



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

El mundo simulacro de la nada. Identidad y representación en
De donde son los cantantes, de Severo Sarduy

T E S I S

que para optar por el grado de
Maestra en Letras

presenta

Nancy Rubio Estrada

Tutor: Doctor José Eduardo Serrato Córdova
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, diciembre de 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

La presente investigación se realizó gracias al Programa de Becas de Posgrado (2013-2015) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt).

A María Elena, por volver consciente la locura
y visibles a los monstruos.

A Julio, mi compañero en esta tesiánica aventura
retomada (y, por fin, concluida).

No soy barroca. La pequeña imperfección
en la perla me es insoportable.

“Lección de cocina”, *Álbum de familia*,
ROSARIO CASTELLANOS

Índice

Agradecimientos	7
Introducción	9
Apuntes sobre lo barroco	17
Entre las espesuras del bosque barroco:	
una breve mirada histórica	18
Barroco en España, la representación de un mundo cambiante	20
Barroco en América, otra forma de ver el mundo	27
El ideario de Severo Sarduy, ¿un neobarroco revolucionario?	30
Las andanzas de Auxilio y Socorro	
Un camino de pistas y trampas en <i>De donde son los cantantes</i>	45
¿Quiénes serán? La identidad de Auxilio y Socorro	48
El mundo entero es un teatro: la representación y el simulacro	67
Pérdidas terribles o sobre el <i>horror vacui</i>	83
La maldita circunstancia del agua por todas partes:	
la añoranza y el exilio	89
Consideraciones finales	95
Referencias	105

Agradecimientos

Esta tesis no habría sido posible sin el apoyo incondicional, el tiempo y la paciencia del Doctor José Eduardo Serrato Córdova, mi tutor. Siempre estaré profundamente agradecida por su decisión de continuar siendo mi asesor en esta investigación pese al accidente que sufrí, el largo tiempo de rehabilitación que tomó mi mejoría y la tardanza que todo eso supuso en el desarrollo de esta tesis. De igual forma, agradezco sus acertados comentarios y correcciones, así como todas las lecturas sugeridas. Sin duda, mejoraron mi aproximación al tema aquí investigado.

Por supuesto, agradezco también la cuidadosa lectura de mis sinodales: la Doctora Ivonne Sánchez Becerril y los Doctores Sergio Ugalde Quintana, Héctor Fernando Vizcarra y Armando Velázquez Soto. Sus atinados señalamientos enriquecieron mi análisis e hicieron que replanteará para bien el camino de esta investigación. Por ejemplo, la necesidad de examinar la influencia del grupo *Tel Quel* en la obra *sarduyana*, o de señalar los puentes entre el ideario de Sarduy sobre el neobarroco y su interpretación tan *sui generis* del Barroco.

Esta investigación está dedicada de manera especial a Julio. Gracias por escuchar con atención mis pláticas infinitas sobre el tema, mis inquietudes y mis angustias, mis cambiantes hipótesis al respecto. Gracias por la emoción ante mis pequeños descubrimientos, por los diálogos extendidos a deshoras, las lluvias de ideas y las muchas tazas de café. En fin, gracias por animarme a concluir esta aventura tesiánica y recordarme la alada pasión por la literatura y su estudio.

Introducción

Quizá una de las anécdotas más conocidas sobre Severo Sarduy sea el momento en que quemó su guayabera en el patio de la Maison de Cuba alrededor de 1961, tras finalizar la beca que financiaba sus estudios en Francia. Un gesto inspirado en la historia de Cortés cuando quemó sus naves en las costas veracruzanas. Se entiende el simbolismo de la acción: Sarduy había decidido no regresar a la ínsula. Más allá de la veracidad de esta anécdota, es difícil creer que el escritor cubano sospechara que aquel exilio asumido sería tajante y definitivo. O, quizá menos aún, la importancia trascendental que esta decisión tendría en su vida y en su trayectoria literaria.

Es difícil imaginar a Sarduy y a toda su obra sin ese sincretismo entre Cuba y Francia que era él. Ya desde Camagüey, su ciudad natal, su aproximación con la célebre revista *Orígenes* tendría a larga una influencia notable en su carrera. En especial por la asidua lectura de los escritos de Lezama Lima, ahí publicados. Baste recordar, si no, la fortísima impresión de su primer y al parecer único encuentro con Lezama Lima en el Auditorium de La Habana, del que Sarduy da recuento en uno de sus ensayos. O, años después, ya desde su exilio, las varias lecturas y la intensa difusión que Sarduy emprende sobre diferentes obras de Lezama, “el descifrador de la *noche insular*, de los jeroglíficos nocturnos” (Sarduy, “El heredero”. *Cursivas en el original*), de quien él mismo se asume heredero.

Ciertamente, el bagaje cultural y los contactos que hizo durante su estancia habanera marcaron sus inicios literarios. A mediados de los cincuenta, cuando Sarduy estaba matriculado en la facultad de medicina de la universidad, La Habana aún era una ciudad cosmopolita, donde “Todo, lo bueno y lo malo, pasaba por [ahí] de ida o de vuelta, y a veces de ida y vuelta” (González Echavarría, Nota del editor 17).

Además, la lucha contra la dictadura de Batista y el posterior ascenso del gobierno revolucionario generó, por un instante, un intenso movimiento político y artístico. Verse rodeado de un movimiento de esa efervescencia y magnitud, y de sus actores, nutrió sus primeras obras.

Durante ese periodo, Sarduy tuvo como guías en su introducción al mundo literario al editor y traductor José Rodríguez Feo y al poeta y escritor Virgilio Piñera, los creadores de *Ciclón*, al igual que al entonces joven escritor Guillermo Cabrera Infante, con quien forjó una sólida amistad. En La Habana, sus primeras publicaciones en la revista *Ciclón* y el semanario ilustrado *Carteles*, así como sus frecuentes colaboraciones en el suplemento literario de *Lunes de Revolución*, anunciaban ya su futura trayectoria.

Su permanencia en París,¹ sin embargo, fue decisiva en el devenir de su creación teórica y creativa. Al poco tiempo de establecerse ahí, conoció a François Wahl, una de las figuras más importantes en el universo intelectual parisino. Filósofo de formación y editor en las Éditions du Seuil, Wahl fue el compañero de Sarduy durante 34 años. Gracias a él, Sarduy pronto conoció y entabló una amistad cercana con Roland Barthes y Philippe Sollers. El primero, profesor de la École Pratique des Hautes Études, pronto se convertiría en uno de los líderes del movimiento estructuralista. El segundo, crítico y escritor, estaba a punto de ser uno de los principales fundadores y promotores de la revista y del grupo *Tel Quel*, uno de los círculos intelectuales más vanguardistas del momento.

El nombre de la revista y del grupo proviene, según señala Manuel Asensi, de dos referencias relevantes: el libro homónimo de fragmentos aforísticos de Paul Valéry y de una cita² de *Más allá del bien y del mal* (1886) de Nietzsche, con la cual abre su

¹Probablemente Cabrera Infante influyó bastante en esta decisión al intuir ya el suceder de la reciente revolución cubana. “Paseando por los jardines de Louvre en octubre de 1962, [Severo] me dijo que sus estudios históricos (se especializó en el retrato Flavio) terminaban y planeaba regresar a Cuba. Le dije que sería un error, un horror. Acababa de saber que la persecución de homosexuales se sistematizaba en toda la isla: sería una víctima propicia” (Cabrera Infante 189-190).

²“Je veux le monde et le veux tel quel, et le veux encore, le veux éternellement, et je crie insatiatement: bis! Et non seulement pour moi seul, mais pour toute la pièce et pour tout le spectacle; et non pour tout le spectacle seul, mais au fond pour moi, parce que le spectacle m’est nécessaire parce que je lui suis nécessaire et parce que je le rends nécessaire.” / “Quiero el mundo tal cual y lo quiero aún, lo quiero eternamente, y grito de forma insaciable: ¡que se repita! Y no sólo a mí, sino a toda la obra a todo el espectáculo, sino

primer número. La conjunción de ambos autores en el paragrama *Tel Quel*, resalta Asensi, marca un conflicto ya desde el nombre elegido. De hecho, este será de una de las constantes en la historia de la revista y del grupo: un “ir y venir, aparecer y desaparecer de nombres, decisiones políticas contradictorias, cambios más o menos bruscos de orientación, golpes de timón, metamorfosis de estilo y registro expresivo” (Asensi 23).

Ambos, revista y grupo, fueron un fructífero espacio de debate y confrontación que reunió a importantes intelectuales de muy diversos ámbitos: filosofía, psicoanálisis, teoría literaria y literatura, entre otros. Entre sus colaboradores más frecuentes se encontraban Julia Kristeva, Roland Barthes, Jaques Lacan, Georges Bataille, Jacques Derrida, Michel Foucault y, por supuesto, Severo Sarduy, quien pronto participó en las reuniones y seminarios del grupo y publicó poemas y artículos en la revista.

Su encuentro e inmersión con un espacio tan estimulante y propicio no podría haber sido más afortunado. La influencia de los telquelistas en su obra es innegable, al igual que lo son sus primeros referentes adquiridos en La Habana. Tal y como señala Gustavo Guerrero, dos revoluciones dejaron huella en Sarduy: primero, la cubana; después, la estructuralista. El resultado podemos encontrarlo en su obra: la amalgamación de dos mundos distintos, casi disímiles, que de otra manera difícilmente se hubieran mezclado.

Al respecto, Guerrero considera a Sarduy “un digno heredero de [Rubén] Darío, un hijo del limo hispanoamericano” (Introducción del Coordinador xx). A su parecer, el poeta nicaragüense y el escritor cubano comparten los muchos viajes y el gusto por conocer otras culturas, la participación en importantes movimientos intelectuales de su tiempo y la fervorosa relectura de algunas obras clásicas hispánicas. El conjunto de todo esto, los permitió no sólo para aproximarse desde otra orientación al español, su lengua materna, sino para enriquecerla y “redescubrir [sus] posibilidades [...] como un instrumento a la vez muy viejo y muy nuevo” (Introducción del Coordinador xx).

en el fondo a mí mismo, porque el espectáculo me es necesario, porque yo le soy necesario y porque yo le hago necesario” (ctd en Asensi Pérez 56-57. Cursivas y traducción de Asensi).

El símil de Guerrero es una suerte de *retombée*, una “casualidad acrónica” que seguramente le gustaría a Sarduy. He hecho esta síntesis sobre el contexto en que se forjó como escritor para hablar sobre su gusto por unir mundos diferentes y crear otros, su gusto por el lenguaje y sus juegos. Desde mi lectura, ambos pueden encontrarse ya en *De donde son los cantantes* (1967), una de sus primeras obras, a cuyo estudio está dedicada esta tesis.

A lo largo de estas páginas, sobre todo en el segundo capítulo, se explora en las notas a pie las posibles influencias de los telquelistas y de sus referentes cubanos en esta novela y en varios de sus ensayos teóricos sobre el neobarroco. En el segundo capítulo, además, hay un apartado dedicado exclusivamente al análisis de algunos pasajes de *De donde son los cantantes* y fragmentos de otras de sus obras para comprender la importancia que Sarduy cifró en su lengua materna y su inherente relación con la construcción de identidad.

Respecto a la identidad, uno de los temas centrales estudiados en esta investigación, me parece importante recordar que *De donde son los cantantes* fue publicada en medio del *Boom* latinoamericano. Pese a la temporalidad compartida, ni esta ni ninguna de sus obras se incluyó en este movimiento. Tampoco Sarduy se consideró parte de él. El dato resulta importante si consideramos que, durante el *Boom* de los sesenta, el *leitmotiv* de varios de sus integrantes era precisamente la identidad nacional y cultural. En numerosos estudios sobre *De donde son los cantantes*, a menudo su tema detonante es asociado a la interrogante ontológica de la cubanidad. Probablemente, estas lecturas estén impulsadas por el propio Sarduy, pues en la nota final de la obra no sólo deja claro el tema principal, también brinda pistas sobre posibles interpretaciones.

Los estudios producidos a partir de este camino sugerido por el mismo autor han generado profundas y riquísimas interpretaciones. Esta tesis no pretende negarlas, más bien abonarlas desde otra perspectiva. Mi primera hipótesis es que, allende la cubanidad, *De donde son los cantantes* está profundamente relacionada con la búsqueda y la exploración de una identidad individual: la del propio Sarduy.

Después de todo, se trata de una novela de juventud: al publicarla, Sarduy llevaba poco años instalado en París. Y, aunque es improbable que ya fuera consciente de que su autoexilio sería interminable, el régimen castrista comenzó a fisgonear la correspondencia que enviaba a Cuba desde que decidió abandonarla. Lo consideraba

un traidor a la revolución y lo llamaba entre el reproche y el desprecio, “franco-cubano” (Díaz Martínez 16-17).

Tal y como sostuve al inicio de esta introducción, me parece que Sarduy es el resultado de la riquísima mezcla de Cuba y Francia. Ni uno ni otro, por separado, hubieran dado origen a un autor tan heteróclito, cosmopolita e iconoclasta como él, ni a su obra. Sin embargo, ¿él se consideraba así?, o ¿cómo se pensaba a sí mismo durante esos primeros años? E, igual de relevante, ¿cómo configuró esta detonante —la identidad— en *De donde son los cantantes*?

Estas preguntas intentan responderse en los cuatro apartados que componen el segundo capítulo de esta investigación. Además del apartado dedicado al lenguaje, se analiza la conformación de la identidad de Auxilio y Socorro, dos personajes ubi-cuos y estafalarios que recorren toda la obra y que nos brindan pistas importantes al respecto. En ese mismo tenor, en la novela también se analizan la representación y el *horror vacui*.

Para explicar el porqué de este último par, haré una ligera digresión. Sarduy fue un autor prolífico y, ya lo dije antes, heteróclito: siete novelas, cuatro libros de poesía, cuatro libros de ensayo y siete piezas de teatro.³ El verso que da título a esta investigación proviene de un soneto de Sarduy. Quizá lo menos estudiado de sus escritos y, según Guerrero, lo más notable: “... muchas veces me he preguntado si Sarduy no habrá sido, en el fondo, un poeta felizmente extraviado en los mundos de la novela, el ensayo y el teatro” (Severo Sarduy IV). Elegí este verso porque me parece que en él se condensan los temas centrales de este soneto y, en realidad, de su obra: el *horror vacui*, es decir, la doliente consciencia sobre el vacío y la muerte; la representación constante para sobrellevarlos y, a un tiempo, la corporeidad vuelta juego y placer, el gozo absoluto del erotismo que también extendería de una forma muy particular al lenguaje.

Decidí analizar la representación y el *horror vacui* en la novela porque considero que ambos están hondamente relacionados con la conformación de la identidad en *De donde son los cantantes*. Tengo la hipótesis de que pueden vincularse también con la exploración que Sarduy hace sobre sí mismo. Ambos temas son estudiados desde

³El orden y la numeración de la obra de Sarduy es de Guerrero (“Severo Sarduy” IV). Está trasladado textualmente.

el *theatrum mundi*, un *topos* literario retomado de la antigüedad por el Barroco. La idea de ser actores y actrices que representan papeles en un escenario donde nada es lo que parece y todo cambia constantemente, formaba una parte muy importante del *imago mundi* barroco. Podemos encontrarla en el *Gran teatro del mundo* o *La vida es sueño* de Calderón, por ejemplo, pero también en obras como *As You Like It* de Shakespeare.

Sarduy, a su vez, retoma este juego del Barroco en la escritura de *Donde son los cantantes*. Mis preguntas al respecto son: ¿por qué la teatralización es tan importante en esta obra? ¿Qué pretende representar? ¿La escritura, acaso? ¿A los personajes? O, quizá, ¿un poco de sí mismo? El vínculo entre la representación, el teatro y las personas/personajes es bastante antiguo. Como señala José Lorenzo Arribas en su análisis etimológico: el vocablo latino *persona*, derivado del griego y del etrusco, se utilizaba para denominar “las máscaras que se empleaban en las artes escénicas para caracterizar los distintos *personajes*, otra derivación más que admite el vocablo” (Persona, personaje y performatividad” párr. 1). Creo que en *De donde son los cantantes* el análisis de este vínculo ofrece un terreno fértil en la exploración de la identidad. Y en estos apartados intento responder a las preguntas arriba formuladas.

Finalmente, me parece valioso mencionar que en el catálogo de tesis de la UNAM sólo existen seis trabajos dedicados a este autor; dos de ellos, a la novela aquí estudiada. Curiosamente, las tesis investigaciones, aunque abocadas al análisis de distintos temas en la obra de Sarduy, dedican algún apartado, pro breve que sea, a dirimir sobre el Barroco en Europa, su traslado a América y los preceptos *sarduyanos* sobre el neobarroco. Generalmente, la crítica a su obra parte de este derrotero al estudiarla. Este punto es especialmente llamativo al tratarse de estudios sobre *De donde son los cantantes*, pues esta novela fue muchos años anterior a su fundamental ensayo “El barroco y el neobarroco” (1972), y a sus posteriores obras teóricas al respecto.

Entonces, ¿por qué leemos su obra creativa así?, ¿es válido estudiar su ficción desde su propuesta estética? Y, quizá más importante aún, ¿es realmente necesario? Desde mi perspectiva, es probable que lo leamos así porque sus ensayos sobre el neobarroco obtuvieron más fama y fueron más conocidos que el resto de su obra. No olvidemos que “El barroco y el neobarroco” vio la luz en el volumen colectivo *América Latina en su literatura*, coordinado por César Fernández Moreno. Este

volumen formó parte de uno de los proyectos más ambiciosos de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, por su nombre en inglés) dedicado al estudio y la difusión de las características culturales de América Latina. En este volumen participaron importantes críticos literarios y escritores como Emir Rodríguez Monegal, Ramón Xirau, Guillermo Sucre, Haroldo de Campos, José Lezama Lima, entre otros. Dada la difusión y las constantes reimpressiones de este volumen, no es extraño que el ensayo de Sarduy sea tan célebre. Sobre el resto de su obra, en contraste, pienso especialmente en *Cocuyo*, una de sus novelas menos estudiadas, por ejemplo.

El neobarroco *sarduyano*, además, nos ofrece un camino para interpretar muchas de sus obras, pues las ideas ahí vertidas bien pueden ser analizadas en sus ficciones. Hecho sustentado por las varias investigaciones realizadas desde este enfoque. Ciertamente, al seguir esta línea, su análisis no se vuelve una labor más sencilla. (Una de las grandes críticas al Barroco ha sido su oscuridad, y Sarduy no es ajeno a este precepto con todo y utilizar su propia propuesta estética para analizarlo.) Creo, sin embargo, que su ficción no depende necesariamente de ella para justificarse, ni viceversa. Si bien, me parece importante conocer sus ensayos teóricos, pues implica otra manera de aproximarnos y conocer a Sarduy, acaso de una forma más completa y profunda.

Por todo lo anterior, en el primer capítulo se da una breve mirada a la “querrela barroca”: los dilemas que, desde el siglo XIX, supuso su definición y las controversias en torno a su uso en la historiografía y en otras disciplinas, especialmente en la literatura. Posteriormente, hablo sucintamente del Barroco europeo y del Barroco americano. Aunque el contexto histórico es vital para entender este fenómeno, y se hace referencia a él, doy prioridad a mirarlo y a comprenderlo desde el arte. No sólo porque la considero un instrumento representativo desde la mentalidad de cada tiempo, sino porque el arte es una de las piedras angulares desde la cual Sarduy construye su ideario sobre el neobarroco. Desde mi lectura, comprenderla —y con ello la manera en que se vinculaba con el *imago mundi* barroco— resulta esencial para entender la relectura hecha por el escritor cubano.

El último apartado de este capítulo es, precisamente, una aproximación a la lectura *sarduyana* sobre el Barroco histórico —entendido en esta tesis como el fenómeno cultural desarrollado en diversas regiones (la Europa católica, la protestante y

América) entre las últimas décadas del siglo xvi hasta casi finales del siglo xviii—. La interpretación propuesta por Sarduy me parece el resultado de una lectura con varias licencias historiográficas, muchas de las cuales generan controversia y son bastante debatibles. Sin embargo, esto no le resta valía y ceo que el acercamiento a sus planteamientos bien puede suponer algunas respuestas a las hipótesis planteadas en esta investigación.

Apuntes sobre lo barroco

Barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura.

Historia universal de la infamia,
J.L. BORGES

Hablar sobre lo barroco resulta siempre un asunto complejo. La indagación de su posible etimología, los diversos intentos por definirlo, fijar su conceptualización, y, desde luego, en los últimos cien años, establecer su condición histórica/ahistórica, ha hecho correr ríos de tinta y de energía a muchos eruditos, especialistas, historiadores, críticos, estetas y teóricos de diversas escuelas. El extenso espectro de los estudios que hay al respecto lo comprueba.

Valga, sólo por eso, iniciar el presente capítulo con un breve recorrido de esta larga controversia. Abordarla nos permitirá una comprensión más cabal no sólo de los variados lances académicos en pos de su definición, sino también de los contrastes en la lectura que Sarduy hizo sobre el Barroco histórico¹ y su posterior construcción teórica del neobarroco.

¹En esta tesis entenderemos por “Barroco histórico” el concepto de época desarrollado en diversas regiones entre las últimas décadas del siglo xvi hasta mediados del siglo xvii. Utilizaremos este término de manera generalizante, sin demeritar por ello la amplia discusión historiográfica que existe al respecto sobre las diferencias entre el Barroco desarrollado por la Europa católica, la protestante y, desde luego, el impuesto en el Nuevo Mundo, en donde su duración fue mucho más extensa (casi finales del siglo xviii) y adquirió diferencias importantes.

ENTRE LAS ESPESURAS DEL BOSQUE BARROCO: UNA BREVE MIRADA HISTÓRICA

El rastreo etimológico de “barroco” es, en sí mismo, una intriga, pues su origen incierto ha dado lugar a varias teorías: Karl Borinski y Benedetto Croce (Wellek 124) sugirieron su derivación de *baroco*, una figura de silogismo escolástico. Otra teoría cifra su origen en el vocablo latino *barosus* > del sánscrito *baro*, ‘bárbaro’. Una más señala el francés *baroque*, ‘irregular’, ‘extravagante’ como su posible raíz. Y, por último, una más defiende su procedencia del español *barrueco* o del portugués *barroco*, ‘perla irregular’.²

Más allá de su enigmática etimología, Rene Wellek, en su exhaustivo artículo sobre “El concepto del barroco en la investigación literaria” (1962), señala que el término surgió a principios del siglo XVIII con el sentido de “extravagante”, “bizarro”. Menciona además que Jacob Burckhardt, historiador suizo, estabilizó su connotación en la historia del arte “como referente a algo que él consideraba la decadencia del Alto Renacimiento manifestado en la florida arquitectura de la Contrarreforma en Italia, Alemania y España” (124). Dato muy a tono con lo que Rafael Figueroa Sánchez, académico colombiano, considera en sus *Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX* (2008): es a partir del siglo XVIII que el debate sobre este término se torna una hazaña “penosa, especialmente por la concepción crítica neoclásica, que vio en el siglo XVII una época de decadencia, oscurantismo y perversión” (29).

Ambos estudiosos coinciden también en el hecho de que, a finales del siglo XIX, con *Renaissances und Barock* (1881) de Heinrich Wölfflin y su definición del Barroco como “una categoría útil para caracterizar la historia de los estilos” (Figueroa Sánchez 30), se inició la revaluación del Barroco en la historia del arte, hasta ese entonces un concepto utilizado únicamente en el ámbito arquitectónico. No sólo eso, Wellek (124-125), en especial, resalta la importancia que tuvieron los estudios

²Sarduy, el autor analizado en esta tesis, menciona tres de estas teorías en su primer ensayo sobre el tema: “El barroco y el neobarroco” (1972). La ambigüedad semántica de este término será su punto de partida para desarrollar su ideario al respecto. Posteriormente, en *Barroco* (1974), su segundo ensayo y quizá el más conocido, Sarduy, entre la burla y la crítica, extiende esta idea primigenia y la lleva al extremo. Se profundiza en esto en el apartado “El ideario de Severo Sarduy, ¿un neobarroco revolucionario?”.

de Wölfflin al ser el primero en afirmar la posibilidad de aplicar este término a los campos de música y literatura.

Si bien la sugerencia de Wölfflin no fue acogida por largo tiempo,³ posteriormente, dicha posibilidad devendría en el amplio debate de considerar lo barroco a partir de dos perspectivas: 1) aquella que lo considera únicamente como “un fenómeno específico en el proceso histórico, en un tiempo y un lugar determinado” (Wellek 132-133); y 2) aquella que lo define como una constante metahistórica o una esencia de carácter “atemporal, una forma que transmigra, renace u ocurre en muchas épocas y latitudes, sin vínculos sociológicos o ataduras a los hechos históricos” (Chiampi 43).⁴

En otras palabras, la primera perspectiva, encabezada por los historiadores (*v.g.* Díaz-Plaja, Hauser, Hatzfeld, Maravall), sitúa lo barroco en determinados países durante las últimas décadas del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII; en cambio, la segunda, conducida por los formalistas/estetas (*v.g.* Focillon y D’Ors), lo utiliza como un término tipológico.⁵

Como señaló Wellek (132-134), en la primera perspectiva es importante recordar que un periodo es tan sólo un concepto regulador y que su extensión cronológica implica una variedad desconcertante: es imposible determinar de forma exhaustiva su inicio o fin. Lo mismo sucede con las obras de arte individuales de un periodo: no hay manera de que todas puedan incluirse en él, “puesto que una obra de arte no es ejemplo de una clase, sino que es, en sí misma, parte del concepto de un periodo, que ella integra conjuntamente con otras obras” (133).

Respecto a la segunda perspectiva, Wellek apunta sobre los posibles dilemas que el término enfrenta al tornarse demasiado amplio y vago, pues “el barroco se vuelve, simplemente, un término aplicable a cualquier cosa decorativa, recargada

³Si se desea profundizar en el devenir histórico de este término en la investigación literaria, véase “El concepto del barroco en la investigación literaria” de Wellek, un artículo pleno de referencias minuciosamente recabadas de su uso y difusión no sólo en Alemania, Italia, España, Francia e Inglaterra, sino también en Estados Unidos y los países eslavos.

⁴Esta división de la discusión barroca ha sido señalada por diversos críticos y estudiosos, véase en las referencias a Wellek; Guerrero; Chiampi; Figueroa Sánchez.

⁵Wellek (133-134) específicamente cataloga su empleo como una tipología de la literatura debido a la consideración de “término tipológico” empleada por Croce, D’Ors, Spengler y otros especialistas.

de adornos de mal gusto y convencionalizada” (136). Además, sostiene que dicho término pierde toda utilidad en los estudios literarios concretos al aislarse de sus vinculaciones con los periodos históricos. Una crítica directa a *Du baroque* (1935) y la idea de “eones” de Eugenio d’Ors y, sobre todo, a su bosquejo de esquema sobre las dieciocho “especies” del *barocchus*.

Esta última crítica del estudioso checo-estadounidense bien puede extenderse al resurgimiento, durante la segunda mitad del siglo xx, de la gran “querella barroca”, como la denomina Gustavo Guerrero. La reanudación de esta vieja discusión propició la emergencia de nuevos puntos de vista que, sin lugar a duda, enriquecieron las ideas sobre lo barroco y lo vincularon con el gran y no menos complejo debate sobre la modernidad/posmodernidad.

No obstante, también es innegable que estos nuevos especialistas no escaparon del todo a las perspectivas ya antes señaladas. Sus revisiones y relecturas actualizaron la controversia de antaño al integrar temas como los videojuegos, las series televisivas, los objetos fractales, el capitalismo, el mestizaje, la identidad cultural e incluso teorías sobre el lenguaje, la biología y la cosmología. Ciertamente, la discusión sobre lo barroco rebasó los espacios en los que canónicamente se desarrollaba y adquirió una pluralidad inusitada. Empero, tal y como lo recriminaba Wellek en la primera ola de esta querella, el término adquirió usos extremos donde casi todas las manifestaciones culturales son susceptibles de analizarse como barrocas.

El ideario de Severo Sarduy y su particular forma de comprender el Barroco y concebir el neobarroco pertenece a esta segunda ola o resurgimiento. Antes de ahondar en ello y establecer, desde mi punto de vista, a cuál de ambas perspectivas se encuentra más cercano, me parece importante profundizar en el Barroco histórico en España y su imposición en América. Punto de partida indispensable para examinar las ideas del escritor cubano, puesto que en “El barroco y el neobarroco” (1972), su primer ensayo sobre el tema, parte de este contraste para desarrollar sus concepciones teóricas al respecto.

BARROCO EN ESPAÑA, LA REPRESENTACIÓN DE UN MUNDO CAMBIANTE

Considero importante advertir que, a diferencia del apartado dedicado al Barroco americano, este será mucho más extenso y minucioso en algunos hechos históricos

y en su repercusión en el arte y la literatura de la época. Esta decisión obedece a mi siguiente conjetura: los postulados *sarduyanos* sobre el neobarroco retoman más características del barroco europeo que del americano. Dicha suposición se desarrolla en el apartado “El ideario de Severo Sarduy: ¿un neobarroco revolucionario?”.

Comencemos. Desde la perspectiva histórica, a menudo el surgimiento del Barroco ha sido profundamente asociado al movimiento religioso y político de la Contrarreforma, al tenor incansable de los jesuitas y, por supuesto, a la enorme influencia de su defensor más férreo: el entonces hegemónico Sacro Imperio Romano Germánico. Tras la abdicación de Carlos V en 1557, el imperio, ya fragmentado, devendría en el no menos importante imperio español, que aún continuaría siendo el defensor a ultranza del catolicismo postridentiano. Helmut Hatzfeld, filólogo e hispanista alemán, por ejemplo, sostenía que todo el Barroco era efecto del espíritu español, el cual, ligado a su genio⁶ y a sus formas de religiosidad, siempre fue esencialmente barroco (ctd en Maravall 41, Wellek 139).

Contrario a esta idea, Wellek más bien consideraba el Barroco como “un fenómeno europeo general que no se hallaba confinado a determinada profesión de fe” (139), especialmente por los casos de Alemania, Bohemia y el que tiempo después sería Estados Unidos, todos ellos países protestantes donde la presencia barroca le parecía indiscutible. En sintonía, en *La cultura del Barroco* (1975), referencia por antonomasia sobre el tema, Antonio Maravall opta por pensar en el Barroco como un concepto de época, en el que los factores estilísticos e ideológicos en “articulación conjunta sobre una situación política, económica y social, forman una realidad única” (34).

Aunque Maravall estimó que las ideas desarrolladas en su libro son extensivas y válidas para los países europeos en los que floreció esta cultura, la mayoría de sus referentes pertenecen al Barroco español. Quizá sea más prudente singularizar el Barroco y referirse a este movimiento acorde a la región donde se desarrolló, pues, aunque en efecto comparten elementos estilísticos importantes, poseen diferentes formas de expresarse acorde al ámbito social, político y económico regional. Sobre todo, si se piensa en el Barroco desarrollado en los centros más importantes de la

⁶Hatzfeld se refería a los “ingredientes constantes y lejanos del genio español” (Maravall 41) por ciertos aspectos que consideraba atisbos del Barroco en las escrituras de Lucano, Séneca y Prudencio.

época: España —un reino católico, monárquico y con una nobleza fuerte— y los Países Bajos —un reino protestante y con una burguesía predominante que, sin duda, jugaría un papel importante en el desarrollo de su gobierno, el progresivo florecimiento de su economía y la cada vez más creciente curiosidad científica.

Estas consideraciones, aunque interesantes, son ajenas a nuestro campo de saber, por lo que esta investigación no pretende ahondar en ellas. Sirvan sólo como un ejemplo más de la complejísima querrela barroca, incluso en el campo historiográfico. Y, sobre todo, como aclaración de que en este apartado me referiré única y exclusivamente al Barroco desarrollado en España y, por supuesto, en el siguiente apartado a su traslado a sus virreinos en América.

Como mencioné, para Maravall (véase 55-127) el Barroco, esa realidad única, se fraguó gracias al clima psicológico general ocasionado por la existencia de una larga crisis económica y social que afectó a gran parte de la geografía europea en las últimas décadas del siglo XVI. Este periodo asedió con especial intensidad a España. Ocurrido durante el reinado de los últimos miembros de la Casa de Austria, tuvo serias repercusiones en el imperio hispano, no sólo en su ámbito político (guerras constantes), sino también en el demográfico (peste y epidemias que se reflejaron en un alto índice de mortandad); en el económico (entre otros, problemas fiscales y una alta inflación provocada por variaciones en las remesas de metales preciosos enviados desde América) y en el social (hambrunas, mendicidad, prostitución y movilidad social gestada gracias a las actividades comerciales).

Estos signos de la decadencia española están hondamente ligados a su respuesta tenaz ante la Reforma luterana,⁷ un desafío directo contra las instituciones y los

⁷Este movimiento comenzó el 31 de octubre de 1517, cuando Martín Lutero, un fraile agustino, escandalizado por el lucro simoníaco que implicaba las indulgencias extendidas por la Iglesia católica, clavó 95 proposiciones en la puerta de la iglesia de Wittenberg (Sajonia) que criticaban, entre otros puntos, esta práctica bastante común en la época. Sólo algunos años más tarde, en 1520 —curiosamente el mismo año en que el papa León X extendió la bula *Exsurge Domine*, una fuerte advertencia al fraile agustino sobre su muy probable excomunión—, Lutero, en su extenso escrito *La cautividad babilónica de la Iglesia*, criticaba y suprimía cinco de los siete sacramentos del catolicismo tradicional (véase Rodríguez G. de Ceballos 277-281). Gracias a la invención de la imprenta, las ideas de Lutero se expandieron rápidamente por toda Europa e incidieron, sobre todo, en la región norte. Las repercusiones de esta Reforma fueron extraordinarias: implicaron un cisma en la Iglesia católica en el occidente y un cambio importante en el contexto político, artístico y cultural.

dogmas católicos. El imperio español se esforzaría enérgicamente por mantener los principios teocéntricos que fundamentaban la ideología católica medieval, pues en ellos iba aunado el sustento conceptual del Estado inherente a la monarquía absoluta —un régimen represivo de la libertad popular basado en una pirámide social monárquico-señorial y en el predominio de la propiedad de la tierra utilizado por España durante esa época.

Ciertamente, en el imperio hispano fue innegable la importancia no sólo ideológica sino política⁸ que tuvo el Concilio de Trento convocado en 1545 por el papa Pablo III y urgido por el emperador Carlos V. En esencia, el propósito de las 25 sesiones del Concilio —desarrolladas en un extenso periodo discontinuo que finalizó en 1563 bajo el pontificado de Pío IV— fue refutar una a una las afirmaciones del luteranismo, reunificar la Iglesia católica y reiterar sus normas éticas, dogmáticas y litúrgicas. Según Rosario Camacho Martínez, los debates que produjo esta ruptura se libraron en al menos tres frentes:

En los libros y aulas, dando vida a una discusión que arraiga en el Antiguo Testamento. En la práctica misional de la Iglesia en Europa y colonias del Nuevo Mundo, obligándola a reinventar su mundo al enfrentarse a una realidad nueva. Y finalmente en el discurso del arte. Artesanos y artistas responderán a los dictados de sus Iglesias, produciendo formas adecuadas a sus diferentes intereses y carismas (Camacho Martínez 287).

Dada la naturaleza de esta investigación, nos centraremos en el último frente y en algunos de los rasgos que la Contrarreforma generó en la producción artística del periodo. En especial, porque Severo Sarduy —el tema central de esta tesis— recuperó estos rasgos en la construcción teórica de su pensamiento y en la estética na-

⁸No hay duda de que el concilio tridentino configuró un nuevo mapa político. La influencia de las monarquías católicas en la actividad del papado y las repercusiones de ésta en los variados intereses nacionales fue importante en el desenlace de guerras religiosas y conflictos políticos, en las sucesiones a los tronos, en el mayor o menor poderío de los imperios (especialmente de España y de Francia), y, desde luego, en la “invención” (siguiendo a O’Gorman) del Nuevo Mundo (véase Mestre Sanchis). Sin embargo, no indagaremos más en este tema, pues, por la naturaleza de esta tesis, nos centraremos en los poderosos cambios que la Contrarreforma generó en el arte y la cultura. Un ámbito riquísimo del que Sarduy hizo una relectura y retomó varios elementos en la construcción de su ideario, como se verá en el apartado correspondiente.

rrativa de su obra, como se verá ejemplificado en la novela analizada en el segundo capítulo de esta investigación.

Volvamos al periodo histórico del Barroco. En su afán por recuperar su poder espiritual y mantener la hegemonía del poder central sobre el conjunto de la población —empresa a la que se unió con empeño la monarquía española—, la Iglesia católica utilizó el arte como un medio asaz eficaz para expresar su cultura, afirmar su prestigio y simbolizar su autoridad. El uso de las imágenes en este ámbito fue primordial. Juan Antonio Sánchez López (297) considera su eficacia, extrema y sin precedentes, “proto-mediática”, pues por medio de ellas se logró transmitir, convencer, enseñar, deleitar y atraer *ad oculos* a fieles y súbditos.

Las imágenes, entonces, adquirieron “más que nunca esa fascinante condición de ‘artefacto retórico’ que nos lleva a asimilarlas a auténticas máquinas parlantes de alto rendimiento” (Sánchez López 297) y gran intensidad para solucionar las necesidades del régimen oficial. A saber, reducir la inquietud religiosa y reforzar la confianza en la “verdadera Fe”, así como disminuir la inseguridad y la incertidumbre producidas por el largo periodo de crisis y los muchos cambios experimentados por las sociedades occidentales de Europa desde las últimas décadas del siglo XVI, cuestiones explicadas anteriormente.

Para resolver estos menesteres, las imágenes barrocas, profundamente vinculadas con el universo artístico de la pintura y la escultura, pretendieron “materializar [...] el cielo en la tierra” (Sánchez López 298). A través de efectos plásticos innovadores, una explosión colorista, una búsqueda de la luminosidad y de la disolución de las formas, lo espectacular e ilusionista abrieron “literalmente las puertas de la gloria a los fieles y devotos” (298). Es decir, por medio del artificio, uno de los recursos más notables del Barroco.

En la pintura y la escultura, el artificio se construyó mediante la presencia física y el impacto visual de las formas corpóreas, gracias a su sorprendente habilidad para “mantenerse lo suficientemente cercanas al espectador como para impresionarlo, atraerlo y aún ‘abducirlo’ a sus propósitos doctrinales; al tiempo, de mostrarse tremendamente sutiles a la hora de guardar con él las debidas distancias, conforme a su igualmente pretendida dimensión sobrenatural” (Sánchez López 299). En ambas artes, el número de imágenes, “cuyo realismo, movimiento y gestualidad fueron [...] el sello del barroco español” (Rodríguez G. de Ceballos 284),

se multiplicó a gran escala como una clara y contundente repuesta ante la iconoclasia protestante.

En otras palabras, durante el Barroco hubo una gran renovación de la construcción visual de la santidad por medio de las imágenes y su invocación a “la gramática corporal y al lenguaje gestual” (Sánchez López 302), siempre con el fin de garantizar el contacto permanente de lo sacro con lo terreno. De esta manera, se pretendía inspirar devoción, mantener e incentivar el culto a la Virgen, los santos y a sus reliquias e imágenes, sobre todo, reafirmar la legitimidad de estas prácticas, ampliamente cuestionadas y rechazadas por el protestantismo.

Como consecuencia, la creencia católica y la corporeidad se encontraron profundamente vinculadas durante este periodo, a tal grado, que propiciaron “la interpretación lírica del tema épico del dolor” (Emilio Orozco ctd en Sánchez López 300). La pintura y la escultura barrocas, mediante temas iconográficos como la Pasión de Cristo, los santos penitentes o la plasmación del martirio, unieron el *cuerpo vidente* y/o el *cuerpo sufriente* al arrobamiento y a la experiencia del espíritu.

Las heridas de Cristo y de los santos abrieron el espacio del cuerpo a los devotos y extendieron su dolor hasta enfatizar “su eficacia ‘instrumental’ al convertirse, por sí mismas, en auténticas *compositio loci* al modo ignaciano⁹ cuando no auténticos ejercicios de ‘aparición’ o hierofanía/teofanía” (Sánchez López 299). Es decir, la representación de la corporeidad irrumpida por el dolor, el sufrimiento y la muerte transmitía y expandía tensión, fuerza y dramatismo a la experiencia sensorial de los feligreses y provocaban una combinación de empatía e imaginación. Experimentar de manera empática el dolor y el sufrimiento de estas figuras

⁹Sánchez-López se refiere a la técnica de *compositio loci propuesta* en los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. Esta técnica se trata de “reconstruir con la imaginación el espacio o lugar donde sucede la escena o episodio sobre el que se reflexiona (Juicio Final, Transfiguración, Natividad)” (Rojas Gómez 35). Si bien, fue diseñada como un ejercicio “para crear imágenes que reconstruyan mentalmente el dogma” (35), en el Barroco pronto se expandió no sólo a la predicación y a la escritura, sino a las artes figurativas. En consonancia, Parkinson Zamora (43), señala que Loyola en sus *Ejercicios espirituales* “constantemente hace referencia a la experiencia de los sentidos —y sobre todo a lo visual— para darle realismo a la escena que se contempla.” Y John Rupert Martin (ctd en Parkinson Zamora 44), en su estudio sobre el arte barroco europeo, señala que estos *Ejercicios*, junto con la ideología estética indicada por el Concilio tridentino, “inspiró un nuevo naturalismo en el arte religioso, que se manifestó con mayor energía en España”.

invitaba a los devotos a la unión con la divinidad y a compartir su trascendencia espiritual.

Como se verá en el segundo capítulo de esta investigación, Sarduy recuperó de una manera paródica e irónica estos elementos en *De donde son los cantantes*, pero no es lo único. De igual manera, recuperó con tono burlón el recurso permanente y socorrido de la teatralidad empleado por la escultura y la pintura barrocas en cuanto simulacro de lo maravilloso e inaudito.

Curiosamente, la idea de acercar el cielo a la tierra es mencionada con anterioridad por Maravall al referirse al teatro. Siguiendo al historiador español (471), durante el Barroco el teatro, en un aparente sentido contrahistórico, recuperó del Medioevo la incorporación de las partes altas del espacio escénico y se desarrolló en sentido vertical en un intento de apropiarse de aquella parte del mundo más próxima al cielo.

Con este fin, también en el teatro barroco los *artificios, invenciones y apariencias* —o las *tramoyas*, vocablo que por ese entonces apenas comenzaba a utilizarse— desempeñaron un papel fundamental. Gracias al importante desarrollo de la ingeniería escénica del siglo XVII, los actores que representaban “a las personas divinas, a los santos, a los reyes y sus alegorías, a los seres superiores, [poblaron] el espacio superior, lo cual [resultó] ante el público una comprobación sensible de su superioridad” (Maravall 474). Se trataba, pues, de una forma más de ratificar el *statu quo* de la época. No olvidemos, después de todo, siguiendo a Maravall y a Camacho Martínez, que el arte barroco siempre se trató de un arte propagandístico y persuasivo dirigido a las masas populares con el fin de preservar al orden social y a las dos instancias de autoridad y represión: la monarquía y la Iglesia católica.

Durante el Barroco, el vínculo entre el teatro, la pintura y las demás artes figurativas era extenso. Otro de los elementos que compartían eran los efectismos de la luz. En el teatro, los juegos de la luz eran de gran importancia en los montajes, tanto así que Maravall considera que “es la luz misma, con sus cambios, la que actúa muchas veces” (472). Piénsense, por ejemplo, en *La dama duende* de Calderón de la Barca, donde los constantes cambios de la iluminación son vitales para su desarrollo. Respecto a la pintura, Maravall menciona como el mejor ejemplo de este logro *Las hilanderas* de Velázquez, cuadro en el que se puede apreciar una construcción abismada y donde la perspectiva y el uso de sombras producen el *trompe-l'œil*, juego

por excelencia del Barroco, en el que se ahondará en el segundo capítulo de esta investigación.

Por otro lado, es importante resaltar este tipo de juegos escénicos plenos de artificios, tanto en el teatro como en la pintura, imperantes durante el Barroco. Según Maravall, en un mundo en constante transformación, con una realidad dinámica tan difícil de aprehender, “el hombre barroco se vio perdido ante las cosas y sólo acertó a hablar de confusión y de desengaño” (393). De ahí el gusto por los cambios y las metamorfosis, el cual era satisfecho por juegos como los antes mencionados. Se trataba, pues, de una representación lúdica de los muchos aspectos a los que el hombre barroco se enfrentaba día a día.

Este relativismo o circunstancialismo de la época, uno de los aspectos básicos de la cosmovisión barroca, bien puede resumirse en esta frase de Gracián: “Según concibe cada uno o según percibe, así le da el color que quiere, conforme al afecto y no al efecto. No son las cosas más de cómo se toman” (Gracián ctd en Maravall 395). Al respecto, Maravall señala que el Barroco “se coloca ante un mundo en perspectiva” (396). Y, precisamente, la perspectiva es la noción dominante en las obras pictóricas del siglo XVII, es decir, la representación de la forma en que el artista percibe la realidad, la cual comparte con los observadores de su obra.

La perspectiva, continúa Maravall, “es la manera en que se asoma al mundo y lo capta la pintura barroca. Y esto que decimos de la pintura es válido para todo tipo de visión: para el arte y para el pensamiento” (395). Para finalizar esta sección, vale mencionar que estas nociones (perspectiva e incluso el juego creado por las luces, descrito narrativamente, desde luego) también son retomadas y recreadas por Sarduy, como puede verse en el segundo capítulo de esta tesis.

BARROCO EN AMÉRICA, OTRA FORMA DE VER EL MUNDO

Aunque el Barroco español y el Barroco americano tuvieron un origen análogo —la Reforma luterana y la conquista de América fueron sucesos simultáneos (Matamorro 15)—, pronto se volverían divergentes. Mientras en España, con la llegada de la Casa Borbónica en 1700, el neoclasicismo truncó la estética barroca; en América, ésta se prolongó casi hasta finales del siglo XVIII, “cuando el estilo churrigueresco alcanzó su expresión más exuberante en México” (Parkinson Zamora, xxiii). En

palabras de Parkinson Zamora en *La mirada exuberante*, el marco histórico designado por los historiadores europeos es demasiado corto para abarcar el Barroco en Latinoamérica. Tiene razón, sobre todo si extendemos su idea a la múltiple relación del Barroco con la literatura: a menudo, la literatura latinoamericana sigue un ritmo diferente a la europea y estadounidense. Equipararlas, sobre todo en el ideario *sarduyano* sobre el neobarroco y su obra creativa, sería equívoco.

Hilemos fino y, por el momento, detengámonos en la descripción del momento histórico. Si tomamos en cuenta el apartado anterior, bien podemos sintetizar el Barroco en España como el resultado de un mundo sumido en una profunda crisis, pleno de “guerras, hambres y pestes” (Maravall 318); un mundo que transitaba un significativo cambio epistémico supuesto por la ruptura de la ecúmene cristiana en el occidente y la invención del Nuevo Mundo. Ante este contexto, la corona hispánica y la Iglesia católica hicieron el despliegue portentoso de una cultura dirigida a las masas con la intención de fortalecer la “verdadera fe”, preservar su poder hegemónico y, en síntesis, tratar de conservar el *statu quo* de un mundo que ya dejaba de ser.

En contraste, el Barroco impuesto en América al principio fungía “como un medio de propaganda contrarreformista para la consecución de dos fines prioritarios: evitar cualquier desviación de la ortodoxia católica por parte de los criollos e incorporar a los nativos al sistema cultural hispánico” (Celorio 425). Sin embargo, prontamente adquirió un carácter propio gracias al intercambio de interpretaciones y tradiciones simbólicas de ambos continentes. Pero ¿qué suscitó este favorable desenlace?

Sin duda, en esto tuvo una gran influencia el profundo proceso de aculturación, inédito hasta ese entonces. Pues, tras el brutal embate de conquista militar, comenzó la no menos importante conquista espiritual. Con ella, de manera simultánea se iniciaron diferentes proyectos civilizatorios con la intención de construir una nueva sociedad. Como señala Gisela Mendoza Jiménez, en el marco ideológico¹⁰ de la

¹⁰Mendoza Jiménez apunta que: “Desde el siglo xv la retórica del cristianismo, el sistema jurídico, la organización económica y social o el imaginario que vertebraba todas estas estructuras, se vieron vulnerados y sujetos a prueba; ya para entonces [habían surgido] múltiples e innovadores modelos de sociedad que pugnarón por conformar una cristiandad diferente y más acorde a los tiempos que corrían. Todos estos proyectos encontraron en América la posibilidad objetiva de realización” (37).

época “*El Nuevo Mundo* significó la oportunidad real de conformar, literalmente, un *Mundo Nuevo*”(37).

Si bien los defensores de estos proyectos continuamente difirieron y tuvieron amargos enfrentamientos, tenían en común la imaginería¹¹ de América como un *locus utopicus*: el lugar del cumplimiento de profecías,¹² cuyos habitantes naturales eran considerados idóneos para conformar una comunidad que restableciera los ideales del cristianismo primitivo. Desde este *imago mundi*, la conquista espiritual exigió para los evangelizadores “un alto nivel de tolerancia frente a la alteridad; [mientras que] para los indígenas significó una vía de supervivencia psicológica y cultural” (Mendoza Jiménez 43).

Gracias a esta permisibilidad y tolerancia, desde los primeros tiempos de la conquista espiritual, el Barroco “trasplantado al Nuevo Mundo con absoluta fidelidad a los patrones estéticos peninsulares” (Celorio 425) se vio alterado. Diversos elementos del imaginario indígena comenzaron a asomarse, en principio tímidos y apenas perceptibles, en la arquitectura y las artes plásticas cristianas. No olvidemos, “que la mano de obra era india, aunque los proyectos fueran españoles” (Celorio 425).

A tal presencia José Moreno Villa le dio el feliz nombre de arte *tequitqui*, que en náhuatl significa “tributario”, a semejanza de la palabra *mudéjar*, que quiere decir “vasallo” en lengua árabe y que se empleó precisamente para designar el arte musulmán desarrollado en los territorios cristianos reconquistados (Celorio 425).

Quizá el ejemplo más evidente y concreto de este mestizaje e hibridez del Barroco en América sea la capilla poblana del siglo XVIII, Santa María Tonantzintla. Sus retablos de madera sobredorada, sus columnas salomónicas y su profuso decorado

¹¹En *El jardín y el peregrino. El pensamiento utópico en América Latina (1492-1695)* (1999) Beatriz Pastor hace una extensa investigación sobre la aprehensión del Nuevo Mundo en una red de imágenes de diversos componentes utópicos herederos de la tradición occidental (mitos, fábulas y leyendas de origen europeo o americano) que lo volvieron inasible y elusivo.

¹²Me refiero a las profecías que constituyen el Apocalipsis de San Juan, parte importante de la tradición apocalíptica medieval heredada, en España, por la orden franciscana. El hecho de que los franciscanos fueran la primera orden en arribar a la Nueva España incidió de manera fundamental en la forma específica en que se desarrolló la conquista espiritual que prontamente devendría en un sincretismo cultural.

pleno de cornucopias de frutos tropicales entremezclados con mazorcas de maíz y variedades de chiles, o la multitud de ángeles con tez morena y rasgos indígenas, son una muestra del intercambio de tradiciones simbólicas que, a la larga, desembocó en un imaginario mixto.

Con este ejemplo arquitectónico, que da perfecta cuenta del sincretismo en América, termino el apartado histórico de esta investigación. Considero haber expuesto con el suficiente nivel de detalle algunos postulados importantes del Barroco americano y, especialmente, del europeo, desde el punto de vista histórico, centrado, sobre todo, en el ámbito artístico. Paso a la literatura, a la concepción *sui generis* de Severo Sarduy sobre el Barroco y los puentes tendidos con su obra creativa.

EL IDEARIO DE SEVERO SARDUY, ¿UN NEOBARROCO REVOLUCIONARIO?

Tras este breve recorrido por el Barroco, bien vale plantearse el cuestionamiento que da título a este apartado. Ya Ignacio Iriarte desarrolló en alguno de sus ensayos el evidente desconocimiento histórico de Severo Sarduy sobre el tema. Si no desconocido, al menos sí releído con amplias licencias. Como parte de su crítica, Iriarte señala que *Barroco* (1974) —quizá el ensayo más leído de Sarduy sobre el tema—, fue publicado un año antes que *La cultura del Barroco* de Antonio Maravall. El contraste es evidente: mientras que para Maravall el Barroco, al menos el español, pugna por conservar el *statu quo* y el poder hegemónico de la monarquía y la Iglesia católica; Sarduy propone un “Barroco de la Revolución” en el siglo xx que critica con ferocidad al capitalismo y contrarresta a la “economía burguesa”. ¿Cómo llegó a esto? ¿Cómo en el ideario *sarduyano* el Barroco histórico da origen a un neobarroco contestatario? Y, más importante aún, ¿realmente lo es?

Hilemos despacio. Sarduy concibió y completó su teoría al respecto a lo largo de casi veinte años, de inicios de la década de los setenta a finales de la de los ochenta. Sus concepciones al respecto se encuentran en tres de sus ensayos más significativos: “El barroco y el neobarroco” (1972), *Barroco* (1974) y “Nueva inestabilidad” (1987). Como mencioné en la introducción de esta tesis, “El barroco y el neobarroco” vio la luz en el volumen colectivo *América Latina en su literatura*. La importancia de autores que contribuyeron al volumen, aunada a sus muchas reimpresiones, le otorgó bastante difusión al libro; y pronto este ensayo *sarduyano* y

los posteriores sobre el mismo tema fueron una de las vertientes más conocidas y estudiadas de su obra.

Desde su primer ensayo, el escritor cubano hace una distinción entre el *barroco europeo*, el *primer barroco colonial latinoamericano* y un *barroco actual* o *neobarroco*. Desde mi lectura, esta división lo ubica claramente a favor de la postura que concibe al Barroco como una etapa histórica definida, pues, como bien dice Gustavo Guerrero, “hablar de ‘neobarroco’ no tiene sentido si se considera el barroco como una constante” (ctd en Dávila 12).

Como señalé al principio de este capítulo, la querella para concebir el Barroco como un fenómeno histórico específico o, bien, como una constante metahistórica, una esencia de carácter atemporal, es larguísima y no ahondaremos más en ella. Sin embargo, me ha parecido importante destacarlo porque esta concepción *sarduyana* incidirá en su ideario. Es significativo también que, aunque Sarduy menciona dos Barrocos históricos (el europeo y el latinoamericano), realmente en ninguno de los ensayos abocados al tema apunta grandes diferencias entre ellos.¹³ De hecho, casi parece equiparlos en uno solo.

Se entiende entonces la crítica de Iriarte sobre la lectura *sarduyana*: como he desarrollado en los apartados anteriores de este capítulo, la querella barroca ha sido vehemente incluso en la historiografía. Ciertamente, hay diferencias notables entre los “Barrocos” desarrollados en Europa, cuantimás al contrastarlos con el americano. No podemos dejar de señalar que, al menos históricamente, este reducto es simplista y bastante controvertido. Pese a esto, al igual que Iriarte, creo que en sus ensayos Sarduy convierte “el Barroco en un lenguaje que permite pensar la actualidad” (Iriarte 6). Tan sólo por ello, bien vale aventurarse a la lectura que propone con todo y sus varias licencias historiográficas.

¹³Esta distinción sí la hace, aunque sea de manera sugerida, en otros ensayos. Por ejemplo, en *La simulación* (1982), dedica un apartado para hablar del Barroco, en el cual menciona el desarrollado en los Países Bajos y la diferencia pictórica, sobre todo en la representación de los cuerpos —algo vital para Sarduy—, que supuso la Reforma y la Contrarreforma. Otro buen ejemplo es “El heredero” (1988), en el cual sí pretende dilucidar entre el neobarroco y ese *primer barroco* (aunque nuevamente parece equiparar todos en un solo). Pese a ello, en este ensayo se remonta al origen mismo del Barro europeo: el Concilio y el ímpetu tridentino.

Para comprender el neobarroco *sarduyano*, debemos entender primero cómo interpretó el Barroco histórico. En su primer ensayo, reconoce dos características importantes en el Barroco (así, en general, sin distinguir entre las regiones que lo desarrollaron): el artificio y la parodia. Sobre la parodia, resalta la inter e intratextualidad. Al ser conceptos relevantes para el análisis textual propuesto en esta investigación, se profundiza en ellos en el segundo capítulo. En este apartado me decantaré por la primera característica señalada. Sobre ella, el escritor cubano nos dice:

El festín barroco nos parece, [...] con su repetición de volutas, de arabescos y máscaras de confitados sombreros y espejeantes sedas, la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza, la mejor expresión de ese proceso que J. Rousset ha reconocido en la literatura de toda una “edad”: la *artificialización*. (Sarduy, *El barroco y el neobarroco* 8)

Allende del carácter artificioso del Barroco, tan señalado ya por otros autores precedentes a Sarduy, en esta primera definición podemos encontrar la simiente de una idea que su propuesta conducirá casi hasta sus límites: su talante irrisorio e irónico sobre la naturaleza. Una de las acepciones de esta última palabra es: “Conjunto, orden y disposición de todo lo que compone el universo” (DRAE). Desde esta noción, el Barroco adquiriría, gracias a la ironía y a la irrisión, la capacidad casi demiúrgica de trastocar ese orden primigenio que estructura y otorga estabilidad al mundo.

La intuición no es errada. Con una descripción muy cercana a esta acepción, podemos encontrar la definición de Barroco en su segundo ensayo, publicado apenas dos años después de su colaboración con Fernández Moreno. En él, Sarduy afirma: “el barroco será extravagancia y artificio, perversión de un orden natural y equilibrado: moral” (*Barroco* 1216). Si bien la idea del Barroco como un alterador del orden no es del todo novedosa,¹⁴ será Sarduy quien la traslade del ámbito estético al moral, lance intelectual que conllevará interesantes implicaciones, pues según el escritor cubano: “A la historia del barroco podríamos añadir, como un reflejo pun-

¹⁴Wölfflin, por ejemplo, sostenía que a diferencia del estilo renacentista que buscaba el sosiego, la tranquilidad y la perfección de la forma, el Barroco resultaba inquietante y perturbador, pues lejos de buscar la armonía o la quietud espiritual, “desequilibradamente provocaba la ansiedad y la disarmonía” (Arriarán 17-18).

tual e inseparable, la de su represión moral, ley que, manifiesta o no, lo señala como desviación o anomalía de una forma precedente, equilibrada y pura, representada por lo clásico” (*Barroco* 1199).

Quizá el ejemplo *sarduyano* más conocido de esta idea sea el cosmológico: la transición de Galileo a Kepler, que no es otra que la del círculo a la elipse. El círculo—considerado desde la antigüedad clásica representación de la perfección y la armonía—,¹⁵ desde la propuesta de Sarduy, fungiría durante el Renacimiento como base del modelo astronómico vigente de la época (teoría heliocéntrica). Mediante éste, el hombre renacentista comprendería y se relacionaría no sólo con su entorno más cercano, sino con el universo todo. Un universo finito, delimitado por un centro claro. Un universo perfecto.

Según propone Sarduy, el descubrimiento de las leyes de Kepler¹⁶ creó una fuerte ruptura en el saber científico de aquel tiempo e incidió hondamente en la concepción del hombre sobre el universo y en su forma de vincularse con él. Como ejemplo de la trascendencia que este descubrimiento tuvo, Sarduy menciona al mismo Kepler, un hombre de profundas convicciones religiosas que hallaba en el modelo heliocentrista la celebración de la existencia y la sabiduría divina. El astrónomo alemán se negó durante mucho tiempo a aceptar los resultados de su investigación, pues hacerlo implicaba abandonar la visión del universo perfecto y equilibrado como hasta entonces se había concebido. A la par, suponía también aventurarse a la desconcertante idea de un universo descentrado y, por tanto, deformado. Es decir, de un universo inabarcable y desconocido, sin límites precisos.

Del enorme terror y desasosiego que este descubrimiento inspiraba, nos da cuenta una nota de Kepler: “Este pensamiento —el de la infinitud del Universo— conlleva no sé qué horror secreto; en efecto, uno se encuentra errante en medio de

¹⁵Esta noción del círculo, tal y como señala Sarduy (“Barroco”), es expuesta por Platón en su diálogo *Timeo o de la naturaleza*, en el cual dicha figura es considerada, además, forma natural del universo. Concepción que devendría en una larga tradición: alrededor del 390 a.C., los pitagóricos imaginaban ya un universo en cuyo centro existía un “fuego” alrededor del cual giraban la Tierra, el Sol, la Luna y los planetas con un movimiento circular uniforme; posteriormente, hacia el 270 a.C., Aristarco de Samos propondría el primer sistema heliocéntrico conocido.

¹⁶El principal postulado de estas leyes es el movimiento elíptico de los planetas alrededor de dos focos, uno de los cuales es el centro del Sol.

esa inmensidad a la cual se le ha negado todo límite, todo centro, y por ello mismo, todo lugar determinado” (Kepler ctd en Sarduy, *Barroco* 1224). La angustia kepleriana podría considerarse, de cierta manera, inmanente a su época: la transición del círculo a la elipse, de Galileo a Kepler, es también —propone Sarduy— la transición del Renacimiento al Barroco.

Así, la elipse, que para el escritor cubano es susceptible de leerse “como descentramiento y perturbación del círculo —con todas las resonancias teológicas [e ideológicas] que ello implica—” (*Barroco* 1225), constituirá en su planteamiento el gran símbolo barroco. Desde la lectura *sarduyana*, el carácter perturbador e inestable de la elipse lo atravesará todo: las obras poéticas de Góngora en la literatura, los cuadros de Caravaggio y Velázquez en la pintura o la arquitectura de Borromini que, inserta en un nuevo discurso urbano, cambiaría la interacción hombre-espacio. La elipse, pues, constituirá para Sarduy un sistema semiótico dominante. Sus principios estructurales penetrarán las estructuras que sostienen la cultura renacentista e introducirán el gusto por los centros múltiples (descentramiento) y su consecuente trastorno en todos los ámbitos.

La elección del escritor cubano del ámbito cosmológico como origen de este descentramiento, de este caos que todo lo trastocará, no es azarosa. Durante su largo exilio en Francia, Sarduy fue un ferviente divulgador de la ciencia, especialmente de la cosmología. De hecho, en sus tres ensayos¹⁷ intenta ligar este ámbito de conocimiento y sus diferentes teorías (el geocentrismo, el movimiento elíptico, la noción newtoniana del tiempo, el *big bang* o el *steady state*, por ejemplo) con el desarrollo del Barroco histórico y del neobarroco.

Al igual que Maravall, Sarduy busca hacer hincapié en el quiebre epistémico que sufrieron los hombres de las últimas décadas del siglo XVI, pero en su caso parece haber cierto determinismo sobre la orientación que éste tuvo: de la ciencia hacia el arte. Hay que recordar que la propuesta *sarduyana* tiene varias licencias historiográficas, y ésta no es la excepción. Como mencioné detalladamente en los apartados anteriores, hubo varios factores económicos, políticos, sociales y religio-

¹⁷Sobre todo, en *Barroco* (1974) y “Nueva inestabilidad” (1987). En “El barroco y el neobarroco” (1972) hay apenas una tímida mención de las leyes de Kepler. En este ensayo aparece, además, tan sólo como uno más de los muchos factores que desencadenaron la ruptura epistémica de la época.

sos que contribuyeron a este cambio epistémico y al surgimiento del Barroco. El descubrimiento de Kepler, aunque importantísimo, es tan sólo uno más de ellos.

Si bien la lectura que propone Sarduy no deja de ser interesante, pues centra su atención en un elemento del Barroco que él considera inherente y que constantemente ha sido mencionado por diversos estudiosos: su carácter anárquico y desordenado. Desde el ideario *sarduyano*, este carácter es producto de la pérdida primaria del centro, acaecida con el descubrimiento de las órbitas elípticas de Kepler. Este desorden se extendería posteriormente a todas las estructuras culturales de la época. Para sustentar esta idea, la mayoría de los ejemplos que Sarduy ofrece pertenecen al arte barroco europeo, sobre todo a la pintura, la arquitectura, el teatro y la literatura. Y se entiende, recordemos que la razón que lo llevo a Francia en primera instancia fue una especialidad en historia del arte. Así que no es de extrañar su conocimiento sobre el tema.

Entre los recursos utilizados por los artistas barrocos que Sarduy considera influidos por el caos de la elipse, destaca la anamorfosis en el ámbito pictórico y arquitectónico, y la alegoría en el literario. Ambos elementos, desde su lectura, son alteradores de la realidad, pues si: “La anamorfosis aparece [...] como la perversión de la perspectiva y de su código —presentar de frente, ver de frente—, [...] la alegoría aparece como la degradación de la narración natural” (*Barroco* 1220). Este pensamiento recuerda a Jean Rousset, para quien “el barroco encarna un símbolo mayor: la metamorfosis [...] mundo de las formas en movimiento y de un hombre en vías de cambio o de ruptura, quebrado entre lo que es y lo que parece ser, entre su máscara y su rostro” (Figuroa Sánchez 38).

¿Acaso ambas ideas no son una reminiscencia del *theatrum mundi*? Este *topos* fue central en el *imago mundi* barroco. Lo será también para Sarduy, no sólo en la construcción de su neobarroco sino en su obra creativa. Sobre este punto, ahondaré más en el siguiente capítulo.

Al igual que varios estudios precedentes, Sarduy parte en sus primeros dos ensayos de la ambigüedad etimológica del Barroco para desarrollar su ideario. En el primero, relaciona brevemente su incierta etimología con su concepción como una palabra ligada a la banalidad, a la extravagancia y al mal gusto. Sin embargo, es en el segundo donde Sarduy dedica todo un apartado para profundizar en esta idea y resaltar el “prejuicio persistente, mantenido sobre todo por el oscurantismo de

los diccionarios” (1119). He aquí otra idea fundamental para el desarrollo de su ideario: la vinculación de esta identificación denotativa del Barroco a lo largo de la historia, sobre todo en el siglo XVIII, con una represión moral.¹⁸

Siguiendo a Sarduy, esta represión moral —a la que tanto alude en su segundo ensayo— constituye una respuesta feroz al talante excéntrico del Barroco que todo lo invade y lo pervierte. Al respecto, Omar Calabrese en *La era neobarroca* hace una reflexión luminosa que me gustaría retomar: “excéntrico” es una palabra bastante ambivalente. Si bien en geometría es utilizada para adjetivar aquello que se encuentra fuera del centro, la acepción con que la utilizamos con mayor regularidad es para describir algo extravagante o raro. Un “excéntrico”, apunta Calabrese (72-74), es aquel que se comporta de manera poco habitual, fuera del modo común de obrar. Es el que actúa en los límites de un sistema ordenado, pero sin amenazar su regularidad. Alguien que sitúa su propio “centro” de interés en la periferia o en los márgenes del sistema.

Aunque sustancialmente inocuo para el sistema, lo excéntrico representa, de manera invariable, un peligro latente, pues porta en sí el germen de la desestabilización y del desorden. Llevado al exceso puede influir en los comportamientos de la vida cotidiana, pues:

El exceso, como superación de un límite y de un confín, es sin duda desestabilizador. Cualquier acción, obra o individuo excesivo quiere poner en discusión cierto orden, quizá destruirlo o reconstruirlo. Cualquier sociedad o sistema de ideas tacha de excesivo lo que no puede ni desea absorber. (Calabrese 75)

O quizá sería mejor decir lo que no puede ni desea comprender. Algunas veces, aquello que se califica de excesivo suele ser lo desconocido, elementos externos al propio sistema que le son ajenos e ininteligibles, es decir, la otredad. Existe, pues, cierta aversión a lo otro que desde el primer contacto lo hace inaceptable. Pienso,

¹⁸Un gran ejemplo de esto es la siguiente cita: “A la historia del barroco podríamos añadir, como un reflejo puntual e inseparable, la de su represión moral, ley que, manifiesta o no, lo señala como desviación o anomalía de una forma precedente, equilibrada y pura, representada por lo clásico.” (Sarduy, *Barroco* 1200)

por ejemplo, en la xenofobia, un fenómeno que, tristemente, en tiempos recientes se ha vuelto cada vez más común. O, desde el análisis textual propuesto en el siguiente capítulo, en las orientaciones sexuales o identidades de género que transgreden la división dicotómica tradicional y que aún hoy generan rechazo.

En el caso del barroco, desde luego partiendo del ideario *sarduyano*, ocurre un fenómeno endógeno: es en el interior del mismo sistema que se anula el centro único que lo estabiliza y se producen, en su lugar, múltiples centros localizados en sus límites que tenderán al exceso. En otras palabras, el descentramiento provocado por los excesos del Barroco y su subsiguiente desorden son internos al generarse dentro del propio sistema.

Que el escritor cubano era consciente de este fenómeno, resulta evidente al retomar los recursos estilísticos señalados por él como eminentemente barrocos: la alegoría y la anamorfosis. Ambos, afirma Sarduy, “más que la anulación del sistema [...] logran su desajuste sistemático y ello —hay que insistir— utilizando los medios mismos del código definido como regulador” (*Barroco* 1220). Así, mientras la alegoría “degrada” el lenguaje mediante el lenguaje mismo que la origina, la anamorfosis hará lo propio por medio de la pintura. Esta idea cobrará especial importancia en el *barroco actual* o *neobarroco*.

De las varias características barrocas que a lo largo de la historia han sido criticadas, Sarduy destaca su capacidad para pervertir el sistema desde el sistema mismo. Quizá porque es la que mayor deseo de contención suscita, pues es también su característica más amenazante. No es de extrañar, entonces, la vehemencia con que se le reprime al identificarlo con “lo estrambótico, lo excéntrico y hasta lo barato, sin excluir sus avatares más recientes de *camp* y de *kitch*” (Sarduy, *Barroco* 1199).

Hasta aquí he hablado de lo que, para mí, es la aportación más interesante de la lectura *sarduyana*, esbozada ya desde su primer ensayo. Me refiero al carácter irrisorio e irónico del Barroco sobre la naturaleza, el cual, en su segundo ensayo, conducirá hasta la idea bastante sugerente de un carácter descentralizador (excéntrico), capaz de desestabilizar e introducir el caos en la sociedad que lo origina de manera endógena. ¿Cómo se relaciona esto con el neobarroco?

Rousset cimienta la atracción que experimentó el siglo xx por el Barroco en una sensación de afinidad entre ambas épocas, ya que “el arte y el hombre del siglo xx

también conocen la experiencia de la dispersión [y] de la discontinuidad” (Rousset ctd en Figueroa Sánchez 47). Más que semejanzas, resultan especialmente interesantes las diferencias:

[E]l barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado [...] pero aún armónico; se constituyen como poseedores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aun si ese logos se caracteriza por la infinitud, por lo inagotable de su despliegue. [...] Ese logos marca con su autoridad y equilibrio los dos ejes epistémicos del siglo barroco: el dios —el verbo de potencia infinita— jesuita y su metáfora terrestre, el rey.

Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. (Sarduy, *El barroco y el neobarroco* 34)

Aunque nuevamente Sarduy menciona dos Barrocos históricos y resalta la importancia innegable que la Iglesia católica y la monarquía ejercieron en el nacimiento y el desarrollo de este fenómeno, vuelve a equiparlos, casi como si de uno solo se tratara. Tanto así que, en su lectura, ambos conservan aún cierta unidad y equilibrio otorgados por las instituciones hegemónicas de la época. Algo bastante debatible, por lo menos en el caso del Barroco americano, surgido del encuentro de varias culturas y del intercambio de sus interpretaciones y tradiciones simbólicas, sin lo cual, simplemente, no hubiera sido.

Asumamos una licencia historiográfica más en su interpretación. Desde este previo acuerdo, podemos decir que la diferencia esencial entre estos Barrocos y el neobarroco es precisamente la gradación de unidad. Mientras en los Barrocos históricos “la multiplicidad y la inconstancia eran apenas el correlato de una centralidad que se estaba perdiendo” (Figueroa Sánchez 47); en el neobarroco *sarduyano* del siglo xx ésta se ha perdido ya de manera completa. De manera parcial, la interpretación de Sarduy coincide con la de Rousset, quien únicamente señalaba esta carencia de unidad en el arte de la primera mitad del siglo xx. Sarduy, en cambio, considera que esta ausencia es visible en todos los ámbitos de la cultura contemporánea, aunque hace hincapié en diversos ámbitos del arte.

Otra diferencia abismal entre unos y otro —desde los presupuestos *sarduyanos*, desde luego—, es la consciencia. Así, los Barrocos históricos difícilmente podían haber sido conscientes, no de esa inicial pérdida de centralidad, que lo eran —baste sino recordar el horror kepleriano ante el descubrimiento de un universo infinito e imperfecto—, sino de su capacidad generadora de desorden y alteración. En cambio, en el neobarroco planteado por Sarduy esta característica será plenamente consciente y hasta intencional.

Como sostiene Iriarte, la propuesta de Sarduy tiene serios problemas históricos. A menos que aceptemos sus diversas licencias historiográficas, y partamos de ahí para leerla, difícilmente puede sostenerse. ¿Cómo podemos vincular entonces esta lectura tan *sui generis* del Barroco histórico con el neobarroco que propone? Sobre todo, ¿cómo hacerlo sin caer en profundas contradicciones?

Arturo Dávila, en su esclarecedor ensayo *El neobarroco sin lágrimas*, se cuestiona algo similar y encuentra una posible solución en el concepto *sarduyano* del “espejeo”. Aunque Sarduy lo esboza ya en sus dos primeros ensayos, la mejor explicación se encuentra en la “Nueva inestabilidad”:

Llamé *retombée*, a falta de un mejor término en castellano, a toda causalidad anacrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo sino coexistir; la “consecuencia” incluso, puede preceder a la “causa”, ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. *Retombée* es también, una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble —la palabra tomada también en el sentido teatral del término— del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia. (Sarduy, “Nueva inestabilidad” 1370, n1)

En palabras de Dávila, la unión de ambos *imago mundi* (barroco y neobarroco) —entre los que interfieren más de cuatro siglos de distancia— se trata “de un regreso (o un adelanto), una combinación diacrónica y sin casualidad, una especie de sorteo de ideologías y estéticas” (4). Y aclara, basado en el prólogo de *El Barroco y su Doble* de Francisco Januta y Christine Buci-Glucksmann, que “el neobarroco no se trata de una vuelta al barroco, sino de una vuelta del barroco” (Dávila 4).

Otra idea interesante en el concepto de *retombée*, es el “doble”. Sarduy extiende y profundiza en esta idea en su ensayo *La simulación* (1982). Aunque se ahonda en el tema en el siguiente capítulo de esta tesis por su utilidad en el desarrollo del análisis propuesto, no puedo dejar de recalcar lo problemática que se torna, una vez más, su propuesta sobre el neobarroco. Ya que, siguiendo a Sarduy, la gran similitud o el parecido que otorga la *retombée* volvería a estos periodos prácticamente indistinguibles uno del otro (¿cuál es el modelo, ¿cuál, la copia?). Algo que claramente no se cumple entre el Barroco y el neobarroco. ni siquiera con sus características esenciales, por ejemplo, la inconsciencia / consciencia como creador de alteraciones en el sistema desde su interior.

Pese a esta contradicción, me parece que la propuesta *sarduyana* sobre un neobarroco propio del siglo xx ofrece varias posibles lecturas para entendernos y entender nuestro contexto en este siglo. Quizá por eso ha embelesado tanto no sólo a los estudiosos de su obra, sino a algunos filósofos que han partido de esta idea para generar otras. Regresemos, pues, a la consciencia del neobarroco, la principal diferencia que Sarduy establece entre uno y otro período para explicar mi parecer.

Desde mi lectura, este es uno de los planteamientos más luminosos del escritor cubano; en especial, al vincular desde el primero de sus ensayos esta consciencia generativa de desorden con el uso del lenguaje. Para Sarduy, el barroco actual, lejos de perseguir un deseo de oscuridad y exquisitez, busca:

amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. (*El barroco y el neobarroco* 1250)

Es decir, en el neobarroco que propone, el lenguaje desempeña una función subversiva, casi revolucionaria, al atentar intencionadamente contra la función primordial del lenguaje natural¹⁹ y destruir —a semejanza de la elipse que subvierte y deforma

¹⁹Atendiendo la definición de Luna Traill, Vigueras Ávila y Baez Pinal (134) sobre lengua, en esta tesis entiendo por lenguaje natural el: “Sistema de signos vocales doblemente articulados con el que se comunican los miembros de una comunidad. Suelen utilizarse como sinónimo idioma y lenguaje”. Al mencionar su “función primordial”, me refiero a servir como un vehículo de comunicación

el círculo—, el orden establecido con que éste debería cumplir su cometido. Así, el lenguaje neobarroco no pretende ya austeridad ni eficacia alguna. Al contrario, busca llamar la atención sobre sí mismo y sus excesos, pues se trata de un lenguaje sublimado, en el que el mundo carece de toda importancia y las palabras, lejos de conducirnos obedientes a la realidad extralingüística, se enajenan en su propia belleza.

Esta postura del lenguaje neobarroco no es trivial. La propuesta de Sarduy comprende una política y una ideología contraria a la doctrina utilitaria del sistema capitalista, piedra angular de la modernidad y de la sociedad actual. El afán por rechazar la función comunicativa del lenguaje como su única posibilidad y mostrarlo, en cambio, como una actividad puramente lúdica que parodia dicha función, constituye el cariz revolucionario del neobarroco. En el ideario *sarduyano*, este cariz revolucionario del lenguaje deviene también en un cariz erótico.

Artificial, paródico, desbordante, hiperbólico y, sobre todo, inútil, por cuanto que carece de finalidad, el lenguaje neobarroco es puro “juego, pérdida, desperdicio y placer”. Algo que recuerda al erotismo propio del amor sensual, “parodia [de] la función de reproducción, transgresión de lo útil, del diálogo natural de los cuerpos” (Sarduy, *Barroco* 1251). Esta erótica del lenguaje, a semejanza del erotismo humano, pretende ser creadora de continuidades en un mundo establecido sobre la discontinuidad. Me explico. En *El erotismo*, Georges Bataille²⁰ señala que podemos definirnos como seres discontinuos, como estructuras cerradas separadas unas de otras por un abismo profundo, por una discontinuidad que es, en cierto sentido, la muerte. En el amor sensual, toda la operación del erotismo tiene por objeto:

alcanzar al ser en lo más íntimo [...] El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad [...] Toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego. (Bataille 22)

entre receptores y oyentes mediante la transmisión de información.

²⁰Bataille, historiador y escritor francés, al igual que Sarduy, fue miembro del grupo Tel Quel. Su trabajo, así como el de otros miembros, formó parte de las referencias de Sarduy en el desarrollo de varias de sus obras. A Bataille lo cita especialmente en su ensayo *Escrito sobre un cuerpo* (1969).

Es decir, el erotismo gesta, aunque de manera fugaz, una continuidad que une a dos seres discontinuos y los aproxima a la muerte. La muerte, ente ambivalente, no sólo es la discontinuidad insalvable que nos abisma, también posee, a un tiempo, el sentido de la continuidad del ser. ¿Cómo es esto posible? Bataille cifra su respuesta en una concepción muy antigua: el ciclo de la vida y la muerte. Es de la muerte en descomposición de donde surge la nueva vida. Así, desde la tesis de Bataille, el erotismo, como un mecanismo que nos desequilibra al poner en juego nuestra continuidad y hacer que nos autocuestionemos de manera consciente, se encuentra íntimamente ligado a la muerte.

En la propuesta *sarduyana*, la muerte y la creación de continuidad también subyacen en el cariz erótico del lenguaje neobarroco; sin embargo, la operación erótica de este lenguaje posee diferencias importantes respecto al mecanismo del erotismo humano. La primera y más evidente es la forma en la que el lenguaje neobarroco crea esta continuidad. A diferencia del erotismo humano, que la origina a partir de la unión sexual de dos seres discontinuos, en el neobarroco ésta surge de la “saturación sin límites, [de] la proliferación ahogante” (Sarduy, *Barroco* 1251) del propio lenguaje, pues para Sarduy:

En el barroco, la poética es una retórica: el lenguaje, código autónomo y tautológico, no admite en su densa red *cargada*, la posibilidad de un yo generador, de un referente individual, centrado, que se expresa [...], que se oriente o detenga la crecida de los signos. (*Barroco* 1221)

Es, pues, el lenguaje neobarroco el que “cubre el soporte y lo reduce a un *continuum* no centrado, a una trabazón de materia significativa sin intersticio para la inserción de un sujeto enunciado” (Sarduy, *Barroco* 1220). La continuidad que pretende establecer la erótica lingüística del escritor cubano reside en la desbordante exhibición de su propio código, en ese lenguaje abigarrado. Su proliferación incontrolable es la que termina por anular la estructura cerrada y discontinua que, en el lenguaje natural, son el emisor y el receptor.

Quizá una segunda diferencia podemos encontrarla en la forma en que ambas eróticas se relacionan con la muerte: mientras que para Bataille el amor sensual busca de manera inconsciente su proximidad; desde la perspectiva *sarduyana* el

lenguaje neobarroco pretende, conscientemente, esquivarla, ocultarla y quizá hasta combatirla. En el primero, es la nostalgia de la continuidad perdida lo que nos impulsa al acto sexual,²¹ mediante el cual alcanzamos una fugaz pero estrecha cercanía con la muerte, depósito de aquella primera continuidad perdida. En el segundo, es el *horror vacui* —el miedo al vacío que no es otro que el miedo a la muerte— el que lo empuja a la ostentación y suntuosidad de su lenguaje como un arma efectiva, no sólo contra el utilitarismo ingente del sistema capitalista sino contra la presencia inexorable de la muerte.

En síntesis, a lo largo de sus ensayos, Sarduy piensa al Barroco histórico como poseedor de un talento irrisorio e irónico sobre la naturaleza, de una capacidad inherente generadora de un desorden endógeno que todo lo trastoca, lo pervierte y lo transforma. Esta característica, propone, se vuelve consciente e intencionada en el neobarroco del siglo xx. Para Sarduy, en éste subyace un cariz revolucionario, irreverente y erótico propio de una postura contraria al actual sistema utilitario y capitalista. La trinchera elegida mediante la cual el neobarroco *sarduyano* enfrenta y contrarresta este sistema es el lenguaje.

Atendiendo al título de este apartado, pienso que la propuesta de Sarduy es bastante debatible, al menos difícilmente sostenible desde la historiografía. Más allá de que pasemos por alto la omisión en sus ensayos de las significativas diferencias entre los Barrocos europeos y el americano; o su discutible propuesta del cambio epistémico ocasionado únicamente por los descubrimientos cosmológicos, cabría hacerse un par de preguntas. ¿Realmente ambos barrocos (el histórico y el actual) poseen tal grado de modificar su derredor? ¿Verdaderamente el lenguaje neobarroco logra esta “revolución”?

Me parece importante recordar que se trata sólo de una interpretación del autor sobre un periodo y de una propuesta sobre una posible *retombée*. Acaso, su lectura no deba pensarse como una propuesta histórica, transdisciplinaria o transartística,

²¹Para Bataille: “Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida. Nos resulta difícil soportar la situación que nos deja clavados en una individualidad fruto del azar, en la individualidad perecedera que somos. A la vez que tenemos un deseo angustioso de que dure para siempre eso que es perecedero, nos obsesiona la continuidad primera, aquella que nos vincula al ser de un modo general”. (Bataille 19)

sino como una propuesta estética. Desarrollada desde su juventud, esta propuesta forma uno de los ejes fundamentales en la construcción de su poética. El Barroco y el neobarroco, desde la lectura que Sarduy propone, son una amplia y rica generatriz de referentes y significados para él y sus fines estéticos. Quizá por eso, ha producido un campo fértil para su estudio en relación con el análisis de sus propias obras creativas. Hecho sustentado por los diversos estudios realizados desde esta perspectiva.

En el siguiente capítulo, retomaré parte de esta lectura propuesta por Sarduy y algunas ideas más de otros de sus ensayos. No tanto como sustento *per se* de mi análisis, sino como un recurso para ahondar más en sus referencias —históricas, religiosas, filosóficas o de cultura popular— y la posible influencia de los telquelistas en varias de sus obras.

Las andanzas de Auxilio y Socorro

UN CAMINO DE PISTAS Y TRAMPAS EN

DE DONDE SON LOS CANTANTES

TEATRO. El teatro representa el mundo y lo manifiesta a ojos del espectador. Lo que él menea, [...], es lo manifestado. Y porque lo representa, hace percibir su carácter ilusorio y transitorio. [...] Dice Calderón que el teatro del mundo consiste justamente en eso.

Diccionario de los símbolos,
J. CHEVALIER

A diferencia de lo que sostiene Amos Oz sobre la importancia fundamental de un “buen principio” para que el escritor continúe con la escritura y alcance el tan deseado final, existen escritores que no comienzan por el principio mismo, sino por la redacción de partes centrales del relato. Tal es el caso de *De donde son los cantantes*. Un dato relevante, como se verá más adelante, pese a que en un inicio pareciese baladí.

Como se ha mencionado, esta es una de las primeras obras de Severo Sarduy, para ser más precisos, la segunda. El manuscrito final fue publicado en México por la editorial Joaquín Mortiz en 1967 y formó parte de la icónica Serie del Volador que albergó a algunas voces fundamentales de la literatura occidental contemporánea. Recordemos que Joaquín Díaz-Canedo tenía especial interés por la promoción de autores jóvenes y asumía los riegos editoriales que esta decisión conllevaba. Sarduy no fue la excepción: tenía 30 años cuando la tirada de 3 150 ejemplares de esta novela salió a la luz. Entre otras minucias ecdóticas de la obra, se encuentra su redacción en varias campañas de escritura entre 1964 y 1967 y la publicación

de algunos fragmentos, con ligeras variantes de la versión definitiva, en revistas importantísimas: *Sur* de Buenos Aires, *Zona Franca* de Caracas, *Diálogos* de México (1965); *Papeles de Son Armadans* de España y *Mundo Nuevo* de Francia (1966-1967). Todo esto parece indicar que Sarduy, siendo muy joven, ya gozaba de una afortunadísima recepción.

A diferencia de la estructura clásica (tres actos) señalada por Aristóteles en la *Poética*, *De donde son los cantantes* está conformada por cinco: “Curriculum cubense”, “Junto al Río de Cenizas de Rosas”, “La Dolores Rondón”, “La entrada de Cristo en la Habana” y una nota autoral. A mi parecer, las primeras cuatro partes poseen un valor narrativo-estructural y la última, un valor extradiegético-estructural fundamental. Desde la estructura de esta novela, podemos atisbar ya el origen de un autor que a lo largo de su obra volverá evidente su carácter heteróclito e iconoclasta. Al romper con la estructura clásica, Sarduy rompe también con una manera de concebir y representar el mundo; no sólo eso, sino que propone otra (idea en la que profundizaré más adelante).

Como mencioné, no toda obra se gesta desde el inicio, algunas lo hacen desde el centro. Ese es el caso de esta obra: su punto de partida fue la escritura de “La Dolores Rondón”, compuesta inicialmente como una pieza de teatro radiofónico por encargo de la radio alemana Süddeutscher Rundfunk (SDR) de Stuttgart en 1964. Un dato revelador. En mi opinión esta parte, pese a las sutiles modificaciones que haya sufrido en la conversión del manuscrito final,¹ muestra ya elementos que formarían la base de la obra sarduyana posterior, tanto de ficción como teórica. Me refiero a los tópicos del *mundo al revés* y del *theatrum mundi*, y a características como el *horror vacui*, el simulacro y la superficialidad. Elementos que Sarduy hizo patentes en el resto de la novela.

Para congraciarme con Oz y los buenos inicios, diré que *De donde son los cantantes* comienza con el breve “Curriculum cubense”, una especie de *dramatis personae*²

¹En la nota filológica (xxviii) de la *Obra completa* de Sarduy, Gustavo Guerrero señala que las variantes de los capítulos reflejan en su mayoría el aspecto de la versión final, aunque recalca que los cambios de puntuación, la presencia de subtítulos y las modificaciones de frases que se suprimen, modifican o sustituyen denotan la atención casi obsesiva del escritor cubano por tratar de encontrar la fórmula rítmica precisa para cada frase e imagen narrativa.

²La relación metonímica de este nombre con la etimología de *persona* sugiere la importancia de la

en el que Auxilio, Socorro y un personaje-narrador toman las voces principales de esta sección y justifican la escritura de la novela. Auxilio y Socorro, personajes ubicuos y transmutables, recorren toda la novela: ya como actrices impertinentes del Teatro Shanghái en el barrio chino de La Habana, ya como una especie de coro extravagante en la historia de una mulata de Camagüey y sus desventuras, o como devotas místicas con un papel protagónico en la última parte. Más allá de su presencia en toda la novela como simples comparsas,³ Auxilio y Socorro son personajes importantes, si no es que centrales, en el desarrollo de la dominante de la obra: la identidad y su constante búsqueda.

La última parte, como señalé en la introducción de esta investigación, es una nota explicativa de Sarduy sobre la intención general de la novela y sus posibles interpretaciones. En sus propias palabras, las tres secciones medias aluden, respectivamente, al estrato chino, africano y español. Y la superposición de estos estratos constituye la cultura cubana. Una forma redonda de concluir la obra si tomamos en cuenta la justificación presente en el “Curriculum cubense”. Esta nota no se trata sólo de una simple nota autoral. Al igual que el resto de las secciones, tiene un enorme valor estructural que, dependiendo de su interpretación, puede incidir profundamente en la lectura de la obra. Profundizo en este asunto en el apartado “El mundo entero es un teatro: la representación y el simulacro”.

Desde mi perspectiva, Auxilio y Socorro son personajes trascendentales en *De donde son los cantantes*. Es por ello que en este capítulo utilizaré su análisis y el de sus andares a lo largo de la novela como guía de interpretación. Mediante él, me centraré en la identidad, la dominante de esta obra, y de forma tangencial en los tópicos del *mundo al revés* y del *theatrum mundi*, y características como el *horror vacui*, el simulacro y la representación. Dado que la novela ha suscitado números estudios —quizá “La entrada de Cristo en la Habana” sea la más prolífica en cuanto

representación en esta novela, vínculo señalado en la introducción de esta tesis. Sobre esta idea se profundiza en el siguiente apartado. Tanto esta como otras derivaciones de *persona* puede encontrarse en Lorenzo Arribas.

³Me gustaría que este sustantivo se entendiese en la dimensión que le otorgan sus dos primeras acepciones, es decir, tanto personajes colectivos en obras teatrales como colectivos que participan en las fiestas populares con intenciones jocosas y sarcásticas. Todos ellos (lo colectivo, lo teatral, lo sarcástico y lo cómico) son características de la obra *sarduyana* y sumamente importantes en esta novela.

a interpretaciones se refiere—, se harán también breves comentarios y enlaces con algunos ensayos académicos al respecto.

¿QUIENES SERÁN? LA IDENTIDAD DE AUXILIO Y SOCORRO

Comenzaré el análisis propuesto con el “Curriculum cubense”, un peculiar *dramatis personae* donde los personajes son presentados entre descripciones y diálogos hilarantes. Auxilio y Socorro son los primeros personajes en ser brevemente descritos, tras lo cual comienzan un largo apartado de diálogos. Por el momento, detengámonos en sus nombres, centro de todos sus atributos y principio de su identidad (Pimentel 59-94, Vital y Barrios 13-26). Sus nombres, me parecen importantes al leerlos como caracterizadores. Desde mi lectura, funcionan como un anuncio no sólo de su propio cariz irónico, paródico e irrisorio sino de la permeación de estos en la novela entera. Ahondaré en este punto a lo largo de este apartado.

Dieter Lamping (ctd en Vital y Barrios 22-23) considera que gracias al nombre propio el personaje adquiere identificación y continuidad textual que establece posibles puentes a su identidad y que, en algunas circunstancias, las asociaciones provocadas por la fuerte carga cultural de su nombre funcionan, además, como una síntesis del mundo narrado.

Siguiendo este pensamiento, es revelador que sean precisamente estos elementos (lo irónico, paródico e irrisorio) los que caracterizan a ambos personajes. Pues, como se destacó en el capítulo anterior, estos son algunos de los elementos que Sarduy considerará importantes en su relectura del Barroco histórico y su construcción del neobarroco en sus ensayos teóricos posteriores. Por tanto, antes de proseguir con el análisis onomástico, conviene revisar la integración conceptual de ironía y parodia que se empleará en esta investigación.

En su ensayo “El barroco y el neobarroco” (1972), Sarduy refiere a Mijaíl Bajtin y a su célebre texto *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929)⁴ para tratar la

⁴Es probable que esta referencia de Sarduy se encuentre ligada a la enorme influencia intelectual de los otros miembros del grupo de la revista francesa *Tel Quel*. Sobre todo, por su mención en una nota a pie del resumen de *La poétique de Dostoïevski* (1967) de Julia Kristeva, parte activa del comité de redacción de *Tel Quel*. No está de más mencionar que la lectura de Kristeva sobre la obra bajtiniana marcó su introducción a Europa central, particularmente a Francia, en la década de los sesenta y

parodia en el Barroco y su relación con la sátira menipea y el ritual medieval del carnaval. Sin embargo, en esta tesis utilizaré los conceptos definidos por la crítica canadiense Linda Hutcheon en su ensayo “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” (1992). Esta decisión obedece a la claridad con que Hutcheon establece no sólo las diferencias entre la parodia satírica y la sátira paródica, sino su relación con la ironía.

La crítica canadiense (179) señala a la ironía como un tropo retórico enlazado, aunque por razones distintas, con el discurso satírico y paródico. Comenta que la ironía posee un doble funcionamiento: 1) un contraste semántico al tratarse de una estructura antifrástica —una oposición entre lo que se dice y lo que quiere hacerse entender—, y 2) una evaluación pragmática, es decir, una señalación valorativa que a menudo deviene en un juicio peyorativo.

Este doble funcionamiento de la ironía se encuentra aunado a su carácter ilocutorio, el cual, según Kerbrat-Orecchiooni, siempre es caracterizado como “una cierta forma de bromear burlonamente, de descalificar, de hacer irrisorio, de burlarse de alguien o de algo” (ctd en Hutcheon 76). Pese a que la parodia y la sátira también poseen un *ethos* burlón que se ve intensificado por la ironía, Hutcheon (178-179) distingue entre ambos géneros literarios por su objeto de burla. Así, define la parodia como una modalidad de la intertextualidad, cuyo “blanco” es un texto o alguna convención literaria. La parodia, en comparación con la sátira, es mucho más lúdica, pues tiene como único fin provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante al oponer o contrastar dos textos. Hutcheon (178) menciona que aunque ciertamente existen parodias con aires más respetuosos —más cercanas a

permitió su apropiación en el desarrollo de nuevas interpretaciones (Arán 18). Sarduy, por ejemplo, establece que el neobarroco es heredero de la *carnavalización* bajtiniana, en especial al resaltar su relación inherente con la parodia y la intertextualidad (Bajtín en realidad hablaba de polifonía). Por lo que, desde la perspectiva del cubano, todos los códigos barrocos, sean o no literarios, son una red de conexiones al ser “espacio del dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad” (“El barroco y el neobarroco” 1394). Si bien, Sarduy no vuelve a referirlo en sus ensayos posteriores sobre lo barroco.

Además, la idea de *intertextualidad* como categoría que reorienta la terminología de Bajtín es desarrollada por Kristeva. Para profundizar en las lecturas de Kristeva sobre la obra bajtiniana, véase Arán 17-33. Agradezco al Doctor Sergio Ugalde Quintana por su sugerencia sobre explorar las posibles influencias del grupo *Tel Quel* en esta obra de Sarduy.

un homenaje que a un ataque—, siempre conservan una distancia crítica y marcan una transgresión de la *doxa* literaria, es decir, el texto parodiante debe incluir y distanciarse críticamente, a un tiempo, del texto parodiado.

La sátira, por otro lado, apunta la crítica canadiense (178), es más corrosiva y dañina, pues su objeto de burla es siempre extratextual: desdeña y desprecia ineptitudes del comportamiento humano, a menudo en contextos morales, sociales o políticos. Su finalidad es ridiculizar dichos comportamientos e incitar a su corrección.

Además de acrecentar el *ethos* burlón propio de estos géneros, la ironía se enlaza a ellos gracias a su doble funcionamiento. En la parodia resalta su estructura semántica: mientras la ironía descarta la univocidad semántica (antífrasis), la parodia descarta la unitextualidad estructural. Y en la sátira, que funciona siempre a expensas de algo o alguien, la ironía destaca su evaluación pragmática: es en este género donde deviene su tono más ácido, mordaz y destructivo (Hutcheon 179).

Finalmente, Hutcheon (184-185) reconoce en ciertos textos la existencia de partes donde se enlazan la parodia y la sátira, habitualmente acompañados por la ironía, es decir, partes donde el lector reconoce una imbricación de crítica y burla, a veces con fines mucho más lúdicos. Además, cifra la diferencia entre la parodia satírica y la sátira paródica, según la terminología de Genette, en los “blancos” a los que prestan mayor atención. En la parodia satírica el primer plano de burla siempre es lo intertextual; en cambio, la crítica a los valores del texto parodiado queda en segundo plano. En contraste, la sátira paródica brinda mayor atención a los referentes extratextual y “utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su finalidad correctiva” (185).

Tras este breve resumen conceptual, regresemos con Auxilio y Socorro. Como ya se mencionó, en la imantación semántica de sus nombres subyace el indicio (en el sentido que Barthes otorga a esta palabra, “Introducción al análisis estructural de los relatos” 75-77) de la ironía, la parodia y el *ethos* burlón propio y extensible a la obra. Hilemos despacio: los semas de ambos nombres están asociados a una fuerte carga cultural en la memoria colectiva latinoamericana. Su aparición conjunta nos recuerda su uso en juegos de palabras populares. En la hispanidad, basta pensar en la exclamación tan común “¡auxilio, socorro!”, con la cual el hablante pide ayuda.

En el mismo tenor, González Echevarría (“Alegoría e historia”, párr. 18) rela-

ciona estos nombres con dichos cubanos: “Auxilio, socorro, un viejo sin gorro”. Chouciño Fernández (párr. 36) rescata su uso en una canción del 2007 en *Cubano soy*, un disco de Cándido Fabré: “Llegó el apagón / Que viva el ahorro / Se coló el ladrón / Auxilio, socorro”. Canción irónica con intención satírica, pues critica el uso de la libreta de racionamiento y los constantes cortes de electricidad que padecía la población cubana. Chouciño Fernández utiliza este ejemplo como muestra del *choteo* aún vigente en las actuales canciones populares cubanas, un juego verbal ampliamente relacionado con el mecanismo retórico de la ironía y el discurso paródico y satírico.

Al respecto, vale resaltar las características que Jorge Mañach indica como propias de este juego en su primigenia conferencia *Indagación del choteo* (1928). Según él, *chotear* consiste en “tirarlo todo a relajo”, pero hace aclaraciones significativas: el adverbio “todo” se emplea hiperbólicamente, es decir, de un modo enfático se sugiere que el choteo “tira al relajo” todas las cosas que generalmente se asumen como serias. Hecho que Mañach considera:

–[U]n hábito de irrespetuosidad– motivado por un mismo hecho psicológico: una repugnancia a toda autoridad. [...] una falta crónica de respeto puede originarse también en una ausencia del sentido de la autoridad, ya sea porque el individuo afirma desmedidamente su valor y su albedrío personales o porque reacciona a un medio social en que la jerarquía se ha perdido o falseado. “Tirar a relajo” las cosas serias no será, pues, más que desconocer –en la actitud exterior al menos– el elemento de autoridad que hay o que pueda haber en ellas: crear en torno suyo un ambiente de libertinaje (15).

Aunque en este breve fragmento ya se percibe su intención didáctica y ética, característica de la obra de Mañach, también resulta claro el puente que tiende al *ethos* burlón que Kerbrat-Orecchioni señala en la ironía —ampliable a la sátira y a la parodia—, pues siguiendo a Mañach, el choteo constituye un elemento definitorio del pensamiento cubano que encuentra su reflejo en la sátira.⁵

⁵Diversos autores han continuado el estudio inicial de Mañach. Pese a que este concepto no será la piedra angular del análisis presentado en este capítulo, me parece relevante dar una brevísima mirada al respecto, en especial por la importancia que este término tiene en la obra creativa de Sarduy. Cristóbal Díaz de Ayala define choteo como “ridiculizar y humorizar situaciones o personajes” y

Sin duda, el choteo influyó notablemente en la escritura de Severo Sarduy. Es probable que lo haya retomado como un homenaje a Mañach, un intelectual incómodo para los regímenes cubanos.⁶ Como es sabido, Mañach y José Lezama Lima mantuvieron una célebre polémica en torno no sólo a sus abismales diferencias estéticas, sino a sus políticas culturales.⁷ Es muy conocida la enorme importancia que la obra de Lezama Lima tuvo para Sarduy, así que no es de extrañar que fuera consciente de este duelo intelectual y de la trascendencia y repercusión que durante aquella época tuvieron las obras de Mañach. Pese a que no hay una referencia explícita, el mismo Sarduy reconoce en la entrevista con Julia Kushigian la relevancia del choteo en su obra, en especial respecto a *Maitreya* (1978), su cuarta novela:

considera “natural que hubiera un teatro cubano del choteo y la parodia” (ctd en Chouciño Fernández, párr. 10). En sintonía con esta idea, otros autores —*Historia del teatro popular cubano* de Eduardo Robreño (1961), *Breve Historia del teatro cubano* de Rine Leal (1980) o *Choteo, identidad y cultura cubana* (2013) de Narciso Hidalgo— señalan la relación del “choteo” con el desarrollo del teatro en Cuba, específicamente con el teatro bufo del último tercio del siglo xix.

Hidalgo atribuye a la presencia negra en Cuba y a su inusitada y temprana movilidad social en la isla, el que rápidamente formaran parte de los elementos del humor y del choteo. Ya que el teatro bufo cubano mostraba “la confrontación del negro con el español y el criollo blanco, modelos que fueron paradigmas de choteo en sus representaciones” (57-58). Sin embargo, es importante mencionar la distinción que Hidalgo hace al respecto: “hay dos modelos seminales de choteo. Uno racista y discriminador, que caricaturiza y ridiculiza al negro en el teatro bufo [...], y su reverso, un choteo subversivo y antijerárquico, del negro que se burla del blanco en su propia cara, imitándolo al extremo de la caricatura. En sus orígenes, el choteo no es otra cosa que un diálogo descalificatorio de la cultura y las actividades del otro. En resumen, el ninguneo del otro” (58). Sarduy retoma esta idea en “La Dolores Rondón” y en su hiperbólico personaje principal, lo cual se analiza en el apartado “Pérdidas terribles o sobre el *horror vacui*”.

Siguiendo a Hidalgo, en la actualidad el choteo, al ser el resultado de una actividad colectiva, forma parte inherente del comportamiento y el sentir popular. Su humor, por demás satírico e irónico, “menosprecia la gravedad de las disposiciones e imposiciones del sistema y de sus voceros, y se convierte en una voz solapada, antijerárquica y crítica, que en muchos casos se contrapone al discurso de poder y a las imposturas de las presonalidades que asumen una actitud rectora” (58).

⁶Mañach participó en la revolución de 1933 contra Gerardo Machado, en las posteriores revueltas contra la dictadura de Fulgencio Batista y en 1960, contrario a las imposiciones de Fidel Castro, vivió sus últimos años refugiado en Puerto Rico. Agradezco este lance intelectual al Doctor José Eduardo Serrato Córdova, quien me sugirió esta interpretación tras la minuciosa lectura de esta tesis.

⁷Para una breve cronología de esta polémica, véase “La habana en las crónicas de Jorge Mañach y José Lezama Lima” de Valdés Zamora.

Yo aspiraría, no diría a un saber total, por supuesto, ya que no hay ninguna función enciclopédica en lo que hago, pero, sin embargo, aspiraría quizás a una risa total y en definitiva, a practicar una noción muy cubana que ha sido estudiada por los filósofos y sociólogos cubanos que es la del *choteo*. El choteo es una parodia generalizada. El cubano en las situaciones más fúnebres, más alambicadas, más almidonadas o más retóricas, lanza una especie de *kōān*, una especie de ejercicio zen, que es el choteo, que es una trompetilla, o un chiste de mal gusto, o una risotada, o una salida inesperada, etc. El choteo lo asume todo, y yo diría que lo reivindica todo para la simulación. Todo se vuelve máscara, simulacro, maquillaje, *fake*, a través del choteo. En lo que escribo, que es una especie de puesta en obra, o en escena del choteo cubano e incluso del choteo barroco, ocurre que la risa lo va ganando todo (Kushigian 34. Cursivas en el original).

Aun cuando el escritor cubano se refiere específicamente a una novela posterior a *De donde son los cantantes*, me parece plausible pensar que en esta obra se encuentra la simiente de muchas de las características mencionadas que después desarrolló con mayor profundidad, tanto teórica como narrativamente, en sus siguientes obras.

Si retomamos a las esperpénticas Auxilio y Socorro, participantes activas en prácticamente toda la obra, podemos decir entonces que sus nombres funcionan como una síntesis de la historia y de la orientación temática de la misma. Tal y como lo señala Lamping y lo reitera Eugène Nicole (Vital y Barrios 41), la nominación de un personaje puede tener correspondencia con sus características y genera expectativas de un posible destino en la lectura. Sin embargo, en este caso, la semantización de ambos nombres es irrisoria al desviarse de la norma y el significado establecidos por su referencia extratextual.

Como ya dije, en la vida cotidiana y en ese orden ambos sustantivos son utilizados para solicitar ayuda urgente en casos de peligro o necesidad. Aunque algún eco queda de este uso en la novela, recordemos que en la relectura de Sarduy el lenguaje neobarroco es una actividad puramente lúdica que parodia y tergiversa la función habitual. Así, en las cuatro partes que conforman la obra, ambos personajes ironizan sus nombres al exacerbar los contrastes y las incongruencias con las características que supuestamente tendrían que otorgarles. Pese a que en efecto los personajes principales necesitan “auxilio” y “socorro”, pues sus aventuras inexorablemente auguran muerte y destrucción, no logran obtener su ayuda o, peor aún, sus favores e intervenciones sólo acarrear y aceleran las desgracias venideras.

Por ejemplo, en “Junto al Río de Cenizas de Rosas” son Auxilio y Socorro quienes, después de saquear *La Divina Providencia* —la tienda que el General, con ansias amorosas, instaló frente al Teatro Shangháí para encontrarse más cerca de Flor de Loto— reciben una súplica del militar: entregarle a Flor de Loto, antes de salir a escena para la función de esa noche, una pulsera de jade azul. Un regalo con halos mortuorios: la pulsera al cerrarse sobre la muñeca despliega un par de afiladas navajas contra la arteria y la vena radial.

El final de esta parte es abierto: no podemos saber si, en efecto, la pulsera fue entregada a la vedette dada la poca fiabilidad de las acciones de Auxilio y Socorro. Sin embargo, junto al General suponemos que, de serlo, la muerte de Flor de Loto es inminente. Vale resaltar que esta constante ambigüedad de Auxilio y Socorro es un elemento anunciado desde el “Curriculum cubense” y, como veremos más adelante, se nos irá revelando paulatinamente en las siguientes secciones.

Otro ejemplo del uso paródico e irónico, o de choteo si se prefiere, del nombre de estos personajes podemos encontrarlo en “La entrada de Cristo en la Habana”, en el cual ambas tienen un papel protagónico. Auxilio y Socorro hacen un largo periplo histórico y geográfico en búsqueda del bello Mortal, un joven y rubio gallego. Para facilitar la comprensión de esta sección de la novela, es importante mencionar que en ella Sarduy hace que Auxilio y Socorro se desplacen a lo largo del tiempo y del mundo con total libertad. Los cambios espaciotemporales se suceden unos a otros. En esta tesis no se ahondará en estos desplazamientos, pues me concentraré en el análisis de la ironía y lo burlesco.

Así, tras varios siglos de búsqueda, Auxilio y Socorro hallan a Mortal en la sacristía de la Catedral de Santiago de Cuba. Mortal se ha transformado en una escultura desvencijada y carcomida de Cristo. Pese a ello, Auxilio y Socorro, incitadas por su fervor, mal que bien lo arreglan e inician en su honor una procesión hacia La Habana. Durante el trayecto, el cuerpo de Mortal vuelve a transmutarse y paulatinamente la madera recobra corporeidad, pero los descuidos de Auxilio y Socorro provocan su gradual descomposición. Ya para cuando llegan a La Habana, Mortal no es más que un cuerpo corrompido por el tiempo y los cambios climáticos:

Parecía un prisionero, un ahogado. Tenía los ojos hundidos y acuosos, los parpados amarillentos, supurantes los labios, el cuello tumefacto. Hasta la garganta le subía un

ramaje de venas negras. Nudos de ganglios inflados, animales blandos, Se le podrían entre los huesos y el pellejo. Si tosía, sentía algo abrísele por dentro. Si escupía, era un agua sanguinolenta lo que le quedaba en el pañuelo. Respiraba apenas, sonaba como un asmático chupando aire. Encorvado. Jadeante. Pez seco (Sarduy, *Obras II. Tres novelas* 140. Uso de mayúsculas en el original.)

De nuevo puede apreciarse la tergiversación irónica que hay en la obra del uso habitual de “auxilio” y “socorro”, pues ambos personajes, aún con buenas intenciones, lejos de ayudar a Mortal,⁸ lo conducen a su destrucción. Asimismo, en otro pasaje de esta sección Auxilio y Socorro resaltan el cariz burlesco de la obra:

Él sintió que algo Le traqueteaba en las rodillas, que le flaqueaban las piernas. Escalofrió (“Padre mío, ten piedad de mí, que en un tremendo lío me has metido” –pensó). Le picaba todo el cuerpo –¿le habían caído niguas? –. Prometió mortificarse. No iba a esperar mucho. Oigan estos maitenes:

AUXILIO (*que se restituía con bija el rosa de los pómulos*): A ver si Lo cargas un poco, que es peor que llevar un chimpancé a la espalda. Me tiene tullida.

SOCORRO (*que se lavaba en un arroyito*): Tu infierno atizas, haragana, baqueta, sangrigorda. Etcétera, etcétera (Sarduy, *Obras II. Tres novelas* 124-125. Cursivas, versalitas y uso de mayúsculas en el original).

Tanto los personajes como los sucesos desfavorables que les acontecen crean escenas cómicas con una clara referencia extratextual de las prácticas y creencias del catolicismo, algunas impulsadas por la Contrarreforma, como se explicó en el primer capítulo. Apenas iniciada la procesión, Mortal comienza a sentir el deterioro en su cuerpo, pero su solicitud a Dios parodia pasajes bíblicos y penitencias de la Iglesia católica. Auxilio y Socorro hacen lo propio

⁸Nótese la imantación semántica de este nombre. De manera similar a Auxilio y Socorro, Mortal aparece en toda la obra bajo distintas advocaciones (un viejo general libidinoso, un político pretencioso que aspira a encumbrarse mediante su carrera y un joven amante ausente que deviene en imagen sacral). Para revisar un análisis profundo de este personaje, véase González Echevarría, especialmente su artículo “Alegoría e historia en *De donde son los cantantes*”.

con los rezos y, una vez más, resalta su carácter inconstante. Recordemos que ambas hicieron una larga y accidentada travesía espaciotemporal en pos de Mortal durante la cual hay varias alusiones a Santa Teresa de Jesús,⁹ epítome de los santos barrocos cuyo éxtasis místico es una metáfora de la sensualidad y del espíritu transportado.

Las alusiones a la santa son importantes, pues durante la Contrarreforma la incorporación mística tuvo un gran énfasis al fungir como “respuesta al rechazo protestante de la transubstanciación de la Eucaristía [...] y el rechazo que ello conllevaba de la intercesión de los santos” (Parkinson Zamora, 213). Como mencioné en el capítulo anterior, durante el Barroco desarrollado en España, la creencia católica y la corporeidad se encuentran vinculadas: el dolor corporal y el beneficio se unen, pues el cuerpo y sus sufrimientos facilitan su arrobamiento y la experiencia del espíritu.

En esta sección de *De donde son los cantantes*, Sarduy recupera ese contexto histórico de una forma irónica y burlesca, algo que años después conservará en su relectura del Barroco y en su ideario estético sobre el neobarroco. Una vez que Auxilio y Socorro hallan a Mortal, sólo hay quejas y descuidos. Nada más alejado de Santa Teresa de Jesús, de su intensa devoción mística y la comprensión barroca de la trascendencia extática. Se trata, pues, de una estructura antifrástica repetida con insistencia en toda la novela.

Respecto a la inconstancia y ambigüedad de ambos personajes, ahondaremos una vez más en las connotaciones de su nombre. Auxilio y Socorro, en ese orden, son los primeros personajes en ser presentados en el “Curriculum cubense”. La disposición de su aparición no es arbitraria, ya que, como señalamos al inicio de este apartado, ambos nombres suelen aparecer con la misma sucesión en juegos de palabras populares. A partir de esta manifestación, los personajes se configurará un binomio inseparable a lo largo de la obra y, al igual que la sinonimia de sus nombres, se establecerá un sistema del doble.

Aunque el motivo del doble puede rastrearse hasta la mitología griega y el teatro latino (*v.g.* la historia de Anfitrión narrada por Hesíodo y tratada en una comedia de Plauto), es en el siglo XVIII, a partir del Romanticismo, que este tema se vuelve

⁹En esta investigación no se ahondará en ellas. Si se desea profundizar, véase el esclarecedor artículo “Leyendo las huellas de Auxilio y Socorro” de Juan C. Ulloa y de Leonor A. de Ulloa.

recurrente por sus implicaciones sobre la problemática de la identidad, su relación con el otro y con el entorno mismo (véase Herrero Cecilia). No deja de ser significativo que su auge sea en ese siglo, el mismo en el que el filósofo Bolívar Echeverría (145), en su libro *La modernidad de lo barroco, mestizaje cultural y ethos barroco*, marcó el origen de la modernidad, fenómeno intrínsecamente ligado al hecho capitalista.

Desde esta perspectiva, su surgimiento puede leerse como la representación en la literatura de los primeros malestares y patologías que ya para el siglo xx devendrían en el quiebre epistémico y la crisis civilizatoria del sistema moderno, a los que tanto se refiere Sarduy para señalar el *retombée* barroco. En especial, porque durante el Romanticismo el tema del doble planteaba preguntas ontológicas, la confusión de las apariencias y de los límites entre la identidad y la alteridad. Era, pues, la representación de un “otro” cuya intrusión alteraba el orden regular de las cosas y producía angustia e inquietud (Herrero Cecilia 21-23).

La similitud entre Auxilio y Socorro ciertamente produce interrogantes sobre su identidad y llena la novela de equívocos grandes y pequeños, triviales y simbólicos, cómicos y trágicos. Sin embargo, estos se encuentran lejos de generar desasosiego, ansiedad o temor como usualmente lo hace el empleo de este motivo. Su uso a menudo retrata la presencia, ya súbita, ya gradual, de alguien que, aunque parezca idéntico, se asume ajeno e ininteligible, un agente externo al orden y, por tanto, perturbador —piénsese en los cuentos “Lejana” o “Una flor amarilla” de Cortázar.

Contrario a esto, Auxilio y Socorro son un buen ejemplo de la descentralización barroca en la que tanto hincapié hace Sarduy en sus ensayos teóricos: en efecto, su ambigüedad es desestabilizadora y provoca el caos en cada una de las secciones, pero lo crean de manera endógena, pues forman parte del sistema narrativo. Es fundamental subrayar que ellas no son cuestionadas ni rechazadas por los demás personajes, aunque su sola presencia perturba significativamente cada historia.¹⁰

Así, Sarduy retoma el motivo del doble en *De donde son los cantantes* y por medio de Auxilio y Socorro hace un profundo cuestionamiento sobre la identidad, la

¹⁰ Hay una breve escaramuza de expulsarlas ejecutada por el narrador uno en “La Dolores Rondón”; sin embargo, el narrador dos interviene y logra incluirlas en toda la sección. Este pasaje se analiza con mayor detalle en el siguiente apartado de este capítulo.

percepción y su fragilidad. Esta ambigüedad es sólo uno de los múltiples modos que utiliza para desestabilizar dicho concepto. El desequilibrio en la individualidad de ambos personajes reside también en el caos añadido a sus propios nombres y a las constantes vacilaciones y alteraciones respecto a las características que les otorgan.

A lo largo de la obra, Auxilio y Socorro reciben un sinfín de epítetos cuyos campos semánticos se contraponen. A un tiempo son las Llenas de Gracia, las Biondas, las Majas o las Divinas *versus* las Insípidas, las Sebáceas, las Ojitos de Ofidio, las Pintarrajeadas, las Urracas, lo cual termina erosionando su identidad e individualización, ya de por sí precarios por su sinonimia onomástica. Este motivo inicialmente empleado en ésta, una de sus obras primigenias, es tan importante en Sarduy que deviene en tendencia o, por lo menos, es innegable en *Maitreya*.

Como puede notarse por varios de los epítetos, la ambigüedad de ambos personajes desgasta su identidad al ir más allá de la similitud lingüística y de su comportamiento mudable, pues se extiende también a la apariencia física. Allende las características señaladas por los epítetos, incluso la primera prosopografía que conocemos, la de Auxilio, es engañosa:

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 y campanitas, desde él a los lados de la cara, de las caderas, de las botas de piel de cebra, hasta el asfalto, la cascada albina (Sarduy, *Obras II. Tres novelas* 23).

Aunque aparentemente sigue un convencional orden descendente —de la cabeza a los pies—, el narrador hace una sinécdoque y sustituye la información esperada sobre los rasgos físicos de Auxilio por cada parte correspondiente a su indumentaria. Desde mi perspectiva, hay cierta burla fina, cierta parodia al orden establecido por el paradigma de descripciones figurales sustentado, por ejemplo, por las novelas realistas decimonónicas. Si consideramos el contexto cultural de Sarduy, podemos pensar, sobre todo, en las descripciones costumbristas de *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel* de Cirilo Villaverde, la gran “novela nacional cubana”, conocida por el

escritor¹¹ debido a su amplia difusión en el país mediante la zarzuela de Gonzalo Roig estrenada en 1932.

La zarzuela fue una herencia española y adquirió en la Península Ibérica sus características formales, a saber, una estructura dramático-musical con partes intermitentes habladas y cantadas, así como el acompañamiento de instrumentos musicales. Si bien, fue en Cuba a partir de la aparición de la radio en 1922, sobre todo en la década de 1930, donde la zarzuela “tuvo una fuerte y creciente presencia radial a medida que fue aumentando la disponibilidad de grabaciones en el mercado comercial” (Vázquez Millares 447).¹²

En Cuba la zarzuela tuvo especial importancia en el desarrollo del teatro bufo que retomaría no ya su estructura dramática, sino la “acumulación de múltiples escenas pintorescas y divertidas, es decir, un sistema de yuxtaposición lleno de entretenimientos, danzas, bailables, y chanzas” (Casares Rodicio 110) acompañadas por música sencilla. Recordemos que los bufos no son una obra lírica, sino un:

espectáculo de entretenimiento, inverosímil, irreal e imaginativo, en el que los factores más esenciales son la parodia, la exageración burlesca, la sátira de instituciones políticas, personas o situaciones, los retruécanos, etc. Su contenido, fórmulas y desenlaces son puro juego, su arma estilística, la exageración y su fin, el entretenimiento humorístico y la defensa del teatro como espectáculo (Casares Rodicio 110).

De ahí su relación con el *choteo* y la trascendencia de estos elementos en la obra de Sarduy, quien trazó “una reelaboración semiótica de los códigos narrativos del

¹¹En la entrevista con Machover (240), Sarduy habla sobre un regreso al patrimonio literario de América Latina a través de las obras realistas y naturalistas del XIX y principios del XX, además de esta obra, menciona el *Martín Fierro* y la obra de Rómulo Gallegos. Pese a que la entrevista (1986) es bastante posterior a la escritura de *De donde son los cantantes*, revela el conocimiento del escritor cubano sobre el tema.

¹²La zarzuela de *Cecilia Valdés* de Roig es uno de los ejemplos dados por Vázquez Millares sobre las obras que requerían “voces de calibre y dominio del ritmo y de fraseo cubano para su interpretación” (448), es decir, uno de los mejores ejemplos del arte lírico cubano, “resultado de la fecundidad melódica de sus compositores y en la riqueza y variedad rítmica y genérica de las piezas vocales y orquestas que las integran” (448).

realismo cubano” como si de una zarzuela chica o un teatro bufó se tratara.¹³ La relación entre *Cecilia Valdés*, especialmente con la zarzuela de Roig, y *De donde son los cantantes* ha sido propuesta anteriormente por González Echevarría y González Esteva en diversos artículos.¹⁴ Por tanto, no me parece errado sugerirlo como un posible referente de Sarduy sobre las descripciones realistas decimonónicas y la subversión que desarrolla de estas.

Las descripciones realistas y naturalistas seguían un estricto orden: primero el aspecto físico en general —altura, complexión o color de piel—, y luego el particular —rasgos faciales, corporales y de vestuario, entre otros—. Además, mantenían una férrea organización descendente: de la cabeza hacia los pies si la descripción abarcaba todo el cuerpo; del cabello hacia los labios si describía los rasgos faciales. La alteración de este orden implicaba una alteración inherente al personaje descrito (Pimentel 71-78). Este cambio aún es interpretable en *Auxilio*. Sin embargo, en *De donde son los cantantes* trasciende a sus personajes, ya que revela un cambio sintomático de la crisis moderna, pues, tal y como señala Philippe Ollé-Laprune (15) en su prólogo a *Obras II. Tres novelas* del escritor cubano, encarna la confusión mental del hombre contemporáneo.

Pero detengámonos un poco en el primer punto: señalar con certeza cuál es el aspecto físico de *Auxilio* y *Socorro* es difícil. Aunque hay breves pasajes a lo largo de la novela con descripciones de sus rasgos, estos también son inestables. En “Junto al Río de Cenizas de Rosas”, lo mismo son actrices del Teatro Shangháí, “rubias como muñecas, [...] los ojos azulísimos envueltos en franjas negras”, que coristas “obesas de vientre gomoso” en algún café-cantante del barrio chino en La Habana. En “La Dolores Rondón”, ora son un “doncel pelirrojo y ceroso”, ora una “mulata wibfre-

¹³Agradezco de nuevo al Doctor Serrato Córdova por la ampliación de esta interpretación. La idea entrecorillada es de su autoría.

¹⁴González Echevarría señala, sobre todo, la recuperación de Sarduy del personaje “tipo” de Cecilia Valdés en el relato de “La Dolores Rondón” (véase “España en *Cecilia Valdés*”, “Plumas, sí: *De donde son los cantantes* y Cuba” y *La ruta de Severo Sarduy*). Por otro lado, Orlando González Esteva, en su ensayo “Severo Sarduy: una impostura pintarrajeada”, menciona la incorporación de una frase en *De donde son los cantantes* de la “Salida de Cecilia Valdés”, zarzuela de Roig. Aunque no es específico, es probable que se refiera a la frase “Soy bailadora fina” dicho por Dolores Rondón en uno de sus diálogos (Sarduy, *Obras II. Tres novelas* 64-65).

dolamesca”.¹⁵ En “La entrada de Cristo en la Habana” fungen como prostitutas con las mejillas mordidas, “con esas caras reseca y porosas como turrone, los ojos de vino” y, al menos una de ellas, como asceta que “Mendigó. Vivió de pan y de agua. Padeció el cilicio Se aplicó las disciplinas. [...] Los ojos se le hundieron de vigilar en las noches, los pies se le rajaron de llevarlos descalzos. Se quedó en el hueso. Perdió el pelo” (Sarduy, *Obras II. Tres novelas* 99. Uso de mayúsculas en el original).

En la obra, Auxilio y Socorro son personajes inasibles por su cariz mutable, siempre en radical e incesante cambio. Esta característica, paradójicamente la única permanente y constante, se anuncia en las primeras páginas de la sección dedicada a la cultura china: “Ya las veremos transformarse, poseedoras que son del secreto de las setenta y ocho metamorfosis” (Sarduy, *Obras II. Tres novelas* 37). Si bien no son los únicos personajes con esta característica, sí los que más la explotan. Además, resulta notable que incluso el cambio de sexo (doncel *versus* mulata) es factible entre sus múltiples transformaciones y es significativo al ser una de las pistas que ayudan a indagar su verdadera identidad. Cabe preguntarse si en el resto de sus obras Sarduy configura físicamente así a sus personajes, particularmente los que están contruidos como dobles.

En esta novela, no hay una descripción de su físico previo a todas las metamorfosis —de hecho, desde el primer momento en que aparecen en la novela ya asumen una—, por lo que sólo es posible atisbarlo de manera momentánea mediante su indumentaria. Al respecto, en el “Curriculum cubense” hallamos una pista más: en el *self-service*, Auxilio desperdiga sin querer una charola de comida. La recoge ante la mirada inquisidora de los demás comensales que, desde su perspectiva, las juzgan silenciosamente por su torpeza. Para remediar la mala impresión, reparte —junto con Socorro— varias fotos de ella misma en diferentes lugares.

¹⁵El adjetivo es importante, pues refiere a Wilfredo Lam (8 de diciembre de 1902, Sagua La Grande, Cuba -11 de septiembre de 1982, París, Francia), un reconocido pintor vanguardista de Cuba, quien afirmaba descender de chinos, blancos y negros; mezcla que plasmó en su obra pictórica. (Fernando Ortiz ctd en Fernández Meza 203). En *De donde son los cantantes*, Lam es la representación, por antonomasia, del sincretismo de las tres culturas que Sarduy considera origen de la cultura cubana y que retrata en cada uno de los relatos de la obra. Además, es conocido que Lam y Sarduy trabaron una sólida amistad, tanto así que Sarduy alude nuevamente a este pintor cubano en su novela *Maitreya* (1979).

La primera es un *flash* ya desvaído. Auxilio está en guayabera, con la cara pintada de amarillo y un gorro, tomando café, delante de una torre de cartón, o una carroza, o un mausoleo con letra arábigas (Sarduy, *Obras II. Tres novelas* 29. Cursivas en el original).

La pista es sutil, apenas una insinuación, pero vale preguntarse: ¿usualmente quién utiliza la guayabera que viste Auxilio? La segunda acepción del Diccionario de la Real Académica Española (DRAE) indica que es una: “Prenda de vestir de hombre que cubre la parte superior del cuerpo [...] adornada con alforzas verticales, y, a veces, con bordados, y que lleva bolsillos en la pechera y en los faldones”. Dadas las múltiples transformaciones de Auxilio, casi siempre descrita con vestuario típicamente femenino, el uso de esta prenda bien podría sugerir una ambigüedad sexual. Auxilio, y probablemente Socorro en aras del juego establecido del doble entre ambos personajes, da la impresión de ser un travesti. Esta pista, en teoría baladí, se repite y termina por ser importante en la novela.

Por ejemplo, se reitera tres ocasiones más en “Junto al Río de Cenizas de Rosas”, esta vez con Flor de Loto, otro de los personajes metamórficos, y se vuelve tan tangible que puede extenderse a la interpretación de la identidad sexual de Auxilio y Socorro. De hecho, François Wahl (1481) considera a Flor de Loto, personaje central de esta sección, el primer retrato del travesti como héroe en la narrativa del escritor cubano. Un tema que Sarduy repetirá no sólo con otros personajes en su ficción posterior, sino también en diversos ensayos.

Respecto a la pista del ropaje y la identidad de Flor de Loto, la primera vez que el General la persigue dentro del teatro, el narrador ni siquiera brinda la descripción de su atuendo como probable aproximación a su apariencia física; sin embargo, a cambio nos otorga un valioso indicio:

Si iba vestida para recibir a los embajadores de las provincias en el Jardín de Ming; si llevaba un *slack* negro y una guayabera de hilo, como de costumbre, o simple y llanamente estaba como su madre, de un solo pujo, la concibió en un entreacto de la Ópera, eso no se sabe (Sarduy, *Obras II. Tres novelas* 33-34. Cursivas en el original).

Aunque es imposible adivinar su atuendo en esa ocasión, sabemos con certeza su vestimenta habitual. Sin duda, este elemento es una señal importante. Poco des-

pués, el General, en sus intermitentes persecuciones amorosas en el teatro, logra seguir a Flor de Loto a su camerino al finalizar la obra. En lugar de encontrar a la vedette, sólo halla a “un chino asténico y calvo, en guayabera de hilo y *slack*” que se escurre silenciosamente y lo deja en el camerino confundido y husmeando en pos de Flor. Si la segunda pista sobre la indumentaria no vuelve evidente la identidad de la actriz, la tercera no deja lugar a dudas. En una de las vías más concurridas de La Habana que atraviesa el barrio chino, el General nuevamente ve a

[...] Flor, en guayabera y con tirolés que le disimula la bola del billar, [quien] recorre ya desde hace mucho rato su zona de la calle Zanja, gastando tacón y aceras. Con la noche, cae ella del dólar al peso, de la cama al catre, del whisky al café con leche, del *yes* al sí (Sarduy, *Obras II. Tres novelas* 43-44. Cursivas en el original).

La referencia a la prostitución en el barrio chino de La Habana es clara. De acuerdo con González Echevarría, este barrio era frecuentado por hombres y prostitutas que desarrollaban sus actividades ahí. Señala como un elemento importante del lugar el Teatro Shangháí, burlesco pleno “de una pornografía tan explícita y vulgar que su mero nombre significaba lo sexual por antonomasia” (“La ruta china de Severo Sarduy”, II, párr. 4). Y apunta como posibles causas del travestismo habanero a la tradición del teatro chino sobre la interpretación de la protagonista femenina por actores, así como al desequilibrio en el número de hombres y mujeres en la comunidad china de la ínsula. Severo Sarduy recrea ambos hechos en esta novela, los cuales pudo haber observado durante su estancia en La Habana.¹⁶ Además, en

¹⁶No deja de ser paradójico que, en 1960, apenas unos meses después de que Sarduy dejó Cuba para ir a Francia en una estancia de estudios que después se volvería definitiva, brigadas milicianas irrumpieron en el barrio chino para frenar su libertinaje. Probablemente un antecedente de diciembre de 1961, cuando Fidel Castro, acorralado por la política estadounidense de coerción económica, el cerco diplomático y la agresión militar, pactó con la Unión Soviética y se declaró marxista-leninista. Aunado a los acuerdos políticos y comerciales que se establecieron gracias a este pacto, se inició una limpieza ideológica con el afán de preservar la integridad moral de los ahora ciudadanos socialistas. Fue precedida por una feroz contienda contra los burgueses y las *tres p*: prostitutas, proxenetes y pederastas que se habían beneficiado del turismo sexual durante el régimen de Batista. Pese a los intentos del gobierno revolucionario por escindir estas prácticas, la prostitución sigue siendo una actividad extendida en la Habana. Sin embargo, el gobierno cubano ha rechazado enérgicamente que la isla sea un paraíso sexual y nunca ha reconocido la prostitución como un problema grave.

coincidencia con las referencias de Echevarría, en *La simulación* (1982) Sarduy vincula el teatro oriental con el travestismo y la pantomima

Destaca, además, la divertida metáfora de “bola de billar”, sustituto de la “calva” que evidencia la identidad de Flor de Loto, pues la mayoría de los casos de alopecia corresponden a la población masculina.¹⁷ Esto, sumado a la mezcla —de nuevo ambigua, como una prolongación del personaje mismo— de su indumentaria. Por un lado, la guayabera y el tirolés, prendas generalmente usadas por hombres y, por el otro, el tacón que sugiere el uso de zapatillas femeninas. La breve descripción invita a pensar que el disfraz de la vedette, aun fuera del teatro, es sumamente eficaz, en especial porque el militar ni aquí, ni en toda la sección, percibe que Flor es un travesti, como lo son también Auxilio y Socorro.¹⁸

En mi opinión, el detonante que vertebra *De donde son los cantantes* es la constante indagación sobre la identidad —no sólo de género y sexual, sino de nacionalidad, sobre el cual profundizaré en algún apartado posterior—. Sarduy desarrolla este tema mediante Auxilio y Socorro, sus principales ejemplos, pero también por medio de Flor de Loto, Mortal y, en menor medida, Dolores Rondón. A partir de este cuestionamiento simple (¿quiénes son?), surgen otras preguntas igual de importantes: ¿cómo ocultan su identidad?, y, más significativo aún, ¿por qué lo hacen?, ¿qué subyace tras ella?

En sintonía con la interpretación ya mencionada de Ollé-Laprune referente a los personajes *sarduyanos* como representación de la confusión del hombre contemporáneo, propongo hilar algunas ideas de Maravall sobre el Barroco y la desvinculación del pícaro. Como señalé en el capítulo anterior, para el historiador español

Para profundizar en el tema, véase “La milicia china de Castro” de González; “Aquel que quiere encontrarlos, sabe dónde están los burdeles de Cuba” de Fuente, *Viajes virales* de Meruane e *Historia mínima de Cuba* de Zanetti.

¹⁷Agradezco al Doctor Armando Velázquez Soto por su orientación hacia la correcta interpretación de esta metáfora.

¹⁸Otra pista importante sobre la identidad de género y sexualidad de Auxilio y Socorro se encuentra en [las primeras líneas](#) del “Currículum cubano”. “Plumas” es una sinécdoque de “pájaro”, que en el argot cubano se utiliza para referirse a los homosexuales. Esta idea es mencionada en la edición de *De donde son los cantantes* de Cátedra (1993) dirigida por González Echavarría. Cobra sentido, sobre todo si pensamos en *Pájaros de la playa*, la obra póstuma de Sarduy. Desde esta interpretación, el título adquiere otra dimensión.

los siglos *siglo* XVI y XVII, acompañados de infinitas calamidades, supusieron un mundo en crisis y una sociedad en constante transformación. Esto no sólo conllevó una alteración en la visión del mundo, sino que también implicó una ruptura de los lazos del modelo de convivencia establecido y una desvinculación del individuo (“Desvinculación del pícaro...”).

En *siglo* XVII, uno de los efectos de esta crisis y del sistema de distribución en toda Europa Occidental, desde Escocia hasta Andalucía, fue el gran aumento de desposeídos, vagabundos y marginados. Entre las modalidades de repuesta a la exclusión social de una sociedad profundamente estamental como la barroca, Maravall (*La cultura del Barroco* 313-315) encuentra cierto eco en el pícaro, protagonista de las novelas picarescas, subgénero desarrollado en España.

El pícaro era un personaje que retaba el orden establecido, que suprimía por propia decisión las barreras conocidas de la estratificación social y que se apartaba de las pautas de comportamiento establecidas conforme a la condición social que se le imponía, aun con todos los riesgos que ello conllevaba (Maravall, “Desviación social y libertad picaresca”). Según Maravall, el pícaro representa el primer destello incipiente del individualismo que se concretará en la modernidad, pues encarna una desvinculación de la sociedad al no atenerse a sus convenciones y ejecuta un acto de protesta al desafiarlas con intensidad (“El despertar del individualismo...”).

En la relación que quiero establecer con *De donde son los cantantes*, es importante resaltar la manera en que los pícaros eran percibidos por la sociedad barroca. Siguiendo a Maravall (“La respuesta social...”), estos personajes eran rechazados sociales, considerados como seres marginales con conductas desviadas. Tal vez no sea desmesurado pensar en Auxilio y Socorro como dos pícaras del *siglo* XX, claro, desde la apropiación *sarduyana* del Barroco histórico.

Muchas de las características con las que el historiador español define al pícaro recuerdan bastante a las propias de este par de personajes en la novela de Sarduy: ambos se encuentran al extremo o a la orilla de las convenciones sociales, es decir, están fuera del centro regulado; comparten también un actuar en los límites del sistema, un comportamiento considerado “desviado” por encontrarse fuera del modo común de obrar. Así, mientras, el pícaro resquebraja la sociedad estamental del

siglo xvii,¹⁹ Auxilio y Socorro resquebrajan la noción de identidad de género y de sexualidad, las cuales, durante los años sesenta, eran, por decir lo menos, bastante reprimidas y condenadas. Basta recordar la brutal persecución que recibieron los homosexuales al inicio de la dictadura castrista en Cuba. O los estigmas que, en la primera década de los ochenta y aún hoy, vinculan el VIH / SIDA con las prácticas sexuales homoeróticas, catalogadas por los sectores más conservadores como “anómalas” o “fuera de la norma”.

El pícaro barroco y estos personajes *sarduyanos* son, pues, personajes no integrados que, incluso, comparten el tema del viaje. Durante el Barroco, el viaje ligado a los pícaros era parte constitutiva de su desarrollo, pues, como dice, Maravall “nadie es pícaro en su tierra”. Hay que recordar que durante aquella época en Europa, constituida en su mayoría por sociedades de tradición agraria, viajar no era sencillo ni habitual, de hecho era considerada una actividad peligrosa e incluso temida. El que los pícaros emigraran marcaba su ruptura con su entorno familiar y el inicio de su desvinculación social, hecho que los conducía a los márgenes del sistema (Maravall, “Desviación social y libertad picaresca”). En *De donde son los cantantes*, Auxilio y Socorro también son personajes marginales. Eternas viajeras geográficas y narrativas que pasan de una parte a otra desarrollando diversos papeles, sin que nunca tengamos la certeza de su identidad ni de su origen. Quiero aclarar que yo no leo esta novela como picaresca, tan sólo establezco una comparación entre Auxilio y Socorro y el pícaro en general. Después de todo, me parece factible que en esta obra se pueden percibir destellos de una temprana relectura de Sarduy sobre el Barroco histórico.

En *De donde son los cantantes*, Sarduy somete la identidad, el detonante de esta obra, a un complejo y elaborado juego: el tema del doble, parodias irónicas, referencias extratextuales de cultura popular e intertextuales. Mediante sus personajes, muestra al “yo” como una representación dramática en constante anulación y renovación. De igual forma, es ilustrativo que años después él mismo recreó su propia identidad como un fenómeno múltiple y discontinuo en *Lady S.S.*, uno de sus tantos autorretratos y pseudónimos.

¹⁹Algo muy tangible en la sección “La Dolores Rondón” y las aspiraciones de movilización social de la mulata de Camagüey. Es decir, se comporta tal y como una pícaro.

Por último, quiero señalar un vínculo más entre el pícaro y *De donde son los cantantes*. Me refiero a dos de los grandes tópicos con los que Maravall relaciona como agente a este personaje: el *mundo al revés* y el *theatrum mundi* (*La cultura del Barroco* 315-324). Para el historiador español, el *mundo al revés*, un tópico revitalizado por el Barroco —heredado del Medioevo y el Renacimiento—, “adquiere fuerza como producto de la cultura de una sociedad en vía de cambios, en la que las alteraciones sufridas en su posición y en su función por unos y otros grupos crean un sentimiento de inestabilidad, el cual se traduce en la visión de un tambaleante desorden” (313). Este sentimiento de inestabilidad y de mutabilidad se convertiría en una fórmula de protesta social al “perderse la creencia en el orden de una razón objetiva, mantenedora de justicia y armonía” (314-315).

No puedo evitar recordar el cariz de protesta y revolución que Sarduy posteriormente uniría a su concepción del neobarroco. Más allá del uso lúdico del lenguaje —cuya simiente sin duda puede encontrarse en esta obra—, ¿no podríamos considerar también la inclusión de estos personajes en *De donde son los cantantes* un atisbo de transgresión? Desde mi perspectiva, personajes como Auxilio, Socorro y Flor de Loto, todos ellos travestís y homosexuales, o como la misma Dolores Rondón, una mulata que aspira a la movilidad social, aun con finales aciagos, representan una crítica a las convenciones sociales de la época. Además, esta fragmentación de los personajes, tan ligado al *mundo al revés* por encontrarse pleno de alteraciones e inestabilidad, se propaga a la historia, a los espacios y al tiempo. Una pista que invita al análisis del *theatrum mundi*, el cual se desarrollará de manera somera en el siguiente apartado.

EL MUNDO ENTERO ES UN TEATRO: LA REPRESENTACIÓN Y EL SIMULACRO

Como se mencionó en el capítulo anterior, otro elemento del Barroco español retomado por Sarduy en sus ensayos es su elección de múltiples representaciones y escenificaciones, de teatralizaciones como forma de sortear la discontinuidad propia del sistema en crisis y construir un mundo otro.

Al respecto, Gustavo Guerrero estudia con profundidad el *theatrum mundi* en diferentes obras de Sarduy. Pese a que el origen de este *topos* “se pierde en la tradición antigua, entre las *Leyes* de Platón y alguna frase de Pitágoras recogida por

Diógenes Laercio” (*La estrategia neobarroca* 29), se encuentra estrechamente ligado al Barroco del siglo XVIII. Guerrero, en coincidencia con Maravall, señala que la concepción de este tópico —remarcar lo difuso entre lo real y la apariencia (mero simulacro y representación)— fue el resultado del momento histórico. Tras el brutal corte epistémico,²⁰ la conciencia barroca mantuvo latente un perpetuo sentimiento de extravío y su desconfianza ante lo real condujo a esta época a interpretar el mundo de su tiempo con el lenguaje ilusorio de una representación teatral (*La estrategia neobarroca* 32).

La matriz de competencia sugerida por el *theatrum mundi* lleva a Guerrero a un análisis exhaustivo de los espacios en algunas de las obras de Sarduy. Sin embargo, desde esta perspectiva, primero dirigiré la atención a Auxilio y Socorro, nuestras descocadas guías en el recorrido de *De donde son los cantantes*. Uno de los aspectos más relevantes en sus constantes apariciones es la minuciosa descripción de sus extravagantes vestuarios. Sus variados cambios no sólo son una guía hacia el descubrimiento de su identidad de género y sexualidad, sino un indicio del carácter representativo y artificial de la obra misma.

En sus ensayos ulteriores —*Escrito sobre un cuerpo* (1969) y, con mayor amplitud, *La simulación* (1982)— Sarduy reitera el travestismo como ejemplo de un mundo regido por la ley de disfrazamiento puro, una práctica que consiste en hacerse pasar por otro.²¹ Parte de esta simulación implica la conversión cosmética y Sarduy resalta esa desmesura de afeites y pinturas, ese desajuste deliberado de ropajes abigarrados como un conjunto exagerado que vuelve visible el artificio, pero ayuda a remodelar el físico de los travestis y hace tangible lo imaginario. Como parte ilustrativa de esto, basta recordar la primera descripción del atuendo de Auxilio, seguida de los reproches de Socorro ante sus lágrimas que, sabremos poco después, ocasionan la ausencia de los dioses:

²⁰Me refiero a la ruptura de la unidad religiosa y los profundos cambios en la concepción cosmológica y geográfica. En pocas palabras, a la transición del sistema medieval y su pensamiento análogo al naciente dogma moderno

²¹En *La simulación* esta idea es retomada por Sarduy mediante su relectura de *Méduse et Cie* de Roger Caillois.

—Mírate. Las lágrimas te han hecho un surco en las primeras cinco capas de maquillaje. Evita 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 (Sarduy, *Obras II. Tres novelas* 24).

Además de manifestar el artificio que oculta a Auxilio ayudada por el exceso de maquillaje e indumentaria, sobresale el uso de “vasarélica”, un adjetivo *ad hoc*, pues al denotar las ilusiones ópticas que tornan engañosa la realidad percibida por los espectadores, resalta esa quimera de similitud que es la apariencia de Auxilio. Específicamente, el adjetivo refiere al apellido de Víctor Vasarely,²² pintor francés de origen húngaro considerado el padre del op. art (abreviatura del inglés *optical art*), un estilo pleno de falacias visuales y paradojas ópticas. Las obras abstractas de Vasarely están basadas en las figuras geométricas —de ahí el “Cuadrículada estás”— para causar la impresión de movimiento, y en la existencia de patrones de destellos, hinchazón y deformación, siempre dependiendo del propio desplazamiento del espectador en torno a la obra.

A lo largo de toda su obra es notable el gusto de Sarduy por la pintura.²³ Resulta entendible si recordamos que en sus inicios, durante su estancia en La Habana, se desempeñó como crítico de artes plásticas, con un buen número de reseñas y artículos publicados en *Nueva Generación* y en *Lunes de Revolución*. Además, su estancia en Francia como estudiante becado fue precisamente por este interés: una es-

²² Vasarely (9 de abril de 1906, Pécs, Hungría -15 de marzo de 1997, París, Francia) estudió medicina en la Universidad de Budapest durante un par de años; sin embargo, la abandonó para matricularse en la Academia de Muhely, basada en las enseñanzas de la icónica Bauhaus. Vasarely consideraba que la pintura abstracta de su época era demasiado inerte y carente de movimiento. Estaba seguro de que los pintores contemporáneos no explotaban todas las posibilidades de visión del ojo humano, pues lo consideraba capaz de muchas más cosas de las que le solicitaban las obras pictóricas de ese momento. Tras estas suposiciones, sus exploraciones artísticas y científicas fueron el origen del op. art. Entre las últimas exposiciones retrospectivas de su obra, destacan las llevadas a cabo en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid en 2018 y en el Centro Pompidou de París en 2019 (véase Agencia EFE, France 24).

²³ González Echevarría considera esta constante en la obra *sarduyana* como un reflejo de las preocupaciones típicas de *Orígenes*, la revista fundada por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo de la que Sarduy fue un asiduo lector. *Orígenes*, más que una simple revista, fue un movimiento tanto poético como pictórico.

pecialización en el retrato Flavio. Finalmente, Guerrero nos recuerda en *La religión del vacío* no sólo la importancia del su descubrimiento, en sus años de formación, de la obra de Franz Kline y su repercusión en su obra, sino también de su uso de referencias pictóricas como metáfora de su escritura y viceversa. Porque sí, Sarduy, indudablemente, fue un creador heteróclito: apasionado difusor de la ciencia, editor, narrador, poeta, pintor y crítico literario y de arte.

Regresemos a su gusto por el op. art. Desde mi perspectiva, puede vincularse perfectamente con el *trompe-l'œil*, juego por excelencia en la pintura barroca. Por medio de la perspectiva y el uso de sombras, el *trompe-l'œil* crea ilusiones ópticas y, por lo general, vuelve creíble la contemplación de algo en tres dimensiones, cuando en realidad se observa una sola —*Las meninas* de Velázquez suele ser el ejemplo habitual y es constantemente retomado por Sarduy en diversos ensayos para hablar sobre esta estética y asociarlo con su ideario sobre el neobarroco.

En *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (57-58), Foucault²⁴ señala el *trompe-l'œil* como un juego cuyo poder de encantamiento surge del parentesco entre la semejanza y la ilusión (de nuevo el *theatrum mundi*). Según el filósofo francés, la ruptura epistémica, ya antes mencionada, aleja inexorablemente al pensamiento barroco de considerar la semejanza como una forma segura de generar saber y conocimiento. Muy al contrario, asimila la semejanza asaz cercana al peligro y al error de confusiones.²⁵ Se trata, pues, del tiempo de los sentidos engañosos que se saben engañados, pero que otorgan y se permiten otra mirada, aquella de la ilusión y el simulacro, principios generadores de mundos otros.

Gran heredero del Barroco histórico, especialmente del español, Sarduy asume el *trompe-l'œil* como parte integral de su obra, tanto teórica como narrativamente,

²⁴Nuevamente, es diáfana la influencia del grupo *Tel Quel* en el desarrollo del pensamiento teórico sarduyano sobre el neobarroco. El vínculo de esta obra de Foucault, asiduo colaborador de la revista francesa, y su interpretación del *trompe-l'œil* con la obra del escritor cubano, es establecido por el mismo Sarduy. Hay una referencia explícita en “El barroco y el neobarroco” (1972) y vuelve a referirlo en su ensayo *Nueva inestabilidad* (1987), aunque en esta ocasión es mucho menos evidente a cuál de sus obras alude.

²⁵Foucault cita las primeras líneas de Descartes en las *Regulae* para demostrar este cambio de concepción: “Es un hábito frecuente [...], cuando se han descubierto algunas semejanzas entre dos cosas, el atribuir a una y a otra, aun en aquellos puntos en que de hecho son diferentes, lo que se ha reconocido como cierto sólo de una de las dos” (*Las palabras y las cosas* 57-58).

y lo ejecuta con extremosa intencionalidad. Al respecto, en *La simulación* señala dos rutas para llevar a cabo este juego desde su apropiación:

Duplicar la realidad en la imagen, llegando a veces hasta lo hipertrófico de la precisión, a la simulación milimétrica, o al despilfarro de los detalles: el ejecutante del *trompe-l'œil* como un demiurgo secundario, envidioso y maniático, ve limitada a esta perversión su práctica. No así el adicto a esas imposturas: combinando el *trompe-l'œil* con su modelo y su simulacro, como dos versiones de una misma entidad, éste puede crear como un *trompe-l'œil* al cuadrado, un goce mayor en el manejo de las imitaciones, otro disfrute en ese juego sin fin del doble, en que ninguna de las versiones es detentora de la precedencia o de la substancia, en que no hay jerarquía en lo verosímil, es decir prioridad ontológica (1287).

Evidentemente, en este afán por duplicar lo real en copia, en transformarlo en pura representación e imagen, Sarduy pertenece a la segunda categoría: es un adicto a dichas “imposturas”. Sus imitaciones se vuelven facsímiles detentores de tal perfección que resulta imposible distinguirlos. En el Barroco histórico, la otrora línea difusa entre lo real y la representación alcanza extremos en el neobarroco *sarduyano*: recordemos una vez más el motivo del doble establecido entre Auxilio y Socorro. Carentes de jerarquía alguna, el modelo y su calco resultan tan verosímiles que es difícil, si no imposible, decidir a cuál de ambos personajes corresponde cada uno.

Allende el vínculo existente entre el *trompe-l'œil* y las ilusiones ópticas, no es extraño que Sarduy refiera a Vasarely. El pintor vivió en París desde 1930 y en 1965, apenas un par de años antes de la publicación de *De donde son los cantantes*, obtuvo fama internacional cuando sus obras fueron expuestas en el MoMA de Nueva York. No es difícil entonces inferir la injerencia que su obra pictórica tuvo en el escritor cubano. De hecho, en cierta entrevista, Sarduy reconoce que ya desde su primera novela, *Gestos* (1963), hacía uso de modelos pictóricos, entre ellos cuadros de Vasarely, para construir la composición espacial en su narrativa.²⁶

Además, algunos críticos encuentran en los cuadros de Vasarely, cinéticos, llenos de formas en constante vibración y engañosos juegos visuales, la representación

²⁶ “La planta eléctrica que describo, por ejemplo, es una Vasarely y luego un Soto; los muros son Dubuffet.” (Rodríguez Monegal 1798).

del mundo en incesante transformación que le correspondió habitar. ¿Acaso esto no nos recuerda a la dispersión y discontinuidad que, acorde con Rousset, hilan al siglo xx con el Barroco? Un ejemplo más de este juego compartido entre el op. art y el neobarroco que responde a la pregunta hecha, es el siguiente fragmento de “Junto al Río de Cenizas de Rosas”:

G (*la hojalata suena, con el vaivén*): ¿Dónde está la Emperatriz, mi locura, mi culito lunado?

Y LAS PERIPATÉTICAS (*a dúo*): La Emperatriz es un espejismo, un *trompe-l'œil*, una flor in vitro.

Y G (*fustigándoles el trasero ceroso*): La Ming existe. La he visto en el bosque (*y un cintazo*), la he visto en escena (*y otro*). ¿A dónde se ha escondido dejándome como gemido?

Y LAS PINTARRAJEADAS (*a dúo*): La Ming es ausencia pura, es lo que no es. No hay respuesta. No hay agua para tu sed. Etcétera, etcétera (Sarduy, *Obras II. Tres novelas* 45. Cursivas y versalitas en el original).

Esta vez es la percepción del ya exasperado espectador la que revela la construcción de un mundo de ficciones y simulaciones perfectas. Tan perfectas que el General, locamente enamorado de Flor, se pierde entre afeites y maquillajes, entre montajes y representaciones que vuelven visible lo inexistente: no percibe, ni siquiera con respuestas claras, que la vedette no es la mujer de la él se cree pretendiente (*nobody is perfect*, diría González Echevarría). Se disculpa su distracción: Auxilio y Socorro no son interlocutoras fiables, pues ellas mismas son puro gesto y apariencia, pura proporción falsa y efectista.

Retomando *La simulación* podemos comprender la importancia que Sarduy les otorga a estos personajes como paradigmas del *trompe-l'œil* y del *theatrum mundi*. Para el escritor cubano, el travestismo es hipertélico: una pulsión ilimitada por la metamorfosis y la transformación, un exceso de sus propios fines empecinados en una puesta en escena, en el triunfo de la ficción sobre una realidad cada vez más huidiza e inalcanzable.

Según la teorización *sarduyana*, los travestis van más allá de la insulsa imitación de la apariencia de la mujer y del afán por ser percibidos como tal. El límite de su

simulación no es la mujer, sino el absoluto de una imagen abstracta que las propias mujeres —tan sólo apariencia inconclusa— terminan imitando. Envueltas en este halo de artificio y teatralidad, Auxilio, Socorro y Flor de Loto lo vuelven extensible al espacio en el discurso narrativo. Después de todo, no olvidemos que el espacio, como señala Pimentel (79), es una “aliteración”²⁷ de los personajes.

Para Guerrero (*La estrategia neobarroca* 35), es precisamente el espacio la manera en que Sarduy lleva a la práctica la analogía del *theatrum mundi* en un sistema semiótico tan distinto. Sus novelas, destaca, no sólo describen representaciones escénicas —en *De donde son los cantantes*, entre otras, podemos señalar la obra en el Teatro Shanghái y el espectáculo en el café-cantante en el barrio chino—, ni sólo poseen personajes y situaciones “teatrales”, sino que el mismo texto narrativo, en distintos momentos, asume la imitación del guion de un texto dramático.

Así, a lo largo de la novela, el paradigma teatral altera el discurso. Siguiendo el análisis de Guerrero, podemos decir que *De donde son los cantantes* se trata de un texto fragmentario imbricado con el constante cambio de lugares donde se desarrollan las acciones.²⁸ Más que simples lugares, el lector percibe escenarios genuinos, pues a menudo en cada sección los fragmentos se encuentran divididos de forma tangible por subtítulos (v.g. “Socorro en la ‘Domus Dei’”, “En casa del general” o “La espera en Medina-Az-Zahara”)²⁹. Estos cambios suelen incluir diversas didascalías, explícitas e implícitas, que señalan características específicas del espacio en

²⁷Pimentel no emplea este término con su sentido original de figura retórica, más bien lo utiliza para referirse a la “relación dinámica de muta explicación e implicación” (79) que se establece entre los personajes y el espacio en el discurso narrativo. Para Pimentel, el espacio “es, entonces, una forma indirecta de caracterizar al personaje, ya sea por reflejo en una especie de repetición espacial de los rasgos físicos y morales del personaje, o bien, como extensión complementaria” (82). Idea que, me parece, es útil en el análisis de esta obra.

²⁸Por ejemplo, en su exhaustivo análisis sobre “Junto al Río de Cenizas de Rosas”, Guerrero identifica que la historia de este relato se desarrolla en más de quince lugares en menos de treinta páginas y que el cambio de lugar está relacionado con el cambio de cada uno de los fragmentos que componen el relato. Señala que el desplazamiento espacial denota también una elipsis temporal (*La estrategia neobarroca* 47-51).

²⁹Para Guerrero, estos subtítulos “constituyen lo que puede ser una descripción mínima del espacio de la historia [...]. Pero la progresión no se detiene allí. Dos subtítulos [de las obras que analiza] recogen incluso indicaciones de banda sonora: el narrador pedirá un ‘Redoble de palillos’ (DSC, p. 409) y una ‘Música sevillana’” (C, p. 24) para algunas de sus escenas” (*La estrategia neobarroca* 37).

cuestión e, incluso, movimientos y modulaciones vocales ejecutadas por los personajes. Esto acentúa aún más la estructura teatral.

Además, es importante destacar la presencia de cuatro notas paralelas al discurso a modo de acotaciones escénicas. Dichas notas detallan ampliamente los elementos que constituyen el espacio o describen algún elemento que después se develará importante en el desarrollo de la trama. La primera se encuentra en el “Curriculum cubense” e indica la distribución espacial del *self-service*:

Nota:

El *self-service* está en los bajos de un octaedro de baquelita. Muros de botellas de Coca-Cola sostienen el plafón, que decora una *Caída de Ícaro*, en rosas viejo y oro. Desde los ángulos, cuatro lámparas móviles recorren los muros con un movimiento sinusoidal y a veces se detienen sobre fuentes de zanahoria rayada, huevos en gelatina o remolacha en almendra que están incrustadas, en nichos de miembros, entre las botellas. Un arpegio de xilófono, a cada recorrido de la luz, ascendente o descendente en la escala según la altura del haz y se detiene en una nota cuando éste lo hace en un plato. Como la remolacha en almendra se encuentra prácticamente nivel del techo, la nota correspondiente es un chirrido que se vuelve ronco cuando el foco comienza la sinusoide.

Tanto los manjares como los platos que los contienen están hechos de material plástico (Sarduy, *Obras II. Tres novelas* 30. Cursivas en el original).

El *self-service*, recordemos, es el lugar donde Auxilio tiró la comida y comenzó a repartir fotos de sus viajes entre los comensales para mejorar la impresión causada (la simulación es importante, ya sabemos). Esta divertida acotación, tan contrastante por su sobriedad y las instrucciones dadas, deja claro que se trata de una escena, una representación verbal inscrita, a su vez, dentro de una representación verbal aún mayor: un guion teatral dentro de una novela. Algo que Guerrero llama “una representación al cuadrado” (*La estrategia neobarroca* 33).

En sintonía, las otras tres notas aparecen en “La entrada de Cristo en la Habana” y enmarcan la profusa descripción de un tapiz y sus avatares que auguran, de cierto modo, el desarrollo y el desenlace de esta sección (véase Sarduy, *Obras II. Tres novelas* 98, 100, 101). Un juego y un gusto heredado también por el Barroco histórico, para el que lo real era simulación y representación. Esta ideología, señala

Guerrero, fue el “principio de imitación en un juego de espejos encontrados y el nacimiento de una pintura y una literatura en segundo grado” (*La estrategia neobarroca* 33), como los cuadros de Velázquez o las novelas de Cervantes. Un buen ejemplo de la literatura barroca en relación con el bordado del tapiz en esta obra de Sarduy, es el capítulo IX del *Quijote* “donde la batalla del ingenioso hidalgo con el vizcaíno, suspendida en el tiempo, reaparece dibujada como la pintura sobre unos cartapacios” (46).

Desde luego, en *De donde son los cantantes* hay varios juegos similares, como la reproducción en miniatura de un antiguo cuadro asiático en el ombligo de María Eng (Sarduy, *Obras II. Tres novelas* 50), o la descripción, tras desperdigar la comida en el *self-service*, del entorno y la postura de Auxilio y Socorro como si de un cuadro se tratara (28).

Este *retour* de los juegos barrocos va más allá de los personajes y los espacios, pues repercute en la historia y la temporalidad narrativa. Su empleo sistemático provoca que el lector pierda la conciencia entre los límites de uno y otro: es difícil saber con exactitud dónde empiezan y terminan los escenarios y cuál es la temporalidad de la historia. Por lo menos en “Junto al Río de Cenizas de Rosas”, a no ser que se siga el meticuloso esquema desarrollado por Guerrero (*La estrategia neobarroca* 48-50), es imperceptible la numerosa cantidad de escenarios en los cuales se desarrolla la historia. La sucesión temporal, al igual que el cambio de escenarios, es irregular y poco definida: no se sabe ni cuándo sucede, ni cuánto tiempo transcurre entre el primer encuentro del General y la vedette, y el envío de la pulsera con halos mortuorios.

Una implicación más de estos juegos es la ruptura de la concepción mimética de la creación literaria, pues ponen en vilo la frontera de la representación. Al respecto, Guerrero resalta que el escritor cubano:

Emplea el lenguaje de los decorados para recordarnos que el espacio de sus historias no es sino un pseudo-espacio verbal, un espacio de papel y pluma, y nos muestra así que sus textos no evocan una realidad preexistente, que su significación no deriva de un “más allá” de la escritura y, en fin, que no hay ninguna relación directa entre las palabras y las cosas (*La estrategia neobarroca* 38).

Al igual que las descripciones *sarduyanas* de los personajes analizadas en el apartado anterior, este empleo del lenguaje transgrede los “imperativos realistas”. Siguiendo a Barthes (*El susurro del lenguaje* 161-187) y a Pimentel (25-41), entiendo por esta frase las exigencias estéticas, predominantes en el siglo XIX y principios del XX, de descripciones con exactitudes referenciales.

Recordemos que estos sistemas descriptivos empleaban las referencias extratextuales como meros connotadores de mimesis para producir una ilusión referencial. Especialmente, en las descripciones espaciales, pues las referencias geográficas, fácilmente localizables para los lectores, otorgaban una garantía de “realidad” (*All is true*, diría Pimentel). Barthes señala, además, que “al dar el referente como realidad, [...] la descripción realista evita dejarse arrastrar hacia una actividad fantasmática (precaución que se creía necesaria para la “objetividad” de la relación)” (*El susurro del lenguaje* 184).

En *De donde son los cantantes*, este rigor espacial será objeto de burla permanentemente: Sarduy recrea los espacios como evidentes escenarios teatrales, recordado con frecuencia por las didascalias, las acotaciones, las notas y los títulos que interrumpen el ritmo narrativo. Y, pese a que en efecto incluye referencias extratextuales reales —la conocida calle Zanja en el barrio chino, la Catedral de Santiago o, desde luego, Camagüey, su pueblo natal—, la verosimilitud en su obra dista mucho de la verosimilitud decimonónica y, quizá, de otro tipo de configuraciones ficcionales.

En tanto esta se basa en la desintegración del signo lingüístico³⁰ empleando la plenitud referencial, en la obra de Sarduy, como señala Barthes respecto a la verosimilitud narrativa contemporánea, “se trata de vaciar el signo y hacer retroceder infinitamente su objeto hasta poner en cuestión, de una manera radical, la estética secular de la ‘representación’” (*El susurro del lenguaje* 187), por ejemplo, ¡la tropical Habana sepultada por una tempestad de nieve!

³⁰Según explica Barthes (*El susurro del lenguaje* 187), la verosimilitud decimonónica desintegra el signo lingüístico mediante la colusión directa de un referente y un significante que expulsan el significado del signo. Es decir, al eliminar el significado de denotación, el referente ocupa su lugar a título de significado de connotación, ya que se entiende que las descripciones en la obra denotan directamente lo real. Se crea, pues, la *ilusión referencial* y el *efecto de la realidad*.

Estamos, pues, frente al neobarroco —o mejor dicho, a la apropiación *sarduyana* del Barroco español histórico— que muestra mediante los espacios narrativos la crisis del mundo en la modernidad. Atrás ha quedado el modelo moderno de la razón que aseguraba el progresivo dominio del hombre sobre el mundo, donde los lugares fungían como escenarios de sus aventuras y representaban su historia. Ahora, queda clara la incapacidad de generar explicaciones totalizantes del mundo. El mismo Sarduy, en alguna entrevista, le confiere importancia a la construcción de los espacios en esta obra. Allende las apariencias e ilusiones que generan, resalta “que se convierten en *otra cosa*; se trata de *heterotopías*, de lugares que se desprenden y transforman, de espacios *décrochés*, que se van encerrando unos a los otros” (Rodríguez Monegal 1817. Cursivas en el original).

El término “heterotopía” lo retoma de Foucault, quien lo desarrolló en su conferencia pronunciada en 1967 en el Círculo de Estudios Arquitectónicos en Marruecos. El filósofo francés lo define como el resultado de las relaciones de emplazamientos³¹ mediante las cuales la época actual concibe el espacio. Es decir, la heterotopía³² “tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos, incompatibles entre sí” (“Espacios otros” 22) y con ello suspender o invertir las funciones que *de facto* le otorga la sociedad al resto de los lugares.

La heterotopías son lugares *otros*, contra-emplazamientos que ofrecen un modo distinto de habitar el mundo. El enlace teórico que existe entre este concepto y el ideario de Sarduy en torno a lo barroco es evidente, pues él apuesta por el Barroco como una forma de construir un mundo otro, una resistencia ante los embates de la crisis sistemática. Si bien Foucault nunca menciona la heterotopía como una manera de resistir, sí habla sobre su papel como denunciante de lo ilusorio o de lo enmarañado y desorganizado que, en contraste, pueden ser los demás lugares.

³¹Foucault (“Espacios otros” 16) define “emplazamiento” como “las relaciones de vecindad entre puntos o elementos; formalmente, pueden describirse como series, árboles, entretejidos”. Señala, además, que el emplazamiento ha sustituido a la extensión (el hallazgo de Galileo supuso una nueva forma de concebir el espacio y el inicio del Renacimiento), y esta, a su vez, reemplazó a la localización (percepción jerarquizada del espacio en la Edad Media).

³²El filósofo francés acuñó este término en oposición de “utopía”, un emplazamiento en espacios esencialmente irreales (“Espacios otros”18-19).

Como ejemplo de ello, Foucault señala, entre otros, al teatro y a la alfombra (o el tapiz), ambos profundamente relacionados con la obra aquí analizada.

Tanto el teatro como la alfombra son heterotopías de contradicción al crear escenarios que permiten adentrarse a lugares diferentes del que se habita físicamente. Al hacerlo, juegan con el tiempo y rompen su estructura tradicional, de la misma manera en que Guerrero interpreta la teatralización y el tiempo en las obras del escritor cubano. Aunado a estos juegos (el orden temporal y los sistemas descriptivos de personajes y de espacios) que resquebrajan la concepción mimética decimonónica, Guerrero (141) considera el empleo de la voz narrativa el recurso más subversivo de Sarduy en este mismo sentido. Un recurso que el escritor cubano utiliza en las diferentes obras analizadas por Guerrero en *La estrategia neobarroca*.

En entrevista con Rodríguez Monegal, Sarduy destaca la importancia de este aspecto, ya esencial, en la novela contemporánea al contrastarla precisamente con la literatura narrativa del siglo XIX, donde “el autor no parecía tener, por lo general, otra relación con la novela que la de escribir un prólogo o firmar el libro. La objetividad del novelista fue elevada incluso a la categoría de dogma por Flaubert” (1804). Sarduy transgrede esta “objetividad” realista y vuelve notoria su ilusión al hacer manifiesta la subjetividad del lenguaje. La voz narrativa que emplea en *De donde son los cantantes* hace ostensible la naturaleza ficticia de la obra, por ejemplo, en este delicioso fragmento:

¿Huelen? Sí, es el tufillo: arroz cantonés con soja, salsa negra. Hay algo más: orina de perro (es temprano); más: té. Sí, como habíais previsto, estamos en el barrio chino.

EL LECTOR: Pero, ¿y ese disco de Marlene?

Yo: bueno, querido, no todo puede ser coherente en la vida. Un poco de desorden en el orden, ¿no? No van a pedirme que aquí en la calle Zanja, junto al Pacífico (sí, donde come Hemingway), en esta ciudad donde hay una destilería, un billar, una puta y un marinero en cada esquina les exponga un “ensamble” chino con pelos y señales. Haré lo que pueda (Sarduy, *Obras II. Tres novelas* 35-36. Cursivas y versalitas en el original).

Estamos ante una divertida parodia irónica del modelo realista de la narrativa decimonónica. El narrador intenta situar al hipotético lector real en el espacio, pretende, como era habitual en la narrativa del XIX, vincularlo con la “realidad” exterior,

crear la ilusión de objetividad y, por ende, de confiabilidad. Sin embargo, recibe la desafortunada y cómica intervención de un personaje-lector señalando incongruencias en su descripción. Ante tal intromisión, al narrador no le queda más que admitir la puesta en escena que siempre conlleva cualquier obra literaria. Vuelve aún más evidente e irrisoria esta subjetividad al mencionar referencias extratextuales como garantía, ya caduca, de “realidad”.

Algunas páginas después, el mismo personaje-lector interfiere nuevamente en las descripciones “totalizantes” del narrador, volviendo aún más claro el resquebrajado paradigma realista:

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! (Sarduy, *Obras II. Tres novelas* 55. Cursivas y versalitas en el original).

Esta *metalepsis diégetica* (la ruptura entre las fronteras que separan el nivel extradiegético del diegético)³³ es tangible a lo largo de toda la obra. La descarada irrupción de un personaje tan *sui generis* como el lector, “representante de un narratario en principio extradiegético” (Guerrero, *La estrategia neobarroca* 142), acompañará al narrador en su labor, protestará y hará críticas al respecto en diversas partes de la novela. El mismo narrador, extradiegético/heterodiegético, hará incursiones al mundo diegético y dialogará con los personajes. Quizá el mejor ejemplo de ello sea “La Dolores Rondón”, pues es el único relato donde este recurso se mantiene de manera constante, los límites entre ambos niveles se diluyen rápidamente y, como señala Guerrero (*La estrategia neobarroca* 133), nos obliga a olvidar las distinciones establecidas.

Como se señaló al principio de este capítulo, en sus albores esta sección fue una pieza de teatro radiofónico y, aún como parte de la novela, conserva un gran parecido con un guion teatral. No es vano: consiste es una parodia de las antiguas

³³La definición proviene de Guerrero (*La estrategia neobarroca* 133-135). La función del narrador en las obras de Sarduy y sus implicaciones son amplísimas. En este capítulo sólo se mencionarán algunas, pero si se desea profundizar en el análisis de este elemento, véase “La voz” en *La estrategia neobarroca* de Guerrero.

tragedias griegas. Me explico. Dos narradores fungen como corifeo: narran las desventuras de la protagonista e intervienen a lo largo de la historia con sentencias filosóficas y morales, un toque muy burlesco. A diferencia de las tragedias clásicas que, tras la contemplación de historias funestas, mueven al espectador a la catarsis, la historia de Dolores está permeada por situaciones ridículas perpetradas incluso por ella misma, *v.g.* la mulata interrumpe su parlamento más álgido que aventura ya su aciago final ¡para tomar un batido frío de mango! Apenas iniciada la narración, el corifeo es interrumpido por la llegada de Auxilio, Socorro y Clemencia —una tercera acompañante que sólo aparece en esta sección:

CLEMENCIA (*doncel el pelirrojo y celosa de voz fina e histérica*): ¡Con pelos y señales!

AUXILIO (*doncel el pelirrojo y celosa de voz fina e histérica*): ¡Con sopa de sapos!

SOCORRO: (*doncel el pelirrojo y celosa de voz fina e histérica*): ¡Con monos de piedra fina y gatos araña!

NARRADOR UNO (*protestando*): ¡Ah no, eso sí que no! A esas tres locas no las soporto, a esos engendros.

NARRADOR DOS: Vamos, por Dios (es un modo de hablar), más simplicidad, es más modestia. Tira tus lentejuelas al pozo y oye con calma. Éstos son los testigos de Dolores, los acompañantes. Déjalos que se expresen (Sarduy, *Obras II. Tres novelas* 63-64. Cursivas y versalitas en el original).

Tras esta breve escaramuza de expulsión por parte del narrador uno, las tres se integran a la obra como una especie de coro que recorrerá con extrema libertad los niveles extradiegético y diegético: además de dialogar con el corifeo y ayudar con la narración de la historia de Dolores Rondón, se metamorfosean como costurera, repostera y anticuaria para acompañar como personajes secundarios a la mulata durante todo su recorrido.

Aunque ciertamente existen referencias próximas a la metalepsis diegética establecida por Sarduy (en su entrevista, Rodríguez Monegal, por ejemplo, hace hincapié en *Seis personajes en busca de un autor* de Pirandello por las similitudes comparadas); el escritor cubano refiere el origen de este juego narrativo en la influencia directa de obras barrocas españolas (*La lozana andaluza*, una novela del siglo XVI,

y por supuesto *Don Quijote de la Mancha* o *La Galatea* de Cervantes). Este *retour du refoulé* o síndrome del Barroco al que tanto refiere Chiampi, es precisamente la médula del neobarroco: recordemos que, en su lance teórico al respecto, Sarduy resalta el uso consciente de la capacidad alteradora del neobarroco en las estructuras culturales, especialmente en la literatura y su particular uso del lenguaje. Hay que reconocer que ya desde esta novela su traslado a la práctica tuvo éxito: su empleo de la voz narrativa subvierte el paradigma de la seriedad realista, su afán totalizante y su ilusión mimética. Un elemento que será constante en sus obras futuras.

Desde mi lectura, otra manera en la que Sarduy hace tangible el *theatrum mundi* en esta novela es su estructura. Por eso, antes de concluir este apartado, quisiera reflexionar sobre el enorme valor extradiégetico-estructural de la nota final. Según la nota filológica de Guerrero, en un principio ésta estaba destinada únicamente a la edición francesa. Sin embargo, Sarduy decidió conservarla como parte integral de la obra y forma parte de ambas ediciones (español y francés). ¿Por qué?

Una posible razón es la mencionada en la introducción de este capítulo: el “Currículum cubense” y la nota final, a manera de prólogo y conclusión, le otorgan una estructura circular a la novela, pues ambas partes la describen e interpretan. Además, la nota deja muy clara su detonante: la interrogante ontológica sobre la cubanidad. Ciertamente, el *leitmotiv* de la época en que se publicó *De donde son los cantantes* era la identidad nacional y cultural, pues esa era la gran preocupación de varios de los escritores del *Boom* de los sesenta. Sin embargo, la obra de Sarduy jamás se incluyó en este movimiento, ni él se consideró parte del mismo.

De hecho, González Echaverría señala en *La ruta de Severo Sarduy* que, en gran medida, el mayor empeño de esta obra fue poner de manifiesto los mecanismos literarios y los convencionalismos subyacentes en las obras del *Boom*, es decir, “los ingredientes de una novela tradicional: personajes, tiempo histórico, narradores” (43). Sumado a este empeño el hecho de que la ironía y la parodia permean en toda la novela —analizados anteriormente en diferentes elementos—, ¿no se tratará también la nota de un juego más?

Ana María Barrenechea se hizo la misma pregunta y, por un momento, consideró posible que se tratara de una nueva trampa del autor. En especial por la alusión a la figura de *excusatio propter infirmitatem* en el último párrafo. Barrenechea señaló que con la nota “la novela se mostraría llamativamente como una alegoría y, como

la mayoría de las alegorías medievales, llevaría al final la explicación de los valores que representa” (1770).

En la edición de Cátedra de *De donde son los cantantes*, González Echavarría también resalta la ambigüedad, y “hasta la ‘mala fe’”, del último párrafo de la nota: tras darnos una detallada explicación de su obra y autointerpretarla, el autor se “desautoriza”. Se trata casi de una representación al cuadrado, siguiendo la terminología de Guerrero, pues esta “desautorización” final, al mismo tiempo reitera la importancia del autor.

Además, en otra nota al pie, González Echeverría contrasta la nota final de esta obra con las de *Los pasos perdidos* (1953) y *El siglo de las luces* (1963) de Alejo Carpentier. Aquí me referiré únicamente a la nota de *Los pasos perdidos*. Esta consta de cinco párrafos explicativos sobre la configuración espaciotemporal de la novela que pretenden dar autenticidad tanto a los paisajes como a los acontecimientos descritos en la novela, por ejemplo, la identificación precisa del río del Orinoco, del Monte Autana, de los indios shirishanas o del mito del Dorado. Aunque como señala González Echaverría, “no podemos asumir sin más la autoridad de estas notas”, es evidente su diferencia con la de Sarduy.

La nota *sarduyana* juega en diferentes niveles. En la obra de Carpentier la nota final, estructuralmente, puede ser prescindible, ya que su ausencia no afecta el sentido de la novela. En cambio, en Sarduy su presencia es fundamental al volver la estructura de la obra circular. Además, en la nota, a semejanza de los personajes en su novela, Sarduy juega con el papel que interpreta: de autor pasa a crítico y exégeta. Sin olvidar el enredado juego que establece con el ámbito retórico en su último párrafo. Quizá la nota *sarduyana* sea una parodia de las notas autorales tan serias y tan comunes en esa época y en las anteriores. Casi como la parodia que hace sobre la nominación o la descripción convencional de los personajes.

Aunque la idea de la nota como un divertimento o una trampa más sin duda es interesante, Barrenechea la deja atrás al considerar la actitud seria que Sarduy asume en diversas entrevistas al explicar las intenciones que lo guiaron a escribir *De donde son los cantantes*. Pese a sus dudas explicitadas en varios de sus ensayos, también González Echavarría se deja guiar, al igual que muchos estudiosos, por la interpretación sobre las culturas y los simbolismos propuestos por el mismo Sarduy en su nota.

Entonces, la nota final ¿es seria?, ¿o es parte del choteo? Me parece que la nota, al igual que el escritor cubano, es heteróclita y tiene un poco de ambos matices. No cabe duda de que muchas de las claves que sugiere han sido útiles para el desarrollo y la profundización en múltiples estudios al respecto. Su cariz serio lo trato con mayor profundidad en el apartado “La maldita circunstancia del agua por todas partes: la añoranza y el exilio”. Respecto a su choteo, creo que puede leerse como un juego ambivalente: Sarduy revela sus intenciones reales de rastrear y representar los elementos culturales que, según él,³⁴ conforman la identidad cubana. Sin embargo, al mismo tiempo parece hacernos un guiño jocoso y decirnos que hay muchos más en esta obra, que no nos detengamos con una interpretación fácil. Tan fácil que él mismo nos la regala en su nota final y nos adelanta muchos de los simbolismos que utiliza. Después de todo, en la literatura los autores son poco fiables, ¿qué tanto sobre lo que dicen de sus propios textos hay que creerles?

PÉRDIDAS TERRIBLES O SOBRE EL HORROR VACUI

Otro gran tema retomado por Sarduy del Barroco histórico es el *horror vacui*, ese impulso por no dejar ningún espacio vacío que Parkinson Zamora (141) atribuye a “una reacción al vacío conceptual que crearon las nuevas ciencias en la Europa del siglo XVII”, la cuales desafiaron las certezas religiosas de aquel entonces y desestabilizaron la experiencia cotidiana del espacio. En fin, uno de los muchos factores que provocaron el quiebre epistémico del que tanto se ha hablado anteriormente.

Como señalé en el primer capítulo, en la relectura que Sarduy hace sobre el Barroco, el lenguaje abigarrado y su posibilidad de infinitas representaciones —simulaciones en escenarios textuales— se vuelve esencial. Bien podemos interpretar este

³⁴Ciertamente, la inmigración china a Cuba, a mediados del siglo XIX, motivada por la necesidad de mano de obra barata para la industria azucarera, forma parte de la formación de la identidad cultural de la ínsula. Sin embargo, en “La ruta china de Sarduy” González Echavarría sugiere que la presencia de lo chino en varias de las obras de Sarduy, incluida *De donde son los cantantes*, no necesariamente está vinculado con una reivindicación histórica o social. Sino que, más bien, formó parte del desarrollo de su estética neobarroca, en el cual influyeron algunos factores externos. Por ejemplo, “la sorpresiva y fugaz fascinación por el maoísmo del grupo *Tel Quel*” (III párr. 2). O el interés de Sarduy por lo oriental: “no sólo de lo chino sino también del mundo árabe, la India, el Japón” (III, párr. 2).

uso del lenguaje como una forma contemporánea de esquivar y ocultar el *horror vacui*, ese miedo al vacío que no es otro que el miedo a la muerte. Sin embargo, pese al empeño del “lenguaje neobarroco” por olvidar esta discontinuidad insalvable, persiste la consciencia de ella y la finitud que impone.

Sin duda, es valioso analizar la manera en que Sarduy lo trata en *De donde son los cantantes*, pese a que aún no desarrollaba sus ensayos teóricos al respecto. Como ya he mencionado, creo que en esta obra hay elementos importantes que reaparecerán en sus obras más maduras. Este es uno de ellos. Y no es extraño, finalmente el horror al vacío, ese miedo a la nada, a la muerte, es el sentimiento más arraigado en el ser humano.

En este apartado, nuevamente Auxilio y Socorro fungirán como nuestras siempre metamórficas guías en el recorrido de esta novela. Ya desde el “Curriculum cubense” Sarduy establece guiños claros hacia el *horror vacui* que se irán replicando en las tres secciones posteriores y en la nota final. Por ejemplo, el primer diálogo que establecen Socorro y Auxilio —una suerte de reclamos y quejas—, llevará la simulación y la artificialidad propia de estos personajes a los terrenos ontológicos que abarca esta expresión latina:

—¡No puedo más!— chilla, y abre un hueco en las migas de pan.

—¡Revienta!— es Socorro la que habla—. Sí, revienta, aguanta, muérete, quéjate al estado, quéjate a los dioses, *drop dead*, cáete abierta en dos como una naranja, ahógate en cerveza, en frackfurter chucrute, jódete. Conviértete en polvo, en ceniza. Eso querías.

Auxilio aparta las mechas. Se asoma, quevediana:

—Seré cenizas, más tendré sentido.

Polvo seré, mas polvo enamorado.

SOCORRO: *Tu me casses les cothurnes!* (*en français dans le texte*). Calla. Yo tampoco puedo más. Sécate esa lágrima. Ten pudor. Ten compostura. Aguanta. Toma el *vanity* (Sarduy, *Obras II. Tres novelas 23*. Cursivas y versalitas en el original).

Las quejas y los versos quevedianos de Auxilio exasperan a Socorro, pues ambos son un recordatorio del limbo ontológico en el que se encuentran; especialmente

los segundos, que señalarán la falibilidad de su respuesta (“quéjate a los dioses”) al percatarnos líneas después del lugar en el que se encuentran: la *Domus Dei*, la Casa de Dios. Es significativo que, como explica Auxilio poco antes de que Socorro abandone el lugar, la casa se encuentra vacía: “Ésta es la situación: nos hemos quedado y los dioses se fueron, cogieron el barco [...]. Se fueron todos. Ésta es la situación: nos fuimos y los dioses se quedaron. Sentados. Achantados, durmiendo la siesta” (Sarduy, *Obras II. Tres novelas*. 24). En ambos casos, lo único claro es la ausencia de los creadores y este abandono provoca la carencia de toda certidumbre existencial en Auxilio y Socorro, a diferencia del parodiado yo lírico quevediano, cuyo amor constante le otorga, en su contexto original, la certeza de trascender su naturaleza mortal y efímera.

En *De donde son los cantantes*, la simulación y el artificio se revelan entonces como el único remedio eficaz contra el mal ontológico: es cierto que no lo destruyen, pero su exacerbación ayuda a disfrazarlo y a mantenerlo oculto durante más tiempo. Al respecto, destaco “el *vanity*” que Socorro le pide retomar a Auxilio, pues probablemente se trata de una referencia a la *vanitas*.³⁵ la imagen pictórica heredada por el mundo clásico que resalta la debilidad inherente del ser humano, su fragilidad y condición efímera, a la vez que destaca lo inútil y pasajero del poder, la belleza o la riqueza.

El contraste semántico que genera la solicitud de Socorro al pedir a un tiempo pudor y vanidad, es sumamente divertido y, de cierta manera, anuncia el artificio y la simulación. Recordemos que en este pasaje Socorro hace tangible el exceso de maquillaje e indumentaria que oculta la identidad real de Auxilio y que se ven minados, especialmente el maquillaje, por sus sollozos. Para Sarduy, los travestis son

³⁵Este es un tema riquísimo en *De donde son los cantantes*. Sarduy constantemente lo retoma en cada uno de los relatos que constituyen esta obra. Pese a que en esta tesis sólo se hablará de Auxilio y Socorro, la *vanitas* puede analizarse mediante distintos personajes y elementos. En “La Dolores Rondón”, por ejemplo, recordemos el epitafio de su protagonista: una décima que resume su vida y que advierte a sus lectores de los peligros que supone la *vanitas*. Además, este tema pictórico tuvo su auge en el Barroco, sobre todo en las pinturas de bodegones. Sarduy aprovecha algunos de los elementos frecuentes en estas pinturas y, de manera implícita, lo refiere nuevamente en la detallada descripción del tapiz en “La entrada de Cristo en la Habana”. Finalmente, de manera ya explícita, Sarduy refiere a este tópico en la nota final, donde incluso menciona a Valdés Leal, un pintor español del Barroco ampliamente conocido por sus obras relacionadas con la *vanitas*.

el paradigma de la artificialidad y el simulacro: el uso de máscara sobre máscara para representar algo que no se es. Su conversión cosmética en esta obra, o la apariencia en constante transformación en Dolores Rondón y Mortal, tienen un único fin: disfrazar y ocultar el miedo al vacío y a la nada. Si bien, jamás lo olvidan. No sólo son conscientes de su existencia bajo todos estos recursos, sino que a menudo existen fugaces recuerdos de su presencia en la obra.

Así, la invisibilidad o aparente desaparición de los dioses es apenas una de las causas que origina el *horror vacui*; la identidad de género y la sexualidad, tema que vertebra la novela, será la otra. En torno a lo segundo sabemos que, salvo pequeñas pistas, la obra jamás nos otorga descripciones del físico real ni de Auxilio ni de Socorro; sin embargo, uno de los pasajes ya antes referido es ilustrativo al respecto. Como recordaremos en el *self-service*, tras desperdigar accidentalmente su comida, Auxilio, ayudada por Socorro, reparte fotos de ella en diferentes contextos, se entiendo mucho más favorables que lo sucedido en el restaurante, a manera de resarcir su imagen ante el resto de los comensales:

Así reparte todas las fotos. Menos una. Se queda con la de carné, tamaño seis por ocho, en la cual se ve de frente, mirando ligeramente hacia un lado, apenas seria, tal cual es (Sarduy *Obras II. Tres novelas* 29).

Aunque nunca sabemos con certeza cómo luce “tal cual es”, no deja de ser esclarecedor que Auxilio conserve esa foto, la única donde aparece sin afeites y pinturas, ajena a todo artificio y simulación, y la mantenga alejada de la vista de los otros. En el mismo sentido, podemos regresar al momento en el que el General logra irrumpir en el camerino de Flor de Loto y, en lugar de hallarla llena de apariencias, adornos y oropeles, encuentra a un chino calvo y enfermizo que poco tiene que ver con la beldad idealizada de la vedette. ¡Qué parca y sosa es la realidad! No podemos más que comprender su empeño por utilizar el espejismo cosmético para ocultarla y crear mundos otros.

Después de todo, ¿acaso hay algo más efímero y propenso a la corrupción del tiempo que la propia corporeidad? A diferencia del Barroco histórico,³⁶ en *De*

³⁶Es curioso que uno de los decretos del Concilio de Trento haya involucrado la representación del

donde son los cantantes, Sarduy desacraliza el cuerpo de los personajes y los utiliza precisamente como un perenne recordatorio, cercano y concreto, de la nada. Un claro ejemplo de ello es [la escena de fúricas interrogantes](#) del General a Auxilio y Socorro sobre la ubicación de Flor de Loto: son importantes los epítetos con los cuales son mencionadas.

“Peripatéticas” remite a los seguidores de Aristóteles y va en sintonía con las respuestas filosóficas que le otorgan al militar; sin embargo, el diccionario de la RAE también señala como una de sus acepciones un eufemismo para “prostituta callejera”, en tanto “pintarrajeadas” alude a la metamorfosis cosmética propia de los travestis. Tanto la prostituta como el travesti son atravesados por la contradicción de la proliferación y el vaciamiento: un exceso de adornos superfluos y cautivadores que auguran el vacío y la muerte. Ambos vuelven visibles el artificio y la máscara que los oculta: la corporeidad se transforma en un síntoma de lo pasajero y efímero.

No es el único ejemplo: recordemos en “La entrada de Cristo en la Habana” la larga travesía de Auxilio y Socorro buscando a Mortal y las numerosas alusiones a Santa Teresa de Jesús y su unión mística. El erotismo, señala Bataille, tiende siempre a la muerte. En el caso de Sarduy se vuelve un hecho: el escritor cubano mantuvo el gusto por los místicos durante toda la vida. Y en sus últimos años, ya herido de muerte, dice Cabrera Infante (190), escribió uno de sus libros más ingeniosos, *Corona de las frutas*, décimas a la vez populares y culteranas, y también los aforismos póstumos de *El estampido de la vacuidad*, donde expone sus lecturas matinales de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, escudo y entrega a la soledad y al silencio.

cuerpo para responder a los ataques iconoclastas del protestantismo. El argumento de Santo Tomás de Aquino de que “el cristiano podía descubrir a Dios en el cuerpo, los sentidos y en el mundo material” (Parkinson Zamora 35) y el uso de la imagen como permanente mediadora se convirtió en la doctrina de la Contrarreforma. El propósito de las imágenes era inspirar devoción y para lograrlo apelaban a los sentidos y las emociones del observador. “Los temas visuales privilegiados correspondían a materias que los protestantes cuestionaban: el papel de la Virgen y de los santos como intercesores entre los creyentes y Dios; la necesidad del sufrimiento y el martirio como actividades santificadoras; el estatus de sacramentos específicos (la Eucaristía, el sacerdocio, la penitencia)” (39). Como ya se mencionó anteriormente, durante el Barroco se establece un vínculo entre la corporalidad y la creencia católica y hay un gran aumento de representaciones pictóricas al respecto (véase Parkinson Zamora 35-41).

En el mismo sentido autobiográfico, puede citarse la última parte de uno de sus autorretratos, hermoso y lleno de aires vibrantes de un saber tanático: “De mi presente, y de mi cada vez más hipotético futuro, prefiero no hablar. [...] Ese presente, que se va nublando, es *la única realidad*. La otra, mucho menos serena, es la de mi agenda, la de mi libreta de direcciones que, como un nuevo diario de la peste, se ha ido convirtiendo en *otro libro: El Libro Tibetano de los Muertos*” (Sarduy, “Para una biografía pulverizada...” 15).

Regresando a nuestras desfachatadas guías, otro vínculo estrecho con el *horror vacui* es el dado por los numerosos epítetos que reciben a lo largo de la novela en torno a él: Las Muertas-Vivas, las Divinidades Calvas, Las Parcas o las Cornucopias de Cráneos. Sólo el narrador sabe —y, desde luego, nosotros como lectores— que tras su estafalaria apariencia y los múltiples papeles que interpretan en la obra, subyacen las emisoras de la muerte. Esto es especialmente visible en “La Dolores Rondón”, una deliciosa parodia del teatro clásico. En cierta parte de este relato, el narrador dos las llama “Parcas estúpidas, lechuzas”, a manera de reclamo ante sus críticas corrosivas tras el monólogo final de Dolores. Como se sabe, las lechuzas forman parte del folklore, de leyendas y de relatos históricos de varias culturas y en muchas de ellas su presencia constituye un anuncio de desgracia y un presagio de calamidades (véase Charro Gorgojo), algo muy acertado respecto al papel que juegan ambos personajes en este relato.

Es notable que esta sea la única sección donde Auxilio y Socorro son acompañadas por Clemencia, un tercer travesti igual de hipertélico. En conjunto conforman una especie de coro que parodia un recurso típico de las tragedias griegas. En este momento adquiere sentido que obtengan el epíteto de “parcas”, una clara referencia a las moiras de la mitología griega y a las parcas de la romana: tres hermanas hilanderas —cada una personifica el nacimiento, la vida y la muerte— encargadas de hilar la vida de los hombres y de determinar su destino. En el momento que Auxilio, Socorro y Clemencia intervienen en el mundo diegético para acompañar a Dolores en sus aventuras, ya conocían su final ineludible. Además, no deja de ser simbólico y sí, también humorístico, que una de las trillizas se transforme en la costurera personal de la mulata de Camagüey: confecciona su ropa y el destino de su vida.

Como hemos podido constatar en este y los apartados anteriores, la voluntad excesiva por el artificio, la representación y la teatralización no es ajena a *De donde*

son los cantantes, aunque, como dice González Echevarría (“La ruta china de Severo Sarduy”, IV, párr. 1): “El culto a la superficie [...] no hace superficial a Sarduy; su obra remite a los grandes temas”. Y sin duda, el *horror vacui* es uno de ellos. De hecho, González Echevarría (véase *La ruta de Severo Sarduy*) interpreta esta novela como una gran alegoría barroca de la nada. Por supuesto, la ausencia inicial de los dioses que, desde su lectura, culmina con el blanco de la nieve sobre la Habana. El blanco, siguiendo su interpretación, es la muerte —curiosamente eso mismo simboliza en la tradición afrocubana—, la ausencia y, de alguna manera, también la representación de los cubanos exiliados.

No es extraño que este tema barroco sea retomado por Sarduy e interpretado desde su relectura en *De donde son los cantantes*. Finalmente, en el hemisferio occidental ha sido el temor más enraizado en el ser humano desde que fue consciente de su cariz efímero y pasajero. Años después, por obvias razones, se vuelve un tema importante para el escritor cubano y lo trata con mayor intensidad y crudeza en ciertos autorretratos, en los aforismos póstumos de *El estampido de la vacuidad* y, desde luego, en su novela, también póstuma, *Pájaros en la playa*.

Yendo un poco más allá, podemos comprender que el ideario *sarduyano* en la construcción del neobarroco dialogue con este miedo a la nada, con este horror a la muerte a semejanza del Barroco histórico. Es decir, si el Barroco histórico fue el resultado de la ruptura epistémica de finales del siglo XVI y principios del XVII; desde la lectura de Sarduy, el neobarroco sería el resultado la crisis del modelo de razonamiento moderno y del cambio de paradigmas actual. El *horror vacui*, entonces, es una de las reacciones a esta crisis compartida entre el Barroco histórico y el neobarroco, ambos colmados de incertidumbres y desasosiego.

LA MALDITA CIRCUNSTANCIA DEL AGUA POR TODAS PARTES: LA AÑORANZA Y EL EXILIO

Aunque la añoranza y el exilio no se encuentran relacionados ni con el Barroco histórico ni con nuestras guías en el recorrido analítico hecho hasta ahora, es relevante que sea el último elemento examinado de manera breve en este apartado. Pues, junto con la exploración sobre la identidad sexual y de género, la búsqueda de la identidad cultural es central en *De donde son los cantantes*.

Al respecto, son conocidos los hondos análisis de González Echevarría: el nombre de la novela —originario de un verso perteneciente al *Son de la Loma* de Miguel Matamoros, uno de los miembros del famoso “Trío Matamoros”—; el choteo; la nota final que no sólo explicita la intención de las secciones como representantes de las culturas que imbrican el ser cubano, sino que define claramente su detonante; el periplo de Oriente a Occidente de Auxilio y Socorro por la ínsula; y, desde luego, el lenguaje popular utilizado. Las reflexiones del crítico cubano lo conducen a que “El texto de la obra es, entonces, pregunta y respuesta simultáneamente sobre qué es Cuba, y también, en su propia constitución, circunloquio que dice lo que es Cuba sin nombrarla” (*La ruta de Severo Sarduy* 102).

Allende esta lectura, me gustaría relacionar la búsqueda de identidad con el exilio y el lenguaje. Si bien Sarduy salió de Cuba a fines de 1959³⁷ y sólo vivió los prolegómenos de la experiencia castrista, este fortuito destino no lo eximió de sentirse desterrado o, mejor dicho por él mismo, “a-islado”.³⁸ Como señala Jacobo Machover (8): “El exilio condiciona la memoria, única forma de conservar la tierra, la del nacimiento, la lengua materna, meros recuerdos de una vida anterior”.

Los análisis de varios estudiosos (véase González Echevarría; Machover; Ulloa y de Ulloa) cifran el método de Sarduy para reencontrarse con Cuba en un itinerario memorioso: *Gestos y De donde son los cantantes*, sus primeras novelas, están profundamente ancladas con el paisaje, la atmósfera, el ritmo y el populoso lenguaje cubano, algunos de los cuales sólo se conservaban en sus recuerdos y en sus páginas (el vibrante y tentador Teatro Shangháí, por ejemplo); sin embargo, con el transcurso del tiempo fue capaz de hallar los elementos más intrínsecamente cubanos difuminados en la geografía y la cultura oriental (*Maitreya*, por antonomasia).

Acaso el verdadero vínculo con la identidad sea la lengua materna. El lenguaje, ya lo sabemos, se revela como el principio activo del mundo: nombramos, luego existe. Con esta idea me refiero al carácter generativo de la lengua: por medio de

³⁷Mucho antes de las memorables y aterradoras palabras de Fidel Castro a los intelectuales insulares: “dentro de la revolución, todo, contra la revolución, nada” (Zanetti 282).

³⁸“Hay exilados propiamente dichos, exiliados [...], emigrados, refugiados, apátridas, cosmopolitas encarnizados, etc. En cuanto a mí, sólo me considero un quedado, o si se quiere —procedo de una isla—, un a-islado. Me quedé así, de un día para otro. Quizá vuelva mañana...” (Sarduy, “Exiliado de sí mismo” 42).

ella configuramos nuestra manera de reconocer, pensar y comprender de manera parcial la inmensa otredad que nos envuelve.³⁹ Sarduy ya lo sabía. En uno de sus autorretratos, escrito treinta años después de su llegada a Francia, consideró que:

El verdadero salto, la privación de la tierra natal, no son físicos, aunque nos falta el rumor del Caribe, el olor dulzón de la guayaba, la sombra morada del jacarandá [sic], el manchón rojizo, sombreando las siestas, de un flamboyán, y sobre todo, la voz de Celia Cruz, las voces familiares de la infancia y de la fiesta. Aunque nos falte la luz. El verdadero salto es lingüístico: dejar el idioma —a veces él nos va dejando— y adoptar el francés (Sarduy, “Exiliado de sí mismo” 42).

Pero él resistió. “Soy una isla idiomática en París”, decía. Y lo era de manera consciente: pese a su excelente francés (fue un apasionado divulgador de la ciencia en este idioma y algunos de sus autorretratos y artículos también fueron escritos en *él*), todas sus grandes obras fueron escritas en español. A diferencia de Nabokov o Cioran o Beckett,⁴⁰ Sarduy, pese a ser heteróclito, cosmopolita e iconoclasta, o quizá

³⁹ Esta idea es la premisa del relativismo lingüístico, sobre el cual se profundiza más adelante. La idea del “giro lingüístico” —base del relativismo lingüístico— ha suscitado una larga y sesuda controversia filosófica. Entre otros, tiene antecedentes en los trabajos de Humboldt, Nietzsche y Wittgenstein y ha sido desarrollado, en gran medida, por la filosofía analítica. Su trascendencia ha sido tal que ha permeado en otros campos del conocimiento, como la lingüística con Saussure, o la historiografía con Lyotard. (Agradezco a la filósofa Cristina Sánchez Mejía, quien con su plática me iluminó sobre la historia y la basta influencia de este tema en tan diversos ámbitos.)

Esta investigación sólo se referirá al relativismo lingüístico y su perspectiva sobre el lenguaje como medio para interpretar un pasaje de *De donde son los cantantes* y señalar la importancia que Sarduy le otorga a la lengua, por lo que no se ahondará en este debate. Sin embargo, me parece relevante mencionar que importantes teóricos como Kristeva, Derrida y Foucault, también recuperaron esta perspectiva y las utilizaron en sus respectivos estudios. Como he mencionado en otras notas, los tres formaban parte del grupo *Tel Quel*. La influencia de este grupo en la obra creativa de Sarduy es enorme y puede inferirse ya en la obra aquí analizada.

⁴⁰ Todos ellos escribieron en las lenguas que dominaban y dejaron un legado importante en ellas. Sin embargo, curiosamente, ninguno escribió sus obras más reconocidas en su lengua materna. Desde luego, esto no los hace mejores que Sarduy. Tan sólo, distintos. La comparación entre estos tres autores, Sarduy y su respectivo distanciamiento o proximidad a la lengua materna, surgió en una lluvia de ideas con Julio María Fernández Meza, cuando debatíamos sobre el símil entre el escritor cubano y Rubén Darío establecido por Gustavo Guerrero en su “Introducción del Coordinador”. Agradezco este intercambio de ideas.

por eso mismo, se ancló en el español. Y se enorgullecía de ello. En cierta entrevista hecha por Jorge Schwartz, ante la pregunta sobre cómo, tras casi tres décadas de habitar en Francia y no regresar ni una sola vez a Cuba, podía mantener un español tan limpio y exuberante no sólo en su narrativa, sino en su poesía, respondió:

Salvando las diferencias abismales, creo que soy un poco esa arca⁴¹ en relación al cubano, porque después de 26 años no perdí el acento, articulo perfectamente; no soy como los grandes maestros Cortázar o Carpentier que hablaban con mucho acento, y con muchas dificultades. Como ya dije, mi patria es mi página; la página se constituye en un lugar materno, en un lugar idiolectal (Schwartz 1834).

Esta importancia otorgada a la lengua materna ya es palpable en la escritura de *De donde son los cantantes*, donde hace una parodia burlesca de la teoría lingüística que cimienta la importancia de la relación lengua-pensamiento-cultura. Entre las fotos que reparte *Auxilio con ayuda de Socorro* en el *self-service*, destaca una donde aparece haciendo trabajo de campo antropológico: está junto a los indios cadiveo, grabando conversaciones y leyendo a Boas. Una clara referencia al relativismo lingüístico, escuela que a mediados de los años treinta proponen Franz Boas, Edward Sapir y Benjamin Whorf como una nueva manera de enfrentar los problemas que derivan del contacto de sistemas de habla distintos.

La hipótesis en la que se funda el relativismo lingüístico llevaría las ideas humboldtianas hasta sus últimas consecuencias, al sostener, a grandes rasgos, que el lenguaje y la concepción del mundo propios de cada pueblo interactúan y se determinan mutuamente, de modo tal que constituyen sistemas lingüísticos disímiles y conceptualizaciones tan diferentes entre sí que resultan las más de las veces intraducibles. En su ala más extrema, esta escuela llegaría a considerar que las formas lingüísticas poseen un poder casi tiránico sobre nuestra orientación del mundo. El lenguaje, sostenían, es heurístico; desempeña una función organizadora en nuestra percepción de la realidad (véase Aguirre Beltrán 250), es decir, no podemos ver ni percibir del mundo más allá de lo que nuestra propia lengua nos permite.

⁴¹Hace una comparación con el español antiguo conservado por los ladinos y los sefarditas en Turquía, a quienes considera una especie de arca de la alianza del idioma español.

Este fragmento es ilustrador por la ambivalencia que posee. Podemos ligarlo con la teoría *sarduyana* sobre el lenguaje en el neobarroco que no funciona en lo absoluto como el relativismo lingüístico establece. Lejos de organizar, orientar y, acorde con esta postura lingüística, prefabricar e incluso limitar nuestra relación con el mundo y la realidad, el lenguaje en el neobarroco supone una imitación artificiosa de ese primer lenguaje natural, una imitación paródica donde incluso su finalidad es subvertida por medio del exceso y la ornamentación lingüística y se hace tangible como una representación verbal más, un lenguaje de simulación. No obstante, también podemos interpretar esta referencia como un eco de esa añoranza por la ínsula natal —algo que, como hemos visto, acompañara a Sarduy hasta sus últimos momentos—,⁴² donde lo único que permanece es la memoria y la lengua, tan llena de ese particular tono, de ese exuberante vocabulario y de esos deliciosos juegos lingüísticos.

Por último, recordemos la nota final *De donde son los cantantes*. Como mencioné en el apartado anterior, en un inicio esta nota estaba destinada únicamente a la edición francesa. Posteriormente, Sarduy decidió integrarla como parte de la obra y se tradujo al español en una versión abreviada que omitió en el siguiente párrafo:

Cete quête en son ensemble voudrait être celle de la langue cubaine et de quelques moments de son histoire: depuis la poésie arabo-andalouse jusqu'aux accents de diverses province de Cuba (Guerrero, Nota filológica preliminar xxvii).

Como puede leerse, se describe la novela con la firme intención de ser una travesía histórica del español en Cuba. Aquí, de nuevo, podemos apreciar el carácter ambivalente de la nota final: corre entre el choteo y la seriedad absoluta. Las breves citas de textos autobiográficos y entrevistas, así como las referencias ecdóticas y narrativas de su obra dan idea de lo compleja que puede ser la trama entre el

⁴²El último apartado de *El estampido de la vacuidad*, doliente y no menos hermoso comienza con una referencia a Cuba y su vida en el destierro: “Abandona su país natal y adopta otro, lejano, de cielo y gente hosca. En el exilio elabora trabajosas ficciones en que seducen las frases cinceladas y la destreza con que se enlazan las volutas barrocas, aunque, llegado al punto final todo se disuelva y olvide” (112).

exilio, la escritura y la identidad.⁴³ Me atrevo a decir que más que el detonante propuesto por el mismo Sarduy en esta nota (la búsqueda de la cubanidad), el verdadero detonante en *De donde son los cantantes* es la identidad individual. ¿Quién era Sarduy durante sus primeros años en Francia? La novela explora varias posibles repuestas: identidad de género, orientación sexual, la expresión discordante de ambos (travestismo), nacionalidad y, sí, también hay una respuesta idiomática. Respecto al último par, más que un territorio, Sarduy cifró su patria en la lengua. En una sola lengua y una variedad diatópica: el español cubano.

⁴³Para ahondar en este tema, véase “La mala orilla. Una pregunta por el destino de la escritura en *El Cristo de la rue Jacob* de Severo Sarduy” de Garbatzky.

Consideraciones finales

En cierto prólogo de una de sus obras, Borges habla sobre el escritor y su suerte de ser al principio “barroco, vanidosamente barroco”. Sin embargo, al cabo de los años “puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, si no la modesta y secreta complejidad” (858). Por supuesto, se trata de una crítica a sí mismo y a su escritura de juventud ligada al ultraísmo, en especial a sus tres primeros libros de ensayos, de los cuales abjuraría tiempo después. Quisiera extender esta idea sobre el Barroco a Sarduy.

Si para Guerrero, Sarduy es un digno heredero de Darío; si alguna vez Sarduy llegó a definirse como “una hoja en el árbol de Lezama” y en cierto ensayo se proclamó su heredero; en ese mismo tenor, quizá podamos aventurar que también era un gran heredero del Barroco, el cual, él mismo releyó de una forma muy particular. La pasión barroca por lo oscuro y lo difícil es una de las características más mencionadas por diversos estudiosos. También es uno de los argumentos más aducidos por sus detractores. Pero, como dijo Gracián (ctd en Maravall 448), para los barrocos “la verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable y el conocimiento que cuesta es más estimado”. Severo Sarduy, y bien lo sabemos sus lectores, no es ajeno a esta pasión. Se trata de un autor complejo, que exige lectores preparadísimos dispuestos a hacer varias relecturas cuidadosas en un afán por comprenderlo. Esto nos lleva a pensar que, dada la dificultad de sus textos, sus lectores han sido pocos.

Alguna vez, según cuenta Guerrero, Gabriel García Márquez le dijo “con buena o mala intención, que era el mejor escritor de la lengua, aunque el menos leído” (Guerrero, “Severo Sarduy” IV). El mismo Sarduy, en el último apartado de *El estampido de la vacuidad*, aventuraba ya el probable destino de sus “trabajosas ficciones” tras su muerte: “Esos modelos de perseverancia se publican con la condes-

endencia de los lectores, la indiferencia algo burlona de las multitudes y esa forma de postergación respetuosa que son las tesis universitarias y la traducción a idiomas inextricables” (112). Quizá algo de razón tenía en su penúltima idea: los estudios académicos y las tesis universitarias ciertamente han sido su bastión. Sin embargo, aunque no me parece exagerado considerarlo un autor para iniciados dada la complejidad de sus textos, dudo que sus lectores sólo pertenezcan al ámbito académico.

Wendy Guerra, por ejemplo, narra cómo los cubanos nacidos después de 1960 escuchaban rumores “del gran Severo Sarduy”. Y ella misma, mucho antes de volverse escritora, leía a contrabando —como suele hacerse en Cuba— algunas de sus obras. Eran joyas editoriales que arribaban a la isla de forma intermitente desde Francia o España. Sus subrepticios lectores las forraban o fotocopiaban y las pasaban de mano en mano con un halo de misterio. Un recuento similar hace la dramaturga Nelda Castillo al hablar sobre su encuentro con *De donde son los cantantes* en 1997, la primera obra de Sarduy que leyó. Localizarla fue una ardua tarea en Cuba, pero el impacto que causó en ella y en su entonces recién fundado grupo teatral El ciervo encantado, fue vital: “Desde entonces no hemos abandonado a Sarduy y, creo, él tampoco ha querido abandonarnos” (“La entrada de Severo en La Habana”, I, párr. 18).

En todo caso, quizá la pregunta central sea, ¿por qué a Sarduy le gustaba ser tan complejo? ¿Qué lo decantó a seguir los oscuros caminos barrocos? Como lo desarrollé en el primer capítulo de esta investigación, la relectura de Sarduy sobre el Barroco histórico tiene serios problemas historiográficos. Cierto. Pero, si entendemos esta relectura y sus preceptos sobre el barroco actual como una propuesta estética, tenemos un riquísimo campo no tanto para interpretarlo —que ya se ha hecho—, sino para conocerlo mejor y comprenderlo de una manera más profunda.

Lo que no desarrollé en ese apartado —porque rebasa los objetivos y las hipótesis planteadas para esta tesis y, prácticamente, generaría otra investigación— son los vínculos entre su ideario sobre el barroco y su maestro Lezama Lima, el gran descifrador de “los garabatos incandescentes en el aire denso del archipiélago” (Sarduy, “El heredero”). Aunque no ahondaré en esto, lo menciono porque es significativo que en todos sus ensayos abocados al tema Sarduy hable y cite profusamente a Lezama Lima. Los académicos Arturo Dávila y León Felipe Barrón, por ejemplo, consideran en sus respectivos artículos que en *La Expresión Americana* (1957) de

Lezama, en su “barroco americano de la contraconquista”, en sus ensayos y, en fin, en su obra yace el germen, la base de la hermenéutica en la que Sarduy urdió su concepción sobre lo barroco.

Desde mi lectura, no creo que sea aventurado pensar que este vínculo intelectual sea una posible causa por la que Sarduy haga tanto hincapié en este tema. Desarrolló no sólo toda una propuesta estética sobre el Barroco —aunque quizá sería mejor definirla como parte de su declaración poética—, sino que también intentó ejecutarla en varias de sus obras. Sus relecturas sobre el Barroco (con bastantes licencias históricas, ya lo dije) y su posterior neobarroco, representan así otra cara de su identidad. Lo mismo que la exploración del lenguaje como un ejercicio lúdico y erótico. De alguna manera, quizá podamos pensar en la aproximación de Sarduy a lo barroco como una forma más en que la que pudo franquear su lejanía geográfica de Cuba y arraigarse a la ínsula caribeña.



A más de cincuenta años de su publicación, *De donde son los cantantes*, la obra analizada en esta tesis, ha sido una de las novelas más estudiadas de Severo Sarduy. ¿Por qué? Siguiendo con el hilo anterior sobre la dificultosa oscuridad de sus ficciones, quizá parte del encanto de esta obra reside en dos puntos. 1) Después de *Gestos* (1963), su obra prima, *De donde son los cantantes* es, por mucho, la más inteligible de sus novelas. 2) Marca también el inicio de sus ficciones más experimentales, las cuales, junto con sus ensayos teóricos y su asociación con los estructuralistas / postestructuralistas, le trajeron bastante reconocimiento.

Además, probablemente influyó que para el mismo Sarduy *De donde son los cantantes* fuera superior a *Gestos*.¹ Más allá de las posibles razones políticas, se entiende

¹La siguiente cita muestra claramente la preferencia de Sarduy por su segunda novela sobre *Gestos*: “Mi novela es justamente eso, una estructura. Es otra respuesta, una respuesta más profunda, creo, al mismo problema de siempre, el problema de la cubanidad. Pero mientras que en la primera novela yo había caído en una trampa de orden anecdótico, es decir, en una trampa de orden histórico (yo estaba aún preso del ‘devenir’ de la historia), aquí doy otra respuesta que no es de orden diacrónico

su juicio.² *De donde son los cantantes* fue un verdadero laboratorio de escritura. En esta obra ya puede percibirse su maestría narrativa, su asombroso uso del lenguaje y sus muy largos alcances. Muchas de sus propuestas en esta ficción todavía son vigentes: la estructura narrativa que rompe con el precepto clásico; la nota final, a caballo entre la seriedad absoluta y el choteo; el extensísimo desplazamiento espaciotemporal que ante ojos descuidados puede pasar desapercibido; los varios juegos transtextuales; o el mismo texto que a ratos se disfraza de guion teatral, entre otros.

No es extraño entonces que hasta hoy en día esta novela genere nuevas lecturas e interpretaciones. A lo largo de esta tesis, propuse una lectura de *De donde son los cantantes* como una novela de identidad, más que nacional, individual. Recordemos que cuando Sarduy la escribió, era un escritor joven con poco tiempo de residir en Francia. A diferencia de varios autores ya consagrados del *Boom* que se inclinaron por crear apologías de la identidad nacional y cultural, es plausible pensar que Sarduy aún necesitaba definirse y justificarse como *autor*. Es decir, validar su *auctoritas*, ‘autoridad’, que, desde su etimología, es la cualidad creadora de ser. Me parece comprensible, entonces, que el escritor cubano se haya decantado por la exploración de la identidad individual.

A partir del análisis de *Auxilio y Socorro*, nuestras guías hipertélicas y descocadas a lo largo de la obra, podemos decir que Sarduy construyó (o, quizá, sería más preciso decir que deconstruyó) la identidad individual desde varias dimensiones. El juego ontológico, lleno de pistas y trampas, comienza a partir de sus nombres y su imantación semántica. Desde mi lectura, ambos nombres, debido a su sinonimia, establecen un sistema del doble y funcionan como una síntesis de la historia y de la orientación temática de la misma.

sino de orden sincrónico” (Rodríguez Monegal 1800).

²Tras su primera publicación en Barcelona, *Gestos* no se ha vuelto a publicar más que en su *Obra completa*. Tampoco hay análisis extensos sobre su contenido, ni ha sido traducida a otros idiomas. En su artículo “Severo Sarduy y la montaña rusa”, Seymour Menton adjudica el silencio y el olvido de los críticos, y del propio Sarduy, sobre esta obra a varias razones. Entre ellas, a la poca recepción que tuvo el *nouveau roman français* en Hispanoamérica, movimiento que influyó esta obra. Pero, sobre todo, porque las dudas y la crítica sobre la Revolución cubana en *Gestos*, escrito por el entonces muy joven Sarduy, ponían en riesgo los importantes vínculos que tiempo después formó con los telquelistas, los cuales primero estrecharon sus lazos con el Partido Comunista francés y, después, con el maoísmo.

Este juego se extiende al caracterizar a Auxilio y Socorro con diversos epítetos, todos ambiguos y contrarios entre sí, que terminan por desestabilizar la percepción identitaria y muestran lo endeble que puede ser. En el mismo tenor, años después Sarduy escribió varios autorretratos, a menudo contradictorios, bajo diferentes pseudónimos. Así, al recrear su propia identidad como un fenómeno múltiple y discontinuo, resaltó la importancia del nombre —principio de identidad y de atributos— y su inherente fragilidad no sólo en las obras literarias. La literatura, finalmente, no sólo es goce estético, también tiene una profunda relación con la realidad y la sociedad. Y la realidad en el siglo xx es maleable y porosa. Todo puede ser confuso, relativo. ¿Qué mejor manera de mostrarlo que minar la identidad, otrora vez pensada como algo tajante y definitivo?

En *De donde son los cantantes*, obra teatral homónima de Nelda Castillo, por ejemplo, un Sarduy ficcional se presenta en múltiples mutaciones junto a varios de sus personajes. La idea me gusta. Creo que, de cierta manera, puede abarcar también estas consideraciones finales: la Auxilio y Socorro de esta novela bien podrían ser una de sus tantas mutaciones, de sus tantas extensiones narrativas.

Volviendo al análisis desarrollado en esta tesis, debo decir que esto es apenas el principio del juego. En esta novela, Severo desestabiliza el concepto de identidad de muchas formas más. Otro de los modos explorados en esta investigación es la descripción de vestuarios y rasgos físicos de Auxilio y Socorro, una suerte de parodia y subversión de las descripciones realistas y naturalistas propias del siglo xix. Así, el conjunto de rasgos de ambos personajes que deberían conducirnos a saber su *ser* (nombre, epítetos y descripciones físicas) se vuelven mutables e inasibles, como el mismo Sarduy se representaría a sí mismo en textos futuros.

En *De donde son los cantantes*, la noción de identidad también se resquebraja con el desarrollo de personajes como Auxilio, Socorro y Flor de Loto, todos ellos travestís y homosexuales, que ponen en duda la división dicotómica entre sexo, género, orientación sexual y los papeles que la sociedad les asigna tradicionalmente. Aunque ahora pudiera parecer un tema bastante tratado, no olvidemos que durante los años sesenta, época en que se escribió esta novela, no lo era. Estas prácticas, además, eran duramente reprimidas y condenadas. De hecho, fue una de las razones —quizá la principal— por la que Sarduy, escritor homosexual, decidió no regresar a Cuba.

La ínsula cubana y su lenguaje. El autoexilio y la eterna añoranza. Otra cara de la identidad que Severo también busca y explora en *De donde son los cantantes*. Una búsqueda que se prolongará en el resto de su obra y que encontrará una respuesta importante en el idioma. Después de todo, ¿quién puede negar que la lengua materna es nuestro verdadero vehículo identitario?

Por un momento, retomemos el símil acróico de Guerrero mencionado en la introducción de esta investigación. De Rubén Darío, a menudo se dice que trajo “el espíritu francés” al español y que éste habitaba sus obras. Para Guerrero, Darío reinventó la dicción natural del español con la riqueza idiomática de la cultura francesa. De Sarduy, quizá podamos aventurar que cubanizo lo francés y afranceso lo cubano y lo hispanoamericano, “como quien regresa a su tierra, como quien trae a su casa un idioma más rico que ése que un día se llevó consigo” (Guerrero, Introducción del Coordinador xx).

Entre bromas y veras, Sarduy juega en *De donde son los cantantes* con la idea del “giro lingüístico”, específicamente con la teoría del relativismo lingüístico desarrollada alrededor de los años treinta. Esta idea, que relaciona de manera casi intrínseca la lengua, el pensamiento y la cultura, se convirtió en un juego que permaneció toda su vida: recordemos que, pese a su excelente francés, todas sus grandes obras las escribió en español.

No me parece exagerado afirmar que, a pesar de la enorme distancia geográfica, Sarduy descubre en el español cubano la manera de conservar un fragmento no sólo de los paisajes, sino de la atmósfera y del ritmo del Caribe. Incluso, tras llevar años viviendo en Francia, como él mismo lo dijo en cierta entrevista: “por supuesto que soy ya francés, y que estoy integrado aquí. Pero, como se sabe de sobra, [...] yo sigo estando en Cuba, nunca me fui de Cuba. Ese que está en Camagüey, ese soy yo, y ese que está ante ti, es una impostura pintarrajeada” (ctd en González Esteva).

La última oración de la cita anterior da pie para hablar de la representación, una construcción ficcional que analicé en *De donde son los cantantes* al considerar que está profundamente relacionada con la conformación de la identidad en esta obra. A lo largo de esta tesis he sostenido que proviene de un juego heredado del Barroco: el *theatrum mundi*. La idea de ser actores y actrices con un papel en un mundo-escenario que cambia de manera constante, es portentosa. Y lo es con todos los sustantivos con que la RAE define esta palabra: una verdadera causante de

“admiración, terror o pasmo”. Desde mi lectura, Sarduy retomó este *topos* con total intensidad e intencionalidad. Me explico.

En la obra analizada, Sarduy plantea la identidad como algo disperso, discontinuo y mudable mediante sus personajes, los cuales son puro disfraz y artificio. Y, en este sentido, no sólo Auxilio y Socorro cumplen, de una manera muy literal, diversos papeles en los apartados que conforman la novela (ora coristas obesas, ora donceles pelirrojos, ora mulatas wibfredolamescas). También lo hacen el resto de sus personajes, algunos incluso comparten con Auxilio y Socorro el recorrido de papel en papel por toda la obra: el General / senador Mortal Pérez / Mortal-Cristo, por ejemplo.

Como lo desarrollé en el segundo capítulo de esta tesis, en esta obra *sarduyana*, la representación es extensiva: está presente en los personajes y en situaciones “teatrales”, pero narrativamente, abarca también la dimensión espacial —tema analizado de manera exhaustiva por Guerrero en *La estrategia neobarroca*—, e incluso abraza el mismo texto, que a ratos asume la imitación del guion de un texto dramático y nos recuerda constantemente que la novela, al igual que la identidad, es tan sólo un constructo ficcional susceptible de variaciones.

Por último, mencionaré el *horror vacui*, una característica muy ligada con la representación analizada en esta investigación. Parafraseando a González Echevarría, el culto a la superficie en Sarduy —y en este caso me refiero a la voluntad excesiva por el artificio, la representación y la teatralización—, no lo hace superficial. Todo lo contrario, su obra remite a los grandes temas. Uno de ellos, sin duda, es el *horror vacui*. Algo que pretendí incluir al elegir el título de esta tesis: una representación, o un simulacro, que intenta cubrir la nada.

El *horror vacui* también fue retomado por Sarduy del Barroco. Esa incertidumbre, ese desasosiego ante el vacío, ante el miedo a la nada y a la muerte era “disfrazado” en la arquitectura barroca por el exceso y la saturación de elementos. Desde mi interpretación, en *De donde son los cantantes* lo que intenta ocultar este vacío es el paradigma de la artificialidad y el simulacro en lo personajes, es decir, el uso de máscara sobre máscara para representar algo que no se es. Además, este ocultamiento bien puede abarcar el uso del “lenguaje neobarroco” —al que tanta referencia hace Sarduy en sus ensayos sobre el tema— como una forma contemporánea de esquivar ese miedo a la muerte con una saturación de palabras. Así, dos crisis unen

al Barroco y a la contemporaneidad: la ruptura epistémica de finales del siglo xvi y principios del xvii; y la crisis del modelo de razonamiento moderno y del cambio de paradigmas actual. El *horror vacui*, entonces, es una de las reacciones a esta crisis compartida.

En síntesis, desde la lectura propuesta en esta tesis, *De donde son los cantantes* puede considerarse una novela ontológica que hace una indagación profunda sobre la identidad individual. Finalmente, ¿quiénes eran Auxilio y Socorro, los personajes que utilicé como guías en el recorrido analítico de esta obra? La novela otorga varias posibles repuestas, por ejemplo, la nacionalidad y, quizá más importante, el profundo vínculo con la lengua materna. Además, pone en vilo la percepción identitaria cuestionando las convenciones sociales que suelen otorgar un papel fijo al sexo, al género y a la orientación sexual. Por medio de la representación en sus personajes, la obra explora también la expresión discordante (travestismo) de estos. Por lo demás, desde mi análisis, la construcción identitaria y sus muchos simulacros en esta obra son un recurso, si no para sortear, sí para disfrazar el carácter efímero y finito de lo humano.



Usualmente, solemos ligar el Barroco a la exuberancia, a lo saturado y excesivo. Sin embargo, Antonio Maravall (véase 426) —uno de los estudiosos más reconocidos sobre el tema—, considera que, en realidad, su característica principal es la extremosidad, que bien nos puede conducir a los excesos, sí, pero también a una severa sencillez, es decir, a la “modesta y secreta complejidad” a la que tanto aspiraba Borges. Me parece que ambos extremos pueden hallarse en Sarduy. (*Cobra* es su epítome del barroquismo exuberante y del hermetismo, por ejemplo.) Sin duda, sería interesante hacer un estudio comparativo entre *De donde son los cantantes* y *Pájaros de la playa*, su obra póstuma.

Auxilio y Socorro —los personajes ubicuos y mutables que nos sirvieron de guías en el análisis de *De donde son los cantantes* a lo largo de esta tesis—, reaparecen en

Pájaros de la playa. Ahora, más bien descarnadas y sin atavíos y parafernalias, desempeñan el simbólico papel de enfermeras. Posiblemente, hallemos en ambas novelas las polaridades de la extremosidad. Incluso, creo, podría ahondarse aún más en el tema de la identidad: ¿cómo representa Sarduy a sus personajes en ambas obras? Todavía más, ¿quién era Sarduy al inicio de su recién estadía en París?, ¿quién era al final?³

La corazonada puede no ser tan errada, pues ambas obras, dice Gustavo Guerrero en alguna de sus conferencias, forman una matriz biográfica donde el último Sarduy se reúne con el primero. Desde luego, esta idea excede los límites de la presente tesis. Quede entonces tan sólo como una sugerencia de posible investigación para los futuros lectores de Sarduy.

³Hay una referencia más que bien puede reforzar esta idea. En la obra de teatro *De donde son los cantantes de El ciervo encantado, Auxilio y Socorro*, las siempre “Llenas de Gracia”, mantienen el siguiente diálogo:

Auxilio: (En secreto, a Socorro) Abandona su país natal, y adopta otro, de cielo siempre gris y gente... hosca.

Socorro: En el exilio elabora trabajosas ficciones.

Auxilio: Volutas barrocas.

Socorro: Frases cinceladas.

Auxilio: ¡Abran paso, señores, que va a salir el verbo santiaguero...!

Nelda Castillo, autora del guion dramático, retoma estos personajes sarduyanos y recrea la estructura verbal del guion con varios fragmentos de sus textos y algunos otros de Cabrera Infante. Este, por ejemplo, retoma fragmentos de *El estampido de la vacuidad*, los aforismos póstumos de Sarduy.

Referencias

- AGENCIA EFE. “Vasarely, el artista que engañaba al ojo, en el Thyssen”. *Youtube*, subido por Agencia EFE, 7 de junio, 2018, www.youtube.com/watch?v=aYPCkKfXTbo
- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo. *Las lenguas vernáculas. Su uso y desuso en la enseñanza: La experiencia de México*. México, Universidad Veracruzana, 1993.
- ARÁN, Pompa Olga, editora. *La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones*. Córdoba, Centro de Estudios Avanzados / Universidad Nacional de Córdoba, 2016. <http://hdl.handle.net/11086/4780>. Consultado el 26 de mayo de 2021.
- ARRIARÁN, Samuel. *Barroco y neobarroco en América Latina: estudios sobre la modernidad*. México, Ítaca, 2007.
- ASENSI PÉREZ, Manuel. *Los años salvajes de la teoría: Ph. Sollers, Tel Quel, y la génesis del pensamiento post-estructural francés*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2006.
- BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rebelais*. Traducido por Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza, 1998.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducción de Tatiana Bubnova. 2da. ed., México, FCE, 2003.
- BARRENECHEA, Ana María. “Severo Sarduy o la aventura textual”. Guerrero y Whal, t. II, págs. 1763-1770.
- BARRÓN ROSA, Luis Felipe. “El nacimiento del neobarroco en la polémica entre *Mundo Nuevo y Casa de las Américas*”. *Acta literaria*, núm. 58, 2019, <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482019000100095>. Consultado el 5 de octubre de 2022.
- BARTHES, Michael. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, traducción de C. Fernández Medrano, 2da. ed., Barcelona, Paidós, 1994.
- . “Introducción al análisis estructural de los relatos”. *El análisis estructural*, compilado por Silvia Niccolini, traducción de Beatriz Diorots. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1997, págs. 65-101.
- BATAILLE, George. *El erotismo*. Traducción de Antoni Vincés y Marie Paule Sarazin. México, Tusquets, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. “Prólogo a *El otro, el mismo*”. *Obras completas*. Edición de Jorge Luis Borges y Carlos V. Frías. Buenos Aires, Emecé, 1974, págs. 857-858.
- CABERA INFANTE, Guillermo. *Vida para leerlas*. Madrid, Santillana, 1998.

- CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*, traducción de Ana Giordano. 4ta. ed., Madrid, Cátedra, 2008.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. “Arquitectura barroca: de la severidad a la grandilocuencia de las formas”. Ciclo de conferencias: El arte en la Europa de las religiones. El barroco. *Anuario 2017*, núm. 2, segunda época. Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2017, págs. 297-296.
- CELORIO, Gonzalo. “Severo Sarduy: del barroco español al neobarroco hispanoamericano”. *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*, Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.). México, FCE, 2018, págs. 417- 433.
- CHARRO GORGOJO, Manuel Ángel. “Lechuzas y búhos, ¿aves de mal agüero?”. Centro Virtual Cervantes (CVC), s.a. www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lechuzas-y-buhos-aves-de-mal-aguero/html/. Consultado el 28 de julio de 2020.
- CASARES RODICIO, Emilio. “Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia” *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2, núm. 3, 1996-1997, www.revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61275. Consultado el 13 de agosto de 2020.
- CASTILLO, Nelda. “La entrada de Severo en La Haba”. Centro Virtual Cervantes (CVC), <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/sarduy/articulos/castillo.htm> Consultado el 22 de agosto de 2022.
- CHIAMPI, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México, FCE, 2001.
- CHOUCIÑO FERNÁNDEZ, Ana. “Del teatro a la calle. Guaracha y timba: letras de cubanía”. *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, núm. 10, 2014, DOI:10.4000/amerika.4814. Consultado el 12 de mayo de 2020.
- DÁVILA, David. “El neobarroco sin lágrimas: Góngora, Mallarmé, Alfonso Reyes *et al.*”. *Hipertexto*, núm., 9, 2009, pp. 3-35.
- DÍAZ MARTÍNEZ, Manuel (selección, prólogo y notas). *Cartas de Severo Sarduy*. Madrid, Verbum, 1996.
- DRAE. *Diccionario de la lengua española*. 2001. 22ª ed. www.rae.es
- FERNÁNDEZ MEZA, Julio María. *La jitanjáfora como un anhelo: el vacío y el doble en Maitreya, de Severo Sarduy*. 2011. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de licenciatura.
- FIGUEROA SÁNCHEZ, Cristo Rafael. *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo xx*. Medellín, Universidad de Antioquía / Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- FOUCAULT, MICHAEL. “Espacios otros”. *Versión. Estudios de comunicación y política*, núm. 9, 1999, pp. 15-26, <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/issue/view/117>. Consultado el 10 de julio de 2020.
- . *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, traducción de Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires, Siglo XXI, 1968.
- FRANCE 24. “París vibra con las obras cinéticas de Vasarely”. *Youtube*, subido por France

- 24, 18 de febrero, 2019, www.youtube.com/watch?v=4rCoMiZQNB8. Consultado el 20 de junio de 2020.
- FUENTE, Álvaro. “Aquel que quiere encontrarlos, sabe dónde están los burdeles de Cuba”. *El País*, 7 de octubre de 2018, https://elpais.com/elpais/2018/09/17/planeta_futuro/1537200860_839968.html. Consultado el 2 de junio de 2020.
- GARBATZKY, Irina. “La mala orilla. Una pregunta por el destino de la escritura en El Cristo de la rue Jacob de Severo Sarduy”. *Zama*, vol. 8, núm. 8, 2016, pp. 39-48, doi:10.34096/zama.a8.n8.3083. Consultado el 31 de julio de 2020.
- GARCÍA MORALES, Alfonso. “‘El espíritu francés’ (1898). Presentación y edición de un discurso desconocido de Rubén Darío”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 40, 2020, pp. 91-98, doi:10.5209/alhi.75546. Consultado el 24 de agosto de 2022.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. “Alegoría e historia en *De donde son los cantantes*”. *Nexos*, 1 de mayo de 2012. <https://www.nexos.com.mx/?p=14805>. Consultado el 12 de mayo de 2020.
- . “La ruta china de Severo Sarduy”. Centro Virtual Cervantes (cvc), <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/sarduy/articulos/gonzalez.htm>. Consultado el 30 de mayo de 2020.
- . “Plumas, sí: *De donde son los cantantes* y Cuba”. Guerrero y Whal, t. II, págs. 1582-1604.
- . *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover, Nuevo Hampshire, Ediciones del Norte, 1993.
- . Nota de editor. *De donde son los cantantes*. Madrid, Cátedra, 1987.
- GONZÁLEZ ESTEVA, Orlando. “Severo Sarduy: una impostura pintarrajeada”. *Radio y Televisión Martí*, 11 de noviembre de 2013. <https://www.radiotelevisionmarti.com/arte-y-cultura-orlando-gonzalez-esteva-severo-sarduy/29179.html>. Consultado el 2 de junio de 2021.
- GONZÁLEZ, Ángel T. “La milicia china de Castro”. *El mundo*, Suplemento Crónica, 19 de junio de 2005, <https://www.elmundo.es/suplementos/cronica/2005/505/1119132018.html>. Consultado el 31 de mayo de 2020.
- GUERRA, Wendy. “François Wahl & Severo Sarduy”. *El Mundo*, 20 de octubre de 2014, <https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/habaname/2014/10/20/francois-wahl-severo-sarduy.html>. Consultado el 20 de agosto de 2022.
- GUERRERO, Gustavo. *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*. Barcelona, Ediciones del Mall, 1987.
- . “Severo Sarduy”. *Letras Libres*, 30 de septiembre de 2003. <https://letraslibres.com/revista-espana/severo-sarduy/>. Consultado el 14 de junio de 2022.
- . Introducción del Coordinador. Guerrero y Whal, t. I, págs. XIX-XXIV.
- . Nota filológica preliminar. Guerrero y Whal, t. I, págs. XXV-XXIII.
- GUERRERO, Gustavo y François Wahl, coordinadores. *Obra completa / Severo Sarduy: edición crítica*, t. I y II. Colección Archivos. México, ALLCA XX / FCE, 1999.
- HERRERO CECILIA, Juan. “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura:

- teorías explicativas”. *Cédille. Revista de estudios franceses*, monografía núm. 2, 2011, pp. 15-48. <https://cedille.webs.ull.es/index-M2.htm>. Consultado el 15 de mayo de 2020.
- HIDALGO, Narciso. “Choteo, identidad y cultura cubana”. *Afro-Hispanic Review*, vol. 32, núm. 1, 2013, pp. 57-70, www.jstor.org/stable/23617256?seq=1. Consultado el 5 de febrero de 2020.
- HUTCHEON, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, págs. 173-193.
- IRIARTE, Ignacio. “El Barroco anacrónico de Severo Sarduy”. *Recial*, vol. IX, núm. 14, 2018, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/22859>. Consultado el 1 de abril de 2021.
- KUSHIGIAN, Julia A. *Crónicas orientalistas y autorrealizadas: Entrevistas con Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Elena Poniatowska, Severo Sarduy y Mario Vargas Llosa*. Madrid, Verbum, 2016.
- LORENZO ARRIBAS, José Miguel, “Persona, personaje y performatividad”. Centro Virtual Cervantes (CVC), https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antecedentes/agosto_06/23082006_01.htm. Consultado el 21 de junio de 2022.
- LUNA TRAILL, Elizabeth, Alejandra Viguera Ávila y Gloria Estela Baez Pinal. *Diccionario básico de lingüística*. México, UNAM, 2005.
- MACHOVER, Jacobo. *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*. Barcelona, Ariel, 2001.
- MAÑACH LOBATO, Jorge. *Indagación del choteo*. Colección Pensamiento, 68. Barcelona, Linkua, 2020.
- MARAVALL, José Antonio. “Desviación social y libertad picaresca”. Ciclo de conferencias: Sociedad y literatura picaresca en el barroco español (II), 7 de diciembre de 1982, Fundación Juan March, Madrid, España. <https://www.march.es/conferencias/antecedentes/voz.aspx?p1=2318>. Consultado el 4 de junio de 2021.
- . “El despertar del individualismo y la crisis social del XVII”. Ciclo de conferencias: Sociedad y literatura picaresca en el barroco español (IV), 30 de noviembre de 1982, Fundación Juan March, Madrid, España. <https://www.march.es/conferencias/antecedentes/voz.aspx?p1=2316>. Consultado el 4 de junio de 2021.
- . “La respuesta social: el refuerzo de los frenos ideológicos”. Ciclo de conferencias: Sociedad y literatura picaresca en el barroco español (IV), 9 de diciembre de 1982, Fundación Juan March, Madrid, España. <https://www.march.es/conferencias/antecedentes/voz.aspx?p1=2318>. Consultado el 4 de junio de 2021.
- . *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel, 1975.
- MENDOZA JIMÉNEZ, Gisela. “La Nueva Jerusalén Indiana: Utopía franciscana de la Conquista”. Alejandro Salafranca Vázquez, coordinador editorial. *1521: La Conquista de México en el arte*. México, UNAM / El equilibrista, 2020, págs. 37-49.

- MENTON, Seymour. “Severo Sarduy y la montaña rusa”. *Letras Libres*, 31 de marzo de 2009. <https://letraslibres.com/libros/severo-sarduy-y-la-montana-rusa/>. Consultado el 16 de agosto de 2022.
- MERUANE, Lina. *Viajes virales*. Chile, FCE, 2012.
- MESTRE SANCHIS, Antonio. “De Trento a Pío IX. Las monarquías católicas empiezan a influir en la elección del papa”. *El País*, 15 de abril de 2005, https://elpais.com/diario/2005/04/15/internacional/1113516013_850215.html. Consultado el 13 de junio de 2021.
- ORTEGA, Julio. “Severo Sarduy: escribir con colores”. Guerrero y Whal, t. II, págs. 1822-1827.
- PARKINSON ZAMORA, Lois. *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Traducido por Aura Levy. Madrid, Iberoamericana / Vervuet / UNAM / Bonilla Artigas, 2011.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI / UNAM, 2010.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. “Reforma protestante y Contrarreforma católica: consecuencias en el barroco”. Ciclo de conferencias: El arte en la Europa de las religiones. El barroco. *Anuario 2017*, núm. 2, segunda época. Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2017, págs. 277-286.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “Severo Sarduy”. Guerrero y Whal, t. II, págs. 1795-1810.
- ROJAS GÓMEZ, Juan Camilo. “La *compositio loci* ignaciana en las visiones de Vida de sor Francisca Josefa de la Concepción (1671-1741)”. *Bibliographia*, vol. 1, núm. 2, 2018, <https://doi.org/10.22201/iib.bibliographica.2018.2.28>. Consultado el 03 de octubre de 2021.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “La eficacia de las imágenes”. Ciclo de conferencias: El arte en la Europa de las religiones. El barroco. *Anuario 2017*, núm. 2, segunda época. Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2017, págs. 297-303.
- SARDUY, Severo. “Exiliado de sí mismo”. Guerrero y Whal, t. I, págs. 41-43.
- . “Para una biografía pulverizada en el número —que espero no póstumo— de *Quimera*”. Guerrero y Whal, t. I, págs. 11-15.
- . *Barroco*. Guerrero y Whal, t. II, págs. 1195-126.
- . *El barroco y el neobarroco*. Apostillas de Valentín Díaz. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011.
- . *La simulación*. Guerrero y Whal, t. II, págs. 1263-1344.
- . *Nueva inestabilidad*. Guerrero y Whal, t. II, págs. 1345-1375.
- . *Obras II. Tres novelas*. Prólogo de Philippe Ollé-Laprune. México, FCE, 2011.
- . *El estampido de la vacuidad*. Guerrero y Whal, t. I, págs. 105-112.
- SCHWARTZ, Jorge. “Con Severo Sarduy en Río de Janeiro”. Guerrero y Whal, t. II, págs. 1828-11834.

- SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. 2° ed. México, FCE, 1985.
- ULLOA, Justo C. y Leonor A. de Ulloa. “Leyendo las huellas de Auxilio y Socorro”. *His-pámerica*, vol. 4, núm. 10, 1975, pp. 9-24, <https://www.jstor.org/stable/20541303>. Consultado el 5 de mayo de 2020.
- VALDÉS ZAMORA, Armando. “La Habana en las crónicas de Jorge Mañach y José Lezama Lima”. *América. Cahiers du Criccal*, núm. 49, 2016, doi:10.4000/america.1684. Consultado el 11 de agosto de 2020.
- VÁZQUEZ MILLARES, Ángel. “De la zarzuela española a la zarzuela cuabana: vida del género en Cuba”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3, 1966-1967, pp.439-449, <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61297>. Consultado el 13 de agosto de 2020.
- VITAL, Alberto y Alfredo Barrios, coords. *Manual de onomástica de la literatura*. México, IIF-UNAM, 2017.
- WAHL, François. “Severo Sarduy de la Rue Jacob”. Guerrero y Whal, t. II, págs. 1447-1547.
- WELLEK, Rene. El concepto del barroco en la investigación literaria. *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 125, 1962, pp. 124-154, doi: 10.5354/0717-8883.2012.22499. Consultado el 10 de febrero de 2021.
- ZANETTI, Oscar. *Historia mínima de Cuba*. Ciudad de México, El Colegio de México, 2013.