

© Sophie Bégin 2009

McGill University

Jueves 7 de marzo de 2009

**Sarduy y *De donde son los cantantes*: la acumulación verbal y el  
artificio *kitsch* como principios ideológicos de la escritura neobarroca**

Los ensayos literarios de Sarduy son propuestas de acción. No hablan tanto de estilo o de espíritu, sino de práctica: los conceptos desarrollados surgen de – e influyen directamente en – las obra de ficción del autor. El barroco teorizado por Sarduy en los ensayos de *Barroco*, de 1974, puede ya leerse en las elecciones formales de sus primeras novelas, *Gestos* (1963) y *De donde son los cantantes* (1967).

En la sección titulada “Économie” de *Barroco*, se lee la siguiente definición:

Que signifie aujourd’hui une pratique du baroque? Quel est son sens profond? S’agit-il d’un désir de l’obscurité, d’un goût pour l’exquis? Je me hasarde à soutenir le contraire: être baroque aujourd’hui signifie menacer, juger et parodier l’économie bourgeoise en son centre même et son fondement: l’espace des signes, le langage, support symbolique de la société et garantie de son fonctionnement par la communication. Dilapider du langage en fonction uniquement du plaisir et non, comme le veut l’usage domestique, en fonction de l’information – : attentat à ce bon-sens moraliste et naturel [...] sur lequel se fonde toute l’idéologie de la consommation et de l’accumulation. (155)

Sarduy presta a la parodia el potencial de sustraer el sujeto de los sistemas de dominación ajena; idea que descansa, primero, en la de la inherencia política del texto. La ideología literaria de Sarduy se caracteriza por una aversión a los símbolos, vistos como medios de concentración

de poder, formas que permiten acumular valores atrás del texto y vehicularlos excluyendo el lector común de su manejo. Para entender la aversión de Sarduy a las figuras, hay que contextualizar su obra históricamente.

Sarduy nace en una familia de trabajadores humildes de Camaguey, Cuba, en 1937. Joven, se traslada a La Habana, de donde participará activamente a los debates que la revolución alimenta acerca de la sustancia nacional de la cultura cubana. De 1956 a 1958, Sarduy milita, a título de crítica de arte, a favor de la pintura abstracta y de la heterodoxia plástica de la ciudad. Publica regularmente en *Ciclón*, una revista de jóvenes, fundada en 1955, que se opone al misticismo nacionalista y católico del grupo de *Orígenes*, revista fundada en 1904, vinculada, en el momento, con el genio Lezama Lima. La preocupación central de *Orígenes* es preservar el folklore nacional contra una invasión de las industrias estadounidenses. En *Orígenes*, “lo cubano” se desarrolla como un valor esencial que reside en las profundidades del paisaje, y se deja absorber por el hombre insular con la sucesión de las generaciones. Lo cubano, desde luego, trasciende geográfica y genealógicamente en la obra del poeta naturalizado. En palabras de Roberto González Echevarría, se trata de un “trascendentalismo telúrico” (73). Este trascendentalismo prefigura obras que, si bien pueden rebasar los límites del realismo, permanecen figurativas. Frente a ellas, Sarduy buscará, en un primer tiempo, defender la nacionalidad del arte abstracto, argumentando que, aunque disociados de sus formas originales, las explosiones de luz y los vivos colores de la pintura cubana abstracta, también, proceden del contacto con la naturaleza.

En 1959, la entrada de los barbudos en La Habana y la huida de Batista causa euforia y desencadena las discusiones. Para intelectuales como Sarduy, la revolución no era mera etapa: no se resumía con, sino empezaba con, la liberación de la capital. Asistimos entonces a la

multiplicación de las revistas culturales, que forman una parte integral del escenario político. Miembros de *Ciclón* fundan *Lunes de Revolución*, cuyo mismo nombre da a pensar en el carácter cíclico, dinámico, del concepto de revolución: esta última volvería a formularse cada siete días. En la nota editorial del primer número se lee: “La Revolución ha roto todas las barreras, y le ha permitido al intelectual, al escritor, al artista, integrarse a la vida nacional ... [y un poco más adelante:] No tenemos una decidida filosofía política.” (cit. en González Echevarría 30)

Motivado por una imaginada promesa de libertad, Sarduy radicaliza sus posiciones, deja de justificar el experimentalismo para cuestionar el deber y la misma posibilidad de definir la nación cubana mediante representaciones.

En 1960, Sarduy sale a formarse como crítica de arte en París. Su contacto con los post-estructuralistas llevará sus argumentos anti-figurativos al nivel ontológico, acercándolo siempre más al núcleo del problema de la libertad humana. Mientras, en Cuba, la dictadura limita la libertad de expresión: el retrato nacional pasa de ser materia de debate a ser deber del artista. Se imponen, además, restricciones, al retrato, la primera siendo su unidad orgánica. La nación, tiene rostro oficial: ciertas narrativas, y ciertas críticas, pueden encajar en su armonía, otras, no. *Lunes de Revolución*, por ejemplo, cierra en 1961, después de que sus líderes se hayan enfrentado con los nuevos órganos de censura de Castro.

Entre 1960 y 1961, previendo complicaciones para seguir trabajando en su isla natal, Sarduy decide no volver a ella. Curiosamente, es el exilio de Sarduy, ya que se relaciona directamente con la búsqueda de un espacio de investigación libre, que acabará poniendo la temática cubana al centro de los experimentos del autor. Desde París, sus primeras obras consisten en la deslectura de la visión totalizante de lo cubano, ofrecida por los potentes discursos de Lezama Lima y Alejo Carpentier. (González Echevarría 67)

Sarduy trata más de “escritura” que de “la literatura”. Reivindica la importancia del gesto al nivel literario inspirándose del mundo de la pintura. Pero hay, en su obsesión con las artes plásticas y la materia, una conciencia latente de que su propio medio, el texto, en tanto marca convencional de la escritura, queda, más que la pintura, sujeta a interpretaciones unidireccionales.

Es la parodia que, en el texto ideal de Sarduy, permite acumular palabras y multiplicar los sentidos. Si todo sistema *economiza* sus medios, Sarduy quiere destruir los mecanismos, y gastar las piezas, de los sistemas de comunicación. La parodia, al imitar formas preexistentes, rinde el texto vulgar, superficial. La falta de originalidad equivale a una falta de profundidad. No hay creación, génesis, misterio que rijan a la obra. El texto que *es* superficie, es libre, ya que la superficie del ser, su apariencia física, es mudable. Este hecho se pone en evidencia en *De donde son los cantantes* con los personajes, digamos principales, de Auxilio y Socorro, cuya presencia consiste, esencialmente, en maquillajes, atuendos espectaculares, y nombres improvisados. Estas “entes” quedan indefinidas, atemporales, en constante metamorfosis. Encarnan el poder táctico del cambio. Leemos en la novela: “El ser de los pájaros no es el timbre del trino sino las plumas cayendo a cada muda. Blancas, son otro pájaro en la nieve, la firma del primero; rojas, pez que se vuelve mariposa si lo atacan.” (131)

La sección *De donde* titulada “LA ENTRADA DE CRISTO EN LA HABANA”, es una parodia de la representación póstuma de la revolución y de su apropiación por el régimen dictatorial. El personaje del General Mortal figura como imitación imperfecta de Fidel Castro. Político corrupto, asesino, protagonizado en su viciosa vida capitalina al principio de la novela, Mortal desaparece, para resucitar luego en el oriente de la isla, dentro del estante de una capilla desafectada, bajo la forma de un muñeco desmembrado del Cristo. Socorro y Auxilio, que allí se encuentran tomando cursos de salsa con el mulato Bruno, lo reconstruyen, improvisando los

pedazos faltantes con los pocos objetos disponibles. El cuerpo recuperado del Cristo, sólo queda parcialmente funcional. Los tres fieles tendrán que cargarlo en sus espaldas para emprender la salvación del pueblo cubano, caminando hacia La Habana. Paradójicamente, entonces, el profeta movilizador de *De donde*, depende del pueblo para moverse: los fieles, literalmente, vehiculan al símbolo que, medio vivo, se irá pudriendo y enverdeciendo con el avance. Cuando el muñeco verde (“El Pudrido” (215)) entra en La Habana, se encuentra con una masa histérica:

¡Qué acogida en La Habana! Lo esperaban. Su foto ya esperaba, repetida hasta el hastío o la burla, pegada, ya despegada ... clavada en todas las puertas, doblada sobre todos los postes, con bigotes pintados ... hasta en colores – ay, tan rubio y tan lindo, igualito a Greta Garbo – ... Donde quiera que mires, Él te mira.

Bruno, frente a la frescura de los retratos, se vuelve escéptico de la autenticidad de esta figura que soporta y, en consecuencia, la deja caer diciendo: “¡Lo retratan más que a una botella de Coca-Cola! Que Lo cargue todo.” (223) El comentario enseña una clara equivalencia entre la propaganda del régimen revolucionario y la promoción de las compañías americanas.

Cuando Bruno queda atrás, el Cristo empieza a helarse por dentro, y nieva sobre La Habana. Mortal ha perdido por completo el control sobre su físico: habla sin quererlo, los *flashes* de las cámaras lo ciegan, le duelen los ojos, los abrazos de la gente histérica lo asfixian. Pero cuando, entre los copos, empieza a llover ráfagas, la masa huye, soltándolo, descubierto e indefenso, en la plaza. Tras los balazos, el Cristo se vuelve “un amasijo de palos podridos”, sepultado en la nieve. (232)

Sabemos que el ritual del sepulcro es la consagración simbólica del origen filial; celebra el carácter unido, y también exclusivo, de la relación entre hermanos. En el proceso de sedentarización, la figura paternal funda los derechos de su descendencia sobre el territorio al fundirse con él. En un ensayo de *Escrito sobre un cuerpo*, Sarduy refiere a la nacionalización del

símbolo del entierro, es decir, la nacionalización del discurso fraternal, mencionando “una expresión muy gráfica de la lengua cubana, y quizá hispano-americana: *se les trago la tierra.*” (80) Ahora bien, el sepulcro del Cristo en *De donde*, invierte el mito fundador, ya que la nieve permite la conservación de los restos inesenciales del muerto. La nieve de *De donde* no se resume a un blanco simbólico, sea del principio, o del fin de una historia, sino que *es* una capa más de materia. Auxilio y Socorro acorren a sembrar los pedazos del muñeco revolucionario. Lo guardan en un paño para seguir adorándolo, y, tal vez, volver un día a remontarlo.

*De donde* parodia el estereotipo del trago telúrico también con el personaje de Dolores Rondón, que, construida a partir de su epitafio, vive la vida al revés. Queriendo volver a la muerte, Dolores grita trágicamente: “¡Tierra trágame!” (164), pero el texto no le deja hundirse en el pasado. La existencia de Dolores es, como la de Auxilio y Socorro, esencialmente cosmética. La sostienen una repostera, una anticuaria, una costurera, y un peluquero. El último, excedido por las exigencias de Dolores, se exclama:

No estabas contenta. Querías bucles concéntricos, torres al revés, proas de barco. Querías peinados flávios. Decías: “Soy Titi.” De allí los cascos de aluminio, los altos voltajes, los ácidos muriáticos, el peine caliente, la pestilencia. Éste es el orden de las cosas. (159)

Los fenómenos visuales más exuberantes de *De donde* son efectos artificiales, lo que disocia la novela tanto del discurso esencialista de *Orígenes* como del real maravilloso teorizado por Carpentier. Según el último, la abundancia de formas, colores y sabores, es propiedad, y base de distinción, de la naturaleza regional. Extrañamente, sin embargo, el caribe de la novela de Carpentier de 1962, *El siglo de las luces*, es, predominantemente, monocroma: un universo de mares y selvas verdes en el cual la eclosión de contrastes se vuelve evento. El trópico allí es “listo para lastimar, desgarrado siempre por el parto de una flor roja o amarilla, ofrecida al hombre con

el alevoso regalo del higo de Indias, y de la tuna, a cuya pulpa se accede, a condición de burlar una barrera de cerdas ardientes.” (187) A cambio, *De donde* sale coloradísimo, precisamente porque su narración borra las dificultades. Su policromía es producto del aplastamiento de la naturaleza por el hombre moderno. En la primera parte de la novela, la comercialización de los alimentos en la tienda “Self-Service”, significa la facilidad del goce:

Muros de botellas de *Coca-Cola* sostienen el plafón, que decora una Caída de Ícaro, en rosa 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 rallada, huevos en gelatina, o remolacha, e almendras que están incrustadas en nichos de mimbre, entre botellas ... Tanto los manjares, como los platos que los contienen, están hechos de material plástico. (99)

Mas la comercialización más corriente, y que derrama más pigmentos en *De donde* es la de los cuerpos, omnipresente tanto por la prostitución, que por los medios publicitarios y el espacio, indefinido, del teatro. Son los disfraces, llevados por cuerpos estériles, que mejor permiten reproducir, en la superficie de *De donde*, el cliché tropical de la proliferación biológica. Pues el texto, casi sin figurar vegetales o animales, incluye un muy variado campo semántico de flora y fauna.

El fenómeno opera sobre una falla preexistente del lenguaje. Como sabemos los sistemas de representación del color no se limitan a la denominación de conceptos abstractos (como el “rojo”, el “azul”, etcétera), sino que buscan completarse con una serie de metáforas relativamente convencionales (por ejemplo, el “lilas”, y el “café”) y abren la posibilidad de detallar matices con analogías puntuales.

Varios pasajes de *De donde*, enfatizan la insuficiencia lingüística, yuxtaponiendo los nombres de vegetales comestibles empleados por colores con los de vegetales comestibles usados

para designar comidas reales. Tenemos, por ejemplo, el caso de las pelucas de Auxilio y Socorro (cito a Socorro para empezar): “nuestras esplendidas pelucas, que todos admiran como es debido, no son color salmón, como en una apreciación ingenua habéis proferido, sino color zanahoria rallada, que no es lo mismo.” (152) Una “peluca zanahoria” reaparece unas diez páginas después “rallada con crema de espárragos.” (163)

Las figuras que refieren al color quedan desustanciadas, ya que sólo se incorporan al significado del texto por la abstracción de sus pieles o carnes, o sea, del fragmento que presenta el efecto óptico deseado. Las apariencias, como las palabras, cortadas de su ambiente original, son móviles y libres de función armónica. A la ligera, pueden probar cualquiera combinación, incluso las del peor gusto, que definen el *kitsch*.

Podemos ejemplificar el efecto acumulador del placer verbal con el siguiente pasaje, que, mediante una cadena de formulas analógicas típicas de las descripciones de color, acaba revelando, una ausencia de objeto:

las Divinas ... volaban sobre el escenario rayadas de naranja, rayadas de clorofila, suspendidas por hilos de material plástico del mismo color que el telón de fondo que era del color de los paravanes en los burdeles polinesios y del color del aire que desplaza un aspa nevada. (113)

A modo de conclusión, quisiera subrayar que la ausencia *es* una tragedia real en la vida de Sarduy. En una entrevista el autor exiliado confiaba: “mi cubano, mi argot ... han quedado congelados en algún lado. Empiezan a tener un aspecto de ‘vieja postal descolorida.’ Va a haber que esperar a que pasen de moda para que sean recuperados por el próximo *kitsch*.” (Boulanger 64; cit. en Echevarría 54) En otra entrevista revelaba haber quemado su guayabera en el patio de la Maison de Cuba, en Paris, el día que decidió no regresar a su isla. (Boulanger 165; cit. en Echevarría 36) Desde la perspectiva de este gesto inaugural, resulta que la práctica gestual de



Sarduy, propuesta contra el estancamiento de los símbolos, no es ni hueca ni, en si, completamente asimbólica.

## **Bibliografía**

Boulanger, Nicole. "La France de... Severo Sarduy." *Le Nouvel Observateur*, 26 de julio de 1980: 64-65.

González Echevarría, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1987.

Sarduy, Severo. *Barroco*. Trad. del manuscrito por Jacques Henric y Severo Sarduy. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

---. *De donde son los cantantes*. Ed. Roberto González Echevarría. Madrid: Cátedra, 2005.

---. *Escrito sobre un cuerpo; ensayos de crítica*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.