

**D EL  
NEOBARROCO  
LITERARIO  
HISPANOAMERICANO**

*Campo Ricardo Burgos  
Jorge H. Cadavid*

## DE DÓNDE SON LOS CANTANTES: CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO NEOBARROCO

*Campo Ricardo Burgos López\**

Para efectos de este ensayo, consideraremos cuatro secciones: en primera instancia bosquejaremos brevemente algunos aspectos que atañen al tratamiento del espacio en el Barroco y el Neobarroco<sup>1</sup>, en segundo lugar precisaremos la alternativa metodológica elegida, en tercer lugar procederemos al análisis propiamente dicho del texto en cuestión, y finalmente señalaremos las conclusiones.

El objetivo sustancial que nos proponemos es determinar qué características ofrece el tratamiento del espacio en una novela representativa del Neobarroco como es *De dónde son los cantantes* de Severo Sarduy, obra publicada en 1967 que a decir de González Echevarría consagró a su autor<sup>2</sup>, y que a decir nuestro sólo puede calificarse de “novela” como una estrategia cómoda para no embrollarse mucho, pues su furioso experimentalismo la conduce en realidad por los caminos de la “antinovelística”. Asimismo, nos proponemos establecer la forma en que el tratamiento referido se articula con otros elementos esenciales del texto novelesco y con la totalidad de la obra. Por último, intentaremos relacionar el modo de tratar el espacio con algunos rasgos Barrocos y Neobarrocos, con los postulados estéti-

---

\* Actualmente candidato a la Maestría en Literatura Latinoamericana de la Pontificia Universidad Javeriana.

1 Por Barroco entenderemos el período que la historiografía tradicional (de la cual se mencionan luego algunos representantes) denomina “Barroco histórico” y que con sus más o sus menos abarca desde fines del siglo XVI hasta fines del siglo XVII. Por Neobarroco, esa literatura latinoamericana que en nuestro siglo comienza a abrirse paso a partir de la crisis del realismo en los años 30, y que pretende ser la expresión actual de aquel “Barroco histórico”. Este Neobarroco encontraría su más plena expresión literaria en la llamada “Nueva narrativa latinoamericana” de la cual son exponentes Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima, y diferentes obras de autores como Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti o Carlos Fuentes entre otros.

2 Roberto González Echevarría, *Introducción*, en Severo Sarduy, *De dónde son los cantantes*, Madrid, Cátedra, 1993 (1967), pág. 24.

cos manifestados por el mismo Severo Sarduy, y con algunas notas distintivas de la llamada “posmodernidad”.

## 1. El espacio en el Barroco y el Neobarroco

A partir del siglo XVI, de modo concomitante con las hipótesis cosmológicas copernicanas y keplerianas, el manierismo altera la unidad espacial y la armonía tan características del clasicismo renacentista; con el primer estilo posclásico las obras artísticas en general (literatura incluida) tienden a la descomposición, la desproporción, la atención a los detalles accesorios y la creación de un espacio caprichoso e irracional<sup>3</sup>. Consecuentemente, el Barroco, como bien señala Wolfflin, se inclina por crear un espacio cada vez más inaprehensible. La obra barroca (texto barroco incluido) revela atectonicidad, no es “redonda” ni total, produce la impresión de algo incompleto e inconexo, descompensado; por las mismas razones el espectador (y también el lector) sienten que se encuentran ante algo ilimitado o cuando menos ante algo cuyos límites no son claramente precisables<sup>4</sup>.

De manera más específica y refiriéndose al espacio en el campo de la literatura, Rousset recuerda que, a diferencia de lo que sucedía con los textos clasicistas del siglo XVIII, los textos barrocos multiplican los puntos de vista para el lector. Entre otras señas de identidad del tratamiento espacial durante el Barroco, enumera la desmesurada atención a los detalles en detrimento de la consideración del conjunto, la ausencia de homogeneidad, las rupturas internas de la obra, el estallido de las estructuras, la sensación de caos y el hecho de que el texto barroco no pareciera acabado (sería una obra abierta). De igual forma, el texto barroco gusta de la construcción de planos que se deslizan entre sí, que se interpenetran (ejemplo evidente sería el juego de introducir el teatro dentro del teatro)<sup>5</sup>.

Ya en el caso del Neobarroco, entre otras observaciones, Severo Sarduy hace algunas sobre el elemento espacial. Como “retombée” resultante de las teorías cosmológicas contemporáneas (fundamentalmente la Teoría de la relatividad y la tesis de la Gran explosión (*Big Bang*)) la obra literaria actual (cuando menos la de estirpe Neobarroca) pierde completamente sus puntos de referencia y deriva en el vacío<sup>6</sup>. Frente a la estructura del texto clásico, la obra de esta clase exhibe una exacerbada desestructuración y la falta de un tiempo y un espacio comunes (sólo hay yuxtaposición de tiempos y espacios). La obra neobarroca ya no intenta repre-

3 Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo II, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969 (1951), cap. VI.

4 *Ibíd.* Capítulo VII.

5 Jean Rousset, *Circe y el pavo real*, Madrid, Seix Barral, 1972, capítulos VIII y IX.

6 Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el Barroco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, Parte Uno, capítulo IV.

sentar un objeto como tal, ni privilegia un especial punto de vista; por no ser centrada, proviene de todas partes y es ampliable al infinito<sup>7</sup>. Los distintos espacios de la obra neobarroca se contradicen entre sí sin llegar a complementarse ni cerrarse, y permaneciendo siempre inconclusos<sup>8</sup>. Por los demás, tal modo de tratar el espacio en la literatura no sería sino una expresión más de ese particular gusto de nuestro tiempo (gusto “posmoderno” o “neobarroco”) que se complacería en buscar formas primordialmente desintegradas, inseparables, polidimensionales y mudables<sup>9</sup>.

## 2. Modo de lectura

Para analizar el tratamiento del elemento espacial en *De dónde son los cantantes* nos basaremos en algunas apreciaciones al respecto formuladas por Ubersfeld<sup>10</sup>, apreciaciones que, aunque se refieren al teatro, pueden extrapolarse —salvedades de por medio— a un texto novelesco como el de Sarduy (y más considerando que la disposición del texto del cubano está muy entremezclada con la disposición de un texto teatral). Parte por parte del libro —a fin de definir el espacio de la obra— tomaremos nota de los aspectos que puedan asimilarse a una determinación local: nombres de lugar (comunes y geográficos) y elementos espaciales en general. A lo anterior, añadiremos los juegos espaciales habituales y diversas “ilusiones ópticas” a las que es tan propenso el autor, indagando asimismo por sus posibles consecuencias para nuestro propósito. La idea es determinar qué clase de representación espacial ofrece el texto novelesco infiriéndola y configurándola desde las premisas que el texto mismo pueda proporcionar. Para ello, como sostiene Ubersfeld<sup>11</sup>, tomaremos en cuenta que el espacio de un texto no sólo alude a un lugar social concreto, sino que traspone icónicamente ciertas jerarquizaciones y características del espacio social epocal. Recordaremos también con Francastel, que el modo de representación del espacio en la obra de arte, está en función de los conocimientos técnico-teóricos y de las creencias y móviles de acción de una sociedad dada<sup>12</sup>. El espacio en la obra de arte es la expresión de cierta figura del mundo “para una época y para un grupo de hombres dados” (154). No hay representación artística del espacio “que se aleje de una apreciación intelectual y social de los valores” (173). Añadamos finalmente que en nuestro análisis, no consideraremos las formas o figuras que adopta el texto impreso sobre la página en blanco.

---

7 *Ibid.*, págs. 199-204.

8 Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*. En varios autores, *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1992, págs. 171-172.

9 Ómar Calabrese, *La era Neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 12.

10 Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.

11 *Ibid.*, págs. 119-120.

12 Pierre Francastel, *Sociología del arte*, Madrid, Alianza-Emecé, 1975, pág. 155.

Aunque el afán pictográfico de un texto como *De dónde son los cantantes* salta a la vista, tal análisis comportaría una serie de apuntes puramente plásticos que en este caso desbordarían nuestro propósito<sup>13</sup>.

### 3. Tratamiento del espacio en “*De dónde son los cantantes*”

#### *Parte 1: Curriculum cubense*

Entre los rasgos más sobresalientes de esta parte del libro que el mismo Sarduy señala como “presentación”<sup>14</sup>, podemos mencionar los siguientes:

- a) El espacio aludido es el de una ciudad moderna, una “Habana hipermoderna e irreal” como sugiere González Echevarría<sup>15</sup>. Ello se deduce de los “rascacielos de cristal” (92), el “Self-service” (96), las “escaleras automáticas” (97) y la profusión de edificios en el capítulo. No obstante, esta “hipermodernidad” aséptica, Sarduy la hace convivir con otra ciudad en ruinas (Auxilio y Socorro avanzan hacia el *self-service* en medio de “carapachos de autos oxidados” (96), “latas” (96), “ruedas de bicicletas achatadas” (96), “cláxones musgosos” (96), “escoria” (96), “motores Diesel en desecho” (96), “agua verde empozada” (96) y con una ciudad kitsch (en el *self-service* —por decir algo— “tanto los manjares como los platos que los contienen están hechos de material plástico” (99). En una abrupta unión barroca, Sarduy nos muestra una peculiar ciudad moderna-pasteurizada-ruinosa-kitsch. Una ciudad colorida, sintética, pop y plástica. Una ciudad que recuerda mucho la transcripción de un modelo arquitectónico norteamericano, que en un sitio como el trópico, hace penoso contraste con tanto *detritus* y tanta cursilería. Con esta clase de descripción —a nuestro modo de ver— Sarduy consigue dos objetivos: en primer lugar hace una crítica burlesca de esa modernidad latinoamericana que literalmente acaba “comiendo plástico” y en segundo lugar (basándose precisamente en esa comida plástica y en tanto énfasis en lo sintético y artificial) revela de entrada que el espacio es puramente ficticio, un artificio, un “escenario teatral” que deliberadamente desea hacer notar que es teatral, una simulación, una ilusión que voluntariamente desea exhibirse como inverosímil.

---

13 De todos modos, no dejaría de ser interesante examinar el texto impreso de *De dónde son los cantantes* considerando cada página como si fuera una pintura, estudiándola únicamente por su valor plástico. Este tipo de manejo del espacio podría relacionarse con el que revelan textos más tradicionales, movimientos pictóricos del momento, y la misma estética Barroca.

14 Severo Sarduy, *De dónde son los cantantes*, Madrid, Cátedra, 1993 (1967), p. 236. Todas las citas posteriores de la novela de Sarduy, corresponden a esta edición. El número de página va inmediatamente después de la cita.

15 Roberto González Echevarría, *op. cit.*, pág. 68.

- b) El autor discute con sus personajes e incluso debe soportar la crítica de ellos por su modo de escribir (101). Mediante este recurso Sarduy desjerarquiza la autoridad tradicional en la obra literaria, el punto de vista del autor ya no es el preponderante porque sólo representa uno más que es tan válido como el de cualquier otro personaje de la obra. Para el caso del espacio, la consecuencia es evidente: ya no hay un lugar privilegiado en la obra, todos los espacios son equivalentes. Asimismo, al confundir al autor con sus personajes, Sarduy ha fusionado dos territorios que tradicionalmente se mantienen separados, ha trasgredido esa línea imaginaria o real según la cual existen cuando menos dos regiones (autor y personajes, la realidad y la ficción); cuando los dos espacios se convierten en uno solo ya no es tan fácil aseverar qué es lo real y qué es lo ficticio, de cierto modo el espacio entero se torna ficcional, se expanden el teatro y la ilusión. La obra se ha salido de sus límites y entonces advertimos que ya no es tan fácil fijárselos, que incluso nosotros mismos en cuanto lectores hemos perdido pie y ya no sabemos exactamente cuál es el lugar que nos corresponde. Mediante esta difusión espacial o intromisión de planos, Sarduy logra sumirnos en la incertidumbre.
- c) Al comienzo de esta parte, Auxilio y Socorro van en busca de Dios y descubren que solamente está su ausencia, que “nos hemos quedado y los dioses se fueron, cogieron el barco, se fueron en camioneta, atravesaron la frontera, se cagaron en los Pirineos. Se fueron todos” (92). Ante la revelación, Auxilio y Socorro se sienten en la Nada, exiliadas en cualquier parte, sin punto de referencia. A través de esta escena, Sarduy muestra la situación contemporánea del hombre: hoy la especie humana no está en ninguna parte porque si no hay referentes no hay ninguna parte, está exiliada de un centro inexistente, orbitando un eje que no existe; está en el vacío pero por definición nada puede “estar” en el vacío (el hombre simplemente ya no está). El nihilismo que es el signo de nuestros tiempos obliga al hombre a estar “des-referido”, en cierto modo a carecer de espacio, a estar “des-espacializado”.
- d) Para describir el self-service, Sarduy inserta una “nota” de media página cuya única función es mostrarnos el interior de este sitio entre falso, plástico y kitsch (99). Respecto de este “sacar un espacio aparte” del texto principal, a fin de pormenorizarlo en una nota donde se supone que va información subordinada o secundaria, vale la pena hacer dos consideraciones: lo primero es que desde el comienzo de la novela, en ciertos sectores de la misma el espacio es literalmente arrinconado, minimizado, exprofeso colocado como paratexto, a propósito ubicado en un sitio donde se supone que va lo menos importante. Si sólo tuviéramos en cuenta este aspecto podríamos concluir que el espacio es degradado al nivel de lo marginal. Empero, si esto es así, también vale lo contrario. Porque si el espacio del self-service se inserta todo en un paratexto, lo cierto es que es un paratexto atípico, una nota que no va en la parte inferior

de la página y en la letra diminuta sino una nota que va “con todas las de la ley”, ocupando media página con el mismo tipo y el mismo tamaño de letra del texto principal. El espacio del *self-service* es sencillamente un detalle que se exalta, una minucia que merece el primer plano; el espacio se eleva por sobre lo demás y como señalábamos en la primera sección, se incurre en un tópico barroco: la atención desmedida al pormenor sin considerar el conjunto. Curiosa paradoja ésta que degrada y exalta a la vez, que inferioriza y superioriza. Un espacio se esconde y se revela, se recuerda otra vez que el espacio es cuestión del punto de vista, apariencia, ilusión óptica (¿todo espacio es alucinación?). Nuevamente Sarduy consigue intranquilizarnos.

### ***Parte 2: Junto al río de Cenizas de Rosa***

Entre los rasgos más destacados de esta parte del libro señalemos los siguientes:

- a) El espacio geográfico es el barrio chino de La Habana, especialmente el ambiente sórdido y oscuro de bares y burdeles. Este barrio tiene sus propios olores (“Huelen. Sí es el tufillo: arroz cantonés con soja, salsa negra. Hay algo más: orina de perro...; más: té” (110); huele a lukum (124), a “humo de Camel mentolado” (126), a “lejía empozada” (128), a “orina de gato” (129), a opio (130-131)). Es un barrio de chulos, prostitutas y matones. Lugar también en decadencia multicolor (“Detrás, un río de tuercas y latas oxidadas divide un paisaje anaranjado y negro; a sus meandros descienden terrazas vacías, naves de latón mohoso, portales cenicientos cuyos muebles ha blanqueado el musgo” (118)). Respecto del espacio esterilizado-ruinoso-kitsch de la primera parte, el espacio de la segunda parte sólo conserva los últimos dos adjetivos: es ruinoso y kitsch. Aunque se intersectan en los rasgos ya mencionados, los dos espacios geográficos de las dos primeras partes no son intuibles mediante una sola visión; como afirma Sarduy en *Ensayos generales sobre el Barroco*, son “espacios no comprendidos en un espacio universal”<sup>16</sup>
- b) El barrio chino como tal no es espacio totalmente coherente (en la página 110 un lector se queja ante el autor porque en su dibujo de este barrio chino, el escritor inserta una canción que nada tiene que ver con la idiosincrasia del lugar). Mediante este descuido voluntario, Sarduy muestra de nuevo que el espacio es completamente ficticio, imaginario; que aunque usa como motivo un referente concreto, sin embargo, no deja de ser un espacio de ficción; de igual modo, esta deliberada incoherencia posibilita la autoconciencia y la metaficción peculiares de la literatura barroca y en especial de la posmoderna. De cierta manera, la creación de un espacio que a propósito se busca inexacto

16 Severo Sarduy, *op.cit.*, pág. 199.

es también un modo de minimizarlo, de restarle importancia; es como si Sarduy incluyera un “semiespacio” para salir del paso en la novela, para cumplirle a la “burocracia literaria” que siempre demanda este tipo de requisitos en una obra.

- c) Como señalábamos en el ítem anterior, nuevamente en esta parte los lectores controvierten al escritor, los personajes novelescos hacen objeciones al autor o le llaman la atención. Como ya se anotó también, es este un recurso para fusionar espacios del lector, escritor y personajes; recurso que en últimas expande la ficción, multiplica los puntos de vista y desasegura a quien lee (obsesión evidente en el Sarduy de este texto, y que está en consonancia con el objetivo de lo que Barthes llama “textos de goce”: colocar en estado de pérdida, desacomodar al lector, hacerle vacilar sus fundamentos históricos, psicológicos y culturales, ponerlo en crisis en relación con el lenguaje<sup>17</sup>). De igual modo, vale la pena traer a colación lo que Orozco Díaz apunta a este respecto<sup>18</sup>. Estos desbordamientos ficcionales y metaficcionales corresponderían a cuatro propósitos: primero responderían al afán efectista tan notorio en el Barroco; segundo, harían consciente al lector de que la llamada realidad es otra ficción (el tópico del “*theatrum mundi*” que tanto engolosinó al siglo XVII español); tercero, sería una expresión de la madurez y autoconciencia literaria, una buena oportunidad de hacer crítica literaria y artística desde la misma obra; cuarto, obligarían al lector o espectador a pasar desde su cómodo papel de “contemplador” al más incierto rol de “contemplado”<sup>19</sup>.

---

17 Roland Barthes, *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, pág. 22.

18 Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, capítulo V. Aunque en este capítulo Orozco se ocupa esencialmente de la inserción del teatro dentro del teatro en el período Barroco, lo cierto es que él lo analiza como un desbordamiento de la ficción más o menos en los mismos términos que lo planteamos aquí para el caso de Sarduy, y por ello no consideramos un exabrupto extrapolarlo a nuestro análisis.

19 Con relación a este punto ulterior, uno de los paradigmas sería la obra de Bernini (que además de arquitecto era escritor) *La comedia de los dos teatros* representada en 1637. Según recuerda Orozco Díaz “Cuando se corrió el telón los espectadores quedaron sorprendidos, viendo, que al otro lado de la escena, frente a ellos, se veía otro auditorio, tal como si se estuvieran viendo en un espejo a través del escenario. El efecto se conseguía en parte con actores y en parte pintado, para dar la sensación de profundidad. Hacia el final de la representación de la comedia aparecieron lacayos con coches y caballos, como si en realidad todo se preparase para la salida del teatro. Entonces apareció la Muerte con su guadaña, y el director de la comedia anunció que una escena pavorosa sucedería al descorrerse el telón final. El hecho de que el público que se encontraba contemplando se sintiera al mismo tiempo como si estuviera siendo contemplado, era como convertirse en elemento activo, parte o personaje de la representación... Si los que asistían habían de pensar en la reacción de aquel público que tenía enfrente ante lo representado, igualmente se sentirían inquietos con ese refuerzo de lo teatral y con la presencia de la Muerte” (203-204).

- d) Una porción significativa del texto de esta parte dos, se encuentra dispuesta siguiendo las pautas de un texto teatral. Para el caso del espacio, tal disposición trae las mismas consecuencias que se derivan para este aspecto en los textos de teatro. Como apunta Ubersfeld<sup>20</sup>, las descripciones espaciales de este tipo de obras tienden a ser flojas. “Se trata, por lo demás, de descripciones funcionales” (109), con bastantes huecos o zonas vacías. De cierto modo, a diferencia del texto novelesco tradicional donde la descripción del espacio o su sugerencia están integrados al texto, en esta parte dos de una obra como la del cubano, es frecuente que el tratamiento del espacio venga “empaquetado”; igual que en el texto teatral, las descripciones espaciales no vienen integradas al texto sino que vienen en “paquetes” apartados del texto principal a modo de notas subordinadas (como se ve en las páginas 112, 128 y en general todas esas indicaciones entre paréntesis que embolsan anotaciones necesarias para la configuración textual y que —dicho sea de paso— en la mayoría de los casos no se refieren al espacio (el tratamiento espacial sólo sería un caso particular de esa tendencia de la novela a entregarle al lector los elementos para armar la escena, pero no la escena ya armada; la obra obliga al lector a convertirse en una suerte de “director teatral” que, con los componentes que se le entregan, tiene que estructurar su propia “puesta en escena”)).

### *Parte 3: La Dolores Rondón*

Entre los rasgos más destacados de esta parte del libro señalemos los siguientes:

- a) El espacio geográfico corresponde al de las altas y bajas de la vida de la mulata Dolores Rondón. Habitante de provincia, Dolores Rondón llega a Camagüey, contrae matrimonio con un político y finalmente alcanza La Habana; debido a que su esposo cae en desgracia, acaba su vida en un hotel miserable del mismo Camagüey. Básicamente, la parte tres se estructura alrededor del contraste provincia-capital, periferia-centro. A la provincia se asocian inmovilidad (por ello antes de salir de su terruño Dolores Rondón dice que “Salir del hoyo. El que no cambia se estanca. Hay que moverse” (145)), atraso (la provincia es fango, aguaceros, charcos, carreteras con bueyes (145), es ausencia de aire acondicionado (147), falta de agua (153), polvo, carencia de restaurantes chinos (159)), La capital —aparte de los restaurantes chinos— es poder, triunfo (160), “la gran vida” (161). No obstante, Dolores descubrirá que la capital es también corrupción, tráfico de influencias, politiquería, hipócrita vida cortesana (161 a 164). Dolores Rondón supone que existen lugares privilegiados y por ello via-

---

20 Anne Ubersfeld, *op. cit.*, pág. 109.

ja desde la periferia hacia lo que ella supone “centro”, empero, encontrará que ello es sólo una ficción. En realidad, la capital es tan deprimente como la provincia; ambos son espacios desamparados, en ambos se orbita alrededor de nada. Otra vez —cómo en las partes uno y dos del texto— todo cuanto resta es ruina y kitsch. Otra vez el vacío.

- b) Mientras en las partes uno y dos del texto, la disposición en forma de obra teatral aparecía pero alternándose con la disposición tradicional de un texto novelesco, ello no sucede en “La Dolores Rondón”. En esta parte tres, el texto se dispone de manera absoluta como teatro y por ello se asumen plenamente las consecuencias para el espacio: subordinación del elemento espacial a otros componentes novelescos, “empaquetamiento”, tratamiento del espacio a modo de paratexto importante-inimportante, descripciones espaciales flojas, espacio con tantos huecos como un queso gruyere, y, sobre todo, la *no* integración del elemento espacial con el conjunto del texto, el espacio no forma una composición con los demás elementos novelescos (tiempo, personajes o trama) sino que simplemente está añadido (es como la pieza que hace parte de una máquina pero no está integrada al interior de la máquina sino que está colocada a un lado de ella, apenas yuxtapuesta).
- c) Nuevamente los narradores discuten con los personajes, los personajes desobedecen a los narradores, los personajes corrigen a los narradores... Hay toda una serie de esta clase de confusiones que para el caso del espacio representan las consecuencias señaladas: puntos de vista multiplicados, ausencia de espacios privilegiados, fusión de regiones tradicionalmente separadas, desbordamiento y exacerbación del espacio ficticio, ilusiones ópticas, etc. La desestructuración así lograda contribuiría a desasegurar al lector, controvertir lo que puede llamarse realidad, y sería expresión de la autoconciencia y metaficcionalidad neobarrocas.
- d) Considerados en conjunto los tres espacios geográficos de cada una de las tres partes del texto, lo cierto es que no configuran un espacio común. Como manifiesta Sarduy en *Ensayos generales sobre el Barroco*, la novela en cuestión: “se estructuraría —o más bien se desestructuraría— como una continuidad de espacios yuxtapuestos y autónomos, válido cada uno solamente para el personaje que lo centra... sin posible denominador común”<sup>21</sup>. Luego agrega que si el lector totalizara los distintos puntos de vista inherentes a cada espacio “la particularidad de éstos, lejos de disiparse, es, al contrario, conservada, integrada: espacios no comprendidos en un espacio universal... y que implican la generación de sus propias geometrías... coexistentes y variables”<sup>22</sup>.

21 Severo Sarduy, *op.cit.*, pág. 199.

22 *Ibid.*, pág. 199.

#### **Parte 4: La entrada de Cristo en La Habana**

Entre los rasgos a destacarse de esta parte del libro mencionemos los siguientes:

- a) El espacio geográfico corresponde nuevamente a un viaje tras el cual sólo queda el vacío (cifra del nihilismo). Auxilio y Socorro se desplazan desde una España de varios siglos atrás hasta una Cuba contemporánea finalizando la aventura en una Habana hipermoderna donde paradójicamente cae nieve. Otra vez como en las tres partes anteriores del texto, todo acaba en la nada y la muerte (en la parte uno, muerto Dios, Auxilio y Socorro quedan flotando en el vacío; en la parte dos, todo finalizará con la muerte de Flor de Loto; en la parte tres el viaje culmina con la ruina de Dolores Rondón que la deja en ninguna parte y que sin remedio la arrastrará a la muerte; en la parte cuatro, Auxilio y Socorro otra vez son abandonadas por el Cristo que se muere). Como ya lo anotamos, esa es una constante espacial de *De dónde son los cantantes*: siempre se acaba derivando en el vacío, en ningún lugar, en ese no-espacio que significa la muerte. Como sucedió también en las partes uno, dos y tres, la parte cuatro está signada por la ruina (representada en la putrefacción progresiva del Cristo de madera y en lo que el mismo Sarduy llama en la *Nota* postretera del libro, la corrupción “del tiempo, del contexto” (236)) y el kitsch (para comprobar esto último sólo basta abrir el libro en cualquier página de cualquiera de las partes del libro).
- b) En esta parte cuatro vale la pena llamar la atención sobre una característica barroca referida al espacio que ya habíamos traído a cuento en la primera sección: la desproporcionada atención de los detalles en detrimento de la consideración del conjunto. En este caso hay una magnífica hipertrofia del detalle en el caso del tapiz que les obsequian a Socorro y Auxilio; un solo objeto como este tapiz merece que se le describa y se le historie a lo largo de varias páginas (182, 183, 184 y 185). Esta hiperdescripción de una sola cosa no sólo desproporciona la visión del conjunto sino que —como es habitual en esta novela— contribuye a desintegrar más ese espacio que ya hemos visto que de por sí ya está bastante descoyuntado con relación al conjunto (otros ejemplos en la misma línea serían las descripciones espaciales de detalles en las páginas 201 y 202).
- c) Reaparecen también en esta parte las confusiones de planos entre los personajes novelescos y el escritor, con las consecuencias espaciales que ya hemos reseñado.
- d) Ocasionalmente —y como sucedía en las partes uno, dos y tres— hay fragmentos con la disposición textual de una obra de teatro. Dado que ya lo hemos comentado, no haremos aclaraciones adicionales.

#### 4. Conclusiones<sup>23</sup>

- a) El tratamiento del espacio geográfico en la obra no posibilita su integración en un espacio común o universal. Los espacios geográficos correspondientes a cada una de las partes de la novela no se estructuran en una sola región, sino que se yuxtaponen y nada más. Están juntas pero no integradas. No obstante, si desde esta perspectiva no hay comunidad, si la hay desde aquello a lo que aluden: los cuatro espacios de las cuatro partes constituyen un signo del vacío, del derivar en la nada, del no-espacio de la muerte; además son lugares que si se recorren, siempre terminarán conduciendo a esa nada y esa muerte que son el irrefutable telón de fondo. Fuera de lo anterior, otro punto en que hay comunión de los cuatro espacios de las cuatro partes, son la ruina y el kitsch: estos dos rasgos presiden siempre las descripciones tiñéndolas de un toque tragicómico y contribuyendo al propósito del escritor, de que el lector siempre tenga presente que se encuentra ante un espacio ficticio.
- b) Las confusiones de planos tan persistentes en la obra entre lector, autor y personajes novelescos, cumplirían múltiples funciones. Entre ellas podríamos mencionar la multiplicación de puntos de vista, la ausencia de espacios privilegiados, la fusión de regiones tradicionalmente separadas en la literatura, el desbordamiento y exacerbación del espacio ficticio, la eliminación de referentes y centros, y el ilusionismo óptico. Asimismo, contribuirían al propósito barroco de hacer que el lector contemple la realidad como otra ficción, al propósito del autor de hacer un poco de crítica literaria desde la misma literatura, y al objetivo del mismo autor (humanamente disculpable y quizás irremediable en nuestra especie) de darle rienda suelta su propio narcisismo (respecto a esto último recordemos que estos juegos de espejos, como bien anota Bustillo, en el fondo revelarían “un afán por ver la propia imagen reflejada, de hacerse observándose”<sup>24</sup>).
- c) Constantemente, la obra intercala la disposición general de un texto del género novelesco con la disposición de un texto del género teatral. Para el caso del espacio, las consecuencias son las ya mencionadas: subordinación del elemento espacial a otros componentes novelescos, “empaquetamiento”, tratamiento del espacio a modo de paratexto importante-inimportante, flojas descripciones espaciales, *espacio con múltiples vacíos y, esencialmente, la no integración*

---

<sup>23</sup> Aunque la “Nota” final de la novela corresponde a una quinta parte del texto, lo cierto es que por ser una primera explicación y primera clave de las cuatro partes anteriores (es decir, por constituirse en paratexto), no ha sido incluida en el análisis.

<sup>24</sup> Carmen Bustillo, *Barroco y América Latina, un itinerario inconcluso*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, pág. 120.

del elemento espacial con el conjunto del texto (otra vez hay yuxtaposición pero no estructuración). En *De dónde son los cantantes*, el lector tiene la responsabilidad de estructurar el espacio con el conjunto del texto, ya que este elemento no se lo entregan armado con los demás.

- d) Como puede deducirse a partir de los rasgos ya descritos, el tratamiento del espacio en la novela *De dónde son los cantantes* es solidario con los presupuestos estéticos del Barroco según Severo Sarduy (presupuestos que por estar sintetizados en la primera sección, no repetiremos aquí). Asimismo, este tratamiento del espacio se corresponde con la figura del mundo propia del gusto Posmoderno o Neobarroco, que se complace en la búsqueda de formas desintegradas, inestables, polidimensionales y mudables, y que desde el punto de vista de los valores ha recalado en el nihilismo. De igual modo, señalemos que así como *De dónde son los cantantes* rompe con los elementos más convencionales de la narrativa (no intenta representar el tiempo y sólo deja vestigios de una temporalidad; no se esfuerza por crear personajes pues sólo hay apariencias de ellos; no incurre en diálogos pues los personajes se expresan de modo deliberadamente artificial; no existe familia ni genealogía que centren la historia y le den cohesión al relato<sup>25</sup>), el tratamiento del espacio se encuentra en consonancia con tal proyecto.

## Bibliografía

- BARTHES, ROLAND. *El placer del texto*, Buenos Aires, siglo XXI Editores, 1974.
- BUSTILLO, CARMEN. *Barroco y América Latina, un itinerario inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1992.
- CALABRESE, OMAR. *La era Neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989.
- FRANCASTEL, PIERRE. *Sociología del arte*, Madrid, Alianza-Emecé Editores, 1975.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO. *Introducción*, En Severo Sarduy, *De dónde son los cantantes*, Madrid, Cátedra, 1993 (1967).

---

25 Roberto González Echevarría, *op. cit.*, págs. 42-44.

HAUSER, ARNOLD. *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo II, Guadarrama, Madrid, 1969 (1951).

OROZCO DÍAZ, EMILIO. *El teatro y la teatralidad en el Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

ROUSSET, JEAN. *Circe y el pavo real*, Madrid, Seix Barral, 1972.

SARDUY, SEVERO. *Ensayos generales sobre el Barroco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

SARDUY, SEVERO. *Barroco y Neobarroco*, en varios autores, *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1992.

SARDUY, SEVERO. *De dónde son los cantantes*, Madrid, Cátedra, 1993 (1967).

ÜBERSFELD, ANNE. *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.