

Gestos: embrión de un neobarroco gestual

Alumno: Emilio José Guareño Valencia

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| Introducción..... | 2 |
| 1.Hacia una poética gestual..... | 3 |
| 1.2. Action Painting..... | 7 |
| 1.3. <i>Nouveau Roman</i>..... | 10 |
| 1.4. Técnicas plásticas (del texto)..... | 14 |
| 2. La novela agógica | 18 |
| Conclusiones | 26 |
| Bibliografía..... | 27 |
| Anexos..... | 29 |

Introducción

En el origen de cualquier objeto se encuentran sus elementos esenciales. Si queremos realizar un acercamiento a la vasta poética de Severo Sarduy tenemos la obligación de considerar su primera novela, *Gestos* (1963). Novela olvidada por la crítica y lectores, lo que ha provocado que no sea editada en la actualidad o, como ejemplo emblemático, que el propio Gustavo Guerrero olvide reseñarla en su introducción a las *Obras completas*, cuando después de nombrar la importancia de los “materiales genéticos [...] de las seis novelas” pasa a estudiarlos extensamente pero comenzando con *De donde son los cantantes* (aunque la novela es la primera de la sección III “Novelas”).

Más que por la importancia de periodizar los acontecimientos, desarrollaremos una cronología histórica y biográfica con la intención de cartografiar las diferentes discusiones estéticas: de Cuba a París, de *Orígenes* a *Ciclón*, de Piñera a Lezama, de la pintura al *Nouveau roman*. Espacios influyentes que fluctúan. Gestos en círculos concéntricos, que son palabras-gestos marcadas por un ritmo regular, estático, secreto. Todo se mueve y da vueltas, hasta que la explosión permite el estallido fulminante.

Así pues, se tratará de delimitar la importancia de estos gestos, de estos espacios influyentes, teniendo en cuenta que la historia condiciona al hombre pero no al genio, es decir, podremos explicar al hombre por sus circunstancias, pero solo podremos explicar al genio desde el distanciamiento o la superación de las mismas. Por lo que este trabajo será un continuum de tradición y ruptura de una novela que configura el rumbo de toda una obra

1. Hacia una poética gestual

En el origen de la autobiografía de Severo Sarduy se encuentra su madre, quien le dirige una epístola realizando una pequeña reconstrucción de los años previos a su nacimiento. En concreto, el momento en el que conoce a su padre, en 1932, es decir, cuando Sarduy se hace posible. Después de desarrollar algunos detalles de su noviazgo, su madre le escribe “[...] llevamos 3 años de relaciones; con gran sacrificio nos casamos, pues era una época de terrible miseria”¹. Era la primera mitad de 1930 y Cuba sufría la primera crisis política importante en los años de independencia. Ante la creciente agitación social, por los desencantos del periodo, Gerardo Machado (líder del Partido Liberal y presidente desde 1924) llevó a cabo una reforma de la Constitución para ocupar la presidencia dos años, que nuevamente ampliaría hasta seis más. En este intento por mantener la estabilidad, comenzaron las rebeliones orquestadas por grupos estudiantiles, marxistas y anarquistas.

Pero lo que empezó con pequeñas revueltas de grupos tradicionalmente opuestos a este régimen, se propagó por las clases acomodadas, desembocando en la creación del ABC, organización fáctica fundada en 1931. Aumentaron el nivel de violencia y los ataques al gobierno, por lo que el tono de la disconformidad cada vez estaba más lejos de una simple crisis postcolonial.

Los vecinos del norte, Estados Unidos, vigilaban con cautela estos últimos acontecimientos, puesto que no eran pocos los intereses económicos que dependían de la estabilidad cubana. Debido a las presiones desde Norteamérica y a la falta de apoyo del cuerpo militar, Machado dejó la presidencia y se exilió de Cuba, constituyéndose un gobierno liderado por Carlos Manuel de Céspedes, quien reimplantó la constitución de 1901. Sin embargo este gobierno, después de las primeras tibias reformas, no respondió a la necesidad de cambio que los grupos movelistas pedían. De este modo, organizaciones universitarias como el Directorio Estudiantil Universitario (DEU) y el Ala Izquierda Estudiantil y militares rebeldes, donde se encontraba Fulgencio Batista, lograron la sustitución a la presidencia de Céspedes por Ramón Grau San Martín. Así, se logró lo que se denominaba el “gobierno de los estudiantes”. En este entorno de convulsión política la figura de Fulgencio Batista comenzaba a ser importante. Ante la incomodidad de los Estados Unidos con la presidencia de Grau por la integración de algunos sectores antiimperialistas en el poder, el “gobierno de los estudiantes” fue

¹ Cfr. *Entrevista a Severo Sarduy en A fondo*, Joaquín Soler Serrano. [online] Disponible en: <https://vimeo.com/63373559> [Recuperado el 9 Jul. 2016]. Fue realizada en 1976.

sustituido, provocando un periodo de absoluto caos político, donde se llegaron dar tres presidente en tan solo dos años.

Entretanto nace Severo Sarduy en la provincia de Camagüey el 25 de febrero de 1937. De su familia poco se sabe: algún antepasado chino de los azucareros emigrados a partir de 1848 y con raíces hispánicas catalanas o vascas. Su padre trabajaba en los Ferrocarriles Consolidados de Cuba y tenía cierta facilidad para crear décimas de corte popular. Aun así, los estudios de letras no eran del agrado familiar por lo que termina estudiando medicina en la Universidad de La Habana. Pero su vocación literaria venía de largo, puesto que antes de pisar la capital ya había dado a conocer su primer poema “de vanguardia” en la Imprenta Jofre de su ciudad natal, pagado por él mismo en 1953 con el nombre de “Tres”². Aunque el primero que realmente fue publicado y editado salió en *Ciclón* (4, julio 1955) con el título de “Poema” inserto en una breve antología de jóvenes poetas cubanos. Llega a La Habana en 1958, pero las continuas intervenciones en el curso académico, por huelgas y protestas, hicieron imposible que sus estudios de medicina prosperaran. En la capital, mientras trabaja en una empresa de publicidad, se sumerge en la atmósfera cultural y conoce a varias figuras que le van a acompañar de diferente manera a lo largo de toda su vida: José Rodríguez Feo, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante y Virgilio Piñera.

Por entonces, Fulgencio Batista había llegado al poder tras un golpe de estado en 1952 que terminaba con doce años del periodo democrático más próspero hasta el momento (iniciado en 1940 con la Segunda República), con la constitución del 41 y con el gobierno del Partido Revolucionario Cubano Auténtico (PRCA), quienes revocaron la legislatura democrática de Batista en 1944 y se mantuvieron en el poder con las presidencias de Grau San Martín y Prío Socarrás. Aunque el aumento de los derechos sociales y laborales fue una parte importante de los gobiernos “auténticos”, el entramado de corrupción en torno a las mercancías importadas hizo que el descrédito popular fuera absoluto. Prueba de este desencanto fue la poca resistencia que el pueblo cubano ofreció al golpe de estado de Batista. No por ello, la llegada de Fulgencio Batista al poder consiguió la estabilidad y prosperidad pretendida. Muy al contrario, el golpe de marzo de 1952 desencadenó un periodo de insurrección de múltiples bandos, cuyo resultado fue la Revolución de 1959.

² Severo Sarduy, “Textos inéditos de Severo Sarduy: *Ciclón/Diagonal-Armand/Arenas*”, *Revista Iberoamericana* 57,154, Enero-Marzo 1991, p. 327.

Tras la llegada de Fidel Castro en el poder, Sarduy empieza a ser reconocido nacionalmente gracias, en parte, a haber apoyado al Movimiento del 26 de Julio, por lo que participó con frecuencia en *Lunes de Revolución*, suplemento cultural de *Revolución*, y otras revistas de tirada nacional. En este mismo año, Sarduy recibe una beca del Gobierno revolucionario para estudiar crítica de arte en la École du Louvre de París, aunque en un principio su intención era ir a Madrid, idea que descartó al ser consciente del pobre ambiente cultural³. A pesar del gran apoyo que los intelectuales tuvieron en los inicios, pronto el régimen castrista dio síntomas de totalitarismo, censurando *Lunes de Revolución*, controlando la prensa y persiguiendo a opositores políticos y homosexuales. Aun habiendo apoyado al Movimiento del 26 de Julio y nunca posicionarse directamente en contra del régimen cubano, durante su estancia en París, Sarduy fue con frecuencia tildado de opositor, ya que colaboró en revistas no aceptadas por el gobierno como *Mundo Nuevo*. Debido a estos acontecimientos, Sarduy decide no regresar a Cuba, una vez finalizada la beca en 1961, e instalarse indefinidamente en París, en lo que sería un duro autoexilio. Aquí rápidamente empieza a relacionarse con autores y pensadores de la órbita de *Tel Quel* y el *nouveau roman* como Roland Barthes o François Wahl, de quien incluso fue pareja. Así, toma contacto con los grupos culturales más influyentes, causando una buena impresión por su juventud y por sus extensos conocimientos de crítica literaria. Pero, sobre todo, lo que más peso tuvo fue la buena acogida de sus primeras publicaciones, entre ellas, su opera prima *Gestos*, publicada en 1963 por Seix Barral en Barcelona, novela que será el centro de este ensayo.

Como diría Borges, “Shakespeare no supo nada de bibliografía shakesperiana”⁴ o, lo que es lo mismo, la mejor bibliografía crítica sobre un autor son sus propios textos. Así pues, creo que Sarduy fue su mejor crítico, no solo por la retroalimentación que mantienen sus obras, sino también por la crítica literaria que el poeta cubano elaboró entorno al Barroco y sus autores. Las referencias que encontramos del camagüeyano sobre *Gestos* no son muchas pero sí reveladoras. Dos de ellas la encontramos en textos ya citados:

³ Dato expuesto por Sarduy en diversas entrevistas entre ellas la de Emir Rodríguez Monegal, “Severo Sarduy”, en Severo Sarduy, *Obras Completas*, Gustavo Guerrero y François Wahl Coordinadores, Madrid, ALLCA XX-Ediciones Unesco, 1999, p. 1798

⁴ Jorge Luis Borges, “La poesía”, *Siete noches*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 38.

1963.- Pero más que las esculturas romanas y las cabezas roídas de Vespasiano, me preocupaban o me fascinaban las barras negras que un pintor bailando trazaba sobre inmensas telas blancas: pensaba entonces constantemente en Franz Kline, como ahora pienso en Mark Rothko. De esa obsesión salió un equivalente (¡ojalá!) del action painting: *Gestos* (escritura gestual) que hubiera querido un libro de action writing. Publicado originalmente en francés y en el original en español. Traducido también en Italia, Dinamarca, Alemania, Polonia⁵.

Gestos es una novela –yo diría– extremadamente narrativa que cuenta una experiencia de la revolución cubana. Simplemente, cuenta la vida de una cantante negra que se decide por amor a poner una bomba en una planta eléctrica⁶.

De estas dos definiciones podemos extraer, en primer lugar, que Severo Sarduy concibió la novela como un ejercicio estilístico, mediante el cual pretendía acercarse a técnicas plásticas y pictóricas del arte moderno o, al menos, con la distancia del tiempo, recuerda *Gestos* como un ejercicio poético-plástico⁷. Y, en segundo lugar, que la novela es testigo del momento más importante en Cuba vivido por Sarduy, la Revolución Cubana, por lo que el propio autor le da un carácter histórico y político relevante, que el lector puede no percibir de inmediato. Ambos motivos los reafirma en la entrevista con Emir Rodríguez Monegal: “El impulso evidente fue, por supuesto, el hecho de la Revolución. Pero había otros impulsos implícitos que quisiera precisar: tratar de reconstruir una realidad – la cubana– a partir de percepciones plásticas”⁸.

Completando lo dicho, *Gestos* es una novela que cuenta parte de la vida de Dolores Rondón. Su protagonista mantiene una doble vida en la que por la mañana es lavandera y por la noche actriz y cantante, en la que un día es actriz y otro miembro del Movimiento del 26 de Julio y dinamitera, por amor a un revolucionario blanco. Propensa a la bebida debido a dolores de cabeza y la presión de su cotidianidad, que transcurre a ritmo de bombas en los últimos días de la dictadura de Fulgencio Batista. Realizando el mismo ejercicio, es decir, definiendo la novela del poeta cubano, Roberto González Echevarría dice: “Puede percibirse retrospectivamente elementos que reaparecerán con frecuencia en la obra posterior de Sarduy, y que desde luego lo anunciaban”⁹. Aceptando esta afirmación, demostrar que *Gestos* es el inicio de una poética de compleja elaboración, que rompe y continúa la tradición cubana heredada es el propósito de este trabajo. De este modo, se desarrollará, a medida que se establezcan las características de esta novela, los espacios influyentes en los que está inmerso esta novela, que irán desde la literatura hasta la pintura o la cultura popular.

⁵ Severo Sarduy, “Severo Sarduy (1937...)”, *Obras Completas*, op. cit., p.8.

⁶ *Entrevista a Severo Sarduy en A fondo*, Soler Serrano (Minuto 36).

⁷ Ya que “Severo Sarduy (1937...)”, está firmado en 1975.

⁸ Emir Rodríguez Monegal, “Severo Sarduy”, op. cit., p. 1798.

⁹ González Echevarría, Roberto. "Introducción". *De Donde Son Los Cantantes*. Severo Sarduy. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 1997. p.23.

1.2. Action Painting

Si la intención de Sarduy es realizar una representación de la realidad cubana a través de la literarización de técnicas plásticas, cabe preguntarse cómo se desarrolla dicho proceso. Cuando Jorge Schwartz le pregunta por una escritura arraigada en lo pictórico Sarduy le contesta diciendo: “Yo siempre digo que no soy realmente un escritor, sino una especie de pintor, que en lugar de usar acrílico, óleo, tela, utiliza palabras”¹⁰. A lo que continúa explicando que hay en su obra tres niveles en la “integración de la pintura en el texto”. El primero, se trata del “nivel citacional o mimético” que consiste en la representación por parte de los personajes de un cuadro que se ha nombrado antes o después de la recomposición. El segundo es el “nivel metafórico”, cuando la cita del cuadro no es textual, pero el cuadro está presente de una forma elíptica, es decir, el funcionamiento del texto trata de imitar la técnica e, incluso, la realidad del cuadro. Y un tercer nivel más complejo, tanto para el escritor como para el lector, basado en el concepto de Francis Bacon “imaginación técnica”. Sarduy describe este nivel como “algo que ocurre dentro del pintor, en el manejo de los materiales, casi que en el azar de la reconstrucción [...] Ocurre algo que es un puro producto de los materiales”, que en el caso del escritor sería el lenguaje, por lo que le concede cierta independencia y autodeterminación¹¹.

En *Gestos* se encuentran los tres niveles de integración de la pintura en el texto. Comenzaremos por el nivel que marca el carácter de toda la obra, es decir, el nivel de la imaginación técnica. En “Severo Sarduy (1937...)” el autor de *Gestos* afirmaba que quería hacer una novela equivalente al *action painting*, lo que sería, más bien, *action writing*. La *action painting* es una técnica pictórica que pretende la representación del movimiento. Nace en la primera mitad del siglo XX en Norteamérica, cuando Paul Jackson Pollock y Franz Kline comienzan a desarrollar esta técnica, llevando a cabo al mismo tiempo una exploración íntima del color y los materiales, como, por ejemplo, el blanco y el negro puro en Kline. Esta técnica no se considera parte de la pintura figurativa, es decir, no persigue transmitir un concepto o una idea, ni tan siquiera un sentimiento, sino una sensación mínima, los restos de una emoción. Pero lo más importante, para lo que nos ocupa, es que intenta convertir la obra en un espacio de

¹⁰ Jorge Schwartz, “Con Severo Sarduy en Río de Janeiro”, en Severo Sarduy, *Obras Completas*, op. cit., p. 1830.

¹¹ *Ibidem*, p. 1831.

acción, donde la imagen no está fija. “Cromoterapia”, uno de sus breves ensayos, comienza así:

Escribir es pintar. Lo último que queda, una vez terminada la página laboriosa, ajustado los sucesivos párrafos, las frases rápidas, las palabras, corriendo como en la cresta de su propio oleaje, es una imagen. Menos que una imagen, porque han desaparecido los contornos, se desvanecen, como en el sueño, las formas: un color. Menos que un color: la vibración, la incandescencia de una franja del prisma, su idea casi, una reverberación. [...] La vocación del cuadro es también la fluorescencia del color. Se van acumulando, como en la escritura, minúsculos signos, trazos casi invisibles., la huella de la tinta china y del pincel más fino que existe [...]. O bien es el rojo, distintos rojos que se resumen en uno aparentemente unido y en realidad atravesado de venas, de texturas: escarlata, carmín, granate, japonés claro, naphthol, Oriente. O bien los rojos que ya ha bautizado la destreza de un maestro: Brueghel, Angelico, Uccello. Ese rojo –meticulosos días de compulsión, repetición paciente de un mismo gesto– una vez suspendido ante el muro, o posado en la chimenea entre dos originales chinos, de repente, comienza a respirar, a latir, sístole de naranja, diástole del cadmio claro. Ahora las fibrillas de sangre, los innumerables átomos químicos que una vez sedimentados constituyen el color, como un torbellino ígneo que se aposenta, comienza a emanar, a irradiar¹².

Es precisamente este ejercicio uno de los motivos del título. Si buscamos la unidad última y mínima en una acción (*action*) esa es el gesto o la reverberación del gesto en movimiento. Al igual que Franz Kline explora los límites del color a la vez que hace zoom para intensificar el trazo del pincel y que, de este modo, el valor no esté en la superposición y orden de los trazos sino en el trazo mismo, Sarduy destila la imagen de la acción en el gesto, pero es un gesto que siempre está en movimiento, nunca fijo. Por lo que no podía empezar de otra manera la novela:

Pasa de un lado a otro, de un lado a otro de la calle. El tránsito nunca cesa. No se detiene, no se vuelven sobre sí mismos: siempre de un lado a otro, sin llegar. Van apurados, vienen de sus trabajos, van y vienen, van siempre, vienen aunque no tengan trabajo¹³.

El acto mismo de escribir es un gesto para Sarduy, como muestra en el breve ensayo ya citado “Cromoterapia”. Un gesto que busca concentrar una energía física en la propia acción, es decir, Sarduy defiende que, en primera instancia, su escritura no es una actividad intelectual ni sentimental sino física, corpórea, gestual, que persigue un erotismo, una excitación de la piel antes que cualquier proceso lógico o controlable. Como le comenta en una entrevista a Danubio Torres

Gestos surgió, quizás, ante la pintura de Franz Kline, esas grandes barras negras sobre tela que son la *huella de una danza*, lo que el cuerpo bailando ha dejado como traza, la escritura corporal. Lo que interesa es el movimiento, el gesto, la rapidez, la acción. Se trataba de obtener una especie de *action writing*, una escritura en que el cuerpo en su totalidad participe, no sólo la cabeza, una escritura –llamémosla– muscular. Se podía decir que, como en un diagrama tántrico, la energía asciende del sexo, por el centro del cuerpo, hasta la mano, conduce la mano: el flujo de la sangre es un ascenso de vocales y consonantes, átomos rojos, letras incandescentes; la

¹² Severo Sarduy, “Cromoterapia”, *Obras Completas*, op. cit., p. 34.

¹³ Severo Sarduy, *Gestos*, Barcelona, Seix Barral, 1963. p. 7.

palabra, por otra parte, es cuerpo. La mano traza un brochazo que es la furia de las imágenes, la fuerza de la escritura como energía nerviosa, la irrupción seminal¹⁴.

En este sentido, volviendo al *action painting*, *Gestos* antes de darnos un significado complejo y sólido (si es que lo tiene), pretende dejarnos algo, crear un cúmulo de sensaciones. De este modo, algo característico de la primera novela de Sarduy son las extensas y precisas descripciones de aquello que presencia la protagonista. Descripciones del objeto o/y de la acción del objeto, donde todo se eleva o desciende, continúa o retrocede, se retuerce o se expande. Sarduy ralentiza el movimiento del objeto mediante la repetición de imágenes cercanas. No debemos confundirlas con las densas descripciones de Balzac, que recrean al detalle un cuarto, un paisaje o un vestido:

El azul brillante de los vasos comienza a desplazarse en vetas que ondulan de un lado a otro de la vitrina, de un lado a otro de la cabeza. Como el mar. Como el agua de mar. Como la cabeza llena de agua de mar. Ahora un disco. Los sonidos se desproporcionan, alargan sus ondas, se detienen en las mismas cornetas. Las voces se van afinando, más cerca, más lejos, hasta terminar en un largo chiflido, en un silbato, en la vibración de la cuerda más alta de una guitarra que se prolonga, que se prolonga tocada desde la cabeza, en el interior de la cabeza, en el hueco de la guitarra como el de la cabeza¹⁵.

Como el carrito de una cámara, consigue una acumulación de imágenes de un mismo objetivo, donde la primera sufre una superposición. Es un intento fallido de convertir cada palabra en el trazo de un cuadro. Pero lo sabe imposible, puesto que, según Severo, una vez que el poeta encuentra la palabra exacta esta permanece, a diferencia de la pintura: “No sucede así con la pintura. Cada línea trazada, desde el comienzo hasta el final, está en peligro de muerte”¹⁶. Esto es precisamente lo que persigue Sarduy con las descripciones de *Gestos*, que la sensación creada por la primera imagen permanezca como eco en la siguiente y así en progresión.

¹⁴ Danubio Torres Fierro, “Severo Sarduy. Lluvia fresca bajo el *flamboyant*”, en Severo Sarduy, *Obras completas*, op. cit., pp. 1815-1816.

¹⁵ Severo Sarduy, *Gestos*, op. cit., pp. 37-38

¹⁶ Severo Sarduy, “Cromoterapia”, op. cit., p. 35.

1.3. *Nouveau roman*

A pesar de que *Gestos* se publica en 1963 es presentado a la editorial y terminado de imprimir en 1962, por lo que habían pasado dos años desde su llegada a la capital francesa (finales de 1959). En este sentido, François Wahl precisa: “*Gestos* a été conçu à Paris, au printemps 1960, la redaction en a été tout juste entamée la même année, en août, à Venise, puis poursuit dans la banlieue de Paris, à Sceaux”¹⁷. Teniendo en cuenta la interrelación que este conjunto de escritores tuvieron con el grupo *Tel Quel*, llegando incluso a la confusión¹⁸, y la rápida acogida que le dieron al poeta cubano, cabe suponer que Sarduy ya estaba inmerso en la estética del *nouveau roman* antes de la publicación de *Gestos*, es decir, durante su elaboración.

La primera vez que se utilizó el término *nouveau roman* para definir a un grupo de autores franceses que empezaban a transformar la estética de la novela fue el 22 de Mayo de 1957 por Emilie Henriot en el diario *Le Monde*, en un artículo sobre *La jalousie* y *Tropismes* de Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute respectivamente, cuyo título daría nombre al grupo literario¹⁹. Preocupado en responder a las críticas y teorizar sobre estos nuevos autores, Robbe-Grillet fue el abanderado de esta estética. Aunque los propios escritores incluidos en el *nouveau roman* rechazaban la etiqueta, Robbe-Grillet mantenía que esta denominación afectaba a “todos aquellos que buscan nuevas formas novelescas, capaces de expresar (o de crear) nuevas relaciones entre el hombre y el mundo, a todos aquellos que están decididos a inventar la novela, es decir, a inventar el hombre”²⁰. Con posterioridad, en 1971, Jean Ricardou organiza un coloquio en Ceresy-la-Salle, cuyo tema principal es el *nouveau roman*. A pesar de las primeras reticencias para asistir “siete nombres se inscribieron claramente en la lista de los autores”²¹: Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon. Claude Ollier, Robert Pinget y Jean Ricardou. Como ya anunciábamos antes, Robbe-Grillet fue uno de los miembros más interesado en asentar las bases en torno al nuevo grupo. Así, en su libro publicado en 1963, *Pour un nouveau roman*, este autor presenta una colección de artículos ordenados cronológicamente desde 1955 hasta el año de publicación, donde va

¹⁷ François Wahl, “Severo de la Rue Jacob”, en Severo Sarduy, *Obras Completas*, op. cit., p. 1477

¹⁸ “Su acercamiento al *nouveau roman* es tan claro que para la opinión pública *Tel Quel* y *nouveau roman* significarán prácticamente lo mismo” (Manuel Asensi Pérez, *Los años salvajes de la teoría. Phillipe Sollers, Tel Quel y la Génesis del pensamiento post-estructural francés*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2006, p. 59.).

¹⁵ Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995, p. 27.

²⁰ Alain Robbe-Grillet, *Por una nueva novela*, Barcelona, Seix Barral, 1973. p. 39

²¹ Anne-Marie Arnal Gély, *Juan Benet y el Nouveau Roman*, Tesis Doctoral, Universidad de Jaén 1997. p. 53.

delimitando y justificando aquellas características literarias que, desde los orígenes del grupo, la crítica ha ido cuestionando. Recuperando la importancia de las descripciones en *Gestos*, Robbe-Grillet escribe:

No es raro, efectivamente, encontrar en estas novelas modernas una descripción que parte de nada; al principio no da una visión de conjunto, parece nacer de un diminuto fragmento sin importancia –lo más parecido a un punto– a partir del cual va inventando unas líneas, unos planos, una arquitectura; y se tiene tanto más la impresión de que va inventando cuanto que de pronto se contradice, se repite, se reanuda, se bifurca, etc. Sin embargo, empieza a vislumbrarse algo, y cree uno que ese algo va a precipitarse. Pero las líneas del dibujo se multiplican, se sobrecargan, se niegan, se desplazan, hasta tal punto que se pone en duda la imagen a medida que va construyéndose²².

Esta definición podría ser una nota a pie de página de la descripción antes citada de *Gestos*. Como también esta otra:

Un muchacho en pantalón mecánico azul sale, se inclina. Descalzo. Un violín en la mano derecha. Mientras habla con la mujer, apoya el violín en la cenefa del balcón, se saca una mandarina del bolsillo y comienza apelarla. Las cáscaras caen sobre el piso del balcón, sobre la persiana blanca de la casa de abajo, sobre los adoquines. Corren por la cañería dibujando espirales sobre el tragante²³.

En este sentido Severo Sarduy acepta la influencia del *nouveau roman*, pero una muy concreta, la de *Tropismes* (1939) de Nathalie Sarraute. En el ámbito biológico, el tropismo es, según el DRAE, un “movimiento de orientación de un organismo sésil [una planta] como respuesta a un estímulo”. Ejemplificando, lo que determina la disposición y dirección de las ramas. La novela de Sarraute está marcada por estos movimientos aplicados al hombre, es decir, por desplazamientos aleatorios, motivados por una energía casi inexplicable que configura la multitud y la colectividad. En el inicio de *Gestos*, citado anteriormente, podemos ver este fluir humano en desorden, sin motivación ni causa alguna, solo por la necesidad del desplazamiento, del movimiento, de la acción, o, como en la novela se dice, del “empuje”:

—¿Oiga, usted no siente el empuje?
—¿El empuje?
—El empuje general.
—But, ¿What do you mind?
—El de los otros, el de las cosas²⁴.

Pero la influencia que acepta Sarduy del *Nouveau roman*, no es la canónica, antes desarrollada, sino exclusivamente la de Nathalie Sarraute, según le confesó a Emir Rodríguez Monegal:

²² Alain Robbe-Grillet, *Por una nueva novela*, op. cit., pp. 165-166

²³ Severo Sarduy, *Gestos*, op. cit., p. 106

²⁴ *Ibidem*, 34.

Habría que aclarar totalmente qué es y qué no es *Nouveau roman*. Mi novela se articula con el primer trabajo del *Nouveau roman*, justamente. En 1932, Nathalie Sarraute escribió una serie de páginas que llamó *Tropismes*, que son en realidad movimientos de gente que se desplaza. Allí no hay personajes en sentido tradicional y los pocos que hay, están percibidos de un modo muy intuitivo, muy directo. Ese primer trabajo del *Nouveau roman*, que es el realmente fundador, no pudo publicarse entonces porque la autora no halló editor hasta 1938. Si el *Nouveau roman* está efectivamente en esa primera exploración de la narración, entonces puedo decir que *Gestos* es un *Nouveau roman*. Lo es mucho menos si nos referimos a Robbe-Grillet o a Butor²⁵.

Pero, a pesar de esta demarcación, no es el único elemento del *Nouveau roman* que podemos encontrar en *Gestos*. En “Un camino para la novela futura”, Robbe-Grillet escribe que, así como el relato cinematográfico ha mostrado “el carácter *insólito* del mundo que nos rodea”, a través de la *presencia* de los objetos y los gestos, sus desplazamientos, sus contornos a los que “la imagen ha restituido de golpe (sin proponérselo) su realidad”²⁶, la nueva novela debe construir un mundo más sólido, más inmediato, donde no sean determinantes los significados psicológicos, sociales, funcionales, sino esa *presencia* donde “se impongan los objetos y los gestos, y que esa presencia siga luego dominando, por encima de cualquier teoría explicativa”²⁷, porque como explica “el mundo no es ni significativo ni absurdo. *Es*, sencillamente”²⁸

Robbe-Grillet busca una separación entre la significación de los objetos y el personaje, para, de este modo, lograr una relación más íntima e independiente del texto y el lector. Aporta, así, una visión claramente estructuralista, donde los objetos irán perdiendo paulatinamente su inconsistencia y sus secretos, las cosas

[...] no serán ya el vago reflejo del alma vaga de los protagonistas, la sombra de sus deseos. O mejor dicho, si las cosas han de servir aún por un instante de soporte de las pasiones humanas, no será sino temporalmente, y no aceptarán la tiranía de los significados sino aparentemente –como irrisoriamente– para mejor mostrar hasta qué punto siguen siendo ajenas al hombre²⁹.

En *Gestos*, estos objetos configuran la escena manteniendo cierta unidad estética cercana a lo *kitsch*. Estética fundamentada en lo artificial, en objetos basados en el exceso y el recargamiento, que nace de lo vulgar o popular, como traganíqueles, vidrieras multicolor, lámparas chinas o elementos carnalescos como en este ejemplo:

Las telas desteñidas y los papeles chinos de un rosado que debió ser escarlata cubren las carrozas empañadas y las retorcidas orlas de yeso. El aguacero repentino ha arrancado la pintura lumínica, los esmaltes baratos, el oro demasiado abundante para ser legítimo. La humedad ha ablandado

²⁵ Emir Rodríguez Monegal, “Severo Sarduy”, op. cit., p. 1799

²⁶ Alain Robbe-Grillet, *Por una nueva novela*, op. cit., pp. 26-27.

²⁷ *Ibidem*, p. 27.

²⁸ *Ibidem*, p. 25.

²⁹ *Ibidem* pp. 27-28

los cartones y los pegamentos. Sobre el trono han caído los angelotes blancos que colgaban, entre bombillos disimulados por estrellas, del techo azul veneciano³⁰.

Sin embargo, consideramos que las cosas contienen una doble intencionalidad metaliteraria. En primer lugar por ser una estética neobarroca en sí misma y, en segundo lugar, porque Sarduy está intentando romper con el *Boom* hispanoamericano. Según las etimologías que el propio Severo Sarduy manejaba sobre la palabra barroco en su naturaleza

[...] perdura la imagen nudosa de la gran perla irregular –del portugués *barroco*–, el áspero conglomerado rocoso –del español *berrueco* y luego *berrocal*–, y más tarde, como desmintiendo ese carácter de objeto bruto, de materia basta, sin fractura, *barroco* aparece entre los joyeros: invirtiendo su connotación primera, ya no designará más lo inmediato y natural, piedra o perla, sino lo elaborado y minucioso, lo cincelado, la aplicación del orfebre³¹.

Si atendemos a estas etimologías es posible que ninguna completamente represente el concepto de barroco que hoy manejamos, por lo que todas serían erróneas, o, lo que es lo mismo, todas serían acertadas. Todas se refieren a la forma de un objeto y su exceso, por naturaleza o artificio. De modo que podrían ser etimología de lo *kitsch*. Quiero decir, a través de las etimologías de barroco podemos definir la estética *kitsch*, por lo que su utilización es un punto más en la caracterización del neobarroco por Severo Sarduy, llevando la artificialidad y sobrecargo del nivel textual al nivel referencial. Así pues, tenemos un doble artificio: el del lenguaje y el de la realidad que designa el lenguaje.

Por otro lado, esta característica pretende una ruptura con la tradición hispanoamericana a la que Severo Sarduy pertenece y continúa, y así lo expresa el propio autor:

Lo *kitsch* está presente sobre todo como un rechazo a la jerarquía de valores –ideológica, simbólica, cultural– de los materiales presentados, puestos en escena. Se supone, por ejemplo, que un occidental, al abordar los distintos discursos –políticos, eróticos, económicos, etc.– establece inmediatamente una jerarquía de valores, los dota de “seriedad” o de “frivolidad” o de “impermanencia”. [...] No hay seriedad a priori en los discursos sino *intensidad del significante*³².

De este modo, se pretende una transposición de pliegues de cuya coherencia (o incoherencia) nace la intensidad de la significación. Es una anulación de las jerarquías

³⁰ Severo Sarduy, *Gestos*, op. cit., pp. 61-62.

³¹ Severo Sarduy “La palabra ‘barroco’”, *Obras Completas*, op. cit., p. 1199.

³² Danubio Torres Fierro, “Severo Sarduy: lluvia fresca, bajo el el *Flamboyant*”, op. cit., p. 1820.

que soportan la verosimilitud de la novela, lo que permite celebrar un carnaval, como en el ejemplo anterior, durante un conflicto militar, la Revolución. Como recordaba Roberto González Echevarría, la *Kitsch* en *Gestos* supone “una deserquización de los discursos que atraviesa toda la obra de Sarduy, una crítica radical de la alta cultura que todavía practican los escritores del *Boom*, para quienes la literatura sigue apareciendo como algo sagrado y digno de reverencia”³³.

1.4. Técnicas plásticas (del texto)

Por otro lado, siguiendo con la integración de técnicas plásticas en el texto, durante el capítulo VIII de *Gestos* se lleva a cabo la utilización metafórica de varios cuadros y pintores, cuando se va describiendo la planta eléctrica que la protagonista detona. Así, para caracterizar la primera planta se imitan las técnicas plásticas de Víctor Vasarely (primera planta), de Jesús Rafael Soto (segunda planta) y Jean Dubuffet (los muros). Justo C. Ulloa afirma que la primera planta se describe bajo técnicas de Soto³⁴, pero creo y trataré de demostrar que el orden antes mencionado es el que sigue Severo Sarduy y así lo afirma el propio autor a Emir Rodríguez Monegal:

La planta eléctrica que describo, por ejemplo, es un Vasarely y luego un Soto; los muros son Dubuffet. Esos *gestos* no son, como se ha dicho, movimientos de gente que habla, o al menos, no son únicamente movimientos de manos, sino *pintura gestual*. El arte me sirvió de *intermediario* con la realidad [...]. Las percepciones plásticas permiten, diría, descifrar la realidad³⁵.

En primer lugar, los cuadros del pintor húngaro tienen como preocupación la profundidad de las formas, de modo que a través de luces y sobras o de la repetición concéntrica de una misma figura geométrica en progresión (cuadrados, círculos, rombos, elipses...) persigue hacer del cuadro un espacio tridimensional provocando una ilusión óptica.

La nave de la primera sala de máquinas se extiende a la derecha de la puerta; del techo bajan pirámides invertidas, que desembocan en cubos de acero. [...] De los cubos parten cilindros en el interior de los cuales dan vueltas aspas afiladas; tubos voluminosos ascienden con una leve ondulación hasta el techo, donde se pierden haciendo entronques y bifurcaciones sucesivas. [...]

³³ Roberto González Echevarría, “Introducción”, en Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, op. cit., p. 23.

³⁴ Justo C. Ulloa, “Severo Sarduy: pintura y literatura”, *Hispanamérica* 14, 41, 1985, pp. 91-92.

³⁵ Emir Rodríguez Monegal, “Severo Sarduy”, op. cit., p.1798.

Ya las máquinas van quedando atrás como planos negros en los que se levantan volúmenes y texturas³⁶.

En segundo lugar, el venezolano Jesús Rafael Soto basa sus cuadros en la creación de figuras geométricas, alternando los colores muy vivos e intensos con tonos apagados. Lo más característico y repetido en sus cuadros es la fragmentación lineal y horizontal presente en casi todas sus obras³⁷. Así pues, en la descripción de la segunda planta podemos encontrar la presencia de diferentes cuadros como “Estructura cinética de elementos geométricos” (1955-1956), obra realizada con madera: “A través de la ventana del jardín transcurre. Un bosque frondoso de transformadores se acerca, va pasando. Columnas de madera en cuyos capiteles se insertan otras columnas más finas”.³⁸ O como “Cubos ambiguos” (1958) y “Vibración metálica” (1961)

Ella marcha a lo largo de la sala, a lo largo de la banda de asfalto que traza una línea divisoria equidistante del ventanal y de los aparatos. A ambos lados de la banda, dos rejillas finísimas dejan ver el piso inferior. Al movimiento de la marcha, a través de las líneas negras consecutivas, los aparatos se desplazan, las esferas se superponen, los cilindros se dividen en sectores huecos, los mosaicos del piso se quiebran en manchas azules y negras³⁹.

Y en tercer lugar, se da la imitación del pintor y escultor Jean Dubuffet. Este autor francés inspiraba sus obras en las técnicas del grafiti y en el arte para personas sin formación, de modo que no estuvieran tan influenciados por la tradición artística. Por ello, muchas obras rozan el dibujo primario, intentando distanciarse de todo convencionalismo estético⁴⁰. En la tercera sala

[...] una pizarra ocupa la pared derecha. Dos tenazas provistas de ruedas entintadas trazan una línea ondulante sobre un papel cuadriculado. La rejilla del piso deja ver las dos salas precedentes; los volúmenes, los colores, las texturas se mueven por olas. Las escaleras se reúnen en un solo tronco, los conmutadores se deshacen contra las columnas marmoleas. Las luces salen del centro de la tierra: hondas fallas azules. Un aire caliente satura el espacio y se filtra por los huecos de las rejillas⁴¹.

No creo, como afirma Ulloa, que la influencia del autor francés resida “en las descripciones del exterior e interior de la planta eléctrica”. A lo que añade: “En los años sesenta Dubuffet pasa por una etapa en su pintura en la que elementos geológicos

³⁶ Severo Sarduy, *Gestos*, op. cit., p. 100.

³⁷ “En *Gestos* hay una planta eléctrica que durante el relato del libro será dinamitada. Y de repente el piso de esa planta eléctrica funciona como un cuadro de Soto. O sea, son rejillas que el narrador ve como un movimiento cinético: hay un piso que funciona como un cuadro de Soto, otro piso que funciona como un cuadro de Vassarely, etc.” (Jorge Schwartz, “Con Severo Sarduy en Río de Janeiro”, op. cit., pp. 1830-1831).

³⁸ Severo Sarduy, *Gestos*, op. cit., p. 101.

³⁹ *Ibidem* pp. 101-102.

⁴⁰ “Jean Dubuffet. Huella de una Aventura”, *Museo Guggenheim Bilbao*, de noviembre de 2003 al 18 de abril de 2004. Comisarias Agnes Husslein-Arco y Caroline Messensse.

⁴¹ Severo Sarduy, *Gestos*, op. cit., p. 102.

inmovilizados en estaño (tierra, flores, hojas) forman parte de sus paisajes”⁴² como tuercas, llaves bicéfalas y grampas.

Una pizarra ocupa la pared derecha. Dos tenazas pródidas de ruedas entintadas trazan un línea ondulante sobre un papel cuadriculado. La rejilla del piso deja ver las dos salas precedentes; los volúmenes, los colores, las texturas se mueven por olas. Las escaleras se reúnen en un solo tronco, los conmutadores se deshacen contra las columnas marmóreas. Las luces salen del centro de la tierra: hondas fallas azules⁴³.

Considero que está en estas líneas la influencia de Dubuffet y en especial de su colección más famosa, *L'hourloupe* (1962-1974). Es recurrente en las obras del francés la utilización de trazos ondulantes, nunca rectos, que llegan a encontrarse unos con otros, dando un conjunto de figuras amorfas de color blanco, azul o rojo. Estos trazos son representados por Sarduy con una imagen bastante ingeniosa, la de las tenazas móviles y entintadas. De modo que al avanzar, el propio cuerpo curvo de las tenazas va dibujando “líneas ondulantes”, provocando “hondas fallas azules”.

Y por último, en la lectura de *Gestos* también se da la utilización del primer nivel de integración de la pintura en la escritura, es decir, el nivel citacional. Esto sucede en al menos en una ocasión durante el capítulo III. Como si se tratase de un puzzle Sarduy va escribiendo una serie de referentes que nos llevan a encontrar el cuadro que él quería. En este capítulo se nos informa del nombre del local en el que ella trabaja: “Picasso Club”⁴⁴. Después cuando finaliza una de las actuaciones del pub, se enciende un rótulo que pone “Guernica en colores”⁴⁵. De este modo, Sarduy ha introducido indirectamente otra verbalización de lo plástico:

El mural del fondo se precipita hacia la sala, se desune y rueda sobre la pista, contra los estantes, bajo el mostrador. El caballo rojo, dividido, veloz, salta sobre las líneas negras que lo enmarcan y galopa sobre el piano, se eleva, relincha, se diluye, estalla. El ángel sobre la contadora. El toro doble se desune y arde en el traganíquel. La lámpara azul se invierte y el aceite desciende sobre la pista. Los cascos de la bestia se escuchan. Las cabezas dilatadas, los cuerpos descompuestos, el brazo dorado que sostiene la pica la impulsa, la clava contra la pared.[...] El letrero de las puertas del refrigerador se desintegra: CASSO, PISSO, PICA. Ruido, afuera. Todo asciende y desciende, huye y se acerca en ráfagas. Curva. Escaleras, casas llenas de bombas, jardines, raíces, ríos, manos que dicen adiós, rifles, castillos que se viran y arden, granadas. Todo en desorden. Se aleja, se acerca, sube, gira. La montaña rusa. La montaña rusa. Afuera aún llueve⁴⁶.

El poeta cubano recompone el *Guernica* a través de una descomposición de sus elementos, dicho de otro modo, trata de realizar un *Guernica* del propio *Guernica*. Severo Sarduy lleva a cabo una fragmentación de los elementos (el caballo, el toro, el

⁴² Justo C. Ulloa, “Severo Sarduy: pintura y literatura”, op. cit., p. 20.

⁴³ Severo Sarduy, *Gestos*, op. cit., p. 102.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 34

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 38-39.

ángel, la lámpara las cabezas) dotándole de vida y movilidad, gracias a la embriaguez de la protagonista, incapaz de fijar la imagen o fijando la imagen en su movimiento. El “Picasso Club” se ha hecho cuadro, bajo las técnicas del autor que le da nombre. Gracias a la ebriedad, la protagonista ha podido entrar en el cuadro, formar parte de él. Así pues, la integración de lo plástico en el texto se da para el lector de un modo paradójico, pues al mismo tiempo que Sarduy verbaliza técnicas cubistas, la mulata está transformando su realidad.

Por lo tanto, si aceptamos que *Gestos* es el embrión de una poética neobarroca, sería oportuno hablar de un neobarroco gestual (diferenciado del neobarroco pictórico Leonor A. de Ulloa⁴⁷) por la obsesión plástico-pictórica que determina su expresión. El neobarroco parte, al igual que su base estética, de una contradicción, es decir, parte del tradicionalismo y la vanguardia, ya que al mismo tiempo que recupera una tradición literaria, intenta transformarla. Así, la integración de lo plástico en el texto es el primer paso que adopta Sarduy para distanciarse de la tradición barroca y cubana, refundándolas. En este sentido, definiendo el “Barroco furioso” escribe

No se trata, sin embargo, de recopilar los residuos del barroco fundador, sino -como se produjo en literatura con la obra de José Lezama Lima- de articular los estatutos y premisas de un nuevo barroco que al mismo tiempo integraría la evidencia pedagógica de las formas antiguas, su legibilidad, su eficacia informativa, y trataría de atravesarlas, de irradiarlas, de minarlas por su propia parodia, por ese humor y esa intransigencia, con frecuencia culturales, propios de nuestro tiempo⁴⁸

⁴⁷ Leonor A. de Ulloa, “Signos en rotación en el neobarroco pictórico de Severo Sarduy”, *Hispanamérica* 18, 52, 1989, pp. 97-108.

⁴⁸ Severo Sarduy, “La simulación”, en *Obras completas*, op. cit., pp. 1307-1308.

2. La novela agógica

Gestos es sobre todo una experiencia de procedimiento narrativo. A una inusitada distancia de los acontecimientos, el narrador nos hace partícipes de la acción excitando nuestra imaginación, a partir de unas cuantas fundamentales notas indicativas (por este lado su técnica se emparenta con la llamada “técnica objetual”), por medio del ritmo de la vida que envuelve al personaje (y por este lado su técnica es “agógica” como la de los poetas). Son pues los hechos de santería, la lotería simbólica, las voces indistintas de la calle, los ruidos de los *juke-boxes*, el humo de las bombas o la identidad de los objetos encontrados los que nos cuentan la historia de una cantante negra, de sus actos de terrorismo, de la muerte de su amante, etc.

Este es el texto que todo lector de la novela puede leer en la contratapa como presentación de la misma. Esa técnica agógica nos remite a un término musical que hace referencia a las ligeras modificaciones del tiempo, no recogidas en la partitura, pero requeridas para la ejecución de la obra. También nos acerca la obra a la poesía, a su necesaria lectura poética. Bajo este concepto musical se tratará de demostrar el segundo motivo que Severo Sarduy le da a su obra, es decir, un motivo histórico-político.

Si bien es cierto que en *Gestos* hay protagonista, pero poco sabemos dada la peculiaridad en la creación del personaje. Al contrario que en la novela tradicional, incluidas las del *Boom*, no se elabora un nivel psicológico de la mulata y nada sabemos de su familia y pasado. Solo alcanzamos a conocer sus hábitos y oficios. Incluso se duda de su identidad, puesto que pocos son los autores que afirman a Dolores Rondón como protagonista de *Gestos*. Seymour Menton dice que es una “mulata anónima”⁴⁹. Roberto González Echevarría, durante una breve comparación entre *Gestos* y *De donde son los cantantes*, no nombra a Dolores Rondón como personaje de *Gestos* en ningún momento. No así François Wahl, quien realizando una agrupación de las características que mantiene Severo desde la primera hasta la última obra dice: “l'héroïne au comportement plus ou moins délirant (de la Dolores Rondón à Siempreviva)”⁵⁰. La Siempreviva es el personaje principal de la novela póstuma de Sarduy *Pájaros de la playa* (1993), año de su muerte⁵¹, por lo que cabe interpretar que Dolores Rondón es la primera protagonista de todas. Y quizás el argumento más concluyente es la aparición

⁴⁹ “El protagonista de *Gestos* no es Fidel Castro ni ninguno de sus guerrilleros de la Sierra Maestra sino ‘ella’, la cantante mulata anónima” (Seymour Menton, “La Montaña Rusa. *Gestos*”, *Letras libres*, 123, Marzo 2009,

<http://www.letraslibres.com/revista/libros/severo-sarduy-y-la-montana-rusa>

⁵⁰ François Wahl, “Severo de la Rue Jacob”, op. cit., p. 1478.

⁵¹ Además, *La Siempreviva* es considerado uno de primeros periódicos literarios cubanos (1838-1840). Como recuerda Salvador Airias en dicho periódico se publicó el primer esbozo de la novela de Cirilo Villaverde *Cecilia Valdés* (1880), personaje, a su vez, en el que está inspirado Dolores Rondón. Por lo que la mulata ha ido sufriendo a lo largo de la obra múltiples metamorfosis que también tienen que ver con sus antecedentes.

de Dolores Rondón en la novela, al terminar la tragedia griega que la protagonista está representando, donde por síntomas de embriaguez y fuertes dolores de cabeza el plano teatral y real se confunden:

[...] la creadora del “feeling” la inolvidable salir respirar. Vértigo. Estamos en Tebas. Estamos en Tebas. Estamos en la Habana. En el bosque de La Habana. En el Cuento de los Bosques de Viena. Aquí termina todo. Aquí Dolores Rondón finalizó su carrera ven mortal y considera las grandezas cuáles son⁵².

El último punto de esta cita son los cuatros primeros versos de una décima que funciona como epitafio en una tumba del cementerio de Camagüey, “Aquí Dolores Rondón/ finalizó su carrera/ven mortal y considera/las grandezas cuales son/el orgullo y presunción/la opulencia y el poder/todo llega a fenecer/pues solo se inmortaliza/el mal que se economiza/y el bien que se pueda hacer”. Las versiones acerca de la existencia o no de este personaje (una mulata bella, con gracia y picardía, muy alegre, que llegó a ser orgullo del barrio donde vivía, que, en su vejez, muere de tisis o de alguna epidemia local) y de la autoría de la décima son tantas como cualquier leyenda popular puede crear. De su autor o autora no se conoce nada de forma rigurosa, ni se sabe si fue un nombre real o un seudónimo, como tampoco su fecha de nacimiento y muerte, pues no figura en la lápida⁵³. Según Roberto González Echevarría “la figura de la mulata se remonta a los albores de la literatura cubana en el siglo XIX. La arquetípica, por supuesto, es Cecilia Valdés, en la novela del mismo nombre publicada por Cirilo Villaverde en 1880”⁵⁴.

En suma, la caracterización de la protagonista de *Gestos* comparada con la de *De donde son los cantantes* (cuyo tercer capítulo lleva como título “La Dolores Rondón”) es más que coincidente, tratándose, así, de la repetición o doble de un personaje. Ambas continúan el arquetipo de *Cecilia Valdés* y su cubanidad: mulatas de hermosas figuras, dedicadas al mundo del espectáculo, con fuerte relación con la santería y la lotería clandestina o “bolita”: “Soy bailadora fina, a otros con la rumba de cajón. Letrada, lo soy, no muy leída. Calada en santos, apuntadora de las buenas. Al fijo, al corrido”⁵⁵.

⁵² Severo Sarduy, *Gestos*, op. cit., p. 117.

⁵³ En una de esas versiones explica que cerca de la casa de Dolores había una barbería que tenía por dueño a un joven mulato, que además de barbero era un polifacético buscador de vidas, nombrado Francisco Juan de Molla y Escobar, quien estaba locamente enamorado de la joven, la que a cambio le prodigó todo tipo de desplantes, desprecios y repulsas, y bien pudo haber escrito los versos. Los historiadores han encontrado la existencia real de una parda, María Dolores Aguilera, hija natural, por lo que también aparece como Dolores Rondón. Nació en 1811. Murió de tisis en 1863, soltera y sin descendencia. Y se asegura finalmente que “fue enterrada de limosna”.

<http://httpwwwcubaniacom.blogspot.com.es/2012/05/historia-verdadera-de-dolores-rondon.html>

⁵⁴ Roberto González Echevarría en Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, op. cit., p. 139 (Nota 1).

⁵⁵ Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, op. cit., p. 145.

Como describe Sarduy “el peinado de la Dolores Rondón es el de Julia Titi, la hija de Tito, el emperador”⁵⁶. Estética que se mantiene en la portada de la novela de Seix Barral debida al fotógrafo catalán Oriol Maspons que reproduce el rostro de una mulata, también en consonancia con el documental *P.M.* (1961) de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, cuya censura originó no sólo el cierre de *Lunes de Revolución* sino la reunión de Fidel Castro con los intelectuales cubanos en la Biblioteca Nacional José Martí.

Además de estas ocupaciones, sabemos que la Dolores Rondón de *Gestos* colabora con una célula revolucionaria, la cual no se concreta. Sin embargo, aunque puede pasar desapercibido, en el texto se insinúa que la mulata es miembro de Movimiento del 26 de Julio: “Usted es un poco barbuda, ¿no?”⁵⁷ (“Barbudos” era el apodo de los guerrilleros cubanos) pese a que ella después lo niega: “Yo no comprendo nada. Nothing about nada”⁵⁸. A su vez, como dice François Wahl, Dolores Rondón puede considerarse una heroína revolucionaria, pero no de una forma convencional, pues pone la bomba en la central eléctrica primeramente por amor y no por convicciones ideológicas, motivo por el cual no está interesada en reconocerse con la agrupación paramilitar. Como dice “Yo que siempre he tenido tanto miedo a la electricidad. Nunca he tenido un tocadiscos por miedo a electrocutarme”⁵⁹, aunque al final comenta “—Claro que no, poner una bomba no es difícil. Yo pondré las que tú quieras”⁶⁰.

Si las bombas están presentes durante los doce capítulos de la novela, incrementando su número y su repercusión en muertos, la música es un elemento esencial en cada escena de *Gestos*. Si la novela tradicional, incluido el *Boom*, basa la intencionalidad de su obra en la creación de personajes psicológicamente complejos en evolución, no ocurre así en la novela que nos ocupa. Dolores Rondón no sufre una evolución en su carácter ni pensamiento, se caracteriza por sus hábitos y oficios, en concreto, la música y la representación. Del mismo modo que Cecilia Valdés es considerada uno de los arquetipos de la cubanía, Dolores Rondón pretende serlo a través de la música.

⁵⁶ Severo Sarduy, “Severo Sarduy (1937...)”, *Obras Completas*, op. cit., p. 8

⁵⁷ Severo Sarduy, *Gestos*, op. cit., p. 35.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem, p. 74.

⁶⁰ Ibidem p. 79.

Como ya se expuso al comienzo, una de las primeras revistas en las que Severo Sarduy colaboró regularmente fue *Ciclón.*, revista que nace como disidencia de *Orígenes*, en enero de 1955 cuya editorial titulada “Borrón y cuenta nueva” se iniciaba de la siguiente forma:

Lector, he aquí *Ciclón*, la nueva revista. Con él, borramos a *Orígenes* de un golpe. A *Orígenes* que como todo el mundo sabe tras diez años de eficaces servicios a la cultura cubana, es actualmente solo peso muerto. Quede, pues, sentado de entrada que *Ciclón* borra a *Orígenes* de un golpe. En cuanto al grupo *Orígenes*, no hay que repetirlo, hace tiempo que, al igual que los hijos de Saturno, fue devorado por su propio padre⁶¹.

Así pues, no hay en este manifiesto intención de mostrar un nuevo rumbo literario, sino marcar una ruptura. A pesar de que la fractura estética pretendida por *Ciclón* es aún hoy objeto de estudio por su ambigüedad, con el tiempo uno de los puntos que lo diferencian del grupo *Orígenes* es la perspectiva con la que se trata la historia cubana. Entre las múltiples preocupaciones que la revista liderada por Lezama tenía, una de las más pertinentes era la búsqueda de la cubanía o de lo esencial cubano en el arte. En este sentido, Cintio Vitier publica un libro de ensayos en 1958 llamado *Lo cubano en la poesía*, donde intentaba dar respuesta a la iluminación de lo cubano dentro del ámbito de la poesía, porque “lo cubano, como lo específico de cualquier otro país se da en la poesía más por tácita añadidura que por decisión o relieve explícito”⁶². Para Roberto González Echevarría la tesis de Vitier se resume en las siguientes palabras: “[...] lo cubano en la poesía consiste en la interiorización del paisaje insular, que se va haciendo cada vez más profunda con el paso del tiempo, hasta llegar a la obra de Lezama, donde la naturaleza ya se ha convertido en una sobrenaturaleza”⁶³. Pero todo ejercicio que busca la esencia de un material complejo es propenso a la simplicidad, ya que en este mismo ejercicio que busca lo homogéneo se evita la peculiaridad interna, por evidente que sea. Así pues, como cualquier sistema cultural, la literatura cubana es difícilmente reductible a una sola idea, tampoco a la “interiorización del paisaje insular”. En este sentido, escribe Vitier respecto de la poesía de Nicolás Guillén: “Ni siquiera lo negro, al incorporarse realmente a las esencias de la isla, conserva su espesor telúrico. Se aligera, se sonríe, se evapora. Esto no significa que no haya una zona sordamente africana, regresiva, en los predios mágicos y oscuros de la

⁶¹ Editorial sin firmar pero con el estilo de Virgilio Piñera, Está recogida en Virgilio Piñera, *Ensayos selectos*, Selección y edición de Gema Areta Marigó, Madrid, Verbum, 2015, p. 85.

⁶² Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Universidad Central de las Villas, 1958, p. 484.

⁶³ Roberto González Echevarría, “Introducción”, en Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, op. Cit., pp. 35-36.

población negra y aún blanca”⁶⁴. Cintio Vitier excluye la aportación de los negros en la literatura cubana, por no mantener la misma esencia, lo que demuestra el carácter conservador de esta idea y del grupo *Orígenes* que la continuaban. Muy alejado de estas posturas se situaba Alejo Carpentier, quien contemplaba Cuba en su propia diversidad, donde la cultura africana y negra tiene una aportación esencial, principalmente, en la música. En su libro *La música en Cuba* da algunos datos reveladores respecto a la importancia del negro en la cultura cubana:

En el censo de la siempre fidelísima ciudad de La Habana, establecido en 1827, se encuentra ese dato curioso: entre los 16520 varones blancos, consagrado a oficios diversos, hay 44 músicos; entre los 6754 varones de color, libres, en igualdad de condiciones, hay 49 músicos, o sea, proporcionalmente, un número tres veces superior⁶⁵.

Parece difícil eludir la importancia de la aportación africana a la cultura insular, aunque el elevado número de negros dedicados al mundo del arte también estaba provocado por una discriminación laboral, lo que les llevaba a buscarse la vida de manera alternativa. Sarduy, partiendo de esta visión histórico-cultural de Alejo Carpentier, ve la música como un epítome de la cultura cubana:

Yo creo que lo que caracteriza la literatura cubana es la instancia, la importancia enorme, que tiene lo acústico, lo sonoro. Y la primera página de la literatura cubana es una página sonora. Yo creo que la literatura cubana empieza con los *Diarios de Colón*, es decir, antes de tocar Cuba, ya Colón está escribiendo literatura cubana. [...] su nota es: ‘toda la noche oyó pasar pájaros’. [...] Hay pues en lo cubano una instancia de lo sonoro, hay una percepción muy grande, de allí el poder de la música, de allí el hecho de que el significante mayor del país sea su música y lo más sincrético del país; en lo que el país ha logrado realmente la síntesis de la cultura⁶⁶.

Si la música es el elemento que aún lo esencial cubano, la cultura africana es determinante en su configuración, pues no se entiende, como ya se ha visto en Carpentier, la música cubana sin la existencia de las colonias negras. De esta interpretación de la historia nace Dolores Rondón. Con ella Sarduy da una visión multicultural de su país, añadiendo al negro en su caracterización. Un ejemplo del primer capítulo de *Gestos*

[...] aquí se escuchan los negros. La ciudad entera se estremece cuando las voces graves avanzan en la noche maciza, rápidas como el borde de la playa. Crujen las batas de nevado encaje, arden los pulsos cuando los negros de La Habana cantan, cuando “se van a la bahía de Manzanillo a pescar la luna y el sol”. Bajos y contraltos precisos a los que el santo contesta. Quien los oye conoce la ternura. Se diría que más que cantar, que actuar, inventan a la música un rocío. [...] Los negros de La Habana no cesan⁶⁷.

⁶⁴ Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, op. cit., p. 368.

⁶⁵ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002, p. 115.

⁶⁶ Cfr. *Entrevista a Severo Sarduy en A fondo*, Joaquín Soler Serrano.

⁶⁷ Severo Sarduy, *Gestos*, op. cit., pp. 10-12.

Además, la creación de Dolores Rondón supone por ello un punto ruptura con el grupo *Orígenes* y con Lezama, aunque posteriormente aceptará con orgullo que su mayor influencia sea la del maestro número uno, del que llegará a considerarse el heredero (incluso entendiendo su obra como una nota al pie de página del autor de *Paradiso*). Así como Carpentier crea una visión de la historia y cultura de Cuba donde el negro es determinante, Severo Sarduy va un paso más allá en la integración de culturas no endógenas al concepto de cubanía, incluyendo también la tradición china. Para defender esta postura, Severo recurre de nuevo a la música y a la orquesta cubana y, en concreto, a la flauta china: “Yo parto de significantes simbólicos, por ejemplo, el centro de la orquesta cubana, lugar de la síntesis de las culturas, es una flauta china, es lo que produce la melodía general, el hilo sonoro”⁶⁸. La posición que ocupa la flauta china en la orquesta cubana es significativo de la transcendencia e integración que la cultura oriental ha tenido en la isla. Así, la orquesta cubana está compuesta, entre otros instrumentos como el piano o el saxofón, por la guitarra española, por las voces negras y por la flauta china, la cual tiene un protagonismo principal para el autor de *Gestos*. Muestra de esta importancia se da en las diversas descripciones que la protagonista realiza sobre la orquesta que ensaya en un local vecino a su casa, el cual puede ver y escuchar:

Hay unos minutos, unos segundos de silencio hasta que comienza el sonido finísimo de una flauta, que con una voz apagada va recorriendo un nuevo cha-cha-chá y se detiene en cada nota tanto como lo permite la respiración del músico, para luego, por una modulación violenta, alcanzar la próxima y así terminar la frase, que después de unos compases de silencio recomienza en el mismo tono. Al principio la flauta repite varias veces la melodía, luego el piano la toma exactamente, relegando a lo lejos la flauta, apagada, gris, ensayando una melodía distinta, torpe, que más que de complemento sirve de eco a la primera⁶⁹.

Junto con la flauta china es muy importante la presencia, como ya decíamos antes, de la charada de cuba o “bolita”: “El azar, simbolizado en la ‘charada’, para poner otro ejemplo, también ha tenido gran importancia en la historia de Cuba, a veces, inclusive, la ha subvertido”⁷⁰. Recordemos además que la lotería cubana proviene del “chino de la charada”, el retrato de cuerpo entero de un chino sobre cuyo cuerpo estaban dibujadas figuritas de personas, animales y objetos. Junto a cada figura estaba escrito un número. Fue incorporada a Cuba entre los últimos años de la década de 1840 y los

⁶⁸ Danubio Torres Fierro, “Severo Sarduy. Lluvia fresca bajo el *flamboyant*”, op. cit., p. 1817.

⁶⁹ Severo Sarduy, *Gestos*, op. cit., pp. 41-42

⁷⁰ Danubio Torres Fierro, “Severo Sarduy. Lluvia fresca bajo el *flamboyant*”, op. cit., p. 1817.

primeros años de la década de 1870, con la llegada a Cuba de unos 125.000 chinos contratados para trabajar. La clave numérica servía también para descifrar los sueños.

Esta postura de Sarduy respecto a la cultura china fue muy criticada por etnólogos y antropólogos, ya que demográficamente la cultura china en Cuba no es significativa y el propio autor es consciente de esto. Sin embargo, además de la presencia de personajes y elementos chinos, hay en *Gestos* otras referencias no tan explícitas a lo oriental. En primer lugar se hace referencia a los primeros altercados en La Habana por la Revolución como por ejemplo:

Hoy han comenzado las bombas (deme un café). Ha comenzado la guerra en Oriente (café, por favor) y ahora la cosa sí que va en serio (no joda, deme un café) dicen que tienen hasta aviones (un café, coño) que van a venir en una invasión⁷¹.

Son palabras de su amante, quien anteriormente le había dicho durante el mismo diálogo confuso: “[...] he estado fuera. ¿Cómo? No, fuera de La Habana..., en la selva, sí, claro, en el bosque digo...”⁷². Aquí tanto “Oriente” como “el bosque” y la “selva” nos hacen pensar que se refiere de una manera simbólica a la Sierra Magistral, situada en la parte oriental de la isla, próximo a Santiago de Cuba, donde se refugiaron los guerrilleros durante el proceso revolucionario. No quiere decir esto que se esté refiriendo a las misma Sierra sino a un lugar operativo revolucionario, que más tarde describe de forma parecida el narrador, refiriéndose a la casa del amado: “Una selva. Una verdadera selva. Inmóvil. Donde no se escucha el grito de las fieras y los pájaros ni el rumor de la hierba creciendo.[...] Frondosa de ametralladoras. Las lianas unen pistolas, granadas y naipes”⁷³. De este modo, Severo Sarduy crea una confusión en el lector que nos hace repensar el momento y el lugar donde se desarrolla la obra.

Confusión que vuelve a provocarse en el Capítulo X, cuando se hace más explícito que Dolores Rondón está representando *Antígona* de Sófocles en el Picasso Club. Este capítulo comienza llevándonos a la absoluta confusión: “Estamos en Tebas. Amanece. Las ráfagas levantan el polvo seco y lo ciernen sobre las ramas negras de los pinos”⁷⁴. Pero no será hasta el final de este capítulo cuando se produzca una superposición total de los planos, de modo que confundimos Tebas con La Habana, Dolores Rondón con Antígona y el propio *Guernica* con la realidad que le rodea:

⁷¹ Severo Sarduy, *Gestos*, op. cit., p. 22,

⁷² Ibidem, p. 21.

⁷³ Ibidem, p. 29

⁷⁴ Ibidem, p. 109.

Ella desciende la escalerilla de hierro que conduce a la escena dando un traspíe, la escalerilla que conduce a la pista dando un traspíe. Ha quedado en lo oscuro. El ángel que sujetaba la lámpara rueda sobre la contadora el toro doble se desune y arde en el traganíquel el caballo rojo estalla sobre el piano todo asciende y desciende y huye y se acerca casas llenas de bombas jardines la lluvia la revelación del año la creadora del «feeling» la inolvidable salir respirar. Vértigo. Estamos en Tebas. Estamos en La Habana. En el bosque de La Habana. En el cuento de los Bosques de Viena. Aquí termina todo. Aquí Dolores Rondón finalizó su carrera ven mortal y considera las grandezas cuáles son. Soledad⁷⁵.

La realidad de la protagonista invade la de la tragedia griega y dónde debería interpretar “Sin que nadie me llore, sin amigos, sin cantos nupciales, me veo arrastrada, desgraciada de mí, a este inevitable viaje que me apremia”⁷⁶ Dolores Rondón dice “«Sin esposo, sin boda, sin haber sido amada». Otra vez. Otra vez sola. Rodeada por los otros, rodeada por las cosas”⁷⁷, puesto que no tiene noticias del hombre por quien había puesto la bomba. Además, el *Guernica* que antes parecía ocupar la realidad de la protagonista, ahora va más allá y parece estar en el mismo plano de *Antígona*, es decir, estos planos artísticos se han subvertidos y han ocupado una realidad diferente a la de origen, otra realidad que también ocupa Dolores Rondón.

Teniendo en cuenta que Severo Sarduy considera *Los diarios de Colón* como la primera obra de la literatura cubana, la primera visión de la isla se trata de un error, ya que Colón pensó haber llegado a las Indias, por lo que la historia de Cuba parte de una falsificación del Oriente. Es decir, Cuba es un falso Oriente, pero de alguna manera para Sarduy sigue siéndolo. De este modo, la presencia del elemento chino en la obra de Severo tiene algo de artificiosidad. El propio autor acepta que la influencia de esta cultura sea cuestionada, pero aun así le concede la misma importancia que a la cultura española y negra, rompiendo con la concepción histórico-cultural de *Orígenes* y yendo un paso más de lo que fue Alejo Carpentier en la aceptación de la heterogeneidad en la cubanía.

Por lo tanto, el elemento agógico es utilizado para replantear toda una nueva visión de la cultura cubana. Lo agógico está en la misma esencia de la cubanía, es decir, aquello que es necesario para su representación pero que no tiene reconocimiento sobre el papel, sobre la consideración tradicional, lo cual trata de reescribir sobre la partitura Severo Sarduy.

⁷⁵ Ibidem, p. 117.

⁷⁶ Sófocles, *Antígona*, Santiago de Chile, Pehuén Editores, 2001, p.21.

⁷⁷ Severo Sarduy, *Gestos*, op. cit., p. 116.

Conclusiones

Siendo *Gestos* el embrión de una poética neobarroca, lo es fundamentalmente de un neobarroco gestual, plástico-pictórico que determina su expresión. El neobarroco permite el pliegue constante, la asunción de contradicciones, liberando la tradición, transformándola.

La integración de lo plástico en el texto es el primer paso que adopta Sarduy para distanciarse/acercarse a la tradición barroca y cubana. Una integración que se realiza a tres niveles (nivel citacional, nivel metafórico y nivel de la imaginería técnica) y que ya en su primera novela, *Gestos*, encontramos. Además, en esta tradición de las rupturas, como diría Octavio Paz, Severo Sarduy incorpora la estética *kitsch* que perturba la herencia acomodada y sacralizada del *Boom*, duplicando el componente barroco del plano textual al plano referencial, donde los elementos que componen la escena funcionan como espejo del lenguaje, caracterizándose, de este modo, por su recargamiento, exceso y artificialidad.

Este neobarroco gestual de Severo Sarduy no solo se caracteriza por no continuar de manera ortodoxa los preceptos del *Boom* y Lezama Lima sino además por cuestionar conceptos esenciales de estos como la cubanía, para lo que creará un personaje como Dolores Rondón quien sincretiza, a través de lo agógico los aspectos históricos y sociales que habían sido excluidos por sus antecesores,. El concepto de cubanía, partiendo de una visión diferente a *Orígenes* por aceptar la multiculturalidad y heterogeneidad de lo cubano, se amplía y desestabiliza añadiendo el elemento chino, lo cual aporta una fragmentación y peculiaridad extrema a la isla, imposible de reducir en una sola idea como la asimilación de la estética isleña.

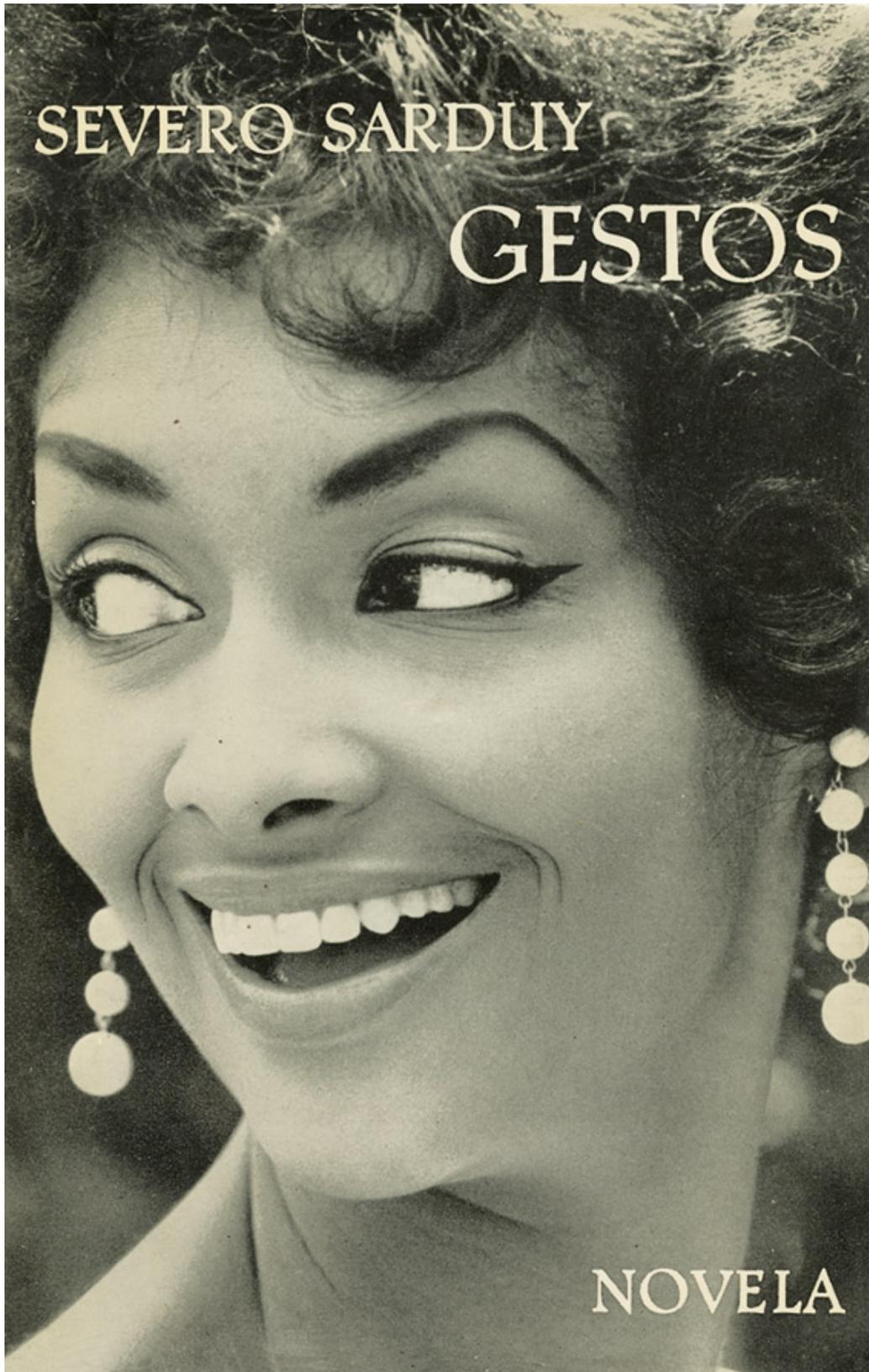
Así pues, el neobarroco textual de Severo Sarduy se revela estética y conceptualmente desde sus inicios, es decir, desde *Gestos*. Por lo que la consideración por parte de la crítica de esta novela es determinante para entender el vasto sistema poético del escritor cubano. Estudiar estos gestos supone acceder a un escritor que teoriza antes que poetiza, lo que aporta a su obra una continuidad notable. *Gestos* es el origen (y además la novela anterior a *De donde son los cantantes*, considerada su obra cumbre) por lo que es necesaria estudiarla como prólogo y embrión de un futuro desarrollo que consagra el principio de todo.

Bibliografía

- ARIAS, Salvador, “Auge de las publicaciones románticas entre 1830 y 1844” en *Historia de la Literatura cubana. T. I La colonia: desde los orígenes hasta 1898*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2002, pp. 115-120.
- ARNAL GÉLY, Anne-Marie, *Juan Benet y el Nouveau Roman*, Tesis Doctoral, Universidad de Jaén 1997.
- ASENSI PÉREZ, Manuel, *Los años salvajes de la teoría. Phillipe Sollers, Tel Quel y la Génesis del pensamiento post-estructural francés*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2006.
- BORGES, Jorge Luis, *Siete noches*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- CARPENTIER, Alejo, *La música en Cuba*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002.
- GONZÁLEZ ECHAVARRIA, Roberto, “Introducción” en Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 15-83.
- KANZEPOLSKY, Adriana. “Acerca de algunos extranjeros: de Orígenes a Ciclón”. *Revista Iberoamericana*, LXX, 208-209, Julio-Diciembre 2004, pp. 839-855
- MENTON, Seymour, “Severo Sarduy y la montaña rusa. Gestos”, *Letras libres*, 123, Marzo 2009,
<http://www.letraslibres.com/revista/libros/severo-sarduy-y-la-montana-rusa>
- NARANJO ORIVIO, Consuelo (Coord.), *Historia de Cuba*, Madrid, Ediciones Doce Calles, 2009.
- OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2002.
- PIÑERA, Virgilio, “Borrón y cuenta nueva”, en Virgilio Piñera, *Ensayos selectos*, Selección y edición de Gema Areta Marigó, Madrid, Verbum, 2015, pp. 85-87.
- POPE, Randolph D., “The Spanish American novel from 1950 to 1975”, in *The Cambridge History of Latin American Literature. Volume 2: The Twentieth Century*, Cambridge University Press, 1996, pp. 226-278.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Por una nueva novela*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, “Severo Sarduy”, en Severo Sarduy, *Obras Completas*, Gustavo Guerrero y François Wahl Coordinadores, Madrid, ALLCA XX-Ediciones Unesco, 1999, pp. 1795-1811.
- SARDUY, Severo, *Gestos*, Barcelona, Seix Barral, 1963.
- , “Severo Sarduy (1937...)”, *Obras Completas*, Gustavo Guerrero y François Wahl Coordinadores, Madrid, ALLCA XX-Ediciones Unesco, 1999, pp. 5-10 (Está fechado en 1975).

- , “La palabra ‘barroco’”, *Obras Completas*, Gustavo Guerrero y François Wahl Coordinadores, Madrid, ALLCA XX-Ediciones Unesco, 1999, pp. 1199-1203.
- , *Entrevista a Severo Sarduy en A fondo*, Joaquín Soler Serrano. [online] Disponible en: <https://vimeo.com/63373559> [Recuperado el 9 Jul. 2016]. Fue realizada en 1976.
- , “Cromoterapia”, *Obras Completas*, Gustavo Guerrero y François Wahl Coordinadores, Madrid, ALLCA XX-Ediciones Unesco, 1999, pp. 34-36 (Está fechado en 1990).
- , “La simulación”, *Obras Completas*, Gustavo Guerrero y François Wahl Coordinadores, Madrid, ALLCA XX-Ediciones Unesco, 1999, pp. 1265-1344.
- , “Textos inéditos de Severo Sarduy: Ciclón/Diagonal-Armand/Arenas”, *Revista Iberoamericana* 57,154, Enero-Marzo1991, pp. 327-335.
- , *De donde son los cantantes*, Madrid, Cátedra, 1993.
- , *Obras Completas*, Gustavo Guerrero y François Wahl Coordinadores, Madrid, ALLCA XX-Ediciones Unesco, 1999.
- SCHWARTZ, Jorge, “Con Severo Sarduy en Río de Janeiro”, en Severo Sarduy, *Obras Completas*, Gustavo Guerrero y François Wahl Coordinadores, Madrid, ALLCA XX-Ediciones Unesco, 1999, pp. 1828-1834.
- SÓFOCLES, *Antígona*, Santiago de Chile, Pehuén Editores, 2001.
- TORRES FIERRO, Danubio, “Severo Sarduy. Lluvia fresca bajo el *flamboyant*”, en Severo Sarduy, *Obras Completas*, Gustavo Guerrero y François Wahl Coordinadores, Madrid, ALLCA XX-Ediciones Unesco, 1999, pp. 1813-1822.
- ULLOA, Justo C, “Severo Sarduy: pintura y literatura”, *Hispanamérica* 14, 41, 1985, pp. 85-94.
- ULLOA, Leonor A. de, “Signos en rotación en el neobarroco pictórico de Severo Sarduy”, *Hispanamérica* 18, 52, 1989, pp. 97-108.
- VITIER, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Universidad Central de las Villas, 1958.
- WAHAL, François, “Severo de la Rue Jacob”, en Severo Sarduy, *Obras Completas*, Gustavo Guerrero y François Wahl Coordinadores, Madrid, ALLCA XX-Ediciones Unesco, 1999, pp. 1447-1547.
- WOLF Nelly, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995

ANEXO



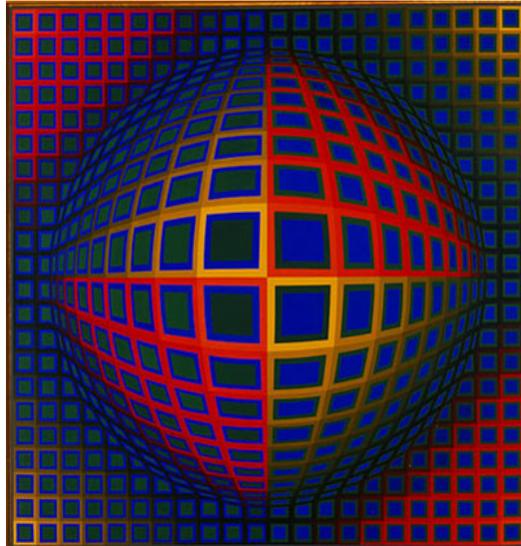
SEVERO SARDUY

GESTOS

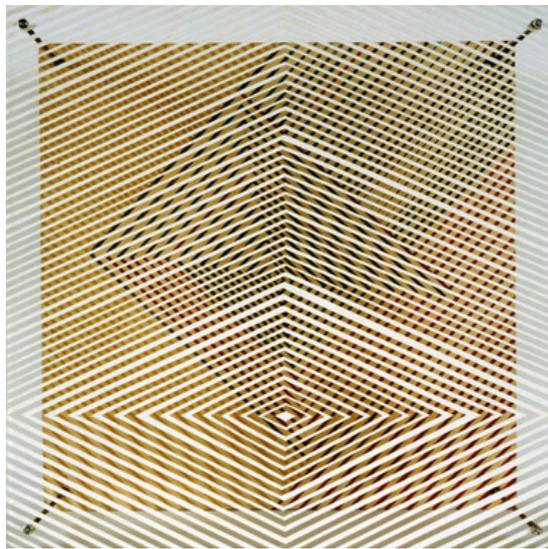
NOVELA



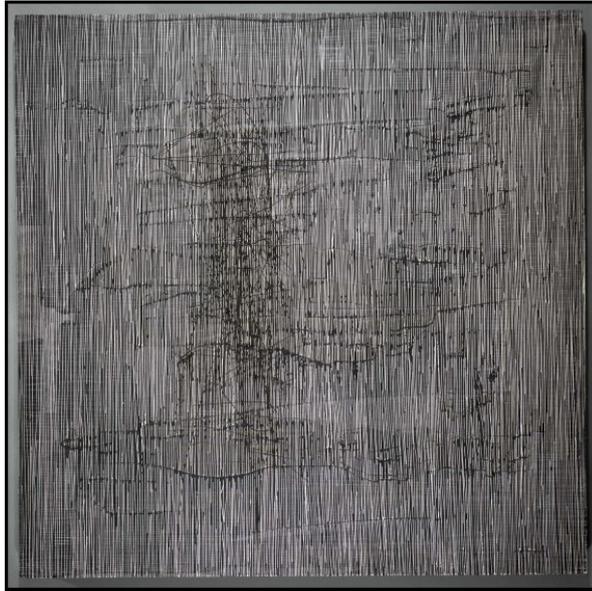
Franz Kline (1910-1962) Untitled, Oil on canvas, 1957



HÉCTOR VASARELY



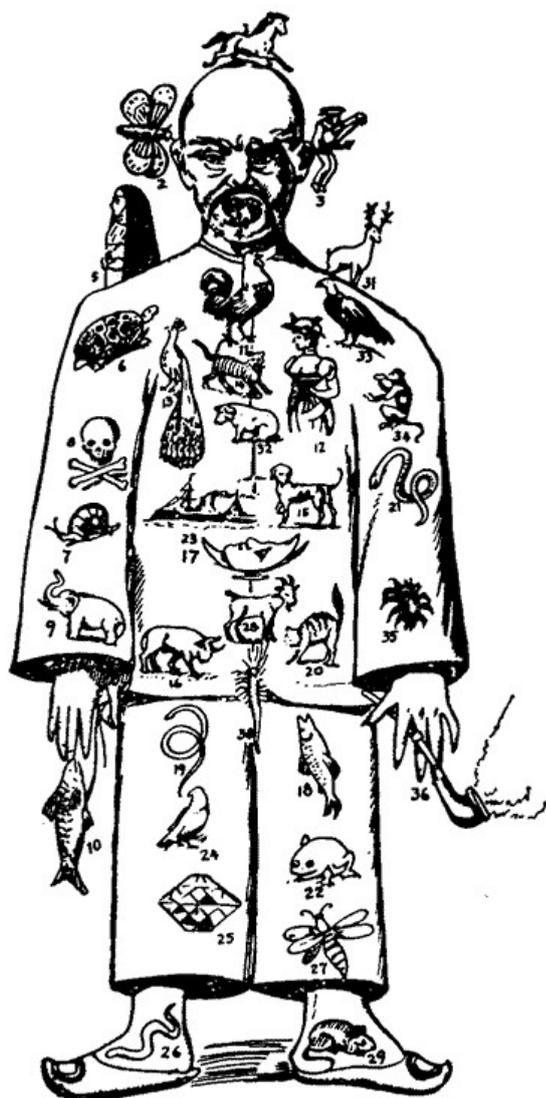
JESÚS RAFAEL SOTO: “Estructura cinética de elementos geométricos” (1955-1956)



JESÚS RAFAEL SOTO “Vibración metálica” (1961)



JEAN DUBUFFET, *L'hourloupe* (1962-1974)



El chino de la charada

- 1 — CABALLO
- 2 — MARIPOSA
- 3 — MARINERO
- 4 — GATO BOCA
- 5 — MONJA
- 6 — JICOTEA
- 7 — CARACOL
- 8 — MUERTO
- 9 — ELEFANTE
- 10 — PESCADO GRANDE
- 11 — GALLO
- 12 — RAMERA
- 13 — PAVO REAL
- 14 — GATO TIGRE
- 15 — PERRO
- 16 — TORO
- 17 — LUNA
- 18 — PESCADO CHICO
- 19 — LOMBRIZ
- 20 — GATO FINO
- 21 — MAJÁ
- 22 — SAPO
- 23 — VAPOR
- 24 — PALOMA
- 25 — PIEDRA FINA
- 26 — ANGUILA
- 27 — AVISPA
- 28 — CHIVO
- 29 — RATÓN
- 30 — CAMARÓN
- 31 — VENADO
- 32 — COCHINO
- 33 — TIÑOSA
- 34 — MONO
- 35 — ARAÑA
- 36 — CACHIMBA

