

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

ESTRATEGIAS RETÓRICAS Y POSICIONES SUBJETIVAS EN LA REPRESENTACIÓN DE LA ENFERMEDAD Y LA MUERTE EN *UN TESTIGO FUGAZ Y DISFRAZADO* Y *UN TESTIGO PERENNE Y DELATADO*

Rhetorical strategies and subjective perspectives in *Un testigo fugaz y disfrazado* and *Un testigo perenne y delatado*

MIRTA SUQUET

Susquehanna University (Estados Unidos)

suquet@susqu.edu

Recibido: 9 de junio de 2023

Aceptado: 28 de febrero de 2024

<http://orcid.org/0009-0000-7406-4128>

<https://doi.org/10.7203/KAM.23.26809>

N. 23 (2024): 487-511. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Este artículo examina los poemas de Severo Sarduy de *Un testigo fugaz y disfrazado* y *Un testigo perenne y delatado* como textos tanatográficos que exploran la conciencia de la enfermedad y la muerte. Se analizan las reflexiones teóricas de Sarduy sobre la “libertad vigilada” en la poesía, como estrategia de sobrevivencia y estímulo creativo. *Un testigo fugaz* utiliza una “tanatografía periférica” que recurre a eufemismos, alegorías y alusiones anamórficas para ocultar el sentido. Además, se exploran las significaciones poéticas y políticas de las prácticas homoeróticas en el contexto de la pandemia de VIH/sida. En *Un testigo perenne y delatado*, se analiza el cambio de perspectiva del “testigo” frente a la cercanía de la muerte. Estos textos reflejan una transformación reflexiva y emotiva que representa el proceso de duelo del autor.

PALABRAS CLAVE: Severo Sarduy, testigo, anamorfosis, alegoría, homoerotismo, muerte, VIH-sida.

ABSTRACT: This article examines the poems of Severo Sarduy in *Un testigo fugaz y disfrazado* and *Un testigo perenne y delatado* as thanatographic texts that explore the awareness of illness and death. Sarduy’s theoretical reflections on “guarded freedom” in poetry are analyzed as strategies for survival and creative stimulation. *Un testigo fugaz y disfrazado* employs a “peripheral thanatography” that utilizes euphemisms, allegories, and anamorphic allusions to conceal meaning. Additionally, the poetic and political significations of homoerotic practices within the context of the HIV/AIDS pandemic are explored. In *Un testigo perenne y delatado*, the shift in perspective of the “witness” in the face of approaching death is examined. These texts exhibit a contemplative and emotive transformation, offering insights into the author’s mourning process.

KEYWORDS: Severo Sarduy, witness, anamorphosis, allegory, homoeroticism, death, HIV-AIDS.

INTRODUCCIÓN

El escritor cubano Severo Sarduy falleció el 8 de junio de 1993 en París a causa del sida, dejando tras de sí una obra sólida que incluye siete novelas, la última de las cuales, *Pájaros de la playa*, fue publicada de manera póstuma, así como seis libros de ensayos, poesía, obras de teatro y numerosos textos de diversa índole. El sida aparece mencionado por primera vez en su novela *Colibrí*, publicada en 1984, donde se utiliza un acróstico en un pasaje para entrelazar los acrónimos SIDA y AIDS, creando un artificio retórico. Este acróstico funciona como un síntoma o signo oculto en el cuerpo-texto de la novela, y su decodificación depende de la perspicacia del lector para interpretarlo (Álvarez de Ulloa y C. Ulloa, 1994: 276).¹ En su obra *El Cristo de la rue Jacob* (1987), Sarduy declara abiertamente que “El sida es un acoso” (Sarduy, 1999 d: 60).

La epidemia de sida, que surgió a principios de la década de 1980, tuvo un impacto global en la transformación de identidades y prácticas sexuales, así como en los espacios y actividades relacionados con el intercambio y consumo sexual, como bares, saunas, lugares de encuentro y el turismo sexual. Esta enfermedad también afectó profundamente la relación contemporánea de Occidente con el sexo y la muerte. En el caso de Sarduy, esta influencia se refleja en su poética, que se vuelve cada vez más autorreferencial, y en la elección temática de sus obras, donde aborda de manera directa el efecto traumático del posible contagio y la cercanía de la muerte.

En el tiempo que media entre los dos libros mencionados anteriormente, Sarduy publicó el poemario *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985),² compuesto por veintiún sonetos endecasílabos y veinte décimas espinelas. En esta obra, se puede observar la representación discursiva de la muerte a través de lo que el filósofo francés Vladimir Jankélévitch denomina “tanatografía periférica” en su ensayo clásico *La muerte* (2002: 69). Esto se refiere a la creación de circunloquios, juegos retóricos evasivos o reticentes que orbitan alrededor de los significantes de la enfermedad y la muerte. Como se analizará en las páginas que siguen, el sujeto lírico de *Un testigo fugaz* proyecta de manera paranoica la presencia fantasmagórica de la muerte en el ámbito sexual. De esta forma deviene “testigo” o clarividente de un destino inevitable que lo acecha. Sin embargo, su mirada es esquiva y oblicua. Desde esta oblicuidad, tanto tropológica como temática, surge la sospecha que altera o distorsiona lo que se observa —el disfraz al que alude el título—.

Esta actitud cambia sustancialmente en los poemas finales de Sarduy, en los que asume su enfermedad y la cercanía de la muerte. Poco antes de morir, Sarduy compiló sus

1 Además de la mención velada a los acrónimos SIDA-AIDS, en *Colibrí* pueden leerse numerosas iteraciones de los motivos de la enfermedad, la degradación de los cuerpos y la muerte como referencias a la pandemia de sida. Véase Leonor Álvarez de Ulloa y C. Ulloa (1994).

2 *Un testigo fugaz*, de ahora en adelante.

últimos poemas en el volumen doble titulado *Un testigo perenne y delatado precedido por Un testigo fugaz y disfrazado*. La decisión de publicar de manera conjunta los dos libros, y de jugar con el contraste de los títulos resalta las diferencias entre los poemarios. Como se analizará en este ensayo, en *Un testigo fugaz* se tematiza la voluntad de escapar y simular, es decir, las diversas estrategias de negación y negociación que el sujeto lírico establece con la muerte. En cambio, en *Un testigo perenne y delatado*³, se acepta la proximidad del fin, esa “nada cercana / que ya no tiene secreto” (Sarduy, 1999 b: 235).

Entre la publicación de ambos poemarios, la enfermedad deja de ser un signo premonitorio y se convierte en una experiencia que gradualmente deteriora la vida del escritor, ya que se le diagnostica sida a partir de febrero de 1990. Precisamente la actitud de ambos testigos líricos se contrapone en uno de sus poemas finales, haciéndose evidente el tránsito de la reticencia o escape a la aceptación: “Un testigo perenne y delatado, / depuesto ya el disfraz y la ceguera / simulada, se entrega” (Sarduy, 1999 b: 219).

En la primera sección de este artículo, se examina la apuesta conceptual y formal de Sarduy a la luz de la crisis existencial que enfrenta el poeta. Sarduy abraza lo que él denomina “libertad vigilada”, siguiendo la perspectiva de Roland Barthes (Sarduy, 1999 e: 254). Este enfoque se caracteriza por el apego a estructuras formales clásicas. A través de una interpretación que resalta la funcionalidad del poder coercitivo de la forma como estrategia de supervivencia y un estímulo creativo, se busca esclarecer la naturaleza de una poética “programada”. Aquí, el término “programa” se vincula con su raíz griega, denotando algo escrito con anterioridad. En este contexto, se explora cómo esta poética busca dar forma al caos, anticipando, como todo programa, un futuro definido.

En el segundo apartado, se proponen diversas series temáticas para clasificar los poemas de *Un testigo fugaz*, las cuales reflejan las distintas maneras de procesar el duelo. Se reflexiona sobre cómo la posición del testigo frente a la muerte colectiva influye en las formas en que el sujeto lírico se siente interpelado por la pérdida del otro y elabora su propio duelo, en base a lo que Jankélévitch ha llamado la experiencia de la muerte en segunda y tercera persona. El artículo explora además cómo los poemas de *Un testigo fugaz* revelan una poética perifrástica que utiliza estrategias retóricas como la alegoría y juegos de lenguaje para eludir la referencia directa a la muerte. Adicionalmente, se aborda la estrategia de replicar el efecto visual de la anamorfosis en el discurso poético, mediante el uso de la alegoría y otras estrategias retóricas, con el fin de destacar la perspectiva óptica del testigo.

En el tercer apartado, se analiza el poemario *Un testigo perenne* para resaltar las transformaciones en la representación de la muerte en comparación con el poemario anterior. En *Un testigo perenne*, desaparecen la ansiedad y el encubrimiento, así como las

³ *Un testigo perenne*, de ahora en adelante.

figuras retóricas de lo visual, para dar paso a poemas más serenos de homenaje y despedida. Al leer ambos poemarios en conjunto, *Un testigo fugaz* y *Un testigo perenne*, se aprecia la evolución poética de un autor que enfrenta el advenimiento traumático de su enfermedad incurable.

POÉTICA PROGRAMADA: LA BÚSQUEDA DE SENTIDO Y CONTROL EN LA OBRA TARDÍA DE SEVERO SARDUY.

Como ha sido advertido por la crítica (González Echevarría [1987], Alberca, Álvarez de Ulloa y Ulloa [1994]), la obra de Sarduy puede dividirse en dos etapas relativamente diferenciadas. En la primera etapa, de impronta telqueliana, Sarduy se centra más en la experimentación formal, y pertenecen a esta etapa las novelas *Cobra* (1972), *Maitreya* (1978) y los poemas de *Big Bang* (1974). En la segunda etapa, Sarduy redirige sus búsquedas hacia estrategias más denotativas y autobiográficas, además de explorar la creación de “ficciones narrativas autobiográficas” (Alberca, 2005: 199), como en sus novelas *Colibrí* (1984), *Cocuyo* (1990) y *Pájaros de la playa* (1994), así como reflexiones más abiertamente autorreferenciales, como en *El Cristo de la rue Jacob* (1987), *El estampido de la vacuidad* (1993) y el *Diario la Peste* (1994), entre otras obras. El giro autobiográfico de esta segunda etapa está marcado, entre otras razones, por la conmoción que le provoca la muerte de amigos y conocidos, así como por la impronta de la pandemia de VIH/sida⁴.

En los poemarios *Un testigo fugaz* y *Un testigo perenne*, Sarduy emplea formas poéticas clásicas, especialmente el soneto y la décima. Esto marca un cambio respecto a sus experimentos anteriores con formas más innovadoras, como el verso libre, poemas en prosa y poesía visual, presentes en obras como *Flamenco* (1969), *Mood Indigo* (1970) y *Big Bang* (1974). Para Andrés Sánchez Robayna, la “retracción” métrica de Sarduy no parece deberse tanto a la crisis estética que afectó al grupo *Tel Quel* en general, sino más bien a una fidelidad a la tradición literaria hispana, especialmente al barroco hispánico y a la tradición cubana campesina de la décima (Sánchez Robayna, 1999: 1564). Por otra parte, este retorno a formas métricas de raigambre hispanoamericana supondría, como advierte Sánchez Robayna, una “operación de «regreso» al país natal” por vía simbólica –sitio del que efectivamente se siente excluido el autor, tanto del territorio físico de la

4 A inicio de los ochenta mueren sus amigos Roland Barthes, Emir Rodríguez Monegal, Italo Calvino, José Bianco y otros intelectuales admirados como Jacques Lacan y Michael Foucault. Años antes habían fallecido José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Calvert Casey, Witold Gombrowicz, entre otros, muchos de ellos evocados en *El Cristo de la rue Jacob* (Sarduy, 1999 d: 83-85).

isla como del canon literario cubano⁵. Este “retorno” poético –que también se verifica en su narrativa a partir de la novela *Colibrí*– pudiera tener, además, el valor de restaurar la identidad en crisis por la amenaza de la enfermedad, algo que se convierte en una obsesión temática en las obras de la segunda etapa. La evocación del pasado funcionaría como una utopía restaurativa, cuando la “topía despiadada” (Foucault 2010) del cuerpo se hace presente a través de la conciencia de su precariedad. De hecho, la serie de décimas a modo de epitafios que Sarduy escribe en 1992, y que publica en diferentes revistas antes de su muerte, cierra con unos versos que insisten en la necesidad de recuperar el origen y de reafirmar la identidad cubana a través de la comida y la música popular: “Que den guayaba con queso/ y haya son en mi velorio; que el protocolo mortuorio/se acorte y limite a eso. /Ni lamentos en exceso, / ni Bach; música ligera:/La Sonora Matancera. Para gustos, los colores: a mí no me pongan flores/si muero en la carretera” (Sarduy 1999: 200).

A su vez, como explica Matías Ayala (2012: 44), el apego formalista llevará a la exclusión de Sarduy del canon neobarroco (es decir, de las antologías poéticas que dan forma al movimiento neobarroco poético hispanoamericano de finales del siglo XX), a pesar de haber sido él quien teorizara sobre el alcance desestabilizador y resistente de la poesía neobarroca (en “El barroco y el Neobarroco”, 1972, y sus libros *Barroco*, 1974, y *La simulación*, 1984).

Para comprender mejor la función de las formas poéticas elegidas por Sarduy en esta etapa, es necesario examinar la conferencia titulada “Poesía bajo programa” que impartió en 1991 en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, en Santa Cruz de Tenerife, a donde viajó ya enfermo. En esta conferencia, el escritor teoriza sobre la necesidad de una libertad vigilada, citando a Roland Barthes, como alternativa para contrarrestar la “crisis de sentido” del arte contemporáneo. Sarduy propone un “régimen del sentido” (254) que limitaría la pulsión anárquica asignificante: “Si la libertad es total o nula, el sentido no existe. Es decir: hay que crear, para producir sentido, una libertad vigilada, que sea la rima, que sea la métrica, que sea el ritmo interno” (Sarduy, 1999 e: 254).

Según Sarduy, la poesía bajo programa se fundamenta en una estructura formal rigurosa que actúa como un dispositivo de contención. En lugar de abandonarse completamente a la libertad creativa, el poeta establece límites y restricciones para canalizar su expresión artística. Esta estrategia busca evitar la dispersión y la falta de sentido que percibe en el arte contemporáneo. Sarduy argumenta que la crisis de sentido en el arte

⁵ El “exilio” del espacio literario cubano es comentado con desgarro por Sarduy en una de sus ficciones autobiográficas escritas ya gravemente enfermo. En “Para una biografía pulverizada en el número –que espero no póstumo– de Quimera” escribe: “Han pasado treinta años y hoy en día el balance es paupérrimo. No tengo nada y los que debían leerme, que son los cubanos, no me conocen ni me pueden leer” (Sarduy [1990] 1999: 13).

surge de la ausencia de una estructura sólida y significativa que guíe la creación artística. La poesía bajo programa, por el contrario, se basa en una rigurosidad formal que otorga al poema un marco coherente y una dirección clara.

La búsqueda de sentido implica, ante todo, recuperar un *telos* (finalidad, trascendencia) que, según Sarduy, funcione como un “paravent al suicidio” (Sarduy, 1999 e: 254). En otras palabras, la resistencia contra la pulsión de muerte se lograría al desafiar el poder coercitivo del significante. En la conferencia, Sarduy también reflexiona sobre la relación entre creación y supervivencia, especialmente en relación con sus obras pictóricas. Él afirma: “La pintura es el sentido de mi vida. La pintura es lo único, o una de las rarísimas cosas que ya quedan, que suscite vivir. En cuanto al tema del suicidio, les diré: hay algo que sirve de *paravent* al suicidio, es la pintura” (Sarduy, 1999 e: 254). Cuando leemos esta frase en el contexto de la conciencia de su enfermedad, se convierte en una confesión de una estrategia de vida arraigada en la práctica metódica de su oficio. La pulsión repetitiva y meticulosa en los detalles, que es característica de su estilo pictórico y de su última poesía, desafía la pulsión de muerte. En su obra *El Cristo de la rue Jacob*, Sarduy reflexiona explícitamente sobre “la pulsión de repetición, la manía obsesional de repetir algo” (1999 d: 78, *sic.*), que logra a través de la pintura y la escritura. Él explica: “Creo que el soporte de todo lo que se repite es la religión”, y añade que “toda repetición es plegaria” (1999 d: 78). Nos encontramos, entonces, ante un arte-plegaria que acepta la precariedad humana (contenido en la etimología de la palabra “plegaria”) y la necesidad de una constante negociación metafísica.

En el torbellino del sinsentido que la enfermedad y la muerte acarrearán al escritor, la producción formalmente estable y regulada podría haber sido un ejercicio para impulsar la creación y, probablemente, una estrategia terapéutica. En tal caso, la estricta adhesión del significante a un orden establecido y legitimado por la tradición suponía, sobre todo, la recuperación de una certeza expresiva derivada del apego a la estructura, así como la sustitución de la *jouissance* barthesiana por una ascesis purificadora a través de la forma.

En este sentido, los poemas se territorializan, ya no existe el placer de la fuga, sino que se someten a exigentes *tour de force*. Esto se relaciona con la recuperación de límites y la sumisión a una cartografía precisa que establece un a priori a la pulsión significativa a través de la aceptación del rigor y la disciplina versificadora. De esta manera, al territorializar el poema, se controla el *pathos* y lo patológico, se circunda el síntoma y se cancela el nomadismo. La territorialización del poema implica un ejercicio de control sobre la expresión, una delimitación consciente y rigurosa de la forma. Al establecer límites precisos, Sarduy busca contener y canalizar la pulsión creadora, evitando que se desborde y se pierda en la inmensidad del caos. Esta búsqueda de disciplina en la forma puede interpretarse como una estrategia para contrarrestar la incertidumbre y el desor-

den existencial que la enfermedad y la muerte le imponen.

Para Françoise Moulin Civil, el ascetismo formal de los poemas últimos de Sarduy es la manera de “formuler la brutalité de la disparition et le vertige du vide” (2004: 140). Asimismo, la apuesta por un cuerpo textual ‘dócil’ puede interpretarse como una manifestación de la voluntad de Sarduy de ejercer control sobre sí mismo ante la imposibilidad de detener la diseminación sintomatológica impuesta por una enfermedad incurable. Además, en la creación bajo “libertad vigilada” se refleja la restricción de los límites a la libertad sexual y existencial que una enfermedad como el VIH/sida impone a su vida, algo que Sarduy reconoce en el texto “Así me duermo” (Sarduy 1999 c: 32-33) y en el poema “Recuento” (Sarduy, *Un testigo perenne* 224)⁶.

En conclusión, la elección de formas poéticas clásicas en los poemarios de Sarduy en su etapa tardía puede entenderse como una forma de ejercer control y establecer un orden en medio de la enfermedad y la incertidumbre existencial. Estas formas tradicionales no solo le permiten conectarse con la tradición literaria hispana (Góngora, Quevedo, San Juan de la Cruz), sino que también le brindan un marco estructurado para explorar sus propias experiencias afectivas.

LA ENUNCIACIÓN PERIFRÁSTICA Y LA EXPERIENCIA DE LA MUERTE EN SEGUNDA Y TERCERA

PERSONA EN *UN TESTIGO FUGAZ Y DISFRAZADO*.

La organización temática de los poemas de *Un testigo fugaz* permite identificar secuencias que abordan formas específicas de enfrentar o evitar la muerte, así como diversas reacciones emocionales relacionadas con el proceso de duelo, que van desde la negación y la ira, hasta la depresión, la negociación y la aceptación. En lugar de proponer una exégesis de los poemas siguiendo el seguir un orden cronológico de su producción, el análisis que sigue se centrará en la organización que se le dio a los textos en el libro, es decir, la estructura creada por Sarduy para hacer dialogar sus poemas entre sí. De esta forma, nos interesa desentrañar la manera en que se narra la enfermedad y la amenaza de la muerte a través de diversas estrategias retóricas y adoptando diferentes posiciones de sujeto.

Un testigo fugaz comienza con tres poemas que trasladan al lector hacia una escena crepuscular, en donde se despliega la nostalgia del hablante por el pasado amoroso y

6 En ambos textos, uno poético y otro, autobiográfico, se tematiza la limitación de la vida sexual y su sustitución por una opción contemplativa. Como narra sin ambages en *Así me duermo*: “La noche ahora me entrega, puntual e indiferente, los cuerpos que el día me rechaza. Su mensajero es una guía holandesa, el *Spartacus*, donde está consignado y descrito en un depurado estilo internacional, todo lo que el planeta cuenta de *gay*” (Sarduy, 1999 c: 33).

por la isla (de Cuba). En “La transparente luz del mediodía”, “El rumor de las máquinas crecía” y “Ni la voz precedida por el eco” se recrea un espacio utópico y apacible, anterior o posterior a la contienda erótica (la escena contaminada/contaminante) que se relata en el resto de los poemas. En “Ni la voz” se evoca la imagen reposada de un bienestar en el que la luz se refleja y coordina en armonía con los cuerpos. En este estado de laxitud, el sujeto lírico rememora escenas pasadas y proyecta un espacio mental marcado por la sensorialidad y evanescencia de las referencias, como la luz, la sombra y los sonidos: “cuando de uno en el otro se extinguía/ la sed, cuando avanzaba por la huerta/ la luz que el flamboyant enrojecía,/ abríamos entonces la gran puerta/ al rumor insular del mediodía/ y a la puntual naturaleza muerta” (Sarduy, *Un testigo fugaz* 200).

En la escena citada se introducen, sin embargo, signos siniestros que dislocan el idilio y sintomatizan el fantasma que impulsa la evocación poética (como la luz roja y la naturaleza muerta). De este modo, desde el inicio del libro, se evidencia la pulsión de simulacro que atraviesa todo el poemario, con el oscurecimiento retórico y la eliminación deliberada del significante tabú. Esta omisión genera un discurso perifrástico, encarnado en los propios poemas. Podríamos afirmar que los primeros sonetos del libro inauguran la escena psicoanalítica: el sujeto lírico evoca fragmentos de recuerdos, mientras que el lector asume el rol del hermeneuta/analista, intentando recuperar lo omitido en la falla de la representación. Al mismo tiempo, se introduce el juego focal, el descentramiento de la representación o el desplazamiento metonímico de los significantes: las imágenes se desplazan en un flujo de asociaciones o se reflejan en superficies cóncavas que las deforman o invierten, dando lugar a otros escenarios de representación.

Al igual que en el cuadro barroco o en la poesía gongorina, que Sarduy mismo analiza en “Barroco 1225-1230”, la estructura de los poemas jugará con la alternancia de dos puntos focales, desplazando así el escenario inicial hacia otro, que se describe o evoca alegóricamente.. Tomemos como ejemplo el poema que inaugura el libro, el cual se estructura en base al encadenamiento o asociación de recuerdos que se superponen. El reflejo de la luz actúa como un mecanismo de transición entre el pasado más reciente y el más remoto: “La transparente luz del mediodía/filtraba por los bordes paralelos/ de la ventana, y el contorno de los/ frutos –o el de tu piel– resplandecía.// El sopor de la siesta: lejanía/ de la isla. En el cambiante cielo/ crepuscular, o en el opaco velo/ ante el rojo y naranja aparecía// otro fulgor. Dormía/ en una casa litoral y pobre: en el aire las lámparas de cobre// trazaban lentas espirales sobre/ el blanco mantel, sombra que urdía/ el teorema de la otra geometría” (Sarduy, *Un testigo fugaz* 199).

Los siete poemas siguientes rompen con la convivencia pacífica narrada anteriormente, contrastándola con la violencia del goce (homo)sexual y la relación entre la in-

tensidad del dolor y el placer, eros y tánatos⁷: “Omítemela más, que lo emitido”, “Entrando en ti, cabeza con cabeza”, “El émbolo brillante y engrasado”, “Aunque ungiste el umbral y ensalivaste”, “Si marrona cedió, si abandonóme”, “El músculo en tensión, el movimiento” y “Renuncia a tu cuidado, bien lo sé: tras”. Estos poemas abandonan el tono de reminiscencia anterior para centrarse en la narración de experiencias eróticas concretas marcadas por lo siniestro. La materialidad de los cuerpos, expuestos y vulnerables durante el intercambio erótico, ocupa el primer plano. Vinculada al acto sexual o en el reverso de la representación, a manera de un juego de espejos, surge la evocación fantasmagórica de la muerte.

La limitada atención crítica prestada a estos poemas ha pasado por alto su valor tanatográfico, priorizando en cambio la *jouissance*, el divertimento textual. Para Sánchez Robayna, por ejemplo, se trata de textos “pornográfico-festivos” (1999: 1567), en los que se pone de manifiesto la “alegría del lenguaje (el deleite, la sensualidad, el goce barroco de las formas)” (1999: 1568), lo que, a su vez, permite a Sarduy reformular los empaques métricos tradicionales a través del humor y la ligereza, tanto verbal como temática. La lectura tanatográfica que proponemos, sin embargo, no excluye el enfoque festivo anotado por Robayna, más bien lo complementa. En otras obras, como en su novela *Colibrí*, que escribiera en fechas similares a los poemas de *Un testigo fugaz*, Sarduy también fusiona dos estratos, “el lúdico y el letal” (Álvarez de Ulloa y C. Ulloa, 1994: 270) con el objetivo de construir una fachada que disimule y-o rebaje lo trágico.

La evocación de la muerte vinculada al sexo sugiere, en primer lugar, una clara alusión al orgasmo como una muerte transitoria (la “*petit mort*”), que simboliza la plenitud sexual. No obstante, algunos poemas sostienen otra lectura que sugiere una conexión más profunda entre la sexualidad y el advenimiento de la muerte física. Además de relatar el goce efímero, un *telos* oculto -un mal que no se nombra- se tatúa en los cuerpos de manera indeleble: “templando/ viene despacio la que no se nombra” (Sarduy [1985] 1999: 202)⁸. La enfermedad anuda al amor y a la muerte en una sutura sintomática que deja en el cuerpo una mensaje cifrado o legible tangencialmente. El propio Sarduy calificaría este trabajo como “erótico y mortuorio” o “pornográfico y funerario” (Sarduy, 1999 e: 260).

El cambio de perspectiva entre los poemas amorosos con los que comienza el libro y estos sonetos eróticos se evidencia en la repetición de un verso que, al modificarlo

7 Para otra lectura del vínculo entre dolor y placer como experiencia mística en los poemas eróticos de Sarduy, véase Denise León.

8 Sarduy juega con el significado particular que en Cuba tiene el verbo “templar”, para así oscurecer el sentido del poema: este vocablo coloquial (vulgar) es usado para referirse al coito, tal y como lo recoge la RAE en su decimotercera acepción.

ligeramente, introduce un cambio sustancial de sentido. En “El rumor” se alude al acto amoroso como un proceso de reconocimiento y resurgimiento: “tu cuerpo que aún releo: vasto ideograma de la primavera” (200). Frente a la apertura de esperanza que sugiere el recuerdo del cuerpo amado, evocado mediante la alusión a la primavera, en el poema “El émbolo”, los signos se convierten en un “vasto ideograma de la sombra”. De esta forma, se nos presenta la anagnórisis del sujeto lírico, convertido en testigo de una premonición: los cuerpos entrelazados, deformados en el espejo, proyectan otra imagen que alimenta la sospecha de la mortalidad. A través de un dispositivo alegórico, a la manera de *memento mori*, la muerte se introduce en el cuadro-poema y se superpone como un palimpsesto sobre los cuerpos que se reflejan en el espejo. En este poema, de donde provienen también los versos que dan título al libro, se establece de manera explícita la conexión entre la sexualidad, los fluidos corporales y la muerte. Los versos dicen así: “Un testigo fugaz y disfrazado/ ensaliva y escruta la abertura/ que el volumen dilata y que sutura/ su propia lava. Y en el ovalado/ mercurio tangencial sobre la alfombra/ (la torre, embadurnada, penetrando,/ chorreando de su miel, saliendo, entrando) descifra el ideograma de la sombra” (Sarduy, 1999 a: 202).

En su libro anterior, *Big Bang* (1974), Sarduy ya había utilizado referencias eróticas asociadas a la muerte, pero hay una notable diferencia con respecto a *Un testigo fugaz*. En el poema “Inter Femora” de *Big Bang* se lee: “Fotez allègrement! La vida es eso: / darle hasta que se caiga a la sin hueso / untada con ‘K.Y.’ (sabor a menta)” (Sarduy, 1999 j: 195). En estos versos, la relación entre el eros y el tánatos apunta al goce fugaz como una forma de evasión de la condición mortal. Sin embargo, en *Un testigo fugaz* se observa un movimiento opuesto que lleva del sexo y el placer a la muerte. El vector es unidireccional y la relación entre los términos no es metafórica, sino metonímica, una relación de contagio: “Que no toque / mi piel su ponzoña, o lo que / emigra de hueso a hueso / de sangre a sangre, de seso / a semen: un mismo blanco / ofrece al morbo su flanco / endeble: la vida es eso” (Sarduy, 1999 a, 214)⁹.

La lógica de la correlación entre el sexo anal y la muerte se intensificó con la aparición de la epidemia del VIH/sida. Simon Watney explica que “el sida ofrece una nueva señal a la maquinaria de represión simbólica, haciendo del recto una tumba” (citado por Bersani 1995: 126), frase de la que Leo Bersani se apropia para establecer una lectura psicoanalítica en la que el recto se convierte en una “tumba en la que se entierra el ideal

9 El temor del contagio a través de los fluidos corporales se convierte en una poderosa metáfora usada por Sarduy en estos años. En *La simulación* (1982) se vale de ella para explicar la fuerza expresiva de las obras del pintor inglés David Hockney: “levantando una lámina ínfima, del espesor ínfimo de la imagen, la coraza protectora se resquebraja; salta, *gicle* –connotación seminal de este verbo francés: el esperma, en la eyaculación, *gicle*, brota en un chorro- de atrás de ella y nos inunda el rostro un contagio infalible, grumoso y pálido; la obscenidad viscosa de la muerte.” (Sarduy, 1999 h: 1334)

masculino de subjetividad orgullosa” (1995: 114). Bersani argumenta que las prácticas homosexuales tienen un valor *tanático* en la medida en que potencian una liberación pulsional que cortocircuita lo social. En este sentido, la metáfora canaliza una subversión identitaria del “superyó heterosexual” y puede generar una ascesis liberadora, ya que las fantasías homofóbicas están ligadas a la renuncia del poder a través del sexo anal. Bajo esta perspectiva, el testigo “fugaz y disfrazado” que recorre el poemario de Sarduy sería la clave de una deriva pulsional que disuelve al sujeto-testigo.

En vista de estas ideas, es necesario considerar la posible doble lectura de la correlación entre sexo y muerte en los poemas de *Un testigo fugaz*. Por un lado, es evidente el potencial subversivo de la representación, que no se basa en alusiones evasivas ni en romanticismos heteronormativos, sino que opta por lo explícito e incómodo. Por otro lado, también se abre paso una interpretación literal de la relación sexo anal-muerte que involucra la paranoia del contagio. Estos poemas son un índice de la profunda crisis de representación del cuerpo y el placer sexual que surgió con la pandemia del VIH/sida (Watney, 1995). También son un índice del dilema ético, político y poético en el que se encuentra Sarduy en estos años, atrapado entre la valoración de las prácticas homoeróticas y la libertad sexual como una forma de vida políticamente subversiva y la emergencia de un virus que desde sus inicios fue conectado con la promiscuidad y la “hipersexualidad” gay.

Es importante considerar el gesto arriesgado de publicar estos sonetos en un momento en el que la opinión pública estaba saturada de mensajes homofóbicos que generaban repugnancia moral hacia las llamadas “prácticas de riesgo”, las cuales eran hiper-visualizadas como parte del espectáculo mediático global que acompañó a la pandemia (Watney, 1995: 46). Sin embargo, a pesar del signo de muerte asociado a lo sexual, los poemas de Sarduy no contienen imágenes inculpatorias o punitivas del sexo, ni expresan remordimiento o arrepentimiento. El sujeto lírico encapsula esta actitud en una de las décimas [“Ya lo ves: de aquella brasa”]: “No me quejo/ de arder. Ni de haber ardido” (Sarduy, 1999 a: 211). Como señala el crítico Pedro Antonio Férrez Mora (2015: 81), sería reduccionista limitar estos poemas a la desesperanza o la angustia. Para Férrez Mora, en la intensidad del presente, Sarduy desarrolla una “poética de la inmanencia” en la que la finitud redefine el valor del tiempo humano mientras cortocircuita la utopía trascendente (2015:18).

Llegados a este punto, resulta interesante centrarse en la poética perifrástica o de ocultamiento que hemos mencionado, la cual se manifiesta en los poemas eróticos y en las décimas finales del libro. Como hemos comentado, estos textos están impregnados de la amenaza de un “mal” o “castigo” que no se nombra explícitamente (“Que no se nombre ni evoque / este mal, o este castigo, / que disfrazado de amigo / se infiltra aún

más”, se lee en la décima “Que no se nombre ni evoque” (Sarduy, 1999 a: 214). El acto de no nombrar está relacionado con el exorcismo de la enfermedad y la muerte, una metonimia cultural que implica que el significante evoca y convoca, al mismo tiempo, al significado. En todo el poemario, se encuentran dispersas las huellas de la enfermedad mortal, que aparece como un “jeroglífico morboso” (Sarduy, 1999 a: 213) o una figura espectral, incitando a una lectura sospechosa donde se revele el fantasma que obsesiona al escritor, como un reverso de la mascarada y el goce. En la décima “De ese amor, o ese cuidado”, el sujeto lírico establece una conexión entre su propio cuerpo, marcado por un mensaje “cifrado”, y un destino inevitable: “Sirva mi cuerpo cifrado / de emblema o de silogismo / de una heráldica en abismo. La piel es un blasón vivo: / se descifra en negativo, / y se lacera a sí mismo” (215).

De esta forma, se percibe una tendencia hacia el simulacro que atraviesa todo el poemario, empleando técnicas retóricas de oscurecimiento y supresión deliberada de los significantes tabú, lo cual genera un discurso perifrástico. A la vez, se propone una lectura oblicua, en “negativo” repitiendo el tópico barroco de la *vanitas* que se (des)vela a través de la anamorfosis. Como en el arte y la poesía barrocos, a los cuales Sarduy dedica una parte sustancial de sus ensayos (como *Barroco* [1974] y *La simulación* [1987]), los textos de *Un testigo fugaz* exploran el valor psicoanalítico de la elipsis, que se apoya en diversas figuras retóricas para oscurecer el significado. Como señala Sarduy en *Barroco*: “La elipsis, en la retórica barroca, se identifica con la mecánica del oscurecimiento, el rechazo de un significante que se expulsa del universo simbólico... desaparece ‘lo feo, lo incómodo, lo desagradable’” (Sarduy, 1999 g: 1232). La “mecánica de la elipsis”, continúa explicando Sarduy, “es análoga a la que el psicoanálisis conoce con el nombre de supresión (*Unterdrückung*/represión), una operación psíquica que tiende a excluir de la conciencia un contenido desagradable o inoportuno”, pero a diferencia de la sintaxis del delirio, en el artificio barroco “[e]l poeta tendrá siempre más o menos presente el significante expulsado de su discurso legible” (Sarduy, 1999 g: 1234).

Los poemas aluden a la técnica óptica de la anamorfosis por medio de la referencia a espejos convexos o superficies especulares que proyectan imágenes deformadas; a través de la mención al reverso de la imagen, al doble que se refleja, a emblemas, jeroglíficos y alegorías que se proyectan, así como por la demanda al espectador/lector a desconfiar de lo que percibe y a mirar de soslayo en aras de descodificar signos/síntomas ocultos o deformes. Como explica Valeria de los Ríos (2006), la anamorfosis en el arte exige del espectador un modo de ver “antinatural” que se opone a la tradicional contemplación de la obra. De manera análoga, los poemas de Sarduy sugieren que se lea el pliegue, el reverso de lo que se representa, la alegoría oscura que late tras la farsa del divertimento.

El uso de la anamorfosis también puede interpretarse como una alegoría de la impo-

sibilidad de relatar la experiencia de la muerte, de “regresar” para contarla. Como explica el propio Sarduy, para descubrir la anamorfosis hay que ver “la imagen última, esa que no se percibe más que cuando el sujeto que se va, ya al abandonar la pieza en la que se encuentra la representación... mira a su izquierda, hacia la *siniestra*... y es precisamente a ella, a la Siniestra... a la que descubre” (Sarduy, 1999 h: 1277). La anamorfosis solo puede ser desvelada por aquellos que abandonan la escena (la vida), en una partida inexorable sin retorno de la cual es imposible dar testimonio. Esta sería la contradicción de la epifanía del testigo en el momento del tránsito hacia el no-ser. El título del libro mismo alude al estatuto particular del testigo: aquel que, como propuso Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz* (2002) habla por delegación; habla de una experiencia que no logró atravesar en su totalidad, la experiencia de la muerte, que además está intrínsecamente fuera del alcance del lenguaje. La muerte, como una “tragedia metaempírica”, un evento que no se asemeja a ningún otro en la experiencia empírica (Jankélévitch, 2002: 18), no puede ser comunicada ni puede ofrecer testimonio de ella.

Por esta razón, nos encontramos frente a una poesía dubitativa o reticente que busca representar, de manera evasiva, aquello que angustia al sujeto lírico. Esto se evidencia mediante el uso recurrente de frases que contrastan conceptos o el empleo de frases condicionales que funcionan como una circunlocución de la verdad que se convierte en tabú, al mismo tiempo que se busca encontrar una forma de expresar esta verdad. El uso frecuente del condicional y la comparación de la realidad con situaciones irreales o hipotéticas a través de la estructura “como si” y el imperfecto de subjuntivo se vuelven elementos clave en la enunciación del trauma. Podemos encontrar ejemplos de esto en los versos: “Si llega paso a paso/sorprende en el amor o en el trabajo/... si adelanta, solícita, su día... /Si pasa, desconfía./De nada sirve tu saber. Paciencia” (Sarduy, 1999 a: 206).

La arquitectura de los poemas de *Un testigo fugaz* también sugiere otra estratagema retórico-filosófica que apunta hacia la enunciación negativa para dar cuenta de la incognoscibilidad del misterio¹⁰. Los poemas repiten estructuras como “no... sino”, “no... no”, “ni... ni”, “sin”, con el fin de abordar lo vago o difuso de aquello que, por otro lado, no puede dejar de ser tematizado. De esta manera, se intenta rodear lo indecible o explorar

10 Como explica Derrida, “Suponiendo por hipótesis aproximativa que la teología negativa consista en considerar que todo predicado, o todo lenguaje predicativo, sea inadecuado a la esencia, en realidad inadecuado a la hiperesencialidad de Dios, y que, en consecuencia, sólo una atribución negativa («apofática») puede pretender aproximarse a Dios..., entonces, mediante una analogía más o menos defendible, se reconocerán algunos rasgos, el aire de familia de la teología negativa, en todo discurso que parece recurrir de manera insistente y regular a esa retórica de la determinación negativa, que multiplica indefinidamente las precauciones y las advertencias apofáticas: esto, que se llama X (por ejemplo, el texto, la escritura, la huella, la *différance*, el himen, el suplemento, el fármaco, el parergon, etc.) «no es» ni esto ni aquello, ni sensible ni inteligible, ni positivo ni negativo, ni dentro ni fuera, ni superior ni inferior... etc.”

la posibilidad (decibilidad) a través de la negación de lo conocido: “No los pasos/del dios, sino las huellas; no los ojos:/la mirada. Ni el texto, ni la trama/de la voz, sino el mar que los decanta” (Sarduy, 1999 a: 204).

Además, los núcleos semánticos que se repiten en los poemas (la nada, lo inverso, el reflejo) refuerzan la enunciación negativa. La reiteración de negaciones sitúa en el centro de la indagación poética la falta de comprensión y se rebela contra la afirmación plena del ser para apostar por su opuesto, el ser vacío e incompleto, permeado por el no-ser. En resumen, se desplaza el sentido –origen, esencia, totalidad– para dar cabida a la huella, la *différance*, lo fugaz, aquello que se disfraza de otra cosa. Asimismo, el modo discursivo de la negación pone en escena la estructura misma del signo lingüístico: la ausencia como presencia negada sostiene el sistema del lenguaje, ya que en cada elección de un signo se excluyen otros del mismo paradigma que podrían ocupar el mismo lugar.

Por otro lado, a través de la sintaxis negativa, no solo se relativizan las certezas en el plano cognitivo, sino también en el pragmático: se busca un “no hacer” como una forma de esbozar un *ars moriendi* basado en la negación de toda intervención positiva, negociación o artimaña trascendental (“No atenúes, Patricia, su embestida,/ni disfraces la furia de su fuego” [Sarduy 1999 a: 203]). Lo que se afirma, como en la décima “No porfíes, no rememores”, es el valor del instante, la intensidad de los afectos involucrados en la fugacidad y, en última instancia, la instantaneidad y originalidad de cada existencia singular o “semelfáctica”¹¹ (“No porfíes, no rememores,/que no se olvida el olvido/ni su embriaguez.../Sinsabores/dramas discretos y amores/sin nombre, van a la quema/final, como un torpe emblema/de eternidad. No perdura/más que el goce y la textura/de un instante: ese es mi lema” (Sarduy, 1999 a: 213).

Continuando con la lectura secuencial de los poemas y la exploración de las diferentes series temáticas, después de la serie de poemas eróticos que ya hemos analizado, encontramos una nueva serie que consta de cinco sonetos de tono más reflexivo y metafórico: “El paso no, del dios, sino la huella”, “Las húmedas terrazas dominaban”, “Página de un diario”, “Ahora la muerte lo ha ganado todo” y “Perdido, el poderoso se va huyendo”. En estos sonetos se enfoca, desde la conmoción de la anagnórisis, la evidencia de la muerte en segunda y tercera personas (Jankélévitch, 2002: 38). Son poemas que reflexionan sobre la condición mortal desde un punto de vista filosófico, como en “El paso”, o asumen un enfoque pragmático al referirse a la implacable destrucción natural en “Las húmedas terrazas”. También, se singulariza el evento a partir de una muerte cercana en “Página de un diario”.

¹¹ Neologismo, del latín *semel*, una vez, y *factive*, posible, realizable, usado por Jankélévitch para resaltar la posibilidad singular de la existencia.

Según Jankélévitch, existen tres perspectivas fundamentales para pensar-representar la muerte: la tercera y segunda personas, que son el punto de vista sobre el *otro*, y la primera persona que es el punto de vista sobre uno mismo. La muerte en tercera persona se refiere a la muerte en general, de manera abstracta y anónima. Por lo general, se presenta de manera objetiva y atrágica cuando se convierte en objeto de análisis médico, demográfico, social o histórico. En este caso, “el Yo deviene sujeto anónimo y acéfalo de una muerte indiferente” (Jankélévitch, 2002: 35). Desde la perspectiva de la tercera persona la muerte es enfocada con serenidad, en tanto, aunque sea inexorable a la existencia humana, sentimos que no nos concierne, que podríamos ser la excepción de la regla de la mortalidad.

Dentro de esta serie de sonetos se incluye “Las húmedas terrazas”, que había sido publicado previamente en el poemario *Big Bang* y ahora aparece ligeramente modificado. El poema narra la destrucción de un templo clásico por la fuerza de un río y funciona como alegoría de la precariedad humana o de la fragilidad de las aspiraciones trascendentes frente a la “impiedad” arrolladora de la naturaleza. Se añaden dos versos a la versión publicada en *Big Bang*, introducidos con plecas a modo de explicación, en los que se describen las estatuas del templo arrastradas por la corriente: “–fueron torsos de Apolo, manos anchas/ que el musgo ha devorado con sus manchas–” (Sarduy, 1999 a: 205). En el contexto de los años emergentes del sida, estos versos evocan la intempestiva decadencia de los cuerpos jóvenes masculinos. En este marco de lectura, se revela la violencia del síndrome/río que desmiembra los cuerpos apolíneos: “el globo frío/de unos ojos han sido rescatados./Y más allá una frente, un brazo, el pecho” (205). En este poema se evoca la muerte en “tercera persona”, aquella que, despersonalizada y ajena, remite a la muerte anónima con respecto a la cual el sujeto poético no se siente directamente interpelado. De esta forma, la referencia a la muerte en tercera persona en los dos poemas que abren esta serie (“El paso” y “Las húmedas terrazas”) le permite a Sarduy introducir una dimensión filosófica de la transitoriedad después de la exposición íntima y prosaica de los poemas eróticos.

Ambos poemas evocan las ruinas como únicos restos de la condición humana. El arte emerge como fragmento, un memorándum devastado por el tiempo. Esta dimensión se conecta con la reflexión sobre la (in)trascendencia del arte, que se materializará en un fragmento de *El Cristo de la rue Jacob*, cuando el autor subraya la inutilidad de la escritura frente a las tragedias colectivas: “La escritura es inútil. Porque no sirve para rescatar a los que arrastra un mar de lava [...] Escribir supone esa inconsciencia, esa ligera irresponsabilidad del que olvida o soslaya” la tragedia (1999 d: 81). Soslayar –como el testigo en fuga del poemario–, o testimoniar vendría a convertirse en el conflicto de esta escritura ubicada en el umbral de conciencia de la propia finitud.

El poema siguiente, titulado “Página de un diario”, revela un cambio de perspectiva en la enunciación al introducir la experiencia de la muerte en segunda persona, es decir, la muerte de un prójimo o ser querido. Como explica Jankélévitch (2002: 38) “El Tú representa en efecto al primer Otro... el no-yo en su punto de intersección con el yo, el límite próximo de la alteridad”. En el espacio intermedio entre el anonimato de la tercera persona y la subjetividad trágica de la primera persona, se encuentra el caso particular de la segunda persona. En este punto intermedio, se sitúa la experiencia de la muerte de un ser conocido o querido que, aunque distante y ajena, es casi tan desgarradora como la propia. Vivimos la muerte del otro como si fuera nuestra propia muerte, aunque esta proximidad no sea exactamente la misma (Jankélévitch, 2002: 38).

El poema “Página de un diario” se destaca dentro del libro al ser uno de los pocos textos con un título específico. Desde el primer verso, se enfatiza el valor referencial del poema y su carácter anecdótico, como si fuera una nota personal escrita en un diario íntimo: “Pasado, todo el día, en el complejo/ trámite funerario” (205). En este soneto se subraya, precisamente el re-conocimiento en el otro y el temor que genera esta identificación. La muerte fantasmática o espectral ya no aparece evocada aquí como una anamorfosis en los límites del cuadro; está ahora en el lugar de la representación del sujeto, en el espejo en el que se mira: “No es la muerte/lo que derrumba con su hachazo -fuerte así es el hombre, sino el turbio espejo/ que nos tiende. Si su mercurio muestra tetanizada de dolor y miedo/una cara deforme o el remedo/ de una cara -un borrón-: eso es la nuestra // devuelta a su verdad por la guadaña” (Sarduy, 1999 a: 205). En este espejo en la muerte del otro, adviene la “verdad” que desenmascara cualquier pretensión de inmortalidad. El poema concluye, sin embargo, apostando nuevamente por el fingimiento: “que no sepa [ese dios que veneras] ni en sombra, lo que temes” (Sarduy, 1999 a: 205).

Por su parte, el siguiente texto, “Ahora la muerte...”, con el adverbio temporal en el título, delimita una secuencia dentro del poemario y describe un proceso de reconocimiento/ aceptación que va en aumento: el “ahora” se refiere al presente de la escritura y marca una división entre el pasado erótico, previamente referido, y la experiencia más reciente. Si en los poemas anteriores la muerte ocupaba un lugar marginal o descentrado, a modo de sospecha o premonición, en este poema se vuelve omnipresente: “Ahora la muerte lo ha ganado todo:/ los cuadernos, los muebles de madera,/ los cobres empañados y la espera/ que es una de sus formas y su modo/ de aparecer” (Sarduy, 1999 a: 206). Adviene la perspectiva de la primera persona a través de la sensación de acorralamiento que genera la conciencia de un morir cercano, y que se materializa en la degradación del entorno íntimo, algo que se retomará en la décima “No te apresures, filosa” (Sarduy, 1999 a: 214). En tanto, como recuerda Jankélévitch (2002: 50), la enunciación de la muerte en primera persona solo puede referirse en futuro –salvo que se usen artificios metafóricos–, esto

es, puedo concebir que moriré, pero nunca puedo experimentarlo de manera efectiva, lo que resta es la espera. Un presente hollado por la marca del *por-venir*.

En ese “ahora” desolado que narra el poema, los objetos que le rodean han dejado de ser importantes y reflejan el deterioro del propio sujeto. Sarduy desarrolla este tema en *El estampido de la vacuidad*, fragmento XVIII, donde aborda la lucha contra la muerte como un intento de mantener a raya “el protocolo de la vida cotidiana” (Sarduy, 1999 i: III). En *El estampido* dice: “Por dondequiera que la mirada se posa descubre polvo, suciedad larvada, abandono, manchas... Y es que aceptar la degradación de las cosas, el progreso implacable del desorden, sería como una invitación a la muerte: una más” (Sarduy, 1999 i: III).

Frente a la abrumadora aceptación del “triumfo de la muerte”, su negación se convierte en una estrategia de resistencia. Se propone un pacto de silencio y fingimiento: frente a la nada incognoscible, de nada vale el conocimiento, lo que apunta a vivir de espaldas a diagnósticos o veredictos médicos, pero de cara a una lectura consciente de los síntomas del declive: “si adelanta, solícita, su día/ y te llama, simula indiferencia. /Reconoce su tosca alegoría/ en todo lo que cae, en la conciencia/ que se apaga. Si pasa, desconfía./ De nada sirve tu saber. Paciencia” (Sarduy, 1999 a: 206).

Los seis últimos sonetos del libro son textos de homenaje en los que la meditación sobre la muerte se asocia con la poética de los artistas a los que se les rinde homenaje. Los sonetos, casi todos titulados, están dedicados a los poetas Virgilio Piñera y San Juan de la Cruz, y a los pintores José Luis Cuevas, Morandi y Rothko, además de un poema dedicado “Al buda de Chinatown”. Con la excepción del soneto “Pido la canonización de Virgilio Piñera”, en el cual Sarduy aboga de manera burlesca por la “santificación” del poeta cubano, quien sufrió ostracismo debido a su ideología política y su homosexualidad por parte del gobierno revolucionario¹², el resto de los poemas de este grupo se centran en reflexionar sobre la muerte como algo inefable. Entre ellos se encuentra un poema dedicado a San Juan de la Cruz titulado “No por azar, por gusto del dislate”, en el cual se aborda la cualidad inefable de la experiencia mística, que es descrita como un sentido ajeno tanto a la palabra como a la imagen (1999 a: 208). Las figuras del lenguaje sanjuanistas, especialmente los oxímorons, son la *huella*, para Sarduy, de la embriaguez mística, y con ella, de la dificultad de testimoniar el éxtasis: “No por azar, por gusto del dislate/ ni por obedecer a una figura, /habló de una cegante noche oscura. /Que toda

¹² Al abogar por la “canonización” de Piñera, Sarduy alude además a la necesaria restitución de este poeta del canon literario de la isla, del que también, y por similares razones, había sido excluido el propio Sarduy. Sobre este asunto retornará en varias ocasiones al final de su vida. La ausencia de su obra en el espacio literario cubano y el desconocimiento de ella por parte de los lectores cubanos es comentada en algunos de sus textos autobiográficos finales (en “Exiliado de sí mismo”, [1990] y en “Para una biografía pulverizada en el número –que espero no póstumo– de Quimera” [1990], entre otros).

exaltación o disparate/ aparente, se indague, y no se ciña -el lenguaje no basta- a un simple juego:/ de granadas y lámparas de fuego/ bebió un vino, de antes de la viña/ No percibió ni forma ni sonido/ mas con la sangre lo irrigó un sentido/ ajeno a la palabra y a la imagen” (1999 a: 208).

Según los comentarios de Giorgio Agamben sobre “La noche oscura” de San Juan de la Cruz, la experiencia mística del monje carmelita no implica una iluminación que conduzca al conocimiento ni una sensación de pertenencia, sino más bien de alienación. Agamben explica que, de acuerdo con el relato de San Juan: the “experimental knowledge of God... not only does not appear as an enlightening but is not, in a proper sense, a knowing. It is not an experience of appropriation or *habitus* but one of dispossession and alienation; not illumination, but obfuscation; not a marching forward into clarity and riches, but a sinking and running aground into blindness and darkness” (Agamben, 2022: 491). Lo paradójico de la teología mística radica, para Agamben, precisamente en que, en tanto que es opacidad y desposesión integral, la experiencia final que implica es puramente negativa o apofática, una especie de presencia indistinguible de una ausencia.

En el poema dedicado al pintor Mark Rothko, también se enfatiza el silencio sagrado y, a través de una retórica negativa, Sarduy resalta la estética apofática del pintor, que tiene raíces ascéticas y místicas (Vega, 2009: 3). En el poema, se dice: “No los colores, ni la forma pura / ... / las líneas no, ni sombra ni textura / ni la breve ilusión del movimiento; / nada más que el silencio” (Sarduy, 1999 a: 209). A través de los poemas dedicados a los pintores José Luis Cuevas, Giorgio Morandi y Mark Rothko, Sarduy explora las analogías iconográficas con las que la pintura intenta capturar lo inefable. En “Morandi”, Sarduy interpreta la muerte en el blanqueamiento y vaciamiento de la imagen, en la ausencia de rastro humano y en la soledad de los objetos sin funcionalidad.

La sección final de *Un testigo fugaz* está compuesta por veinte décimas espinelas, muchas de las cuales exploran el artificio de la anamorfosis. A través del ingenio verbal de la décima, se resaltan las diferentes matrices de significado abordadas en los sonetos, como el sexo como síntesis entre dolor y placer, la interrelación entre la vida y la muerte, y la insustancialidad de las expectativas y proyectos humanos. Según explica Roberto González Echavarría, debido a su arraigo popular en Cuba, la décima se presta a la ligereza y al despliegue de ingenio, manifestando una característica breve y aguda, a menudo con un tono cómico y demostrando habilidad técnica (González Echavarría, 1987: 225).

Un análisis minucioso de las décimas revela una organización interna cuidadosa. Mientras las dos primeras décimas sirven como apertura, presentando al conjunto musical campesino que acompaña a los decimistas y haciendo una invocación a Changó para animar al improvisador, las siguientes seis décimas son eróticas, al estilo de los

sonetos, y muestran la picardía característica de Sarduy. Por otro lado, las siete décimas subsiguientes oscurecen el tono para dar paso a la conciencia de la fugacidad del placer, la amenaza que se cierne sobre los amantes y la angustia del fin. A modo de ejemplo, se puede citar la siguiente décima:

Duro trabajo es el duelo,
Que no se aprende ni olvida
Ni a lo largo de la vida
Se perfecciona. Desvelo
Inútil: porque a más celo
Menos ganancia. A la obra
Algo le falta o le sobra
Para alcanzar su estatura
–que es olvido–. Sutura
Con lo que no se recobra. (Sarduy, 1999 a: 213)

En las últimas cuatro décimas, el tema erótico vuelve a enfocarse, pero esta vez se aborda de manera explícita la anamorfosis para resaltar la conexión entre los amantes y la construcción de una “doble arquitectura” a través del reflejo especular de sus cuerpos (1999 a: 216)¹³.

De manera general, el análisis de *Un testigo fugaz* aquí realizado ofrece una comprensión detallada de la estructura del libro, así como de las estrategias retóricas utilizadas para narrar la enfermedad y la amenaza de la muerte. También se discute la asociación entre el sexo y la muerte en el contexto de la epidemia del VIH/sida y se mencionan los desafíos éticos, políticos y poéticos que enfrenta Sarduy al publicar estos poemas en un contexto adverso y cargado de mensajes homofóbicos. La poética perifrástica o de ocultamiento, presente en los poemas eróticos y en las décimas finales del libro, revela un trauma que no se nombra explícitamente, pero que entrelaza el sexo y la muerte en una imagen escurridiza. Mediante el uso del humor y artimañas retóricas, se intenta mitigar la angustia y oscurecerla, ofreciendo así una forma de lidiar con ella.

EL TRÁNSITO HACIA LA MUERTE: ACEPTACIÓN Y HOMENAJE EN *UN TESTIGO PERENNE Y*

DELATADO DE SARDUY.

Meses antes de su fallecimiento, Sarduy recopila su última poesía en el volumen titulado

¹³ Para De los Ríos (2006), la simetría de los cuerpos reflejados en las décimas está dada precisamente por la presencia de dos cuerpos del mismo sexo; de ahí la centralidad del espejo como objeto duplicador.

Un testigo perenne y delatado, precedido por *Un testigo fugaz y disfrazado* (Hiperión, 1992), en el que republica su poemario anterior de manera adosada al último. La elección de los adjetivos contrapuestos en los títulos de los dos libros establece un contraste llamativo que da cuentas del devenir del sujeto lírico, desde una posición de negación y ocultación previas, hasta la aceptación de la enfermedad y la muerte. En el poema “Alegoría de Holbein” perteneciente a *Un testigo perenne*, Sarduy expone de manera explícita la comparación entre las dos actitudes del testigo: “Un testigo perenne y delatado, / de puesto ya el disfraz y la ceguera / simulada, se entrega” (Sarduy, 1999 b: 219). El término “perenne” sugiere algo continuo e incesante, posiblemente aludiendo a la enfermedad incurable, mientras que el adjetivo “delatado” implica la revelación de algo oculto y generalmente reprochable. Como se lee en algunos poemas, se acrecienta la proximidad de la muerte; ahora ya no está en la imagen fantasmagórica reflejada en el espejo o en los objetos circundantes, sino en el cuerpo: “la vértebra ya cede y resquebraja, despojada la piel de su mortaja: tu soplo helado sobre el espinazo” (220).

Además, se introduce la representación de un proceso espiritual que se abordará en *El estampido de la vacuidad* (publicado póstumamente en 1994) y en el “Diario del Cosmólogo” (incluido en la novela *Pájaros de la playa*), entre otras obras finales, donde se explora el aprendizaje de des-existir. Este proceso no se asume como un martirio, en el cual el cuerpo sufriente se convierte en una superficie testimonial del sacrificio, restableciendo un sentido comunicable a través de la espectacularidad del síntoma o la confesión autobiográfica. En cambio, se enuncia como un deshacerse de toda pretensión trascendente o escenificación redentora¹⁴. Esta falta de un *telos* trascendente que sublime el sufrimiento hace que la representación de la enfermedad en la obra de Sarduy, que, como hemos analizado, pasa por sucesivas etapas de negación-negociación hasta la (auto)ficcionalización del cuerpo moribundo que hace en *Pájaros*, no adquiera el valor programático o reivindicativo que tuvieron numerosas obras escritas en las primeras décadas de la pandemia de VIH/sida, como las obras del escritor francés Hervé Guibert, por citar un ejemplo cercano a Sarduy, temporal y espacialmente. Sarduy, por el contrario, evade la confesión y las narrativas convencionales del yo; sus estrategias para banalizar y rebajar la muerte no se centran en los caminos de la reivindicación, sino en el absoluto no de este indecible, donde todas las determinaciones positivas están completamente nihilizadas.

Un testigo perenne comienza con un poema que reflexiona sobre los momentos finales de San Juan de la Cruz (1999 b: 217), autor revisitado por Sarduy en numerosas ocasio-

¹⁴ Como advierte François Walh (1999: 1516), los propios epitafios que cierran la obra poética del autor carecen de hondura metafísica o énfasis patético, incluso siendo textos escritos ante la inminencia de la muerte.

nes. Sarduy recurre a los místicos cristianos a la vez que a los preceptos budistas para elaborar su propio *ars moriendi* (Wahl)¹⁵. Los últimos versos del poema son una variación de los versos del “Diario del Cosmólogo” que cierran la novela *Pájaros de la playa*, obra que quedara inconclusa y se publicara póstumamente. En el poema se lee: “No se sabe qué fue ni si fue largo/ ese dejar de ser. Brusco zarpazo/ de lo absoluto: la fusión con eso” (Sarduy, 1999 b: 217). Los versos de la novela revelan, en cambio, el ejercicio espiritual que se presenta como un mantra: “Adiestrarse a no ser. Fusionar con eso” (Sarduy, 1999 f: 1004). Asimismo, leer el poema “Ornitomancia” a la luz de claves de lectura proporcionadas en *Pájaros* permite contextualizarlo y decodificar su críptico lenguaje. El sujeto lírico se espejea en el destino de los pájaros; en el vuelo (en la plenitud o libertad de su ascenso) está implícita la caída. Esta lectura se extiende al destino de una comunidad identificada con el “nosotros”: “El vuelo de los pájaros enseña / el torvo porvenir que nos espera: /su tiempo de salitre, ventolera/ ululando su aciago santo y seña” (Sarduy, 1999 b: 220). La parábola de la caída de los pájaros tras la tormenta se tematiza de manera explícita en el capítulo segundo de *Pájaros...*, y puede ser leída, como en la novela mencionada, como metáfora del sida y su impacto en la comunidad homosexual –sobre todo si se tiene en cuenta que en Cuba se les denomina “pájaros” a los homosexuales de manera despectiva. El vuelo del pájaro como símbolo de la libertad y apogeo de la comunidad homosexual en décadas anteriores a la pandemia, así como su posterior “caída” tras el impacto del VIH/sida, regresa en la décima que cierra *Un testigo perenne* (“Tal eres”), dedicada al escritor español Juan Goytisolo, quien también usó esta metáfora para narrar el impacto de la pandemia en las comunidades homosociales en su novela *Las virtudes del pájaro solitario* (1988). En “Tal eres” se hace explícito el fin de una etapa: “Tal eres, tiempo de duelo, /que todo ayer fue una fiesta” (Sarduy, 1999 b: 235). En los poemas de *Un testigo perenne* ya no se evoca la “fiesta” vivida, como en los textos eróticos de *Un testigo fugaz*. Aquí el tiempo está marcado por el duelo, la certeza de una muerte cercana y la espera.

Es quizás, por esta razón, que los juegos retóricos y de lenguaje que se usaran antes en *Un testigo fugaz* pasan a un segundo plano (salvo en “Retrato”, poema en el que todos los versos terminan en *x*). El “derroche barroco” se trueca en transparencia y aceptación, como se lee en el poema “Lo que la noche”: “O la verdad, opaca geometría/ despojada, sin borde ni cimientito. // Un relato nocturno sin derroche/ barroco. Nitidez: en cada verso/ un espejo tenaz del universo/ sin amargura, elogio ni reproche” (Sarduy, 1999 b: 220).

El poemario funciona, además como un metatexto de homenaje y despedida¹⁶. Se

¹⁵ Para la influencia del budismo en la obra de Sarduy, véase Martín Sevillano (1997).

¹⁶ El libro contiene poemas dedicados a los escritores José Triana, Manuel Díaz Martínez, Héctor Bianciotti, Orlando González-Esteve, Aurelio Asiain, Juan Goytisolo e, indirectamente, a José Lezama Lima

trata, en fin, de un tiempo de “recuento” (así se titula uno de los poemas del libro), de nostalgia y llaneza: “Mi verso se ha tornado transparente / Por las tardes me vienen de repente/ bruscos deseos de volver a casa” (Sarduy, 1999 b: 224). La nostalgia por el origen perdido lleva a Sarduy a incluir en este libro un poema como “A la casa de los Condes de Jaruco”, dedicado a su amigo de exilio, el poeta Manuel Díaz Martínez. El texto recoge la añoranza por un pasado próspero, culturalmente significativo, y puede leerse como una alegoría del deterioro socioeconómico de Cuba con la Revolución cubana. La casa de los Condes de Jaruco, “testigo de esplendores coloniales”¹⁷, es ahora una ruina devorada por la naturaleza. Si en *Un testigo fugaz* el escritor se había apoyado en las referencias a las ruinas clásica (grecolatinas) para enmarcar su reflexión sobre la muerte, ahora la ruina se localiza, se ubica en el territorio de la patria.

Un testigo perenne concluye con tres series de décimas: las dos primeras, “Corona de las frutas” y “En el ámbar del estío”, están formadas por diez décimas cada una, mientras que la tercera, “Otras décimas. A partir de frases dichas en español por F. W., consta solo de cinco décimas. Con los poemas de “Corona de las frutas”, publicados con anterioridad en 1990 junto a las litografías del artista cubano Ramón Alejandro, Sarduy trabaja el tópico de la sensualidad del cubano, sintetizado en la evocación a las frutas tropicales (Mateo del Pino, 2001). Le rinde tributo, además, al escritor cubano José Lezama Lima (de quien toma el título de la serie), y a la larga tradición poética de exaltación de la naturaleza insular que se remonta al poema fundacional *Espejo de Paciencia* (Mateo del Pino, 2001: 200). Sin embargo, tras el tono festivo y celebratorio de estas décimas, Sarduy explora nuevamente el equilibrio entre lo erótico y lo tanático (Catalina Quesada, 2011: 294), como se verifica en la décima X “Colofón” en la que rivalizan la “Nada” y la “Materia” (Sarduy, 1999 b: 229). Un sentido similar de homenaje a la identidad cubana a través de la veneración a la religiosidad afrocubana se aprecia en la segunda serie de décimas titulada “En el ámbar del estío”, dedicada a los Orishas del panteón yoruba. Escrita en 1990, al igual que “Corona”, esta serie estaba destinada a ser publicada junto a la obra de Ramón Alejandro, aunque el proyecto no llegó a concretarse (Wahl 1999: 1512). La inclusión de ambas series en el apartado final de *Un testigo perenne* refleja la voluntad de celebración de lo cubano y, al mismo tiempo, simboliza un regreso simbólico al país natal, ya sea a través de la evocación de sus frutas (lo carnal, la sensualidad, la materia), o de sus dioses (la espiritualidad).

(con las décimas “Corona de las frutas”). También le dedica textos a los pintores Mario Bencomo, a Roberto Matta; a los antropólogos Elizabeth Burgos, Miguel Barnet, Natalia Bolívar y Lydia Cabrera. La última serie de décimas está dedicada a François Walh. También dedica poemas a figuras como San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila, Jorge Luis Borges.

¹⁷ El Palacio de los Condes de Jaruco fue construido en 1738 y se encuentra ubicado en la Plaza Vieja (La Habana). Fue el hogar del conde de San Juan de Jaruco, casado con Doña Teresa Montalvo y O’Farrill, hija del primer Conde de Casa Montalvo.

Por su parte, la última serie de décimas, “A partir de frases dichas en español por F.W”, funciona como un tributo a François Wahl, quien compartió treinta y tres años de relación con Sarduy. Esta serie tiene un valor más íntimo, y convoca, desde el título, al cruce lingüístico, a la (in)comunicación y complicidad cotidiana con la persona amada. Está formada por cinco décimas que pudieran ser leídas como un recuento y despedida amorosa. La primera décima es un poema de amor y gratitud: “De tu cuerpo en el jardín/ vino a bañarse el coquí/ sediento, y encontró allí/ frescura” (Sarduy, 1999 b: 234). Sarduy alude a su condición caribeña a través del coquí, y metaforiza su proceso de exilio y aculturación, remarcando el amparo del cuerpo amado (donde fijó “canto y morada” [234]). A continuación, se abre paso la promesa del amor más allá de la muerte, rebajada con el humor: “Volveré, pero no en vida, / que todo se despelleja” (Sarduy, 1999 b: 234). Se procesa la inevitabilidad de la muerte a través de la chanza, repitiendo el motivo de la danza de la muerte en el poema “Volveré”: ¡Qué atrevida /la osamenta que convida / a su manera a danzar! No la puedo contrariar” (1999 b: 234).¹⁸

El poema que cierra la serie, dedicado a Juan Goytisolo, tematiza nuevamente el “fin de la fiesta”, la sorpresiva presencia de lo aciago y el duelo que conlleva. Sarduy retoma la simbología del “pájaro”, ahora convertido en anunciador de lo infausto: “Tal eres, tiempo de duelo, / que todo ayer fue una fiesta/ cuando el ángel de la siesta/ retozaba”, 1999 b: 235). Su último verso, y el último del libro, “Faltó el aire de repente” (235), pudiera leerse como la referencia literal a los síntomas que llevarán a Sarduy a permanecer ingresado en 1991 en el hospital Laenec de París, a causa de una pleuresía; momento crucial para el escritor, en el que se hace evidente el progreso de la enfermedad como sida, y que reseñará en el *Diario la Peste* (1994).

Después de la publicación del volumen en el que Sarduy compendia *Un testigo perenne y delatado, precedido de Un testigo fugaz y disfrazado*, el escritor continúa trabajando, ya enfermo, en su última novela, *Pájaros de la playa*, así como en los apuntes de *El estampido de la vacuidad* además de algunos poemas y epitafios que serán publicados de manera póstuma. En uno de estos poemas últimos (“Imitación”) refiere la condición de escritura de estos textos, comparable a la experiencia de desarraigo vivida en el exilio: “mi cuerpo de sí mismo se ha exiliado” (1999 i: 248).

Este lento exilio de sí mismo, manifestado como un proceso de aceptación, conocimiento y duelo, fue tomando cuerpo paulatinamente a través de los poemas que he analizado en este ensayo. Leídos en su conjunto, todos estos textos dan cuentas de una búsqueda expresiva que intenta asediar la experiencia de padecer “una enfermedad

¹⁸ Las décimas “Volveré” y “Un epitafio discreto” formarán parte de la serie de siete epitafios publicados en la revista *Vuelta* (agosto 1993), y posteriormente en el libro póstumo *Epitafios* (Editorial Universal, 1994).

fulgurante, irreversible, desconocida” (Sarduy, 1999 i: 112).

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2002). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Agamben, Giorgio. “The ‘Dark Night’ of Juan de la Cruz.” Parisi, Alberto (trad.). *PMLA*, vol. 137, n° 3 (2022): 489-496.
- Alberca, Manuel. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del CILHA*, vol. 7, n° 7-8 (2005): 115-127.
- Ayala, Matías. “Estrategias canónicas del neobarroco poético latinoamericano”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 38, n° 76 (2012): 33-50.
- Bersani, Leo (2002). “¿Es el recto una tumba?”. Llamas, Ricardo (ed.). *Construyendo Sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI: 79- 115.
- De los Ríos, Valeria. “La anamorfosis en la obra de Severo Sarduy”, *Alpha* n° 23 (2006): 247-258.
- Férez Mora, P. A.. “La poética de Severo Sarduy: neobarroco de la inmanencia”, *Iberoamericana* 14 (56) (2014): 71-84.
- González Echevarría, Roberto (1987). *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte.
- León, Denis. “Otro modo que ser: poesía y misticismo en Severo Sarduy”, *Anclajes*, vol. XXIII, n.2, mayo-agosto 2019: 57-75.
- Martín Sevillano, Ana Belén. “De la dificultad de morir, literatura, budismo y muerte en el último Sarduy”. *Revista de filología románica*, n° 14 (1997): 247-256.
- Mateo del Pino, Ángeles. “Las frutas por corona o la décima como disfraz. Severo Sarduy, testigo fugaz y delatado”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana* n° 21-22 (2001): 193-202.
- Moulin-Civil, Françoise (2004). “Corps á corps avec la mort: Epitafios de Severo Sarduy”. Alary, Viviane y Corrado, Danielle. *Itinéraires. Mélanges offerts à Evelyne Martin-Hernandez*. Presses Universitaires Blaise Pascal: 137-146.
- Pagola, Tania. *Cronología*. Centro Virtual Cervantes.
- Sánchez Robayna, Andrés (1999). “El ideograma y el deseo (la poesía de Severo Sarduy)”. Guerrero, Gustavo y Wahl, François (eds.). *Severo Sarduy. Obra Completa*. París: ALLCA XX, Vol. II: 1551- 1570.
- Sarduy, Severo (1999 a). “Un testigo fugaz y disfrazado”. Guerrero, Gustavo y Wahl, François (eds.). *Severo Sarduy. Obra Completa. Vol. I*. París: ALLCA XX: 199-216.
- Sarduy, Severo (1999 b). “Un testigo perenne y delatado”. Guerrero, Gustavo y Wahl, François (eds.). *Severo Sarduy. Obra Completa. Vol. I*. París: ALLCA XX: 219-235.
- Sarduy, Severo (1999 c). “Así me duermo”. Guerrero, Gustavo y Wahl, François (eds.). *Severo Sarduy. Obra Completa. Vol. I*. París: ALLCA XX: 32-33.
- Sarduy, Severo (1999 d). “El Cristo de la rue Jacob”. Guerrero, Gustavo y Wahl, François (eds.).

- Severo Sarduy. *Obra Completa. Vol. I*. París: ALLCA XX: 51-104.
- Sarduy, Severo (1999 e). "Poesía bajo programa". Guerrero, Gustavo y Wahl, François (eds.). *Severo Sarduy. Obra Completa. Vol. I*. París: ALLCA XX: 253-264.
- Sarduy, Severo (1999 f). "Pájaros de la Playa". Guerrero, Gustavo y Wahl, François (eds.). *Severo Sarduy. Obra Completa. Vol. I*. París: ALLCA XX: 917-1005.
- Sarduy, Severo (1999 g). "Barroco". Guerrero, Gustavo y Wahl, François (eds.). *Severo Sarduy. Obra Completa. Vol. I*. París: ALLCA XX: 1195-1261.
- Sarduy, Severo (1999 h). "La simulación". Guerrero, Gustavo y Wahl, François (eds.). *Severo Sarduy. Obra Completa. Vol. I*. París: ALLCA XX: 1265-1344.
- Sarduy, Severo (1999 i). "El estampido de la vacuidad". Guerrero, Gustavo y Wahl, François (eds.). *Severo Sarduy. Obra Completa. Vol. I*. París: ALLCA XX: 105-112.
- Sarduy, Severo (1999 j). "Big Bang". Guerrero, Gustavo y Wahl, François (eds.). *Severo Sarduy. Obra Completa. Vol. I*. París: ALLCA XX: 129-197.
- Sarduy, Severo (1999 k). "Epitafios". Guerrero, Gustavo y Wahl, François (eds.). *Severo Sarduy. Obra Completa. Vol. I*. París: ALLCA XX: 250-252.
- Sarduy, Severo (1999 l). "Para una biografía pulverizada en el número –que espero no póstumo– de Quimera". Guerrero, Gustavo y Wahl, François (eds.). *Severo Sarduy. Obra Completa. Vol. I*. París: ALLCA XX: 11-15.
- Quesada, Catalina (2015). "Coronando el (neo) barroco. Espejos gongorinos en la obra de Severo Sarduy". *Romance Notes*, 55 (2), 285-299.
- Sánchez Robayna, Andrés (1999). "El ideograma y el deseo (la poesía de Severo Sarduy)". Guerrero, Gustavo y Wahl, François (eds.). *Severo Sarduy. Obra Completa*. París: ALLCA XX, Vol. II: 1551-1570.
- Ulloa, Leonor Álvarez de, and Justo C. Ulloa. "La función del Fragmento en *Colibrí* de Sarduy". *MLN* 109 (2) (1994): 268-82. (<https://doi.org/10.2307/2904780>)
- Jankélévitch, Vladimir (2002). *La muerte*. Valencia: Pre-Textos.
- Vega, Amador. "Estética apofática y hermenéutica del misterio: elementos para una crítica de la visibilidad en la pintura de Mark Rothko". *Diánoia* 54, (62) (2009).
- Wahl, François (1999). "Severo de la rue Jacob". Guerrero, Gustavo y Wahl, François (eds.). *Severo Sarduy. Obra Completa. Vol. II*. París: ALLCA XX: 1447-1547.
- Watney, Simon (1995). "El espectáculo del sida". Llamas, Ricardo (ed.). *Construyendo sidentidades: Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI: 33-54.