

24/19

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

"De donde son los cantantes de Severo Sarduy,
entre el Neobarroco y el Camp"

T E S I N A

que para obtener la licenciatura en
LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

presenta

VERONICA MENDEZ PADILLA MAQUEO



★ MAR. 18 1988 ★
SECRETARIA DE
ASUNTOS ESCOLARES

1988



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo surgió de un gusto por la literatura latinoamericana contemporánea, en particular por la obra del escritor cubano Severo Sarduy.

Lo que intento por medio de esta tesina es acceder a una nueva posibilidad de lectura, un acercamiento a la novela De donde son los cantantes de Sarduy, usando como instrumentos los conceptos del Camp y del Neobarroco.

La elección del Camp y el Neobarroco -en un sentido teórico- como herramientas para abordar la novela, obedece a que los considero como los medios idóneos para facilitar esa lectura.

En la década de los sesenta aparece en América Latina una serie de novelas que se ha dado en llamar neobarrocas. Estas obras rompen de muchas maneras con cánones establecidos e imponen un nuevo estilo. Es aquí donde se inscribe la novela de Severo Sarduy, De donde son los cantantes.

En este trabajo me he propuesto sugerir una posibilidad de lectura para la literatura latinoamericana neobarroca -y en particular para la novela de Sarduy-, a través del análisis de algunos aspectos del Neobarroco y del Camp. Su elección como herramientas para abordar

esta novela obedece a que considero que en la producción literaria latinoamericana de los años sesenta se presentan cambios sustanciales que posteriormente han dado lugar a la descripción tanto del Camp como del Neobarroco.

Antes de llevar a cabo el análisis de la novela, se presenta un marco teórico, con el objeto de acercarnos a estas posturas estéticas, conocerlas mejor e intentar definir las, al menos, para los fines de este trabajo.

La búsqueda de materiales de apoyo para el trabajo fue ardua y, hasta cierto punto, estéril. Se acudió a las principales bibliotecas de la ciudad (Central, Nacional, El Colegio de México, Franklin, etc.) sin mayor resultado. En total se encontraron dos artículos sobre el tema. Más adelante, en un intento por agotar esa búsqueda se acudió al Servicio Computarizado de Banco de Información del CONACYT, en donde sólo se registran siete artículos publicados en Estados Unidos e Inglaterra. En Francia no existe ninguna publicación al respecto. Nos encontramos, entonces, frente al problema de la escasa bibliografía que existe sobre el Camp. No obstante lo anterior, pudimos acceder al trabajo de Susan Sontag, "Notes on Camp", autora que aborda por vez primera esta postura estética y de

quien se han derivado investigaciones posteriores.

Nuestro acercamiento al Neobarroco se basa, además, en artículos y obras de escritores latinoamericanos y en estudios sobre el Barroco literario español.

Plantear un acercamiento a la obra de Severo Sarduy, valiéndome del Neobarroco y el Camp, me ha permitido valorar la novela de una forma muy distinta, e incluso considerar que tal vez el Camp es un elemento más del Neobarroco, y no una postura estética independiente. Es importante señalar también que considero que la crítica debería buscar otros caminos para abordar la literatura latinoamericana contemporánea para así apreciarla desde diferentes perspectivas.

MARCO TEÓRICO

EL CAMP

Apuntábamos ya que en este trabajo se intenta proponer una opción para acceder a la lectura de la novela de Severo Sarduy, De donde son los cantantes. Para ello, he de valerme del Camp y del Neobarroco, como posibles guías para esta lectura.

Para intentar definir en forma clara la esencia del Camp debemos aceptar de antemano el reto que significa descifrar una forma de sentir, una actitud, y correr los riesgos que su propia naturaleza implica; ya que esta naturaleza pertenece al orden de lo sensible y no de lo conceptual.

Con el fin de poder apreciar con mayor claridad qué es esta sensibilidad, parece conveniente señalar que se trata de un objeto susceptible de ser descrito mas no analizado: es un ente inasible.

La dificultad para definir el Camp, como ya se ha venido sugiriendo, radica en que tenemos que valernos de conceptos para describir una forma de sentir, una sensibilidad; sin embargo, como considero que éste es el único camino viable, habrá que intentar desbrozarlo.

Los años sesenta representan un momento de crisis y ruptura para los jóvenes de la época: aparece la música de los Beatles y de Elvis Presley, en el cine, James Dean

en "Rebelde sin causa", en 1959 es el triunfo de la Revolución cubana, surgen movimientos estudiantiles en Europa y en México en 1968, se vive en un falso auge económico, etc. Por lo anterior, considero que no es casual que dentro de las manifestaciones del arte también se presente esta ruptura. En el caso de la literatura se manifiesta a través de lo antinatural.

El eje principal del Camp lo encontramos en un gusto por lo antinatural, gusto del cual se ha valido para proyectar su fuerza. Lo antinatural deberá entenderse, entonces, como el rompimiento del equilibrio, la pérdida del justo balance. Es, pues, la directriz por medio de la cual se rompe en forma radical con las formas de movimientos anteriores.

Lo antinatural implica acabar con el orden de las cosas; buscar lo que no esté contenido dentro de los límites de la naturaleza: el artificio, el exceso, la exageración, el ornamento, la metamorfosis, la trasposición del contenido por la forma y la teatralidad.

Camp es el nombre de una sensibilidad, es el dandismo de la época de la cultura de masas. Camp es (...) el predominio de la forma sobre el contenido. Camp es aquel estilo llevado hasta sus últimas consecuencias, conducido apasionadamente al exceso. Camp es la extensión final, en materia de sensibilidad, de la metá-

fora de la vida como teatro. Camp es el triunfo del estilo epiceno. Camp es el amor de lo no natural, del artificio y la exageración. (...) Camp es el fervor del manierismo y de lo sexual exagerado. Camp es el aprecio de la vulgaridad. Camp es una manera de ver el mundo como un fenómeno estético. Camp es un método de goce y apreciación, no de juicio.¹

A continuación, me acercaré a cada uno de estos elementos, característicos del Camp, en forma individual, con el objeto de aproximarnos someramente a esta manera de sentir.

EL ARTIFICIO

El Camp se ha propuesto recrear lo antinatural y para lograrlo se vale del artificio.

Todos los objetos Camp se caracterizan por una fuerte carga de artificio. Lo anterior nos lleva a pensar que en la naturaleza nada podría ser Camp, dado que en ella se advierte un orden preestablecido, una reglamentación, una sencillez. Nos damos cuenta, entonces, de que el artificio es un producto exclusivo de la creatividad humana.

Como parte del artificio vamos a considerar aquí el disfraz. Disfrazarse constituye un juego de artificio,

es cambiar el orden, es alterarlo o trastocarlo por medio del vestido, el maquillaje y otros recursos.

Por ello, podemos afirmar que, para el Camp, la decoración y la ornamentación constituyen también vías de acceso al disfraz, disfraz que quiere ocultar, voluntariamente o no, una realidad específica:

Hay que utilizar nuestra capacidad escenográfica para ocultar cualquier (mi, nuestra) identidad.²

Dentro del Camp se escamotea cualquier rasgo -por menor que éste sea- que revele algo de nuestra personalidad, esto es el engaño, el artificio.

LA TEATRALIDAD

La teatralidad dentro del Camp es en sí misma un exceso; se lleva hasta sus últimas consecuencias porque ha sido creada para romper con el orden preestablecido.

Si la vida es un gran teatro, los hombres son los ejecutantes de un papel que para el Camp significa acceder a un infinito juego de personajes y personalidades, ya que lo que interesa finalmente no es el personaje en sí mismo sino sus posibilidades de cambio y su sentido lúdico.

LA SENSUALIDAD-LA SEXUALIDAD

El Camp tiene especial delirio y fascinación por la sensualidad, por aquello que en sí mismo encierre una connotación sexual; o bien, por la exageración de características sexuales y amaneramientos en la personalidad. Esto es, degustar el devaneo por el placer.

Por medio de la seducción el Camp convierte lo serio en frívolo, lo trivial en fundamental, lo común en valioso, por el solo hecho de trastocarlo con una óptica nueva:

El dominio de preferencias puramente subjetivas, aquellas misteriosas atracciones, principalmente sensuales que no nos han sido dadas bajo la soberanía de la razón.³

Esta búsqueda de lo sexual que emprende el Camp tiene un impulso original muy claro: rastrear todo aquello que signifique una ruptura con los modelos naturales. El amaneramiento, el travestismo, la homosexualidad y otras manifestaciones sexuales fuera de la norma masculino-femenino, tienen cabida aquí, dado que rompen con el orden dispuesto por la naturaleza.

EL EXCESO

Decíamos ya que dentro de la naturaleza existe un

orden que proporciona el equilibrio necesario para su sostenimiento como sistema. El Camp responde a ello con el exceso y la superabundancia. Para esta postura estética no existe el equilibrio, sólo es válido el exceso, cuyos rasgos distintivos podrían ser la extravagancia y la desmesura. Es de gran importancia apartarse de lo común, lo natural, lo equilibrado. Forzosamente esto nos conducirá a ser extravagantes, fuera de serie; a vivir la vida sin la cotidianeidad, sin la rutina: al juego.

Esta forma de sentir encuentra la plenitud de su existencia en el desbordamiento y el exceso, concibe el placer en la superabundancia.

Sus únicos móviles y objetivos consisten en sobrepasar cualquier límite impuesto. En excederse está el gusto y por él existe.

LA ESCRITURA

Dentro del Camp el autor, en forma intencional, crea una escritura desbordada, compleja, y edifica así su propio estilo; de manera deliberada lleva esa escritura hasta sus últimas consecuencias, precisamente para darle la fuerza que requiere a nivel narrativo.

En el Camp se percibe un deleite por la forma y no por el contenido;⁴ lo que se dice no es lo importante, es más bien la manera de decirlo. Para alcanzar un cambio formal, el Camp habrá de valerse de los elementos mencionados anteriormente; de la conjugación de ellos la escritura tomará su forma.

El Camp rinde tributo al Barroco cuando muestra su gusto por el exceso, la desmesura y la metamorfosis. Sin embargo, no voy a aventurarme por terrenos tan resbaladizos -aunque tentadores- como los del Barroco; trataré sólo de acercarme a aquellos del Neobarroco, porque quizá De donde son los cantantes pertenezca a este movimiento.

EL NEOBARROCO

Hacia finales de la década de los sesenta surge en América Latina una nueva producción literaria llamada neobarroca, que recoge elementos y formas propios de la estética del Barroco. Entre sus representantes se encuentran Sarduy, Leza^{ma} Lima, Cabrera Infante, Carpentier, y Arenas..

Cabe mencionar aquí que es Severo Sarduy quien propone el término Neobarroco para designar esa producción literaria. Por otra parte, resultará conveniente

preguntarse hasta qué punto se cumple en su obra su propia teoría y en qué medida puede considerarse a De donde son los cantantes como novela neobarroca.

Debido a la multiplicidad de elementos señalados en la teoría que sobre el Neobarroco maneja Severo Sarduy, y a que en De donde son los cantantes no se presentan todos los elementos enunciados en ella, en este trabajo sólo se analizan los que a mi juicio contribuyen a realizar la lectura que me he propuesto.

Intentaremos aquí, entonces, señalar los nexos que existen entre el Neobarroco y el Camp, de utilidad para acercarnos a esa nueva posibilidad de lectura.

Del Barroco toma el Neobarroco múltiples elementos y los itraspone a la novela americana. Esto, en un principio, se debe a la complejidad de la realidad americana, complejidad tan grande que hace que los escritores vuelvan la cara a aquella corriente del XVII y se nutran de ciertos elementos que les sirven para hacer su literatura.

Ahora bien, si -como se ha esbozado líneas arriba- los elementos característicos del Neobarroco tienen su esencia en el Barroco, de éste habrá que valerse para poder exponer aquellos elementos que se presentan en la novela que nos ocupa.⁵

A continuación expondré los elementos que he elegido para considerar si tal vez De donde son los cantantes pertenece a esta corriente.

LA ESCRITURA

En la novela neobarroca se manifiesta una tendencia distinta tanto en la escritura como en la concepción misma de la literatura. Nueva escritura en tanto que trasposición y juego lingüístico. En la escritura neobarroca se produce una suplantación de significantes para evadir a aquel que expresa con claridad el contenido deseado.⁶

Significante original → Significante¹, significante²...

Significado original → Significado original

Cuando se presenta esta ecuación en la escritura, el trastocamiento de la misma genera un amplio abanico de direcciones hacia donde puede dirigirse la lengua como totalidad, "pues ya nombrar no es señalar, sino designar, es decir, significar lo ausente".⁷

El Neobarroco, pues, se propone explorar al máximo las posibilidades de la lengua con la finalidad de enriquecer la escritura de la obra. La manipulación lingüís-

tica es, sin duda, el eje que producirá un cambio radical en la concepción misma de la escritura. En el caso de De donde son los cantantes el cambio está dado fundamentalmente por medio de la 'proliferación', es por eso que no se exponen los otros recursos.

LA TEATRALIDAD

Una de las características más importantes dentro del Neobarroco es el manejo del elemento teatral. La teatralidad dentro de la obra es tan destacada que abarca desde la escritura hasta los personajes, pasando también por aspectos de ambientación que muestran un sentido escenográfico muy agudo.

En las novelas neobarrocas los personajes actúan el papel que su creador (el autor) les ha asignado y de su actuación depende en buena medida el éxito de la obra. El trabajo de los personajes consiste en adquirir la capacidad de transformarse para así poder sufrir cuantas metamorfosis sean necesarias. El hecho de que los personajes tengan la opción de cambiar no es gratuito, obedece sin duda a un espíritu de juego, por medio del cual la vida adquiere un matiz de carnaval y la actuación de los personajes dentro de él genera un sentido lúdico, vital dentro de la novela. Se trata, pues, de un "espectáculo

simbólico y sincrético en que reina lo 'anormal', en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis que esconde una irrisión".⁸

LA ESCENOGRAFÍA-LA DECORACIÓN

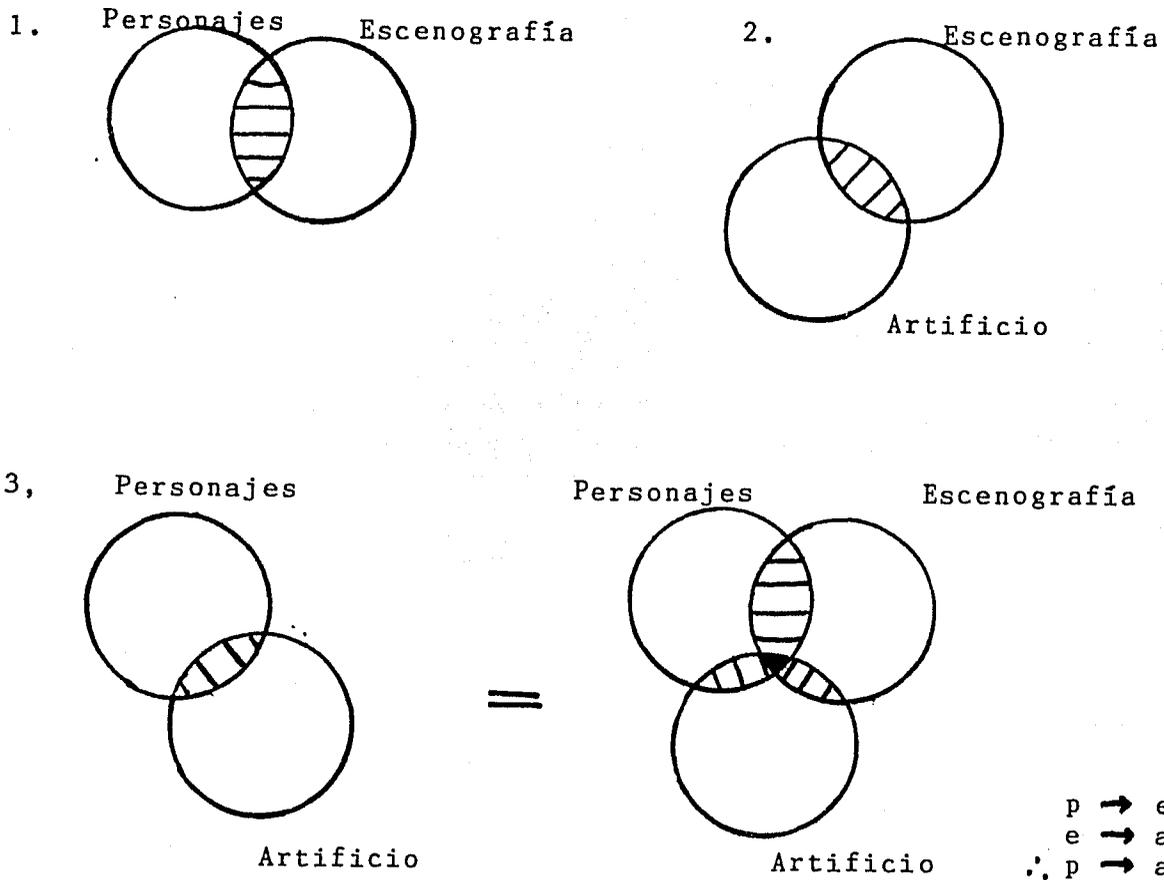
La escenografía, en el Neobarroco, es el conjunto de posibilidades de ambientación requeridas para la metamorfosis de los personajes. Todos los elementos de la decoración no son sino la utilería propia de un espectáculo teatral. La decoración está dada en función de los personajes y la actuación de los mismos. Su finalidad única consiste en facilitar el desarrollo de la acción dentro de la novela. La escenografía no obedece a ninguna razón de ser lógica, puesto que no tiene restricciones en cuanto a verosimilitud, sino únicamente en lo que respecta a funcionalidad. Todos los personajes están ceñidos a ella ya que se valen de la escenografía para desarrollarse a nivel narrativo y, a su vez, la escenografía y la utilería existen debido a que hay personajes.

EL ARTIFICIO

Ahora bien, el concepto de escenografía conlleva la idea misma del artificio en un sentido estricto. Lo artificioso de la escenografía -que permite diversas formas en la ambientación- es también parte del juego. Nada en la obra es producto de lo natural sino del artificio, que se vale de todas sus posibilidades para saciar las necesidades de la novela y, en ocasiones, para excederse en la ornamentación.

El gusto por el artificio es también eje rector de la escritura y, por supuesto, de la decoración que caracterizará a la obra. Los personajes son obra del artificio y, en buena medida, también de la escenografía; así, éstos se crean una y otra vez gracias a la influencia que sobre ellos ejerce su entorno. Los tres elementos se complementan para originar dentro de la obra casi un silogismo indisoluble: los personajes están estrechamente ligados a la escenografía, ésta se encuentra íntimamente vinculada con el artificio, así, los personajes son también parte del artificio.

Gráficamente deberá verse de la siguiente manera:



Además de su participación dentro de lo teatral, el artificio es un elemento que resulta conveniente mencionar aparte, dada la importancia que frecuentemente adquiere en el Neobarroco.

El artificio es el juego de las apariencias, el disfraz, la evasión y la decoración. Lo artificioso conforma el entorno antinatural que rige al texto y a la escritura.

El artificio es la oficialización del engaño, es aceptar de antemano la farsa y revalorar sus poderes. Bajo

la óptica de Jean Rousset es Circe que sufre innumerables metamorfosis, movimiento interminable dentro de la escena, "el teatro desborda entonces al teatro, invade el mundo, lo transforma en una escena animada por la tramoya, lo sujeta a sus propias leyes de movilidad y metamorfosis".⁹

El disfraz es quizá el elemento más representativo del artificio. Detrás de él se oculta el verdadero yo; pero mientras exista el disfraz contenedor de las apariencias, el espectáculo puede continuar. El artificio constituye el juego de las apariencias. Dentro del Neobarroco, lo aparente en la obra es lo tangible. Nada es más cierto que las apariencias. Lo otro, lo que no se conoce por encubierto, no se puede apreciar. Encubrir una y otra vez, negar cuantas veces sea necesario, aparentar, engañar al lector y hacerle creer que sólo es real el personaje del texto y no el que se esconde detrás del disfraz que lleva, es el objetivo primordial del disfraz. Es decir, el otro no existe, sólo es real su espectro.

Aceptar que únicamente lo artificial es ponderable es cruzar el umbral del Neobarroco y una vez dentro todo está permitido.

LA DESMESURA Y EL DESPERDICIO

Excederse es el verbo recto del Neobarroco, la vida

es un exceso y como tal hay que tomarla. Sólo lo excesivo es placentero y en la misma medida se traza la obra.

El exceso es la desmesura, el desbordamiento, lo anormal, lo desviado, la superabundancia. En el Neobarroco la desmesura adquiere sus formas más relevantes. La escritura es el ejemplo más acabado del exceso. Esta no conoce límites, así como tampoco parecen tenerlos los espacios ni los ambientes.

Este movimiento literario persigue extralimitarse, su motor es el exceso y en excederse obtiene su mayor placer. El derroche y la superabundancia son formas del Neobarroco, que obtiene por línea directa del Barroco. El exceso es también la transgresión de formas y cánones preestablecidos. Excederse es romper con límites y ataduras impuestos; la sola ruptura significa, entonces, extralimitarse.

La exageración es una variante dentro del exceso puesto que ésta se ha propuesto quedar fuera de lo natural, justo o conveniente. Una vez más es la ruptura con la norma. Así, en ocasiones, los personajes son exagerados porque su fuerza está dada al sobrepasar límites preestablecidos.

LA SEDUCCIÓN

Por último, es necesario mencionar otro aspecto impor-

tante: la seducción. Seducir para el Neobarroco es parte del juego, es dejarse llevar por los excesos, convertir el sexo en algo desbordado. Los mecanismos de la seducción son tales que sólo pueden presentarse bajo los efectos del artificio y de lo imaginario.

El sexo no existe si no es a través de un proceso de seducción. El cambio de un sexo a otro no tendría importancia ni sentido si no fuera por los mecanismos de la seducción:

Incluso puede ser que la fuerza de seducción del travesti provenga directamente de la parodia -parodia de sexo mediante la sobresignificación del sexo.¹⁰

Para los escritores neobarrocos el travestismo es casi una obsesión puesto que a través de él quedan abolidos los parámetros; pero, sobre todo, porque "converge con el maquillaje y el teatro como ostentación ritual y paródica de un sexo cuyo goce propio está ausente".¹¹

De manera muy general se han expuesto algunas de las características más sobresalientes del Neobarroco y del Camp, corrientes tan estrechamente vinculadas que nos parece innecesario abundar en ello en un trabajo tan breve como éste.

Entraremos, pues, a continuación, al análisis de

De donde son los cantantes, novela que , en mi opinión, presenta las características de ambas corrientes.

ANÁLISIS DE LA NOVELA

El Camp y el Neobarroco comparten características semejantes: el artificio, la teatralidad, el exceso, la sexualidad, la metamorfosis, el gusto por la ornamentación y el maquillaje, entre otras.

Cada una de esas características está dada dentro de una óptica particular; es decir, el manejo de cada una de ellas se hace en función de lo que se desea obtener. Considero que en el caso de De donde son los cantantes, el autor maneja los elementos camp y los neobarrocos de tal manera que hace que se complementen, dando lugar a una retroalimentación de esos elementos que da como resultado una novela con novedosas aportaciones.

Antes de entrar de lleno al análisis de la obra, veamos lo que apunta Sarduy en relación con la estructura de la novela:

Tres culturas se han superpuesto para constituir la cubana -española, africana y china-; tres ficciones que aluden a ellas constituyen este libro.¹²

Así pues, sabemos de antemano que Sarduy ha dividido la novela en tres capítulos, por cuestiones raciales.¹³

Antes de ellos encontramos una suerte de presentación

en el "Currículum Cubense"; en él aparecen los personajes en forma abrupta y terminan por agobiar al lector. Este, por momentos, siente que el texto no es comprensible, que poco a poco se ha dejado envolver por dos mujeres locas -Auxilio y Socorro- y que lo amenaza la existencia de un General, no muy grato al parecer. Sin embargo, no debemos estar prejuiciados contra ellos, será mejor dejarlos actuar dentro de la novela.

A continuación aparecen elementos del Camp o del Neobarroco en el siguiente orden: la teatralidad, el lector-espectador, el maquillaje, la sexualidad, la escritura, el exceso, la metamorfosis y la apariencia.

EL TEATRO COMO RECURSO

La lectura de esta novela irremediablemente nos conduce a creer que estamos en el teatro. Tres obras del mismo autor se presentan en un solo espectáculo: "Junto al Río de Cenizas de Rosa", "La Dolores Rondón" y "La Entrada de Cristo en La Habana". Si afirmo que estamos en el teatro es porque la novela está construida a partir de trucos, vestuario, escenografía, utilería, etcétera.

-¡Un cafecito, maestro! -Viene chancleteando abierta la bata de seda floreada, Flor de Loto Junto al Río de Cenizas de Rosa. Por la otra parte del escenario entran María Engracia, Carita de Dragón, el Ranita y las Siempre-Pre-sentes...¹⁴

Para ingresar en el espectáculo es importante contar con la descripción de los espacios, así como con los nombres y sobrenombres de los actores que el autor nos proporciona. Aceptar la variedad de nombres como parte del evento es acceder a un mundo nuevo, distinto, ajeno; es conocer las entretelas del teatro.

Lo teatral adquiere dentro de la novela aspectos inusitados. Frecuentemente el autor trata de señalar aspectos propios de la actividad teatral:

Quiere el doble, el simétrico, el ludión que pasa del otro lado de la escena para darse a sí mismo la réplica -tú y yo-, que se vira como un guante.¹⁵

La propuesta del autor es abierta, presenta un teatro de simetrías, de dobles, de espejos; no es casual entonces que las protagonistas femeninas sean dos, que experimenten los mismos cambios, que sean antítesis una de la otra, el reverso de la moneda, que se atraigan y rechacen. Para Sarduy esto es el teatro.

Los dobles, los espejos, el desdoblamiento son elementos

fundamentales para crear un universo en torno al teatro como espectáculo, como negación o evasión de la realidad.

En el escenario todo es posible:

... las Dueñas-de-la-Yerba-de-la-inmortalidad, batallan ante Flor, saltan una sobre la otra, dan vueltas de carnera, se acometen con machetes dentados y con arcos. Así se van desplumando en el proscenio.¹⁶

En De donde son los cantantes también podemos observar que el disfraz complementa a la acción meramente teatral.

Un espectáculo no se genera por sí solo, necesita de innumerables elementos que lo conformen. El autor voluntariamente quiere hacernos saber que sus personajes-actores se mudan para ser algo nuevo. Dice:

Ataca la china. Cambia de disfraz, tira piedras, aparece y desaparece en el mismo lugar (...) o aparece como otro General lujurioso para enloquecerlos. Así fatiga uno a uno sus recursos escénicos.¹⁷

Y leemos más adelante:

Se lo comían en caramelos de menta. Estaban disfrazados de él, con coronitas de espigas (blancos de casacarilla) y florecitas de sangre.¹⁸

El disfraz representa dentro de la novela una posibilidad de escamoteo, de juego; así, el hecho de observar cómo se visten y desvisten los personajes permite que el lector forme parte del evento. Si a priori reconociéramos

que el disfraz no existe en la obra, entonces desconoceríamos también que estamos frente a un hecho teatral antes que narrativo, y la novela no tendría cabida dentro del Neobarroco o del Camp.

EL LECTOR COMO ESPECTADOR

Hemos señalado ya que la lectura de De donde son los cantantes es, de hecho, como asistir a un evento teatral. El lector se transforma en un espectador. Sin embargo, la participación del espectador en esta puesta en escena, es decir, en la obra misma, requiere de mayor perseverancia. Sí, digo perseverancia porque constantemente el autor agrade al espectador, tal vez con el fin de ahuyentarlo. Sarduy se burla de sus lectores-espectadores; a menudo, incluso, duda de ellos:

El Lector (cada vez más hipotético) de estas páginas -Bueno, pónganse de acuerdo: una versión o la otra. Lo que yo quiero son hechos. Sí, hechos, acción, desarrollo, mensaje, en suma. ¡Mensaje lírico!¹⁹

Es más, no duda simplemente, en ocasiones, insulta: ¡Como si todo esto sirviera para algo, como si todo esto fuera a entrar en alguna cabezota, a entretener a alguno de los lectores babosos,

ovillados en sus poltronas, frente al sopón
soporífero de cada día!²⁰

Intenta incluso disuadir al lector, repitiendo con
mayor fuerza su sentencia:

Narrador Dos (furioso): lectores babosos, sen-
tados en sus sillas, frente al sopón soporífero
de cada día...²¹

Si el lector-espectador recibe esas "llamadas de
atención" como elementos propios del espectáculo, se
vuelve cómplice del autor. De antemano está aceptando
que él mismo constituye una parte indispensable de la
óptima realización del evento. En otras palabras, la
novela sólo existe en la medida en que se lee, por lo
tanto la obra se realiza en esta misma medida.

MAQUILLAJE : ENGAÑO Y DIVERTIMIENTO

Desde tiempos muy remotos los hombres y las mujeres
se han pintado la cara -y en ocasiones el cuerpo- para
modificar su apariencia, ocultarse o seducir. Esta
acción, la de pintarse, también tiene cabida dentro del
teatro, es más, forma ya parte de él. Maquillarse es el
ritual por medio del cual uno cambia de rostro, se ve
diferente. Los personajes de esta novela también se
maquillan, aunque con fines muy específicos: no dejar ver

su podredumbre, su aparencia real:

-Mírate. Las lágrimas te han hecho un surco en las cinco primeras capas de maquillaje. Evite que lleguen a la piel. Verdad es que para eso haría falta un taladro. Has perdido la crema de espárragos. La fresa subyacente se está confundiendo con la capa de piña-ratón de Max Factor. Cuadrículada estás. Vasarélica.²²

En ocasiones el maquillaje, que es un mero acto de artificio, pretende transformar la esencia misma de nuestros personajes.

Como ve tengo los ojos prolongados con una línea negra que, si no fuera por las orejas, de perfil, se verían convertir en pececillos.²³

El maquillaje es, pues, un engaño y un divertimento. Un engaño porque sólo se da en apariencia -como en el caso de Auxilio y Socorro-, no trasciende ni modifica lo sustancial:

Quisiste ser pájaro, gacela; detestabas tus ojos guachinangos. Allí vino la máscara de espinacas, la crema de piña-ratón, los masajes simultáneos y el beauty sunfluid de Helena Rubinstein. Se hizo lo que se pudo. Ese es el orden de la cosas.²⁴

El divertimento cumple la función de darles a los personajes una ocupación, un tiempo de esparcimiento. Para el lector el divertimento es mucho mayor, ya que como espectador que es puede observar los cambios gra-

dualmente: es juez y parte del engaño.

LA PRESENCIA DEL SEXO

El Neobarroco y el Camp comparten un gusto por el sexo, a través de éste la acción adquiere una fuerza nueva, los personajes se modifican también por él.

Tanto para uno como para otro el placer, la pornografía, el sexo, el travestismo, etc., son de importancia capital. El sexo es eje rector de las costumbres. Las obsesiones se manifiestan también a través de él, en ocasiones, es la fuerza única de los personajes. En De donde son los cantantes, el sexo tiene un papel muy importante dentro de la dinámica de los personajes, éstos en buena medida se mueven dentro de la narración gracias a su impulso sexual.

Severo Sarduy maneja, a propósito del sexo, una gran variedad de recursos para ofrecerlo al lector. Dice por ejemplo:

Cuando al fin envainó el sable, lo festejaron con añejos abundantes.²⁵

Se agachó el General con la flexión máxima que permitía su venerable vehículo somático.²⁶

tengo una cosita que te gusta a ti,
 que te gusta a ti,
 que te gusta a ti.

Se meneaba como una anguila, con una mano abierta sobre la cadera -¡qué dos sortijones dahomeyanos!-, y señalándose con la otra el objeto de tan elípticos versos.²⁷

Con el segundo cuchillo, el que se dobla pero no se parte, abre la maleza. ¡Flautica pírrica ésa!²⁸

He mencionado con anterioridad la necesidad que existe para estos autores de evitar nombrar en forma directa y clara un contenido deseado; así pues, el órgano sexual masculino es "el sable", "vehículo somático", "el objeto de tan elípticos versos" o la "flautica pírrica".

La sexualidad como tema es un rasgo importante en la novela y ésta da motivo a que se juegue con todos sus matices, que van desde el simple deseo hasta la pronografía, pasando por la seducción, el travestismo, la homosexualidad.

La prostitución existe porque el sexo también es un producto que la sociedad de consumo quiere tener a la mano. El sexo es asimismo el vehículo por medio del cual se obtiene placer de manera eficaz y rápida; constituye un eje en torno al cual giran los personajes de De donde son los cantantes. Lo sexual está presente

en la forma en que Sarduy nos presenta a sus personajes principales: Auxilio y Socorro son prostitutas:

¡Qué bien les queda todo! Paradas en una esquina, en plena oferta y demanda, ante un afiche de pasta Gravi (la reina de las cremas dentales) quedan entre el cepillo de dientes gigante y la espiral rosada.²⁹

A propósito de la pornografía dice Jean Baudrillard que lo "porno no es sino alegoría, es decir, una activación de signos, un intento barroco de sobresignificación..."³⁰

En esta medida lo porno constituye una materia artificial precisamente por esta sobresignificación de que habla Baudrillard, "es el festival no la fiesta";³¹ esto es, hay un deseo deliberado por crearlo y exhibirlo, pero nuestra participación radica en observarlo, en leerlo.

Seducir forma parte también de este inciso. Sarduy logra dar vida a los personajes intentando que éstos sean capaces de seducir dentro de la narración:

Tendré cada día más admiradores: ¡El poder está en las caderas!³²

La seducción es el poder del cuerpo, es la tarea del artificio, es una nueva fuerza y sentido del sexo mismo.

El travestismo está incluido dentro del sexo porque indudablemente en él se gesta. Esta novela presenta ya manifestaciones -más evidentes en obras posteriores-

de ese deseo por aparentar ser del sexo opuesto.

El carácter fundamental del travestismo es el del cambio, no ser lo que uno está destinado a ser, transformar lo que somos, al menos en apariencia. El anhelo por conquistar lo 'otro', la contraparte, es en mi opinión energía incontenible dentro de la obra de Sarduy.

Cambiando de sexo por razones obvias.³³

El sexo participa con gran fuerza dentro de esta novela. La pornografía, la prostitución, el travestismo o cualquier otra manifestación de la sexualidad le sirven, sin duda alguna, de eje.

EL JUEGO DE LA ESCRITURA

El que un teórico de la literatura nos dé pautas sobre la escritura de algún autor nos parece un acto no sólo aceptable sino esperado; sin embargo, cuando a lo largo de una novela, su propio creador se vuelve un teórico de la literatura, podría parecernos desde que el autor no puede deshacerse de sus cargas conceptuales hasta que se está burlando de nosotros. En el caso de Severo Sarduy yo me inclino por lo segundo, que es, por lo demás, una actitud netamente camp. El autor parodia su escritura porque revela sus 'intimidades'

narrativas:

Socorro- ¡Oigan eso! ¡Tres adjetivos de un golpe! En mi tiempo no era así. A dónde va la joven literatura...³⁴

Sarduy no cree en la solemnidad. Tampoco cree en un lector ingenuo, a la manera de Góngora cuando dice:

Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda...³⁵

Sarduy juega. Con su escritura reta al lector para que, así como él juega a escribir, el lector juegue a leer.

Cuando Sarduy habla sobre su literatura hace una parodia; al insinuar sus propios manejos, la desnuda y al hacerlo, logra una respuesta por parte del lector que puede llegar a sentirse defraudado y burlado.

Sí, señoras y señores, como ven, el dueño de la situación, el motor primero sigue siendo el juego de palabras, el salto de la muerte.³⁶

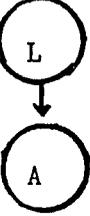
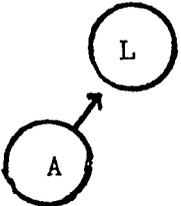
¿De qué sirve el esfuerzo del lector para descifrar la novela si de un plumazo Sarduy acaba con nuestra participación? La respuesta es sencilla:

¿Quién le pone el rabo al burro? He aquí el resumen de mi metáfora: palabras cojas para realidades cojas que obedecen a un plan cojo

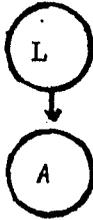
trazado por un mono cojo.³⁷

La incógnita se resuelve parcialmente con el fragmento anterior. El autor propone una lectura en cadena. Es decir, la interpretación del lector se ve interrumpida por las observaciones (réplicas) del autor; el lector reanuda la lectura con una nueva interpretación que poco más adelante será nuevamente refutada por el autor que produce un nuevo cambio, y así sucesivamente. De esta manera se encadenan o enlazan los puntos de vista del lector con los del autor.

Podemos intentar expresar lo anterior en forma gráfica:

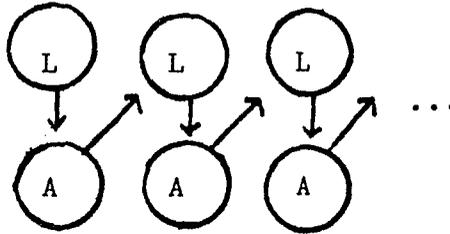
1.  El lector tiene una visión sobre la escritura.
2.  La visión del lector es rechazada por las anotaciones del autor. Ahora el autor define su propia escritura.
3.  El lector hace otra vez observaciones sobre la escritura.

4.



El autor reflexiona otra vez sobre su escritura.

En suma:



Este proceso se repite en innumerables ocasiones y sólo termina cuando la novela llega a su fin. Prueba de que este proceso se cumple es el hecho de que una y otra vez el autor está proponiendo una visión sobre su propia escritura y dándonos margen para renunciar a la lectura.

TODO ES DESBORDADO

Tanto para el Neobarroco como para el Camp la desmesura constituye una de sus fuerzas principales. El exceso en la comida, el vestido, la droga, el sexo, el decorado, etc. son los desbordamientos que esta obra se permite. No existen límites en ninguno de los aspectos de esta novela: el uso del lenguaje, la sintaxis, los personajes, la lujuria, el deseo, todo, absolutamente todo, está desbordado. El máximo placer radica ahí donde no hay parámetros, donde todo es permitido.

Son fluorescentes, son de acetileno, son tambores que imantan pájaros, son helicópteros, son sillas en el fondo de un acuario, son eunucos obesos con los sexos diminutos entre flores rosadas, son pirañas, son ángeles leprosos, (...) son dos pobres criaturas que han querido escapar a un Priapo jubilado.³⁸

Esto y mucho más pueden ser Auxilio y Socorro con sólo deseárselo. Para el Neobarroco lo adecuado es extralimitarse, dar en demasía; lo contrario -la medida, el orden- resulta enfermo, incomprensible.

Prudencia, modestia, humildad, moderación son conceptos que ni el Camp ni el Neobarroco conciben. No pueden gestarlos porque no creen en ellos como camino al gozo; éste sólo puede obtenerse por medio del desperdicio, de la superabundancia, de la opulencia. En De donde son los cantantes el exceso, desde mi punto de vista, es una constante que funciona para agilizar la acción dentro de la narración.

Cuando en el texto el autor maneja el exceso casi como una reiteración, la novela se vuelve un homenaje a lo antinatural. En sí misma la naturaleza no es excesiva, por el contrario, tiende a buscar el equilibrio, el justo balance. Con el exceso, ese balance propio de la naturaleza se rompe, hay un giro radical, una ruptura del equilibrio. Reina pues el caos, el desorden, la trans-

gresión, características sólo atribuibles a lo que no proviene de un orden natural.

Vamos a considerar aquí que la exageración es una suerte de variación del exceso. Esto porque, ya de suyo, lo que es exagerado también es excesivo. Exagerar es alterar el orden natural de las cosas, es exacerbar su condición.

Por otra parte, la exageración pretende sobrepasar los límites de lo versímil, acabar con todo aquello que responde a cánones preestablecidos. Dice Sarduy:

...nací con un jade negro en la boca, dormí en lechos de sándalo y fui concubina imperial. Me dabato entre calzoncillos y camisetas en remojo, pero he tomado el té de las mil gotas rojas en la garganta y el vino de polen de cien rosas, savia de mil plantas, médula de unicornio y leche de fénix.³⁹

La exageración marca una ruptura con lo real, lo posible. Cuando se exagera, lo que vale es la magnitud de lo dicho; en ello radica su peso, su fuerza.

Exagerar es entonces alterar los sucesos, las palabras, las cosas con un único fin, aislar y transformar el orden establecido.

LA CAPACIDAD DE TRANSFORMARSE

En esta novela estamos siempre frente a objetos cambiantes: personajes, escritura, escenarios, maquillajes, etc.

El arte de la metamorfosis consiste en súbitamente poder exhibir nuevas formas o modelos. Cambiar es no dejarse ver, no exponerse.

Severo Sarduy presenta en De donde son los cantantes una cantidad insospechada de metamorfosis, éstas se realizan de tal manera que incluso los personajes pueden perderse en el paisaje.

Da un salto Flor de Loto, y, como el pececillo que al saltar fuera del agua se vuelve colibrí, así vuela entre las lianas. Es ahora una máscara blanca que rayan las sombras de las cañas, es apenas el vuelo de una paloma, el rastro de un conejo.⁴⁰

Esta capacidad, la de transformarse, dota a la novela de un encanto especial: lo impredecible. Gracias a la transformación los lectores quedamos perplejos y en espera siempre de un nuevo cambio. Sin la metamorfosis no podríamos siquiera concebir que esta novela ofreciera tantas posibilidades de lectura, esto porque si no se presentaran dichos cambios los personajes se mantendrían en un plano narrativo con menores posibilidades.

Para Sarduy los personajes tiene vida puesto que son

cambiantes:

Ya las veremos transformarse, poseedoras que son del secreto de las setenta y ocho metamorfosis.⁴¹

Poseer el secreto de las setenta y ocho metamorfosis no significa otra cosa que saber plegarse y, en esa medida, transformarse, en cada escena o momento.

En esta novela priva una casi imposición en relación con la metamorfosis, en el sentido de que si no se cambia constantemente sobreviene el estancamiento y con él la muerte.

La realidad es nacer y morir, ¿por qué llenarnos de tanta ansiedad? ¡El que no cambia se estanca, mi socio, así es que ni hablar!⁴²

Una muestra de lo anterior se ve en el capítulo de "La Dolores Rondón"; ella, que no posee el secreto de la transformación y sin embargo la intenta, irremediablemente muere, legándonos su epitafio como único recuerdo.

La posibilidad que tienen los personajes en De donde son los cantantes para cambiar está íntimamente ligada con lo teatral; esto porque en la escena los actores sufren innumerables metamorfosis y eso es lo que en buena medida sostiene el espectáculo.

El lector-espectador tiene que creer en las metamorfosis de los personajes; así el espectáculo tiene una

razón de ser y un sostén; de lo contrario el lector negará la existencia del evento puesto que no participa de esas transformaciones:

¡Hay que ver que el Secreto de las Transformaciones hace aprobios! Son obesas de vientre gomoso coronadas de sombreros con faisanes entre frutas de oro, barcos de plumas, almenas. Son barbudas de un circo mongol.⁴³

La clave de la metamorfosis se encuentra en no cuestionarla. No buscamos la verosimilitud del engaño, por esto -no obstante el aparente contrasentido-, debemos aceptar que lo que ocurre es real aunque rebase los límites de lo creíble.

De ese arroyo arranca Auxilio un cabello, lo anuda dos veces, lo sopla, y a la voz de "¡Metamorfosis!" éste se convierte en una culebra que serpentea en el aire con una mariposa en la boca, que se rompe contra el suelo y es camaleón, sapo, camarones de plomo.⁴⁴

¿Qué significan las metamorfosis? Son el paradigma del caos, del desorden; constituyen la pauta fundamental de la lectura. El que se transformen los personajes origina una nueva posibilidad de lectura y de espectáculo. Participemos, pues, de las metamorfosis porque en ello nos van múltiples y placenteras lecturas.

SOBREPOSICIÓN DE VALORES

El último elemento que vamos a analizar en De donde son los cantantes es la apariencia.

Aparentar significa hacer creer lo que no es o no existe. En este sentido la novela es apariencia pura puesto que nos hace creer en algo que no existe y no podría tener cabida en un mundo tangible.

La apariencia es la sobreposición de valores y esquemas; formas de pensar, actuar o sentir; personajes, etc., de tal suerte que se disimulen todas las miserias de esta vida mezquina.

En esta novela la narración es siempre apariencia, detrás de ella se esconden la locura, la pobreza, la desgracia, la infelicidad y toda una gama de ruindades.

Gracias a la apariencia el lector no aprecia, a menos que las busque, estas miserias del hombre. Todo ha sido encubierto por un disfraz que oculta no sólo los cuerpos sino también los actos. Creer en la apariencia es fortalecer el espíritu, más vale el engaño que la crudeza de la realidad.

Sarduy nos muestra a lo largo de la novela que sus personajes viven para aparentar; y este aparentar hace que logren sobrevivir en este mundo:

Ellas (las únicas que, sacudidas, se vuelven dos cabecipeladas) -No lo podemos decir así, como así. Es un secreto, es una apariencia, es...⁴⁵

Los personajes de esta novela son conscientes de que tienen que vivir en la apariencia para poder agradar y ser, al menos novelables.

En esta novela también está presente -a propósito de la apariencia- Fidel Castro. En el texto Cristo es Fidel que llega a la Habana. Lo aparente radica en ocultar la identidad del personaje, en engañar al lector por medio de la farsa que Cristo y sus seguidores representan.

En De donde son los cantantes el juego de las apariencias y el de la lectura terminan con las dos últimas líneas de la novela:

Ya iban alcanzando los portales cuando, desde los helicópteros, llovió la balacera.⁴⁷

CONCLUSIONES

Veintitrés años han pasado desde que De donde son los cantantes se publicó por primera vez. Hoy en día nos ocupamos de ella para intentar distintas posibilidades de acceso.

La novela de Severo Sarduy presenta, como ya he señalado anteriormente, una gran variedad de elementos tanto camp como neobarrocos, localizarlos en el texto y analizarlos más detenidamente me han permitido hacer una valoración que si no es demasiado precisa, dada la extensión de un trabajo de esta índole, sí constituye una posible vía de acceso a Severo Sarduy.

Yo considero que es ésta una novela que invita a una ardua reflexión sobre la forma en la escritura. En ella el texto y su lectura se convierten en un ejercicio constante debido al desbordamiento intencional de su factura.

Intentar una nueva forma de lectura de esta novela fue, sin duda alguna, una actividad estimulante; puesto que el análisis de los elementos camp y neobarrocos, permitió ver con mayor claridad a la narrativa latinoamericana contemporánea. Parece ya innecesario mencionar que la forma en que se complementan los elementos camp y neobarrocos, facilitó la lectura que nos habíamos

propuesto.

Al intentar esta lectura, las expectativas eran de índole muy variada: conocer mejor el texto, vislumbrar los juegos circunscritos a él y emprender un nuevo acercamiento hacia la literatura latinoamericana contemporánea.

A partir de esta búsqueda el texto se dejó conocer, su potencial estético quedó revelado. Sin embargo, no podemos ignorar que el acercamiento a la literatura neobarroca fue parcial, puesto que sólo me ocupé de algunos aspectos, en una única obra.

Algunos de los recursos propios del Neobarroco y del Camp han sido mostrados; sus procedimientos y formas más elementales nos han dado la pauta para percibir con mayor claridad hacia dónde se dirige esta corriente. Nos hemos preguntado también si acaso llegará a puerto seguro.

Sin duda alguna, la lectura de De donde son los cantantes por medio de los elementos camp y enobarrocos, nos ha permitido apreciar la literatura de este siglo desde un ángulo específico: el de la crisis de los valores. El Camp tiene cabida dentro de esta novela puesto que es la representación de un siglo cuyos valores están en crisis: el XX. El Neobarroco es la

búsqueda de elementos de una tradición literaria específica: el Barroco del XVII. Ambos constituyen una reacción frente a una sociedad en crisis, con valores desvirtuados, valores morales, sociales y económicos. El Camp imprime a la obra un carácter actual innegable; el Neobarroco la circunscribe dentro de una tradición literaria.

En síntesis, y ya para finalizar con estas palabras, sólo me resta insistir en que, valiéndonos de una sensibilidad (el Camp) y una corriente literaria (el Neobarroco), hemos podido inscribir esta novela dentro de su contemporaneidad al mismo tiempo que dentro de una tradición literaria.

Por otra parte, es necesario apuntar aquí que como resultado de este acercamiento, ha surgido una interrogante: ¿no será el Camp un elemento neobarroco? Considero que un fruto de este trabajo sería reconocer que, en virtud de que las características del Camp se asemejan en forma tan notable a las del Neobarroco, quizá el Camp forma parte del Neobarroco. Si así fuera, se vuelve imprescindible replantear la teoría sobre el Neobarroco, porque en ella no se han incluido algunos aspectos; esto es, no ha sido formulada en su totalidad.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

El valerme del Camp y del Neobarroco para acceder a una lectura mucho más enriquecedora deja, entonces, algunas cuestiones sin resolver, que deben quedar planteadas: si el Camp es un elemento Neobarroco, ¿se presenta en todas las novelas de esta corriente?, ¿podría erigirse el Camp como estética independiente? y ¿cómo influye en otras manifestaciones del arte?

Este no es, desde luego, el momento para poder resolver estas inquietudes. Para hacerlo deberíamos realizar una investigación particular sobre cada una de ellas. Considero, sin embargo, que el Camp es un aspecto importante en algunas novelas de la literatura latinoamericana contemporánea y merece un estudio más profundo, así como una reflexión sobre su posible presencia en otras manifestaciones artísticas.

NOTAS

1. Carlos Monsiváis, "El hastío es pavo real que se aburre de luz en la tarde. (Notas del Camp en México)" en Días de guardar, p. 172
2. Ibídem, p. 178
3. Susan Sontag, "Notes on Camp", p.276 (La traducción es mía)
4. En el entendido de que ambos son inseparables.
5. Para acceder al estudio del Neobarroco me he acercado a textos críticos sobre el Barroco con el fin de aproximarme a sus principales características. Para lograr este acercamiento consulté, entre otras, las siguientes obras: El espíritu del Barroco de Guillermo Díaz-Plaja, Literatura y Manierismo de Arnold Hauser, El Barroco de José María Valverde y Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas de Emilio Carilla.
6. Es importante señalar aquí que Severo Sarduy propone en principio este esquema. Sin embargo, no apunta el hecho de que el significado original se mantiene aun cuando cambien los significantes. Además, es necesario anotar que hablamos del signo en tanto significante y significado, tal y como lo expone F. de Saussure.
7. Severo Sarduy, "Barroco y Neobarroco", en América Latina en su literatura, p.180
8. Ibídem, p.175
9. Jean Rousset, Circe y el pavo real, p.32
10. Jean Baudrillard, De la seducción, p.20
11. Idem.
12. Severo Sarduy, De donde son los cantantes, p.151
13. Señalo el aspecto racial sólo para plantear la estructura de la novela. Este resulta irrelevante

para los fines de este trabajo, puesto que en él no se pretende describir en forma alguna ni la cultura cubana ni la configuración racial de Cuba.

14. Severo Sarduy, De donde son los cantantes, p.29.
15. Ibídem, p.39.
16. Ibídem, pp.50-51.
17. Ibídem, pp.26-27.
18. Ibídem, p.139.
19. Ibídem, p.49.
20. Ibídem, p.58.
21. Ibídem, p.87.
22. Ibídem, pp.11-12.
23. Ibídem, p.17.
24. Ibídem, p.74.
25. Ibídem, p.101.
26. Ibídem, p.34.
27. Ibídem, p.128.
28. Ibídem, p.27.
29. Ibídem, p.37.
30. Jean Baudrillard, op.cit., p.19.
31. Ibídem, p.20.
32. Severo Sarduy, De donde son los cantantes, p.74.
33. Ibídem, p.77.
34. Ibídem, p.20
35. Citado por Alexander A. Parker en el Prólogo a la Fábula de Polifemo y Galatea, p.37.

36. Severo Sarduy, De donde son los cantantes, p.86
37. Ibidem, p.59.
38. Ibidem, p.36.
39. Ibidem, p.45.
40. Ibidem, p.26.
41. Ibidem, p.29.
42. Ibidem, p.110.
43. Ibidem, p.42.
44. Ibidem, p.35.
45. Ibidem, p.51.
46. Ibidem, p.149.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Mora, Jorge et al, Severo Sarduy, Ed. Fundamentos, Madrid, 1976, 201 p.
- Arenas, Reynaldo, El mundo alucinante, Ed. Diógenes, México, 1969, 222 p.
- Bajtín, Mijail, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Barral, Barcelona, 1974, 490 p.
- Barthes, Roland, El grado cero de la escritura, Siglo XXI, México, 1973, 247 p.
- Baudrillard, Jean, De la seducción, Ed. Cátedra, Madrid, 1986, 170 p.
- Cabrera Infante, Gabriel, tres tristes tigres, Seix Barral, Barcelona, 1971, 452 p.
- Carilla, Emilio, Manierismo y Barroco en las literas hispánicas, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), Madrid, 1983, 158 p.
- Carpentier, Alejo, El reino de este mundo, Seix Barral, Barcelona, 1969, 146 p.
- , Tientos y diferencias, UNAM, México, 1964, 149 p.
- Coronado, Juan, Fabuladores de dos mundos, UNAM, México, 1984, 168 p.
- Díaz-Plaja, Guillermo, El espíritu del Barroco, Ed. Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, Barcelona, 1983, 236 p.
- Free, William J., "Camp Elements in the Plays of Tennessee Williams", en Southern Quarterly, Winter, 1983.
- Góngora, Luis de, Fábula de Polifemo y Galatea, Cátedra, Madrid, 1984, 173 p.
- Hauser, Arnold, Literatura y Manierismo, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969, 254 p.

- Lezama Lima, José, La expresión americana, Alianza Editorial (El libro de bolsillo), Madrid, 1969, 191 p.
- Maravall, José Antonio, La cultura del Barroco, Ariel, Madrid, 536 p.
- Méndez Rodenas, Adriana, Severo Sarduy: El Neobarroco de la transgresión, UNAM, México, 1983, 66 p.
- Monsiváis, Carlos, Días de guardar, 5a. edic. Ed. Era, México, 1973, 380 p.
- , Escenas de pudor y liviandad, Grijalbo, México, 1981, 354 p.
- Parrilla, Eduardo Enrique, La estirpe barroca en El Mundo Alucinante de Reynaldo Arenas, Universidad Autónoma Metropolitana (Col. Estudios de Literatura), México, 1981, 22 p.
- Peralta, Braulio, "Entrevista con Severo Sarduy/I", La Jornada, 18 de agosto de 1987.
- , "Entrevista con Severo Sarduy/II", La Jornada, 19 de agosto de 1987.
- Rousset, Jean, Circe y el Pavo Real, Seix Barral, Barcelona, 1972, 382 p.
- Sarduy, Severo, Barroco, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1974, 119 p.
- , "Barroco y Neobarroco", en América Latina en su literatura, Siglo XXI, México, 1972, 494 p.
- , Cobra, Ed. Sudamericana, (Col. El Espejo), Buenos Aires, 1974, 264 p.
- , De donde son los cantantes, 2a edic., Joaquín Mortiz, México, 1970, 154 p.
- , Escrito sobre un cuerpo, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1969, 108 p.
- , Nueva Inestabilidad, Ed. Vuelta, México, 1987, 71 p.

Saussure, Ferdinand de, Curso de Lingüística General,
Losada, Buenos Aires, 1945, 378 p.

Sontag, Susan, "Notes on Camp" en Partisan Review
1964

V lverde, José María, El Barroco, Montesinos Editor,
Barcelona, 1980, 130 p.

ÍNDICE

| | página |
|--|--------|
| INTRODUCCIÓN..... | 3 |
| MARCO TEÓRICO..... | 6 |
| El <u>Camp</u> | 6 |
| El artificio..... | 8 |
| La teatralidad..... | 9 |
| La sensualidad-la sexualidad..... | 10 |
| El exceso..... | 10 |
| La escritura..... | 11 |
| El Neobarroco..... | 12 |
| La escritura..... | 14 |
| La teatralidad..... | 15 |
| La escenografía-la decoración..... | 16 |
| El artificio..... | 17 |
| La desmesura y el desperdicio..... | 19 |
| La seducción..... | 20 |
| ANÁLISIS DE LA NOVELA..... | 23 |
| El teatro como recurso..... | 24 |
| El lector como espectador..... | 27 |
| Maquillaje: engaño y divertimento..... | 28 |
| La presencia del sexo..... | 30 |
| El juego de la escritura..... | 33 |

| | página |
|------------------------------------|--------|
| Todo es desbordado.....? | 36 |
| La capacidad de transformarse..... | 39 |
| Sobreposición de valores..... | 42 |
| CONCLUSIONES..... | 44 |
| NOTAS..... | 48 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 51 |
| ÍNDICE..... | 54 |