

Del neobarroco al plato de ajíaco: una lectura sobre *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy

Carolina Sancholuz
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

I. Introducción

Cuba no es una síntesis, una cultura sincrética, sino una superposición. Una novela cubana debe hacer explícitos todos los estratos, mostrar todos los planos 'arqueológicos' de la superposición -podría hasta separarlos por relatos, por ejemplo, uno español, otro africano y otro chino- y lograr lo cubano con el encuentro de éstos, con su coexistencia en el volumen del libro, o, como hace Lezama con sus acumulaciones, en la unidad estructural de cada metáfora, de cada línea.

Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*¹

En el epígrafe, Sarduy enuncia el principio constructivo de la novela cubana -mostrar la superposición de los diferentes planos arqueológicos-, a(e)ludiendo a su propia ficción, y a su vez, cifra en este principio, como un emblema de los orígenes, la filiación con la figura de José Lezama Lima. Arqueología y genealogía parecen converger, en tanto indagan las "quimeras del origen"², como las llama Foucault. La obra de Sarduy incita a una reflexión sobre el origen (Cuba, su lengua, su literatura), pero también instaura la diferencia o la distancia en el origen. El sincretismo se convierte en superposición, lo cubano se desplaza de la afirmación a la interrogación, la unidad se transforma en dispersión, lúdicos desvíos que nos reenvían al título obliterado en el epígrafe, *De donde son los cantantes*, para añadirle un subtítulo territorializador: una novela cubana.³

A Sarduy el exilio, el desplazamiento de Cuba a París, le permite conjurar la quimera del origen. Un distanciamiento de lo natal, que posibilita, sin embargo, un ritornelo⁴, un agenciamiento territorial para recuperar a Cuba, a través de la relectura y redescubrimiento de sus "mayores": Alejo Carpentier, el grupo *Orígenes*, especialmente José Lezama Lima y Cintio Vitier. Relecturas atravesadas por la impronta teórica de la revista *Tel Quel*, que le ofrece a Sarduy una reflexión sostenida sobre la práctica de la escritura, a partir del estructuralismo, el psicoanálisis, la lingüística y la semiología. Roland Barthes, Phillippe Sollers, Julia Kristéva, son los interlocutores del escritor

cubano, y también los que le facilitan su acceso a la revista, como colaborador. Desde Francia, Sarduy construye y legitima a través de la escritura crítica y de ficción, un lugar diferente en la producción literaria latinoamericana, atravesada en los años sesenta por el fenómeno del boom.⁵ Los ensayos reunidos en el volumen *Escrito sobre un cuerpo*, publicado en 1969, son tributarios de la fecunda etapa de Sarduy en *Tel Quel*, donde las lecturas sobre autores latinoamericanos, como Salvador Elizondo, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y José Lezama Lima, se complejizan a la luz de las teorías de Bataille, Jacques Lacan, Roland Barthes, Roman Jakobson y Julia Kristéva. Por otra parte los "mayores", Lezama, Vitier, Carpentier, reaparecen como intertextos en sus novelas *Gestos* de 1963 y *De donde son los cantantes* de 1967, a la luz de una práctica textual que le permite a Sarduy conjurar productivamente la "angustia de las influencias"⁶. Paralelamente a su vinculación con *Tel Quel*, el escritor cubano asiste a los cursos dictados en la Sorbona por Roger Bastide sobre la presencia negra en América Latina, conectándose con la obra del antropólogo cubano Fernando Ortiz⁷, autor del concepto de la transculturación, retomado más tarde por Ángel Rama⁸ para analizar los fenómenos de la transculturación narrativa en la novela latinoamericana. Sobre este vasto tejido de lecturas, influencias, distancias y consonancias, Sarduy escribe su novela *De donde son los cantantes* como una compleja topografía, donde se entrecruzan genealogías (china, negra, española), geografías (La Habana, Camagüey, España), lenguas y hablas, otras escrituras, creencias religiosas, lenguajes musicales y pictóricos, para producir lo que González Echevarría caracteriza como un "gesto contradictorio", que desafía la síntesis: un regreso, un peregrinaje, una restauración del origen, de la tradición literaria y cultural cubana, para minarla, parodiarla, inscribiendo a la vez la celebración y el escarnio.⁹

II. Estética neobarroca en *De donde son los cantantes*¹⁰

Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está 'apaciblemente' cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión.

Severo Sarduy¹¹

Con la publicación en 1974 de su ensayo *Barroco*, Sarduy sistematiza una reflexión sobre el barroco y el neobarroco como una poderosa máquina de lenguaje, capaz de componer una escritura y una estética que "refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto..."¹²

Proliferación de los significantes, erotismo, juego, pérdida, detritus, opacidad del lenguaje, hipersintaxis, travestismo, traman la textualidad neobarroca, en una infinita deriva que desdibuja todo anclaje sólido y erosiona la "perla irregular" del barroco, en un devenir barroco, como decía Néstor Perlongher.¹³

La escena que abre *De donde son los cantantes* connota un pasaje continuo, un movimiento que acentúa la mutación, donde el cuerpo humano (cara, caderas) se trasmuta en animal ("pájaro indio detrás de la lluvia", p. 11). La estructura proliferante de las plumas vueltas cabellos anaranjados o cascada albina, desdibuja el cuerpo o le impone texturas pringosas, como las capas de maquillaje que colorean los rostros de Auxilio y Socorro. Ellas/ellos, personajes mutantes, continuamente travestidos, encierran en sí la posibilidad de devenir otra cosa de lo que en principio aparentan ser, "pulverizando", para decirlo con palabras de Sarduy, cualquier atisbo de construcción estable de la identidad. Son sujetos pero también objetos (sus cuerpos se metamorfosean en las columnas de mármol del palacio en Medina Az Zahara, p.94); son mujeres según sus atuendos, pero también eunucos y hermafroditas, en una indecisión de género que hace estallar la certeza de los pronombres; son humanos pero devienen animales, divinidades y Parcas; citan a Quevedo en sus diálogos inverosímiles pero también intercalan letras de canciones populares cubanas. De esta manera, asistimos en la novela al desdibujamiento de las oposiciones: significado/significante, masculino/femenino, palabra/cosa, humano/animal, alto/bajo, sagrado/profano. En esta inversión se lleva a cabo un proceso de licuefacción de todo lo sólido. La escritura neobarroca impugna la cristalización de las oposiciones binarias, proponiendo en su lugar una economía del pasaje, del tránsito, de lo fluido.¹⁴

La desjerarquización de la estética neobarroca implica también instalarse en el desvío de las convenciones de los géneros literarios. *De donde son los cantantes* es una novela a la cual se le restan los semas canonizados de la narratividad: trama, personajes, narrador, cronología, espacialidad, se corroen a través de la fragmentación, la diseminación, la proliferación de los significantes, y, especialmente, la marcada ausencia de un sujeto centralizador. Si toda representación instaaura un centro, la novela de Sarduy propone, en cambio, una concepción antirrepresentativa de la literatura, un sujeto descentrado cuya mirada es siempre errática, un yo travestido, mutante, ausente. "Con la ausencia de la familia como centro de la obra, de la genealogía como metáfora que transmita el orden de la tradición, la autoridad que cohesionan los

diversos convencionalismos de la novela desaparece. Su desaparición, o mejor, su transformación es significativa hasta el punto que pudiera decirse que es uno de los temas principales de la obra."¹⁵ La afirmación de González Echevarría deja entrever el carácter autorreferencial de la novela, repliegue de la obra sobre sí misma, para desnudar el procedimiento: la figura del autor desautorizado, pirandellianamente reprendido por sus personajes, el carácter "camaleónico", siempre cambiante, de los actantes, espacios y tiempos, la multiplicación de los relatos.

En "Curriculum cubense", especie de prólogo que abre el texto, Auxilio y Socorro enuncian el artificio: la desmembración de la historia en tres relatos, que superponen los diferentes estratos étnicos, negro, blanco, chino, enmarcados por el prólogo antes mencionado y una "Nota" final. La perspectiva adoptada se mediatiza por el espejo, que deforma la mirada del conjunto en una nueva cadena de metamorfosis, trébol, animal, signo yoruba, un desafío a cualquier intento de síntesis o sincretismo:

"Así es que, vistos desde arriba, desde un espejo imaginario (...), el conjunto es un trébol gigante de cuatro hojas, o un animal de cuatro cabezas que miran hacia los cuatro puntos cardinales, o un signo yoruba de los cuatro caminos:

el blanco de la peluca y la casaca,
la china de la charada y el gato boca,
la negra lamesca,

y la última -que fue la primera-: la impostura
pelirroja,
la Cerosa, la Sola-Vaya." (P. 21)

Ecós, resonancias de un significante en otro, cadenas de palabras y de sílabas, en las cuales se saturan las numerosas posibilidades combinatorias del lenguaje. La connotación se expande, la legra lamesca remite a la pintura del cubano Wilfredo Lam pero también a la textura del lamé, al lamer, a lo lezamesco. La superficie del lenguaje se crispa en una tensión máxima, la del derroche: "El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad -servir de vehículo a una información-, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto."¹⁶ En "Junto al río de cenizas de rosa" los tópicos barrocos del mundo como teatro, la máscara, la mudanza del hombre y de todas las cosas, se resemantizan bajo la impronta oriental del *Libro de las mutaciones*, donde se sugiere que nada persiste en su ser. Flor de Loto, el camaleónico travesti, reina de la "Opera del Barrio de Changai", se

proyecta en un fugaz e inaprehensible devenir, una fuga de la identidad y del lenguaje: "Da un salto Flor de Loto, y, como el pececillo que al saltar fuera del agua se vuelve colibrí, así vuela entre las lianas. Es ahora una máscara blanca que rayan las sombras de las cañas, es apenas el vuelo de una paloma, el rastro de un conejo. Mira a ver si la ves. No se distingue." (P. 26) Como el mítico Narciso, un reflejo inasible destinado a evaporarse o el siempre cambiante Proteo, Flor de Loto se desdobra, ambivalente, a través de su travestismo. Disfrazado de mujer, escamoteado su sexo bajo el ropaje suntuoso y la seda oriental de la Emperatriz Ming, exacerba el deseo libidinoso del General, sujetado en el rol que le construye su traje militar. El general no puede ver el espectáculo en su despliegue de ficcionalidad burlesca, literaliza el sentido del disfraz y transforma al travestido Flor de Loto en el objeto de su deseo, siempre pospuesto, aplazado, inalcanzable. La desmesura de su erotismo lo conduce al despilfarro, desperdicia su dinero, sus bienes materiales, su placer sexual, para tornarse sádico.¹⁷ Voluptuosidad y horror, el erotismo y la muerte a la luz de *Les Larmes d'Eros* de Bataille, dibujan su estela en la corporeidad textual de la novela, y permeabilizan el ingreso de esos otros perturbadores, la alteridad desafiante de los travestis ante las construcciones hegemónicas de género, normativizadas en la oposición binaria masculino/femenino. El barrio chino de La Habana donde se desarrolla el primer relato, con sus calles laberínticas, sus tiendas, sus comidas, su arte, su plasticidad y continuo transformismo, como uno de los estratos de lo cubano, constituye, según González Echevarría, una concepción del origen como impostura:

Si bien lo chino no empieza a manifestarse en la cultura cubana sino a partir de la importación de trabajadores, lo oriental había formado parte de lo cubano, y de lo americano desde el comienzo, es decir, desde el error de Colón, que lo lleva a pensar que el mundo que descubre es la India y el Japón. Antes que ser América, Cuba fue Cipango. El origen es el error inicial, por ello, el principio de donde son los cantantes, es lo oriental. El origen es la impostura. La impostura es la fundación, tanto de la cultura como del arte.¹⁸

En la sección de la novela llamada "La Dolores Rondón", el escenario cambia, para trasladarse del barrio chino a Camagüey, lugar natal de la mulata Dolores. A través de este personaje femenino, se introduce en el texto la presencia de las culturas africanas, especialmente sus dioses y ritos religiosos. El relato chino finaliza con la muerte de Flor de Loto en el teatro de Changai,

aludida pero elidida del texto; el relato negro comienza con la muerte de Dolores. La vida de la mulata se cifra en el epitafio-poema de su tumba, parodia de la poesía conceptista barroca, y se descifra a través de un dúo de narradores, que establece una suerte de contrapunto disparatado, en el cual se burla el discurso crítico-académico, continuamente interrumpido por las voces de Dolores, y de los personajes Socorro y Auxilio, quienes, junto a una tercera figura, Clemencia, representan el papel de las Parcas. La muerte de la mulata dispara el origen del relato, remedo de una biografía, que rompe con los criterios de la organización cronológica lineal. Pero su final alude también a otro "origen": la mulata recibe la muerte como un castigo por haber traicionado sus orígenes étnicos y haber olvidado sus dioses.

Los elementos culturales africanos llegaron a Cuba a través de la importación masiva de esclavos de distintas procedencias étnicas. Ya sea en los ingenios donde los esclavos fueron forzados a trabajar, o en la ciudades, como esclavos domésticos, desarrollaron prácticas subalternas afrocubanas. En Cuba se conformaron tres ramas culturales principales: a) la lukumí o yoruba, más conocida a través de sus prácticas de santería; b) la congo, derivada del área Congo-Angola, cuyas prácticas eran clandestinas y c) la abakuá o carabalí, derivada de las culturas africanas de Calabar, quienes constituyeron una sociedad secreta de agentes que propiciaban un abolicionismo radical de la esclavitud¹⁹. La vertiente yoruba fue la más popular y la que logró un sincretismo muy marcado con el catolicismo, como se observa a través del culto de la virgen de la Caridad del Cobre, patrona de la isla, que propone fundir los cultos Atabey (taíno), Ochún (yoruba) y el católico de Nuestra Señora. La tradición oral cuenta que la Virgen se le apareció a tres hombres humildes cuyo bote estaba a punto de naufragar en medio de una tempestad en la bahía de Nipe, salvándolos milagrosamente de perecer. Los supuestos nombres de este trío eran: Juan Criollo, Juan Indio y Juan Esclavo. De este modo la Virgen de la Caridad representaba un espacio mágico o trascendental al cual se conectaban los orígenes europeos, africanos e indoamericanos de la población de la zona, y el hecho de que estuvieran juntos en el mismo bote y que fueran salvados por la Virgen, comunicaba mitológicamente el deseo de alcanzar una igualdad donde coexistieran sin violencia las diferencias raciales, sociales y culturales creadas por la conquista y la colonización.²⁰ Dolores Rondón, asocia su vida al culto yoruba de Oshún u Ochúm, divinidad femenina del agua, mar y ríos: "Hija legítima soy de Ochúm, la reina del río y del cielo".(p.61) En Cuba esta divinidad se

correlaciona con la Virgen de la Caridad, cuya festividad, 8 de septiembre, coincide con el día de la muerte de Dolores. En el monólogo de la mulata, al recibir su muerte, invoca también a Obatalá (Obakalá), divinidad superior, a Elegua (Eleggua o Eshúa), dios de los caminos y las encrucijadas, y también alude a una serie de rituales, donde se destacan elementos del voodoo, como los gallos degollados y las señales de las divinidades, el vaso de agua roto, los espejos velados, que el enceguecimiento de Dolores, en su vertiginosa carrera de ascenso social y ansia de poder, le impiden interpretar. La mulata retorna para morir al punto de partida, Camagüey, luego de su desvío en La Habana, cerrando su vida bajo el emblema de la circularidad, según la concepción cíclica de la temporalidad, propia de las culturas africanas presentes en el texto. La puesta en escena de signos y elementos derivados de las culturas afrocubanas se amalgaman en la novela con rasgos neobarrocos, como la teatralidad, la simulación, la máscara. Dolores representa su vida y su muerte, las escenifica como una paradójica "tragedia cómica", en la cual no faltan las acotaciones escénicas, los corifeos (Socorro, Auxilio, Clemencia), las voces en off del dúo de relatores, y donde sobresalen la minuciosa ironía de la mezcla y la impostura: "Dolores entra en la muerte en tono mayor, como un día entra en la vida. Alarga ciertas palabras, los nombres de los santos, en esta 'declamación lírica'. Comicidad lagrimosa. Aquí la retórica, y el cha-cha-chá en los patios, al fondo." (P. 63) Cuando la mulata se desplaza hacia La Habana se inicia el simulacro de su identidad, a través de la adopción de máscaras que subrayan aun más su alteridad y acentúan la falacia de la representación, la fatalidad del deseo de ser otro. Cosmética, maquillaje, tintura, sombreros y atuendos inducen al transformismo del cuerpo de Dolores, que no puede permutar su mulatez de Camagüey, ni aun en su disfraz de danseuse tahitiana:

Hay que reconocerlo. Dolores ha llegado a su barroco. Está superándose a sí misma, batiendo su propio récord. Todo esto va a terminar como la fiesta de los chinos. Las lecturas le han hecho mucho daño. La han enloquecido. Está bien que aprendiera inglés, que lo habla, entre paréntesis, como una haitiana; está bien que pidiera perfumes y flores congeladas a Miami, pero los clásicos cubanos han sido más fuertes que todo. Qué indigestión. Allí está, haciéndose abanicar por dos negras obesas a la salida de un baño de ron. Igual que la 'Condesa de Berlín', dice. (P. 76)

El tercer relato que compone la novela, "La entrada de Cristo en la Habana" hace del desplazamiento su recurso constructivo más

notable. El tópicico cristiano, muy transitado en la literatura, la concepción de la vida como "peregrinatio in itinere", preside la estructura de esta parte, aunque deliberadamente secularizado. El viaje, la errancia, los periplos, espaciales pero también temporales (los anacronismos, los saltos abismáticos entre un pasado legendario y un presente futurista), configuran un locus móvil en el texto, a partir del cual se desplazan las "ubicuas" Socorro y Auxilio, como representantes del componente blanco o español de la cultura cubana²¹.

Las peregrinas inician su viaje espacio-temporal en una España atravesada por la cultura árabe, que ingresa al texto a través del collage de citas de textos poéticos arábigo-andaluces. Desde el puerto de Cádiz se embarcan hacia el Nuevo Mundo, expulsadas del Viejo Continente, en una violenta escena que cifra en 1492 el año del descubrimiento pero también la expulsión masiva de moros y judíos de España²². En su desplazamiento, Auxilio y Socorro atraviesan el océano, para desembarcar en una colonial Santiago de Cuba, desde donde inician una peregrinación profana, pasando por Camagüey para llegar a La Habana. La procesión está presidida por un Cristo de madera que paulatinamente se va descomponiendo, fragmentando, tornándose detritus, fango, y que ingresa en el texto, como cifra de una escritura desjerarquizada y desjerarquizante, zona contaminada de las aguas de riachuelo, donde se mezclan las redes cloacales, la basura, los fluidos excedentes del cuerpo: "No supo que la nieve se detuvo. Riachuelos de fango agrietaban el mantel blanco, lo estrujaban en las alcantarillas. (...) Entonces atravesaron la plaza las Fieles, las Parcas. Lo fueron recogiendo, buscando en el fanguero. Pedazo a pedazo." (Ps. 148-149) Auxilio y Socorro trazan en su recorrido un arco temporal que abarca diversas épocas históricas, como una suerte de dobles burlescos de Orlando, cuya metamorfosis nos recuerda que todo fluye, todo es apariencia, no hay jerarquía fija que permanezca o deba permanecer. Las máscaras que adoptan estos personajes, sus diversos roles, como la Fe y la Práctica, la mendiga y la prostituta, las peregrinas, las músicas, las místicas, las Parcas, sólo acentúan el devenir proliferante, la dispersión de la identidad en el deseo del "quieren desistir, ser otras" (p. 107). El texto, en un movimiento de velocidad excesiva, no detiene nunca la posibilidad de replegar y volver otro cada uno de sus detenimientos, irritando el pacto de la lectura conformista, a través de un lenguaje "pinturero, a veces estridente, abigarrado y caótico"²³. Este procedimiento neobarroco permeabiliza el ingreso de un sujeto cuya mirada no se dirige exclusivamente el arte como

el lugar de lo alto o el espacio trascendente, sino a las zonas "bajas" de la materialidad del lenguaje y del cuerpo, del deseo erótico, de lo prosaico, de la canción popular, como la que da título a la novela, *De donde son los cantantes*. Sin tilde, afirma sin perder del todo el tono interrogativo de la canción de Miguel Matamoros que el texto explicita en la voz de Socorro: "Mamá yo quiero saber/ de dónde son los cantantes,/ que los siento muy galantes/ y los quiero conocer..."(p. 111)²⁴.

"La entrada de Cristo en La Habana" cita una de las obras maestras del pintor expresionista James Ensor: "Entrada de Cristo en Bruselas". Esta pintura, llena de figuras grotescas, está realizada en una gama de colores ásperos y corrosivos. Sarduy la incorpora en su novela como un recurso neobarroco, la cita plástica o trasposición, que refuerza el carácter convencional del arte, su artificiosidad²⁵:

El pueblo afluyó por todas las calles convergentes. Se empujaban. Se apretaban. Era una jungla de piernas finas, nudosas cañas que soportaban nalgas infladas y redondas como caimitos. Los troncos se doblaban, volvían a su posición inicial, mecidos por ráfagas. Entre ellos, saltando sobre los anchos pies-ranitas zizagueaban asustados negritos echándose fresco con abanicos.

Habían instalado una gran tribuna -gradas y andamios- y sobre ella un palio de damasco rojo que suspendía cuatro alabardas doradas. Flotaban las enseñas." (P. 143)

Sin embargo, el título de esta tercera parte, establece una nueva cadena de significantes que permite la incorporación de otro elemento: la cita histórica. En la cronología autobiográfica armada por Sarduy leemos, en el fragmento correspondiente al año 1959: "Entrada de Castro en La Habana. Una paloma, para citar a Picasso, se le posó en el hombro. Era blanco y rubio, Quetzacóatl de regreso."²⁶ Blanco y rubio, como Mortal a quien persiguen infructuosamente Socorro y Auxilio, hipostasiado en el Cristo de madera. La historia se proyecta en el final de la novela, representada, intersticialmente, en las alusiones (los helicópteros, la balacera, la desintegración de un orden) a la Revolución Cubana.

Notas finales: el plato de ajiaco o la síntesis imposible

La nieve que en los sistros no penetra, arguye/ en hojas, recta destroza vidrio en el oído,/ nidos blancos, en su centro ya encienden tibios los corales,/ huidos los donceles en sus ciervos

de hastío, en sus bosques rosados./Convierten si coral y doncel
rizo las voces, nieve los caminos.

José Lezama Lima, "Muerte de Narciso"²⁷

De donde son los cantantes se abre y se cierra con un paisaje imposible, La Habana nevada. Esta circularidad se refuerza con la estructura de marcos que contienen los tres relatos que componen la novela: "Curriculum cubense" como un pórtico que anuncia la composición tripartita y la "Nota" del final, donde se explicita la concepción de los tres estratos étnicos de Cuba. En esta "Nota" aparece una imagen de autor que parecería otorgar una clave hermeneútica para la interpretación totalizante de la obra. Sin embargo, esta pretendida voz monológica se desvirtúa a sí misma, a través de la continua fragmentación del relato, de la polifonía vocal que impregna a la novela, de la corrosión del lenguaje, que no hacen sino confirmar el descentramiento del sujeto, la desautorización de la figura del autor.

No hay síntesis, ni sincretismo, unidad o armonía sino superposición, conflictos, pérdida. Si la búsqueda de Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía* cifra en la poesía un modo de sustanciación de lo nacional y una forma de superación de la fragmentación de la modernidad, insistiéndose en una armonía esencial, en una integración o capacidad de asimilación de lo dispar²⁸, *De donde son los cantantes* construye el reverso de esta concepción de la cubanidad: "...el texto de Sarduy es una parodia del de Vitier, parodia que refuta la idea de que la escritura cubana lleva a un progresivo conocimiento de sí, a una interiorización del paisaje, de lo insular, que genere una identidad que se expresa a través del acto poético."²⁹ El grupo *Orígenes*, junto con letrados como Fernando Ortiz y Jorge Mañach, escritores como Alejo Carpentier y Nicolás Guillén construyeron una imagen de la nación y la identidad cubana cuyos paradigmas y metáforas subrayaban la idea de la integración. La metaforización de Fernando Ortiz, tal como se manifiesta en algunos de sus ensayos de *La cubanidad y los negros*, de 1939, hace del plato típico ajiaco una imagen clave del sincretismo. Este plato, el más antiguo y prestigioso de Cuba, se logra a través de la mezcla de productos indígenas (maíz, papa, malanga, boniato, yuca, ají, tomate), europeos (calabaza, tasajo, carnes frescas de res, puerco y gallina) y africanos (plátanos y ñames). El ajiaco sería entonces un símbolo de la transculturación y el mestizaje, una totalidad cambiante, como si todos los elementos que allí convergen lograran identificarse, a pesar del carácter heterogéneo de sus componentes. Para Ortiz es una metáfora del mestizaje de las razas y las culturas. En Sarduy la síntesis del ajiaco

constituye una imposibilidad, una falsa opción, que disfraza bajo una apariencia de homogeneidad la complejidad y heterogeneidad cultural de Cuba. Si para Vitier lo cubano se revela en el paisaje de la Isla, en su naturaleza esencial, la nieve imposible sobre La Habana es un desvío de esa concepción. Más cercano a la figura del Lezama de *Las eras imaginarias*, Sarduy parece citar la nieve lezamesca, utopía o impostura, paisaje cultural que rompe la insularidad de Cuba y la proyecta más allá de sus límites territoriales, lingüísticos, nacionales.

¹ Severo Sarduy, "Dispersión. Falsas notas/ Homenaje a Lezama" en *Escrito sobre un cuerpo*, p. 283 de *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

² Michel Foucault, "Nietzsche, la Genealogía, la Historia", en *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1980, p.11.

³ Para una lectura reciente sobre *De donde son los cantantes* a la luz de las teorizaciones sobre la parodia véase José Amícola, "Son de Cuba" (Parodia y carnavalización en *De donde son los cantantes y Tres tristes tigres*", en *Le neo-baroque cubain, (De donde son los cantantes, Severo Sarduy, Tres tristes tigres*, Guillermo Cabrera Infante), Ouvrage collectif coordonné par Néstor Ponce, París, Editions du temps, 1997.

⁴ El concepto de ritornelo es usado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, según la siguiente definición: "En un sentido general, se denomina ritornelo a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales (hay ritornelos motrices, gestuales, ópticos, etc.). en un sentido restringido se habla de ritornelo cuando el agenciamiento es sonoro o está 'dominado' por el sonido (...)", en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 1988, pp. 328-329. En Sarduy los motivos territoriales se relacionan especialmente con la lengua, la música, la cultura popular, la tradición literaria y pictórica cubana, desde Lezama Lima a Wilfredo Lam.

⁵ Para una profundización acerca del lugar de S. Sarduy en el campo intelectual latinoamericano del llamado post-boom, remito al lector a los apartados I y II del libro de Roberto González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, Ediciones del Norte, 1987.

⁶ Para la relación de los escritores con sus precursores fuertes, cf. Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

⁷ Puede consultarse la obra más famosa de Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, prólogo y cronología de Julio Le Riverend, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

⁸ Sobre la transculturación narrativa véase Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI editores, 3a. Edición, 1987.

⁹ Cf. el excelente libro dedicado a la obra de Severo Sarduy de Roberto González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy, Op. Cit.*, en el cual, además, se detalla una extensa bibliografía sobre el autor.

¹⁰ Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, México, Joaquín Mortiz, 1ra. Edición, 1967. En adelante las citas tomadas del texto se detallarán con el número de página correspondiente a esta edición.

¹¹ Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", en César Fernández Moreno (comp.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1973, p. 167.

¹² Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", *Op.Cit.*, p. 183.

¹³ Los escritores neobarrocos no funcionaron como un grupo constituido a través de un programa común, a modo de los manifiestos vanguardistas. Como señala Delfina Muschiatti se trata de un "conjunto de producciones poéticas que retrospectivamente pueden leerse con ciertos rasgos en común" (cf. Delfina Muschiatti, "La lengua de los poetas ¿neobarrocos? de los '80", trabajo presentado en el V Congreso Internacional "Cambio y permanencia en las culturas del Río de la Plata", CELCIRP, No 17-18, París, 1997, pp. 397-407). A la teorización sobre el neobarroco de Severo Sarduy, se le podría sumar la de Néstor Perlongher "Caribe trasplatino", prólogo a la antología *Caribe trasplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense*, San Pablo, Illuminiras, 1991. Perlongher incluye entre los escritores neobarrocos, además de los poetas cubanos José Lezama Lima, José Kozer y Severo Sarduy, a los rioplatenses Osvaldo Lamborghini, Arturo Carrera, Tamara Kamenszain, Roberto Echavarrén, Marosa Di Giorgio y Eduardo Milán.

¹⁴ Respecto a la deconstrucción de las marcas de género que propone la escritura neobarroca de Sarduy, González Echevarría apunta: "En *De donde son los cantantes*, *Cobra*, *Maitreya* y *Colibrí* se postula hasta la artificialidad de los roles sexuales. En la gramática cultural sarduyana, como en el lenguaje, los géneros son funcionales, no naturales." En: *La ruta de Severo Sarduy*, *Op. Cit.*, p. 9.

¹⁵ Roberto González Echevarría, *La ruta de Sarduy*, *Op. Cit.*, pp. 100-101.

¹⁶ Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", *Op. Cit.*, p. 181.

¹⁷ "En el fondo, el sadismo carece de sujeto, es pura búsqueda del objeto.", Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*, *Op. Cit.*, p. 233.

¹⁸ Roberto González Echevarría, *La ruta de Sarduy*, *Op. Cit.*, p. 110.

¹⁹ Véase Lydia Cabrera, *Las reglas del congo: Mayombe palo monte*, Miami, Edición Universal, 1979 y Manuel Moreno Fragnals (comp.), *África en América Latina*, México, siglo XXI, 1977.

²⁰ Véase Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover, Ediciones del Norte, 1988.

²¹ Justo C. Ulloa y Leonor A. De Ulloa, "Leyendo las huellas de Socorro y Auxilio", *Hispanamérica*, año IV, número 10, 1975, pp. 9-24.

²² Cito un pasaje de la novela, donde se explicita la "expulsión" aludida: "Buscaron, sí, indagaron, sobornaron, rogaron avisos de puerta en puerta. No las entendían. Las empujaban. Les tiraban panes viejos y cacerolas de sopa podrida. Les cogían con las puertas los dedos. Allí se quedaban enganchadas. Los niños las apedreaban. Los gatos iban a olerlas". (Pp. 107-108).

²³ Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", *Op.Cit.*, p. 184.

²⁴ Roberto González Echevarría realiza una interesante interpretación del título de la novela, como una interrogación sobre el origen que se cifra en el verso de la canción: "son de la loma y cantan en llano". Esta suerte de periplo o recorrido loma/llano indicaría un desplazamiento cultural y político, zona oriental y zona occidental de Cuba, donde la provincia de Oriente conservaría el aura del origen, pues en esa región se habían asentado los aborígenes, comenzó la colonización de la isla, y se fraguaron

las revoluciones más importantes de Cuba. Cf. *La ruta de Severo Sarduy*, *Op.Cit.*, especialmente pp. 102-107.

²⁵ "Es el propio código plástico el que aquí sirve de campo de extracción, de materia citable: la perspectiva, la oposición de la luz y la sombra, la geometría, todos los signos con los que las convenciones denotan el espacio y el volumen y que ya la costumbre, la misma descodificación durante varios siglos ha naturalizado, son aquí utilizados para señalarlos en tanto que arbitrarios, que puro simulacro formal. Citas que se inscriben precisamente en el ámbito de lo barroco pues al parodiar deformándolo, vaciándolo, empleándolo inútilmente o con fines tergiversados del código a que pertenecen, no remiten más que a su propia facticidad." Severo Sarduy, respecto de la cita plástica, en "El barroco y el neobarroco", *Op.Cit.*, p.177.

²⁶ Severo Sarduy, "Severo Sarduy (1937.....)", en vv.aa., *Severo Sarduy*, Madrid, Editorial Fundamentos, p.10.

²⁷ José Lezama Lima, "Muerte de Narciso", *Poesía completa*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985.

²⁸ Véase Arcadio Díaz Quiñones, *Cintio Vitier: la memoria integradora*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Sin Nombre, 1987

²⁹ Roberto González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy*, *Op.Cit.*, p. 127.