

discípulo, y hasta «heredero,» de Lezama Lima<sup>5</sup>. Típico de su momento, el grupo Orígenes pensaba la cultura estrictamente en términos de la alta cultura, sobre todo de la poesía, su expresión más pura (esto es más cierto entre los acólitos de Lezama Lima, como Vitier, que en el maestro mismo, donde la cultura existe como un todo sin fisuras, fronteras o jerarquías). En *De donde son los cantantes* la cultura no es la alta, pero tampoco es la popular, en el sentido folklórico de la tradición ensayística de la identidad. Sarduy aísla ese segmento de la cultura nacional que pudiéramos designar populachero, donde la clase media baja y la baja alta se confunden. En esa confusión nada es genuino, estable, o puro, todo está en proceso de transformación, contaminación, y hasta degradación. Todo es asimilable, en especial los productos de los *mass media* que modifican la cultura nacional, sustrayéndole el aura de lo autóctono. Es el ámbito propio del *kitsch*, de lo abyecto, de lo rechazado por la cultura oficial, inclusive la política. Por eso *De donde son los cantantes* toma su título de un son del Trío Matamoros, no de un verso de Martí, pongamos por caso, o de Lezama Lima. Por su dinámica, esta cultura populachera es crítica, paródica, desfachatada; es esencialmente urbana, pero de los bordes de lo urbano. En ella pululan travestís, prostitutas, expertos en tatuajes, drogadictos, expendedores de drogas, y otros trasnochados que van a constituir de aquí en adelante los habitantes de la ficción sarduyana. Es algo así como el ámbito de lo soez de que ha hablado el gran escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez.

Pero la crítica más despiadada en *De donde son los cantantes* es contra el providencialismo neohegeliano, pero en el fondo católico, de los originistas, sobre todo de Vitier en *Lo cubano en la poesía*. Toda la historia de Cuba, vista a través de los subproductos de las culturas hispánica, africana y china va como amontonándose en la novela de Sarduy, hasta desembocar en una rumbosa procesión paródica en que los personajes llevan en andas hacia La Habana, partiendo de la provincia de Oriente, una imagen de Cristo (también de Castro) que va pudriéndose en el camino. En la capital, sepultada por la nieve, los balacean desde helicópteros. La conclusión es una alegoría de la cultura nacional como encubridora de una violencia irreductible que a la larga siempre hace irrupción a través de todos los aisladores. El blanco de la irreal nieve que cubre La Habana, y que representa la muerte en ciertas doctrinas afrocubanas, también sugiere un final que no es apoteosis del significado, sino de su ausencia. *De donde son los cantantes* es una teleología sin fin que no alcanza a convertirse en teodicea. El «donde», con y sin acento, pregunta

<sup>5</sup> Severo Sarduy, «Un heredero,» en el dossier de ensayos incluido en *Paradiso*, edición crítica, Cintio Vitier coordinador. (Madrid: UNESCO-Colección Archivos, 1988), págs. 590-95.

o respuesta, de donde son los cantantes es ese lugar móvil, mutante, representado por el texto.

Todos estos elementos de su concepto de lo cubano, presentes desde *De donde son los cantantes*, perduran en Sarduy, con algunas modificaciones significativas. *Cobra* (1970) es la novela más difícil de Sarduy, y la que menos parece responder a la dialéctica de la identidad nacional. No hay duda de que esta obra refleja la fascinación del grupo *Tel Quel* con la China de Mao. Pero en Cuba también hay chinos, elemento étnico soslayado de la cultura oficial cubana que ya Sarduy había destacado en *De donde son los cantantes*. Pero la pesquisa de *Cobra* sobre el lenguaje y la significación tiene además una dimensión histórica y anagramática que remite a Cuba y al tema de la identidad. Para empezar, a medida que los personajes atraviesan la India nos percatamos por una serie de alusiones que recorren a la inversa, por así decir, el error de Colón, que creyó haber llegado a las Indias. «Las Indias Galantes,» nombre del bar donde recalán algunos de ellos, nos recuerda que el origen de la historia latinoamericana —quiero decir, de su discurso— es el error, que el lenguaje en que se plasma esa cultura parte de ese error, de la falsedad de los nombres empleados para nombrar el Nuevo Mundo. Los personajes tratan de controlar esta errancia del lenguaje mediante la inscripción somática, el tatuaje, cifra última de un signo que siempre hace por desprenderse del referente. El tatuaje también evoca el dolor de la inscripción, de la imposición de la letra y del sentido. *Cobra* apenas encubre esos mecanismos de autoconstitución de la cultura que parten de la diferencia, representada como la herida inevitable de la escritura dérmica. Lo aproximativo del lenguaje se revela también en el emblema clave de la novela, que es su propio título. La cobra es un símbolo fálico, por supuesto, construcción, erección de la sexualidad, signo de su materialidad falsa, desmontable, serpiente en el origen de tantas teogonías. La presencia en *Cobra* de una figura paródica de Lacan, el Dr. Ktazob, experto en cirugía sexual, sugiere que en la novela se explora el «imaginario» cubano, sobre todo la construcción del machismo<sup>6</sup>. Pero «cobra» también puede aludir al cobre de la Virgen de la Caridad del Cobre, virgen patrona de Cuba, y hasta pudiera ser una versión viciada del nombre de la isla. Por último, hay que recordar que los personajes regresan a la China desde el exilio, y que al llegar a la frontera, al final de la novela, vuelven a encontrar la nieve. En *Cobra* se ensaya otra ruta hacia el mismo elusivo blanco que en *De donde son los cantantes*.

<sup>6</sup> Ver sobre el tema de la castración el brillante ensayo de René Prieto, «The Ambivalent Fiction of Severo Sarduy,» Symposium (Washington, D.C.), Primavera de 1985, págs. 49-60.

Pero la novela de Sarduy que más se concentra en el tema de lo cubano desde *De donde son los cantantes* es *Maitreya* (1978). *Maitreya* es una alegoría geográfica en que los personajes, en busca del nuevo Buda, se desplazan desde el Tibet hasta Cuba misma, pasando por Colombo. De Cuba pasan (desde luego) a Miami y a Nueva York, para terminar en Irán, en vísperas de la revolución fundamentalista islámica. *Maitreya* es, además, la biografía de Luis Leng, personaje menor de *Paradiso* (es un cocinero), la monumental novela de Lezama. Hay un fuerte elemento afrocubano en *Maitreya*; la santería parece haberse convertido en «lo cubano.» El sentido de la alegoría es apropiadamente amplio: de un Tibet asolado por los chinos de la República Popular, que esgrimen una ideología occidental, llegamos a un Oriente Medio estremecido por un movimiento que aspira a borrar las huellas de Occidente y regresar a su religión y costumbres tradicionales. Como en otras novelas de Sarduy, los personajes se desplazan por el mismo ámbito donde las culturas nacionales están en un proceso de transformación global, en que éstas son recicladas por las prácticas culturales que emanan del mundo desarrollado. El de *Maitreya* es, a nivel planetario, el mundo de la contaminación que ya vimos a escala cubana en *De donde son los cantantes*, región en que los residuos de las culturas y religiones tradicionales flotan desasidos de un centro de significación. El budismo y la santería se barajan con lo islámico. En *Maitreya* se plasma uno de los grandes temas de Sarduy: la bancarrota de las promesas de la Ilustración, entre ellas el concepto moderno de la nación, y la nostalgia por culturas tradicionales sólo rescatables en sus fragmentos degradados, incapaces ya de ser vehículos de lo sagrado.

Antes de pasar a las últimas novelas de Sarduy, recapitulemos qué cambio de paradigma se lleva a cabo en su obra, y qué nuevo modo anuncia o anticipa. No es necesario buscar cortes cronológicos decisivos y categóricos. Ya vimos cómo *De donde son los cantantes* es casi estrictamente contemporánea de *Calibán*. La obra de Sarduy coincide en sus inicios con el *boom*, pero desde el principio toma distancia de éste. La ensayística y la narrativa de la identidad se basaban en un modelo que podemos llamar filológico. El amor a la lengua, para ceñirnos a la etimología, conducía a buscar su origen y centro de significación, lo esencial de su modo de ser. Esa esencia, esa identidad, equivalencia u homología con los otros productos culturales, se manifestaba a través de dos modos principales de representación: grupos que 1) retienen más o menos intactos, inmunes a la historia, sus culturas tradicionales; 2) que están además organizados en familias de estructura patriarcal<sup>7</sup>. Los gru-

<sup>7</sup> Ver Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National romances of Latin America* (Berkeley: University of California Press, 1991), donde se propone que existe una rela-