

ARTÍCULOS

**ESPECTROS DE SARDUY.
APUNTES SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA
DE GUSTAVO GUERRERO Y ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA**

**SPECTRES OF SARDUY.
NOTES ON THE LITERARY CRITICISM BY
GUSTAVO GUERRERO AND ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA**

Edinson Aladino

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Hace parte de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe (AMEC) y del Circulo Amerindiano de Perugia. Becario posdoctoral en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México), con auspicio del proyecto grupal de Ciencia de Frontera 2019 “La crítica literaria transcultural como formación de ciudadanía: ideas, teorías y prácticas culturales”, asesorado por el doctor Alejandro Palma Castro.

Contacto: edialad@hotmail.com

ORCID: [0000-0001-9395-8979](https://orcid.org/0000-0001-9395-8979)

DOI: [10.5281/zenodo.12801502](https://doi.org/10.5281/zenodo.12801502)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Crítica literaria**González Echevarría**Gustavo Guerrero**Severo Sarduy*

Este artículo aborda los actos de lectura que tanto Roberto González Echevarría como Gustavo Guerrero, desde el espacio cultural de sus trayectorias académicas, han trazado en torno al corpus textual del autor cubano Severo Sarduy. Se centra, en específico, en la relación existente entre autor y crítico, y las estrategias que la crítica latinoamericana dilucida en el contexto de los saberes literarios. González Echevarría postula la noción de ruta para trazar un panorama que compagina vida y obra en Sarduy; Guerrero, por su parte, examina las figuraciones de la tradición barroca que retoma el autor camagüeyano de cara a su proyecto estético-literario. Este trabajo esboza un acercamiento a los fundamentos teóricos y culturales de dichas posturas frente a la producción del discurso crítico.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Literary criticism**González Echevarría**Gustavo Guerrero**Severo Sarduy.*

This article addresses the acts of reading that both Roberto González Echevarría and Gustavo Guerrero, from the cultural space of their academic trajectories, have traced around the textual corpus of the Cuban author Severo Sarduy. It focuses, specifically, on the relationship between author and critic, and the strategies that Latin American criticism elucidates in the context of literary knowledge. González Echevarría postulates the notion of route to trace a panorama that combines life and work in Sarduy; Guerrero, on the other hand, examines the figurations of the baroque tradition that the Camagüeyan author retakes in the face of his aesthetic-literary project. This work outlines an approach to the theoretical and cultural foundations of these positions in the production of the critical discourse.

Fecha de envío: 06/06/23

Fecha de aceptación: 14/09/23

Parce que nous commençons à écrire,
à écrire autrement, nous devons relire autrement.
Jacques Derrida, *De la Grammatologie*.

En el espacio de la crítica latinoamericana contemporánea hay dos figuras que han leído y analizado, por varias décadas, el *corpus* textual del escritor cubano Severo Sarduy. Ellos son el venezolano Gustavo Guerrero y el cubano Roberto González Echevarría. Tanto la obra del venezolano como la del crítico cubano han adquirido un lugar destacado dentro de los estudios literarios latinoamericanos.¹ Ambos, González Echevarría como catedrático e investigador radicado en los Estados Unidos, en la Universidad de Yale, y Gustavo Guerrero, ensayista, profesor y asesor editorial de Gallimard, desde París, han sido lectores de Sarduy y se han encargado de difundir los textos del autor no sólo en el ámbito de la cultura latinoamericana, sino en el ámbito de la academia francesa y estadounidense.² Por tanto, mi interés específico deriva del vínculo que Guerrero y González Echevarría establecen como críticos en relación con la escritura de Sarduy. El propósito de este trabajo es mostrar cómo surgen los procesos creativos de la crítica literaria y cómo la práctica de la lectura incide en la forma de asentar (o diseminar) un tipo de identidad latinoamericana, de subjetividad histórica, a la hora de producir los saberes literarios.

En modo alguno se ha llegado a una taxonomía definitiva de los actos de lectura de Gustavo Guerrero o de Roberto González Echevarría. ¿Qué

¹ Hay que señalar que ambos autores surcan diferentes horizontes epistémicos. Para nombrar un breve ejemplo, el ensayista cubano se remonta a una herencia foucaultiana para hablar de la literatura latinoamericana ejemplificándola y tematizándola a través de los presupuestos teóricos de “mito” y “archivo”; por su parte, el venezolano recoge toda una herencia teórica francesa para abordar la “presentificación” de nuestra época contemporánea y la crisis de las identidades y las culturas nacionales. González Echevarría elabora un discurso sistemático en su obra *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (2011); Guerrero erige sus ideas ensayísticas en el libro *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos* (2018).

² Roberto González Echevarría se ha encargado de colegir la edición crítica de la novela *De donde son los cantantes* publicada por la editorial madrileña Cátedra en 1993. Por su parte, Gustavo Guerrero, junto a François Wahl, se encargó de coordinar la publicación de la *Obra completa* de Severo Sarduy para la Colección Archivos en 1999. Igualmente, cabe referir a Roland Barthes y a Emir Rodríguez Monegal en el sentido de señalar a aquellos otros lectores de Sarduy que resaltaron, tempranamente, la obra literaria del autor cubano en el ámbito internacional.

quiere decir ser un experto cuando se trata de Sarduy? ¿Qué se podría escribir hoy sobre el autor camagüeyano? Ante tales preguntas surgió la necesidad de indagar sobre los modos en que ha operado la crítica literaria latinoamericana y las figuraciones bajo las que se ha ido decantando el texto sarduyano, en concreto, la manera en que sus dos críticos más audaces y autorizados han trazado un itinerario de lectura sobre el escritor cubano.³

Más que remozar diferencias, lo que nos interesa es establecer un vínculo entre la visión de Guerrero y González Echevarría que nos permita colegir los puntos centrales de sus interpretaciones y a la vez anticipar un diálogo referente a las posibilidades teóricas de la crítica literaria. A fin de estructurar este vínculo, me guiaré por tres aspectos. El primero: la forma en que González Echevarría y Guerrero se relacionan con los textos de Sarduy, en especial con una novela como *De donde son los cantantes*. Al respecto, me interesa preguntarme ¿cómo observan el posicionamiento sarduyano frente a la literatura latinoamericana de los años sesenta, dado que es el auge del *boom*, lo cual enmarca una propuesta novelística totalmente diferente en relación con García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa y Fuentes? El segundo punto engloba la cercanía de González Echevarría y Guerrero con la apuesta teórica de Sarduy, ¿de qué modo toman distancia o siguen las concepciones sarduyanas sobre literatura para leer las obras del autor cubano, dado que cuando se trata de Sarduy hablamos de una obra cuyo sistema es autorreferencial?, ¿qué grado de eficacia, en la labor de la crítica, implica seguir o distanciarse teóricamente ante lo expuesto por el autor? El último punto concierne a la práctica de la crítica de González Echevarría y Gustavo Guerrero en lo que atañe a la elaboración de los saberes literarios. Desde la práctica interpretativa sobre Sarduy se perfila un modo del discurso crítico,

³ Debo confesar que me he sentido sobrecoigido —*ex ungue leonem*— hacia el mes de julio del 2022, cuando me hallaba preparando una investigación posdoctoral sobre el escritor cubano para presentarla en el Posgrado en Literatura Hispanoamericana de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México). ¿Qué no se ha escrito acerca de Sarduy? Se ha abordado el neobarroco y la herencia gongorina y lezamiiana —Guerrero (2011), Timmer (2018), Celorio (2018), Álvarez Álvarez y González Mafud (2015), Barrón Rosas (2019), Santucci (2021)—; se ha hablado de sus inicios literarios en Camagüey y en La Habana hasta desembocar en el contexto parisino —Fernando Aínsa (1998), Gallo (2018), Cozarinsky (2017), Romero (2018), Iriarte (2013)—; se ha analizado la parte estética de sus obras y el diálogo existente entre escritura y pintura, los pintores que Sarduy más admiraba y trasponía en su labor creativa —Becerra (2018), Bonet (2018), Sánchez-Ortiz (1999), Ulloa (1989), Palacio (2018)—; se ha matizado el eje funcional del Oriente con su vector brahmánico, con su potencia filosófica de cara al budismo, de cara al taoísmo, dentro de la trama argumental de las novelas, el teatro y la poesía —Kushigian (1999), Sánchez Robayna (2018), Wink (2018), León (2019), Quesada Gómez (2011), Bertón (2006)—; asimismo, se ha colegido la figura de Sarduy en el espacio cultural de la radio francesa como comentarador y divulgador de ciencia —Birkenmaier (2018), Pérez (2018), Vázquez Díaz (2022)—; y un largo etcétera.

el cual articula un tipo de subjetividad; por ende, este proceso hay que re-descubrirlo y analizarlo para comprender cómo se constituyen las producciones de sentido en los actos de lectura sobre las obras latinoamericanas.

La ruta de Roberto González Echevarría⁴

Los ensayos de González Echevarría sobre Sarduy han contribuido a que el autor camagüeyano se siga leyendo y su obra siga estando presente en el ámbito de la literatura hispanoamericana. Quisiera aprovechar el espacio de este apartado para dedicarme a la lectura de un texto seminal como lo es *La ruta de Severo Sarduy*, cuya primera edición data de 1987, en Ediciones del Norte. En su libro *Memorias del archivo: una vida*, González Echevarría comenta cómo conoció a Severo Sarduy, qué los unía en la amistad y cuáles eran principalmente las ideas literarias que compartían usualmente en la conversación:

Fue en la primavera de 1969. Severo había sido condiscípulo de Enrique Pupo-Walker en la escuela de medicina de la Universidad de La Habana. Se habían hecho amigos porque los dos eran pintores. Enrique se había hecho mi mentor y arregló para que fuéramos juntos a Nueva York para ver a Severo [...] Con Severo la amistad fue inmediata y duró hasta su muerte. Nos unía ser cubanos, pero también el interés por la teoría francesa del momento y el Barroco, que yo estudiaba en mi tesis sobre Calderón. Él sabía mucho más que yo sobre el estructuralismo y yo mucho más que él sobre el Barroco. Severo viajaba con François Wahl, su compañero y uno de los directores de *Tel Quel*. Fue una visita breve pero con reiteradas promesas de próximos re-encuentros. Así sería por muchos años (González Echevarría, 2022: 194).

El interés por la obra de Sarduy ocurre por la sincronía con que González Echevarría asocia algunos tópicos del barroco implícitos en Calderón con los del autor de *Cobra*. El travestismo es uno de estos tópicos: “Fue gracias a Severo que pude entender mejor a personajes de Calderón como Rosaura, en *La vida es sueño*, que pasa buena parte de la comedia vestida de hombre, y de Aquiles, que anda vestido de mujer en *El monstruo de los jardines*” (González Echevarría, 2022: 199). Los vasos comunicantes entre crítico y autor confluyen en relación con el barroco español, la novela lezamiana, el posestructuralismo y el neobarroco latinoamericano. González Echevarría se decantará por leer detenidamente la textualidad de un autor contemporáneo, paisano suyo y al mismo tiempo exiliado. No sólo los une el hecho de ser cubanos o compartir las novedades de la crítica literaria francesa, sino el hecho de que están fuera de Cuba.

⁴ Tomo prestado este título de una entrevista que le hace Gustavo Pérez Firmat a Roberto González Echevarría. Véase Pérez Firmat (2004).

Es consabido que Sarduy deja su país natal hacia 1959. En otoño de ese año recibe una beca, subvencionada por la Dirección de Cultura, para estudiar crítica de Arte en Europa. De este modo saldrá un 12 de diciembre en el transatlántico español llamado “Marqués de Comillas”. Dirá el mismo autor en su autobiografía segmentada: “1960. – Europa y/o El Louvre. Europa es un museo generalizado, como el de Oklahoma un teatro generalizado para Kafka. Cuatro años siguen en que quito y pongo narices a esculturas y termino escribiendo una tesis sobre los Flavios” (Sarduy, 1999: 7-8). Como refiere Mercedes Sarduy, hermana del autor, en el contexto político de 1960 ocurre un incidente diplomático entre España y Cuba, el cual repercute en la estada de los becarios cubanos instalados en Madrid o en otras ciudades aledañas, ya que debían regresarse inmediatamente a la isla. Por consiguiente, el joven camagüeyano se desplaza hacia Francia para continuar con sus estudios. Reproduzco una carta de Sarduy, fechada el 23 de enero de 1960 en Madrid:

Ahora estoy un poco preocupado por el disgusto entre los embajadores, asunto del cual en su oportunidad opinaré [explica el autor a su familia]. Dado el caso de que rompan relaciones diplomáticas, como al fin y al cabo soy un miembro del gobierno, abandono el país en 24 horas, como hará todo el servicio exterior, pero esto no creo que suceda. Dado el caso no tendría ni siquiera necesidad de gastar un centavo, ya que una francesa, hija de un intelectual conocido, me ha regalado su ticket de regreso desde Irún, que es el paso por el norte en la frontera de Francia hasta París, y desde aquí a Irún, me pongo en unas tres o cuatro horas en el Taft o en cualquier cosa (M. Sarduy, 2013: 155).⁵

El viaje de Sarduy a Europa es un viaje sin regreso. Dicho aspecto estará muy presente en la forma en que González Echevarría analizará los procesos del lenguaje en la escritura sarduyana vía el agenciamiento estético de la obra narrativa: “La ausencia, la separación, la carencia marcan su obra, tanto como el deseo de una plenitud recuperada” (González Echevarría, 2017: 29). Cabe mencionar que, en el mismo año de 1959, el crítico de *Mito y archivo* sale de Cuba y se traslada con su familia a los Estados Unidos:

Salí de Cuba muy temprano, en 1959; nos mudamos a Tampa, donde teníamos familia desde los años treinta. Tenía 16 años y no me podía adaptar a la vida norteamericana, que en Tampa tenía mucho de Cuba de todos modos. En más de un sentido nunca me he podido adaptar y por eso me sigo considerando cubano, no cubanoamericano (González Echevarría, 2020: s. n.).

⁵ Para profundizar en un estudio de la biografía de Severo Sarduy en relación con estos años decisivos en Europa de cara a la coyuntura política con Cuba, véase la investigación de Oneyda González (2022).

En este paralelismo del viaje fuera de la isla –por un lado, de Sarduy y, de otro lado, de González Echevarría– podemos considerar que existe un vínculo estrecho, un trayecto de experiencias sensibles que serán recogidas paulatinamente en el exilio, cuya injerencia acerca de la representación con los códigos culturales de Cuba y la literatura latinoamericana tendrá su lugar y su disposición autorreflexiva tanto en la labor crítica de Echevarría como en la obra narrativa de Sarduy:

Varios factores hacen de González Echevarría la persona indicada para abordar las escurridizas ficciones del cubano. En primera, la relación entre ambos es comparable a la de Apuleyo Mendoza con García Márquez; se conocen desde hace años y han tenido la oportunidad de discurrir, largo y tendido, sobre verbo y gracia, sobre vida y obra (en una excelente entrevista en vídeo para Ediciones del Norte, por ejemplo). En segunda, los intereses literarios que ambos comparten –el barroco español, el barroco de Indias, la novela cubana de la era Lezama– remata, con broche de oro, los puntales sobre los que va a afincarse el tipo de hermenéutica practicado en el libro escrito por uno sobre el otro. No se sugiere con esto que conocer nos acerque obligatoriamente al saber, sino que específicamente, en el caso Sarduy, no podemos menoscabar la importancia de una amistad entre autor y crítico (Prieto, 1990: 1394).⁶

La ruta de González Echevarría, en su formación como crítico, va ligada a una travesía por diferentes Universidades, entre las cuales destacan South Florida, Indiana University, Cornell y Yale, entre otras. En ese ambiente académico de los años cincuenta y sesenta en los Estados Unidos, el trabajo de un autor como René Wellek viene a renovar el panorama de los estudios literarios.⁷ La crítica de dicho ambiente estaba abstraída por aquello que Paul de Man denominó “la metáfora del interior/exterior” (1990: 17), la cual se traduce bajo la dinámica de la crítica intrínseca y la crítica extrínseca. La crítica intrínseca la encara decididamente el *New Criticism* con la inmanencia del *close reading*, cuyo propósito es un análisis interno de la obra literaria; la crítica extrínseca, por su parte, tendría que ver con el estudio de elementos externos allegados de manera indirecta a la obra literaria en sí, ya sea el hecho sociológico o biográfico. Este último tipo de crítica, para retomar un ejemplo a la mano de Paul de Man, sería como la abuela de la novela

⁶ Para un análisis detallado de la tradición del escritor cubano en el exilio, véase Rafael Rojas (2014).

⁷ El posicionamiento de Wellek (2009) viene enmarcado por una atención, muy de línea kantiana, sobre el fenómeno estético. La teoría literaria, según la especificidad del planteamiento de Wellek, debía esclarecer sus categorías, sus criterios, para centrarse, sobre todo, en estudiar los principios de la literatura. Para un análisis de la historia de la teoría y la crítica literaria en Estados Unidos, véase Ricardo Miguel Alfonso (2001).

de Proust que saca al niño Marcel al jardín para liberarlo del ensimismamiento de su “lectura encerrada” (De Man, 1990: 17).

La huella Wellek será notoria en el trabajo de González Echevarría. Por medio del profesor Robert Weber, en Indiana, el incipiente crítico cubano leerá *Theory of Literature*, de René Wellek y Austin Warren: “Me leí *Theory of Literature* devota y minuciosamente. Para mí la crítica había sido una combinación de historia literaria y buen gusto, y mi única pregunta teórica había sido, al leer a Azorín si el acto crítico debía reflejar la estética de la obra comentada” (González Echevarría, 2022: 160). La conformación de la mirada del crítico pasa por el derrotero de varias asimilaciones. No se parte desde cero; cada comentario de un crítico determinado deja un modelo, una lección que es preciso colegir para asentar un modo de análisis que sea de cosecha propia. En estos años de formación universitaria, González Echevarría sabrá cotejar cuál es el saldo de sus hallazgos teóricos y literarios, máxime cuando ha aprovechado todo el itinerario que va desde el *New Criticism*, Wellek y Auerbach, hasta llegar a Bloom, de Man y por supuesto, Derrida. No obstante, en este contexto de Yale, finales de los años sesenta y principios de los setenta, la crítica va modificándose y enriqueciéndose a medida que se postula una nueva metodología o técnica de interpretación. González Echevarría entiende que lo más importante es no dejar de ser un lector y atender al desafío de las grandes obras literarias: “Tendría que partir del hecho”, dirá él mismo en una entrevista, “que a mí simplemente me gusta la literatura en general. Yo me considero no sólo un profesor y un crítico de la literatura, sino un lector” (Pérez Firmat, 2004: 19).

La forma en que González Echevarría llega a relacionarse con la obra de Sarduy, como lo hemos adelantado, pasa por lo entrevisto con el barroco español de los Siglos de Oro.⁸ Así pues, en 1971, en la *Revista Iberoamericana*, el crítico cubano publica un artículo titulado “Són de La Habana: La ruta de Severo Sarduy”. Allí González Echevarría ensayará una vía de acercamiento a ese “escritor secreto”, dado que “la crítica apenas ha empezado a reconocer el valor, la riqueza y la novedad del joven narrador cubano” (González Echevarría, 1971: 726). Dicha vía de acercamiento estará mediada por el concepto de “ruta” y la determinación de la “biografía narrada” del escritor. Atendiendo a los orígenes de Sarduy, el gesto interpretativo de

⁸ Cabe anotar que otras de las grandes influencias en la carrera de González Echevarría fue el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, quien lo convence en Yale para que escriba algo sobre Sarduy: “Yo ya había empezado mi tesis sobre Calderón cuando llegó a Yale Emir Rodríguez Monegal [...] él me instó a que escribiera algo sobre Severo o sobre Carpentier [...] el hecho es que Emir me dijo que debía escribir sobre literatura latinoamericana contemporánea y escribí varios ensayos, no sé si un poco con la mano izquierda, pero aplicándole a la literatura moderna lo que yo hacía desde el punto de vista metodológico con la literatura del Siglo de Oro” (Pérez Firmat 2004: 20).

González Echevarría tratará de ver la trayectoria del autor de *Gestos* en conjunción con las ideas literarias y el contexto cultural de los años cincuenta y sesenta en Cuba y Francia.⁹ En el último pie de página de dicho ensayo se comenta lo siguiente: “Este artículo forma parte de un estudio más extenso en preparación sobre la obra de Severo Sarduy” (1971: 740).

La ruta de Severo Sarduy posiciona el proyecto narrativo del autor camagüeyano como una deslectura del *boom* latinoamericano. Si en una novela como *Gestos* estará presente la capacidad de interrogar a toda la tradición de la literatura cubana, sobre todo la narrativa de Cirilo Villaverde y Alejo Carpentier en obras como *Cecilia Valdés* o *El acoso*, en *De donde son los cantantes*, cuya elaboración es más experimental, la apuesta estética romperá con todos los modelos que la preceden en lo referente a la novela hispanoamericana, pues lo que se cuestiona es la mediación del mensaje como finalidad del relato y, más aún, la noción del sentido de la palabra, lo cual desemboca en una reflexión sobre el significante y los efectos que la gramática sarduyana pueda reformular:

La obra es probablemente el texto más experimental en la producción latinoamericana del momento, y de él en adelante Sarduy será reconocido como la vanguardia extrema de lo escrito en español. *De donde son los cantantes* se publica en medio del *boom* de los sesenta —es contemporánea de las obras más conocidas de Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa y Goytisolo—, en gran medida su mayor empeño será poner de manifiesto los mecanismos literarios que subyacen en esas obras. Mientras la crítica en español se asustaba ante el experimentalismo de las obras del *boom*, Sarduy las sometía a un examen que revelaba sus convencionalismos (González Echevarría, 2017: 106).

Más adelante dirá González Echevarría:

Si la familia como metáfora de la tradición se ha suplantado en *De donde son los cantantes*, su ausencia en la obra determina otras rupturas con las convenciones de la novela, aun de la más experimental [...] Con la ausencia de la familia como centro de la obra, de la genealogía como metáfora, que transmite el orden de la tradición, la autoridad que cohesiona los diversos convencionalismos de la novela desaparece. Su desaparición, o mejor su transformación, es significativa, hasta el punto [sic] que pudiera decirse que es uno de los temas principales de la obra. Es aquí precisamente donde la novela de Sarduy desmonta —deslee, deslie [sic.]— la del *boom*; no hay familia Buendía que centre la historia y le dé cohesión al relato, sino una teogonía que reformula los vínculos entre los personajes (2017: 107-108).

⁹ Para 1971, Sarduy había escrito las novelas *Gestos* (1963) y *De donde son los cantantes* (1967), más el libro de ensayos *Escrito sobre un cuerpo* (1969).

Será en la operación doble, suplementaria y paródica, de la escritura sarduyana en la que se interrogan los fundamentos de la cultura cubana y los límites de la literatura latinoamericana: “Sarduy’s second novel, is explicitly parodic in its mockery of a whole tradition in Latin American literature – the search for cultural identity– and indeed of Latin American thought itself” (Santí, 1980: 155). No obstante, para González Echevarría el acto paródico –o “parasitario”– en la escritura de Sarduy, sobre la erosión de las ideas de la tradición latinoamericana y la búsqueda de identidad, no es un simple gesto nihilista que se quede en el vacío del significante, lo cual vendría a encausar un tipo de reflexión más cercano al proyecto que Philippe Sollers estaba bosquejando con su propia literatura y del que, obviamente, Sarduy tenía pleno conocimiento por los adelantos teóricos de la revista *Tel Quel*. Piénsese en el siguiente punto que suscribe el autor camagüeyano cuando González Echevarría le pregunta sobre la elusión de la figura del autor:

Well, perhaps, this steams in part from an observation by Philippe Sollers with regard to the absence of author. Through a series of motives of an ideological nature, in Sollers the interesting thing is precisely the censure of that type of emissive center of the text which is the author, and which is, specifically, the Romantic author. Romanticism supposes –and this conception has been handed down to our age through a series of persistent prejudices– that there is a single, omnipotent emitter of the text, and that the text is an expressive entity which stems from a center and which is decoded by another center: the reader (Sarduy, 1972: 43).

La pregunta por lenguaje y el arte de la simulación en el *performance* de Auxilio y Socorro, y los subsecuentes capítulos de *De donde son los cantantes*, no hacen más que atenuar, según González Echevarría, el gesto a *double band* que conlleva el título de la obra: *De donde*. Afirmación y pregunta. El título se desliza como una aporía a lo largo de la obra: negación y afirmación de los orígenes. Creación y destrucción de los códigos de la cultura cubana; cercanía y distanciamiento con la tradición literaria de la isla. De un lado, la escritura de Sarduy parodia la “voz de los maestros” y remueve, a su vez, los saberes sedimentados de lo que se entiende (o se ha entendido) por cubanidad.¹⁰ De otro lado, es una escritura ceñida por la búsqueda o recuperación del sentido, aquello que el mismo González Echevarría llama *actos de*

¹⁰ “La voz de los maestros” hace referencia a un título de un libro de González Echevarría (2001) sobre escritura y autoridad en la literatura latinoamericana. No obstante, los autores cubanos con los cuales Sarduy entablará un diálogo crítico en relación con la literatura de la isla y las fijaciones ostensivas de la cubanidad estarán más de la mano de un Alejo Carpentier, de un Fernando Ortiz o de un Cintio Vitier,

recuperación: “El escritor escribe para recuperar, para penetrar de nuevo, aunque ya siempre de forma simbólica, el cuerpo de la madre” (González Echevarría, 2017: 24). El cataclismo del nacimiento separa al escritor del cuerpo de la madre; la Revolución Cubana actuará como una metonimia de dicho cataclismo que le impide a Sarduy volver de nuevo, engancharse otra vez al cuerpo materno, que en este caso es Cuba.¹¹ Este resquicio freudiano en la lectura de González Echevarría se detenta por la condición del exilio que vivió Sarduy en vida y en cuyo caso condicionó (o disparó) las vías de la creación para zanjar la ausencia, la nostalgia y la determinación de los orígenes (*¿De dónde son?*) a través de la literatura:

A nivel histórico esa ruptura es la Revolución Cubana, que hace trizas el mundo en que vivía Sarduy. A nivel literario es la ruptura con el grupo de la revista *Orígenes*. No se renuncia nunca en Sarduy a esos momentos, sino que se regresa a ellos; la ruptura y recuperación del grupo *Orígenes*, específicamente de la obra de Lezama, es el doble movimiento más importante para entender la obra de Sarduy (González Echevarría, 2017: 29).

Hay que aducir que González Echevarría toma distancia frente a los ensayos escritos por Sarduy, frente a lo dicho por este en sus textos sobre el neobarroco, llámese *Escrito sobre un cuerpo*, *La simulación* o *Nueva inestabilidad*:

Los modelos para leer a Sarduy no faltan; *él mismo nos los propone en su obra ensayística y crítica*. He preferido no utilizar ninguno de ellos, en parte porque creo que hay *discrepancias y contradicciones* fructíferas entre la *obra teórica de Sarduy y su ficción*, que tal *método persistiría en reprimir*. He utilizado, por lo tanto, *un método de propia cosecha*, derivado de mi lectura de la ficción de Sarduy (González Echevarría, 2017: 23; énfasis nuestro).

De este comentario se siguen tres aspectos que vale la pena apuntalar a manera de pregunta. 1) ¿Cuáles serían las “contradicciones” entre la obra teórica de Sarduy y su ficción, según Echevarría?,¹² de lo cual se desprenden

entre otros. Sobre el punto de la cubanidad en Sarduy y Cintio Vitier véase el trabajo de María José Bruña Bragado (2007).

¹¹ Antón Arrufat comenta lo siguiente acerca de lo que significaba Cuba para Sarduy: “A él se le debe un poco en la cultura cubana, la valoración o reevaluación del aporte chino a la cultura nacional [...] Este Severo siempre estuvo preocupado por esto, lo mismo en La Habana que en París [...] Siempre estuvo preocupado de qué es lo cubano, por qué somos cubanos. Qué hemos vivido hasta aquí. Qué hemos hecho. Qué vale este país. Este país qué representa en la historia. Cuál es nuestro pasado” (*apud* O. González, 2022: 363-364).

¹² Cabe señalar que la obra ensayística de Sarduy no sólo se deja leer como teoría, dado que en su misma práctica se entrecruzan registros fictivos, yuxtaposiciones, poemas, cartas, semblanzas autobiográficas, entre otras. Un ejemplo de esto es el ensayo “Dispersión. Falsas notas/Homenaje a Lezama” de 1968.

inquietudes acerca de la garantía de lo teórico sobre lo novelístico; es decir, las ideas ejemplificadas por Sarduy en lo que atañe a la representación ficcional. 2) En definitiva, ¿qué es lo que “reprimen” los ensayos del autor camagüeyano en relación con su novelística? ¿La represión está en el acto de anticiparse al posible lector, al posible crítico especializado en literatura, y predisponer así una “ruta” de lectura en la que no hay cabida para otras consideraciones de sentido? Si es así, ¿entonces Sarduy se erige como un sujeto maestro, cuyo acto discursivo hay que soslayar para enfrentarse directamente a sus obras?¹³ 3) Hay que señalar que los ensayos de Sarduy han sido revisitados por varios autores, entre los cuales destaca, por poner un ejemplo, el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría.¹⁴ Teniendo en cuenta esto, ¿el gesto interpretativo de González Echevarría vendría a ser una forma de mantener cierta autonomía ineludible con la labor de crítico que ha erigido durante décadas? ¿Su idea de generar un método propio es un modo de resistir el influjo teórico del escritor y marcar la distancia entre crítica y ficción?¹⁵ ¿O el desafío radica en escribir sobre Sarduy sin convertirse en Sarduy?¹⁶

La organización del saber literario en González Echevarría deviene por el rigor, por la búsqueda de archivos y cartapacios inéditos, por fuentes de primera mano, por diálogos substanciales (diversas entrevistas *vis à vis* con Sarduy), por la correspondencia de cartas y la exención de cotejar manuscritos de las novelas del autor antes de su publicación.¹⁷ También se suma el hecho de hacer un balance introspectivo de qué se debe retomar – de la teoría y crítica del momento– para encaminar una hermenéutica que no devenga en mera copia o eco sin pulsión originaria, sin profundidad. Es

¹³ El tema de lo que se “reprime” en la ensayística de Sarduy surge de la cita de Echevarría, lo cual es un asunto aún por analizar. Sin embargo, este punto nos interesa porque en el testimonio del autor de *Mito y archivo* se zanja el talante del crítico literario que recorre por cuenta propia el texto.

¹⁴ En cuanto a la importancia de la obra teórica de Severo Sarduy en el pensamiento de Bolívar Echeverría, véase Gustavo Guerrero (2014). Acerca de la relevancia de los ensayos de Sarduy en la actualidad, González Echevarría ha dicho lo siguiente: “lo más valioso y perdurable de la obra de Severo es lo literario, no lo teórico” (2019: s. n.).

¹⁵ González Echevarría es consecuente con todo el aparato teórico que ha asimilado durante su itinerario por la academia estadounidense y en ese distanciamiento entre crítica y ficción también se reflejan los planteamientos que el *new criticism* estableció hacia la década del sesenta.

¹⁶ “La cuestión era escribir lo más posible desde dentro de Sarduy sin ser Sarduy” (González Echevarría, 2022: 355).

¹⁷ “Severo me había abierto sus archivos y así pude compilar cuidadosamente una severa (valga la palabra) bibliografía de lo escrito por él y por otros sobre él. Tuve acceso a recortes de periódico, números oscuros de revistas como *Ciclón*, y hasta copias de publicaciones juveniles que se remontaban a Camagüey. Conseguí que Severo me aclarara referencias y alusiones tanto en sus textos literarios como críticos. No podía haber conocimiento más cabal de la obra en marcha por parte de un estudioso como yo” (González Echevarría, 2022: 355). Sobre la correspondencia entre González Echevarría y Severo Sarduy, véase González Echevarría (2023).

aquí donde la educación del crítico, donde el rigor académico debe sortear cuál es la mejor vía para aproximarse a la literatura actual. ¿Quedarse con los métodos convencionales de análisis soslayando lo “nuevo”? O, en su defecto, ¿abogar por las nuevas técnicas de interpretación? González Echevarría retomará ambas cosas en sus actos de lectura. Ahí está el método que lo define; esa hibridez le permite al crítico cubano examinar la biografía de Sarduy para dibujar un mapa de la trayectoria vital del escritor de *Cobra* y, a la vez, interrogar la obra sarduyana con la finalidad de ensayar una ruta, un “camino” de recuperación de sentido de su palabra. Por lo demás, la cercanía de un filósofo como Derrida –la actualidad de la crítica en los años setenta y ochenta en Yale– lo enfrenta a nuevas formas de leer, de pensar las textualidades.¹⁸ No en vano *La ruta de Severo Sarduy* despunta con un epígrafe de la *Gramatología* en donde se esboza la posibilidad de la “ruta” en relación con la escritura; el trazo de la escritura y la marca que ella misma deja como *via rupta*, como ruptura. Historia de la ruta y la escritura. La ruta de Sarduy: Camagüey, La Habana, París. La escritura: *Ciclón*, *Tel Quel*, *Mundo Nuevo*, la herencia de Lezama. La ruptura: la Revolución Cubana, Carpentier, Vitier, el retorno al país natal. Dirá González Echevarría que la ruptura, el “parricidio” simbólico que ensaya la obra sarduyana con la tradición, es también una forma de inscribirse dentro de la tradición.

La estrategia de Gustavo Guerrero

En una entrevista reciente, le pregunté a Gustavo Guerrero por su cercanía con Severo Sarduy. Es decir, ¿cómo se conocieron?, ¿qué los unió en la amistad?, ¿cómo se mantuvo ese diálogo amistoso y literario a lo largo de los años? Permítaseme citar *in extenso* la respuesta que nos compartió el crítico venezolano:

Nos conocimos exactamente en octubre de 1981, durante un importante coloquio internacional que se organizó en Caracas. A Severo lo invitaron a grabar una entrevista para el programa cultural de la televisión del Estado y, como no eran muchos los críticos venezolanos que habían leído su obra o podían hablar

¹⁸ Ya es un lugar común decir que en 1979 se publicó el texto *Deconstruction & criticism*, en el cual participaron Harold Bloom, Paul de Man, Hillis Miller, Geoffrey Hartman y Jacques Derrida. El conjunto de ensayos reunidos en ese libro giraba en torno a la figura de un poeta romántico como Shelley. Esta publicación contribuyó a que se hablara de cierta “Escuela de Yale”, cuando en realidad cada uno de los autores allí presentes trabajaba la crítica literaria de manera independiente. Lo importante a resaltar del volumen *Deconstruction & criticism* es que avizoró nuevos problemas sobre la forma de abordar el texto literario y la indeterminación de significado. Véase Hillis Miller (2009). Hay que agregar que, en ese mismo año, 1979, sale el volumen *Textual Strategies: Perspectives In Post-Structuralist*, editado por Josué Harari, el cual vino a fundar la noción de post-estructuralismo en la academia norteamericana.

de ella, nos pidieron al maestro Francisco Rivera y a mí que conversáramos con él. Ese programa se grabó y acaso quede aún una copia en alguna parte [...] En cualquier caso, Severo fue muy generoso con nosotros durante toda la entrevista y al final cambiamos teléfonos y direcciones y quedamos de vernos en París, adonde yo viajaría un par de años después para completar mis estudios superiores. Si mal no recuerdo, la amistad con él fue pasando varias etapas, desde los primeros meses en que lo asaltaba a preguntas en el Café de Flore (el tema de mi tesina francesa era el neobarroco latinoamericano) hasta sus últimas semanas de vida cuando nos encontramos en la editorial Gallimard con su asistente, Elisabeth Cuénet (Aladino 2023: 70-71).

Entre 1983 y 1993, un periodo de diez años, Guerrero colabora con Sarduy en diferentes proyectos radiales y editoriales,¹⁹ en este último caso, durante los años ochenta, con la editorial Le Seuil, junto a François Wahl y Philippe Sollers, y posteriormente con la casa Gallimard. Para aquel entonces, el crítico venezolano había hecho estudios de lengua y literatura inglesa en la Universidad de Cambridge, Inglaterra, y había realizado el Doctorado en *l'Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales* en París, bajo el magisterio del *professeur* Gérard Genette. Cabe anotar que la pasión literaria en Guerrero estaba como remanente antes del viaje a Europa, desde Venezuela; pues allí, en su país natal, escribió artículos sobre literatura para las páginas culturales de *El Universal* de la ciudad de Caracas, a la vez que venía publicando reseñas y notas críticas en la revista *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz.²⁰ El ambiente académico, literario, en el cual Guerrero se desenvuelve durante esos años en París, está influenciado por el estructuralismo y posestructuralismo, vía la vanguardia de la revista *Tel Quel*.²¹

La figura de Genette como director de tesis en *l'Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales* será decisiva para Gustavo Guerrero. No está demás argüir que fue Genette y el grupo de autores y teóricos nucleados en torno a la revista *Critique* quienes impulsaron los estudios literarios en Francia, quienes renovaron la visión de la crítica y le dieron un nuevo impulso epistémico a la teoría. El estudio de Roland Barthes, titulado *Sur Racine* (1963), enmarca lo que sería un análisis centrado en la obra. ¿Cómo enfocar la mirada crítica sin caer en el historicismo literario o el psicologismo que intentaba recabar en los meandros íntimos del autor? Cual Escila y Caribdis, la historia literaria y el psicologismo relucían como puntos inmanentes ante los cuales cierta

¹⁹ Sobre el aspecto de Sarduy en relación con la radio francesa, véase Ricardo Vázquez-Díaz (2022).

²⁰ En cuanto a la trayectoria literaria de Gustavo Guerrero, véase Guerrero (2009).

²¹ En 1960 aparece la primera publicación de la revista *Tel Quel* y con dicha apertura se va configurando un espacio discursivo lleno de transacciones, de debates y préstamos teóricos y filosóficos. Para un contexto de la conformación de la revista y los distintos gestos críticos que se generaron durante la década de los sesenta y setenta en Francia a partir de *Tel Quel*, véanse Manuel Asensi Pérez (2006) y Sonia Bertón (2013).

crítica francesa de principios del siglo XX se atenía, lo cual derivaba en dos vertientes: instalarse en la figura del autor para explicar la creación literaria o situarse en la historia para colegir una imagen de la obra artística, cuando no del artista reducido a mera crónica aislada, a “una sucesión de hombres solos” (Barthes, 1992: 175).²²

Barthes en el último ensayo que compone *Sur Racine*, “¿Historia o literatura?”, aducirá que la historia literaria tendría que dialogar con los presupuestos de la sociología para determinar la relación entre la época del autor y la obra artística. Es decir, que cuando se habla de historia literaria se está apelando a la institución literaria y para ello hay que erigir una metodología idónea. Por otro lado, está la creación literaria y ello compromete a una investigación con sus fundamentos intrínsecos y sus herramientas de análisis propias. La obra *Sur Racine*, en su mismo desafío de lectura e interpretación, en su mismo énfasis de escritura sobre el héroe raciniano, será un ejemplo —no menos pragmático y no menos lúcido— del nuevo enfoque que tomará la crítica: “No exijamos de la historia más de lo que ella puede darnos: la historia nunca nos dirá qué pasa en el fuero interno de un autor cuando se escribe. Sería mucho más eficaz invertir el problema y preguntarnos qué es lo que una nos da de su época” (Barthes, 1992: 76-77). Lo que escinde claramente el crítico francés es, de un lado, el acometido del historiador, y de otro, la tarea del crítico. ¿La historia de la literatura no es más que la historia de una idea literaria? ¿Cuál es, entonces, la tarea del crítico? Y, ante todo, ¿*qu’est-ce que la littérature?* Barthes tomará distancia frente a la historia literaria y frente a la visión psicologista; se guiará, cautelosamente, por un “sistema de lectura” que se sabe efímero por lo que hay allí de subjetividad, pues el crítico es también un sujeto histórico.²³

Gérard Genette no será ajeno a la elucidación de una metodología para el estudio del hecho literario. En *Figures III* planteará un marco de análisis sobre la construcción del relato. El ejemplo para tal práctica de investigación será el texto de Proust. La teoría, entonces, se pondrá al servicio de la crítica y, a la vez, la crítica modulará una salida heurística para la teoría. Es en este espacio donde se va generando una gramática del relato, cuya nomenclatura se centra en el funcionamiento narrativo; lo que importa es cómo se estructuran las ficciones, cómo operan las historias, sobre qué base

²² El debate de Roland Barthes con la comunidad universitaria francesa, en lo que atañe a la tradición de la historia literaria en relación con los postulados de Gustave Lanson, ha sido estudiado por Éric Marty (2005). Véase también el trabajo de Marcelo Topuzian (2014) donde analiza los conceptos de Roland Barthes sobre la noción de “autor” en el contexto del pensamiento parisino.

²³ En el contexto de la discusión que entabla Barthes, hay que referir que él retoma y dilucida su argumentación a partir de varias ideas matizadas por Lucien Febvre. Para un panorama detallado de la tradición francesa frente a la cual Barthes se sitúa críticamente, véase María Hernández Esteban (1979). En cuanto a la naturaleza de la historia literaria, véase Leo Spitzer (1967).

modal, sobre qué temporalidad, enunciación o mecanismo diegético se erige una obra. Es así como llega a suscribirse una teoría del relato, la cual indaga por la naturaleza de las historias y las estructuras de la imaginación. El mismo Genette era consciente del giro que estaba suscitando su propuesta:

[...] de algunos años de especulaciones o disquisiciones sobre la crítica podría salir lo que nos ha faltado tanto, desde hace más de un siglo, que parecíamos haber perdido hasta la conciencia de esa falta; un aparente atolladero de la crítica podría conducir, de hecho, a una renovación de la *teoría literaria*" (Genette, 1989:10; énfasis del texto).²⁴

En el contexto de los años setenta en Francia, tanto Roland Barthes como Gérard Genette, están pensando la literatura a partir de su posicionamiento como lectores, preocupados, sobre todo, por el lenguaje convencional de la crítica literaria con raigambre en el llamado *fin du siècle* francés. Esta preocupación ayudará a solventar los efectos de otro camino, de otra metodología, cuyo matiz recae en despejar los dilemas históricos de la crítica, las escisiones, los programas impuestos y los debates indefinidos de cara a la institución literaria y allegar, paulatinamente, a una línea de reflexión que alimente el conocimiento sobre el fenómeno de la literatura. Si bien las tendencias y el talante analítico de una figura como Barthes o Genette son hartamente diferentes, los une, en general, una cierta disposición, un sentido, un fin acerca de la modernidad del hecho literario y las posibilidades discursivas del crítico frente a la obra, del teórico frente a la ciencia de la literatura; en suma, una forma de redefinir y redescubrir las nuevas exigencias que debe atender el discurso reflexivo.²⁵

Si dimos todo este necesario rodeo sobre el contexto de la crítica francesa, es precisamente para enmarcar el ambiente en el cual Gustavo Guerrero configurará su propia imagen como crítico literario, ya que es una circunstancia que no sólo acaece en el espacio de la institución académica, sino

²⁴ Cabe anotar las consideraciones de Genette acerca de la historia literaria: "la 'historia de la literatura' tal como se la practica en los manuales de enseñanza secundaria: se trata, en realidad, de sucesiones de monografías dispuestas en orden cronológico. Que dichas monografías sean en sí buenas o malas carece de importancia aquí, pues es evidente que la mejor sucesión de monografías no puede constituir una historia" (Genette, 1989: 14).

²⁵ Piénsese, por ejemplo, en "El discurso del relato", donde la premisa fundamental es discernir el funcionamiento narratológico del relato proustiano, a sabiendas de que "dar garantía de científicidad de un vértigo, o incluso a un estrabismo metodológico, no deja de entrañar una impostura" (Genette, 1989: 79). Por su parte, Barthes, hacia 1966, en un libro como *Crítica y verdad*, estará al tanto de que el lenguaje de la crítica se remite a la posibilidad de organizar un discurso sobre la literatura: "La relación de la crítica con la obra es la de un sentido con una forma. Imposible para la crítica pretender 'traducir' la obra, principalmente con mayor claridad, porque nada hay más claro que la obra. Lo que puede es 'engendrar' cierto sentido derivándolo de una forma que es la obra" (1987: 66).

y más íntimamente, en el escenario de relaciones literarias y efusivas en las cuales se desenvuelve Sarduy:

¿Qué hizo que se afianzara esa amistad? [se pregunta Guerrero en relación con Sarduy]. Creo que, antes que nada, una cierta nostalgia por la cultura del Caribe y por las formas de la vida en ese mundo que, en aquellos tiempos sin internet, parecía desde París tan lejano. Luego, obviamente, el interés común por la literatura contemporánea de América Latina y por la tradición de las vanguardias latinoamericanas [...] Finalmente, diría que la lectura teórica de la ficción como una máquina de pensamiento paradójico que reelabora continuamente la experiencia y la lleva a un punto de efervescencia único. Severo fue barthesiano en ello hasta el fin. Toda su literatura tenía, tiene una ambición teórica y filosófica, y no se entiende sin ella. Por mi formación en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales yo venía de la misma familia estructuralista y postestructuralista, así que teníamos un lenguaje común (Aladino, 2023: 71).

Si nos detenemos en la anterior cita, podemos observar que hay un “aire de familia” entre el autor cubano y el crítico venezolano mediado por la lejanía del país natal, específicamente por la cultura del Caribe y el diálogo tácito con la literatura latinoamericana, la lectura teórica y el “lenguaje en común” que se desprende en relación con el discurso de la crítica francesa asimilada desde el espacio cultural de una ciudad como París. La metrópoli funge como un sintagma que Guerrero reintroduce para situar la obra de Sarduy ante la tradición literaria de América Latina. En las páginas introductorias de la *Obra completa* de Severo Sarduy, Guerrero despunta con el comentario de una conversación que tuvo, en 1967, el autor de *Cobra* junto a Emir Rodríguez Monegal y Tomás Segovia. La conversación data sobre el tema de un autor como Rubén Darío y, en concreto, el hecho de pensar el caso de un poeta nicaragüense que, en el interior de una cultura ajena, elucida el porvenir de su lengua literaria. Dirá, más precisamente, el mismo Guerrero: “reinventa la dicción natural de su lengua” (1999: xix). Sarduy evocará el paso de Darío por la asimilación de la cultura francesa para desembocar, después, en las fuentes de la literatura de los Siglos de Oro –llámese Santa Teresa, llámese Cervantes– con el fin de repensar los elementos más íntimos de una sensibilidad creadora, del idioma español y, más exactamente, de su propia producción poética. Deteniéndonos un poco en la alusión a Darío, se puede explicitar que la forma en que Guerrero lee las palabras de Sarduy genera una *liaison* con una herencia y con un linaje que deviene directamente con el modernismo y se ultima con el neobarroco. Es decir, que, en el hecho de reconocer la situación de Darío, por parte de Sarduy, se avizora, a la vez, el gesto del cubano:

Como el nicaragüense, el cubano se empapa de literatura mística y de teorías modernas [...] Comparte, con Darío, una voluntad de exilio que fue su más auténtica estrategia para el retorno y, sin duda alguna, el vehículo de su mejor ofrenda: volver a la raíz del español como quien regresa a su tierra, como quien trae a casa un idioma más rico que ése que un día se llevó consigo (Guerrero, 1999: xx).

Guerrero acentúa la actitud literaria de Sarduy a partir de una “postrera vanguardia” como lo es el neobarroco, pero, más allá de ello, también retoma la consideración de los testimonios de los escritores, del nicaragüense y del cubano, donde confluye –en un mismo río– vida y escritura: Francia como lugar simbólico para la intervención de una aventura intelectual; el español como destino para la reinención literaria. En la palabra de Severo sobre Darío, como una *cámara de eco*, se proyecta, se inscribe el rostro del cubano.

En ese retorno genealógico Sarduy sabrá heredar sus fuentes, pues llega a una premisa de lectura que se decanta en el cuerpo escrito de Lezama Lima. El autor de *Paradiso* deviene como un momento axial en la configuración de Sarduy como escritor, cuyo plan es ya un nuevo mapa del imaginario insular y cuyo sentido es ya otro derrotero del barroco. Este acto de reincorporación de lo cubano literario, ese diálogo con el cuerpo textual de la isla, con el brío y el redescubrimiento de la imagen lezamiana, es aquello que Gustavo Guerrero esgrime como una “lectura genealógica del maestro habanero” (1999: xxii). El programa de lectura que instala el autor camagüeyano al interior de su obra se dinamiza, rotundamente, a la hora de decidir ¿qué es lo que se hereda?, ¿por qué hay que heredar a Lezama?, y más aún: ¿cómo hay que hacerse cargo de dicha herencia? Este punto ineludible en el proyecto estético sarduyano remite a la doble faz de la fidelidad e infidelidad respecto al tema de las herencias. Derrida hablará de la imposibilidad de ser “fiel” a un sedimento de un discurso bajo el cual nos situamos como herederos. Cito a Cristina de Peretti –hablando de herencias derridianas– la cual esclarece qué está en juego cuando se trata de construir lo que pensamos a partir de otra textualidad que nos interpela con su legado:

Es evidente que todos nosotros, todo ser humano, somos herederos de arriba abajo: heredamos una tradición, una cultura, una lengua. Sin embargo, heredar, para Derrida, no consiste simplemente en recibir algo que nos viene dado y que, a partir de entonces, podemos decir ya que poseemos sin más. Sólo hay herencia cuando el legado mantiene en reserva algo indecible, algo secreto (De Peretti, 2005: 120).

En todo caso, la herencia no puede decantarse bajo la forma de una recepción pasiva, menos creativa que originaria, y sin pasar por la tendencia de

abrir nuevos cauces a partir de lo dado. En eso radica la pulsión de la “fidelidad infiel” que el filósofo franco-argelino matizó del siguiente modo:

No hay fidelidad posible para alguien que no pudiese ser infiel. A partir de la infidelidad posible es como se logra la herencia, como se la asume, como se retoma y se refrena la herencia para hacer que vaya a parar a otro sitio, que respire de otra forma. Si la herencia consiste simplemente en mantener cosas muertas, archivos y en reproducir lo que fue, no es lo que se puede llamar una herencia. No se puede desear un heredero o una heredera que no invente la herencia, que no se la lleva a otra parte por fidelidad. Una fidelidad infiel. Volvemos a encontrarnos con esa doble inyunción que siempre me acompaña (Derrida, 2001: 47).

Seducción, rechazo, retorno de lo escrito, Sarduy desde los tiempos habaneros de *Ciclón*, y en otras revistas del contexto cubano de los años cincuenta, tendrá en consideración la presencia del maestro habanero, ya sea para denegar su huella, ya sea para asediar en la calle Trocadero la imagen de un posible diálogo:

Fui con Severo Sarduy [comenta el escritor Luis Marré] varias veces a ver si veíamos a Lezama. Yo era conocido ya, porque había publicado en *Sur* y todo eso. Y nunca Lezama estuvo en la casa. O bien estaba de visita en algún lugar, o tenía un ataque de asma. El asunto es que siempre salía doña Rosa, y decía: “Joseíto está con un ataque de asma, porque anoche no durmió”. Fuimos tres veces (O. González, 2022: 347).

En este rastro genealógico de reinventarse una tradición, un origen generativo, y asumirse como heredero, Gustavo Guerrero, desde la disposición del crítico, discernirá el afán del autor de *Colibrí* por disputarse la posteridad de Lezama. Esa disputa, no menos edificante que prolífica, se remite al porvenir del poeta de *Enemigo rumor* y a su palabra descentrada, infielmente, por Sarduy, en el acto de constituir una vanguardia literaria y zanjar otro programa de lectura alejado del *parti-pris* ideológico que encaraba por los años ochenta una figura de prestigio como Cintio Vitier. Vitier, al contar con la cercanía, amistad y magisterio de Lezama, se convirtió en uno de los primeros exegetas lezamianos, custodiando la memoria y la legitimidad del sentido de una obra –el “querer-decir” del maestro– y la institucionalidad del autor en el contexto de la cultura cubana.²⁶ *El heredero* o *Un heredero*, valga el

²⁶ Vale la pena destacar dos ejemplos sobre la injerencia de Vitier como estudioso del texto lezamiano en el hecho de programar teleológicamente el porvenir de la obra de Lezama. Un caso es la introducción de las *Obras completas* de Lezama publicadas por la editorial Aguilar (1976-1978); el otro, es la coordinación de la novela *Paradiso*, en 1988, para la Colección Archivos. En uno y otro caso, Vitier postula, en las introducciones, una vía de aproximación a las obras de Lezama y un resguardo onto-teleológico del

juego de cursivas para hacer énfasis en cómo Vitier modificó el título del artículo que Sarduy mandó para la edición de *Paradiso* publicada por la Colección Archivos en 1988 y que figura en la sesión III, la cual atañe a la “Historia del texto”.²⁷ Cito a Gustavo Guerrero:

La estrategia de Sarduy se sitúa, en muchos aspectos, en los antípodas de la de Vitier, pero arrastran también su lote de malentendidos. A mediados de los años sesenta del pasado siglo, Sarduy sabe que está fuera de Cuba y del ámbito político revolucionario, que no ha sido origenista, que no puede reivindicar ningún título antiguo para darle fundamento a su relación con Lezama Lima y que tiene que inventar algo nuevo, algo que le permita descentrar al maestro, sacándolo de sus contextos originales, internacionalizándolo y acercándolo a la órbita vanguardista sarduyana [...] No otra cosa es lo que dice en su ensayo “Dispersión. Falsas Notas: Homenaje a Lezama Lima” de 1968 [...] la práctica del *collage*, la superposición de textos y la parodia acaban esbozándonos la estampa de un Lezama Lima subversivo, irreverente, hedonista y, sobre todo, gongorino y universal. Sarduy inventa allí a un precursor [...] Pero, en realidad, hace mucho más: inventa al autor de culto de una nueva vanguardia internacional cuyo sacerdote, por supuesto, será el propio Sarduy y cuyo nombre será el *neo-barroco* (2011: s. n.).

La “lectura genealógica” también fue un hecho vislumbrado por el mismo Lezama Lima. De ahí que Sarduy además recoja la estrategia del maestro habanero en la forma de asentar, de modo decidido y pensando en la tradición literaria, su proyecto estético bajo la premisa de que “hay que empezar de nuevo, como siempre” (Lezama Lima, 2010: 47). En 1941 Lezama publica el texto “Julián del Casal” y allí reclamará la reinención de un nuevo siglo XIX cubano.²⁸ La lección de escritura y vida de una figura como Julián del Casal fue incorporada, *a fortiori*, por los origenistas como un legado sugerente y afín.²⁹ Al reinscribir al poeta de *Nieve* en la tradición literaria de Cuba, el autor de *Paradiso* también estaba suscribiendo su propio discurso, ya que el arraigo de la poesía casaliana dentro del paisaje insular dialoga con

cuerpo escrito del poeta cubano. Para profundizar en este tema, véanse César Salgado (2015) y Rafael Rojas (2006).

²⁷ El artículo que hizo extensivo Sarduy llevaba el título de “El heredero”; Vitier optó, por su lado, de modificarlo por “Un heredero”.

²⁸ Sobre el contexto cultural en el cual Lezama escribe este texto y dialoga con la crítica cubana del momento, véase Sergio Ugalde Quintana (2015).

²⁹ Sobre este aspecto, Antonio José Ponte comenta lo siguiente: “En el siglo pasado, a propósito de Julián del Casal, Enrique José Varona había afirmado que en Cuba era posible escribir poemas, pero imposible vivir como poeta. Fue eso mismo lo que intentó Casal, lo que a la larga consiguió. Casal, que ha merecido de los origenistas acercamientos notables, tuvo que ser ejemplo para ellos. Del mismo modo que el intentó vivir como un poeta los escritores origenistas trataron de vivir, medio siglo después y en una Cuba tan imposible como aquella, como gente de letras” (2018: 77).

la apertura de Lezama hacia la posibilidad de una nueva dimensión de la poesía. En el texto “Julían del Casal”, explícitamente, Lezama teje su herencia a través de la renovación de la memoria:

[...] la memoria funcionaba no como dictaminadora rígida de un canon excluyente y exclusivo sino como la posibilidad de ensanchar los parámetros de la nación poética [...] La incursión en el archivo era una estrategia para localizar un espacio en la tradición poética cubana que diera sustento a su propio proyecto (Ugalde Quintana, 2011: 142).

Sarduy encontrará, en ese acto de apropiación y desciframiento de la palabra lezamiana, la convergencia de lo desconocido; una nueva ciudad que es una reminiscencia ofrendada por la potencia interpretativa. Lectura, desciframiento y posibilidad. En esta sintonía, Gustavo Guerrero se aproximará al trazo desmesurado y vanguardista de la textualidad sarduyana.

El ejemplo de la labor crítica –cuyo refinamiento sigue detenidamente la escritura y los efectos del pensamiento de Sarduy– con que Guerrero hace la revaloración de la matriz del neobarroco, con sus recursos estilísticos, con su estructura poética, con sus códigos retóricos, con el paradigma de una nueva función constitutiva del lenguaje literario, se encuentra, a mi parecer, en *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*. Un libro publicado en 1987, por ediciones del Mall, abre, y llama la atención desde el inicio de sus páginas, con un epígrafe de T. S. Eliot. Quizás mi suposición pueda ser corregida, pero dicho epígrafe hace parte de un texto temprano, de juventud, del nobel poeta britano-estadounidense, el cual lleva como título “*Tradition and the Individual Talent*”, publicado en 1919. ¿Qué es lo que Eliot aduce de la tradición? ¿De la memoria del poeta? Allí arguye que la obra de un poeta o de un artista es valorada en relación con los poetas y artistas que fungen como predecesores:

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism (Eliot: 1975: 38).

De ahí que, sencillamente, para Eliot la tradición se erige como un punto de sentido histórico bajo el cual el escritor puede conectarse con su pasado para comprender el lugar que ocupa en el presente y, de otro lado, esa herencia que se ha ganado por mediación del esfuerzo intensifica la imagen de lo intemporal y de lo temporal, de manera simultánea. Es decir, que esa

herencia, esa conciencia del pasado, funge como enclave para entender el significado de la obra actual en relación con los poetas antecesores. Este epígrafe, entonces, le sirve de marco a Gustavo Guerrero para situar cuál es la estrategia de lectura que sigue Sarduy con los poetas cubanos que le anteceden, máxime, y ya lo aludimos, cuando una obra como la de Lezama le permite al autor camagüeyano receptar una idea del barroco, en la simultaneidad de la literatura latinoamericana, para formular una nueva respiración –según lo matizado por Derrida–, y así anticipar otra forma estética y llevar el cuerpo escrito del poeta habanero a otro asidero de sentido.

Si bien las páginas de *La estrategia neobarroca* ensayan un análisis narratológico de la obra novelística de Sarduy, siendo lo más sentidamente riguroso en los instrumentos metodológicos, vía el discurso teórico de Gérard Genette, hay que aducir que en el fondo lo que se moviliza es el hecho literario del neobarroco en su naturaleza creativa y en su posibilidad estética. El diálogo trazado se atiene a un fenómeno de amplitud que instaura sus propios modos de concebir lo literario al situarse como innovación, teniendo presente otro origen histórico y otra definición del barroco americano:

Por su intermedio, aunque Sarduy no lo indique de manera expresa, el fenómeno del barroquismo contemporáneo aparece interpretado como el resultado de una re-visión de la tradición seiscentista que ha llevado a nuestros novelistas a reintegrar, transformándola, la poética del pasado en la producción del presente. “Neobarroco” será el nombre dado a esta transposición que se articula en torno a la crisis de representación en la ficción narrativa de los últimos años y en torno a la ruptura epistémica del siglo [...] En efecto, recordemos que, desde mediados de los sesenta, Sarduy, tras la huella de Lezama Lima, subrayará, en diversos ensayos y entrevistas, la importancia de la recuperación del Barroco en su proceso creativo. Repetidamente, Cervantes servirá de ejemplo a su proyecto metanarrativo, Velázquez le ofrecerá un modelo ideal para explicar su concepción de la representación artística y Góngora le permitirá describir un esquema metafórico reduplicado que prefigura algunos de los experimentos poéticos actuales (Guerrero, 1987: 21-23).³⁰

La sinopia de Sarduy abre la página de un espacio y de una materialidad del lenguaje que le hace frente al contexto literario del *boom* latinoamericano, a la noción consabida de “realismo mágico” y al aspecto nodal de lo “real

³⁰ En otro texto Guerrero afirmará lo siguiente: “Creo que una de las claves para entender hoy a Sarduy y para hacerle un lugar entre nosotros pasa por esta práctica y esta teoría que recorren profusamente toda su obra y que, de comienzo a fin, a traviesan por distintas fases en su desarrollo, iluminándolo y haciendo inteligibles a su paso algunos de los principales asuntos, intereses y obsesiones del autor” (2018: 263-264).

maravilloso”. El espacio fundante que propone Sarduy tiene su reminiscencia en las fuentes del idioma español, donde la búsqueda de lo originario no es más que el retorno de lo conocido. Basta pensar en la estrategia que utiliza Sarduy en “Un heredero”, puesto que hace dialogar, de manera concurrente, la palabra lezamiana con las fuentes del barroco tridentino: “para elucidar la posibilidad de ese neobarroco, y trazar sus hélices y volutas, tenemos que indagar primero la fundación textual de lo que ya podría llamarse el primer barroco, el que surge en la violenta luz de la Contrarreforma y anima el ímpetu tridentino” (Sarduy, 1988: 590). Así pues, Sarduy leerá el profuso tejido de la tradición del barroco y le añadirá un hilo. He ahí su “fidelidad infiel”, su apoderamiento del sentido, su afán de expresión americana, de vocación de estilo, y el lazo que lo une a la herencia de una modernidad literaria:

[...] el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto (Sarduy, 1999: 1252).

En esa medida, Gustavo Guerrero invita a observar la “lectura” de Sarduy desde el surco de la modernidad hispanoamericana, desde los agenciamientos velados –o explícitos– de la textualidad sarduyana, para ofrecernos la imagen de un escritor que es, sin lugar a duda, consciente del pasado que lo antecede y de la estrategia que debe trazar para hacer suya una memoria generativa en el porvenir de la literatura latinoamericana:

Sea cual fuere la validez de la hipótesis, uno de los grandes méritos de las novelas de Sarduy consiste en invitarnos a esta “otra” lectura, ni clásica ni realista, que reinserta la producción novelística hispanoamericana en la estela del Siglo de Oro y que, a la vez, nos permite recuperar la herencia hispánica desde la perspectiva de una vanguardia, como un legado activo, lejos de la pieza de museo. Proyección del pasado hacia el presente y proyección del presente hacia el pasado se confunden en este diálogo de épocas y de obras, en esta dinámica de la tradición crítica que abre nuevos horizontes a una literatura (Guerrero, 1987: 202).

Consideraciones finales

Es notable que los procesos de elaboración de la crítica literaria, tanto en Gustavo Guerrero como en Roberto González Echevarría, pasan por el itinerario diferenciado de asimilaciones teóricas y rutas de interpretación que dialogan con variadas formas de concebir el valor estético y epistémico de una obra, visto en términos de emitir un saber, de desplegar reflexiones en

torno a la figura de un autor cubano en la que se definen nuevos modos de pensar la literatura latinoamericana. González Echevarría no es ajeno al contexto en el que se desenvuelve como crítico, dado que incorpora en su visión personal la hibridez de los métodos convencionales y novedosos de la academia norteamericana (y europea) a la hora de encarar el quehacer de la lectura crítica. La lección que le da Harold Bloom a González Echevarría atañe al hecho de observar de manera concienzuda las modas teóricas para zanjarse lo verdaderamente valioso de cada instrumento de análisis o técnicas de interpretación: “Pero lo más importante que aprendí de él fue a desentenderme de las modas críticas y ser yo mismo; uno mismo es su propio método, enseña Bloom, romántico hasta la médula” (González Echevarría, 2022: 360). Este es precisamente el punto de encuentro que el autor de *Mito y archivo* detenta frente al *corpus* textual de Severo Sarduy. El modo en que opera la crítica en *La ruta de Severo Sarduy* ofrece un cauce de aproximación y recuperación del sentido que se deslía de todo el marco teórico asentado por el escritor camagüeyano en sus ensayos. Lo que se examina es el decurso de una identidad cubana puesta en asiduo cuestionamiento, donde el acto paródico, la pregunta por el lenguaje, por la historia, la alegoría, la simulación del acto narrativo y la aporía del título de la novela *De donde son los cantantes* figuran en un espacio doble de intervenciones, en el que se afirman y se niegan los valores de una cubanidad resguardada por la tradición cultural de la isla. La subjetividad que se desprende del acto de lectura de González Echevarría va en consonancia con el sintagma del exilio y el cuestionamiento de la institucionalidad cultural que deviene con la Revolución Cubana. *La ruta de Severo Sarduy*, si se me permite decirlo, también es un acto de recuperar el sentido del origen a través de la lectura de la obra sarduyana.

Por su parte, Gustavo Guerrero se adentra en los contornos de las reflexiones de Sarduy sobre el neobarroco y encuentra una deriva de actualización de la huella de los Siglos de Oro que viene a renovar el panorama de la literatura latinoamericana, en conjunción con el legado lezamiano. La forma de interpretar el barroco por parte de Sarduy es lo que Guerrero dilucida como acto naciente de un discurso que ensaya la práctica de una estética: “pues constituye una actualización del potencial estético de nuestras formas de acceder al mundo y, a la vez, un censo de los nuevos efectos de realidad en el arte y la literatura” (Guerrero, 2018: 281). El barroco y el neobarroco son términos que el crítico venezolano observa copiosamente para comprender el funcionamiento de un paradigma que revistió la literatura latinoamericana en la década de los años sesenta. Lo que se sopesa es el valor y el alcance de la representación artística de Sarduy, de la creación literaria, del diálogo de la herencia y la adscripción a un lugar dentro de la tradición literaria hispanoamericana escrita desde un espacio determinante como París, cuya genealogía despunta con el modernismo y continúa con la

vanguardia del neobarroco. Lo que le interesa, en definitiva, a Guerrero es la modalidad del discurso estético de Sarduy en su potencialidad para interrogar la historia y la literatura, es decir, la disposición estratégica que la escritura alcanza para elaborar un régimen de expresión, una verdad a partir de la estetización, del remodelaje, de las imágenes de la ficción y su paulatino efecto en la realidad. *La estrategia neobarroca* inquiriere por el lugar de la poética barroca en el itinerario de la novela latinoamericana, específicamente en su forma de releer e interpretar el pasado, avizorando así la conciencia histórica de una producción literaria atenta a la renovación de los legados culturales.

Cabe añadir que el gesto del crítico literario, según lo que hemos dado a leer sobre González Echevarría y Gustavo Guerrero, cuenta con la decisión de ceñirse a un ángulo de interpretación que corresponde con unos intereses intelectuales y estéticos. En lo que respecta a Sarduy, tanto el crítico venezolano como el crítico cubano tuvieron la cercanía del autor y cotejaron sus manuscritos, a la vez que lograron homenajearlo con la compilación de sus novelas y de sus obras completas publicadas en diferentes editoriales de índole internacional. Quizás en ese sentido, la obra, el archivo, se convierte en una cripta a la que se vuelve una y otra vez para escuchar la voz del escritor. En las páginas finales del artículo “La religión del vacío”, Gustavo Guerrero dirá: “No quiero concluir sin dejarle la palabra otra vez, sin volver a oír la voz del escritor y del amigo” (1999: 1703). Y, en el prólogo a la nueva edición de *La ruta de Severo Sarduy*, González Echevarría refiere: “Me sobrecoge pensar que en este año 2017 Severo tendría ochenta años. No me lo puedo imaginar de esa edad. Tenía un espíritu juvenil, animoso, divertido, que es difícil asociar con la senectud. Prefiero evocarlo como lo vi, que por suerte no fue durante sus últimos momentos” (2017: 11).

Como hemos visto, tanto la crítica de Guerrero como la de González Echevarría siguen una marca textual de Sarduy, pero ello no implica que el crítico sólo sea visible a través de dicha marca. La visibilidad está de antemano en el hecho de que las voces de los críticos dialogan con la voz de Sarduy, o más precisamente, la escritura de los críticos se desarrolla, produce una *via rupta* en relación con la escritura de Sarduy. Por lo demás, la espectralidad – ni lo vivo ni lo muerto, sólo “restancia”–,³¹ se transfigura en el quehacer de la crítica literaria cuando se enfrenta la lectura a la dinámica de la presencia-ausencia de la huella escrita.³² ¿Cómo no hablar, entonces, del amigo cuando

³¹ Apelo al término de “restancia” en los términos que Mónica Cragolini lo elucida: “Existe siempre en el texto una restancia que puede no-querer-decir-nada: ese ‘resto’ es el que impide toda apropiación definitiva, y el que permite que el texto pueda permanecer a la vez abierto, expuesto e indescifrable” (2012: 110).

³² Como apunta Derrida en *Espectros de Marx*: “El espectro se convierte más bien en ‘cosa’ difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro” (1995: 20). El espectro es sólo venida, retorno de la “cosa”, (re)aparición de lo desaparecido.

este fue escritor? ¿Cómo recordarlo, cómo *hablarle* a él, cuando presupongo que su imagen está en un verso o en un pasaje novelístico?

A través de los actos de lectura, González Echevarría y Gustavo Guerrero han sabido resguardar la memoria del amigo como “suplemento de vida” (Sarduy, 1988: 597). Apelan a la presencia y a la ausencia de Sarduy; a su encuentro, a su lejanía; a su rostro velado y a sus máscaras relucientes de escritor. La “mascarilla yoruba” asomándose “entre las hojas de caña” (Sarduy, 1988: 595).

Lo que queda de Sarduy, su resto, su “restancia”, es también la conjunción de una memoria del amigo, del crítico. Quisiera detenerme en este aspecto para hacer un rodeo en el punto final de estas páginas. En el texto *Carneros*, publicado en el 2003, Derrida señala, a partir de un verso de Paul Celan, que en todo diálogo interior con el otro subyace la ley inflexible de la separación: “El diálogo por más virtual que sea, quedará herido por una última interrupción [...] una separación entre la vida y la muerte [...] El diálogo continúa, por cierto, prosigue su estela en el superviviente [...] El superviviente, pues, se queda solo. Más allá del mundo del otro” (2009: 18-21). El verso mencionado de Paul Celan corresponde al poema “Cambio de aliento”, y reza así: “El mundo se ha ido, yo tengo que llevarte” (Celan, 2000: 250).³³ El sobreviviente lleva la memoria del otro, la memoria del otro ausente en la reactualización del ahora.

En el último de sus seminarios, en el *Seminario de la bestia y el soberano*, Derrida subrayará lo siguiente:

Celan precisa que este ahora-presente del poema, *mi* ahora-presente, el ahora-presente puntual del *Yo* puntual, mi aquí-ahora, debe *dejar hablar* al ahora-presente del otro, al tiempo del otro. Debe *dejar* (el) tiempo, debe *dar* (el) tiempo al otro. Al otro, le debe dejar o dar *su* tiempo. *Su propio tiempo* (2010: 274).

De ahí que el acto de lectura de la crítica se cifre en la simultaneidad de lo temporal y lo intemporal del cuerpo escrito del otro a través de una hermenéutica. Es decir, que el crítico recaba en el pasado y reaparece en el *ahora* para resguardar o develar la memoria (*Erinnerung*), el testimonio heredado del otro. De este modo, González Echevarría y Gustavo Guerrero fueron testigos de la palabra de Sarduy, de las cenizas de Sarduy; cenizas que portan y resguardan en sus actos de lectura. Así pues, el texto literario es un envío, un paso que traspasa el tiempo, un paso a través de la vida y la muerte, pero

³³ El último deseo de Sarduy no se cumplió; no pudo ser enterrado en Camagüey, junto a la Dolores Rondón. Fue enterrado en Thiais, una comuna en los suburbios de París, donde también yacen los restos de Paul Celan.

que ya no es ni vida ni muerte, sino espectralidad, sobrevivencia del signo escrito. La espectralidad de Sarduy atraviesa el tiempo, emerge desde un contexto específico y desea, solicita, otra temporalidad. El porvenir deviene en la práctica interminable de la lectura, del desciframiento, o como diría el mismo autor camagüeyano a la hora de aludir a la herencia de Lezama, de esa “escucha inédita” (Sarduy, 1988: 597) que surca toda interpretación. Atendiendo a la experiencia de lectura de González Echevarría y Guerrero, podríamos decir que ellos han practicado “esa escucha inédita” en la textualidad de Sarduy. En esa medida el texto como espectralidad, como ceniza, como legado, como hecho testamentario, se abre en dirección al tiempo del otro, se abre hacia *mi* temporalidad y crea un nuevo espacio, un lugar desde el cual sobreviene la apertura, el diálogo, la interacción del tejido de toda escritura.

Hacia el final de la novela *Paradiso*, el personaje José Cemí, después de asistir al velorio de su mentor Oppiano Licario, degusta un café con leche y “unas tostadas humeantes” (Lezama Lima, 1966: 617), mientras el tintineo del vaso le trae de vuelta la voz de su maestro: “Impulsado por el tintineo, Cemí corporizó de nuevo a Oppiano Licario. Las sílabas que oía ahora eran más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar” (1966: 617).

¿Acaso la crítica literaria no es una forma de corporizar de nuevo la voz de un escritor “pero modulada en otro registro”? ¿Es tal la promesa de memoria? ¿No fue también Lezama una espectralidad que signó el diálogo de Sarduy?

Bibliografía

- AÍNSA, FERNANDO. “Severo Sarduy en Cuba (1953-1961)”, *América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 20, 1998.
- ALADINO, EDINSON. “Lluvia fresca bajo el flamboyant: entrevista a Gustavo Guerrero”, *Amoxcalli, revista de teoría y crítica de la literatura hispanoamericana*, núm. 11, 2023.
- ALFONSO, RICARDO MIGUEL (ed.). *Historia de la teoría y la crítica literarias en Estados Unidos*. Madrid: Editorial Verbum, 2001.
- ÁLVAREZ, LUIS Y ANA MARÍA GONZÁLEZ MAFUD. *De José Lezama Lima a Severo Sarduy. Lenguaje y neobarroco en Cuba*. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela, 2015.

- ASENSI PÉREZ, MANUEL. *Los años salvajes de la teoría. Phillipe Sollers, Tel Quel y la Génesis del pensamiento post-estructural francés*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2006.
- BECERRA, EDUARDO. “Severo Sarduy: pintura y escritura a la intemperie”, en Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.). *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- BARRÓN ROSAS, LEÓN FELIPE. “El nacimiento del neobarroco en la polémica entre Mundo Nuevo y Casa de las Américas”, *Acta literaria*, núm. 58, 2019.
- BARTHES, ROLAND. *Sobre Racine*. Trad. de Jaime Moreno Villarreal, México: Siglo XXI, 1992.
- . *Crítica y verdad*. Trad. de José Bianco, México: Siglo XXI, 1987.
- BERTÓN, SONIA. “El ‘espacio Tel Quel’ y la configuración de una discursividad vacilante”, *Revista Pilque*, núm. 2, 2013.
- . “Exiliado de sí mismo. Escritura, cuerpo y subjetividad en Pájaros de la playa”, *Anclajes*, núm. 10, 2006.
- BIRKENMAIER, ANKE. “Severo Sarduy y la radio”, en Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.). *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- BONET, JUAN MANUEL. “Giordio Morandi y Mark Rothko: divagaciones a partir de dos sonetos de Severo Sarduy”, en Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.). *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- CELAN, PAUL. *Obras completas*. Trad. de José Luis Reina Palazón, Madrid: Trotta, 2000.
- CELORIO, GONZALO. “Severo Sarduy: del barroco español al neobarroco latinoamericano”, en Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.). *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- COZARINSKY, EDGARDO. “Sarduy, prisionero de Saint-Germain-des-Prés”, Trad. de Davidson Diniz, *Alea*, núm. 19, 2017.
- CRAGNOLINI, MÓNICA. *Derrida, un pensador del resto*. Buenos Aires: La Cebra, 2012.
- DERRIDA, JACQUES. *Seminario. La Bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*. Trad. de Cristina de Peretti y Delmiro Rocha, Buenos Aires: Manantial, 2010.
- . *Carneros. El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema*. Trad. de Irene Agoff, Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- . *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*. Trad. de Cristina de Peretti y Paco Virdarte, Madrid: Trotta, 2001.

- . *Espectros de Marx*. Trad. de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Madrid: Trotta, 1995.
- . *De la grammatologie*. París: Éditions de Minuit, 1967.
- DE MAN, PAUL. *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Trad. de Enrique Lynch, Barcelona: Lumen, 1990.
- DE PERETTI, CRISTINA. “Herencias de Derrida”, *Isegoría. Revista de filosofía moral y política*, núm. 32, 2005.
- ELIOT, THOMAS STEARNS. “Tradition and the Individual Talent”, en Frank Kermode (ed.). *Selected prose T. S. Eliot*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1975.
- GALLO, RUBÉN. “Sarduy avec Lacan: el retrato del psicoanálisis francés en Cobra y La simulación”, en Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.). *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- GENETTE, GÉRARD. *Figuras III*. Trad. de Carlos Manzano, Barcelona: Editorial Lumen, 1989.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO. *Son de la loma: cartas de Severo Sarduy*. Querétaro: Rialta, 2023.
- . *Memorias del archivo: una vida*. Sevilla: Renacimiento, 2022.
- . “Carta de Severo”, *Rialta Magazine*, 2019. Disponible en línea: [El epistolario de Severo Sarduy - Rialta Magazine](#). Fecha de consulta: 20/06/2022.
- . “Entrevista con Roberto González Echevarría” por Carlos Aníbal Alonso. *Rialta Magazine*, 08/05/2020.
- . *La ruta de Severo Sarduy*. Leiden: Almenara, 2017.
- . *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. de Virginia Aguirre Muñoz, México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- . *The Voice of Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: The University of Texas, 1985.
- . “Són de La Habana: La Ruta de Severo Sarduy”, *Revista Iberoamericana*, núm. 76-77, 1971.
- GONZÁLEZ, ONEYDA. *Severo Secreto. Una biografía coral sobre Severo Sarduy*. Querétaro: Rialta, 2022.
- GUERRERO, GUSTAVO. “Teoría y práctica de un teatro de la estética”, en Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.). *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- . *Paisajes en movimiento: literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.
- . “Severo Sarduy y Bolívar Echeverría: ética y estética del Barroco en la América Latina de fines de siglo XX”, en Sergio Ugalde Quintana y Ottmar Ette (ed.). *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2016.

- . “Entrevista a Gustavo Guerrero” por Jorge Carrión. *Quimera: Revista de Literatura*, 2009.
- . “Lezama Lima: Una posteridad disputada”, *Letras Libres*, 2011. Disponible en línea en: Lezama Lima: Una posteridad disputada | Letras Libres. Fecha de consulta: 23/06/2022.
- . “Introducción”, en Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.). *Severo Sarduy. Obra completa*, t. I. Madrid: ALLCA XX, 1999.
- . “La religión del vacío”, en Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.). *Severo Sarduy. Obra completa*, t. II. Madrid: ALLCA XX, 1999.
- . *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1987.
- HARARI, JOSUE (ed.). *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1979.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, MARÍA. “La historia literaria y la crítica”, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. II, 1979.
- HILLIS MILLER, JOSEPH. *For Derrida*. New York: Fordham University Press, 2009.
- IRIARTE, IGNACIO. “De la Revolución al exilio, de La Habana a París. Los primeros años de Sarduy”, en Mónica E. Scarano y Graciela Ma. Barbería (eds.). *Escenas y escenarios de la modernidad. Retóricas de la modernización urbana desde América Latina (fin del siglo XIX y siglo XX)*. Mar del Plata: Ediciones Suárez, 2013.
- KUSHIGIAN, JULIA. “Severo Sarduy, orientalista posmodernista en camino hacia la autorrealización. Une ménage à trois: Cobra, Colibrí y Cocuyo”, en Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.). *Severo Sarduy. Obra completa*, t. II. Madrid: ALLCA XX, 1999.
- LEÓN, DENISE. “Otro modo que ser: poesía y misticismo en Severo Sarduy”, *Anclajes*, núm. 2, 2019.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ. “Julián del Casal”, *Analecta del reloj*. La Habana: Letras Cubanas, 2010.
- . *Paradiso*. La Habana: UNEAC, 1966.
- MARTY, ÉRIC. “Roland Barthes et la question de l'histoire littéraire”, en Luc Fraisse (ed.). *L'histoire littéraire à l'aube du XXIe siècle. Controverses et consensus*. París: Presses Universitaires de France, 2005.
- PALACIO, ALFONSO. “Severo Sarduy y la pintura”, en Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.). *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- PÉREZ FIRMAT, GUSTAVO. “Roberto González Echevarría. Entrevisto. La ruta de Roberto”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 33, verano, 2004.

- PÉREZ, ROLANDO. “Entre literatura, artes visuales y ciencia: la imagen de pensamiento de Severo Sarduy y Ramón Dachs”, en Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.). *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- PONTE, ANTONIO JOSÉ. *El libro perdido de los origenistas*. Sevilla: Renacimiento, 2018. Ebook.
- PRIETO, RENÉ. “Roberto González Echevarría, La ruta de Severo Sarduy. Hanover, N. H.: Ediciones del Norte, 1987”, *Revista Iberoamericana*, núm. 152-153, 1990.
- QUESADA GÓMEZ, CATALINA. “De la India a las Indias y viceversa: relaciones literarias entre Hispanoamérica y Asia (siglo XX)”, *Iberoamericana*, núm. 42, 2011.
- ROJAS, RAFAEL. *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- . *Tumbas sin sosiego / revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- ROMERO, CIRA. “La obra literaria inicial de Severo Sarduy”, en Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.). *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- SALGADO, CÉSAR. “Oppiano en el Moncada: Figuraciones de la insurgencia de Lezama y la exégesis viteriana”, en Juan Pablo Lupi (ed. *et al.*). *Ase-dios a lo increado. Nuevas perspectivas sobre Lezama Lima*. Madrid: Verbum, 2015.
- SÁNCHEZ ORTIZ, EMILIO. “Retrato de la voz que llaman Severo Sarduy”, en Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.). *Severo Sarduy. Obra completa*, t. II. Madrid: ALLCA XX, 1999.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, ANDRÉS. “Figuraciones del Asia en la poesía de Severo Sarduy”, en Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.). *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- SANTÍ, ENRICO MARIO. “Textual Politics: Severo Sarduy”, *Latin American Literary Review*, núm. 16, 1980.
- SANTUCCI, SILVANA. “La teoría de Sarduy: la ficción más allá del barroco”, *Landa*, núm. 1, 2021.
- SARDUY, MERCEDES. *Correspondencia de Severo Sarduy. Cartas a mi hermana en La Habana*. Miami: Alexandria Library Publishing House, 2013. Ebook.
- SARDUY, SEVERO. *Obra completa*, tomo I y II, en Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.), Madrid: ALLCA XX, 1999.
- . “Un heredero”, en Cintio Vitier (ed.). *José Lezama Lima. Paradiso*. Madrid: ALLCA, 1988.

- . “Interview: Severo Sarduy” por Roberto González Echevarría. *Diacritics*, verano, 1972.
- SPITZER, LEO. *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*. New York: Princeton University Press, 1967.
- TIMMER, NANNE. “Referencias sarduyanas: deseo barroco y referencialidad en la narrativa cubana de los noventa”, en Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.). *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- TOPUZIAN, MARCELO. *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2014.
- UGALDE QUINTANA, SERGIO (ed. et al). “El joven Lezama, Casal y la crítica literaria”, *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2015.
- . *La biblioteca en la isla: una lectura sobre La expresión americana, de José Lezama Lima*. España: Colibrí, 2011.
- ULLOA, LEONOR. “Signos en rotación en el neobarroco pictórico de Severo Sarduy”, *Hispanérica: revista de literatura*, núm. 52, 1989.
- VÁZQUEZ-DÍAZ, RICARDO. *Una isla sonora: auralidad, literatura y política en la obra escrita y radial de Severo Sarduy (Cuba, 1937-Francia, 1993)*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2022. Tesis doctoral.
- VITIER, CINTIO (ed.). “Introducción del coordinador”, *José Lezama Lima. Paraíso*. Madrid: ALLCA: 1988.
- . (ed.). “Introducción a la obra de José Lezama Lima”, *Obras Completas, de José Lezama Lima*, vol. I. España: Aguilar, 1976-1978.
- WELLEK, RENÉ. “The Crisis of Comparative Literature”, en David Damrosch (ed. et al). *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enlightenment to the Global Present*. New York: Princeton University Press, 2009.
- WINK, GEORG. “El pensamiento ‘oriental’ en Severo Sarduy”, en Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.). *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.