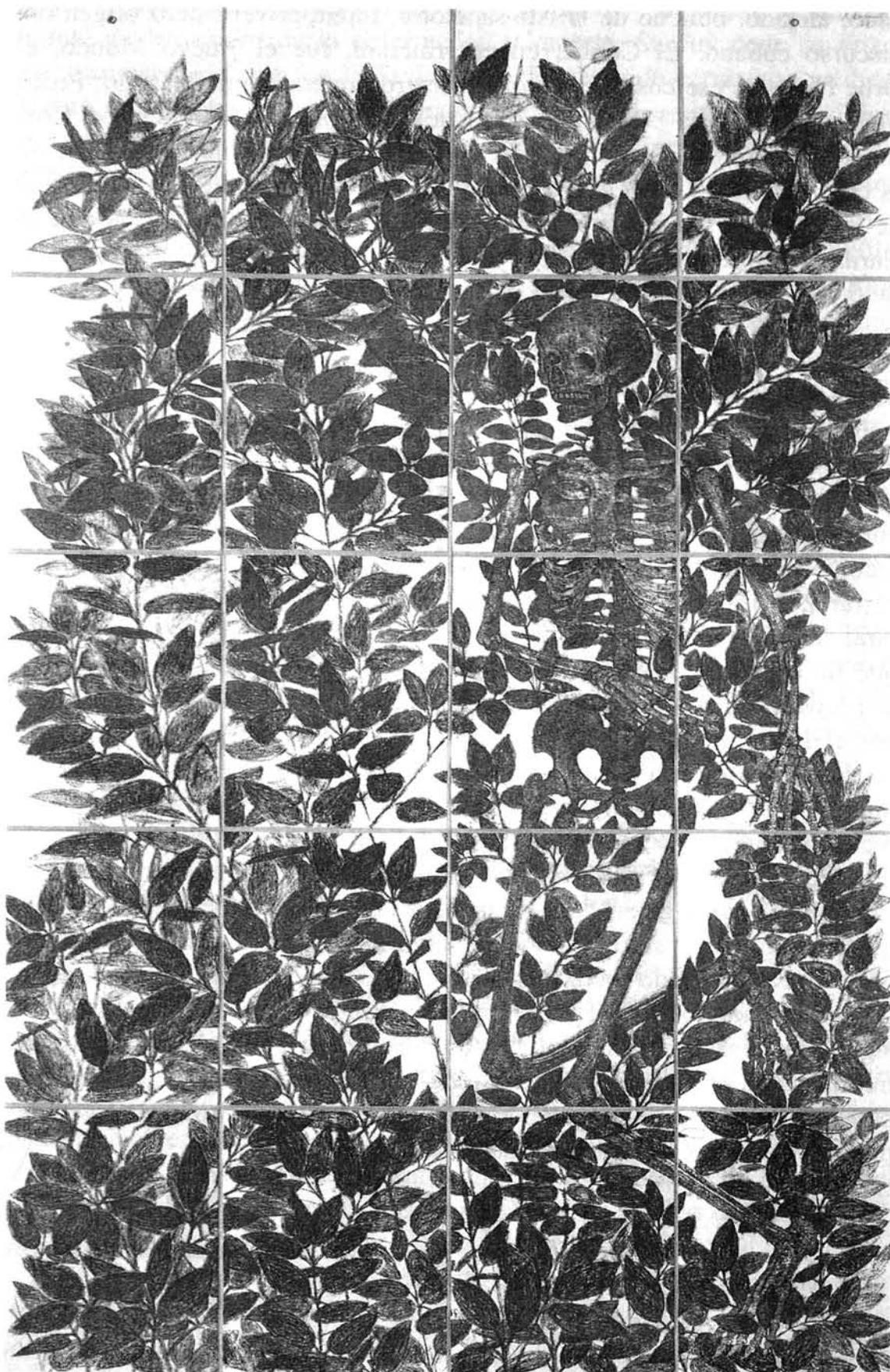
Es fortuito, en el más alto sentido, que la muerte interrumpiera la composición de *Pájaros de la playa*, confundiendo el final de la obra con el de la vida del autor, pero a la vez destacando la indisoluble diferencia entre ambas; la vida concluye, pero la novela permanece perpetuamente inconclusa, como en espera de otro autor, tal un lector, que se atreva a cerrarla, a riesgo de que otra incidencia fatal se lo impida. Son dos aperturas distintas a un mismo infinito al que es inútil poner fronteras, en el que fin o principio son marcas efímeras y conmovedoras. En *Pájaros de la playa* la única permanencia de esas marcas la produce su reiteración; por el lado externo del gesto apocalíptico inaugurado por Pedro Mártir de Anglería, retorno ansioso a un origen profundo y legitimador; por el interno a la poesía, lengua de reiteraciones rituales, litúrgicas, siempre inclinadas ante y hacia lo sagrado.

Sobre la tumba de Severo, en el cementerio de Thiais a las afueras de París, hallé que alguien había depositado una maruga de plástico. No sé quién podrá haber sido el autor de aquel regalo, pero se me ocurrió que nada más apropiado podía habersele ofrendado a mi amigo muerto. Como los molinos de plegaria girando sobre la nieve al final de *Cobra*, signos en rotación contra el blanco unánime e infinito, aquel juguete mínimo, con el enternecedor chas chas de sus semillas, ritmo elemental, plegaria a dioses indiferentes, es como el lenguaje del final de los tiempos que Severo, con inocencia de niño, concibió.

**Roberto González Echevarría**

<sup>13</sup> Ver mi «Pedro Mártir de Anglería y el segundo descubrimiento de América», *La Torre (Universidad de Puerto Rico)*, nueva época, año 9, no. 33 (1995), pp. 29-52.

<sup>14</sup> Hay observaciones de interés sobre este tema en el libro de Lois Parkinson Zamora, *Writing the Apocalypse. Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).



Juan Soriano