

Camaleones, lagartos y pájaros: una relectura de tres obras de Severo Sarduy en clave de ecologías *queer/cuir*

Chameleons, Lizards and Birds: Rereading
Three Works by Severo Sarduy Through Queer/Cuir
Ecologies

MICHAEL KARRER

Universität Potsdam, Alemania

michael.karrer@uni-potsdam.de

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6606-8436>

Abstract: Based on theoretical concepts from the field of Queer Ecologies, this paper offers a rereading of three works by Cuban author Severo Sarduy, taking into account its socioecological aspects. It argues that the playful treatment of ecological motifs in his essay *La simulación* (1982) and his novels *Colibrí* (1984) and *Pájaros de la playa* (1993), anticipates relevant aspects of this theory by subverting hetero- and cisnormativity as central axes of hegemonic discourses on nature. Concurrently, Sarduy's thought, which interacts in original ways with the Hispanic American tradition, contributes to the enrichment and decentering of queer ecological approaches, hitherto largely confined to the Anglo-Saxon world.

Keywords: Severo Sarduy; Literature; Queer Ecologies; AIDS; Cuba.

Resumen: Basándose en los conceptos teóricos de las *Queer Ecologies*, este artículo ofrece una relectura de tres obras del autor cubano Severo Sarduy, teniendo en cuenta sus aspectos socioecológicos. Argumenta que el tratamiento lúdico de motivos ecológicos en el ensayo *La simulación* (1982) y en las novelas *Colibrí* (1984) y *Pájaros de la playa* (1993), anticipa aspectos relevantes de esta teoría al subvertir la hetero y cisnormatividad como ejes centrales de los discursos hegemónicos sobre la naturaleza. A la vez, el pensamiento de Sarduy, que interactúa de manera original con la tradición hispanoamericana, contribuye al enriquecimiento y

descentramiento de conceptos ecológicos *queer*, hasta ahora mayoritariamente circunscritos al mundo anglosajón.

Palabras clave: Severo Sarduy; Literatura; Ecologías *queer*; Sida; Cuba.

INTRODUCCIÓN

Las múltiples crisis ecológicas y sociales como el cambio climático antropogénico, la rápida pérdida de biodiversidad y las migraciones forzadas a raíz de la destrucción y capitalización de entornos vitales nos exigen cuestionar y replantear de manera radical la relación que los humanos, o su parte dominante, hemos establecido con el entorno no humano y más-que-humano bajo el paradigma de la “racionalidad/modernidad” (Quijano 1992, 19). Como nos han enseñado las pensadoras del ecofeminismo, esta construcción de una naturaleza separada del ámbito humano-cultural, “dispuesta” al uso del hombre y su consecuente transformación en valor de cambio, está ligada a la edificación de relaciones de género en términos de utilidad y aprovechabilidad que aproxima la parte no masculina a una naturaleza objetivizada, reificada, y, en última instancia, explotable.¹ La teoría de las ecologías *queer* (*Queer Ecologies*) parte de estos planteamientos ecofeministas, pero los complementa y profundiza al tomar en cuenta la organización/regularización de cuerpos, deseos y sexualidades como eje importante en esta construcción de “otredades” y “propiedades” (valga el término). Situada en la interfaz entre la ecología, el ecofeminismo, la teoría *queer* y la ecocrítica, esta (inter)disciplina pretende analizar, deconstruir y, a la larga, superar dualismos jerárquicos como cultura/naturaleza, masculinidad/feminidad, espíritu/cuerpo, razón/erótica, etc., cuya transformación en categorías ontológicas con características fijas ha contribuido decisivamente a justificar y perpetuar la opresión y la discriminación contra *queers*, homo y bisexuales, personas trans, inter y no binarias, de color e indígenas (Gaard 1997; Sandilands 2005; Alaimo 2010).

Como demuestran las diversas contribuciones recogidas por Catriona Mortimer-Sandilands y Bruce Erickson (2010), la visión positivista de la naturaleza está de antemano conformada por patrones de percepción hetero y cisnormativos que a la vez se ven confirmados por su proyección antropocéntrica en las relaciones no humanas. Así, la reducción de la vida sexual de los organismos humanos y no humanos a una función reproductiva en la teoría de la Selección Natural de Darwin puede explicarse, por un lado, por la moral sexual y el individualismo imperante en

¹ Además de las obligatorias referencias a los “clásicos” del ecofeminismo de autoras como Françoise d'Eaubonne, Val Plumwood y Carolyn Merchant, o el trabajo colaborativo de Vandana Shiva y Maria Mies, vale la pena indagar en otra línea de un “ecofeminismo en Abya Yala” indicado por el grupo venezolano ecofeminista de investigación y acción LaDanta LasCanta, que incluye autoras como Coca Trillini, Fanny Geymonat-Pantelís, Aleira Agreda, Ivone Gebara, Agamedilza Sales de Oliveira, Sandra Duarte, Sandra Raquew, Mareia Moya, Rosa Dominga Trapasso, Mary Judith Ressa, Graciela Pujol, Gladys Parentelli y Rosa Trujillo (LaDanta LasCanta 2017).

la época.² Por otro lado, estas concepciones biológicas tenían y siguen teniendo una parte importante en el bloqueo de conceptos sociales y de convivencia alternativos al paradigma del “futurismo reproductivo” (Edelman 2004) que hace de la procreación el objetivo primordial de la vida humana y no humana.³ Si la teoría *queer* ha puesto entre paréntesis las categorías de naturaleza y de “lo natural” —especialmente en su vertiente deconstructivista—, la teoría de las ecologías *queer*, por el contrario, hace énfasis en la “exuberancia biológica” (Bagemihl 1999; Alaimo 2010, 52-55) caracterizada por diversos comportamientos sexuales en animales no humanos. Estas aportaciones, durante mucho tiempo eclipsadas por el sesgo heteronormativo de la biología, no solo constituyen un argumento convincente contra la “antinaturalidad” de la diversidad sexual esgrimida por conservadores y derechistas (Mendizabal Castillo y González Gaudiano 2023), sino que también sientan las bases de posibles alianzas socioecológicas entre entidades/agencialidades humanas y más-que-humanas. En este sentido, Nicole Seymour (2019, 184) defiende una “empatía *queer*” que “traspasa las fronteras de la identidad y mira con escepticismo las categorías ontológicas establecidas” y que consiste en “cuidar de futuros seres sin nombre ni rostro, incluidos los no humanos, con los que no se tienen vínculos domésticos, familiares ni económicos.”⁴

Tanto Seymour como Mortimer-Sandilands subrayan la importancia de la literatura para proporcionar modelos alternativos de convivialidad que se resisten al “emparejamiento destructivo de heterosexualidad y naturaleza”⁵ (Mortimer-Sandilands 2005, 5). En la línea del *Ecocriticism*, ambas autoras hacen referencia a una tradición literaria —en particular el bucolismo y sus reescrituras más contemporáneas— que rearticula las “nociones de naturaleza y espacios naturales como lugares de resistencia”⁶ (Mortimer-Sandilands 2005, 11) a la matriz heteronormativa. Al explorar las experiencias de sujetos humanos en espacios compartidos con seres más-que-humanos, la literatura pastoral —en su vertiente homófila o “postransexual” (Seymour 2013, 50)— pone en tela de juicio las nociones hegemónicas sobre la naturaleza y “lo natural”. Como afirman Mortimer-Sandilands y Erickson:

En esta tradición literaria pastoral —que también se extendió a la obra de escritores como Walt Whitman y Henry David Thoreau, ambos figuras muy reconocidas en la historia y la

² Para una discusión de los supuestos de la Teoría de la Selección Sexual originalmente formulada por Darwin en *El origen de las especies* y *El origen del hombre*, publicados en 1859 y 1888, respectivamente, y la conceptualización alternativa en la Teoría de Selección Social de Joan Roughgarden, véase Sio-bhan Guerrero Mc Manus (2018).

³ Este argumento ha cobrado nueva fuerza en el contexto de la llamada “guerra cultural”, un concepto de la derecha homo y transfóbica que utiliza argumentos biologicistas para atacar los modos de vida de las personas *queer* y los colectivos sexodisidentes.

⁴ “[...] crosses identity boundaries and looks skeptically at established ontological categories [and consists of taking] care for nameless, faceless future beings, including non-humans, to which one has no domestic, familial, or financial ties”. Todas las traducciones, salvo que se indique lo contrario, me pertenecen.

⁵ “destructive pairing of heterosexuality and nature”.

⁶ “ideas of nature and natural spaces as sites of resistance”.

literatura medioambientales— los críticos gays contemporáneos destacan que los entornos naturales han sido lugares importantes para la exploración de la homosexualidad masculina como práctica natural. Los espacios rurales en particular han servido, en una amplia gama de literaturas, como lugares de libertad para los encuentros homoeróticos masculinos⁷ (Mortimer-Sandilands y Erickson 2010, 23).

Esta rearticulación del vínculo entre sexualidad y naturaleza no se circunscribe, desde luego, a la tradición pastoral masculina —o a su contraparte en las ficciones lesbianas que defienden la naturalidad de relaciones amorosas entre mujeres—, sino que incluye “muchas otras obras literarias que han abordado el sexo y la naturaleza de forma significativa e innovadora y que podrían ofrecerse a una lectura ecológica *queer*”⁸ (Mortimer-Sandilands y Erickson 2010, 24).

Ahora bien, estas reflexiones, articuladas fundamentalmente en el marco de la academia anglosajona, han privilegiado de manera casi exclusiva la producción cultural del hemisferio norte, configurando así un horizonte epistémico que reproduce determinadas jerarquías geopolíticas del saber. En este escenario, la perspectiva de las ecologías *queer* ha tenido, hasta el presente, una incidencia limitada en el campo de los estudios literarios latinoamericanos.⁹ Retomando las reflexiones de Diego Falconí (2021; 2024) sobre las rearticulaciones de lo *queer* en América Latina, el presente trabajo propone entablar un diálogo crítico con el pensamiento ecológico *queer* desde una perspectiva “des-localizada” (Diego Falconí 2024, 263) que contribuye al descentramiento de sus supuestos teóricos, al mismo tiempo que permite evidenciar el vasto potencial que estos despliegan en el contexto latinoamericano. Como se argumenta aquí, la obra de Severo Sarduy se presta de manera particular para explorar la noción de ecologías *cuir* o *cuy(r)* como una inflexión importante dentro de este campo de estudios.¹⁰ Los textos

⁷ “In this pastoral literary tradition —which also meandered into the work of such writers as Walt Whitman and Henry David Thoreau, both highly recognizable figures in environmental history and literature— contemporary gay critics emphasize that natural settings have been important sites for the exploration of male homosexuality as a natural practice. Rural spaces in particular have served, in a wide range of literatures, as places of freedom for male homoerotic encounters”.

⁸ “many other works of literature have engaged sex and nature in significant and innovative ways and could be offered up to queer ecological reading”.

⁹ En una línea de investigación aún emergente, se han comenzado a articular las ecologías *queer* con los estudios literarios latinoamericanos a partir del análisis de obras y autorías específicas. Véanse, por ejemplo, el trabajo de Figueroa y Martínez-Hernández (2021) sobre *La mucama de Omicunlé* (2015), de la escritora dominicana Rita Indiana; el estudio de Assen Kokalov (2024) dedicado a *Las malas* (2019), de la escritora trans argentina Camila Sosa Villada; así como la publicación de Carla Giaudrone (2025) en torno a una serie de ensayos del autor uruguayo-argentino Alberto Nin Frías.

¹⁰ Lejos de reducirse a una cuestión meramente de traducción, los términos *cuir* y *cuy(r)* implican un desplazamiento semántico significativo respecto a la expresión anglófona. En este sentido, Sayak Valencia (2015) sostiene que *cuir* “representa una *ostranienie* (desfamiliarización) del término *queer*, es decir, una desautomatización de la mirada lectora y registra la inflexión geopolítica hacia el sur y desde las periferias en contraofensiva a la epistemología colonial y a la historiografía angloamericana” (Valencia 2015, 34). Desde una perspectiva andina, Diego Falconí propone el término *cuy(r)* para dar lugar a una “enunciación sexodisidente andino que escinde lo *queer*, no solo por el género, sino

del escritor cubano, calificado por Óscar Montero (1998, 162) como “teórico *queer* latinoamericano *avant la lettre*”¹¹, han sido fundamentales para repensar cuestiones relativas a identidades de género y sexualidades no normativas desde genealogías, saberes, y corporalidades distintos a los referidos por las teorías anglosajonas. Anclada en la tradición hispanoamericana e hispánica, e influenciada por el estructuralismo francés, la obra sarduyana se cimienta en diversas tradiciones que reflejan tanto la heterogeneidad cultural de Cuba –punto de partida y de llegada de su obra– como el interés de su autor por otros pensamientos, especialmente las filosofías asiáticas, que “transgrede[n] lo latinoamericano y occidental en su impulso transculturador” (Kulawik 2015, 209).

Si bien los aspectos *queer*/cuir de la obra de Sarduy, el homoerotismo y el “travestismo” omnipresentes en sus ensayos, novelas, poemas y dramas, han sido objeto de numerosos estudios,¹² la presencia de discursos y motivos ecológicos en los textos del escritor cubano permanece inexplorada hasta ahora. Esta ausencia puede sorprender en vista de las múltiples referencias al mundo no humano o más-que-humano, así como el protagonismo de animales, figuras animalescas y seres híbridos que pueblan la narrativa sarduyana, particularmente en su “trilogie animale” (Wahl 1999, 1499) *Colibrí*, *Cocuyo* y *Pájaros de la playa*. No obstante, este *locus vacuus* en la recepción del autor se debe, sin duda, a la “exagerada artificialidad” (González Echevarría 1987, 172) con la que se suele asociar la obra de Sarduy. En Sarduy, el artificio del lenguaje, el “derroche” y la superabundancia de significantes son característicos de una estética neobarroca que el propio autor se ha encargado de teorizar. Así, en un breve ensayo titulado *El barroco y el neobarroco*, escrito en 1972, sitúa “la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza” en el corazón del “festín barroco [...] con su repetición de volutas, de arabescos y máscaras” (Sarduy 1999, 1387). Sin embargo, esta artificialidad del lenguaje neobarroco, si bien refleja un profundo rechazo de la idea de un “retorno a lo primigenio, en tanto que *naturaleza*” (Sarduy 1999, 1386),¹³ –idea con la cual el autor juega en su última novela– no corresponde en todo caso a un desinterés en cuanto a temáticas ecológicas y discursos biológicos por parte del autor. Al contrario, como se argumenta a continuación, estos desempeñan un papel importante en la reflexión teórica, literaria y metaficcional, que el autor desarrolla en torno a lo que podríamos llamar el falso dilema entre cultura y naturaleza.

también por los desplazamientos corporales, raciales y sociales en contextos poscoloniales que históricamente han ocurrido en la zona” (Falconí 2021, 6). Como subraya el autor, no se trata de buscar una traducción “adecuada” del inglés al contexto andino y latinoamericano, sino, por el contrario, de una propuesta conceptual que “desborda la traducción misma” (Falconí 2021, 11), al tomar como base la similitud fonética entre la palabra inglesa *queer* y el cuy, animal doméstico central en las culturales ancestrales andinas.

¹¹ “Latin American queer theorist *avant la lettre*”.

¹² Dada la importancia de esta dimensión en la obra del autor, resulta imposible una enumeración exhaustiva de estudios relevantes. Mención aparte merece el estudio de Ben Sifuentes-Jáuregui (2014, 173-194) que engloba la estética *queer*/cuir de Sarduy bajo el término “Homo-Baroque” y que incluye, además, un análisis de *Pájaros de la playa*.

¹³ Los énfasis pertenecen al original, salvo que se indique lo contrario.

¿Cómo se manifiestan las dimensiones socioecológicas en la obra de Severo Sarduy y de qué manera se articulan con su estética neobarroca y cuir? ¿Cuál es la relación entre las entidades no humanas y las diversidades sexo-genéricas en los diferentes textos del autor cubano? Como se sostiene aquí, a modo de hipótesis, los aspectos ecológicos en la obra sarduyana solo pueden ser comprendidos si dejamos de concebir la naturaleza y “lo natural” en términos habituales que los separan del ámbito humano-cultural y de “lo artificial”. Esta concepción tradicional, que ha influido en la manera en cómo la crítica literaria ha leído hasta ahora a Sarduy, vincula, al menos implícitamente, lo *queer*/cuir con lo artificial, mientras que la naturaleza se asocia con lo heterosexual. No obstante, la obra de Sarduy ofrece, en múltiples niveles, razones para cuestionar esta equiparación entre heterosexualidad y naturaleza. En el presente artículo se propone poner de relieve dicho cuestionamiento a partir de una relectura de tres obras que forman parte del período maduro y tardío del escritor cubano, las cuales evidencian una preocupación sostenida por el mundo más-que-humano, sobre todo animal, convirtiendo en un eje central tanto de su producción teórica como de su construcción narrativa. Dado el lugar fundamental que ocupa la ensayística como espacio de reflexión metaliteraria en la obra sarduyana, se considera pertinente incluir, junto a dos textos narrativos, una publicación perteneciente a este género. De manera paradigmática, *La simulación* (1982) vincula la exuberancia en el entorno más-que-humano con las diversidades sexo-genéricas del mundo humano, al tiempo que establece una relación estrecha entre ecología y textualidad, y entre vida y escritura. Si *Colibrí* (1984) marca el retorno de la novela sarduyana a la naturaleza latinoamericana (François Wahl 1999, 1492), las obras examinadas en este artículo no solo dejan constancia de una inflexión biográfica (González Echevarría 1987, 213) que se ve intensificada por la enfermedad del sida que el autor padeció en los últimos años de su vida —tema central de *Pájaros de la playa* (1993)—,¹⁴ sino también de una creciente implicación en discursos ecológicos que son incorporados, parodiados y resignificados como parte constitutiva de una estética *queer*/cuir.

1. TRAVESTISMO ANIMAL Y LA NATURAL TEATRALIDAD DEL GÉNERO EN *LA SIMULACIÓN* (1982)

Del mismo modo que Sarduy mezcla géneros y estilos para fundirlos en su polimorfa y metamorfoseante obra, que abarca además formas de expresión tan diversas como

¹⁴ En una de sus últimas entrevistas con Susanne Klengel, el autor explica esa relación entre enfermedad y escritura: “Yo me enfermé, estuve dos veces en el hospital, cada vez durante tres semanas. Eso cambió mi escritura de modo que ese ‘yo’ es mi Yo, un Yo no-sufriente porque no hubo gran sufrimiento físico, pero es mi Yo hospitalizado. Es la imagen de la enfermedad y cambió mi escritura como es natural. Ese ‘yo’ es el Yo de mi cuerpo, con todas las cicatrices. Queda una cicatriz, que todavía no he escrito, en la lengua. Residuo de una caída; la cicatriz es la memoria, la que quiero, sin saberlo, conservar” (Sarduy y Klengel 1994, 41).

la escritura, la pintura y la radio, sus ensayos incorporan conocimientos de disciplinas heterogéneas como la historia del arte, la literatura, la astronomía, el psicoanálisis y la biología, sin distinguir entre ciencias “duras” y “blandas”. Este enfoque heteróclito caracteriza también *La simulación*, libro de ensayos que recoge una serie de textos, algunos originalmente escritos en francés, previamente publicados en revistas, periódicos y catálogos de exposición. En los términos del propio autor, estos textos abordan “fenómenos disímiles, procedentes de espacios heterogéneos y aparentemente inco nexos que van desde lo orgánico hasta lo imaginario, de lo biológico a lo barroco: mimetismo (¿defensivo?) animal, tatuaje, travestismo (¿sexual?) humano, maquillaje, *Mimikri-Dress-Art*, anamorfosis, *trompe-l’œil*” (Sarduy 1999, 1264). Al equiparar las distintas prácticas de simulación, de autotransformación y de “contraquillaje” (Sarduy 1999, 1303) en el mundo humano y más-que-humano, Sarduy desdibuja la frontera habitualmente trazada entre naturaleza y artificio, entre esencia y apariencia, entre presencia y representación. Como resume González Echevarría,

[la] tesis central del libro es que hay una ‘pulsión simuladora’ implícita en el instinto de muerte cuyo resorte es lo biológico. Lo ‘natural’ –también en el sentido de lo ‘normal’– sería siempre entonces lo simulado. Es decir, suponemos con automático platonismo que la copia es lo débil, lo secundario, mientras que el modelo es lo primario, lo fuerte, lo natural. Sarduy invierte este hábito mental: la copia es lo más fuerte porque es lo que pone en movimiento, lo que genera la capacidad subversiva, cambiante en el modelo, que sólo sobrevive en la copia” (González Echevarría 1987, 215-216).

Para fundar su especulación sobre la “pulsión simuladora” en el criterio de la evidencia, Sarduy retoma la noción del mimetismo, tal y como lo había planteado dos décadas antes Roger Caillois (1960), amigo del escritor cubano en París,¹⁵ en *Méduse et Cie*. En este libro, el escritor francés examina el mimetismo, es decir, la capacidad de ciertos organismos para imitar a otros, como “modelo” para interpretar las prácticas del disfraz en las culturas humanas. Contrariamente a la idea darwiniana de que los coloridos dibujos y refinados arabescos en las alas de mariposas no son sino trucos de supervivencia a nivel de individuos y especies, sostiene, como lo cita Sarduy en su ensayo, “que existe en el mundo vivo una ley de disfrazamiento puro, una práctica que consiste en hacerse pasar por otro, claramente aprobada, indiscutible, y que no puede reducirse a ninguna necesidad biológica derivada de la competencia entre las especies o de la selección natural.” (Sarduy 1999, 1269). Siguiendo a Caillois, y alegando estudios biológicos que parecen comprobar “la perfecta inutilidad del mimetismo” (Sarduy 1999, 1269) en el mundo de insectos, Sarduy establece una analogía entre este y el

¹⁵ En una entrevista de Rubén Gallo con François Wahl, compañero de Sarduy desde los años 1960 hasta su muerte en 1993, se menciona la amistad entre Sarduy y Roger Caillois, discutiendo las influencias que este tuvo en la obra del escritor cubano (Gallo 2006, 55). Sarduy retomó, además, la labor de Caillois como mediador importante de la literatura hispanoamericana en Francia (Klengel 1994, 41).

mundo humano. En concreto, hace referencia a “lo travesti” (Falconí Trávez 2024, 264), término originalmente peyorativo que ha sido apropiado y transformado, en el contexto latinoamericano, en un sustantivo político.¹⁶ Análogamente a los insectos, que simulan una hoja, haciendo brotar apéndices, líneas, manchas y huecos, “que un saber genético destina a ese espejismo” (Sarduy 1999, 1297), “el travesti” se transforma, en un acto de “autoplástica”, para ser “cada vez más mujer” (Sarduy 1999, 1298). Sin embargo, no se trata, para Sarduy, de adecuarse al “modelo” de mujer:

el *travestismo* propiamente dicho, impreso en la pulsión ilimitada de metamorfosis, de transformación no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita, y desde el inicio del ‘juego’ aceptada como tal, irrealidad cada vez más huidiza e inalcanzable –ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer (Sarduy 1999, 1267-68).

Para nombrar este “yendo más allá”, Sarduy utiliza el término *hipertélico*, de un tono inconfundiblemente lezamiano,¹⁷ que refiere de manera paradójica a una finalidad sin fin. De acuerdo a la interpretación de Caillois, el mimetismo, llevado por Sarduy a una práctica perpetua, corresponde a un deseo de desaparecer.¹⁸ Esta idea de transformación infinita y gratuita observable en el “mundo natural” condensa, para decirlo con una metáfora que no fuera ajena al autor, el material que compone la estrella sarduyana: hipertelia barroca (Góngora, Lezama Lima), pulsión de muerte (Freud, Lacan), interdependencia y causalidad (Buda).

La inversión de la habitual relación entre modelo y copia en la práctica del travestismo humano y más-que-humano tiene consecuencias verdaderamente subversivas

¹⁶ Véase también el trabajo igualmente combativo y revelador de Marlene Wayar (2021). La autora nos recuerda, entre otras cosas, el origen en el teatro francés “[e]n una época en que a las mujeres no se les permitía trabajar en la actuación, los personajes femeninos eran interpretados por varones, los travestis. Pero lo interesante está en la apropiación: en principio, esto de “hacer de mujer” era una obligación, algo que hacía cualquier varón porque deseaba ser actor, porque recién estaba empezando y se prestaba a hacer este papel. Ahí es donde se va a colar la traba que quiere con todas sus ansias ese rol. ‘Yo quiero ese papel eternamente!’ va a decir contenta de tener esa obligación de participar de la obra vestida y hecha toda una mujer” (Wayar 2021, 21).

¹⁷ Contrariamente a lo que sostiene Sifuentes-Jáuregui (2014, 186), la noción de lo hipertélico no es del todo original, ya que aparece –además del trabajo ya mencionado de Caillois (1960, 115; 163)– en *Paradiso*, de José Lezama Lima, como parte del discurso sobre la homosexualidad masculina. En el famoso diálogo entre Fronesis y Foción, este último habla de “una hipertelia de la inmortalidad, o sea una busca de la creación, de la sucesión de la criatura, más allá de toda casualidad de la sangre y aún del espíritu” (Lezama Lima 1980, 406). A juzgar por una nota a pie de página en *La simulación*, Sarduy retoma el término de ambos autores para su “lectura del travestismo en función del mimetismo” (Sarduy 1999, 1293). En este sentido, François Wahl sitúa el ensayo de Sarduy “du point où se recoupe Lezama et Caillois” (Wahl 1999, 1522).

¹⁸ Un eco de esta idea puede encontrarse en *Las malas*, novela reciente de la escritora argentina Camila Sosa Villada, que conecta con el pensamiento sarduyano de un modo quizá más subliminal que evidente: “Son una caravana de gatas, apuradas por las circunstancias, con la cabeza muy baja, ese gesto que las vuelve invisibles [...] Tan sólo con agachar la cabeza las travestis logran el don de la transparencia que les ha sido dado en el momento de su bautismo” (Sosa Villada 2019, 22-23).

cuando se aplica al conjunto de identidades sexuales y de género, carentes ya en su principal *teatralidad* de un modelo primigenio de feminidad y masculinidad en el que puedan consolidarse, cuestionando así de manera radical la cisnormatividad. Como bien observa Ben Sifuentes-Jáuregui (2014, 185), “la teorización de Sarduy sobre el travestismo [...] anticipa y excede una conceptualización del drag como crítica de la performatividad de género”,¹⁹ que unos años después se asociará con el nombre de Judith Butler. Si bien es cierto que Sarduy, al transformar/transcribir el cuerpo-soporte hasta hacerlo desaparecer, anticipa también la tendencia propia de la teoría de performatividad de abstraer de cuerpos concretamente y físicamente “en disputa” (Sifuentes-Jáuregui 2014, 186-187), parece significativa en este contexto la referencia a lo biológico. Para Butler (2007) se trata precisamente de liberar el sexo de su vínculo directo con lo biológico –en el sentido de una materialidad preconstituida– e introducirlo en la discursividad que estaba reservada, en la teoría feminista de corte estructuralista, al género. Al rechazar la separación entre el “sexo-como-materia” (Butler 2007, 104) y el género como construcción cultural, esta teórica cuestiona, en consonancia con cierto pensamiento ecofeminista, “una formación discursiva que opera como una base naturalizada para la diferenciación entre naturaleza/cultura y las estrategias de dominación que esa distinción sostiene” (Butler 2007, 104). No obstante, es aplicable también a Butler lo que Nicole Seymour (2013, 4) mantiene con respecto a los estudios *queer* en general, a saber, que estos “con regularidad se centra[n] en las designaciones de ‘naturaleza’ y ‘natural’ sin teorizar ni contextualizar los propios términos”²⁰. Al dismantelar “la postura que fundamenta la opresión universal en la biología” (Butler 2007, 106), la teórica tiende a abandonar toda conceptualización de naturaleza, asignándola una posición ambigua: “a la vez aborrecida y necesaria, como una especie de chivo expiatorio conceptual”²¹ (Seymour 2013, 4).

En este contexto, la intervención de Sarduy es de particular interés para las ecologías *queer* –e incluso podría pensarse en él como precursor de dicha teoría–, ya que entiende la performatividad/teatralidad del género, el exuberante y desestabilizador deseo de autotransformación, como una práctica universal que caracteriza el comportamiento animal en su totalidad, sin distinguir entre humanos y no humanos. Así, el autor sostiene, defendiéndose de posibles acusaciones de antropocentrismo, que “[e]l hombre y los insectos son solidarios de un mismo sistema y excluir a los últimos de todo sistema humano sería aún más absurdo” (Sarduy 1999, 1268). Esta comprensión holista “del universo en la que todo coincide” y “en la que es lícita cualquier proyección, en la que todo se explica en recíprocas interacciones” (Moulin Civil 1999, 1675) resuena en muchos sentidos con las ideas de interrelacionalidad e interdependencia que caracte-

¹⁹ “Sarduy’s theorization of transvestism [...] anticipates and exceeds a conceptualization of drag as a critique of gender performativity”.

²⁰ “regularly queer scholarship targets designations of ‘nature’ and the ‘natural’ while failing to theorize or contextualize the terms themselves”.

²¹ “both abhorred and needed, as a kind of conceptual whipping boy”.

rizan el pensamiento ecológico *queer*. Sin embargo, la teoría sarduyana de la “pulsión simuladora” también revela diferencias con respecto a estas conceptualizaciones más recientes. Partiendo del “presupuesto materialista de que los cuerpos son materia organizada y en continua relación con un medioambiente que no es puramente semiótico”, las ecologías *queer* rechazan una visión

que consideraba a los seres no humanos como entidades pasivas, dominadas por el funcionalismo de sus instintos y, por tanto, incapaces de verse gobernados por el principio del placer, un principio que haría posible conductas sexuales tan perversas y polimorfas como las del propio ser humano (Mc Manus 2018, 466).

En cambio, al hablar de “un saber genético” que “destina” (Sarduy 1999, 1297) a organismos vegetales y animales a una transformación perpetua y excesiva, Sarduy parece reproducir el prejuicio común de estos últimos como “máquinas genéticamente controladas”²² (Alaimo 2010, 55). No obstante, esta teoría, que no esconde cierta afinidad con el vitalismo finisecular (González Echevarría 1987, 216), no pretende levantar un muro entre humanos y no humanos, situando a los primeros del lado de la cultura y a los segundos del lado de la naturaleza. Al contrario, Sarduy generaliza el principio de placer –y su compleja relación con la pulsión de muerte–²³ aplicándolo al conjunto de las prácticas vitales, incluyendo animales y plantas en las filas de las “criaturas culturales”²⁴ (Alaimo 2010, 57). El principio de lo *hipertélico* atraviesa entonces todas las capas de lo que podríamos llamar, con Donna Haraway (2008, 15-16), “*naturecultures*” –lo orgánico y lo imaginario, lo biológico y lo barroco– y vincula así las prácticas creativas en el ámbito humano –la literatura, la pintura, la música, etc.– con la diversidad exuberante en el mundo más-que-humano. En otras palabras, el “instinto de simulación” engloba tanto al artista, que traza sus líneas y colores sobre un lienzo, como a la mariposa, en cuyo cuerpo brotan –¿hace brotar?– líneas, manchas y apéndices. El resultado es una naturaleza extrañamente artificial y una artificialidad no por ello menos natural.

2. NATURALEZA “RARA” Y DISCURSO PARÓDICO EN *COLIBRÍ* (1984)

La representación de una naturaleza diversa, abundante y –desde un punto de vista “occidental”– incommensurable, constituye uno de los ejes centrales de la literatura hispanoamericana. Como afirma Roberto González Echevarría,

²² “genetically driven machines”.

²³ Hay aquí otro diálogo posible con la *Queer Theory*, particularmente en relación a la llamada “tesis antisocial” atribuida a dos libros de gran impacto en este campo de estudios: *Homos* (1995) de Leo Bersani y *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004) de Lee Edelman. Para un breve resumen del debate véase Caserio *et al.* (2006, 819-828).

²⁴ “cultural creatures”.

[d]esde los cronistas de Indias, desde los grandes libros de viajeros del siglo XIX y el *Facundo*, desde las *Silvas* de Bello hasta el *Canto General* de Neruda y *Los pasos perdidos* de Carpentier, la naturaleza americana, con su singularidad y exuberancia, ha sido el emblema de lo nuevo, de lo distinto, de lo inédito –de lo raro (González Echevarría 1987, 226-227).

En *Colibrí*, la quinta de las siete novelas escritas por Severo Sarduy, el autor retoma la naturaleza como temática principal de estos discursos fundacionales, que alcanzan su punto álgido en las primeras décadas del siglo XX con la llamada *novela de la selva*, ofreciendo a sus lectores una versión “cuirizada” o “encuyada” (Falconí 2021, 10) de este subgénero. Para ello, el autor cubano se vale de los distintos niveles de significación sexual de estas novelas que, según la convención establecida, “narra[n] las nupcias del hombre americano con la naturaleza virgen del Continente, y cómo de la lucha amorosa entre ambos surge la cultura hispanoamericana” (González Echevarría 1987, 228). Particularmente en *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, y en *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, obras fundamentales en las que Sarduy se inspira para su versión de la novela de la selva, la representación de la naturaleza más-que-humana como femenina, al mismo tiempo tentadora y temida por los sujetos masculinos, es bastante explícita y presente en las distintas capas de narración. De acuerdo a la crítica feminista de la novela de Rivera, iniciada por Montserrat Ordoñez y Sharon Magnarelli (1987), la novela del escritor colombiano establece una ecuación entre naturaleza y feminidad, que sirve de pantalla de proyección de las ansiedades sexuales del narrador.²⁵ Pero como deberíamos añadir desde una perspectiva *queer/cuir*, la novela también establece una ecuación entre naturaleza y heterosexualidad, ya que los deseos, acciones y agresiones sexuales que tienen lugar en la novela/selva se limitan al encuentro –“real” e imaginario– entre hombres y mujeres.

La novela de Sarduy invierte esta ecuación al trasplantar los *topoi* centrales de los libros selváticos, incluyendo las mitologías fundacionales que los preceden (El Dorado), a una naturaleza aún más “rara”, exuberante y extravagante que la de su modelo. Como una especie de mimetismo –y recordemos que este, según el mismo autor, no tiene nada que envidiar al original mimetizado–²⁶, la novela de Sarduy nos transporta

²⁵ Con respecto a la novela de Rivera, la crítica ha insistido en una lectura del texto que permite ver en sus “grietas” –la voz “rota” y poca confiable del narrador– una masculinidad que hoy podríamos llamar “tóxica”. Por otra parte, Ordoñez ha llamado la atención desde temprano sobre la sororidad entre las figuras femeninas. Una compilación de distintas perspectivas feministas sobre *La vorágine* puede encontrarse en el libro *Mujeres frente a la vorágine amazónica*, editado por Daniella Sánchez Russo y Laura Victoria Navas (2024).

²⁶ François Wahl, sin duda uno de los más íntimos conocedores de la obra de Sarduy, señala una continuidad entre el ensayo y la novela que distingue esta última de las novelas anteriores en términos de “l’homogénéité de l’appareil métaphorique, constamment animal, avec l’usage de la simulation qui l’accompagne. Référence redoublée, dans la 1ère partie, para le bestiaire des divinités maya. Dans la 2ème partie, le body-art (renvoi au mannequin Veruschka), la matérialité de l’écriture (renvoi à la peinture de Severo) et le trompe-l’œil sont noués à l’animal (la puce). La 3ème partie n’est rien d’autre que la mise en cage de l’oiseau, sur qui les humains donnent libre cours à leur sadisme. La 4ème partie pousse à l’extrême l’exubérance du végétal qui, depuis le début, enlaçait le monde animal ; et ce

a una selva tropical, reminiscente de la cuenca del Orinoco de *Los pasos perdidos* o de su precursor, *Canaima* (1935), de Rómulo Gallegos. Parte del relato está ambientado en la Casona, un establecimiento-prostíbulo administrado con mano firme por la Regente (sic), una proxeneta entrada en años que contrata al joven Colibrí como bailarín gogo. Este personaje, de pelo rubio oxigenado y de cejas negras conectadas por el medio, comparte la tabla de baile con el Japonesón, un karateca o luchador sumo llamado también “Máximo nipón” (Sarduy 1999, 697),²⁷ de fuerza equivalente a la del “Pájaro” fortachón. Bañados en aceite y con los cuerpos relucientes, los dos se entregan a su ritual de lucha-juego ante los ojos de un público de “ballenas” igualmente envejecidas que su anfitriona. Según François Wahl, esta escena representa “une mythologie animale inversée de Moby Dick” (Sarduy 1999, 1493), que sitúa, a modo de una *mise en abyme*, los animales submarinos en la situación de espectadores deseosos de seguir el espectáculo erótico entre el sumo y el pájaro. El espectáculo termina con la primera fuga del par inseparable –desdoblamiento figural característico de la narrativa sarduyana– al interior de la selva, o, a juzgar por la “cabeza colosal olmeca” (Sarduy 1999, 693) que encuentran en su camino, anunciada ya por el título del primer capítulo, a Mesoamérica. En el motivo de la fuga *Colibrí* retoma otro elemento central de los libros de la selva, pero mientras en estos suelen ser los héroes masculinos quienes están detrás de las prófugas femeninas, aquí el “acoso” –otra alusión a la obra de Carpentier– lo llevan a cabo la Regente, mujer exuberante e hipertélica, y sus “cazadores”.

La narración épica en la selva –las aventuras y desventuras del protagonista masculino en un entorno “natural”– se combina, en *Colibrí*, con elementos de otro subgénero relevante para nuestra lectura: la literatura pastoral. En la segunda fuga del protagonista, el paisaje se transforma inesperadamente en el de un “verano alpestre” (Sarduy 1999, 745), donde se encuentra con un “probable pastor” (Sarduy 1999, 748) entre las ruinas de una ermita. “[C]omo dos animales que se reconocen y auxilian” (Sarduy 1999, 748), el ovejero y el pájaro aprovechan el fortuito e (im)probable encuentro:

Mas no aplacó tanta contienda la mutua sed que sentían esos cuerpos que había afrontado el azar. Pronto, entre risas y simulados desafíos, prestos de comparar fuerzas, quedaron enfrascados en un brutal combate a lo largo del cual, entre manotazos y trompones que creían atenuar por respeto a las leyes del juego, caían y, recuperado el precario equilibrio, volvían a caer, siempre abrazados sobre las ruinas (Sarduy 1999, 749).

Más tarde, ya reunido el protagonista con su *pendant* y en tierra americana, encontramos una variación del ejercicio pastoral entre Colibrí y el Japonesón, cuando los dos “[u]no sobre el otro, ruedan sobre la hierba húmeda, sobre las sensitivas que

dernier change de sens : il est déguisement des chasseurs-persécuteurs, puis véhicule de mort” (Wahl 1999; 1494).

²⁷ El nombre alude a la figura de Japonesita, dueña del burdel en *El lugar sin límites* de José Donoso. Entre los escritores del llamado *boom*, es el autor chileno el más apreciado por Sarduy.

se cierran”²⁸ (Sarduy 1999, 774). Al inscribir el deseo *queer/cuir* en un paisaje natural, donde se escucha (o no) “el rumor de la tierra”, “[l]a savia ascendiendo por los troncos que se bifurcan, la libación de una mariposa, el brusco salto de un conejo” (Sarduy 1999, 774), la novela de Sarduy alude de manera lúdica a la tradición homófila de la literatura pastoral. Como hemos visto, esta se considera particularmente relevante dentro de las ecologías *queer* “para imaginar una historia *queer*, un espacio *queer* y, de hecho, una naturaleza *queer*: la ‘naturalidad’ idealizada y bucólica del homoerotismo pastoral”²⁹ (Mortimer-Sandilands y Erickson 2010, 4).

En *Colibrí*, sin embargo, esta “naturalidad”, si bien desarticula la asociación de naturaleza y heterosexualidad que caracteriza también la novela de la selva, se convierte a su vez en objeto de una deconstrucción radical. Como afirma González Echevarría,

en *Colibrí* se desmontan también los mitos que sostienen el mundo *gay*, según podremos observar. Lo pastoril representará una versión más de la utopía americana, mientras que lo épico será una epopeya invertida (valga la palabra), cuyo fin será la creación de un héroe que basa su poder en la sumisión autoritaria del Otro (González Echevarría 1987, 228).

No se trata, para Sarduy, de “autentificar” una práctica sexual al articularla con una naturaleza “profunda”. A diferencia de la “novela naturalista” que “esconde el artificio disfrazándola de naturaleza, de ‘cosa normal’”, como sostiene el autor en un ensayo recientemente publicado (Sarduy 2019, 21), *Colibrí* expone el artificio implícito en la representación de la naturaleza en los distintos niveles de narración. Así, lo *queer/cuir* del texto no se reduce al plano de la acción —el escenario bucólico o de la subcultura *gay*— y de sus personajes —sujetos a una constante metamorfosis— sino que concierne al relato en su totalidad, incluyendo la representación de la naturaleza —desde la aparición insospechada de un paisaje nevado en un bar tropical, pasando por los repentinos cambios de escenarios naturales, hasta las numerosas referencias intertextuales y los comentarios metaliterarios que permean el texto literario.³⁰ La estrategia de ese encuicamiento del texto es la de la parodia así como la definió el autor, basándose en la teoría de Mijaíl Bajtín, cuyo “sustrato y fundamento” sería “el carnaval, espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo ‘anormal’, en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia” (“El barroco y el neobarroco”, Sarduy 1999, 1394).

²⁸ Cabe señalar el carácter interactivo de ese encuentro entre las figuras y plantas. El nombre científico de estas últimas es *Mimosa pudica*, una especie nativa de los trópicos sudamericanos que cierra sus hojas cuando se somete a un estímulo físico. De ahí el uso metafórico del término *mimosa* para personas particularmente sensibles. Agradezco a Yolanda Cáceres Castellanos por señalarme este aspecto.

²⁹ “to imagine a queer history, a queer space, and indeed a queer nature: the idealized, bucolic ‘naturalness’ of pastoral homoeroticism”.

³⁰ En uno de ellos, la narradora —identificada una y otra vez con el autor— se queja de las voces intrusas que le disputan la soberanía sobre el texto, haciendo mención directa de la tradición bucólica: “Me han robado, esas bandoleras, el relato, para llenármelo de pompones, arcaísmos y mariconerías de novelas pastorales, adjetivos inútiles, sinónimos y antónimos, complicaciones gratuitas y palabras repetidas” (Sarduy 1999, 754).

La utopía de *Colibrí* no consiste, pues, en “normalizar” las sexualidades e identidades *queer*/cuir situándolas en un entorno natural que evoque su “inocencia”. Al contrario, la novela resalta lo desmesurado, lo raro y lo “monstruoso” (González Echevarría 1987, 239) que caracteriza tanto la naturaleza como el sexo que tiene lugar en ella (que además forma parte de ella) y que trasciende la función reproductora del texto literario “cuyo propósito no es la conducción de un mensaje” (Sarduy 1999, 1402). En este sentido, *Colibrí* articula y vuelve productiva, a nivel textual, la fuerza desorganizadora del deseo *queer*/cuir en relación con el “orden natural”, tal y como afirma Jack Halberstam (2020) en una apreciación crítica de las ecologías *queer* que identifica “lo salvaje” con “formas de encarnación sin restricciones, la negativa a someterse a la regulación social, la pérdida de control, lo impredecible”³¹ (Halberstam 2020, 3). Para Sarduy se trata de liberar tanto la literatura como la sexualidad de todo utilitarismo y reemplazarlo por la función del placer, “es decir, erotismo en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción. Una transgresión de lo útil, del diálogo ‘natural’ de los cuerpos” (Sarduy 1999, 1402).

Colibrí celebra “lo homosexual como utopía anacrónica” (González Echevarría 1987, 237) en la que el juego reina sobre la sobriedad, la ficción sobre el realismo, el placer sobre la reproducción, y la abundancia sobre la austeridad. Sin embargo, la novela anuncia también la finitud de la misma al verse infiltrada por las siglas de una enfermedad que tuvo efectos catastróficos tanto en las comunidades sexodisidentes como en la propia vida del autor. El sida aparece, probablemente por primera vez en la literatura hispanoamericana (Ingenschay 2006), en la novela de Sarduy de manera encriptada: descrito primero como “[u]n mal obscuro, sin nombre, [que] los iba devastando” y por el que “[l]legaron a temer unos de los otros, a no tocarse” (Sarduy 1999, 787), a continuación, la enfermedad es aludida inequívocamente por un acróstico formado por las letras del acrónimo en lengua inglesa y española (Meruane 2012, 62):

Ya febril y agotado, sudoroso, Colibrí pasó la noche en claro: el rostro de la Gerente, como el de un indonesio travestí senecto, con una gran pamelá, lo contempló en silencio.

—Aquí sí que se acaba todo —susurró al Japonés

—Inútil sería continuar —respondió el Sanote

—Debemos de abandonar a estos escrofulosos.

—Sí. Y en seguida.

Esa misma noche, envuelto en un plástico transparente y encordelado, los adeptos de la Mona dejaron deslizar hasta el río el primer cadáver. Más que un cuerpo, era un saco hinchado de pus y de morbo: la boca áspera y carcomida, abandonada a las ratas; la nariz supurante; un sarcoma rosáceo le ampollaba la frente.

Se tiraron al agua Colibrí y el Chinote.

Intentaron nadar hasta la orilla.

Derecho, siempre derecho, braceando con fuerza.

A ver si llegan... (Sarduy 1999, 788).

³¹ “unrestrained forms of embodiment, the refusal to submit to social regulation, loss of control, the unpredictable”.

Resulta significativo que este encuentro primero de la literatura hispanoamericana con la pandemia del VIH tiene lugar en la selva, más concretamente en un barco de traficantes de monos, ya que evoca algo como la escena originaria de la pandemia. Como hoy es sabido, el VIH, causante del sida, es el resultado de una mutación provocada por la transmisión viral entre distintas especies –de monos a simios y de simios a humanos–. Este proceso, conocido como transmisión zoonótica, está directamente relacionado con el avance de la intervención humana en espacios silvestres. En la versión carnavalizada de Sarduy, la transmisión tiene lugar en “un asilo fluvial para hombres y simios” (Sarduy 1999, 783), los primeros con los “torsos desnudos y tatuados” y con “el bulto quemante de sus sexos” (Sarduy 1999, 785), mientras que los segundos, cautivos en jaulas, “salían disparados, con las patas abiertas y el falo erecto, dando insoportables chirridos y se ahogaban en los remolinos al menor tanguero de la nave estulta” (Sarduy 1999, 783).³² La proximidad entre cuerpos humanos y animales no solo intensifica la dimensión neobarroca y paródica del episodio, sino que dramatiza, en clave excesiva, la porosidad interespecie que subyace al imaginario del origen del VIH. Sin embargo, este cruce entre enfermedad y ecología –central en la configuración de la escena– no ha recibido atención suficiente en los estudios sobre el sida en la obra de Sarduy, que han privilegiado otros marcos interpretativos, tales como la ciudadanía (Ingenschay 2006), la globalización (Meruane 2012) o la “profanación” de la pandemia (Vaggione 2013).

3. PAISAJE POSTCATASTRÓFICO Y EMPATÍA TRANSESPECISTA EN PÁJAROS DE LA PLAYA (1993)

Si en *Colibrí* el protagonista y su desigual pareja logran escaparse de la enfermedad tirándose al río, las figuras de *Pájaros de la playa* no corren con la misma suerte. Esta novela, la última escrita por Sarduy ya afectado por las complicaciones relacionadas con el virus, transcurre en un sanatorio en el que unos “jóvenes prematuramente marchitados por la falta de fuerza, golpeados de repente por el mal” (Sarduy 1999, 920) pasan sus días, conscientes de que pueden ser sus últimos, entre exámenes médicos, tareas de higiene personal y otros menesteres cotidianos dificultados en extremo por su desmejoramiento físico. En comparación con otras novelas de Sarduy, *Pájaros de la playa* deja de ser tan neobarroca como sus antecesoras y restaura, hasta cierto punto, el “pacto mimético entre texto literario y mundo, entre autor y lector” con el que su obra anterior había consecuentemente roto (Gracia Rubio

³² Entre las diversas alusiones a la novela selvática que pueden encontrarse en esta sección –el barco recuerda a las lanchas de los caucheros en Rivera y Gallegos o a las de los conquistadores imaginados por el narrador de Carpentier; el remolino es una clara referencia a *La vorágine*– destaca la articulación de discursos sobre la naturaleza, la sexualidad y la enfermedad, que también ocupa un lugar importante en este subgénero. Piénsese, por ejemplo, en los sueños y delirios eróticos del narrador de Rivera o en el personaje de Nicasio en *Los pasos perdidos*.

1997, 179).³³ Si bien no se llama la enfermedad por su nombre ni siquiera de forma codificada, hay suficientes alusiones a lo largo del texto para dejar claro que los personajes de la novela padecen los síntomas de sida. En una época en la que aún había incertidumbre sobre las causas de la enfermedad, y, lo que es más grave, para la cual todavía no existía un tratamiento efectivo, la narración de *Pájaros de la playa* se suma a las conjeturas que circulaban en su momento:

Se ignoraba, si las había, las tortuosas madejas tejidas por el contagio: era posible que todo fuera un engendro de los demonios coléricos y sedientos de linfa animal, que pululan en el plano astral. O bien el efecto de la sangre mórbida de los orangutanes tornasolados, más pícaros y potentes que el hombre, cuyos coágulos, poco después de la caza y antes de los combates estivales, se impregnan en la piel los guerreros de ciertas tribus (Sarduy 1999, 925).

Aquejados por la enfermedad, cuyos orígenes adquieren en *Pájaros de la playa* una dimensión casi mitológica, los personajes se entretienen sin embargo con los pequeños eventos que ocurren en el lugar que, por su forma, llaman el pentágono. Así, presencian la llegada de Siempreviva –figura típica de la ficción sarduyana por su hipertelia, es decir, por ser “más-que-mujer”– que se instala con su gato miniaturizado y revistas de moda en una de las habitaciones de la casa colonial, aunque aparentemente no sufre del mismo mal que los demás internados. Durante su estadía en el sanatorio, la superviviente de un accidente, que sufrió cuando aún llevaba el nombre Sonia y una vida de lujo, se enamora de uno de los médicos que, por su aspecto físico, recibe el apodo de Caballo. Desde la llegada de Caimán, promulgador convencido de la “medicina verde” (Sarduy 1999, 943) que le promete una terapia rejuvenecedora con remedios exclusivamente naturales, Siempreviva está obsesionada con recuperar su antiguo esplendor y semblante.

El saurio aparece por primera vez,³⁴ al igual que los jóvenes prematuramente marchitados, “entre camaleones, iguanas, lagartos saltadores y otros animalejos fulgurantes y rápidos como relámpagos” (Sarduy 1999, 918) que pueblan la costa de una isla al mismo tiempo abstracta (“la simple yuxtaposición de tres franjas”, Sarduy 1999, 917) y un poco más concreta (el “reflejo puntual de la otra isla [léase: Cuba] en el azogue del océano”, Sarduy 1999, 918).³⁵ Caracterizado más tarde como “un utopista empede-

³³ Lina Meruane relaciona este “abandono” de elementos neobarrocos en la novela con la enfermedad del autor: “Tras pasarse ‘meses sin poder escribir’ el escritor retomaría la pluma y lo que surgió fue la necesidad de un texto menos elaborado lingüísticamente (también menos metafórico) que le permitiera desnudarse para la denuncia en un registro autobiográfico” (Meruane 2012, 63).

³⁴ La figura de Caimán ya está presente en *Cucuyo* (1990), novela anterior de Sarduy, donde también tiene el papel de médico y “herbero” (Sarduy 1999, 823).

³⁵ Como puede deducirse de la combinación de informaciones textuales y extratextuales, la isla reflejada es Cuba y su reflejo Tenerife. Según François Wahl, “[l]es références visuelles ou culturelles sont, comme toujours, multiples. L’île est une synthèse de Lanzarote et Tenerife, l’ascension mêle les volcans de Lanzarote et le Teide. Le Pentagone est pur une part une mosquée, mais qui doit quelque chose à l’Hôtel Las Salinas (Lanzarote), et la maison de l’architecte est celle de César Manrique très précisément décrite” (Wahl 1999, 1501). Sin embargo, Lina Meruane (2012) ofrece otra interpretación al

nido, o un delirante benigno como todos los de su país” (Sarduy 1999, 958), Caimán es un exiliado cubano que “se afeitó la barba para evitar reminiscencias habaneras” (Sarduy 1999, 932) en una especie de “mimetismo” que evita cualquier confusión con el Máximo Líder de aquella isla. En la playa comparte con los “pájaros” –nombre despectivo para hombres homosexuales en Cuba– un paisaje marcado como postutópico y postcatastrófico. A modo de una analepsis, el relato en tercera persona, que solo más tarde cambia por el diario en primera persona del Cosmólogo (uno de los *alter ego* del autor), introduce en un mundo en el que los jóvenes, aún en pleno control de sus capacidades físicas, se entregan a los ejercicios cotidianos “prestos a afrontar el viento en remolinos del mar” (Sarduy 1999, 917). Sin embargo, esta imagen utópica de una comunidad de naturistas “multitudinaria y móvil” (Sarduy 1999, 918) de pronto se enturbia por la visión de un presente en el que el “paso efímero de jovencuelos no era más que una reverencia a la retórica ecologista de sus padres, una marca de la abominación que sentían por las trusas –despreciaban a los bañistas cubiertos con la injuriosa denominación de ‘textiles’” (Sarduy 1999, 918). Operación típicamente barroca, las palabras del campo semántico de “vitalidad” –“fuertes”, “tensos”, “puro” (Sarduy 1999, 917)– se yuxtaponen a las de “transitoriedad” –“huellas” (Sarduy 1999, 917), “años ha”, “nada” (Sarduy 1999, 918). Al igual que los reptiles actuales (camaleones, iguanas, lagartos, caimanes, pero también los pájaros) en los que sobrevive algo de “los dinosaurios que fueron en un lejano ayer” (Sarduy 1999, 917), los jóvenes actuales son “supervivientes” (Sarduy 1999, 918) de una catástrofe –el sida– que ha acabado brutalmente con la utopía ecológica –y sexual– de sus padres.³⁶

Ante la enormidad del sida, que arrancó brutalmente a los jóvenes de sus vidas acostumbradas y despojó sus cuerpos de fuerza al punto de quedar reducidos, como lo anota amargadamente el Cosmólogo en sus diarios, a un “saco de pedos y excrementos” (Sarduy 1999, 980), se hace patente el deseo de retornar: a la vida fastuosa del pasado, a la fuerza física del cuerpo, y a un equilibrio armonioso con la naturaleza. Desde las primeras páginas de la novela, la idea del “retorno a lo primigenio, en tanto que *naturaleza*” (Sarduy 1999, 1386), criticada por Sarduy en su ensayo sobre *El barroco y el neobarroco*, se impone en *Pájaros de la playa* como una tentación permanente. Mientras que en ese ensayo Sarduy se opone a la idea expresada por Eugenio d’Ors de que “el barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido” y que “busca lo ingenuo, lo primitivo, la desnudez”, es precisamente esto lo que la mayoría de los protagonistas de la novela buscan: “Como los reptiles entre las rocas, proliferan

relacionar el pentágono con el sanatorio “Los Cocos”, a las afueras de La Habana, donde durante años el gobierno cubano mantuvo retenidas contra su voluntad a personas infectadas por el VIH.

³⁶ La escena de la playa también puede leerse como un eco de un pasaje de *La simulación*, donde “ciertos animales ciliados retroceden excesivamente sobre la arena, huyen demasiado lejos hacia el interior de la tierra; cuando el mar se calma, son incapaces de volver a alcanzarlo: mueren en exilio, tratando en vano de regresar al agua, cada vez más lejana, de recorrer al revés el camino que un impulso irresistible, inscrito en ellos desde su nacimiento y saturándolos con su energía, les había obligado a tomar” (Sarduy 1999, 1293).

aquí las sectas del regreso a la vida edénica –sin perversión técnica alguna–, a la pureza inicial” (Sarduy 1999, 919). Los pacientes del pentágono, si bien están sometidos a exámenes rigurosos, depositan sus esperanzas en tratamientos alternativos a la medicina convencional, creyendo, por ejemplo, en el efecto curativo de la luz (Sarduy 1999, 921), de la “homeopatía”, de la “dosis masivas” de vitamina C, o incluso del “pepino de China” para curar sarcomas (Sarduy 1999, 943). Sin embargo, la fe en la medicina natural culmina en la figura de Caimán, que instala un régimen intolerante a los remedios artificiales, imponiendo un “terrorismo botánico” (Sarduy 1999, 951) que acaba con la vegetación de la isla.

En plena posesión de su farmacopea –o de su facundia–, en unos días el herborista cubano convirtió a terapeutas, sobornó enfermeros, sedujo a asistentes de todo sexo, prodigó consejos y recetas, y multiplicó pruebas fehacientes de su ciencia hasta convertir en una descocada fábrica verde aquel hasta entonces rutinario hospital (Sarduy 1999, 951).

El deseo de volver a la naturaleza está vinculado, además, con la figura del arquitecto, que está situado fuera del espacio narrativo central del pentágono y relacionado con la vida pasada de Siempreviva/Sonia. No menos utópico que Caimán, pero más sostenible en sus métodos,³⁷ el arquitecto desea “vivir bajo tierra. En una casa silenciosa y fresca, donde se oiga el viento arenoso y caiga el granizo en el interior” (Sarduy 1999, 946) y “[p]ara volver al origen de todo” (Sarduy 1999, 947). Para hacer realidad su sueño, comienza a habitar una casa construida en el cráter de un volcán inactivo por otro arquitecto que “consideraba toda la naturaleza como un solo ser vivo, le [sic] hablaba a los árboles y conocía sus nombres, y sostenía que había piedras con triángulos perfectos que nadie había trazado, otras que podían crecer y, si la noche era lunada y calma, hasta soñar” (Sarduy 1999, 949). Pero también la utopía holística del arquitecto es efímera y queda literalmente sepultada tras el paso de un ciclón.

Hay algo claramente paródico en estos intentos fracasados de retornar a una naturaleza prístina, proveedora de sentido y sanación. La figura del Cosmólogo, el más escéptico respecto al naturismo tan de moda entre los jóvenes envejecidos –aunque hay que recordar que también existen los “que construyen aeropuertos submarinos y secretos, en espera de naves” (Sarduy 1999, 919)– representa un contrapunto a las aspiraciones ilusorias de sus congéneres. Como defensor de las ciencias “duras” y verdaderamente verificables, le exasperan con regularidad los experimentos fitoterapéuticos de Caimán y su compinche Caballo, que considera charlatanería (Sarduy 1999, 952). Sus diarios no solo dan prueba de su interés en la astronomía –pasión compartida con el autor–, sino que también ofrecen un relato meticuloso de los cuidados médicos, incluyendo el listado de fármacos (entre ellos el controvertido AZT, que se utilizaba en grandes dosis para tratar el VIH). En una de las rutinarias consultas médicas se entabla

³⁷ En determinado momento (en la fatal excursión con el Bugatti de Sonia), el arquitecto se muestra admirador de una rarísima especie de “abejas lunares” cuyas “celdillas son pentágonos, una arquitectura que el hombre aún no conoce” (Sarduy 1999, 971).

una conversación entre el Cosmólogo y un doctor “pelirrojo alto y delgadísimo” que lleva unas “pesadas *Obras completas*” (Sarduy 1999, 976):

Deposita con cuidado el volumen; se anima y me comenta que está leyendo algo muy *instructivo* [sic] sobre la evolución de las especies, en que se demuestra, de *modo irrefutable*, que Darwin se equivocó. El hombre –añade– no desciende del mono, sino que es algo así como su primo hermano. Lo han probado con mandíbulas y colmillos. Y no será, tampoco, el último eslabón de la evolución: quedaremos reducidos y calvos, como lagartos de pie. La ciencia –concluye– se equivoca...

–Es verdad –le contesto tajante, pensando, más que en lo que me dice, en los parlanchines que manipulan este lugar–, pero de nada serviría, a estas alturas, recurrir a otros sistemas, por naturales que parezcan. Aunque vengan de Oriente. No contribuyen más que a la confusión general (Sarduy 1999, 976).

Lo que a primera vista parece una disputa entre dos científicos, contiene, examinado más de cerca, un comentario metaliterario que remite de manera autorreferencial a la obra del propio autor y su interés en las culturas “de Oriente”.³⁸ También con respecto a la literatura, el retorno a la naturaleza (en el sentido de un “naturalismo” que Sarduy siempre ha descartado) es una tentación permanente. Al mismo tiempo, con su referencia explícita y paródica a la teoría evolutiva de Darwin, el apartado expresa un aspecto central de las ecologías *queer* al rechazar la idea dominante de la naturaleza como mandatoria, es decir, “como origen y reflejo de la ley natural y de la moralidad” (Mortimer-Sandilands 2010, 355). En *Pájaros de la playa*, no hay ley natural (en el sentido de “lo normal”) que determine la supervivencia de la especie o el curso de la narración, sino “desorden divino” y “simulacro de la armonía universal” (Sarduy 1999, 923).

En la medida en que la novela de Sarduy refuta la idea de que los afectados de la pandemia –incluido el autor– encuentren salvación en una naturaleza primigenia, “pura” y “perfecta”, abre la posibilidad para otra relación con el mundo más-que-humano. Como argumenta Mortimer-Sandilands (2010, 334) en un contexto diferente, pero relacionado con la catástrofe del sida, el enfrentamiento directo con lo que en aquel momento era una enfermedad incurable ha dado lugar a “una ecología *queer* que surge de la naturaleza melancólica y la politiza, incorporando la experiencia de un ‘mundo de heridas’ a una postura ética que se resiste al fetichismo [de la naturaleza], en lugar de fomentarlo”.³⁹ En los relatos autobiográficos examinados por Mortimer-Sandilands,⁴⁰ el traslado a un entorno “natural” –los bosques de Minnesota y el jardín en Dungeness– no representa para los narradores una huida de la pandemia y de sus efectos devastadores en ciudades como San Francisco y Londres, sino al contrario, una confrontación con las pérdidas sufridas en sus respectivas comunidades, que tienen su

³⁸ Sobre el “orientalismo” de Sarduy véase Kushigian (1991, 71-102).

³⁹ “a queer ecology that both emerges from and politicizes melancholy natures, incorporating the experience of a “world of wounds” into an ethical stance that resists, rather than fostering, fetish”.

⁴⁰ Se trata de *North Enough: AIDS and Other Clear-Cuts* (1997), de Jan Zita Grover, y *Modern Nature* (1991), de Derek Jarman.

equivalente en la pérdida de la biodiversidad y la degradación medioambiental, y en consecuencia el necesario cuidado de la naturaleza no humana. También en *Pájaros de la playa*, los enfermos de sida se enfrentan a una naturaleza —la suya propia y la de su entorno— asolada por la destrucción. Del mismo modo que el sueño del arquitecto queda sepultado por el impacto de un huracán, una “tempestad repentina” provoca la muerte de un grupo de garzas que, según observa uno de los pacientes, “sufren, también, el mal” (Sarduy 1999, 922).

El viento había arrancado las últimas hojas, que se acumulaban en montículos amarillos y morados contra los muros de la casona, a lo largo del jardín. Entre ellos, como esculturas de cera derretida en que apenas se reconoce la forma original, yacían las garzas muertas, parecían trapos manchados abandonados a la intemperie: la escoria del huracán. Fueron recogiénolas una a una, con un cuidado excesivo, engorroso más bien. Ya tenían preparados uno bolsones de plástico transparente, que llevaban colgados del brazo como si fueran de compras. Allí las envolvieron para el vuelo final” (Sarduy 1999, 923).

He aquí no solo una articulación del sufrimiento humano y más-que-humano, sino también un gesto de solidaridad o de cuidado en el acto de la inhumación. Como comenta el Cosmólogo, “[a]nte la indiferencia de Dios caen fulminados hombres y pájaros. Las víctimas se cogen al azar, como en una galaxia el astro que va a consumirse” (Sarduy 1999, 923). Sin embargo, el hecho de que las víctimas de la tempestad sean pájaros no es casual ya que las jóvenes víctimas del mal son identificadas con los “pájaros de la playa” del comienzo de la novela. Sarduy no repudia la deshumanización implícita del término, sino lo toma —no solo en esta novela— como punto de partida de una conexión secreta entre las figuras humanas, marcadas como *queer/cuir*, y las figuras más-que-humanas. Antes de desterrarlas “al universo de la fábula” (Ollé-Laprune 2011, 16), Sarduy parece invitarnos a pensar en lo que los caimanes, los lagartos, los pájaros y las mariposas tienen en común —más allá de un sentido metafórico— con sus figuras no tan humanas en un mundo postcatastrófico.

Al final de la novela, uno de los jóvenes prematuramente envejecidos mitiga el dolor de su muerte inminente diciendo que al menos ya no tendrá que “asistir a la hecatombe que padecerán los supervivientes” (Sarduy 1999, 992). Una vez perdida la esperanza de que la naturaleza más-que-humana pueda ser fuente de curación o de sentido, las figuras de *Pájaros de la playa* encuentran en ella, sin embargo, una forma de consuelo:

Los reclusos se reunían bajo los tilos, en el verano quemante de la isla, a lo largo del día interminable. Buscaban el aire ligero, el sosiego que emana de las hojas nuevas, ansiosos —con la demasía que exigen todas las compensaciones— del último placer que les quedaba: la compañía silenciosa y cómplice, o la abrupta y desordenada conversación (Sarduy 1999, 991).

Sin embargo, *Pájaros de la playa* no termina con esa imagen tenebrosa en el que “[n]arcotizados por las virtudes letárgicas del tilo, los viejos caían en una siesta sin fondo, como

en un marasmo.” (Sarduy 1999, 991). En un desenlace alternativo, Siempre viva parte hacia el mar. En su camino se encuentra con la futura especie humana pronosticada por el médico pelirrojo, formada de “dos neones gigantescos, azules y parpadeantes, tan altos que se distinguían las figuras que trazaban contra el cielo: una lagartija colosal y parada en las dos patas traseras, más bien una salamandra; junto a ella, y también en esa improbable posición, un pájaro” (Sarduy 1999, 996). Pero el regreso al origen —la “casa subterránea” en la que la comunidad de naturistas dejó sus insignias— resulta ya imposible: “Le cerraron el paso, como para marcar un terreno reconquistado, lagartos ígneos, y un revoloteo de estridentes pájaros” (Sarduy 1999, 998).

CONCLUSIÓN

En las obras de Severo Sarduy examinadas en este artículo, la perspectiva de las ecologías *queer* revela aspectos socioecológicos hasta ahora inexplorados en los estudios sobre el autor cubano. En *La simulación*, la referencia al mundo animal, y más concretamente, a las prácticas miméticas de autotransformación, ocupa un lugar fundamental en la formulación de un programa estético relacionado con el neobarroco, de modo que los ensayos vinculan una visión *queer*/cuir del mundo más-que-humano con la propia labor creativa del autor. La novela *Colibrí*, a su vez, hunde tanto en la tradición pastoril como en la tradición —propriadamente hispanoamericana— de la novela de la selva para ofrecernos una versión “encuirada” de estos subgéneros. Finalmente, *Pájaros de la playa* articula los discursos sobre la enfermedad del sida, ya presente en la novela anterior, con un discurso ecológico al inscribir la pandemia en un entorno “natural” y postcatastrófico que conecta el sufrimiento humano con las víctimas no humanas de otros desastres que ocurren al mismo tiempo (terremotos, tempestades, enfermedades inexplicables).

Si el prisma de las ecologías *queer* se presta para una relectura de las obras de Sarduy, el estudio de las mismas sirve también a enriquecer dicha perspectiva, que hasta ahora se ha nutrido poco de un pensamiento afincado en la tradición hispanoamericana. En este sentido, resulta de particular interés la articulación específica de lo *queer*/cuir con lo ecológico en las obras aquí analizadas, que contribuyen cada una a su manera a la desarticulación del nexo destructivo entre heterosexualidad y naturaleza. Para Sarduy, como bien podemos observar en *La simulación*, el mundo más-que-humano se caracteriza por un “exceso” que no solo pone en tela de juicio el “reproductivismo” implícito en las percepciones hegemónicas de la naturaleza, sino que también desdibuja la frontera que suele trazarse entre naturaleza y artificio. Antes de que el pensamiento ecológico *queer* se haya materializado en forma de publicaciones, Sarduy ofrece una visión original y especulativa que vincula la “exuberancia biológica” y el “travestismo” en el mundo animal con la performatividad del género en los humanos. El modelo para esta naturaleza extrañamente artificial son los trópicos, cuya abrumadora diversidad, más que nunca en peligro, no ha dejado de inquietar la literatura hispanoamericana.

Si bien esta pérdida no se explicita en la literatura de Sarduy —erróneo sería calificarlo *a posteriori* de “ambientalista”— la ficción sarduyana, particularmente de sus últimas novelas, nos pueden ofrecer un repertorio afectivo frente a la devastación ecológica, una utopía especulativa de perseverancia que no renuncie las formas lúdicas y jocosas a la hora de resistir a la destrucción de nuestros entornos vitales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alaimo, Stacy. 2010. “Eluding Capture: The Science, Culture, and Pleasure of ‘Queer’ Animals”. En *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*, editado por Catriona Mortimer-Sandilands y Bruce Erickson, 51-72. Bloomington: Indiana University Press.
- Bagemihl, Bruce. 1999. *Biological Exuberance: Animal Homosexuality and Natural Diversity*. New York: St. Martin's Press.
- Caserio, Robert, Lee Edelman, Jack Halberstam, José Esteban Muñoz y Tim Dean. 2006. “The Antisocial Thesis in Queer Theory”. *PMLA* 121, n.º 3: 819-828.
- Caillouis, Roger. 1960. *Méduse et C^e*. Paris: Gallimard.
- Falconí Trávez, Diego. 2021. “La heteromarcigeneidad contradictoria como herramienta crítica cuy(r) en las literaturas andinas”. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México* 7: 1-39.
- 2024. “Las escrituras travestis/trans latinoamericanas. Breve esbozo de una des-localización”. En *Carto(corpo)grafías. Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*, editado por Fernanda Bustamante Escalona y Lorena Amaro Castro, 263-293. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.
- Figuerola, Sebastián y Lina Martínez-Hernández. 2021. “Ecologías queer caribeñas y capitalismo del desastre en *La mucama de Omicunlé* (2015) de Rita Indiana”. *Tekoporá. Latin América Review of Environmental Humanities and Territorial Studies* 3, n.º 1: 388-408.
- Gaard, Greta. 1997. “Toward a Queer Ecofeminism”. *Hypatia* 12, n.º 1: 114-137.
- Gallo, Rubén. 2006. “Severo Sarduy, Jacques Lacan y el psicoanálisis. Entrevista con François Wahl”. *Revista Hispánica Moderna* 59, n.º 1/2: 51-59.
- Giaudrone, Carla. 2025. “La fraternización con los árboles: la ecología queer de Alberto Nin Frías”. *Revista de Estudios Hispánicos* 59, n.º 1: 75-98.
- González Echevarría, Roberto. 1987. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Gracia Rubio, Mariano. 1997. “El mudo simulacro de la nada (en torno a *Los Matadores de Hormigas* y *El Cristo de la Rue Jacob* de Severo Sarduy)”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 26, n.º 1: 173-187.
- Halberstam, Jack. 2020. *Wild Things: The Disorder of Desire*. Durham: Duke University Press.
- Haraway, Donna. 2008. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 2015. “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin”. *Environmental Humanities* 6, n.º 1: 159-165.
- Ingenschay, Dieter. 2006. “Sida y ciudadanía en la literatura gay latinoamericana”. En *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*, editado por Dieter Ingenschay, 161-182. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.
- 2019. “De la parametrización a la batalla rosa. Sida y literatura cubana en el contexto latinoamericano”. En *De vidas y virus: VIH/sida en las culturas hispánicas*, editado por Rafael M. Mérida Jiménez, 49-72. Barcelona: Icaria.

- Kulawik, Krzysztof. 2015. "Las múltiples faces del travesti: la dispersión del sujeto en los espacios transculturales de la narrativa neobarroca de Severo Sarduy". *Literatura: Teoría, Historia, Crítica* 17, n.º 1: 207-244.
- Kushigian, Julia. 1991. *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition: In Dialogue with Borges, Paz, and Sarduy*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Klengel, Susanne. 1994. "Señalar lo ilusorio de todo. Entrevista con Severo Sarduy". *Vuelta* 206: 39-42.
- Kokalov, Assen. 2024. "Ecología y corporalidades queer en *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada". *Hispanic Review* 92, n.º 4: 713-730.
- LaDanta LasCanta. 2017. "De la teología al antiextractivismo: ecofeminismos en Abya Yala". *Ecología Política* 54: 35-41.
- Lezama Lima, José. 1980. *Paradiso*. Edición de Eloísa Lezama Lima. Madrid: Cátedra.
- Magnarelli, Sharon. 1987. "La mujer y la naturaleza en *La vorágine*: A imagen y semejanza del hombre". En *La vorágine: textos críticos*, editado por Montserrat Ordoñez Vila, 506-521. Bogotá: Alianza.
- Mendizabal Castillo, Daniel y Edgar J. González Gaudiano. 2023. "Contranatura: convergencias y divergencias entre la teoría cuir y el pensamiento Ambiental". *Tramas y Redes* 5: 343-359.
- Meruane, Lina. 2012. *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del SIDA*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Montero, Óscar. 1998. "The Signifying Queen: Critical Notes from a Latino Queer". En *Hispanisms & Homosexualities*, editado por Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin, 161-174. Durham/London: Duke University Press.
- Mortimer-Sandilands, Catriona. 2005. "Unnatural Passions?: Notes Toward a Queer Ecology". *Invisible Culture* 9: 1-16.
- Mortimer-Sandilands, Catriona y Bruce Erickson. 2010. *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*. Bloomington: Indiana University Press.
- Moulin Civil, Françoise. 1999. "Invencción y epifanía del Neobarroco: excesos, desbordamientos, reverberaciones". En *Obra completa: Severo Sarduy*, edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/Barcelona/Lisboa/Paris/Ciudad de México/Buenos Aires/São Paulo/Lima/Guatemala/San José: ALLCA XX.
- Ordóñez, Montserrat. 1991. "La loba insaciable de *La vorágine*". *Escritura* 16, n.º 31/32: 205-213.
- Quijano, Aníbal. 1992. "Colonialidad y modernidad/racionalidad". *Perú Indígena* 13, n.º 29: 11-20.
- Sánchez Russo, Daniella y Laura Victoria Navas, eds. 2024. *Mujeres frente a la vorágine amazónica*. Bogotá: Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes/Biblioteca Nacional de Colombia.
- Sarduy, Severo. 1999. *Obra completa: Severo Sarduy*, edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/Barcelona/Lisboa/Paris/Ciudad de México/Buenos Aires/São Paulo/Lima/Guatemala/San José: ALLCA XX.
- . 2019. "La escritura como regalo japonés". En "Sarduy and [the Gift of] the Poem-Object. With a Previously Unpublished Essay by Severo Sarduy, 'La escritura como regalo japonés'", de Rolando Pérez. *Poéticas. Revista de Estudios Literarios* 8: 5-28.
- Sifuentes-Jáuregui, Ben. 2014. *The Avowal of Difference: Queer Latino American Narratives*. New York: SUNY Press.
- Vaggione, Alicia. 2013. *Literatura / Enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.

- Valencia, Sayak. 2015. "Del *queer* al *cuir*: *ostranénie* geopolítica y epistémica desde el sur global". En *Queer & cuir. Políticas de lo irreal*, editado por Fernando R. Lanuza y Raúl M. Carrasco, 19-37. Ciudad de México: Fontamara.
- Wahl, François. 1999. "Severo de la rue Jacob". En *Obra completa: Severo Sarduy*, edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/Barcelona/Lisboa/Paris/Ciudad de México/Buenos Aires/São Paulo/Lima/Guatemala/San José: ALLCA XX.

Fecha de recepción: 12.05.2025

Versión reelaborada: 01.03.2026

Fecha de aceptación: 13.04.2026