

Inti: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 43

Article 11

1996

La imagen de oriente en las novelas de Severo Sarduy

Cesar Rodriguez de Sepulveda

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

de Sepulveda, Cesar Rodriguez (Primavera-Otoño 1996) "La imagen de oriente en las novelas de Severo Sarduy," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 43, Article 11.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/11>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact elizabeth.tietjen@providence.edu.

LA IMAGEN DE ORIENTE EN LAS NOVELAS DE SEVERO SARDUY

César Rodríguez de Sepúlveda
Universidad de Salamanca

La fascinación que históricamente ha ejercido — y continúa ejerciendo — el Extremo Oriente sobre la mentalidad occidental proviene en gran medida de su identificación como el negativo perfecto de aquello que constituye la esencia de nuestra civilización: la acción, el cambio, el progreso. En este sentido, es posible afirmar, como hace Edward Said¹, que la presencia de un discurso “orientalista” u “orientalizante” en las literaturas europeas, lejos de suponer un esfuerzo por asumir la otredad que estas civilizaciones “extra-europeas” entrañan, no persigue otra cosa que conjurar dicha otredad mediante la construcción de un ente imaginario (“el Oriente misterioso e inmutable”²). Raymond Dawson ha rastreado algunas de las formulaciones que ha revestido históricamente esta actitud con respecto al Oriente, y que se resumen a la perfección en la cita del escritor británico Rudyard Kipling que da título al capítulo V del libro de Dawson: “Oriente es oriente y Occidente es occidente, y los dos jamás se encontrarán”³. De lo que se trata, en suma, es de establecer dicotomías esenciales, tales como espiritualismo/materialismo, o inmovilidad/progreso, que impidan la interrelación entre diferentes culturas.

Este tipo de discurso sobre las culturas orientales no ha perdido vigencia en nuestros días. La modernidad estética, en sus fases sucesivas⁴, no ha ocultado sus veleidades exotistas; una de sus principales líneas temáticas, la conciencia de una cierta “decadencia de Occidente” (es decir, la constatación del fracaso del modelo ilustrado-positivista de la modernización económica, basado en la idea de un progreso material ilimitado), desemboca con demasiada frecuencia en el descubrimiento de la “espiritualidad oriental” como contrapunto necesario. Goethe, nos dice el escritor cubano José Lezama Lima, “consideraba (las culturas orientales) como un feudo que tenía su imaginación para refugiarse los

dfas convulsionados”⁵. Otro escritor alemán, Hermann Hesse, nos proporciona, ya en este siglo, un magnífico ejemplo de esta actitud con su personal interpretación de la figura histórica de Buda: su novela *Siddharta* (1922) constituye, como en Goethe, la búsqueda de una “provincia imaginaria” que le permita alejarse de las convulsiones que vive Alemania tras la I Guerra Mundial.

¿Qué ocurre, en cambio, cuando ese acercamiento al Oriente se realiza, no desde el espacio hegemónico de Occidente, el europeo, sino desde su periferia? En un reciente estudio, Julia Kushigian encuentra diferencias sustanciales entre el orientalismo europeo, estudiado por Edward Said, y el de la tradición hispánica:

*Hispanic Orientalism seeks to approach the Orient, the Other, not in a spirit of confrontation, but rather in what may appear to be a need to preserve one's own identity.*⁶

El análisis de Kushigian está basado en la consideración de un ámbito cultural hispánico, marcado por el mestizaje, y periférico en relación a los centros culturales de la Europa occidental. No obstante, los tres autores que constituyen el centro de su atención (Jorge Luis Borges, Octavio Paz y Severo Sarduy) son hispanoamericanos; por otro lado, las evidentes diferencias históricas entre España y los países americanos de lengua española, me parecen razón suficiente para hablar, más bien que de “orientalismo hispánico”, de “orientalismo hispanoamericano”⁷. Como veremos, la recepción de las culturas orientales en el ámbito hispanoamericano está intrínsecamente unida al proceso de afirmación de su propia identidad no-europea, una línea de reflexión completamente ajena a la cultura española.

Cuando los últimos ecos de la falsa polémica civilización/barbarie se apagan en América, la reflexión sobre la identidad latinoamericana se vuelve hacia un concepto nuevo: el de mestizaje. “El mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico”, afirma José Martí en “Nuestra América”⁸. Mucho más tarde dirá Alejo Carpentier:

*El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente — y eso lo había visto admirablemente Simón Rodríguez — la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo (...)*⁹

A diferencia del europeo, el latinoamericano no precisa salir de su país para encontrarse con lo *otro*. Su propia genealogía cultural está constituida por una *superposición* de alteridades, en perpetua búsqueda de una síntesis que parece todavía en vías de realización. La exploración de la otredad se convierte entonces en algo necesario, como afirmaba Julia Kushigian, para preservar la

propia identidad. El punto de vista se ha desplazado definitivamente: la perspectiva con que Lezama Lima y Octavio Paz (por citar dos autores sumamente caros a Sarduy) enfocan las culturas china e hindú¹⁰, respectivamente, nada tiene que ver ya con el anhelo desmesurado de exotismo que nutría la escritura de, por ejemplo, Hermann Hesse. Para el intelectual latinoamericano, conocer al otro es el primer paso para el conocerse a sí mismo.

Tanto en Paz como en Lezama, el discurso acerca del Oriente se construye desde un espacio no-occidental (el americano), con énfasis en su sincretismo (en el caso de Lezama) o en su basamento histórico prehispánico (en el caso de Paz). Las estrategias orientalistas que, según Edward Said, han servido a la cultura occidental para “exotizar” o exorcizar el Oriente y, en último término, negarlo, resultan inútiles en este contexto. Muy al contrario, la tarea de los intelectuales hispanoamericanos será precisamente la inversa: la búsqueda de semejanzas, la construcción de un puente metafórico entre culturas que abra las puertas a un discurso *integrador*. En su búsqueda de la mexicanidad, Octavio Paz puede hallar sugerentes analogías entre la escultura maya y la de los templos rupestres de la India, de igual manera que Lezama, buceando en el espacio sincrético caribeño, puede superponer, en algunas páginas memorables de *Paradiso*, referencias al *Popol Vuh* y alusiones a Angra Mainyu, el dios del mal en la mitología persa.

El discurso orientalista de Severo Sarduy se sitúa en la estela de Lezama y de Paz. Lo que nos parece novedoso, sin embargo, es la vehiculación de este discurso integrador a través de la novela¹¹. En este trabajo vamos a centrarnos en tres de ellas: *De donde son los cantantes* (1967), *Cobra* (1972), y *Maitreya* (1978)¹². Excluimos por lo tanto *Gestos* (1962), la primera novela de Sarduy, así como las publicadas en las décadas de 1980 y 1990¹³. Conduciremos nuestro análisis hacia el hallazgo de tres líneas temáticas que constituyen otras tantas vías diferentes de integración de lo oriental en lo cubano y/o lo americano, cuya actuación conjunta provoca el desmantelamiento total del discurso orientalista europeo tal y como lo hemos presentado en la primera parte de este trabajo.

No creo necesario insistir sobre el hecho de que el rasgo principal de la escritura de Severo Sarduy, calificada de neobarroca o postmoderna, según los casos, es la transgresión de la finalidad última del lenguaje, su función comunicativa, mediante dos estrategias fundamentales; la proliferación y la elipsis. Se producen, entonces, obvios trastornos en la relación *normal* entre el signo lingüístico y su referente. En estas circunstancias, una lectura crítica que posibilite la construcción de una entidad artificial (el concepto de Oriente en las novelas de Sarduy) a partir de una serie discontinua de referencias presentes en los textos resulta particularmente ardua. No encontraremos en los textos de Sarduy un discurso articulado y uniforme acerca del Oriente, sino una pluralidad de signos dispersos que apuntan, en direcciones convergentes, hacia la integración del elemento oriental en esa realidad total, sincrética, que es Cuba y, en un sentido más amplio, Latinoamérica.

La primera de las novelas que aquí nos ocupan, *De donde son los cantantes*, propone, desde su mismo título¹⁴, una audaz y novedosa indagación sobre el problema de la identidad cuabana. No nos interesa ahora la posible vinculación de esta propuesta de Severo Sarduy con la visión origenista de la *cubanía*, cuyo texto emblemático es *Lo cubano en la poesía*¹⁵, de Cintio Vitier. Sin embargo, la lectura de lo cubano como superposición de diferentes culturas encuentra su origen, según admite el propio Sarduy, en la novela *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima:

*No es un azar que Lezama, que ha llegado a la inscripción, al fundamento mismo de la isla, a su constitución como diferencia de culturas, no reconstituya de ese modo su espacio. 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 (...)*¹⁶

El elemento oriental — chino, en este caso — es uno de los tres estratos culturales¹⁷ cuya exploración Sarduy emprende en *De donde son los cantantes*, con la intención de completar el *curriculum cubense*¹⁸. La primera línea temática del discurso orientalista de Sarduy es, por lo tanto, de carácter histórico, y encuentra su justificación en la importancia de la inmigración china en Cuba durante el pasado siglo. Como sabemos, a partir de 1847, y coincidiendo con una importante crisis del tráfico de esclavos negros, se produce en la isla una importación masiva de *coolies* chinos para el trabajo agrícola, en régimen de semi-esclavitud. Entre 1853 y 1873 se calcula que entraron en Cuba alrededor de 132.000 chinos, convirtiéndose así en el tercer grupo étnico del país¹⁹. El mismo Sarduy se jactó en alguna ocasión de sus ancestros chinos: la búsqueda de la identidad cubana es también una búsqueda de la propia identidad²⁰.

La reconstrucción narrativa del estrato chino, sin embargo, no se lleva a cabo en la novela de Sarduy mediante la apelación a la historia, sino a través de ciertos elementos de origen chino integrados en la cultura popular cubana: la llamada "charada china"²¹ y el "Shanghai", teatro burlesco habanero, verdadera institución en la Cuba prerrevolucionaria, si hemos de creer a Guillermo Cabrera Infante²². La sección china de *De donde son los cantantes*, "Junto al río de cenizas de rosa"²³, se presenta al lector como un homenaje a este teatro del "Shanghai" o "Changai", emblema perfecto de la integración de lo chino en lo popular cubano. Invirtiendo el discurso del orientalismo tradicional, el elemento oriental no se presenta de manera aislada, sino superpuesto a lo cubano:

*El Bosque de La Habana es el del Palacio de Verano, y las aguas del Almendares son las del Yang-Tzé (...) Allá, lejos, chillan la china, baila el mambo de Cantón (...)*²⁴

La abigarrada yuxtaposición de un léxico que connota el elemento chino (“yin”, “bambú”, “jade”, etc.) con palabras netamente insulares (“guayabera”, “jiribilla”) logra un efecto paródico que es también para Sarduy inherente a lo cubano: “En esta superposición, en eso también cubana, siempre se desliza, por el impacto mismo del *collage*, un elemento de risa, de burla discreta, algo de “choteo”²⁵. La *risa*, como en la obra de Rabelais²⁶, el “choteo” cubano, un fenómeno fuertemente enraizado en el folklore popular de la isla, es el instrumento gracias al cual toda oposición dicotómica Oriente / Occidente es invertida, subvertida, anulada. Más adelante tendremos ocasión de profundizar en esta idea.

La primera vertiente del discurso orientalista de Sarduy, por lo tanto, contempla lo oriental como parte de la propia identidad desde un punto de vista histórico; la técnica utilizada para hacer visible esta idea (la superposición, el *collage*) incide sobre todo en el elemento oriental (chino) que impregna el estrato más profundo de la *cubanía*: la cultura popular. Esta línea no se abandonará en las novelas siguientes, aunque sí dejará de constituir el centro del enfoque sarduyano de la *otredad* oriental. *De donde son los cantantes* es la única de las tres novelas aquí estudiadas en que Cuba, o lo cubano, ocupa el centro de la narración; en las dos novelas siguientes, lo cubano permanecerá elidido, connotado por su ausencia, ocupando, en la peculiar geometría sarduyana (expuesta en su ensayo *Barroco*²⁷), el foco oscuro de la elipse. Es el caso de *Maitreya* (1978), texto en el que las dos revoluciones (la invasión china del Tibet y la Revolución Islámica en Irán) que abren y cierran el relato, respectivamente, están convocando a un significativo ausente: la Revolución cubana de 1959.

Cobra (1972) inaugura una línea diferente de enfoque. El paradigma de lo oriental no es ya China, sino la India. Es evidente en el texto la influencia del pensamiento búdico, fundamentalmente de sus variantes tántrica, tibetana y zen. Si en *De donde son los cantantes* la huella de Lezama era clara, ahora, en *Cobra* la obra de Octavio Paz, tanto ensayística (*Conjunciones y disyunciones*, 1969), como poética (*Salamandra*, “Blanco”, *Ladera Este*, títulos publicados todos en los años sesenta), constituye un factor determinante. En *Conjunciones y disyunciones*²⁸, Paz analiza las soluciones de diferentes civilizaciones a un conflicto antropológico fundamental, la relación entre los signos del cuerpo y del no-cuerpo. En particular, su análisis del budismo tántrico (una forma de *conjunción* radical entre estos dos signos) resulta de vital importancia para la comprensión de la novela de Sarduy²⁹.

Cobra, nos resume Manuel Alberca, “se construye como un viaje desde Occidente hacia el concepto de muerte (y de vida) en Oriente”³⁰. La novela consta de dos secciones, llamadas respectivamente “Cobra I” y “Cobra II”, cuya interconexión parece residir únicamente en el nombre de el/la protagonista (un travestí que sigue un continuado proceso de transformación corporal que culmina en un cambio de sexo, en la primera parte; un miembro de una extraña

tribu urbana que practica ritos orientalizantes, en la segunda). *Cobra* plantea problemas casi insolubles en lo que se refiere a su cohesión textual; la estética de lo fragmentario desborda completamente el canon novelístico, en un proceso de *descentramiento* (característico, según Sarduy, de la estética neobarroca) que dificulta notablemente la legibilidad de la obra.

Nos interesa especialmente la segunda sección de la novela (“Cobra II”). El ritual iniciático, vagamente basado en el tantrismo, al que Cobra es sometido por la tribu de *black jackets* parisinos a que antes hacíamos referencia³¹, inaugura una alocada búsqueda del Oriente que culminará en el último capítulo, titulado “Diario Indio”, en la India misma, “que es a la vez el país real, el continente inmenso, lleno de colores, de frutas, de trajes rotos y dorados, y un continente simbólico, el de la fusión de los opuestos en el mito”³², y en el Tibet. Esta persecución de lo oriental nos remite a la fascinación por el budismo que fue uno de los factores más llamativos de la contracultura de los años sesenta (especialmente norteamericana). Otro de los capítulos lleva el título de “Eat flowers!”³³, en clara alusión al movimiento *hippy*. La artificialidad de esta visión del Oriente se pone de manifiesto continuamente. En el ritual iniciático:

TOTEM: Vas a beber de mi sangre — y le echó encima una botella de ketchup —; de mi leche — y le abrió sobre la cabeza una envase de yoghurt.

*TIGRE: Voy a cegarte — un flash contra los ojos.*³⁴

No se escucha música india, sino los Beatles y Ravi Shankar, y tamboriles que “sirvieron de fondo a un anuncio de la Shell”³⁵. Las notas de degradación son evidentes: lo que Sarduy está parodiando es esa misma “ansiedad del Oriente” que constituye el núcleo del discurso orientalista clásico, tal y como se presenta, por ejemplo, en *Siddharta* (obra que, por cierto, gozó de gran predicamento en los años sesenta).

La segunda vía de integración de lo oriental en lo americano está basada, precisamente, en la imaginación occidental, parodiada aquí; en su capacidad para elaborar esa imagen mítica del “Oriente misterioso e inmutable” a que antes aludíamos. En el “Diario Indio” se incluye un pastiche de fragmentos del Diario de Colón³⁶, texto, para Vitier, inaugural de la visión paradisíaca de la naturaleza cubana y del carácter “manso” de sus pobladores³⁷. El pastiche de Sarduy se titula, significativamente, “Las Indias”:

Lleno de árboles, todo cercado el río, hermosos y verdes, con flores y con su fruto, cada uno de su manera (...) Todos mancebos, como dicho tengo, y todos de muy buena estatura, gente muy hermosa: los cabellos no crespos, salvo corredios y gruesos, como sedas de caballo (...) Gente farto mansa.

Después se aludirá también a la opera *Les Indes Galantes* de Jean Philippe Rameau (1683-1764). “Cuba queda así como una conclusión, como una profecía o un sueño del Oriente. Después de todo, América es un sueño de

España, un sueño de Colón, que fue a su vez un sueño de Marco Polo.”³⁸ La ironía del escritor cubano, su aparente *boutade*, esconde un hecho altamente significativo: la fusión de lo americano y lo asiático se logra, no únicamente a través del mestizaje histórico, real, sino también en la percepción distorsionada, desde Europa, de la *otredad*. Tanto Latinoamérica como el Extremo Oriente son espacios negados, falsificados por Occidente. No hace falta recordar que los textos fundacionales de la literatura hispanoamericana son las crónicas “de Indias”. Sarduy no se limita a criticar el desconocimiento europeo de la realidad americana (en la línea de *Concierto barroco* de Alejo Carpentier, publicado en 1974); su ironía lleva implícita la impugnación de la perspectiva europea como la única autorizada para la exploración de otras culturas.

Llegamos así a la tercera de las novelas de Sarduy analizadas aquí (la cuarta de su producción total): *Maitreya* (1978). El viaje es otra vez el tema dominante, pero esta vez su sentido se invierte: el desplazamiento es de Oriente a Occidente³⁹, y no, como en el texto anterior, de Occidente a Oriente. Esta novela conforma, en cierto sentido, el envés de *Cobra*. Es significativo el hecho de que en el texto no aparezca en absoluto el espacio europeo, como si el autor se hubiera convencido de la posibilidad de prescindir, de una vez por todas, del punto de vista occidental. Como *Cobra*, la novela presenta dos secciones, conectadas únicamente por el personaje de Luis Leng⁴⁰. El mito de Maitreya (el Buda futuro) se desarrolla en la primera parte de la novela; las protagonistas de la segunda son dos cubanas, hermanas jimaguas (gemelas), de las cuales una desaparece. La otra termina en Irán, en la época de la Revolución Islámica, como líder de una secta consagrada a la práctica del *fist fucking*.

En *Maitreya*, Sarduy lleva a cabo la total demolición de la oposición dicotómica Oriente / Occidente, que fundamenta el discurso orientalista tradicional. Dicha oposición reposa sobre la posibilidad de definir la diferencia entre ambas culturas mediante pares de adjetivos contrapuestos, del tipo “sacro” / “profano”, “inmóvil” / “cambiante”, etc. Si dirigimos nuestra atención a la estructura de la novela, comprobaremos que éste es precisamente el punto de partida de Sarduy: en la primera parte, Oriente (Tibet-India-Ceilán); en la segunda, Occidente (Cuba-Miami-el Irán occidentalizado anterior a la Revolución). En la primera, la espiritualidad (predicación de Maitreya); en la segunda, el más burdo materialismo (la secta de *fist fucking*).

La simetría, no obstante, es sólo aparente. La expresión de la máxima espiritualidad — la predicación de Maitreya — degenera rápidamente en superchería *ad hoc*: el propio buda no permanece al margen de esta desacralización, utiliza el inglés (la lengua colonial por excelencia): “No volveré más, but all pure, I shall go, from here to Nirvana”⁴¹, se aficiona al martini, y responde “a todo koen con un eructo, una trompetilla, o el fácil aforismo “samsara es nirvana”⁴². El *koen* (lo absurdo sagrado) confluye con el “choteo” (lo absurdo profano) en un terreno en que ninguna oposición dicotómica es ya posible. Cada declaración solemne del predicador contiene en sí misma

su contrapunto humorístico:

— *El vacío es la forma. La forma es el vacío... Para que se entretengan durante años.*⁴³

En el polo inverso, el materialismo de “la Tremenda” desemboca en la sacralización de sus prácticas de *fist fucking*, en aguda parodia del integristismo:

*Extendida entre vapores profilácticos, sobre un tapiz desflecado, de motivos nómadas, la Tremenda emprendía la apoteosis del puño. Dividía en ramas siempre divisibles, reprobaba, por impuros, los otros contactos.*⁴⁴

La técnica es la misma que en *De donde son los cantantes* posibilitaba la integración de lo chino en lo cubano: la superposición, el *collage*, la risa carnavalesca, el “choteo”. A una “disyunción” extrema entre Oriente y Occidente como la postulada por el orientalismo europeo tradicional, en la cual cada término es prácticamente la negación del otro, Sarduy opone una “conjunción” conciliadora, subrayando las analogías (históricas e imaginarias) entre el Oriente y el Nuevo Mundo, y borrando, mediante su escritura carnavalesca, las abismales diferencias artificialmente impuestas por la tradición. La novela, por su esencia dialógica, plural, resulta el vehículo idóneo para lograr este objetivo.

Las tres líneas estudiadas en el discurso de Severo Sarduy acerca de las culturas orientales confluyen así en la impugnación del discurso orientalista tradicional, y en la consideración de la *otredad*, china o hindú, como componente irrenunciable de la propia identidad. Más allá de las diferencias, la escritura del escritor cubano se erige en un espacio privilegiado en que elementos de culturas diversas se yuxtaponen, se invierten, se mezclan, se transforman. Escritura de la pluralidad, del mestizaje: novela.

NOTAS

- 1 Edward Said, *Orientalism*, New York, Random House, 1979.
- 2 La última película de David Cronenberg (*M. Butterfly*, 1993) escenifica maravillosamente este autoengaño occidental y los riesgos que puede llegar a entrañar, parodiando, de paso, la prepotencia euronorteamericana hacia las civilizaciones asiáticas tal y como se ha presentado en textos como la ópera de Puccini que da título al filme.
- 3 Raymond Dawson, *El camaleón chino: Análisis de los conceptos europeos de la civilización china*, Madrid, Alianza Editorial, 1970 (London, Oxford University Press, 1967); p. 133.

4 Utilizo el concepto de *modernidad estética* en un sentido similar al acuñado por Daniel Bell (*Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 1989, 4ª ed.; New York, Basic Books, 1976), y usufructuado por Matei Calinescu (*Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991; Bloomington, Indiana University Press, 1977), y Fernando Burgos (*La novela hispanoamericana*, Madrid, Orígenes, 1985), entre otros autores.

5 José Lezama Lima, "Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón", en *La cantidad hechizada*, La Habana, UNEAC, 1970, pp. 109-141; p. 109.

6 Julia Kushigian, *Orientalism in The Hispanic Tradition*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1991; p. 12.

7 De hecho, la razón principal para la definición de ese ámbito hispánico y no estrictamente hispanoamericano por parte de Kushigian estriba, en nuestra opinión, en la previa consideración de una *otredad* oriental mucho más amplia que la que aquí nos ocupa y que incluiría los países islámicos, cuya influencia en la cultura española es determinante.

8 José Martí, "Nuestra América", en *Obras completas*, La Habana, Editorial Nacional Cubana, 1963-1965, tomo VI, pp. 15-23; p. 17.

9 Alejo Carpentier, *Razón de ser*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, p. 69.

10 Véanse, entre otros muchos textos, de José Lezama Lima: "La biblioteca como dragón", loc. cit.; de Octavio Paz cabe destacar, por lo que se refiere a su obra ensayística, el libro *Conjunciones y disyunciones* (México, Joaquín Mortiz, 1969).

11 Si bien es cierto que la tematización de lo cubano como síntesis o superposición de culturas diferentes está ya presente en *Paradiso* (1966), novela a que remite toda la producción narrativa sarduyana posterior a esta fecha. Sin embargo, lo que en la novela lezamiana aparece únicamente esbozado (marginalidad del elemento asiático, presencia casi nula de lo africano) para Sarduy va a convertirse en uno de los ejes de su obra, a partir de *De donde son los cantantes* (1967).

12 *De donde son los cantantes*, México, Joaquín Mortiz, 1967. Citamos por *De donde son los cantantes*, ed. de Roberto González Echevarría, Madrid, Cátedra, 1993.

Cobra, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1972. Citamos por *Cobra*, Barcelona, Edhasa, 1981.

Maitreya, Barcelona, Seix Barral, 1978. Citamos por esta misma edición.

13 Son las siguientes: *Colibrí* (1984), *Cocuyo* (1991), *Pájaros de la playa* (1993).

14 El título surge de la transformación de una famosa canción popular, "Son de la loma", interpretada por el Trío Matamoros. En la canción, sin embargo, la frase es una pregunta: "mamá, yo quiero saber / de dónde son los cantantes", mientras que el título de la novela de Sarduy constituye precisamente la respuesta a esa pregunta: "(Cuba es el lugar) de donde son los cantantes". La importancia del factor musical en el proceso de síntesis entre culturas narrativizado por Sarduy ha sido estudiada en detalle por Ansje M. Perguin ("De donde son los cantantes", en *La casa de la ficción*, Madrid, Fundamentos, 1977; pp. 219-247).

15 Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del Libro, 1970 (primera edición de 1958). En su edición crítica de *De donde son los cantantes* (op. cit., pp. 30 ss.), González Echevarría explora las diferencias que en el tema de la identidad cubana separan las posturas del grupo origenista y de Severo Sarduy.

16 Severo Sarduy: “Dispersión. Falsas notas/Homenaje a Lezama”, en *Mundo Nuevo*, 24, junio 1968, pp. 5-17; recogido en Eugenio Suárez Galbán (ed.): *Lezama Lima*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 116-149; p. 122 (el subrayado es mío).

17 Cuatro, en realidad. Lo que ocurre es que el cuarto — la población indígena —, por razones evidentes, está configurado en la novela más bien como *ausencia*.

18 S. Sarduy, *De donde son los cantantes*, op. cit., pp. 90-103.

19 Extraigo estos datos de Juan Jiménez Pastrana, *Los chinos en la historia de Cuba, 1847-1930*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

20 Julián Ríos, “Maitreya o la entrada de Buda en La Habana (conversación con Severo Sarduy)”, *Quimera*, 20 (1982), pp. 19-23; p. 21.

21 “La charada china o *chiffá* es un sistema de interpretación de sueños, que se utiliza para jugar a la lotería ilegal, llamada en Cuba ‘bolita’” (R. González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1987; p. 92).

22 “Había en La Habana dos ceremonias iniciáticas que permitían pasar de la adolescencia a la adultez, alcanzar la hombría (...) El primer iniciático — acceder a él nos permitía poner la toga virial — era un teatro, el “Shanghai” (o, para decirlo a la habanera, “Changai” (...))” (Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto*, Madrid, Plaza & Janés, 1989 (primera edición de 1979), p. 229).

23 S. Sarduy, *De donde son los cantantes*, op. cit., p. 105.

24 *Ibid.*, p. 110.

25 S. Sarduy: “Dispersión. Falsas notas / Homenaje a Lezama”, loc. cit., p. 123.

26 Cfr. Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 313 ss.

27 S. Sarduy, *Barroco*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1974.

28 Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, op. cit., especialmente el capítulo tercero, titulado “Eva y Prajñāparamita” (pp. 59-92).

29 Al elegir como referente principal de *Cobra* el budismo tántrico, con su énfasis en lo corporal, en el signo “cuerpo”, Sarduy desplaza de su centro de atención las corrientes más ortodoxas del pensamiento hindú, e invierte una de las polaridades básicas de la dicotomía Oriente / Occidente, que atribuye al Oriente la máxima espiritualidad.

- 30 Manuel Alberca Serrano, *Estructuras narrativas de las novelas de Severo Sarduy* (tesis doctoral), Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1981; p. 305.
- 31 S. Sarduy, *Cobra*, op. cit., pp. 133-159.
- 32 S. Sarduy: "¿Por qué el Oriente?", *Quimera*, 102 (1991), pp. 39-41; p. 39.
- 33 S. Sarduy, *Cobra*, op. cit., pp. 161-182.
- 34 Ibid., p. 153.
- 35 Ibid., p. 153.
- 36 Ibid., pp. 236-237.
- 37 Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, op. cit., p. 23.
- 38 S. Sarduy: "¿Por qué el Oriente?", loc. cit., p. 40.
- 39 Me refiero al que puede ser considerado el desplazamiento principal: el viaje del Dulce e Inmaculada Leng, desde Ceilán, a Cuba (*Maitreya*, op. cit., pp. 60-61). En la novela se relatan también otros desplazamientos (Tibet-India, India-Ceilán, Cuba-Miami, Miami-Irán). El significado del viaje en la geografía simbólica de Severo Sarduy está detalladamente estudiado en la obra de Roberto González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy*, op. cit.
- 40 Este personaje procede de la novela *Paradiso* de José Lezama Lima, donde es apenas una vaga mención. Juan Izquierdo, cocinero de la familia Cemí, afirma haber aprendido su arte "con el altivo chino Luis Leng, que al conocimiento de la cocina milenaria y refinada, unía el señorío de la *confiture*, donde se refugiaba su pereza en la Embajada de Cuba en París, y después había servido en North Carolina, mucho pastel y pechuga de pavipollo (...)" (*Paradiso*, Madrid, Archivos, 1988; p. 13).
- 41 S. Sarduy, *Maitreya*, op. cit., p. 32.
- 42 Ibid., pp. 54-55.
- 43 Ibid., p. 22.
- 44 Ibid., p. 154.



Foto: Antonio Gálvez