

LOS ORÍGENES ONTO-COSMO-LÓGICOS DE SEVERO SARDUY

Severo Sarduy's Onto-Cosmo-logical Origins

Rolando PÉREZ

University of New York

rperez@hunter.cuny.edu

Recibido: 30 de junio de 2014; Aceptado: 19 de septiembre de 2014; Publicado: diciembre de 2014

BIBLID [0210-7287 (2014) 4; 253-263]

Ref. Bibl. ROLANDO PÉREZ. LOS ORÍGENES ONTO-COSMO-LÓGICOS DE SEVERO SARDUY. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 4 (2014), 253-263

RESUMEN: Este artículo trata sobre el concepto del *origen* o de los *orígenes* en el pensamiento de Severo Sarduy. Denominado a sí mismo «heredero» de Lezama Lima, uno de los fundadores de la revista *Orígenes*, Sarduy rechazó, sin embargo, la noción de los orígenes ontológicos, fundamento de todo tipo de esencialismos étnicos, raciales, nacionales, etc. Publicada en 1967, un año después de la famosa entrevista de Heidegger en *Der Spiegel* (1966), la novela *De donde son los cantantes* es una parodia literaria de la ontología heideggereana-nazista del gran destino de la nación alemana. En forma de contrapropuesta a la noción de los orígenes ontológicos, Sarduy presenta en su lugar la idea de un origen cosmológico, como el de la teoría del Big Bang: un momento de dispersión, sin teleología o destino determinado. Este artículo subraya la importancia de estos conceptos filosóficos en la estética y la ética de Sarduy.

Palabras clave: Origen, Ontología, Cosmología, Severo Sarduy, Heidegger, Nacionalismo.

ABSTRACT: This article deals with the concept of *origin* or *origins* in Severo Sarduy's philosophical thought. Self-claimed «inheritor» of Lezama Lima, one of the founders of *Orígenes* magazine, Sarduy nonetheless rejected the notion of ontological origins, for serving as the basis of all kinds ethnic, racial, and national essentialisms. Published in 1967, a year after the famous Heidegger interview in *Der Spiegel* (1966), *De donde son los cantantes* is a novel that parodies the Heideggerean-Nazi ontology of the great destiny of the German nation. As a counter-proposal to notion of ontological origins, Sarduy put forth the idea of a cosmological origin, such as that of the Big Bang theory: a moment of dispersion, non-teleological and without determinate destiny. As such, this article underscores the importance of these philosophical concepts in Sarduy's aesthetics and ethics.

Key words: Origen, Ontology, Cosmology, Severo Sarduy, Heidegger, Nationalism.

Origen aquí significa de dónde viene y cómo se constituye una cosa tal como es. Lo que una cosa es y cómo es, es lo que denominamos su esencia o su naturaleza. El origen de algo es la fuente de su esencia.

(Martin HEIDEGGER. *El origen de la obra de arte*, 1971; mi traducción del inglés).

Ya para el 1956, cuando el joven Severo Sarduy llegó a La Habana, *Orígenes* se había dejado de publicar. Fundada por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo, *Orígenes* llegó a publicar los escritos de Cintio Vitier, Virgilio Piñera, María Zambrano, Juan Ramón Jiménez, y muchos otros grandes escritores cubanos, españoles y norteamericanos. El hecho de que la revista se llamase *Orígenes* tenía mucho que ver con la manera en que sus fundadores, y especialmente Lezama Lima, interpretaban el rol de la literatura en el mundo. De rasgos metafísicos y ontoteológicos, se suponía que la literatura fuese un reflejo de la historia trascendental de las «eras imaginarias»; una expresión de la dimensión antropológica del hombre, vista en términos schellingneanos. Y fue este mundo de profundidades y orígenes con el que se encontró Sarduy al llegar a La Habana y conocer a Lezama, el autor de *Paradiso* —el autor y la novela que tanto admiraba—. Pero el mundo estaba cambiando, y si el joven escritor camagüeyano disfrutaba del apoyo de la figura paternal de Lezama, Sarduy también sabía que las nuevas interpretaciones de lo que era la literatura y las artes visuales representaban un rechazo del pasado, ya que se desinteresaba de los significados profundos y escondidos, y en su lugar concebía a la literatura y a las artes visuales

como construcciones. El nuevo arte era un arte de gestos, inmanente; o como dijo Sarduy: «la obra estaba en la obra» y en ningún otro lugar. Y es desde tal perspectiva que se puede leer una novela como *De donde son los cantantes* (1967), desde el punto de vista de una contestación a la antropología ontoteológica de *Paradiso*.

De hecho, a partir del momento en que Sarduy publicó *Gestos* (1963) y *De donde son los cantantes*, Sarduy no dejó de cuestionar la noción ontológica de los orígenes. El *plutonismo* del Barroco y la «explosión» del Big Bang no eran suficientes para él. Lo que le importaba como base del neobarroco era la idea de una expansión infinita, o lo que los astrofísicos hoy en día le llaman «inflation». Notablemente, Sarduy llegó a verse a sí mismo como el respetuoso «heredero» de Lezama Lima, y, sin embargo, a la misma vez, como alguien que necesitaba empezar de nuevo, para borrar las huellas en la arena. Por lo tanto, su ruptura con el concepto de los orígenes *qua* ontología, y aun con Lezama, fue puramente una ruptura filosófica; la expresión de una antiontología *detritorializante* llevada a la práctica a través de la crítica de la parodia. Pero, claro, la parodia es siempre parodia de un X original, aun cuando el original funciona como un postulado, y nada más. Como apuntó Fichte *A es A* es una tautología, una lógica sin salida, que no conduce a nada; es sólo cuando se presenta la *no-A* que surge el mundo. Es en este sentido que Sarduy llega a desarrollar dos conceptos completamente diferentes de lo que es el origen –uno de ellos, ontológico (que tiene que ver con esencialismos nacionales y con identidades de género)– que por supuesto él rechaza –y el otro de índole cosmológica (escritura: Big Bang) que pone el mundo en movimiento–.

1. ORÍGENES ONTOLÓGICOS

«¡Metafísicas estamos y es que no comemos!» dicen los travestis Auxilio y Socorro en *De donde son los cantantes* (Sarduy 1999a, 332), y se van al «Self-Service» donde intentarán negociar sus identidades sin la ayuda de las categorías metafísicas del Ser. Aquí, a diferencia de Kundera, lo que es insoportable es la carga del Ser. Y de esta manera comienza *De donde son los cantantes*, con una afirmación de la levedad del devenir, de los «pájaros» (argot cubano para referirse a personas gay) vestidos de plumas¹. Sarduy escribe:

1. Véase PÉREZ. «Severo Sarduy's "Cuba": Invented, simulated and cross-dressed». <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v31/perez.htm>.

Plumas, sí, deliciosas plumas de azufre, río de plumas, arrastrando cabezas de mármol, plumas en la cabeza, sombrero de plumas, colibríes y frambuesas: desde él caen hasta el suelo los cabellos anaranjados de Auxilio, lisos de nylon, enlazados con cintas rosadas campanitas, desde él a los lados de la cara, de las cadera, de las botas de piel de cebra, hasta el asfalto la cascada albina. Y Auxilio rayada, pájaro indio detrás de la lluvia (1999a, 329).

El humor de este pasaje en una novela sobre la historia multicultural de Cuba es único en la historia de la literatura. Nerviosas e histéricas, Auxilio y Socorro se encuentran dentro de una serie de citas y alusiones literarias que nos recuerda de la manera más irreverente los orígenes barrocos de Sarduy: «Auxilio aparta las mechas. Se asoma quevediana», y dice «Polvo seré, mas polvo enamorado» (329). El «currículum cubano», como así lo llama Sarduy, tiene que ver con las diferentes culturas de Cuba. «Tres culturas se han superpuesto para constituir la cubana –española, africana y china–, tres ficciones que aluden a ellas constituyen este libro», dice Sarduy en una nota irónica y paródica del lenguaje académico, al final de la novela (422). Estas tres culturas que constituyen la identidad cubana, dice Sarduy, constituyen a Cuba como una ficción. Y a esta mezcolanza –ya que los taínos, nativos de Cuba, fueron exterminados– le añade Sarduy la indeterminada ficción del travesti, quien en realidad es una ficción de una ficción (es decir, de la categoría ontológica de «mujer»). La pregunta de los sesenta y cuatro mil dólares, como dice Socorro al ponerse su maquillaje «[es] la definición del ser» (330). Pero apenas acaba de decir esto, cuando inmediatamente niega la posibilidad de tal definición:

Se acabó lo que se daba... Ésta es la situación: nos hemos quedado y los dioses se fueron, cogieron el barco, se fueron en camiones, atravesaron la frontera... Se fueron todos (330).

Todos los dioses se han ido, declara Socorro haciéndole eco a las conclusiones de Heidegger: que al marcharse los dioses hemos olvidado la cuestión primordial del *Ser* y del *Ser* de los *seres*, o *la diferencia óntica-ontológica*, a lo que le responde Auxilio: «Calla. Eso querías... Que te trague el Ser... Que a tu alrededor se abra un hueco. Que te chupe la falla lacaniana» (330). Auxilio le desea a Socorro «que seas absorbida [...] por inadvertida...», una declaración que nos recuerda por su propia rima el «condenado por desconfiado», de Tirso de Molina, que en este caso podría significar que se merece ser «absorbida» por la totalidad del Ser, o que se merece ser castigada por no tener fe en los dioses. En el monólogo de Dolores Rondón, donde Rondón se enfrenta con su inminente muerte, la cantante de cabaret lamenta no haber creído en los dioses: «No oí, no creí. No abrí la puerta», pero ahora ella declara que todo ha regresado a

su origen: «Vuelve el río a la fuente... Cada uno en su agua, cada. Cada pájaro en su aire. Vuelvo al fondo del mar, con la bata blanca de Obatalá, en la noche, bandera de los muertos» (363). Tanto los *orishas* cubanos como los dioses griegos de la mito-filosofía heideggereana es lo que se necesita para fundar una ontología de la nación. Pero precisamente aquí reside el problema para Sarduy; el nacionalismo es un intento de rellenar una falla ontológica, «la falla lacaniana», y por eso dicen Auxilio y Socorro: «¡Metafísicas estamos y es que no comemos!» (332). Y esa hambre, a la cual Auxilio y Socorro denominan «metafísica», es lo que llevó a Heidegger a apoyar al partido Nazi: pensando que sólo por medio de una misión logo-metafísica, el pueblo alemán sería capaz de reintegrar los dioses griegos en su cultura. «El hecho de que la constitución de la gramática occidental haya surgido de la reconsideración griega de la lengua *griega* otorga a este proceso su plena significación. Porque esta lengua (en cuanto a las posibilidades del pensamiento) es, al lado de la alemana, la más poderosa y espiritual», declaró Heidegger aun en el 1953 (2001, 59). En ese mismo texto, Heidegger afirmó una vez más –sin pudor ninguno– el mismo tipo de nacionalismo que había invocado veinte años antes en el discurso del rectorado en la Universidad de Friburgo (1986, 476). En *Introducción a la metafísica*, el filósofo alemán declara:

[Alemania] es el pueblo metafísico. Pero este pueblo sólo convertirá en destino esta destinación, de la que estamos seguros, cuando encuentre *en sí mismo* una resonancia, una posibilidad de resonancia para este destino, al comprender de manera creadora su propia tradición. Todo esto implica que este pueblo, en tanto histórico, se ubique a sí mismo, y por tanto a la *historia de Occidente* [...] en el ámbito originario de los poderes del ser (2001, 43; mi énfasis).

Estas digresiones son importantes porque demuestran la importancia filosófica y política de la deconstrucción de Sarduy de la ontología de los orígenes y de su parodia textual de la «cubanidad». Para Heidegger el destino transnacional de la Patria alemana, como líder y salvadora de la cultura occidental, estaba inextricablemente ligado a su cercano parentesco con el idioma griego. Según Heidegger, Hölderlin, el filósofo del *poema*, del *decir poético*, era el intermediario de la *olvidada* tradición griega-germánica del Ser. «[C]uando compone su poema, “Heimkunft” [Vuelta a casa], Hölderlin se preocupa de que sus “paisanos” encuentren su esencia», dice Heidegger en *Carta sobre el humanismo* (2006, 50), lo cual nos hace ver el proyecto de Sarduy como todo lo contrario; es decir, su cuestionamiento y la parodia de las categorías esencialistas por medio del travestismo, es algo que hubiera sido inconcebible *qua* categoría de *Kultur* para Heidegger. Pero

Heidegger sigue: «Lo “alemán” no es lo que se le dice al mundo para que sane y encuentre su salud en la esencia alemana, sino que se le dice a los alemanes para que, partiendo de su pertenencia destinal a los pueblos, entren con ellos a formar parte de la historia universal... La patria de ese morar histórico es la proximidad al ser» (51). Para resumir, el argumento de Heidegger es más o menos este: el idioma del *Ser* es el alemán (culturalmente proveniente del griego), y Hölderlin es el santero de la cultura occidental, cuya poesía proclama «la historia del Ser»; y aquí se entiende la palabra «poesía» como *mito*. «El mito [el *die Sage* de Heidegger] es el poema original (*Urgedicht*) de los pueblos. Esto, para la totalidad de la política romántica, significa que un pueblo no se *origina*, no existe como tal ni se identifica ni se apropia –es decir, no es propiamente él mismo– sino a partir del mito», dice Philippe Lacoue-Labarthe (2007, 102; el énfasis es mío), llamándonos la atención al hecho de que cuando Heidegger dice «poema» en realidad a lo que se refiere es al *mito*. No hay Historia sin mito, *pōēsis* la invención de una cultura. «[E]l saber del origen de la Historia, de la *Ur-Geschichte*, solo depende de la mitología, está claro que el arte, como fuerza del re(inicio), es en esencia el mito» escribe Lacoue-Labarthe (22). Es a través del mito –*nacional esteticismo*– que se forja el nacionalismo y el tipo de política estatal mesiánica, románticamente promocionada por Heidegger –o lo que Lacoue-Labarthe ha denominado el «archi-fascismo» de Heidegger (78)–. Y aquí reside el peligro que Sarduy expresó en *Donde son los cantantes*, en respuesta a la famosa entrevista de Heidegger con la revista *Der Spiegel* en 1966. Dos factores importantes contrastan con la postura antiontológica de Sarduy: la creencia de Heidegger en la pureza cultural y racial –aun en el 1966– y en la excepcionalidad de la identidad nacional. Aquí tenemos a Heidegger en la entrevista con *Der Spiegel*:

[E]stoy convencido que sólo partiendo del mismo lugar [Alemania] del que ha surgido la técnica moderna puede prepararse un cambio, que no puede producirse mediante la adopción del budismo zen o de cualquier otra experiencia del mundo. Para una transformación del pensamiento necesitamos apoyarnos en la tradición europea y reapropiárnosla. El pensamiento sólo se transforma por un pensamiento que tenga su mismo origen y determinación (2009, 79).

Este llamamiento a la pureza y a la invariabilidad, esta decidida fe en el destino histórico de los alemanes (79) y este rechazo de la diferencia y del Otro fueron precisamente lo que Sarduy deconstruyó por medio del *choteo* y del devenir de la intertextualidad, o del «ajijaco» literario, al cual le dio el nombre de «currículum cubense». Cuba es la marca de puros *Romeo y Julieta*, Cuba es el *son* del trío Matamoros, Cuba es un *colibrí*, Cuba es

africana, Cuba es española, Cuba es china, Cuba es transvestismo, pero más que todo Cuba es un lienzo (sin simbolismo mítico) como la bandera de Portugal en *Los matadores de hormigas*.

2. ORÍGENES COSMOLÓGICOS

En 1980 Enrico Mario Santí arguyó en «Textual Politics: Severo Sarduy» que la parodia de la cuartenidad heideggeriana en *De donde son los cantantes* termina afirmando lo que intenta deshacer: «The gathering of the Fourfold, then, is a way of recuperating not only the Being of things, but of the Fatherland itself, of returning to the place of birth, the *donde* to which the title of Sarduy's novel alludes», dice Santí (1980, 157). Sin embargo, según Santí, Sarduy no fue capaz de evadir la cuestión ontológica, «that question which all parody, in its violent corrective gestures, seeks to answer in advance, pretending to be always already in control of demystified knowledge» (158). Pero aquí parece ser que Santí confunde los orígenes ontológicos con los orígenes cosmológicos, porque mientras Sarduy siempre ha rechazado el primero de estos dos, él nunca rechaza –ya que tampoco sería posible para nadie– el segundo. Sarduy entendía muy bien que negar los orígenes cosmológicos sería algo como –para usar la metáfora de Wittgenstein– serrar la rama sobre la que uno está sentado. Aunque el sitio desde donde uno observa el universo, o cualquier evento cuántico, quizás sea arbitrario, necesitamos ubicarnos en algún lugar X (provisionalmente) desde donde observarlo. En «Dispersión: Falsas notas/Homenaje a Lezama», Sarduy escribe:

Con *Paradiso* la tradición del *collage* alcanza su precisión, se puntualiza y define como «rasgo elemental de lo cubano». Múltiples sedimentos que connotan los saberes más diversos; variadas materias, como en un sacudimiento, afloran y enfrentan sus texturas, sus vetas. La disparidad, lo abigarrado del pastiche grecolatino y criollo amplía en *Paradiso* sus límites hasta recuperar toda extrañeza, toda exterioridad. Lo cubano aparece así, en la violencia de ese encuentro de superficies, como adición y sorpresa de lo heterogéneo yuxtapuesto (1999b, 1166).

En otras palabras, si *Paradiso* es una novela paradigmática de lo que Cintio Vitier llamó «lo cubano», es solo porque Cuba es un *collage* cultural o un pastiche «grecolatino y criollo» –una aberración que inclusive el Heidegger post-1933 jamás hubiera aceptado como un vehículo de la cuestión del Ser–. «Lo cubano» es dispersión, la dispersión de múltiples culturas que se unieron a partir del 1492; y una categoría del devenir iniciada por el Big

Bang. En ese sentido, se podría decir que Lezama fue para Sarduy lo que Hölderlin fue para Heidegger. Y mientras el alemán recurrió al poeta que para él marcó el último momento antes del Evento de la Ciencia (Einstein, Heissenberg, Bohr, etc.), para Sarduy la dispersión neobarroca de *Paradiso* coincidió con las teorías científicas del universo, de la relatividad y la incertidumbre cuántica. No ha de sorprendernos entonces que Sarduy comience «El heredero» (sobre Lezama) con una cita del ensayo de Heidegger, «¿Y para qué poetas?» (1999b, 105). El epigrama comienza con las siguientes palabras: «Hölderlin es el antecesor de los poetas en tiempos de aflicción...», y sigue con el texto de Sarduy:

Lezama es, en nuestro espacio, ese antecesor; es su obra la que, desde el porvenir, regresa o invita a que la convoquemos para que en su advenimiento ese provenir se haga presente. Así, quien vivió en la vocación del verbo encarnada, del tiempo enemistado, subvierte con su palabra que regresa hacia nosotros el sentido del tiempo. ¿Pero cómo suscitar ese regreso, cómo lograr que el antecesor, sin renunciar a su función de precursor, de guía, nos vuelva a ser familiar, contemporáneo? ¿Cómo devolver hasta nosotros la vasta ficción de *Paradiso* para re-activarla en nuestro presente y anclarla de nuevo en la realidad de nuestro presente y anclarla de nuevo en la realidad de nuestro tiempo de aflicción? (1999b, 1405).

Para Sarduy, igual que para Nietzsche, no existe la posibilidad de un retorno. La cuestión de un retorno al *Ser* es puramente retórica, ya que la cosmología contemporánea ha comprobado que la dispersión iniciada por el Big Bang es infinita. El Big Bang es un postulado de la razón especulativa. Como el concepto sarduyano de la *retombée*, el Big Bang es el mejor ejemplo de la «causalidad acrónica» (Sarduy 1999b, 1196). De la manera más original concebible, Sarduy une todos estos conceptos en un párrafo en *Nueva inestabilidad*:

El barroco del siglo xx podría pues identificar algunas de sus coordenadas propias, leído en función del modelo cosmológico actual –la teoría del *big bang* y sus desarrollos recientes– y como su perfecta *retombée*: ni escritura de la fundación –ya que el origen está a la vez confirmado y perdido, presente (como rayo fósil) y borrado– ni despliegue coherente de la forma capaz de elucidar las irregularidades manifiestas. La misión del curioso de hoy, la del espectador del barroco, es detectar en el arte la *retombée* o el reflejo de una cosmología para la cual el origen es casi una certeza pero las formas que lo sucedieron un hiato inconcebible casi una aberración... el origen que conocemos ha estado siempre a *punto de no producirse*, siempre a punto de bascular (1992b, 1374).

El *origen* es el Aleph de la página blanca, y la dispersión de letras –al igual que las nébulas de Kant-Laplace– se convierten en galaxias... de palabras. El neobarroco, dice Sarduy, es la explosión «en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción» (1375). Y aquí es en donde no estoy de acuerdo con la idea de Enrico Mario Santí en que el proyecto de Sarduy no es tan diferente al proyecto de Heidegger, sino que representa «a new species of... violent Romanticism which believes in the innocence of becoming» (1980, 159). Sin duda, en Sarduy hay una metafísica del devenir implícito, pero no en un sentido futurista hegeliano –como en Heidegger– donde la oculta Verdad del Ser algún día será revelada a través de un destino religioso o nacional. «La entrada de Cristo en La Habana», la última sección de *De donde son los cantantes*, donde la «figura» de Cristo se convierte en un objeto de deseo, en un objeto de consumo y de desintegración, y en un objeto de parodia, es un excelente ejemplo del cuestionamiento de Sarduy de los orígenes ontológicos. *La entrada de Cristo [Castro] en La Habana* de repente se transforma en *La entrada de Cristo en la Muerte* –o la muerte del mito mesiánico que el Heidegger post-1933 tanto apoyaba, aun en 1966. Para Sarduy el mito no es una profundidad sino una superficie (un Cristo y un crucifijo de madera); una superficie de inscripción en la que todos podemos colaborar con metáforas y retóricas (sean poéticas o científicas). En *Big Bang* (OC-I 165-175) Sarduy conecta isomórficamente el Big Bang del universo, que dio a nacer la Vía Láctea, con el «big bang» y la «leche» del sexo. «Con el semen / la Vía Láctea» escribe Sarduy (169).

3. CONCLUSIÓN

Cuando en 1933 Heidegger se hizo cargo del rectorado de la Universidad de Friburgo, previamente ocupado por Wilhelm von Möllendorff (1887-1944), Heidegger, a propósito o sin querer, continuó con una tradición de filología germánica que incluía a Nietzsche. Y es curioso notar el hecho irónico de que haya sido otro Möllendorff, Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff (1848-1931), profesor de filología griega, quien le recomendó a Nietzsche, después de leer *El nacimiento de la tragedia*, que dejara la profesión. Sin embargo, casi toda la llamada «filosofía» de Heidegger, o «antifilosofía» (como correctamente la llama Badiou), es en realidad filología: la búsqueda por los orígenes (nacionales) de las palabras: lo contrario de las invenciones retórico-metafóricas de Sarduy, en respuesta a un mundo en tiempos de aflicción.

De hecho, la cuestión sobre la condición humana actual es lo que le inspiró a un amigo, tras la publicación de *Ser y tiempo*, preguntarle a Heidegger: «¿Cuándo escribe usted una ética?» (2000, 72-73), a lo que le respondió Heidegger, como el gran político que nunca dejó de ser: «Hay que dedicarle toda la atención al vínculo ético, ya que el hombre de la técnica, abandonado a la masa, sólo puede procurarle a sus planes y actos una estabilidad suficientemente segura mediante una ordenación acorde con la técnica» (73). Pues no; el resbaloso Heidegger no contestó la pregunta, ya que para él la respuesta no hubiera partido de un proyecto ético, sino más bien de un proyecto de política nacionalsocialista².

A la misma vez es cierto que Sarduy tampoco escribió un libro de ética, pero aun así su cuestionamiento de los orígenes ontológicos (es decir, de todo tipo de esencialismo) y sus juegos lingüísticos (neobarrocos) derivados de una ontología cosmológica implican una ética. Sí, una ética, con todo lo que eso significa. He declarado lo mismo en otros escritos, y lo repito aquí de nuevo. Su ética es una ética de liberación que rompe las cadenas de los orígenes ontológicos y enfatiza la diferencia en vez de la identidad.

BIBLIOGRAFÍA

- HEIDEGGER, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Trad. Albert Hofstadter. New York: Harper & Row, 1971.
- HEIDEGGER, Martin. «¿Y para qué poetas?». En *Caminos de bosque*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 1996, pp. 241-289.
- HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre humanismo*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2000.

2. HEIDEGGER respondió a la imputación de antisemitismo alegando que el racismo es un concepto estrictamente biológico, y como él rechazaba el biologismo, a él no se le podía acusar de ser antisemita o racista. Pero como bien ha señalado Berel Lang en *Heidegger's Silence*, el antisemitismo de Heidegger es metafísico [y ontológico], y por lo tanto engloba aspectos culturales, sociales y biológicos (65, 68, 98). Y Rainer MARTEN, en su artículo «Heidegger and the Greeks», demuestra por medio de los apuntes de Heidegger que, para el filósofo alemán, los negros eran comparables con los minerales ya que, para él, ni los minerales ni los negros tenían la capacidad de pensar: «Because they are incapable of thinking, it is impossible that they could be worthy of Being» (173-174). La publicación de los *Diarios negros (Schwarze Hefte)*, editados por Peter Trawny en Alemania (2014), comprueba para los que se han negado a reconocerlo hasta ahora, que Heidegger era un nazi, antisemita y racista convencido hasta el final. Y sus «orígenes» ontológicos son parte de un racismo nacionalista abarcador de base filosófica.

- HEIDEGGER, Martin. *Introducción a la metafísica*. Trad. Angela Ackerman Pilári. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre el humanismo*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. *La autoafirmación de la Universidad alemana. El Rectorado, 1933-1934. Entrevista del Spiegel*. Trad. Ramón Rodríguez. Madrid: Tecnos, 2009.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Heidegger: la política del poema*. Trad. José Francisco Megías Flórez. Madrid: Editorial Trotta, 2007.
- LANG, Berel. *Heidegger's Silence*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- MARTEN, Rainer. «Heidegger and the Greeks». En ROCKMORE, Tom y Joseph MARGOLIS (eds.). *The Heidegger Case: On Philosophy and Politics*. Philadelphia: Temple University Press, 1999, pp. 167-187.
- PÉREZ, Rolando. «Severo Sarduy's "Cuba": Invented, simulated and cross-dressed». *Ciberletras*, 2013 (diciembre). <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v31/perez.htm> (27 de junio de 2014).
- SANTÍ, Enrico Mario. «Textual Politics: Severo Sarduy». *Latin American Literary Review*, 1980 (Spring), pp. 152-160.
- SARDUY, Severo. *Obra Completa*. T. 1. En GUERRERO, Gustavo y François WAHL (eds.). *Introducción. Nota filológica preliminar. Autorretratos. Poesía. Novelas. Edición crítica*. París: Unesco, 1999a, pp. 1-1005.
- SARDUY, Severo. *Obra Completa*. T. 2. En GUERRERO, Gustavo y François WAHL (eds.). *Teatro. Ensayos. Historia del texto (François Wahl). Lecturas del texto. Dossier (Recepción crítica). Entrevistas. Bibliografía*. París: Unesco, 1999b, pp. 1009-1896.