



Huellas de Severo Sarduy en la literatura
cubana más reciente:
Una lectura de *Sibilas en mercaderes*, de
Pedro de Jesús

Nanne Timmer

Universidad de Leiden, Holanda

A través de la lectura de un sinfín de novelas cubanas de la última década fui descubriendo a uno de los precursores cubanos más radicales en el área de la experimentación literaria: Severo Sarduy. Las huellas de sus obras se observan especialmente en tres textos contemporáneos como *Ella escribía Poscrítica* de Margarita Mateo, *El pájaro: pincel y tinta china* de Ena Lucía Portela, y *Sibilas en Mercaderes* de Pedro de Jesús. En el primer texto, *Ella escribía Poscrítica*, Margarita Mateo nos explica que la presencia de Severo Sarduy es clave para entender la posmodernidad cubana. En el segundo texto, *El pájaro pincel y tinta china*, se encuentra una referencia a la obra sarduyana en el juego metaficcional, en la digresión, y en los personajes que son femeninos y masculinos al mismo tiempo. Es, sin embargo, el tercer texto, *Sibilas en Mercaderes*, de Pedro de Jesús, el que quiero comentar aquí más detenidamente.

Referencias explícitas que vinculan los textos de Severo Sarduy y de Pedro de Jesús, las hay de sobra. No existe, sin embargo, un estudio crítico que elabore ese diálogo intertextual y es ésta mi intención en las páginas que siguen. Aplicaré las ideas sobre la simulación y la anamorfosis, elaboradas por Severo Sarduy, a *Sibilas* para llegar a una mejor comprensión de esta novela finisecular cubana. Propongo tomar un conjunto de enunciados apodícticos - “La escritura es el arte de la digresión” (Sarduy, *Cobra* 16), “La escritura es el arte de recrear la realidad. Respetémoslo.” (17), “La escritura es el arte de la elipsis” (15), “La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden” (20), y “La escritura es el arte de restituir la Historia” (18)- como puntos de una constelación que nos permite reconstruir el contorno y el camino de esa escritura.

“La escritura es el arte de la digresión”

El uso de la digresión hace que sea algo arbitrario resumir brevemente el argumento de la novela de Pedro de Jesús. El narrador toma su tiempo para describir en detalle a todos los personajes secundarios. El eje principal del relato gira alrededor de Los/las dos escritoras Cálida y Gélida, quienes se ganan la vida como profetisas leyendo las cartas, el I-Ching y las runas a los clientes de un bar. Después se bifurca el argumento. Gélida descubre que su antiguo novio Pedro Blanco El Negrero la persigue, y, en el intento de huir, se choca con él en la calle. Una ola de fans de las dos sibilas salen todos atropellándose a la calle y Gélida, que logra escapar, descubre más tarde que su ex-novio fue asesinado en ese mismo lugar y momento. Cálida [1], por su parte, está enredado en otra historia con el fotógrafo Jan van Luxe a quien le había leído las cartas y quien está absorto mentalmente por algunas ideas acerca de la representación, la simulación y la mentira. Las dos líneas del relato se unen de nuevo cuando Gélida viene a buscar a Cálida porque su amante El Tibio, quien más tarde resulta ser el asesino de Pedro Blanco, quiere una aventura con los dos. Más tarde escuchan un tiro. Resulta que Jan se suicidó y les dejó un video de su propio suicidio como obra de arte performativo en el que confiesa que toda la historia de su vida había sido una mentira. La exposición de la obra artística de Jan se convierte en el funeral del mismo y se reúnen muchos personajes secundarios que ven la muestra del video. Dos semanas después, Cálida -irritado por “las malinterpretaciones vanluxistas”- escribe la auténtica historia de Jan y logra publicar su novela en Alfaguara. Con la publicación de *Sibilas en Mercaderes*, moría una época y nacía otra, según Gélida.

La digresión se encuentra más que nada en la descripción de las características de los personajes, en los juegos intertextuales con otros textos cubanos, y en las

reflexiones de Cálida y Jan sobre el arte y la escritura. Existe una clara intertextualidad con famosos personajes de la narrativa cubana ya mencionada por Margarita Mateo en su artículo sobre la novelística más reciente. Ella menciona que el personaje de Pedro Blanco El Negrero “remite directamente al protagonista de la novela homónima de Lino Novás Calvo, un traficante de esclavos del siglo XIX” (“Las puertas del siglo XXI” 54). Con otro personaje llamado Juana Candela, un travestí cubano autoproclamado ‘La Cuentera Mayor’, radicado en San Francisco, líder de la comunidad gay y animadora de un show de noche, se establece, según Mateo, una referencia al protagonista de “El cuentero” (1944) de Onelio Jorge Cardoso, [...], y a Leslie Caron (anteriormente conocido como La Cuentera Mayor en la isla) -“en homenaje al protagonista del cuento de Roberto Urías que reinaugura la temática gay a fines de los 80-” (“Las puertas del siglo XXI” 54).

En *Sibilas* la referencia a Sarduy es aún más notoria y explícita. Los protagonistas, Cálida y Gélida, que parecen no poder funcionar el uno sin el otro, recuerdan a esa pareja antagonica Auxilio y Socorro en *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy. También el nombre de la esposa del dueño del salón de té, la china de Shangai, nos recuerda al personaje Flor de Loto, vedette de El Shangai, de la misma obra de Sarduy. Y hay más: Severo incluso aparece como personaje secundario en el salón de té donde trabajan las dos protagonistas. Allí se encuentran entre otros “Francis Bacon y Severo Sarduy, de sedas blancas, y Roland Barthes, [quien] ajeno al suceso, sigue con los ojos en Le Monde” (17). Con estos últimos personajes, Pedro de Jesús dibuja el postestructuralismo como paisaje de fondo del argumento de su novela.

Y así son múltiples los ejemplos intertextuales. En el nombre de la modelo de Jan van Luxe, “Tarsila”, por ejemplo, veo una referencia a otro nombre conocido en el arte latinoamericano, esta vez el brasileño: Tarsila do Amaral. Es precisamente el personaje Tarsila que hace que el fotógrafo deje de obsesionarse por la perfección de la forma y que vea la fascinación en la imperfección de ella y que descubra que el amor está en la fuerza y no en la forma. Si pensamos en la (de-)formación a la vez monstruosa e idílica que nos muestra la obra *Antropofagia* de Tarsila do Amaral en la que vemos dos seres que no se separan el uno del otro, la referencia a Tarsila no puede ser casual. Con las digresiones sobre la representación artística que se entretienen en el argumento principal, llegamos al siguiente postulado de Sarduy sobre la literatura:

“La escritura es el arte de recrear la realidad. Respetémoslo.”

El que la escritura sea el arte de recrear la realidad suena tal vez algo contradictorio con las ideas de Sarduy. En este caso no estoy hablando de la realidad extratextual, sino de la realidad de la escritura. Es hora, por lo tanto, de hablar del uso de la metaficción y de las reflexiones sobre el arte en la novela.

Al final de la obra descubrimos los lectores que uno de los personajes, Cálida, resulta ser escritor de la novela que lleva el mismo nombre que la que estamos leyendo. Mediante este mise-en-abîme el énfasis en el argumento cae sobre el proceso de la escritura misma. El hecho de que las dos profetisas se dediquen a la ‘mentira’ en sus lecturas de las cartas y a la escritura, y que el fotógrafo Jan van Luxe se dedique a la representación de la forma y a una mentira construida sobre su propia vida, hace que se proponga desde diferentes ángulos de la historia, la representación artística y la literatura misma -que se yuxtapone a la mentira- como tema central de esta novela. La portada de la edición de *Letras Cubanas* anuncia acertadamente que la novela “es un canto, alegre y no obstante angustioso, a la mentira”. Ya al inicio de

la novela, cuando Jan insiste en que Cálida le haga una lectura favorable de las runas, se presenta el tema del simulacro y de la mentira.”

-Vamos, Cálida, ¿cuesta mucho reconocer que esto es un juego, una estafa? No necesitas posar (23).” [...]

-Mire, señor, si usted no cree en esto, ¿por qué vino?- de frente, grave, abogado de los principios éticos de las sibilas.

-No me trates de usted, Cálida, no te ofendas. Necesito que me digas lo que me muero por oír, porque no tengo a nadie...

-Salga y pare a la primera persona que encuentre y pídaselo. Si usted lo que busca es un papagayo...- suelta las runas y entrecruza las manos, en gallardo desafío.

Jan se dobla hacia delante con el ímpetu de una carcajada de tal estridencia, que el zoo del *Flore* vuelve a centrar las miradas en él. Roland Barthes desatiende *Le Monde* un instante, y retorna a la página. Jan se reacomoda:

-Cualquier persona no me sirve, tiene que ser alguien como tú, de oficio. ¿No has leído *El Balcón* de Genet?

-¡Eso sí que no, *cheri!* No soporto hablar de literatura! (24).

La obra parece estar decorada de manera barroca con las referencias intertextuales que no logran perturbar el desarrollo del argumento. No es gratuita, sin embargo, la referencia a Genet, ya que en *El Balcón* se esfuma la distinción entre lo real y lo ilusorio y se plantean ideas sobre el ‘hecho objetivo’ y la resonancia subjetiva en el espectador. Es precisamente el diálogo subjetivo entre espectador y obra de arte, lo que produce un simulacro llamado realidad que es el tema de la novela y la reflexión principal en la obra de Sarduy [2]. El travestí La Cuentera Mayor de *Sibilas en Mercaderes* es real y un simulacro al mismo tiempo, tal como lo es el travestismo para Severo Sarduy. Así explica él que el travestí no imita a la mujer ya que para él “no hay mujer”, porque “ella es una apariencia” (*Simulación* 1267). El travestí, por lo tanto, no copia, sino que simula y que detrás de la simulación se encuentra el vacío. Por esa razón Juana Candela/ La Cuentera Mayor dice ser “the most spiritual thing that human eyes have ever seen” (93) por ser “una voz con ropa” y “una mujer o un hombre sin cuerpo” (93). En eso hay una celebración, un humor irónico y referencia carnavalesca a la idea de Severo Sarduy en relación con el budismo. Así, explica, que la simulación que hay en la realidad visible es una metáfora del vacío y, siendo comprendido y experimentado bien, puede ser un camino de liberación:

Reverso del saber que se posee -también se poseen, entre nosotros, los idiomas y las cosas-, en Oriente encontramos, en el centro de las grandes teogonías -budismo, taoísmo-, no una presencia plena, dios, hombre, logos, sino una vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible, y cuya vivencia y comprensión verdaderas son la liberación (*Simulación* 1271)

No pretendo aquí saber de budismo y darle una interpretación mística a la obra de Pedro de Jesús, sólo destacar la relación con los textos de Sarduy. Resulta llamativo que el espacio ficcional creado por Pedro de Jesús sea un vacío, un espacio amorfo que sólo en el lenguaje recibe reducción. Al duplicar los nombres de los personajes y

de los lugares, de Jesús sigue fiel a la percepción subjetiva, y por eso múltiple, de lo exterior.

El lugar de trabajo de las sibilas se llama de vez en cuando “bar”, otras “taberna”/ “cantina”/ o “salón de té” y recibe a veces el nombre de “*La Taberna Rusa Que No Tiene Nombre*” y otras “*El Sandokán*”. “Pedro Blanco El Negrero” es a veces también “Piotr Guerasin”, “El Tibio” a veces “Horacio Hemingway” o “Dmitri Gagarin”. El comisario “Ranjit Khan” es a veces “Ranjit Una Vida Tirada Por La Borda”, “Ranjit No Quiere Saber Nada” o “Ranjit Necesita Estar Solo”. Así vemos que todo nombre es una mentira, toda representación es simulación. La identidad que crea Pedro de Jesús con el juego de los nombres propios no es fija, no es reduccionista, sino que propone la identidad como una gama de posibilidades circunstanciales. Hasta “Jan van Luxe” confiesa al final de su vida que toda su historia personal había sido una mentira, y resulta llamarse en realidad “Lino Vynil”. Todo nombre propio se convierte nada más en “El Que Se Consulta” cuando va en Cálida para consultarle, en esos momentos llamado “La Sibila”.

El nombre propio de sus personajes cambia según van cambiando de interrelaciones y deja en claro que éste -y con esto el lenguaje perteneciente al orden simbólico-, forma parte del reino de la simulación, ya que “para que todo signifique hay que aceptar que me habita no la dualidad, sino una intensidad de simulación que constituye su propio fin, fuera de lo que imita: ¿qué se simula? La simulación” (Sarduy, *Simulación* 1266).

“La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden”

El orden de la identidad abarcada, del nombre fijo y de la oposición entre el yo y el otro es deconstruido en la novela. El orden que crea Pedro de Jesús en los nombres de los capítulos refleja el mismo mundo autónomo que se alimenta de la literatura misma. Tres de los seis títulos son referencias a Lezama Lima [3], José Martí [4], y Tolstoi [5]. El desorden que compone, refiere a lo fragmentario y a la digresión del argumento, y también a que uno es múltiples cosas al mismo tiempo dependiendo de quien le dé el nombre al objeto. Pedro de Jesús se queda con esa ambigüedad y multiplicidad o elige un nombre y convierte en obvio el hecho de que la construcción es artificial, estereotipada y grotesca, (neo)barroca si se quiere.

La voz que va componiendo el relato es aparentemente ajena a la historia y está a primer nivel. La primera frase del libro: “Así comienzan las aventuras de Cálida y Gélida. Con una voz fantasmal cuya jerigonza, por suerte, dura poco” (7) anuncia la delegación de la voz a uno de los personajes. En las páginas que siguen leemos en estilo directo los consejos que le da Gélida a la mujer que vino a consultarse. El narrador nos regala de inmediato uno de los cuentos de las profetisas y a través de la voz de uno de los personajes, nos mete de lleno en un mundo ficcional desordenado. El “por suerte”, anteriormente citado, implica que el narrador extra-heterodiegético, que no participa dentro de la historia, tampoco parece controlar la ficción, sino que la ficción tiene una vida propia. El narrador interviene más tarde de vez en cuando para proveernos del contexto necesario, pero siempre desde el mundo interior de sus personajes, como por ejemplo:

Desde chica y hasta finales de la década pasada, Gélida supuso que la creación era alucinar ficciones de pie, acostada o semierguida. El éxtasis sobrevinía en cualquier sitio y a horas imposibles de prever. Apenas leía; la literatura anterior resultaba una alucinación más, a la que ella podría

acceder con sólo proponérselo, pero lo imaginaba un ejercicio tan aburrido e inútil, que apostaba por las ensoñaciones particulares y espontáneas. Era feliz en su inconsciencia mientras vivía apartada del mundo literario. Tuvo que enamorarse de un escritorzuelo para que la proverbial tranquilidad de Gélida se alterara (11).

Así el narrador sigue las alucinaciones, paranoias y catalepsias de sus personajes, siempre a través de la focalización interna o delegada a una de las dos profetisas, sobre todo Gélida, pero también a personajes secundarios. Es notorio que a pesar del uso de la tercera persona, el narrador nunca se ubique fuera de la diégesis, sino que se queda en los niveles subjetivos de percepción de los personajes. Por ejemplo:

Gélida necesita una respuesta rápida de la cual dependen otras decisiones, también urgentes. Rapidez. Premura. Desde que apartó los pensamientos para seguir la liviandad e inconsciencia de sus pies, tiene la impresión de que el mundo discurre veloz, de que un hatajo de hechos la desliza hacia delante, imparabile, rumbo a un punto que ni siquiera le interesa columbrar (63).

Unos párrafos más adelante los mismos pensamientos son formulados en segunda persona:

Rapidez, Gélida, para abofetearlo con el dolor de tu alma cuando repita la secuencia, a pesar de la monotonía que trasluce, para gritarle, vox populi, fuera de control tú, sinvergüenza, ladrón, chantajista, hijo de puta (64).

Al final de la frase el narrador termina con las palabras literales de Gélida. Vemos, por lo tanto, que el yo se fusiona con el tú y el él/ella, y que sólo se diferencian en cuanto al nivel de inmediatez en la consciencia de Gélida. El narrador que antes no parecía participar, está también atrapado por la ficción. Hasta aparece de repente en escena como personaje hablando en primera persona:

Aunque incluso yo pensara que Gélida había quemado todos sus textos, la negra sibila “porque nunca se sabe” atesoraba una reserva tanto de los impresos como de los inéditos (88).

El narrador crea así la impresión de estar participando de la historia siendo una persona muy cercana a Gélida lo cual refuerza la idea de que Cálida sea el narrador de la misma novela que estamos leyendo como sugiere el mise-en-abyme al final. Esta idea, sin embargo, es una trampa imposible por el hecho de que las acciones y sentimientos de Cálida también estén presentados por la narración en tercera persona. El yo no se puede identificar por los saltos repentinos entre la no-participación y la participación al nivel metatextual. Así nos muestra de repente conciencia de su propia narración al mostrar abiertamente manchas textuales de su ordenamiento, como “Para no cansarlos y al mismo tiempo acelerar el retorno de Jan van Luxe a Kuala Lumpur [...] en varios plumazos despacharé el aquelarre de las feministas” (87). Es ficción sobre la ficción, texto sobre el proceso de la escritura.

El sujeto que narra no es identidad definible, sino parte de pura simulación y un yo que flota entre los personajes. La indefinición del yo subjetivo retoma las percepciones de todos implicados en el argumento. No se observa, por lo tanto, un yo que se separa claramente del otro, lo cual nos recuerda de nuevo a *Antropofagia*, de Tarsila do Amaral.

“La escritura es el arte de la elipsis”

Pedro de Jesús crea un espacio libre al borrar todo tipo de referencialidad, lo cual se observa en el mundo autónomo intertextual que construye y en el uso peculiar del espacio. Tal como en la novela *Cobra*, de Sarduy, donde se funden nacionalidades (cubano, indio, marroquí, chino), en *Sibilas* también existe un sujeto múltiple. La historia sucede lo mismo en La Habana, que en París, San Petersburgo, Kuala Lumpur o Bambula. El espacio es libre de ataduras a la realidad inmediata. Es tan llena como la metáfora del vacío en la simulación de la realidad visible del que habló Severo Sarduy. Es como si Pedro de Jesús explicitara la creación de un espacio ficcional deforme parecido al arte de la *anamorfosis* [6] explicado por Sarduy, como veremos más tarde. El espacio no corresponde a las dimensiones corrientes ya que al mismo tiempo es todos los lugares a la vez: Cuba, Kuala Lumpur, Bambula, París o San Petersburgo sin que haya desplazamiento. Pedro de Jesús rompe los ejes de la perspectiva y evita que el lector pueda construir un espacio ficcional formado desde el lugar más común de lectura. La deformación ocurre a través de la elipsis del lugar fijo, o más aún del nombre del lugar fijo, como si toda noción de nacionalidad tiñera la ficción de Pedro de Jesús de un color inapropiado.

“La escritura es el arte de restituir la Historia”

En gran parte de la literatura contemporánea cubana exitosa en las grandes editoriales multinacionales, como las novelas de Pedro Juan Gutiérrez, Zoé Valdés, y en la cuentística de los novísimos y postnovísimos, el testimonio y la referencia a la realidad cotidiana cubana narrada desde la marginalidad y la subjetividad, es uno de los recursos más frecuentes. La crítica cubana ha hablado mucho sobre el posible agotamiento del testimonio y sobre el uso comercial de los estereotipos en la explotación del exotismo y la referencia a la cotidianidad cubana. En los textos de Pedro de Jesús, sin embargo, parece construirse un mundo ficcional autónomo que restituye la Historia. Margarita Mateo dice al respecto de algunas de las novelas finiseculares cubanas, entre las cuales se incluye *Sibilas*:

Es como si el signo literario pugnara por quebrar la relación de servidumbre que lo somete al referente para ganar autonomía e instaurar su autoridad en el plano textual, nutriéndose a su vez de otros textos (Mateo, “Las puertas del siglo XXI” 57).

La restitución del arte por la Historia ocurre a través de la yuxtaposición de dos ficciones: la literatura y la Historia. Para hacerle más justicia a la novela de Pedro de Jesús, ni debería hablar de la Historia, ya que el argumento hace todo lo posible para reducirla a poco más que anécdota. Opino, sin embargo, que hay unos cuantos elementos en la novela que hace que no se pueda dejar de lado el contexto en que fue escrita, ni tampoco el hecho de que ésta reduzca la Historia a algo meramente circunstancial. Para explicar dicha dinámica textual, vuelvo a la idea de la *anamorfosis*. A primera vista la imagen del espacio está deformada en la novela, pero tal como en la *anamorfosis*, ella se vuelve perfectamente clara si se la mira desde un ángulo específico. Sarduy, basándose en las teorías de Jacques Lacan, explica que “la *anamorfosis* y el discurso del analizante” son formas “de ocultación”:

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

Resulta, por lo tanto esencial que el lector no se deje despistar por el supuesto desplazamiento en la novela. Si leyéramos la novela paralelamente a la teoría literaria de las últimas décadas en la que se ha escrito mucho sobre la migración, el desplazamiento, la fragmentación de identidades, el espacio *in-between* y el abandono de Grandes Conceptos de la Modernidad, sería fácil encontrar nexos entre teoría y praxis de lectura. Todas estas temáticas se encuentran en la novela. Dejaríamos de lado, sin embargo, un tema importante que es revelado sólo si el lector mismo se desplaza y mira desde un ángulo en específico, relacionando la novela con su contexto. Para ello hay que tener en cuenta la repetición, la intercambiabilidad de los nombres propios, el desplazamiento sólo imaginario, el tema de la mentira, la simulación y el cuestionamiento de lo real. Allí descubre el lector la imagen oculta: precisamente la del lugar fijo, el que Pedro de Jesús parecía querer evitar anteriormente. La peculiaridad de esta novela es que la multiplicidad de nombres del lugar se superponen sobre un referente real: “Cuba”, nombre que se intenta omitir pero que siempre vuelve a aparecer. Y esto nos lleva a uno de los mecanismos frecuentes en la literatura cubana: no hablar de la isla hablando, no decir diciendo. Cuando se descubre al final que Jan van Luxe no es holandés, sino cubano (o ‘bambulano’ si se quiere, si vemos el fragmento citado aquí abajo), se vuelve explícita la imagen oculta del lugar fijo:

Jan nació y creció en Bambula, en un pueblo de las afueras, como Caída y Gélida, y emigró a la capital. Ha viajado mucho, pero los caminos, cualesquiera que sean, conducen siempre a Bambula. Estar aquí es igual a estar en otro sitio. Bambula es una aspirina (99).

El espacio real de la isla cubana se llena de múltiples espacios imaginarios. El espacio soñado sustituye la realidad y el desplazamiento ficticio ocupa el lugar de la nación, vacío como la realidad y el simulacro. El no decir diciendo no sólo refiere a un desplazamiento soñado, o un escape de la realidad cotidiana, sino que también se puede interpretar la anamorfosis como una trasgresión sociopolítica, si seguimos el pensamiento de Slavoj Žižek. Él retoma la idea de la anamorfosis de Lacan y la sitúa entre reflexiones acerca de lo ideológico, apuntando que existe también la ‘anamorfosis ideológica’:

La dimensión propiamente ‘ideológica’ es por lo tanto el efecto de un cierto ‘error de perspectiva’: el elemento que representa dentro del campo del significado, la instancia del puro significante - el elemento a través del cual el no sentido del significante irrumpe en pleno significado- se percibe como un punto de suma saturación de significado, como el punto que ‘da significado’ a todos los demás y totaliza así el campo del significado (ideológico) (140).

Pedro de Jesús duplica el significante Cuba por otros nombres, no tanto por desplazamiento, sino más bien la incorporación o apropiación de los otros espacios dentro de uno mismo: sean éstos los nombres Bambula, Kuala Lumpur o Cuba. De esta manera la novela abre el campo del significado del significante ‘Cuba’ que había sido totalizado ideológicamente. Tanto los lectores cubanos como los extranjeros leen en el nombre ‘Cuba’ por un “error de perspectiva” (Žižek) perteneciente tanto a la ideología hegemónica dentro de la isla, como la de afuera, más un proyecto político que un lugar geográfico. La anamorfosis presentada en *Sibilas* se puede, entonces, considerar como una subversión ideológica que confronta al lector con su error de perspectiva. Pedro de Jesús recurre al uso de alegoría tal como lo hicieron los escritores del Boom latinoamericano, pero en el caso de *Sibilas* esta alegoría aparece al margen de la historia principal como mera anécdota. No por ello, su uso es de menor importancia, por lo cual reproduzco aquí abajo gran parte del fragmento textual que aparece al margen del relato principal. De la misma manera alegórica de

revelar la imagen oculta de la calavera en el cuadro anamórfico *Los Embajadores* de Holbein, la alegoría sirve aquí la apariencia escondida.

Treinta años hacía que en Bambula no había asesinos célebres, individualidades descollantes en el homicidio. Desde que el país, a sugerencia del Ministro de Cultura y con la venia y cooperación de la UNESCO, hubo de caer en manos del artista búlgaro Christo Javasseff, el empaquetador divinamente loco.

Sobre las montañas, ríos y edificios depositaron aquella inmensa capa o red de bambula. Las autoridades y los habitantes estaban orgullosos y entusiasmados por el privilegio de convertirse, de lunes para martes, en foco de atracción a escala planetaria. Pero no se conformaban. Según el proceder ritual de Christo, la patria sería despojada de la envoltura para que la curiosidad ante lo cubierto se transformara en sorpresa ante lo descubierto e hiciese resaltar la belleza del país a los ojos de los espectadores. Calculando que la euforia y la adoración durarían a lo máximo unos meses, los gobernantes resolvieron pactar con el artista un cambio de poética, convencerlo de que la genialidad estribaba en que la bambula ocultase eternamente a la nación. Como Christo, ofendidísimo, no transigió, se dieron a la tarea de organizarse y perpetrar en grupos empaquetamientos que reproducían simbólicamente *El Otro*, *El En Sí Mismo Irrepetible*. El país se llenó de telas: organdí, muselina, crepé, seda, tafetán, terciopelo, algodón, percal...

Cuando el telón se levantó el sueño se había consumado. Aunque luego se recurrió al laxter, el jersey, el nylon e infinidad de tejidos sintéticos, Bambula continuó llamándose tal como se la había bautizado después de Christo: Bambula, Capital Universal De Las Telas.

Era legítimo que en un sitio así se desatase el horror hacia la sangre, o más bien el horror de la mancha de sangre en las telas, o para ser exactos: el horror de la mancha de sangre en las telas, o para ser exactos: el horror de la personificación de quien manchaba de sangre las telas. Toda muerte en Bambula tenía que ser forzosamente perpetrada en nombre de la colectividad, porque así la limpieza, la restauración del ornato público que sucedía el crimen, era acometida con el beneplácito de todos (116).

Bambula oculta la nación tal como la anamorfosis oculta una imagen. También el nombre y el lenguaje oculta algo: el vacío, ya que existe un abismo entre significante y significado. El concepto de la nación es de por sí ficticio, toda definición o representación de la identidad reduce, excluye o oculta otra. En el llamado “antes y después de Christo” (126) cuando el artista búlgaro cubrió el país con telas, se respiran ecos de otros relatos, discursos y lenguajes, tanto del mesianismo con el nombre Christo/Cristo, como del año 1959, año cero de la Revolución Cubana si se pone esta alegoría dentro del contexto sociohistórico cubano. El que se actúe “en nombre de la colectividad”, el “ocultar eternamente a la nación” y “el horror de la personificación de quien mancha de sangre en las telas” apunta todo en la dirección de la situación sociopolítica cubana y de nombrarla no nombrando. La novela tiene oculto el nombre y el lugar fijo, “Los caminos”, sin embargo, “cualesquiera que sean, conducen siempre a Bambula” (99). El juego intertextual anteriormente analizado nos deja ver más claramente cómo De Jesús retoma la experimentación literaria inspirada por Sarduy para situarlo en un contexto nuevo del cambio de siglo. La obra cuestiona en primer lugar el estatus de la ficción y de la literatura, pero lleva estas nociones también al terreno de lo social. Pedro de Jesús reflexiona sobre la imposibilidad y lo fragmentario de la representación del sujeto y, en medio de ello, nos topamos con una ficción que vuelve por su omnipresencia en el discurso oficial cubano: la nación. Esta

novela que, como otras de su época, va buscando un yo, aquí y ahora marginal y subjetivo, que muestra la crisis de la representación del sujeto, colisiona con partes del discurso social en que fue construido: uno de los Grandes Relatos en que está atrapado. El “malestar del sujeto” (Sarduy, *Simulación* 1277) que lleva oculta la anamorfosis presentada por Pedro de Jesús es la omnipresencia del simulacro de la nación. *Sibilas* como “canto, alegre y no obstante angustioso, a la mentira,” [7] es una ficción sobre la ficción y sus poderes, sean éstos literarios, sociales o políticos.

Notas

- [1] Cálida, cuando no está ejerciendo de sibila, siempre es masculino.
- [2] Así Sarduy habla de las técnicas anamorfosis y trompe-l’oeil que crean formas ‘reales’ o ‘simulacros’ entre obra y lugar del espectador.
- [3] Capítulo dos, llamado *Elogia su piel. Sueña con el reverso pecoso* es una cita de José Lezama Lima que aparece en *Imagen y Posibilidad*.
- [4] Capítulo cinco llamado *Caballo de paseo no gana batallas*, refiere a una conocida frase martiana.
- [5] Capítulo cuatro se llama *Un poco de Tolstoi o de pornografía nunca viene mal*.
- [6] Para los que no están familiarizados con el concepto que vuelve a menudo en los textos de Sarduy y Lacan, el diccionario de la Real Academia Española da una simple y clara definición: la anamorfosis es una “pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme o confusa, o regular o acabada, según desde donde se mire.” Tanto Jacques Lacan como Severo Sarduy, como más tarde Kaja Silverman y Slavoj Žižek, retoman el ejemplo de *Los Embajadores* de Holbein en el que aparece una calavera si se mira el cuadro desde un ángulo específico, como ejemplo de la anamorfosis.
- [7] Como dice la edición de Letras Cubanas anteriormente citada.

Bibliografía

- Araújo, Nara. *Diálogos en el umbral*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2003.
- Jesús, Pedro de. “El Retrato”. *Nuevos Narradores Cubanos*. Ed. Michi Strausfeld. Madrid: Ediciones Siruela, 2000, 241-247.
- . *Sibilas en Mercaderes*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- Mateo Palmer, Margarita. *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Casa Editora Abril, 1995.
- . “La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI.” *Anales de literatura hispanoamericana* 31.5/7 (2002): 51-64.

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

Redonet, Salvador. "Vivir del cuento (y otras herejías)". *Temas* 4 (1995): 112-120.

Rivero-Potter, Alicia. (ed.) *Between the Self and the Void: Essays in Honor of Severo Sarduy*. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1998.

Sarduy, Severo. *De donde son los cantantes*. Ed. Roberto González Echevarría. Madrid: Cátedra, 1993.

———. "Simulación." *Obra completa*. Ed. crítica Gustavo Guerrero y François Wahl. Paris: Galaxia Gutenberg, 1999, p.1265-1304.

———. *Cobra*. Barcelona: Editorial EDHASA, 1981.

———. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

© Nanne Timmer 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo