
NOTA FILOLÓGICA PRELIMINAR

Gustavo Guerrero

Los son los objetivos filológicos que persigue esta edición. El primero es ofrecer al lector un corpus limpio y auténtico, un conjunto de textos libres de errores y de erratas, y fieles a la voluntad del autor. Para el establecimiento se recurrió así a las últimas ediciones revisadas por Sarduy y se corrigieron sistemáticamente las faltas y omisiones encontradas. Huelga señalar que no fueron pocas las enmiendas. Alguna *cabra* con rayas negras, en *De donde son los cantantes*, recupera ahora su condición de *cebra* y las *capitales* del palacio de Medina al-Zahra, en la misma novela, vuelven a ser, como es lógico, *capiteles*. Cuando una lección se prestaba a equívocos o dudas, se respetó con el mismo rigor el texto de la última edición revisada, sobre todo en los casos en que se trataba de neologismos o de expresiones que denotan el diálogo del escritor con la lengua francesa. De este modo, todo puede aún *bascular* en varios ensayos y la caribeña crema de vie de Cocuyo sigue siendo su *crème de vie*. Pero quizá la labor más importante –y más delicada– en el establecimiento del texto ha sido la restauración de los libros de *Big Bang* y de las piezas de teatro reunidas en *Para la voz*. Por razones de espacio y de diseño, en la edición catalana del poemario se eliminaron prácticamente todos los subtítulos del libro *Flamenco* («Bulerías», «Seguidillas», «Alegrias», etc.), con lo cual se perdía el principio de organización de los textos como sucesión de pasos y estampas de la fiesta. Fue necesario el cotejo con la edición alemana para restablecer el orden original y, además, para corregir varias páginas trasrocadas de *Mood Indigo*. Por lo que se refiere a las piezas de teatro, nuestra edición trata sencillamente de volver a hacerlas legibles, ya que la disposición abigarrada de los textos en *Para la voz*, amén de un buen número de errores (los personajes, por ejemplo, no siempre coincidían con sus discursos), no

favorecía en modo alguno ni la lectura ni la apreciación de la obra dramática de nuestro autor. En fin, hay que señalar un cambio minúsculo pero decisivo en los ensayos: el último homenaje de Sarduy a Lezama Lima apareció publicado con el título de «*Un heredero*». En el manuscrito conservado en el archivo se lee, sin embargo, «*El heredero*» y no hay signo de que Sarduy lo haya enmendado. Lo editamos, pues, con su título primero, el más justo no sólo desde un punto de vista filológico sino también ético y literario.

El segundo objetivo de nuestra edición es dar a conocer, cuando se dispone de testimonios suficientes, el trabajo de escritura del autor. Algunas páginas se abren así hacia esa otra dimensión de la lectura que constituye el territorio de la genética textual. En él no se trata ya de enmendar errores o erratas sino de describir un proceso de continuas transformaciones presidido por cuatro operaciones fundamentales: añadir, suprimir, substituir y permutar. Cada una de ellas define el movimiento de la escritura sarduyana, tal y como hemos podido reconstruirlo a través de los manuscritos existentes y de los testimonios de varias publicaciones periódicas. Por desgracia, esta tarea no pudo efectuarse sino de un modo bastante limitado y se circunscribe genéricamente a las novelas. La razón de ello es simple: recordemos que, en su último texto, «El estampido de la vacuidad», Sarduy nos dice que espera la muerte con su biblioteca en orden, después de haberse desembarazado de muchos libros, cartas y cuadros. La verdad es que, en esos meses finales, también se deshizo de los contados cuadernos y borradores que aún conservaba, y por eso, al morir, deja un archivo genético desesperadamente vacío. Sin embargo, no todos los manuscritos desaparecieron. Como un soberbio regalo –y a sabiendas de que habrían de preservarlos–, algunos habían sido enviados, en distintos momentos, a sus amigos más íntimos. Unos meses de pesquisas arrojaron un balance positivo: Roberto González Echevarría tenía los manuscritos de *Cobra*, *Colibrí* y *Cocuyo*, y Andrés Sánchez Robayna, las pruebas de imprenta de *Cocuyo* y el manuscrito final de *Pájaros de la playa*. No es improbable que existan aún otros documentos que, con el tiempo, vengán a sumarse al dossier genético de Severo Sarduy –pienso, en especial, en el manuscrito de *Maitreya*, que brilla por su ausencia dentro de esta serie y que, desafortunadamente, no se pudo localizar. Lo esencial, empero, es que los documentos rescatados autorizaban una primera aproximación genética a la escritura del cubano, una edición que, desde los márgenes y desde los pies de página, narrara, con las variantes, el relato de la minuciosa y sopesada elaboración de un estilo. El dossier genético se completa aquí con los testimonios de revistas y suplementos literarios donde se publicaron varios fragmentos de las novelas que reflejan estadios redaccionales anteriores a los de los manuscritos. Sarduy dio a conocer, de este modo, en el transcurso de los años sesenta y setenta, diferentes pasajes de

De donde son los cantantes, *Cobra* y *Maitreya* que proceden todos de testimonios hoy perdidos. Los diversos materiales genéticos de cada una de las seis novelas presentan, sin embargo, unas características propias que exigen comentario más detallado.

De donde son los cantantes

La primera, *De donde son los cantantes*, fue redactada, como es sabido, en varias campañas de escritura y su punto de partida es un encargo de la radio alemana SDR de Stuttgart en 1964. Sarduy compone inicialmente una pieza de teatro radiofónico, «La Dolores Rondón», y luego añade los capítulos chino y español, todo coronado con el «Curriculum cubense». La nota final estaba destinada, en un principio, a la edición francesa y se tradujo posteriormente al castellano en una versión abreviada, ya que se omitió un párrafo donde se describe la novela como una aventura esencialmente lingüística: «Cette quête en son ensemble voudrait être celle de la langue cubaine et de quelques moments de son histoire: depuis la poésie arabo-andalouse jusqu'aux accents des diverses provinces de Cuba». Sarduy debe de haber terminado la redacción en un plazo relativamente corto, pues, en 1965, da a la luz los primeros fragmentos de la novela en las revistas *Sur* de Buenos Aires, *Zona Franca* de Caracas y *Diálogos* de México. Se trata, respectivamente, del «Curriculum cubense», y de dos largos pasajes de «La entrada de Cristo en La Habana». Las variantes denotan aquí un estadio redaccional que, si bien refleja en la mayoría de sus aspectos el de la versión definitiva, se aleja de él por los cambios de puntuación, la presencia de algunos subtítulos y la modificación de un sinnúmero de frases que se suprimen o se substituyen por otras en la novela. Idénticas diferencias se observan en la segunda serie de fragmentos que aparece, entre 1966 y 1967, en *Papeles de Son Armadans* y *Mundo Nuevo*. Sarduy continúa, en la revista española, la publicación de «La entrada de Cristo en La Habana» y da a conocer, en la parisiense, dos pasajes de «Junto al río de Cenizas de Rosa». La desaparición del manuscrito final y de todos los antetextos preeditoriales que debían haber sido conservados en los archivos de Joaquín Mortiz no permite analizar hoy con más detalle la cuidadosa y revisión a que se sometió el último texto de la novela. Las variantes existentes dan fe, sin embargo, de una atención casi obsesiva que trata de encontrar, con buen oído, la fórmula rítmica más justa para cada frase y desplaza así puntos, comas o guiones, líneas o interlíneas, palabras o párrafos enteros. *De donde son los cantantes* es, en este sentido, una obra singularmente musical en la que se produce el advenimiento de un estilo marcado por las inflexiones de la voz y por la

precisión de la imagen. No es otra, creo, la conclusión a que nos lleva el cotejo de las variantes. En orden de aparición, las abreviaturas que utilizamos en nuestra edición son las siguientes: *S*: *Sur*, n° 297, Buenos Aires, 1965; *MN*: *Mundo Nuevo*, n° 5, París, 1966 y n° 16, París, 1967; *ZN*: *Zona Franca*, n°s 12-13, Caracas, 1965; *P*: *Papeles de Son Armadans*, Año XI, t. XLI, n° 123, 1966; *D*: *Diálogos*, n° 6, México, 1965.

Cobra

El dossier genético de *Cobra* consta de cinco testimonios publicados en distintas revistas hispanoamericanas y del manuscrito que el autor le enviara a González Echevarría en julio de 1971, con unas líneas autógrafas: «A Roberto, en pre-dedicatoria, de “Cobra”-Góngora, Barroco, Córdoba». Este manuscrito es, a todas luces, una copia del texto definitivo: 193 páginas mecanografiadas a doble espacio en las que se reconocen los caracteres de la pequeña máquina Olivetti que Sarduy trajo de Cuba. Sólo falta allí el capítulo final de la novela, el famoso «Diario indio» que fue dictado al regreso del primer viaje a Oriente en la primavera de ese mismo año. El manuscrito nos dice que el proyecto de cerrar *Cobra* con una serie de imágenes de la India es anterior al viaje, ya que el texto se detiene en el pórtico del «Diario indio», con los epígrafes de Octavio Paz. Probablemente, la redacción no había sido concluida aún en el momento del envío aunque Sarduy tenía ya una idea muy clara de lo que debía ser la novela. O mejor: de lo que ya *era* la novela. En efecto, las variantes que proceden de este manuscrito son escasas y nimias, simples retoques que traducen la revisión final de un texto acabado. Por el contrario, los testimonios de las revistas muestran estadios de redacción previos que resultan mucho más interesantes, sobre todo cuando se remontan a los primeros borradores del proyecto. Así, el fragmento más antiguo que se conoce de *Cobra* no nos cuenta la historia de un travestido en un teatro parisiense sino la iniciación sexual de un adolescente a manos de una banda de *blousons noirs*. Se trata del capítulo «La iniciación» cuya primera versión se publica en la revista *Imagen* de Caracas, en octubre de 1968. Sarduy consigna en esas páginas escenas de violencia que han de desaparecer en las redacciones ulteriores y le da a la narración en primera persona un papel preponderante que también ha de atenuarse. El fragmento de «Eat flowers!» que publica poco después en la *Revista de la UNAM* es una continuación de las aventuras de Tundra, Escorpión, Totem y Tigre, y prolonga la temática del rito iniciático. Hay que esperar hasta fines de 1969 para que aparezca, en *Sur*, el que es hoy el primer capítulo de la novela: «Teatro Lírico de Muñecas». Posteriormente, salen, en *El Urogallo*, «A Dios dedico este mambo» y, ya con el texto del

manuscrito definitivo, «Para los pájaros» en *Papeles*. Si el orden en que se publicaron estos avances refleja de algún modo el proceso de redacción de la novela, puede conjeturarse que la segunda parte de *Cobra* es anterior a la primera y responde a un proyecto distinto al que acaba imponiéndose con la versión definitiva. Digamos que Sarduy imagina, en un comienzo, una novela sobre la iniciación, que ha de ceder su lugar, paulatinamente, a una novela sobre la transformación. Creo que hay que relativizar, a la luz de estos testimonios, el valor del ya mítico relato sobre la génesis de *Cobra* en una playa de Cannes, un día de verano en que Sarduy escucha una conversación sobre un travestí que había muerto en un accidente de avión. Probablemente, no está del todo reñido con la verdad, pero sí simplifica, de un modo un tanto romántico, lo que fue sin lugar a duda un largo y arduo proceso. Todos los documentos genéticos mencionados se indican de la manera siguiente: *Ms*: manuscrito; *S*: *Sur*; n^{os} 316-317, Buenos Aires, 1969; *U*: *El Urogallo*, n^{os} 5-6, Madrid, 1970; *I*: *Imagen*; n^o 34, Caracas, 1968; *R*: *Revista de la UNAM*, n^o 9, México, 1969; *P*: *Papeles*, n^o 14, Caracas, 1971.

Maitreya

Después del triunfo de *Cobra* –y dueño ya de una sólida reputación–, Sarduy deja de publicar con tanta frecuencia los capítulos de sus novelas en revistas y suplementos literarios. Cuando lo hace, el texto es ahora el de la versión definitiva y no presenta, pues, mayor interés desde un punto de vista genético. La única excepción notable a esta regla es un pasaje de lo que fue, posiblemente, la primera redacción de *Maitreya*: unas veinte páginas que se incluyen en el volumen *Severo Sarduy* de la editorial Fundamentos en 1976. Este fragmento, dividido en tres partes con números romanos, no concuerda ni con el texto ni con la estructura de la novela que hoy conocemos. Por un lado, la organización tripartita reúne, en una misma serie, momentos muy alejados que corresponden a las dos partes de la obra –la búsqueda y hallazgo del niño prodigioso («El instructor»), y las delirantes aventuras sexuales de la Tremenda («El puño I» y «II»). Por otro, es de notar que, en esta redacción, la historia del niño se inicia con una narración en primera persona del plural que describe la junta secreta de una secta en Londres, convocada urgentemente por la misteriosa Lady B. No es difícil entrever que el relato reproduce aquí algunos elementos de la biografía del sabio Krisnamurti, una figura que Sarduy conocía bastante bien desde sus años de Camagüey, pues sabemos que sus primeras armas literarias en la provincia se confunden con su participación en el grupo teosófico que dirigía la poeta Clara Niggeman. *Maitreya*, que es, aparentemente, la novela

menos cubana de nuestro autor, pareciera esbozar así, en su versión más antigua, una suerte de regreso al país natal: la vuelta a las referencias originales que signaron el nacimiento de una vocación. Pero de todo esto sólo ha de quedar, en el texto definitivo, la temática de las islas, una cita de *Paradiso* y el personaje de Luis Leng. Sarduy elimina las alusiones demasiado explícitas a la vida de Krisnamurti y desarrolla el argumento de la reencarnación de un modo muy distinto. Al final, su novela será un relato de dobles en el espacio y dobles en el tiempo dentro de una estructura bipartita y orgánicamente dual. Las variantes del antetexto se señalan con la sigla SS: *Severo Sarduy*, Julián Ríos (ed.), Madrid, Fundamentos, 1976, pp. 157-176.

Colibrí

La novela que representó, para Sarduy, su verdadero «regreso al país natal» fue, como es sabido, *Colibrí*. El manuscrito que el autor le hizo llegar a Roberto González Echevarría, esta vez con una dedicatoria que sí es la de la novela, consta de 172 páginas mecanografiadas a doble espacio y lleva, en la última, la fecha «Saint-Léonard, agosto de 1983», precedida de una firma autógrafa. Se trata, nuevamente, de un manuscrito definitivo. Sin embargo, a diferencia de *Cobra*, éste ostenta las huellas de dos o tres revisiones sucesivas y ofrece el vertiginoso espectáculo de una encarnizada «guerra de escrituras», el íntimo combate del cubano entre la idealidad del lenguaje y la materialidad de la página. Es posible distinguir al menos cuatro tipos de intervenciones. Sarduy suprime frases o párrafos enteros tachando con tinta negra el segmento descartado. Por lo general, estas supresiones son ilegibles, pero, en los casos en que puede rescatarse la lección, la reproducimos con una raya intermedia (⚡). Las palabras o frases que fueron añadidas a máquina o que substituyen a otras tachadas aparecen en las variantes con carácter fino y subrayadas (Y). Cuando se añade o se substituye a mano, la variante va en negritas y subrayada (**Y**). En fin, los cambios en la disposición de párrafos, líneas e interlíneas se indican, como de costumbre, entre corchetes. Huelga señalar que un comentario detallado de distintas reescrituras exigiría un tiempo y una extensión que no son los de una nota preliminar. Quisiera destacar, empero, un aspecto del trabajo de Sarduy cuya repetición casi obsesiva parece dominar la corrección. Me refiero a las continuas permutaciones sintácticas con que se va elaborando una frase cada vez más compleja, más densa y barroca. Y es que Sarduy se muestra, en estas páginas, menos como un millonario de palabras –su preocupación no es el léxico– que como consumado artífice de las estructuras de nuestra lengua. La composición, descomposición y recomposición de los elementos oracionales,

llevada a cabo con un amor al detalle que evoca la minuciosa ejecución de sus cuadros, guía las transformaciones del texto como una acumulación de estratos que denota una lucha constante contra la llaneza. Así, en el primer capítulo, «Cabeza colosal olmeca», el manuscrito nos cuenta que las viejas toninas «regaron por el suelo unas aceitunas rellenas con pimentones y atún, que al irse pisotearon». Sarduy vuelve sobre la frase, tacha la relativa y reescribe a mano: «regaron por el suelo, y al irse pisotearon, unas aceitunas rellenas con pimentones y atún» (p. 704). Del mismo modo, en un momento de la persecución del protagonista, éste aparece de pronto en la selva: «Colibrí flotaba sobre el ramaje desparramado en el aire, bermellón y móvil», escribe inicialmente Sarduy. Pero luego tacha, añade y permuta: «Colibrí parecía flotar sobre el ramaje bermellón y móvil, desparramado en el aire» (p. 715). En fin, la obsesión reconstructiva se hace patente también en un complicado ejercicio de equilibrio del tercer capítulo. El párrafo original reza: «De tiempo en tiempo interrumpían las elaboradas inscripciones, la textual dedicación a los adornos, para dar un paseíto reparador hasta la vidriera y, separando la cortina de encaje, constatar los progresos en la esforzada animación del zócalo». El autor no considera que semejante frase esté ya lo suficientemente trabajada, así que vuelve a escribirla, añadiendo dos nuevos incisos: «De tiempo en tiempo interrumpían las elaboradas inscripciones, la textual dedicación a los adornos, para dar un paseíto reparador a la tienda, hasta la vidriera, y, separando la cortina de encaje, constatar, en el zócalo, los progresos en la esforzada animación». Las variantes registran estos y muchos otros instantes del trabajo de Sarduy que dan fe de una actitud ante el lenguaje propia no de un prosista sino más bien de un poeta. Como en las novelas anteriores, el manuscrito se indica con la sigla *Ms.*

Cocuyo

La lectura del dossier genético de *Cocuyo* nos reserva una experiencia muy distinta y no poco singular, ya que el manuscrito que se ha conservado no es el del texto definitivo sino el de una versión más antigua de la novela. Efectivamente, en este documento –109 páginas mecanografiadas a doble espacio–, el relato se cierra con el Poema de la Plaza del Vapor y no nos cuenta ya la historia de una desilusión, sino, a todas luces, la de una vocación literaria e incluso poética. Aún más, entre la imposibilidad de *decir* y la posibilidad de *escribir*; el manuscrito traza un círculo completo y perfecto que no se corresponde con la estructura del *Cocuyo* que todos hemos leído. Tampoco es idéntico el comienzo, pues, en la versión que hemos rescatado, el niño no trata de asesinar a todos los miembros de su familia con el mata-

rratas, sino que se suicida con ellos ingiriendo a su vez la pócima y sobrevive milagrosamente. Otros cambios notables en el desarrollo de la historia están en la descripción de la ciudad y del pensionado, en las fantasías eróticas de Caimán, en la humillante escena en que los dos galenos se divierten emborrachando a Cocuyo y en la iniciación sexual del adolescente a manos de las gitanas. Si añadimos que la caracterización de los personajes no es menos divergente y que la disposición y los títulos de los capítulos a menudo no coinciden, es claro que el manuscrito refleja un estadio redaccional lo suficientemente lejano como para que parezca un tanto débil el vínculo entre este *Cocuyo* y el que se fija con el texto definitivo. En otras palabras, lo que tenemos aquí no es, en mi sentir, ni un mero esbozo ni un testimonio incompleto, sino una primera versión acabada de la novela que el autor, por razones que ignoramos, desecha, aunque luego sirva de base para las redacciones ulteriores. Fundo mi hipótesis en el hecho de que el documento conserva la impronta de una serie de correcciones a mano y a máquina semejantes a las del manuscrito de *Colibrí* y características de una revisión final, es decir, de esa fase del trabajo de escritura que la genética francesa llama *de mise au point ultime*. En nuestra edición, reproducimos estas variantes con las mismas convenciones que en la novela anterior. Todas indican su procedencia con la sigla del manuscrito, *Ms*, y se distinguen así de las variantes que provienen del otro testimonio de *Cocuyo*: las pruebas de imprenta que Sarduy le entregara a Andrés Sánchez Robayna en París, en junio de 1990. Dichas galeadas, identificadas con la letra *G*, son obviamente las del manuscrito definitivo y no presentan sino los ligeros retoques de una base ya preeditorial.

Pájaros de la playa

De su novela póstuma, *Pájaros de la playa*, el cubano le hace llegar el manuscrito final al mismo Sánchez Robayna en enero de 1993. Son 174 páginas mecanografiadas a doble espacio con los caracteres de la fiel Olivetti. Este envío es precedido de dos cartas. En la primera, del 9 de noviembre de 1992, Sarduy le anuncia al poeta canario el final del proceso de escritura: «He terminado una novela, *Caballo y Caimán*. Por primera vez escribo algo que ocurre fuera de Cuba, y ese exterior –para volver a la primera idea– no es otro que el interior de Tenerife». Pero, un mes después, Sánchez Robayna recibe una segunda carta que explica el cambio del título: «Creo que no le pondré *Caballo y Caimán* porque quien no me haya leído –ay, son muchos– no comprenderá esta doméstica alusión. Quizás le ponga *Pájaros de la isla*, o *Pájaros de la playa*: todo ocurre en tu isla, *à vol d'oiseau*». En enero, Sarduy zanja la cuestión del título y realiza las últimas revisiones del texto, alter-

nando las intervenciones a máquina y a mano, como ocurre en los manuscritos anteriores. Este último, hay que decirlo, está completo: no faltan ni siquiera los poemas finales que forman el capítulo veintiuno. Es falso, pues, que la novela haya quedado inconclusa. La redacción termina ocho meses antes de la muerte del escritor y, desde esta perspectiva, las últimas palabras del capítulo veinte –«Enlaces y desenlaces que tornaré a contaros. Si la Pelona, siempre presta a golpear, me concede una tregua»– parecen menos una confesión de impotencia que el postrer homenaje del novelista a uno de sus más queridos maestros: Cervantes. Las correcciones, nuevamente de fase final, poco alteran el texto o la historia que conocemos aunque sí reflejan una cuidadosa relectura del original. Más tarde, en las pruebas de imprenta, se produce otra serie de transformaciones, como la que modifica el nombre de uno de los protagonistas: Caballo se convierte, en este momento, en *el* Caballo, quizá en un cambio asociado al del título de la novela. Al igual que en las ediciones precedentes, las variantes de nuestro único testimonio de *Pájaros de la playa* se indican con la abreviatura *Ms.*

En seis de las siete novelas de Severo Sarduy, el lector del presente volumen tiene así la posibilidad de leer ahora no sólo el texto sino la fragua de ese texto en aspectos tan distintos como el estilístico, el temático o el estructural. No podemos menos que lamentar que no se haya podido realizar el mismo tipo de edición con los demás géneros del corpus, pero el hecho de que Sarduy sólo haya querido conservar los manuscritos de sus novelas –y del modo tan oblicuo en que lo hizo– es de por sí bastante significativo. En efecto, algo nos dice este gesto de la imagen que el escritor quiso legarnos: en el espejo de su obra, Sarduy se veía, fundamentalmente, como un novelista. No es otro el deseo que le llevó a regalar, como el obsequio más caro, el registro de esos textos que él llamó sus «trabajosas ficciones»; no es otro el afán que le condujo, hasta el último momento, a ponerlos a buen recaudo. Recorrerlos es participar en su aventura y volver a compartir, con él, aunque sólo sea por un instante, su secreta pasión por las palabras.

Desde un punto de vista metodológico, optar por una edición genética significó descartar, al mismo tiempo, la clásica anotación de fuentes y referencias que se desplaza, en nuestra edición, al artículo de François Wahl. En él ha de encontrar el lector interesado una suma de datos sobre las descripciones de cuadros, personajes, obras, monumentos y lugares a los que a veces aluden los textos de Sarduy. Incorporar ese tipo de información a una edición genética hubiera representado no sólo sobrecargar la página hasta el punto de hacerla ilegible sino dejar en un segundo plano aquello que, para el propio autor, fue siempre lo esencial: la invención de una escritura.

No quisiera concluir sin expresar mi gratitud a todos aquellos que hicieron posible este establecimiento y la recensión de variantes de la edición genética. Debo horas de laboriosas lecturas a un buen número de colegas y amigos, y, en especial, a Frank Meunier, a Anne-Joelle Stephan, a Cécile Petit, a Margot Mussat y al equipo de la Colección Archivos en Poitiers (en particular, a Aurore Baltasar). Ojalá que, a la luz de nuevos hallazgos, otros sarduyanos de las próximas generaciones puedan extender y completar este trabajo que dejamos abierto hacia el porvenir.