

La ruta de Severo Sarduy

Roberto González Echevarría

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

Primera edición, 1987 (Hanover: Ediciones del Norte)

- © Roberto González Echevarría, 2017
- © Almenara, 2017

www.almenarapress.com
info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-15-4

Imagen de cubierta: Thangka tibetano, *circa* 1860
Wellcome Library, London

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

ALEGORÍA E HISTORIA EN *DE DONDE SON LOS CANTANTES*

Ir más allá es un regreso

Severo Sarduy

I.

En el 2013 se cumplieron veinte años de la muerte de Severo Sarduy. Es hora tal vez de empezar a hacer un balance del valor de su obra, que ha caído un poco en el olvido; de preguntarse qué va a quedar de ella en las antologías e historias rigurosas de la literatura latinoamericana y hasta occidental. Llevo ya cuarenta años escribiendo sobre Sarduy, con frecuencia defendiéndome de aquéllos que lo denigran, como Mario Vargas Llosa, por razones que para ellos deben parecer válidas –Mario es el anónimo «connotado novelista latinoamericano» que me hizo la pregunta «¿todo un libro?», cuando le dije que escribía uno sobre Sarduy, viñeta con la que abría la primera edición de *La ruta de Severo Sarduy* (1987). También llevo años escuchando rumores de los que se preguntan si Sarduy no fue un fenómeno de su momento –*boom*, estructuralismo, postestructuralismo, Derrida, Lacan, Barthes, Foucault, todos muertos como él–, que ya ha pasado. Semejantes juicios, explícitos, implícitos o tácitos, así como las meras omisiones, llegan hasta a sembrar la duda en mí mismo.

Fui, me complace confesarlo, un interlocutor fraterno pero a veces escéptico de Severo, además del último lector y corrector de sus manuscritos después de *De donde son los cantantes*, que es de

1967. No me animaba siempre a acompañarlo en algunos de sus entusiasmos, sobre todo los lacanianos, ni menos de sus rechazos, en particular el de Alejo Carpentier, que tenía algo de edípico o de angustia de la influencia a mi ver. En parte esta renuencia mía se debía a que hay algo rebelde en mí que me obliga a defender mi independencia ante los autores que estudio, inclusive Carpentier, como he documentado en mi libro sobre nuestra correspondencia (González Echevarría 2000). Es el espacio libre de la hermenéutica y el juicio de valor. Pero también mi formación académica, que es (modestia aparte) muchísimo más vasta que la que Severo tuvo, inclusive en literatura francesa, por no hablar del barroco español, me inclinaba a la cautela. No obstante, había y hay algo seductor en la obra de Sarduy: un genio raro, enigmático, misterioso y difícil. Me atraían esas matronas envejecidas que luchan contra la decadencia física, que protestan contra el paso del tiempo en un discurso en que lo *kitsch* está teñido de melancolía; esos travestis frenéticos, pintarrajeados, poseídos por deseos intensos que los impulsan a aventuras extravagantes y conflictivas; esos machos alardosos que engolan la voz para afirmar una masculinidad dudosa y ansiosamente confeccionada; esa amalgama barroca de ornamentos que aspiran a colmar el vacío, la labor de joyería neobarroca de su prosa.

De todo eso aprendí yo a estudiar la obra de Calderón de la Barca (escribía yo cuando nos conocimos mi tesis doctoral sobre *La vida es sueño*) y sus travestis desde una perspectiva inusitada, atrevida, que le daba la vuelta a los ponderados estudios de calderonistas anteriores, empeñados en reflejar en sus textos una austeridad solemne que le atribuían por hábito al gran dramaturgo y poeta madrileño. Y Severo, pienso, aprendió de mí algo de Góngora y el barroco español, el epígrafe lezamiano de *Colibrí* que le facilité («el colibrí, señor del terrón, pasa del éxtasis a la muerte»), la frase «la muerte vestida de verde jade», que le regalé en urgente llamada telefónica desde la Florida, cuando una señorona cubana venida a menos en el exilio me describió así lo

que era trabajar para ganarse la vida. A mí se me ocurrió en seguida que se había escapado de una novela de Severo. Severo usó la frase como título del capítulo dos de Colibrí, novela que nos dedicó a mí y a su padre. También compartíamos y así preservábamos la «picuería» (cursilería) cubana de los años cincuenta, la barroca terminología sexual caribeña; el relajo codificado en frases hechas. Algo de todo esto luego aparecía en sus textos, como yo mismo, que fui incorporado a sus ficciones con pseudónimos indescifrables, excepto para nosotros dos.

Regreso a la obra de Sarduy tal vez para justificarme a mí mismo la atención que le he dedicado a lo largo de tantos años y explicarme la influencia que tuvo sobre mi propio trabajo. También me anima mi persistente y tal vez anacrónico interés por la cuestión de cómo juzgamos y valoramos las obras literarias actuales, las que nos salen al paso todos los días, como en su momento me salieron al paso a mí las de Severo. Mi cometido sigue siendo, como dije en el prólogo a mi ya remoto librito *Relecturas* (1976), leer obras modernas, contemporáneas, «como si fueran ya clásicos» (14), leer a Sarduy como leo a Cervantes y a Shakespeare (los profesores universitarios leemos a los contemporáneos a la vez que impartimos clases sobre los clásicos; yo estoy dando este semestre dos cursos sobre Cervantes y participo en un seminario para la facultad sobre el teatro de Shakespeare). Me inspira también una casi innata propensión a ver con desconfianza todo aquello que se declara nuevo, y por ello distinto y mejor.

La satírica novela de Jorge Volpi, *El fin de la locura* (2003), donde se burla de la fascinación que ejerció Lacan entre sus crédulos discípulos latinoamericanos, pone en entredicho retrospectivamente los arrebatos lacanianos de Sarduy. Creo también que se ha apagado el embeleso que causó la temática homosexual de su obra, cuyas supuestas transgresiones ya no asombran a nadie a estas alturas, y a las que el propio Severo no prestaba mucha importancia como programa, excepto de vida. Se insistió demasiado en el humorismo de su obra,

que no es tan persistente como en la de Cabrera Infante, pongamos por caso, y que cae más bien dentro del tono juguetero con que lidió Severo con todos los temas escabrosos, restándoles trascendencia, y en eso consistía la seriedad de su reacción ante ellos –ninguno nos iba a salvar de la muerte o de la tragedia implícita en toda sexualidad. Severo no se interesaba en los movimientos reivindicatorios gay, y los norteamericanos, especialmente, le parecían burgueses en esencia, carentes de un espíritu lúdico o demoníaco en un sentido retozón, y por lo tanto no verdaderamente transgresivos. No va a salvarse Sarduy por ningún motivo que no sea el valor de sus libros. También se ha extinguido con el pasar del tiempo y la mengua de la memoria de los que lo conocimos, el aura personal, un poco lorquiana, de Severo, cuyo carisma era legendario; su capacidad de imitación jocosa y paródica de otros escritores y artistas de cine y televisión, los cambios de voz que había aprendido haciendo radio, que le permitían pasearse por todo el registro sonoro desde el falsete hasta los bajos graves y profundos. Excepto en los momentos que exigían compostura, en persona Severo era un espectáculo. Ese sí que ha desaparecido.

Nos queda la obra.

2.

A pesar del aire de experimentación desenfrenada que rodea a *De donde son los cantantes* lo sorprendente es que, desde su título mismo, la obra parece concentrarse en un tema tradicional, hasta convencional, de la literatura latinoamericana del siglo xx: la identidad del país de origen del autor. Brilla por su ausencia, tras el circunloquio del título, la palabra Cuba, que es *De donde son los cantantes* (aunque, más concretamente, y atendiendo a su fuente en el conocido «son» de Miguel Matamoros, la respuesta a la pregunta que también puede ser el título, es una paradoja o adivinanza: «son de la loma y cantan

en llano»). Por si hubiera alguna duda, la «Nota» al final, que explica que las tres historias que componen la novela corresponden a las tres culturas que se «han superpuesto para constituir la cultura cubana» (235, cito por mi edición crítica de la novela, 1993), hace clara la intención de la obra. Esas culturas serían la española, la africana y la china. La identidad nacional es el tema de la novela regionalista, o «de la tierra» (*Doña Bárbara*, *La vorágine*, *Don Segundo Sombra*), y de no pocas novelas del llamado *boom*, como *Rayuela*, *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*. Pero difícil sería confundir *De donde son los cantantes* con la obra de Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera o Ricardo Güiraldes, como tampoco con la de Julio Cortázar, Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa. ¿En qué difiere la novela de Sarduy de las de estos escritores si su asunto principal sigue siendo el mismo? ¿Cuál es el valor de su originalidad, si es que la tiene?

En *De donde son los cantantes* Sarduy renunció a muchos de los recursos de la novela, no ya la tradicional, sino también la de vanguardia —entre nosotros la del *boom*. *De donde son los cantantes* no tiene personajes que podamos reconocer como tales, aun si pensamos en los de Proust, Joyce o Faulkner, y todos los latinoamericanos que le preceden o fueron sus contemporáneos. Los personajes de Sarduy carecen de rasgos propios que nos recuerden a personas vivas; son producto de combinatorias lingüísticas del estilo «auxilio-socorro» o juegos de palabras, como los que rodean el nombre de *Cobra*. Son como pronombres; no tienen personalidad ni mucho menos interioridad o psicología. No se expresan de forma ni remotamente normal, en un lenguaje vulgar o culto, pero familiar e inteligible y típico de una clase social o grupo. Hablan, se comunican, a veces chillan, en frases hechas y lugares comunes, algunos tomados de la publicidad o los medios en general y también de la literatura. La franja cultural que Sarduy dignifica, en la que actúan sus personajes, es la de una chusmería (vulgaridad) en que todas las fuentes tradicionales de cualquier cultura que provengan han sido transformadas para crear una

síntesis de un mal gusto provocador y programático. Los personajes sarduyanos carecen de familia, no hay padres, madres, hermanos; no hay generaciones de Buendías. La sucesión se logra mediante el aditamento improvisado al grupo de nuevos individuos, ya sea al teatro lírico de muñecas, a un sanatorio de enfermos de SIDA, a un emporio de lucha libre, a una procesión o comparsa. No conozco un proceso de deshumanización más radical en la literatura moderna o del pasado reciente o clásico (como no sea las *Soledades* de Góngora).

Las novelas tradicionales y las de vanguardia tienden a ubicarse en paisajes como la selva, el llano, la pampa, o ciudades que les son familiares al lector, como París, Dublín, México, La Habana o Buenos Aires, pero no las de Sarduy. Sus obras prescinden de paisajes, entornos, escenarios o ambientes que sean reconocibles por alusiones culturales conocidas; con frecuencia son producto de la *ékfrasis*, descripciones de cuadros de pintores famosos, como Wifredo Lam, Mark Rothko o James Ensor. Es decir, el contexto físico de la acción ya ha sido convertido en arte. El argumento novelístico, aun en el caso de una obra tan compleja como *Rayuela*, se puede entender y seguir: el «lado de allá» y el «lado de acá», «encontraría o no a la Maga». La novela de Cortázar, a pesar de su intrincada envoltura formal, es lo que en inglés se llama un *quest romance*, una historia de búsqueda, pesquisa, exploración —una aventura en pos de algo. En esto *De donde son los cantantes* y las novelas de Sarduy en general no se apartan tanto de la herencia mimética porque hay búsqueda y hasta seguimiento, acecho o acoso en ellas, pero de una forma vaga y abstracta, en que es muy difícil a veces discernir qué es lo que quieren los personajes, a no ser que son motivados por el deseo en el sentido más amplio posible. El ansia o anhelo que los impulsa no es del todo manifiesto, como el de Juan Preciado, que llega a Comala a buscar a su padre, Pedro Páramo.

Dadas estas rupturas del pacto mimético, por así llamar a las expectativas del lector, ¿cómo es que *De donde son los cantantes* puede

plantear el asunto de la identidad cubana? Pienso que la respuesta es que lo logra contraponiendo dos figuras que voy a llamar la alegoría y la historia. La alegoría es una añeja figura retórica, su primera definición se remonta a Quintiliano, mientras que lo que tildo de historia reclamará algún comentario. La alegoría, de *allos* (otro) y *agoreuein* (hablar), discurso del otro, es en primera instancia una metáfora sostenida, más específicamente una metáfora que remite a un sistema de significados, no a un significado único. La codificación del significado en la alegoría existe fuera del autor y es anterior a él y al texto. El código generalmente procede de una institución, como por ejemplo el cristianismo, o de cualquier otra doctrina o filosofía. Por eso ha sido repudiada por el romanticismo y el post-romanticismo, que favorecen el símbolo, porque se supone que remite a la interioridad del autor y cuyo significado, difuso, es a la vez único y múltiple, no está sometido ni a un encadenamiento ni a un código. Si en la alegoría el significado proviene del exterior del autor y se plasma en un sistema que lo precede, el símbolo emana del autor y su significado es simultáneo a él. Éste, a su vez, se expande indefinidamente en espera del lector que lo incorpora e interpreta en su propia interioridad. Paul de Man sugirió, en un memorable ensayo, «The Rhetoric of Temporality», que ese rechazo romántico de la alegoría era ilusorio o hasta engañoso, que la alegoría se agazapaba en todo supuesto simbolismo, reflejando de esa manera una temporalidad con respecto a su significado, que siendo siempre anterior manifiesta una distancia del autor similar a la de la ironía, que es su figura correlativa. Ambas dicen otra cosa.

En cualquier caso, en la tradición de lengua española tenemos los autos sacramentales, sobre todo los de Calderón, que son obras alegóricas basadas en la más estricta doctrina cristiana, pero cuya temática agota el registro narrativo de la tradición occidental, desde la mitología clásica y los relatos bíblicos hasta el relativo a complejas cuestiones doctrinales como el libre albedrío. Pero los autos, por su naturaleza visual y teatral, explotan un aspecto insospechado de la

alegoría, que encarnan la doctrina —el significado— de manera clara y comprensible al público iletrado, al pueblo. La alegoría tiene su vertiente popular hasta en las artesanías tradicionales, y en la Cuba que Sarduy vivió en los shows de Tropicana, montados por el gran Rodney (a quien él incorpora en *De donde son los cantantes*), coreógrafo famoso del cabaret que fue una especie de Cecil B. DeMille del género.

Pero no nos engañemos: la alegoría, en el momento en que Sarduy escribe, tiene mala fama por anacrónica, porque se la ve asociada a la literatura panfletaria, partidista, y porque remite a significados fijos, predecibles —no son significantes que flotan, como prescribe el estructuralismo y el post-estructuralismo, cuya interpretación depende del lector, que es libre al leerlos y darles significado. (Entre los escritores del *boom* esto quedó expresado en la idea machista de Cortázar del lector «hembra» y el lector «macho», que nadie recuerda ya, pero que estuvo muy de moda). El significante, en la alegoría, señala significados tan «sólidos» que pueden representarse materialmente, como en los autos. Lo que sí tiene la alegoría que concuerda con la ideología literaria de los sesenta es que esos significantes nunca son lo que aparentan en sí, sino que siempre son la expresión de un discurso otro, y también que no son producto de la conciencia creadora del escritor. Todo el sistema freudiano, por ejemplo, es programáticamente alegórico, aunque no su aplicación a la práctica del psicoanálisis.

La historia tiene tres dimensiones en *De donde son los cantantes*. Una es el relato de los acontecimientos políticos recientes en Cuba que, no olvidemos, está pasando por un proceso revolucionario en que la misma naturaleza del cambio político está siendo radicalmente renovada. Ese relato tiene una dimensión literalmente espectacular en la que teatraliza la renovación, y en la que los protagonistas se declaran «históricos». Está hecho de actos públicos multitudinarios, de líderes vestidos en el traje de su rango y rol —comandantes, barbu-

dos, milicianos—, con poderosos aparatos de megafonía y televisados en vivo. Se trata de una historia vigente, actual, con todo lo que esto tenga de oxímoron. Otra dimensión sería el residuo de procesos históricos anteriores que afloran tras la primera —la historia viva—, remitiéndola a la Historia, con mayúscula, ya sea la cubana o la universal, dándole un viso irónico al poner de manifiesto que la novedad es una ilusión. Aquí la Historia, precisamente por su mayúscula, se desliza hacia la alegoría. La Revolución, también con mayúscula, es una «revolución», un dar la vuelta otra vez, un regreso. La tercera dimensión es el concepto tras el diseño de esa historia tal y como ha sido formulado por pensadores a los que Sarduy pudo haber tenido acceso precisamente por el contexto histórico en que surge *De donde son los cantantes*. Esta sería la dimensión ideológica o filosófica de *De donde son los cantantes*, la que le daría forma tanto a la alegoría como a la historia, el subtexto estrictamente textual.

Mi análisis se va a centrar en la tercera parte de *De donde son los cantantes*, intitulada «La entrada de Cristo en La Habana.» La primera, «Junto al río de cenizas de rosa», la parte «china», transcurre en el Shanghai, pornográfico burlesco habanero, y narra las aventuras de Flor de Loto, bella vedette perseguida por el General, gallego libidinoso que no sabe que su amada es un travesti. La segunda, «La Dolores Rondón», la parte «africana», es sobre la mulata de ese nombre que seduce a un político habanero; Dolores, que es (como Sarduy) de Camagüey, llega a encumbrarse con éste, pero todo se viene abajo y termina muerta, en la tumba que lleva como epitafio la décima en que se basa toda la historia. «La entrada de Cristo en La Habana» vendría a ser la parte «española», y la síntesis de todas. Auxilio y Socorro aparecen en las tres partes haciendo comentarios pertinentes e impertinentes, una especie de coro ubicuo y descocado, pero en la tercera tienen un papel protagónico.

3.

Esta sección final de la novela, cuyo título proviene del cuadro de Ensor «La entrada de Cristo en Bruselas», narra las aventuras de Auxilio y Socorro que persiguen a Mortal por la Andalucía musulmana, a través del Atlántico hasta llegar a Santiago de Cuba, y de Santiago siguen en procesión hasta La Habana, llevando en andas una imagen de Cristo. Mortal es un gallego joven, rubio y bello que Auxilio y Socorro, «tristes hermafroditas» (178), desean. Es una figura de Dios u Objeto de Deseo que proviene de las secciones anteriores, habiendo surgido de la décima de Dolores Rondón en que se basa la segunda («ve, mortal, y considera»). La imagen de Cristo, que lo representa en esta tercera parte, la sacan de la sacristía de la catedral de Santiago; es un muñeco tosco de madera de coyunturas flexibles, con bisagras, que se va desbaratando a medida que la procesión o comparsa se desplaza gradualmente de oriente a occidente a lo largo de Cuba, camino a La Habana. Cuando llegan a la capital, donde los recibe una multitud y los vigilan helicópteros, nieva. En ese momento, en medio del baile, la imagen de Cristo empieza a hablar sobre su inminente deceso y a dar opiniones lapidarias sobre la muerte. La acción concluye con una balacera desde los helicópteros.

En este esbozo omito innumerables detalles significativos para poder dar una idea general de lo que sería el argumento o trama. Por ejemplo, en Andalucía el discurso del narrador y los personajes, se apropia de versos de San Juan de la Cruz; el deseo de Auxilio y Socorro se expresa en términos de la mística española —algo de lo que el narrador se da cuenta y por lo que pide excusas. Sabemos, desde luego, que San Juan trasvasó a «lo divino» el erotismo garcilasiano, derivado de Petrarca y la retórica del amor cortés. La travesía del Atlántico se narra aprovechando ecos textuales del diario de bitácora de Colón. La descripción de la catedral de Santiago y su pasado musical viene de *La música en Cuba*, de Carpentier (1946). (Hay ecos en todo

esto, ay Severo, del relato de Carpentier «El camino de Santiago»). Auxilio y Socorro se van metamorfoseando y adquiriendo nuevos motes burlescos a lo largo del relato: las Flamencas, las Moritas, las Murciélagos, las Majas, las Pálidas, y así sucesivamente. En el período andaluz encuentran un tapiz con la historia y figura de Mortal, por el que se pelean y que en la pugna parten en dos, para luego zurcirlo torpemente, imagen evidente de la evolución del texto de su propia historia. (Esto parece sacado de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Cervantes, pero yo sé que Severo no lo había leído). El narrador, «Yo» en el texto, ofrece comentarios sobre éste y otros momentos reflexivos, siempre en un tono de guasa, sobre todo cuando alude a sí mismo. El texto se sabe serio en su temática, pero burlón en su práctica, y predomina la típica ironía novelística que distancia al narrador de su discurso.

La ausencia de personajes en el sentido tradicional o aún experimental y de vanguardia, o de grupos de estos organizados en simulacros de familias, constituye una ruptura no ya con el pacto mimético sino con las posibilidades de que la ficción remede ni aun remotamente lo que Doris Sommer ha llamado una ficción fundacional en su *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America* (1991). No hay en *De donde son los cantantes* una genealogía genética basada en el modelo patriarcal que representa la patria, la nación, a pesar de esa «Nota» suplementaria sobre la superposición de culturas en Cuba. Tampoco hay un ser, la representación de un carácter que refleje, como en el caso de Doña Bárbara o aun de los Buendía –todos esos militares– a un cubano típico de cualquier clase, ocupación, raza o sexo. El ser en Sarduy es una estructura dinámica de fuerzas armónicas y conflictivas a la vez, que remiten a tradiciones culturales –Auxilio y Socorro son ibeyes, gemelos dioscuros yorubas–, que llevan nombres que los articulan entre sí por razones lingüísticas, que pueden aludir a dichos cubanos («auxilio, socorro, un viejo sin gorro»), o son como funciones de un subconsciente que nunca llega

a ser consciente. No hay un José Cemí que crezca y se desarrolle en el vacío dejado por la muerte del Coronel. El trayecto de los personajes sarduyanos, a pesar de que la respuesta al título de la novela, «son de la loma y cantan en llano», puede verse como alusión al del los guerrilleros que han tomado el poder luego de bajar de la Sierra Maestra, no tiene nada de marcial. La violencia bélica sólo aparece al final. Pero la ruta tiene sentido y la fundación que persigue *De donde son los cantantes* es anterior y más profunda que la sugerida por esos elementos.

El diseño alegórico de la tercera sección de *De donde son los cantantes* es evidente: su forma es la peregrinación, el viaje con destino a un lugar privilegiado (Meca) al que se llega después de salvar múltiples obstáculos y sufrir numerosas aventuras. Es el modelo de la épica clásica —*La Odisea*, *La Eneida*—, de obras de corte religioso como la *Divina comedia* y *Pilgrim's Progress*, y también de la novela bizantina, como la mencionada *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Los peregrinos —*per-agro*, por la tierra— buscan algo trascendental y recorren vastos territorios plagados de lugares simbólicos donde son tentados o amenazados, pero perseveran hasta disfrutar la sublime plenitud de la llegada, que con frecuencia conlleva una revelación. Esto lo explotan al máximo Dante y John Bunyan (1628-88); el primero hace que su peregrino alcance el Paraíso, y el segundo la Ciudad Celestial, con calles pavimentadas de oro y edificios de piedras preciosas. Pero Eneas funda Roma y los personajes de Cervantes, tras largos, laboriosos recorridos, que empiezan en las nieves árticas, arriban a la ciudad eterna al final de sus trabajos —por eso el peregrinaje también se puede llamar romería—. En la ficción moderna tenemos versiones de este modelo en *Heart of darkness*, *La voie royale*, *Los pasos perdidos*, y otras novelas que yo he denominado «libros de la selva». En ninguno el perfil es tan obviamente alegórico como en *De donde son los cantantes*, en la que el modelo del argumento como peregrinaje parece ser una referencia clara a

los textos clásicos mencionados y hasta como declaración de su propia génesis.

Hay, además, en *De donde son los cantantes* otro marco alegórico manifiesto, en este caso de contenido; es un marco que contiene otro marco. El exterior se refiere al desplazamiento de la historia de este oeste, de España a Cuba, realizado en concreto por la figura de Colón. Una vez los personajes en Cuba, este movimiento adquiere un viso patentemente cristiano, en parte por la llegada a Santiago de Cuba, meta idónea de un peregrinaje, pero sobre todo por la incorporación al relato de la imagen de Cristo que Auxilio y Socorro transportan en procesión hacia La Habana. Esta tosca efigie alude a debates sobre la representación de Dios en imágenes que se remontan a la Biblia, y más en particular a la España del siglo XVI y las disputas sobre el asunto entre el catolicismo y el protestantismo, y se insertan en la novela en la temática de la representación artística que el narrador mantiene viva a lo largo del texto, como se vio en el relato del tapiz. La tosquedad del objeto y su gradual desmoronamiento aluden a las dificultades de la representación, sobre todo de algo tan sublime como el mesías. Hay que tener siempre presente que se trata de una imagen de Cristo, ni más ni menos. El marco alegórico interior alude a la formación de la cultura cubana como producto de ese desplazamiento de oriente a occidente, que parte precisamente de una Andalucía musulmana, es decir, oriental, que como el cristianismo, también tiene su origen en el oriente. Ese substrato oriental se occidentaliza en la travesía a Cuba. Todo esto, debe ser ya transparente, tiene un trasfondo ideológico hegeliano que se erige en aun otro marco alegórico de *De donde son los cantantes*. Como todos sabemos, Hegel proponía que la Historia se trasladaba de oriente a occidente, donde le esperaba al Espíritu un reconocimiento de sí apoteósico que vendría a ser como una especie de culminación de la historia.

Este hegelianismo de Sarduy es lo que me va a permitir vincular el esquema alegórico que acabo de esbozar con la historia de Cuba

y la de *De donde son los cantantes*, inserta ésta en la historia literaria cubana y latinoamericana. Hegel, según Medardo Vitier en su clásico *Las ideas en Cuba* (1938), se leyó poco en la Cuba del siglo XIX. En el XX, su *Lecciones de filosofía de la historia* llegaron a la isla, como a toda América Latina, por vía de la traducción diseminada por Ortega y Gasset y la Revista de Occidente. Pienso que fue la que leyeron e influyó sobre escritores como Carpentier y Lezama Lima, según propuse en *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (1977), del cual hay versión en español. Pero Sarduy tuvo un contacto mucho más directo, inmediato e influyente con la filosofía de Hegel en el París de los años sesenta, y en el seno del grupo *Tel Quel* en que se movía: la obra de Alexandre Kojève. Kojève, como es notorio, pronunció una serie de conferencias en París entre 1933 y 1939 que tuvieron un impacto decisivo en el pensamiento francés, y en especial en escritores y pensadores que iban a formar el grupo estructuralista y post-estructuralista de los años sesenta. Algunos de ellos, como Raymond Queneau, Georges Bataille, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan y Raymond Aron, asistieron a las conferencias, que de todos modos fueron publicadas en forma de libro, *Introduction à la lecture de Hegel*, en 1947. Lo influyente de Kojève consistió en maridar a Hegel y Marx con Heidegger y el predominante existencialismo de la época, asediado por izquierdistas que lo veían como ahistórico y apolítico –todavía no se hablaba mucho del nazismo de Heidegger. Kojève además instalaba el yo escindido heideggeriano en una estructura histórica hegeliano-marxista en que éste se suponía iba a recuperar su unidad perdida en un destello final que él llamó «fin de la historia» (Kojève pensaba que la Revolución Francesa había sido el final de la historia, pero doy aquí más bien cómo fue interpretado su pensamiento, del que tanto Severo como yo tenemos un conocimiento «narrativo», por así decir). Ese utópico final, con su substrato psicoanalítico, iba a impresionar sobremedida a los intelectuales franceses de los treinta, pero sobre todo a

los de los de la posguerra, que buscaban cómo reinsertar la política en sus proyectos tras las debacles del fascismo y el estalinismo. Es muy probable que Kojève estuviese en el trasfondo de los disturbios parisinos de 1968, año en que murió, por cierto, porque muchos de los jóvenes que los protagonizaron eran alumnos de sus alumnos. Un ala de *Tel Quel* coqueteó con el maoísmo, como es notorio. Pero Kojève mismo había derivado hacia el conservadurismo y fue uno de los arquitectos de la Unión Europea. Refugiado político de la Cuba de Castro, de la que había salido en 1960, Sarduy publica *De donde son los cantantes* en 1967.

Esa Cuba de Castro había sido declarada comunista en 1961. El marxismo programático –partidista– del régimen y las ideas de Kojève están en el fundamento alegórico hegeliano de la novela de Sarduy. Estos dos factores contribuyen a su forma y a la variante que Sarduy introduce en el esquema providencialista de Hegel-pasado-por-Kojève y el Máximo Líder en su distante isla, a la que nunca regresará Severo. A mediados de los sesenta la represión de homosexuales en Cuba llegaba a su triste apogeo con la creación de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción, las infames UMAP, campos de concentración donde fueron reclusos miles de individuos. Como en los campos de la Alemania nazi los reclusos debían trabajar, producir. Duraron de 1965 a 1968, precisamente los años en que Sarduy escribía *De donde son los cantantes*. Por esos años tuvo lugar también la notoria «Noche de las Cuatro P's», cuando se hizo una redada de poetas, putas, proxenetas y pederastas –Virgilio Piñera fue de los escritores afectados. Y en 1962 la Crisis de los Misiles había llevado no a Cuba sino al mundo entero al borde de un verdadero fin de la historia. Sarduy decidió sabiamente no volver cuando se venció la beca que lo había llevado a París a estudiar historia del arte. Los sucesos mencionados son los que determinan la especificidad del marco alegórico más estrecho de *De donde son los cantantes*, el histórico propiamente dicho.

Voy a llamar historia a los trazos amplios de la historia de Cuba y su cultura que se transparentan en el esbozo antes visto de la fábula o «historia» de *De donde son los cantantes*, a través del tono burlón y de lo estrafalario de los personajes. Empezaré por lo más obvio y reciente: la entrada de Fidel Castro en La Habana en enero de 1959, después de la abdicación del poder por parte de Batista. Castro no se subió a un avión y voló a La Habana en cuanto supo que Batista se había fugado del país la madrugada del primero de enero, lo cual podía haber hecho fácilmente en unas horas. En vez de eso, el nuevo líder organizó una caravana que recorrió la isla de oriente a occidente, de Santiago a La Habana, rodeado de sus tropas y numerosos adeptos, que lo vitorearon a lo largo del trayecto, que duró ocho días. Castro salió de Santiago el primero de enero y llegó a La Habana el día ocho. Su entrada triunfal en un tanque de guerra es una de las muchas imágenes famosas de ese evento trascendental en la historia de Cuba. Sarduy, que estaba en La Habana (como yo) intuyó algunos años más tarde que Castro había repetido un gesto que se remontaba a los orígenes de Cuba como país y hasta como entidad histórica, con su columna invasora – peregrinación, desfile, procesión y comparsa. Este es el modelo de la tercera parte de *De donde son los cantantes*, brillantemente parodiado porque no es una sátira política burda, sino una profunda interpretación del acontecimiento, probablemente inspirada por el cuadro de Ensor «Entrada de Cristo en Bruselas». Castro, gallego de estirpe por cierto, como Mortal, aparece transformado no ya en líder providencial sino en figura de Cristo, el agente principal del cambio y la revolución en Occidente, el cristianismo, y representante de la cultura dominante en Cuba. Ni al Máximo Líder, en uno de sus muchos arrebatos de grandeza, se le hubiera ocurrido semejante comparación (tuvo que llegar Fernando Vallejo para repetir la comparación cuando le fue otorgado el Premio Rómulo Gallegos en Caracas). He aquí la otra gran diferencia entre *De donde son los cantantes* y la novelística lati-

noamericana de la identidad, tradicional o vanguardista, la reducción del acontecimiento histórico a un plano alegórico que lo conecta con los relatos fundacionales específicos del país y con la historia de Occidente.

Por razones estrictamente geográficas, la historia siempre se ha desplazado de oriente a occidente en Cuba. La isla, la última del arco de las Antillas que empieza en la costa norte de América del Sur y traza un amplio semicírculo hasta el Caribe, es larga y estrecha; 1 200 kilómetros de la Punta de Maisí (este) al Cabo de San Antonio (oeste). Los taínos, probablemente sus primeros moradores, llegaron por la Punta de Maisí y se fueron dispersando hacia el oeste hasta cubrir prácticamente toda la isla, legando una toponimia que sobrevive y un vocabulario que invadiría el español desde los primeros momentos de la conquista. Ésta también comenzó en oriente, cuando Diego Velázquez, procedente de Hispaniola, fundó Baracoa en el extremo oriental y luego seis ciudades más que constituyeron el ingreso de Cuba a la historia: Santiago, Bayamo, Puerto Príncipe, Trinidad, Sancti Spíritus y La Habana. Una vez que ésta se trasladó a la costa norte y se designó capital, razones geográficas volvieron a conspirar para que la historia de Cuba se desplazara de oriente a occidente. La Habana no sólo se convirtió en capital, sino dada su privilegiada situación a la entrada del Golfo de México, en centro donde se reunían las dos flotas anuales que conectaban el imperio español con la metrópoli. La ciudad se transformó en baluarte del poder político y militar. Por lo tanto todo movimiento subversivo tenía que iniciarse en la región oriental, la más alejada del gobierno español y luego republicano (la patriotería cubana llama «indómita región» a oriente pero su rebeldía la determina la geografía, no el carácter de la gente), para intentar desplazarse hacia occidente y apoderarse de la capital. Así fue cuando Carlos Manuel de Céspedes dio inicio a la primera guerra de independencia en La Demajagua, en octubre de 1868; otra vez cuando Martí desembarcó en Playitas

para iniciar la guerra del 95; luego, durante esa guerra (entre 1895 y 1896), Antonio Maceo llevó a cabo la bien llamada «invasión», que consistió en mover sus tropas de este a oeste, más allá aun de La Habana. Anticipo de la caravana de Fidel Castro, el primer presidente de la república, don Tomás Estrada Palma, hizo un recorrido triunfal de Santiago a La Habana en 1902, probablemente recordado por la familia de Sarduy en su natal Camagüey, provincia aldeaña a la de Oriente por donde tuvo que pasar don Tomás. No fue otra la intención de Fidel Castro cuando atacó el Cuartel Moncada, en Santiago, el 26 de julio de 1953, que dio inicio a su lucha contra Batista, que continuó en 1956 cuando desembarcó con sus tropas, también en la región oriental, donde libró su guerra en las montañas de la Sierra Maestra. Desde ésta partió Ernesto «Che» Guevara con su columna invasora, que culminó con la toma de Santa Clara, en el centro del país, en diciembre de 1958. La próxima caravana sería la entrada de Castro en La Habana.

Historia y alegoría confluyen en el final de «La entrada de Cristo en La Habana.» Si pensamos en el fin de la historia de Kojève, no hay duda de que Sarduy ha invertido la visión utópica del filósofo; aquí la peregrinación culmina con el blanco y la violencia. El blanco de la nieve, que sugiere la nada, es también alegoría del vacío, aunque tiene otros significados como lo sagrado, en la doctrina yoruba, la página en blanco, y por supuesto, recordando a Octavio Paz, la meta, el blanco del tiro al blanco. Es, además, dada la irrealidad de nieve en La Habana, el colmo de lo ficticio. La balacera desde los helicópteros, que va a aniquilar a los peregrinos y a su público, es el apogeo de la historia como violencia y destrucción —los helicópteros son como espirales volantes, como signos en rotación—. El significado alegórico primario es claro: la llegada del Máximo Líder al centro del poder, a la capital, a La Habana, acarrea la ruina de la nación y de la nacionalidad. En el trasfondo hegeliano el reconocerse a sí de la historia al llegar a occidente es como una explosión de vacío; es

una redundancia en que ésta se revoca y escapa de la escritura. El blanco –la página en blanco– es el emblema de esa revocación y del final más allá del final.

Pero hay un momento conmovedor un poco antes de ese final apocalíptico, cuando la destartalada imagen de Cristo, que Auxilio y Socorro han arrastrado desde Santiago a La Habana, empieza a hablar y moverse por sí sola, a bailar. Algunas de sus declaraciones provienen de poemas de Lezama, otras de la cultura popular, son dichos cubanos vulgares: «¿A qué tanto gemido? –dijo–. Guardar el carro [morirse] es una fiesta [eco de Lezama]. La vida no comienza sino después de la muerte, la vida» (230). Cristo se ha cubanizado y se expresa con la chusmería de un personaje de Sarduy. Pero lo crucial es que este «metapersonaje», creado por los otros personajes, cobra vida propia al final, como si el impulso, el deseo que lo arrastró hasta la capital hubiese tenido sentido, hubiese resultado en algo positivo. Es una humanización de ingenuidad infantil: el muñeco habla, se contonea. Ya no es una figura alegórica del Máximo Líder o del Occidente cristiano, sino un personaje literario que quiere ser persona; ya no es la representación de Cristo en el esquema hegeliano, sino otra cosa: un monigote de palo que rompe a hablar, que aspira a ser. Después de desmoronarse del todo, se incorpora –una resurrección– y empieza a bailar. Ahora se transforma en imagen del bello Mortal (hay que fijarse en el nombre) que perseguían Auxilio y Socorro, y es a la vez un Cristo que vuelve de la muerte bailando:

Y los tres zapatazos, el eructo, el primer compás. Dio un salto. Dos pasos más, dos pasos. Llevaba el ritmo con las manos. Daba una vuelta. Con un pañuelo blanco. Bailaba en un solo pie. Le agitaban junto a los oídos sus cascabelitos los de la orquesta. «¿Quién como yo?» –Se dijo. Y daba cintura. Los músicos lo rodeaban, en coro. Dos veces cambiaron de golpe los tamborines batá y dos veces los atrapó, con una cabriola. Era rubio y bello. De blancos pies. Giraba. Del otro lado. Superpuesto a sí mismo. Era rubio. Estaba desnudo. Con un pañuelo blanco. Volvía

a gritar. «Azúcar!» – Le gritaban. Reía. Llevaba pulseras de oro. Menos brillantes que sus ojos. (233)

«Bailar» –dice Lezama en su gran poema «El coche musical», de 1961– «es encontrar la unidad que forman los vivientes y los muertos». El baile de la figura no sobrevive el final de la historia porque viene de todos modos después la balacera, pero es un signo, un indicio viviente y esperanzador de lo cubano. Como el colibrí lezamiano el muñeco renacido pasa del éxtasis a la muerte. Es una escena que a mí me estremece. Estimo que ésta es una de las grandes creaciones de Sarduy, una invención que lo eleva al nivel de los escritores mayores de su siglo.

El rejuogo de la alegoría y la historia, paradójicamente dado el carácter experimental de la novela, remite *De donde son los cantantes* no ya a la tradición sino a una especie de pre-modernidad anterior al surgimiento de la novela, anterior a lo que podría considerarse la tradición de que surge; una zona temporal más propia del *Satiricón* que del Quijote, más próxima a *La Celestina* que a *El siglo de las luces*. También recupera la novela el legado de los textos alegóricos religiosos mencionados –la *Divina comedia* y *Pilgrim's Progress*– en un momento de la modernidad en que lo religioso se ve como algo superado. Ir más allá es un regreso, decía Severo. Se me hace que todo esto es como un anacronismo crónico, si se me permite el pleonasma, un estado fuera de la historia literaria, que las novelas de Sarduy son algo así como el Persiles de Cervantes, que ha paralizado a los críticos por sus sorprendentes afiliaciones genéricas, extravagantes personajes y exóticos ambientes. Lo de Sarduy no es una ruptura, ni siquiera de la tradición de la ruptura para recordar a Paz, sino un salto atrás donde se erige su texto libre del pacto mimético, y se pone a bailar como la figura de Cristo. No sé si relegar a Sarduy a esa zona lo salva o lo condena, pero creo que puede permitirnos empezar a entender su seductora pero también enigmática originalidad y excusarlo de

comparaciones y contrastes, positivos y negativos, con sus colegas cubanos y latinoamericanos en general, ya sean precursores o contemporáneos¹.

¹ Este capítulo se publicó originalmente en mayo de 2012, en *Nexos* 413: 76-83.