

La nación desde *De donde son los cantantes* a *Pájaros de la playa*

En 1967, cuando apareció *De donde son los cantantes*, era evidente que, a pesar de los indiscutibles triunfos políticos, artísticos e ideológicos de la ensayística, y aún de la narrativa de la identidad cultural, existía una discordia manifiesta entre sus planteamientos y la realidad política y social de América Latina. En la narrativa, la transformación que se venía anunciando desde las obras tempranas de Juan Carlos Onetti, pongamos por caso, era el carácter eminentemente urbano de la nueva novela latinoamericana, contraria a toda ficción rural basada en atavismos primitivistas presuntamente reivindicatorios de culturas preoccidentales. En el ensayo, las voces magisteriales de los Rodó, Mariátegui, Henríquez Ureña, Reyes, Lezama Lima y hasta Paz, parecían encubrir, más que revelar, los mecanismos internos de la renovada cultura latinoamericana. En vez de una identidad, de una coincidencia entre visión artística y realidad, había más bien una disonancia que esas voces disimulaban con razones y relatos cuyo atractivo era indiscutible, pero que se perfilaban como una ideología caduca y una estética agotada. Es decir, se trataba de la construcción de imágenes, figuras, relatos y teorías cuya coherencia y capacidad de persuasión dependía de su poder para ocultar más que para revelar lo activo y vigente de la cultura latinoamericana del momento¹. El carácter y existencia misma de esas ficciones sobre la cultura, de más está decir, era un componente importante de la cultura misma en ciertos niveles, pero el descontento con el modelo de la «expresión» y la «identidad» era indiscutible a fines de los sesenta.

Por lo tardío de su independencia, la llegada en época reciente de numerosos africanos, la proximidad amenazadora de los Estados Unidos, y la irrupción de un movimiento revolucionario agudamente nacionalista, el tema de la identidad nacional ha sido una constante en la literatura cubana del siglo XX. Ya en el siglo XIX había sido tema obsesivo de pensadores patriotas como José Martí, que crearon el concepto de la nación cubana antes de que existiera ésta como tal, ni mucho menos como Estado. Este desfase en el inicio le ha dado al nacionalismo cuba-

¹ He desarrollado este tema en *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin-London: The University of Texas Press, 1985.

no, en su manifestación literaria tanto como en otras, una enorme vehemencia. En la isla, la tradición más reciente de la ensayística de la identidad parte de Jorge Mañach y su *Indagación del choteo*, de 1927, continúa en el ensayo de Juan Marinello *Americanismo y cubanismo literario*, de 1932, sigue en la obra de Fernando Ortiz, sobre todo en su importante conferencia de 1939 «Los negros y la cubanidad», continúa en *La expresión americana*, de José Lezama Lima, publicada en 1957, sigue en *Tientos y diferencias*, de Alejo Carpentier, que es de 1962, y cierra un ciclo en *Calibán*, de Roberto Fernández Retamar, que es de 1971, apenas cuatro años posterior a *De donde son los cantantes*, pero realmente anterior en términos de la evolución literaria e ideológica latinoamericana. Seguirán otras propuestas, inclusive las de Gustavo Pérez Firmat en *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature* (1989), y *La isla que se repite* (1989), de Antonio Benítez Rojo, que ofrecen polémicas revisiones de la tradición hechas desde el exilio².

Ortiz tuvo el valor de proclamar en 1939 que la «cubanidad» más arraigada era la de los negros, porque, a diferencia de los criollos blancos de cualquier origen, para aquéllos nunca hubo posibilidad de retorno a una madre patria añorada y acogedora. La patria de los negros tenía que ser Cuba. Es testimonio de su éxito como programa social y pedagógico que considerara la exclusión de lo africano de cualquier planteamiento sobre la cubanidad ni siquiera puede concebirse hoy, y que en última instancia lo propuesto por Fernández Retamar casi treinta años después no dista mucho de lo dicho por Ortiz. Todas las tendencias hacia la formulación de la cubanidad –inclusive en un libro como *La música en Cuba* (1946) de Carpentier– fueron canalizadas en Cuba por el grupo *Orígenes*, que dirigía Lezama Lima, y alcanza su expresión doctrinaria más pura en la obra de Cintio Vitier *Lo cubano en la poesía* (1958). Montada sobre un esquema providencialista hegeliano, la teoría de Vitier hace que la cubanidad sea una búsqueda de sí a través de la poesía, un reconocimiento y expresión de lo autóctono que alcanza su apoteosis en el verso del maestro Lezama. Esta es la tradición que hereda Sarduy, y que en su obra sufre la modificación más original de los últimos treinta años, culminando con su novela póstuma *Pájaros de la playa* (1993), que discutiré en este contexto luego de hacer un recorrido somero por las obras suyas anteriores que plantean el tema de lo cubano³.

² Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna* (Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1989); Gustavo Pérez-Firmat, *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

³ Aunque pretendo ampliar y mejorar lo dicho, las bases de mucho de lo que propongo aquí, así como un desarrollo más cabal de algunos temas, se encuentra en mi *La ruta de Severo Sarduy* (Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1986).

Aunque para 1967, cuando publica *De donde son los cantantes*, Sarduy hace ya siete años que vive exilado en París, este texto suyo aprovecha como ningún otro, muy en particular aquellos escritos en Cuba misma, la ruptura histórica, política y cultural que constituyó la Revolución para someter el discurso de lo cubano —y por extensión de lo latinoamericano— a un análisis disolvente que marca un hito en la literatura de la identidad en América Latina⁴. *De donde son los cantantes* es como un vasto tapiz que representa el mito de lo nacional, pero visto desde atrás, desde sus costuras, desde sus mecanismos de construcción, aun o sobre todo de aquellos de los cuales estamos menos conscientes. En esto asistió no poco a Sarduy haber estado inmerso en el movimiento estructuralista y postestructuralista, y conocer como ningún otro latinoamericano las teorías de Lacan y otros *maîtres à penser* del momento. En la novela se pone de manifiesto todo aquello que era necesario velar para preservar la coherencia de planteamientos anteriores de la cultura cubana y latinoamericana. En términos psicoanalíticos, que sólo utilizo por su accesibilidad, el texto de Sarduy ilumina una especie de denso y oscuro subconsciente cultural, liberando lo que permanecía reprimido, dramatizando, como en una psicomaquia, su juego de figuras y fantasmas. Por ejemplo, la pluralidad y fluidez de los roles sexuales que el lenguaje escamotea con sus géneros gramaticales se hacen manifiestas en la elaboración de los personajes, que son travestís de entrada, sin que sepamos cuál fue su sexo «de origen.» Lo sexual de aquí en adelante siempre será simulación en Sarduy. En *De donde son los cantantes* toda la cultura, desde el idioma mismo en adelante, aparece movida por una serie de perversiones generadas por el deseo, el ansia de poder y el sadismo, pero a la vez constituida por el afán de encubrirlas, de disimularlas, de traducirlas. Porque la liberación de lo reprimido no conduce tampoco a su celebración —no se trata de una literatura *gay* en el sentido partidista o enrolado que el término tiene hoy—. No hay panacea o narcisismo de ese tipo en la novela de Sarduy, como tampoco hay folklore. Se dramatizan componentes disimulados en la constitución de lo cubano, pero éstos aparecen, a su vez, como productos de pulsiones no menos perversas. Si quisiéramos darle nombre, se trata del elemento Bataille de la obra de Sarduy. Toda cultura es un entrelazamiento de códigos elaborados para canalizar esas fuerzas y hacer posible lo social y su representación —siempre dinámica, mutable, en vías de tergiversación— ambos susceptibles siempre a un análisis develador de sus mecanismos y estructuras de construcción.

De donde son los cantantes puede leerse, por lo tanto, como una crítica del proyecto origenista, a pesar de que Sarduy se declarará más tarde

⁴ Remito a mi edición crítica de *De donde son los cantantes* (Madrid: Cátedra, 1993).