

pos podían ser campesinos de origen ibérico, negros o indios. La mulatización era posible, pero ésta se daba como por suma de rasgos y elementos más que por amalgama dinámica de éstos. Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, y luego Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*, representan la esencia de la mexicanidad mediante el «romance familiar» de la Malinche y Cortés. García Márquez centra la historia de Macondo en el frondoso árbol genealógico de los Buendía, con sus nombres repetidos y rasgos físicos y morales reiterados⁸. *Paradiso* es la historia de los Cemí, y del vacío que deja la muerte del Coronel. Y así sucesivamente.

En la narrativa de Sarduy no hay casi nunca grupos familiares en el sentido convencional, por lo tanto se ha abolido el núcleo que compone y conserva la nación y sus símbolos. El conjunto de personajes se constituye de manera más bien fortuita, y estos se relacionan o reproducen de forma teogónica, nunca de la manera biológica convencional. En Sarduy hay matronas, pero no madres; proxenetas, pero apenas padres. Auxilio y Socorro, por ejemplo, son una pareja de gemelos dioscúricos yorubas –son *ibeyes*– pero también los une el pleonasma de sus nombres, que quieren decir casi lo mismo. Tampoco aparecen muchos nombres y apellidos comunes. Generalmente los nombres son sobrenombres (o *nommes de guerre*) que destacan, humorísticamente, características físicas o morales: así, pongamos por caso, La Tremenda, Cobra, Pup, El Dulce, La Cadillac, La Senecta, El Japonésón. En cuanto al lenguaje pasamos de la filología a la lingüística, de las palabras cargadas de su sentido etimológico a las palabras que se relacionan en el presente para formar una efímera *langue*, la jerga del momento, del ahora mutable, que se descarga de su lastre tradicional. La lengua en Sarduy es un sistema dinámico de relaciones que sirve tanto para olvidar como para recordar, nunca depósito de significados dados o inertes. Evidentemente la fluidez de los roles sexuales, su dependencia en la simulación antes que en la anatomía (que se elude, o mejor, se elide, cuando se erige en obstáculo) es otro de los cambios fundamentales con relación al paradigma anterior, que reproducía (valga la palabra), como ya se ha dicho, el núcleo familiar patriarcal. El escenario en que actúan estos grupos *ad hoc* no es ya un paisaje típico, ni siquiera distinto, sino ciudades de la periferia de Occidente, o barrios marginales de ciudades occidentales, que parecen una gran ciudad, o tal vez mejor, una enorme ciudadela, mezcla de cul-

ción entre los proyectos nacionales y la estructura familiar en la novela hispanoamericana del siglo XIX. Estas alegorías genealógico-patrióticas continúan y se complican en las novelas criollistas y las del boom.

⁸ Patricia Tobin ha estudiado la genealogía como recurso estructurador en la novela, inclusive *Cien años de soledad*, en *Time and the Novel: The Genealogical Imperative* (Princeton: Princeton University Press, 1978).

turas en tránsito y transición, donde puede haber (y hay) una fonda en Manhattan que se llama «Asia de Cuba».

En *Colibrí* (1984), la novela siguiente, Sarduy escribe una versión invertida –pervertida– de la novela de la selva latinoamericana. Es un texto que expande al ámbito continental la ruptura del pacto mimético que hemos observado en su obra precedente, pero que a la vez, por su temática señala la dispersión del grupo Tel Quel, y la búsqueda por parte de Sarduy de un engaste típicamente hispanoamericano para sus novelas. Es también obra fundamental desde una perspectiva estrictamente biográfica por una razón: que en *Colibrí* el efebo, el joven, va a convertirse en la figura de autoridad, va a acceder a la adultez y al poder al desaparecer la Señora. El final es ambiguo: *Colibrí* va a tomar posesión de la Casona, pero ésta ya no es más un emporio gay y centro de amañados combates de lucha libre. Ahora es un manicomio. Fue la única vez que en Sarduy el joven asume el poder y la identidad completa que le brindaría la madurez y el poder.

Cocuyo (1989), la última novela que Sarduy escribió antes de saberse enfermo de sida, constituye una regresión en todos los sentidos, que lo hace volver explícitamente al tema de lo cubano al tomar un sesgo decididamente personal y reminiscente. *Cocuyo* es una suerte de autobiografía, pero de forma muy oblicua, como es usual en Sarduy (aludo al concepto lezamiano de la vivencia oblicua). En la novela se pasa del contexto cultural a la vida individual, del todo al fragmento desde el cual observar ese todo. La historia y cultura cubanas están alegorizadas en la vida del joven, versión de la del propio escritor, lo cual es evidente si cotejamos la novela con ensayos de Sarduy como *La simulación* (1982) y *El Cristo de la rue Jacob* (1987) –y más claro aún–, desde luego, para los que lo conocimos bien. El cambio de dirección no es hacia un yo centrado y lastrado por la historia, sino hacia un yo fracturado, roto por ésta. Es un yo testigo, no actor, mirón de su propia existencia, caja de resonancia de las acciones de los mayores.

Cocuyo narra la vida de un niño que, para vengarse de las burlas de su familia provocadas por su vocación de escritor, intenta asesinarlos con un matarratas, lo rescata una señora que dirige lo que parece ser un hospicio para huérfanos, trabaja en un bufete de abogados venales y perversos, se enamora de una joven, pero pronto se da cuenta de que la Bondadosa, como se llama irónicamente su protectora, es cómplice de dos turbios personajes que convierten a las pupilas en prostitutas. Al final, han entregado a Ada, la enamorada de *Cocuyo*, a ese destino. Traicionando, *Cocuyo* se propone envenenarlos a todos.

Volvamos a relatar la novela, pero en otro registro. Sarduy, acogido por los miembros más destacados del grupo Tel Quel al quedarse exilado y a la deriva en París huyendo del escarnio del *establishment* cultural revolu-

cionario que institucionalizó el machismo en Cuba, se desencanta de sus protectores cuando descubre en algunos falsedad política, intelectual y moral. Se siente traicionado por la volubilidad e inconstancia de sus mentores, por su vacuidad. Algunos, los más allegados, entablan relaciones con otros que amenazan la precaria estabilidad de Sarduy en un mundo que no es el suyo. El título de la novela pudiera leerse como un juego de palabras franco-español: «cocu-yo», «cornudo yo». Pero, relatémosla una vez más, aún en otro registro. Cocuyo, coleóptero cubano, es la fábula de la metamorfosis del joven explotado y traicionado por sus allegados; quiero decir, es una versión de *La metamorfosis* de Kafka, el relato esencial del resentimiento como proceso de constitución del yo. Una versión más: Cocuyo, que parte de una provincia cubana donde se vive en el siglo XIX, padece una juventud cubana –la tipicidad del entorno–, desde los tinajones camagüeyanos (Sarduy era de Camagüey), hasta la jerga de los adultos, chupatintas y medicastros, alegoriza la niñez del personaje. La cultura cubana, la cultura latinoamericana, aparece como un proceso mediante el cual el individuo es aterrorizado y vendido por sus mayores; es una historia de traiciones, desde el plano familiar al nacional y al continental. El yo se hace y se deshace en relación –y en reacción– al miedo y al asco. Última versión: Cocuyo, en su paso por el bufete de abogados, duerme entre legajos, vive en el Archivo. La letra representa la ley, es la ley, la voz del padre hecha inscripción, pero marca no sólo hiriente sino siempre peligrosa, delatora, hecha para la traición y la opresión⁹.

Claro, el nombre del protagonista sugiere que *Cocuyo* es también un «retrato del artista adolescente». El cocuyo es una luciérnaga, proyecta luz desde su interior. No es necesario invocar el título del célebre libro de M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, para darnos cuenta de que Cocuyo es un poeta en ciernes. Es más, la burla que lo lleva a intentar el asesinato de su familia va contra su estilo de narrar: al relatar a los presentes los estragos de un ciclón que observa desde una ventana, muy en particular la decapitación de un negro por una plancha de zinc en vuelo, todos se mofan de sus manierismos y retórica. El terror de castración y las burlas de que es objeto convierten a Cocuyo en mirón y onanista –en dos ocasiones lo acusan de «pajero», vulgarismo cubano para esto último–. El miedo, el narcisismo, el resentimiento, son los componentes de la identidad de este artista cubano para quien las fábulas de la nación son una pesadilla. Lo nacional en *Cocuyo* aparece, entonces, como un proceso de reducción del individuo, de su sometimiento a la ley de la que surge y parece no poder escapar.

⁹ He estudiado la relación entre el derecho y los orígenes de la ficción novelesca en mi *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).