

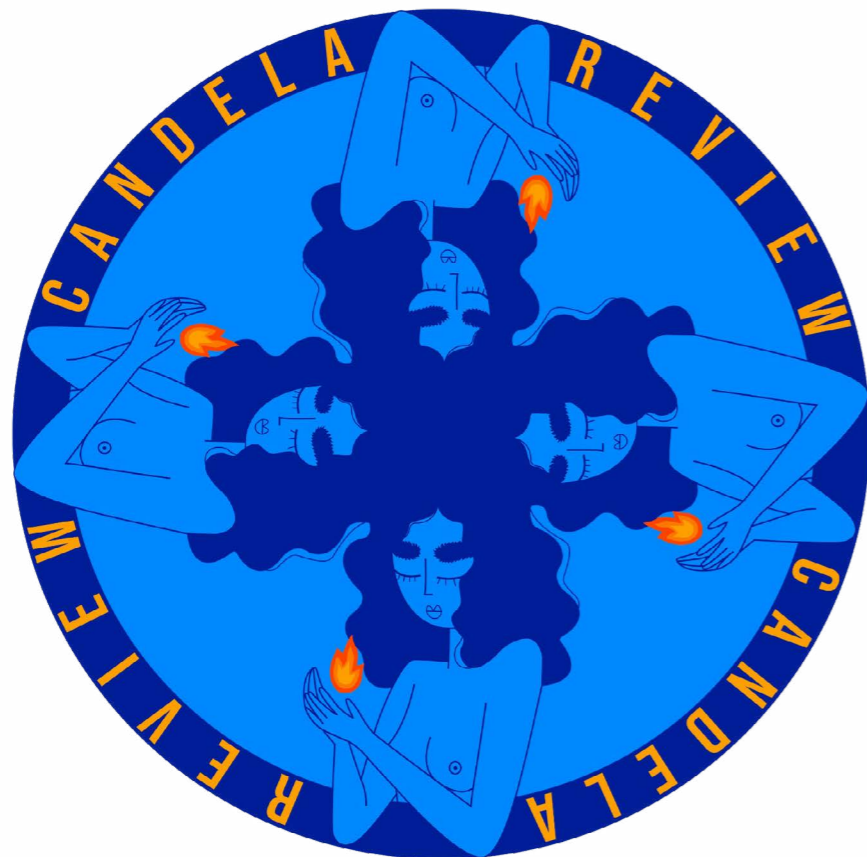
CANDELA

REVIEW

RAINY 2023



silencio-grito-re/inspiración



Coeditoras: Eilyn Lombard/ Jamila Medina Ríos/ Roseli Rojo/ Vialcary Crisóstomo

Diseño y diagramación: Alejo Cañer

En cubierta: foto de Juan Carlos Rodríguez

En *Voyageuse de l'inexploré*: fotos de Juan Carlos Rodríguez

En interiores: imágenes de archivos de los autores

Logo: Azul

@cancan.delareview correo: candelareview@gmail.com

Consejo Editorial: Rey Andújar/ Sandra Álvarez/ Jossiana Arroyo/ Luis J. Beltrán Álvarez/ Odette Casamayor/ Mabel Cuesta/ Orlando Deavila/ Damian Deamici/ Kristin Dykstra/ Carlos Gardeazábal/ Elena González/ Guillermo Irizarry/ Agustín Lao/ Reynaldo Lastre/ Sophie M. Lavoie/ Jacqueline Loss/ Yarlenis Malfrán/ Margarita Mateo/ José Antonio Mazzotti/ Cristina Piña/ Justo Planas/ Rachel Price/ Aurora Santiago Ortiz/ Esther Whitfiel

Candela Review y su sitio web son financiados por Humanities Institute, y cuentan con el apoyo de El Instituto: Institute of Latina/o, Caribbean, and Latin American Studies, ambos de la Universidad de Connecticut.

Ultimately,
this is not
about which
questions
are asked
but whose
questions
and why

Lo que no desaparece

A través de otra noche se escucha
el resplandor sin sueño de las gaviotas, en bandada,
que entrarán en el mar hasta olvidarlo. El pensamiento
las disemina inventando la trama
del destierro que siempre nos alcanza.

Así

va la ilusión que crece con el dolor dentro.

Esa ruta prosigue. En esa aparición se despereza
cuando el lenguaje calla.

Un lugar que no existe (1998)

Antonio Méndez Rubio

Enregistrar La Habana. Memoria y sonido en *Gestos* de Severo Sarduy

Ricardo Vázquez Díaz
rvazquez@salisbury.edu

Desde más lejos se oye más bonito.
Habana Abierta, *Divino guion*

El poco conocimiento de la labor radial de Severo Sarduy en los servicios públicos franceses durante 30 años suele conducir a un extrañamiento cada vez que lo menciono como un caso ideal –pero en ningún sentido excepcional dentro de la literatura cubana– para estudiar las relaciones entre sonido y escritura. Si se atiende a las drásticas transformaciones entre los paisajes sonoros que habitó siendo muy joven y en los inicios de su formación intelectual –de la provinciana Camagüey a La Habana en trance cultural y político de finales de los 50 de La Habana en revolución al París de *Tel Quel*– y si se ha experimentado el exilio, se sabe que el imaginario individual y colectivo recurre siempre al *sensorium* como un mecanismo complementario de la memoria. Sabores, olores y, sobre todo, sonidos se convierten en asideros identitarios y herramientas de exploración de esa incómoda situación de trans-plante.

Esa incomodidad se acopla a la perfección con el rol que el *sensorium* ha jugado en las prácticas democráticas, las crisis culturales y los cambios sociales, según Francine Masiello:

The sentient body is a placeholder for a larger discussion of the effects of state practices on its people and, alternatively, it traces the ways in which the population resists or transforms social life. It also becomes a measure of aesthetics performance that captures the political drift. In some cases, we respond with shock or aversion [...] but we also reconfigure the sensorial grid, giving privilege to one sense perception over others or rushing toward synesthetic response as a way to combine different strands of sensation with the illusion of wholeness. (3)

Las relaciones entre el *sensorium* y las políticas así descritas inspiraron mi búsqueda de una política del sonido en la obra de Sarduy, a quien, no por gusto, menciona Masiello en la tercera nota al pie del capítulo IV, hablando sobre el lugar del *sensorium* contra la censura en la obra de los narradores cubanos luego de 1959, “who then subjected the literary body to sensual hyperindulgence” (271).

Por supuesto que muchos recordarán que la novela más conocida de Sarduy parafrasea una canción de la trova tradicional o que dos de sus libros de poemas se organizan en torno a géneros musicales que han generado estilos de vida como el flamenco y el jazz. Eso sería suficiente para garantizarle un lugar en cualquier dossier sobre el tema, pero prefiero rescatar aquí la relación entre sonido y literatura en su novela menos apreciada, incluso por él mismo: *Gestos* (1963). Lo prefiero, primero, porque su escritura se corresponde con los años del “trans-plante”; luego, porque la anécdota centrada en el enfrentamiento clandestino al poder en La Habana es ideal para *enregistrar* la experiencia. El afrancesamiento tiene aquí razones obvias, pero incluso en español el verbo *registrar* tiene esa acepción de ‘grabar’ y, lo que es más interesante tratándose de Severo Sarduy y de *Gestos*, la acepción de “inscribir mecánicamente en un disco, cilindro, cinta, etc. las diferentes fases de un fenómeno” (DRAE). Esas fases del fenómeno registrado en su primera novela, inscritas como un gesto más, son los ecos que el progresivo despatrie provoca en el imaginario sónico de un escritor que comienza su exilio.⁵⁰

He agrupado los objetos sonoros de esta pieza en tres conjuntos: la música, la voz y el ruido de fondo. Es en este último grupo en el que se inserta el estallido de las bombas como un recurrente *sonícono* –o ícono sonoro–. De hecho, la explosión misma no es descrita como objeto sonoro. En su lugar, el narrador se centra en su efecto inmediatamente posterior: la vibración. Tanto la bomba que estalla “[e]n Infanta, dicen” (286), cuando la protagonista está en su cuarto de solar, como la que ella misma coloca en la planta eléctrica son descritas desde sus efectos vibratorios posteriores. La dualidad acústico-visual de la vibración se corresponde con el interés plástico de Sarduy y las lecturas pictóricas que se han hecho de esta novela: *action writing* cercano al *action painting* de Kline. El estallido de “la primera bomba” (279) es introducido usando la prensa como mediación: “Yo no la sentí, dormía. Recuerdo el ruido de algo que caía, que se desplomaba, pero quizás fue cosa del sueño [...] Lo dicen los periódicos. Claro está que no se puede creer en los periódicos” (279). De esta bomba soñada/ leída se pasa a una segunda, experimentada por la protagonista desde su cuarto de solar: “La explosión seca vibra aún en los oídos, mueve aún la lámpara, los cuadros, los cristales del aparador; la luz pestañea todavía” (285); y a una tercera, donde es ella el sujeto terrorista. En esta última, el estallido es reducido a “Un rumor que se va atenuando, como el de la lluvia” (311). Lo que sigue es una descripción pictórico-acústica de los efectos: vidrios vibrantes que vuelan como pájaros, pájaros que caen al suelo como trozos de hierro, hierros que “crujen, traquean, se rompen sobre el techo”. La eliminación del estallido como objeto sonoro responde a un interés de reproducir los efectos sónicos de este tipo de suceso: el ensordecimiento temporal. Por eso, el momento en el que las bombas estallan es inaudible.⁵¹

⁵⁰ Según su correspondencia familiar, la novela comenzó a escribirse en marzo de 1960 y se terminó en noviembre del año siguiente. Las fechas son importantes porque coinciden con los primeros conflictos del joven Sarduy con el gobierno cubano, la negativa oficial de renovar su beca por un año más y las noticias sobre las limitaciones a la libertad de expresión en Cuba. Las cartas comienzan a ser leídas por la Seguridad del Estado. Las colaboraciones para *Lunes de Revolución* generan polémica. El 7 de enero de 1961 comenta en una carta que se conserva en la Firestone Library de la Universidad de Princeton: “Ya habrás observado que hablo y cuento solo boberías y que el tema a conversar, el de nuestra isla, lo paso por alto. Pero es que hago como en las adivinanzas, que la respuesta y el centro de todo es la palabra que no se dice, el tema que no se habla”. En la primavera de 1962 les pide que “aunque tengamos ideales separados, sigamos siendo una familia unida”. Antes de la publicación de su primera novela, Sarduy ha tomado una posición política que lo mantendrá alejado para siempre.

⁵¹ Inaudible para los personajes, el lector puede escuchar ecos de la explosión en aliteraciones como la que acabo de citar: hierros, que fueron “pájaros sangrantes”, “crujen, traquean, se rompen sobre el techo”.

El viento húmedo y terroso trae unos versos:

...*Qué le pasó*

a ese pobre jamaquino, señores,

decía míster...

Ni el próximo verso, ni la ráfaga que lo trae se escuchan. (311)

Pero también reproduce el ensordecimiento social: ni la bomba ni el verso. Por eso, luego del griterío inicial que sigue a la segunda bomba se instaura “un silencio [que] lo devora todo

[...] entran en el silencio que se espesa” (286). Solo los niños se atreven a romper ese mutismo, porque no logran diferenciar los efectos del estallido de sus cañones de juguete y lo que acaban de escuchar. Ese ensordecimiento social tiene otra manifestación en la novela: de la desconfianza inicial en la prensa se pasa a lo que los cubanos conocen como la “bola”:

Dicen. Hablan siempre en impersonal, atribuyen a otros lo que ellos mismos piensan, lo que han visto ocurrir, lo que acaban de escuchar. Dicen lo que otros, piensan lo que otros, contestan solo cuando otros preguntan. Se desplazan unidos hacia la esquina, donde la gente habla, grita, da nuevas versiones de la bomba, que va aumentando en calibre, en efecto, en potencia según es objeto de nuevos cuestionarios. (286)

Esta sobrevida de la bomba en la *vox populi* es mitad chisme y mitad estrategia política. El rumor colectivo de la “bola” – “Se desplazan unidos hacia la esquina”– permite decir lo que se piensa sin demasiado riesgo. Lo dicho sin autoridad es también lo dicho sin autorización, contra la autoridad. La bomba de la bola es más poderosa que la bomba real.

El rumor de ese discurso descoyuntado –el decir enmascara lo dicho– reaparece a lo largo de la novela acompañado por el sonido de los cláxones, el “click” de los semáforos y el chasquido de los anuncios lumínicos, las sirenas y los disparos de la policía, las vitrolas, el chirrido de las puertas coloniales y el crujido de las escaleras improvisadas en los solares, el rumor de las turbinas hidráulicas que hace temblar las paredes y el ruido de la planta eléctrica. Me gustaría detenerme en este último sonícono porque la descripción de este espacio urbano es uno de los ejemplos que Sarduy directamente usó para demostrar la inspiración plástica del texto en una entrevista de 1966: “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. La planta eléctrica que describo, por ejemplo, es un Vasarely y luego un Soto; los muros son Dubuffet” (1798).⁵² No caben dudas de ello, pero hay en la descripción de esta un peso de lo sónico que puede rastrearse incluso en esos modelos pictóricos que menciona.

François Wahl indica en sus comentarios sobre esta novela “la quasi-réduction de la narration au *visible* (enrégistré musicalement)” (1478), una relación que puede deberse a que el abstraccionismo de estos artistas se encuentra estrechamente relacionado con la composición

⁵² Veo en esta explicación de Sarduy, de 1966, un intento de despolitizar la recepción de su novela que disienta de lo que se escribía en Cuba sobre la Revolución y que luego se conocería como “novela de la Revolución cubana”. Baste mencionar que la protagonista es mujer y negra, en oposición a los bellos barbudos blancos que pueblan ese corpus narrativo, y que al final de la novela, luego de ver su entrada en La Habana, cree que ha perdido toda la tarde. La razón no es solo la batalla por su pasaporte, que apenas comienza y que lo conducirá a aceptar la ciudadanía francesa en 1968, sino su misma posición dentro de *Tel Quel*, para entonces comprometido con el maoísmo.

musical de mediados del siglo XX. Víctor Vasarely exploró el desarrollo sistemático de un solo intervalo; Jesús Rafael Soto, quien por años se ganó la vida tocando guitarra en bares, usó el serialismo musical como base de su exploración plástica: encontrar un sistema gráfico que le permitiera codificar una realidad en lugar de representarla; Jean Dubuffet, también músico, experimentó primero con el jazz y, luego de 1961, con la música concreta. ¿Hay algo de eso en la novela de Sarduy?:

Ella se acerca a la puerta. Un temblor, un ruido que no llega a producirse, la amenaza de algo que se rompe pesa en el aire. Un rumor siempre igual, que no aumenta ni decrece; el ritmo de un mecanismo fijo, el agua que hierve, el fuego y el carbón que se destruyen, los metales tensos, la rotación, el choque. Un aire caliente sale del interior de la planta; un olor a la vez aceitoso y metálico. Ella abre la puerta. El ruido se articula, estalla. (309)

Este fragmento muestra el acercamiento progresivo de la protagonista desde una dimensión acústica: del sonido que no llega a producirse al rumor, del rumor al estallido y el ensordecimiento posterior. Ese rumor responde a un “mecanismo fijo”, como en el dodecafonismo el orden de las notas musicales; pero los “instrumentos” que lo articulan son las máquinas productoras de energía. Es ese mecanismo, particularmente el “gran generador”, el que será atentado con una bomba, la última antes del triunfo, “¡La atómica, viejo, la atómica!” (312).

Toda esa tecnofonía de una ciudad en trance, casi siempre nocturna, cesa por momentos para dejar escuchar una presencia que siempre se huele, pero pocas veces se escucha: el mar, “el rumor del agua, su golpe seco contra el muro” (270). La mayor parte de esa tecnofonía no posee agente declarado, es una masa que bulle y hace bulla, un colectivo urbano.⁵³ Esa interpretación coral dialoga en la novela con otro coro

al que la crítica le ha prestado poca atención, a pesar de ser la antropofonía central de la novela: los afrodescendientes de La Habana. En el inicio, luego del “canto” de los boliteros, ocupan el escenario “las voces graves” de estos grupos. Su canto, nos dice Sarduy, difiere del de los “negros” de Harlem, quienes “llaman, preguntan a los dioses en himnos quejumbrosos; las voces tiemblan como niños asustados. El canto de los negros de La Habana viaja seguro, a través de las bahías, hasta que llega a la de Manzanillo” (270). Pero ese canto seguro no es, en modo alguno, de júbilo. El largo pasaje pasa del conjunto al individuo, “un negro con voz de bajo que canta en la playa”, pobre y alcohólico, estrella de cabaré venido a menos. Antes, “[d]e frac, peinado y pulcro, cantaba sonos orientales acompañado de orquesta para americanos”; ahora deambula por las calles trazando cruces de tizas por toda la ciudad. Se trata de un homenaje a Silvano *Chori* Shueg, percusionista que se autopromovía haciendo grafitis por La Habana, un personaje que dio nombre incluso a uno de los centros nocturnos de la ciudad, en Marianao. El narrador regresa entonces al conjunto para darnos la verdadera razón de este canto: “Cantan siempre. No cesan porque no tienen trabajo, por eso no cesan de cantar” (271).

⁵³ El 17 junio de 1960 Sarduy cuenta a sus padres en otra carta de la colección *Family Correspondence* de la Firestone Library que escribe poemas y una “novela sin personajes”. Un mes más tarde (16 de julio) vuelve sobre el tema: no le interesa la psicología del personaje, es imposible saber lo que piensa. Esto apoyaría la tesis de Sarduy de que el paso del individuo al grupo que muestra *Tropismos*, de Nathalie Sarraute, es lo más *nouveau roman* de *Gestos* (OC 1816). François Wahl hace notar esa importancia de lo coral en contraste de la visualidad que caracterizó el estilo de Robbe-Grillet (1478).

El canto es, en ellos, un acto de resistencia. Con él ocupan La Habana, la marcan como el músico con su tiza. La invasión de esta música oriental –en referencia a la provincia cubana– y racializada antecede a la de los barbudos. Su reclamo no cesa, pero su técnica es nueva cada vez y es, también, la marca de una identidad en rebeldía: “Ahora tocan un nuevo ritmo. La música es arbitraria y la letra sin rima ni metro se va improvisando libremente [...] A veces dos o tres se reúnen en un estribillo o hay varios solistas que cantan sobre temas diferentes. Los otros llevan el ritmo con las manos o repiten la letra. Tres golpes rápidos, dos lentos” (271). La descripción del baile que sigue, la alternancia del coro y los solistas y, sobre todo, la descripción de la clave 3:2 conducen al guaguancó, un tipo de rumba propagado en Cuba justo después de la abolición de la esclavitud, cuando grupos afro fueron arrojados de la explotación plantacional a la discriminación urbana.

Este es el origen del canto que no cesa, que pasa de una generación a otra, pues niños afros semidesnudos viajan en *Gestos* colgados de los autobuses “cantando sones improvisados sobre el conductor, sobre una muchacha que pasa, sobre los negros de La Habana”. En esta novela, Sarduy comienza a explorar el poder subversivo de la voz infantil. El canto de estos niños semidesnudos en el exterior de los ómnibus se suma a la algarabía de cuatro niñas afrodescendientes que viajan con sus madres la tarde en la que se produce el atentado en la planta eléctrica. Dos de ellas juegan con la maleta que contiene la bomba y, durante el registro policial, contribuyen a exasperar a la autoridad que les ha destrozado un paquete de galletas: “al unísono, comienzan a patear, emitiendo un chillido continuo como si se turnaran para respirar. Una patada tumba los espejuelos del policía, otra la gorra” (305). Desde una aparente ingenuidad, estas dos niñas son también cómplices de la protagonista y, junto al “chino”, son los únicos personajes que entran en un “cuerpo a cuerpo” con las fuerzas represivas. Este es también el origen de la voz y el actuar de la protagonista de la novela “la mejor de todos” (271).

El performance de esta mulata, sus improvisaciones, sus olvidos –que disimula con tarareos–, su espontaneidad, su interrumpir la canción para contar al público sus penas –“díganme si no es un asco de vida, de manos y de uñas. No sé a qué atenerme. Así, con esta estampa quién puede ser feliz. Criada por el día y artista por la noche. Una doble personalidad” (272)– es el de las grandes divas de la música cubana de los 50: la Lupe, Elena Burke, Olga Guillot y, sobre todo, Celeste Mendoza. “Su voz es grave, baja, áspera casi. Es su modo de decir y no su voz lo que importa”. Su modo de decir, el sentimiento, el *feeling*. No solo la calidad de su voz es secundaria, sino lo dicho: “Ella modifica la letra de las canciones”, a pesar de sus quejas, canta *Soy tan feliz*, de José Antonio Méndez. Durante la escritura de la novela, el 3 de junio de 1961, Sarduy les pide a sus padres que le compren el “long play” de Celeste Mendoza que contiene este bolero: “Ya sabes que utilizo en la novela muchas canciones y me hacen falta a veces, por otra parte, quiero oír algo cubano [...] no quiero perder mi sabor cubano ni olvidar las cosas de allá, sino pasará que me ‘enfriaré’ con el tiempo”.⁵⁴

En este performance tiene un lugar muy importante el silencio, la pausa dramática entre el segundo y el tercer verso de la canción y el *fade off* de los dos últimos, que no se escuchan, que no se leen: “rogaré al destino señalarme el camino,/ decidir mi suerte”. Este bolero inicial

⁵⁴ Otra muestra de la preocupación de Sarduy por mantenerse informado de lo que pasaba en Cuba que se relaciona con la música popular: en una carta del 2 de septiembre de 1960 conservada en la Firestone Library, en medio de las tribulaciones por el fin de su beca y la orden gubernamental de regresar, escribe: “Soy como dice la magnífica Celeste Mendoza, muy feliz!! Nota: ¿Quién es mejor? ¿Celeste o la Lupe? Ah, creen que no me entero de la televisión... Pues de eso nada! Bueno hasta la próxima y mucho: ¡Sabor a mí!”.

no solo anuncia la decisión de la protagonista de romper con esa rutina, tiene además un matiz irónico basado en la oposición entre la felicidad del sujeto de la composición y la infelicidad de la intérprete. El performance es hipócrita, una actuación, Sarduy omite el final del cuarto verso: “quién puede negar que la vida es fantasía/ donde se esconde... [vilmente la hipocresía]”. Esta mulata tiene, por supuesto, un amor: “un muchacho blanco que siempre está sentado próximo a la pista” (272). Los lazos de estas voces de los afrodescendientes con la herencia esclavista se completan con esa relación de la protagonista con el arquetipo central de la cultura colonial cubana: *Cecilia Valdés*. Pero el amor de esta Cecilia no la conduce al asesinato, sino al terrorismo.⁵⁵

El famoso bolero de José A. Méndez no es el único tema cantado a lo largo de la novela. Este es el texto de Sarduy donde más visibles son las intertextualidades sónicas. *Mira a ver quién es* de Víctor Marín; *Y tú qué has hecho*, de Eusebio Delfín; *El jamaíquino*, de Andrés Echevarría Callava, Niño Rivera, conforman también la porción musical de su “banda sonora”, junto a otras citas intercaladas en el texto como esa bahía de Manzanillo a la que aspiran los afrocubanos en La Habana, para “pescar la luna y el sol” (270). Por supuesto que estos éxitos cubanos republicanos, además de contribuir a la atmósfera

sociocultural de la novela, tienen una función narrativa asociada a la letra, como ya vimos en el caso del bolero de Méndez. Un hecho que demuestra que Sarduy escribió esta novela pensando en el público cubano es que, como sucede con el bolero, los versos más directamente asociados con la situación narrativa suelen estar omitidos. Es el imaginario sónico del lector quien debe continuar la canción, como en el episodio del estallido de la bomba en la planta eléctrica. Si el lector puede continuar sonorizando la escena recordando los versos del cha-cha-chá *El jamaíquino*, que han sido silenciados por el estallido, leerá la dramática descripción del destrozado en clave humorística, pues ineludiblemente llegará al estribillo: “rómpele, si se rompe se compone” (311). Sarduy echa mano del último grito de la moda musical cubana que vivió en Cuba, el cha-cha-chá, como conector con una audiencia que empezaba a adorar nuevos ritmos y como una estrategia para revelar otros planos de lectura de la lucha revolucionaria que ya estaban presentes en el absurdo de sus relatos habaneros: “El general”, “El torturador” y “Las bombas”.

Hay otros dos elementos del paisaje sonoro de La Habana habitada por Sarduy en los finales de los 50 que el autor incorpora con bastante peso al imaginario sónico de esta novela. La primera es el carnaval de La Habana, y particularmente el pase de la comparsa, *El Alacrán*, a través del Paseo del Prado. La descripción de esta escena es marcadamente visual, casi podría decirse silenciosa, hasta las últimas líneas: “Un laberinto de metales dorados, de cornetas, trompas y flautas silbantes tiembla alrededor de los tambores. Las largas tumbas cilíndricas rayadas en blanco y negro parecen contraerse y estirarse con los golpes. La batería de bongoses, claves, triángulos, quijadas de vaca, simples botellas y cajones se desordena y cierra tras la cola de la comparsa” (292). En la descripción Sarduy ha seguido la estricta mirada de un espectador del carnaval: primero asombrado por los colores de los trajes y los decorados,

⁵⁵ Un joven blanco, un viejo chino y una mulata son los que intervienen en la voladura de la planta eléctrica, auxiliadas por las gemelas infantiles. Aquí hay un anuncio del currículum cubano de *De donde son los cantantes*. A la vez, hay una denuncia de carácter histórico: el joven blanco es solo autor intelectual, es ella quien se arriesga, es el “chino” quien recibe los golpes de la policía por salvar el plan.

las dimensiones del atrezo, los movimientos de los bailarines, y luego contagiado por el desorden musical que le sigue, que invita a los de la acera a sumarse al jolgorio y al desorden. Nótese la procedencia afrocubana de los instrumentos de percusión.

El Alacrán no era la única comparsa de larga tradición en La Habana. Su elección tiene mucho que ver con ese interés de Sarduy por registrar los avatares de la cultura popular de origen africano en Cuba. Esta comparsa surgió en 1908 en el barrio de Jesús María, en el corazón de La Habana Vieja, donde Cirilo Villaverde ubicó parte de la acción de *Cecilia Valdés*. Sus fundadores fueron miembros de una secta abakuá blanca, comunes en la zona del puerto, llamada Ecori-Efo Taiba, que solo tenía un integrante afrocubano, Jerónimo Ramírez Faure, *Nito*. En la descripción que Sarduy hace de la comparsa solo un individuo destaca de la masa, “un muchacho negro” (292), visible bajo su disfraz de gallo, el resto son gavilanes, alacranes, muñeques. La comparsa narra una historia ocurrida en el ingenio La Demajagua en 1844: La aparición de un insecto desconocido que pica a un esclavo del cañaveral, la incapacidad de un “gallego” y un “chino” de identificar al animal, y la sabiduría de un afrodescendiente viejo en el caso. Lo interesante no está solo en la historia, que privilegia el conocimiento ancestral africano; sino en la fecha, 1844, cuando una ola represiva colonial acabó con la vida y la obra de un amplio grupo de intelectuales afrocubanos; y en el lugar, La Demajagua, donde Carlos Manuel de Céspedes daría inicio a la lucha independentista en 1868. Todos estos elementos contribuyen a la presentación de la cultura popular afrohabanera como una cultura en resistencia y de una elevada capacidad pervasiva. Este capítulo cierra, además, con una pelea en un bar esquinero de esa Habana por un agravio racista. Olvidada de su misión, la protagonista no acepta el insulto del “gallego” –en Cuba, cualquier español– y pierde su maleta en la trifulca. La policía va sacando los consabidos objetos del bolso de esta peculiar mujer, hasta llegar a la bomba, que genera una estampida.

Las caras pintadas de negro de los integrantes de *El Alacrán*, el insulto racista, las voces de los afrocubanos desempleados, siempre cantando... Conviene definitivamente decir ahora que todo esto debe ser leído en su contexto. El hecho de que la protagonista “revolucionaria” de esta novela sea una mulata contrasta con la creencia popular de los 50 de que todos los afrocubanos apoyaban a Batista por la mulatez del cabo devenido general. Sarduy desmonta ese mito y sustenta esa rebeldía no tanto en la lucha contra el tirano –que no aparece por ningún lado en la novela– como en la historia de esclavismo y discriminación.

El otro elemento del paisaje sonoro habanero es la Orquesta Aragón. Aunque Sarduy no la mencione, frente a la casa de la protagonista ensaya cada día un conjunto. El narrador recorre el ensayo desde la afinación de los instrumentos, pasando por los golpecitos de la batuta, los taconazos en el suelo –muy a lo Benny Moré– el solo de flauta inicial y la respuesta del piano, hasta las voces. La hermana del escritor, Mercedes Sarduy, recuerda que “[f]rente a la única ventana del apartamento que daba a la calle, vivía el pianista de la conocida orquesta cubana Aragón, cuyo ritmo cha-cha-chá se bailó por todo el mundo. Cuando ellos ensayaban, se podían escuchar los sonidos de flautas y violines por toda la casa” (143). La presencia constante de esos ensayos en el paisaje sonoro habanero que recorrió el joven Sarduy dejará una honda huella en su imaginario sónico.

Ocupa un lugar particular el sonido de la flauta china, que será el sonícono justificatorio de la inclusión de esta cultura como origen de la cubanidad en *De donde son los cantantes*:

“yo partía de significantes simbólicos, por ejemplo, el centro de la orquesta cubana, lugar de la síntesis de las culturas, es una flauta china, es la que conduce la melodía general, el hilo sonoro” (1817). Tal y como reconoce Sarduy, en la década de los 60 no existía una valoración del peso de la emigración china en la cultura cubana –la radio cubana se adelantó al resto de productos culturales con el *Chan Li Po* de Félix B. Cagnet. La obra de Sarduy es una de las primeras en evidenciarlo, tanto en el uso de la charada como en el de este sonícono. La flauta reaparecerá en los lugares más insospechados, como recuerda en una entrevista de Danubio Torres Fierro: “El recuerdo no tiene lugar, sino la reconstitución del lugar de origen, de la *lengua materna*. La orquesta Aragón con su flauta atraviesa el calor espeso de un templo indio, en los suburbios de Colombo, olor a mango” (Sarduy OC 1814). Esa *lengua materna*, como es evidente, es sinestésica, y en ella ocupa un lugar importante el sonido. Los ensayos de esta orquesta funcionan al igual que en el capítulo IV como un telón de fondo del drama. Abre y cierra este capítulo en el que vemos a la protagonista en su refugio de solar. La flauta es siempre la protagonista: “Ella ha regresado a su casa. La flauta mágica, apagada, gris, queda finísima suspendida en el aire, como un pájaro” (291).

Los ensayos de la Aragón, la interpretación de Musmut, el carnaval... toda esa música en vivo de La Habana se encuentra asediada por la música grabada, que contribuye a mantener la musicalidad a lo largo de la novela. Pero Sarduy no emprende una cruzada ecológica contra ella, sino que incorpora esos artefactos con una agencia sonora similar a la de los personajes. Uno de los artefactos sonoros recurrentes aquí es la vitrola, activa en casi todos los capítulos. Esa continuidad entre música cantada y grabada es explicitada en la escena dentro del Picasso Club: “Calor. English spoken. Cesa el piano. Comienza el traganíquel” (280-81). Allí mismo, el narrador dedica un fragmento a los efectos del alcohol sobre la escucha.

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 chillido, en un silbato, en la vibración de la cuerda más alta de una guitarra que se prolongara, que se prolongara tocada desde la cabeza, en el interior de la cabeza, en el hueco de la guitarra como el de la cabeza. (282)

El pasaje tiene singular importancia por el lugar que tuvo el “cerveceo” en los rituales de escritura de Sarduy. La embriaguez produce una ampliación de los detalles sonoros y una metaforización que mucho tiene que ver con la escritura neobarroca tal y como la practicó Sarduy: hipertrofia, anamorfosis, sustitución

Solo hay un artefacto sonoro que amenaza con borrar la música: los altoparlantes del acto político del capítulo XI. Un acto en clave de farsa, con artistas circenses y campesinos que llegan de toda Cuba para festejar al nuevo líder. La música popular cubana y sus intérpretes en La Habana ha sido sustituida por la algarabía de la masa eufórica, la voz del político de turno y un *jingle* con música de Strauss: *Cuento de los bosques de Viena*, que se repite. Se organiza una gran pira donde cada uno sacrifica sus objetos personales. Muere el canto de la charada china –“Los animales de la fábula arden, se hunden brillantes en el fuego y brincan como pinchados, negros, dando volteretas” (323). Helicópteros, ametralladoras, el locutor del noticiero, una niña que recita en un árbol...

El final de *Gestos* posee una textura narrativa mucho más cercana al resto de las novelas de Sarduy. El gallo y el arado sobre fondo rojo de este pasaje son el símbolo del Partido Liberal cubano, pero el ambiente político es ya el de los grandes actos liderados por Fidel Castro, particularmente el del 26 de julio de 1959, donde Korda tomó la conocida foto *El Quijote de la farola*. Como en *De donde son los cantantes*, los períodos históricos se superponen. La represión de los azules-policías de Batista se mezcla aquí con esa quema de la propiedad privada y, particularmente, con los embates sufridos por la letra P: “Golpes, puños cerrados. Tiembla la ‘P’ de parada [...] Uno dos tres uno dos tres. Piñazos contra la ‘P’ de parada. [...] Golpes, más golpes. Cae la ‘P’ como una cabeza degollada de Changó” (322). Esas tres P vienen de la Cuba dejada atrás pero siempre presente, específicamente de la persecución homófoba de 1962 conocida como “la noche de las tres P” (prostitutas, proxenetas y pájaros), en la que cayó preso Virgilio Piñera (Zayas). En esta nueva situación la protagonista se pregunta si debe irse “antes de que empiece la montaña rusa” (326) y decide poner punto final a la música –“Será mejor no cantar”– e irse a cualquier lugar.

Sarduy se mantuvo muy al tanto de lo que sucedía en Cuba. Esta transformación del paisaje sonoro de La Habana le llega por las noticias, las oficiales y las de los amigos que pasan por París. El paisaje sonoro de La Habana, su libertinaje musical y el germen social que de él brota está siendo sofocado. El canto de cisne de ese paisaje le llega por medio de un material audiovisual que siempre he visto como un correlato de *Gestos*: el documental *PM*, de Orlando Jiménez y Sabá Cabrera Infante, que desató la primera gran polémica cultural de los 60 y que marcó para siempre la política cultural cubana. La Habana nocturna, la llegada por mar desde la vecina Regla hasta los bares esquineros del puerto, la música tradicional cubana y la rumba de cajón, la participación de Silvano *Chori* Shueg y su altoparlante grafitado, la mulata y su cerveza, la bronca en el bar, las vitrolas... expresan claramente esa relación que nace de una preocupación compartida por los colaboradores de *Lunes de Revolución*, víctima inmediata de la coartación de la libertad de expresión desatada por las “Palabras a los intelectuales” de Castro. No tengo noticias de que Sarduy haya visto el documental antes de la publicación de la novela, pero de seguro sabía de qué se trataba este corto experimental cuyo imaginario sónico es tan similar al del texto.

Como él mismo afirma, *Gestos* fue su primera respuesta a la pregunta sobre Cuba. En la entrevista a Rodríguez Monegal en 1966 la considera “exterior”, “decorativa”, “sin dimensión” (1797-98). Acababa de escribir *De donde son los cantantes*, la cual le parece una respuesta más meditada. *Gestos* es sin duda una respuesta inmediata, la pulsión inicial de quien comienza a perder un paisaje. Con solo 26 años Sarduy da muestra de su capacidad de observación y análisis de la realidad cubana, de los traumas que fluyen bajo la apariencia de los cambios históricos. Los criterios de Carrie Hamilton sobre *PM* también pueden ser aplicados a esta novela:

The fact that most of the people in *P.M.* were black has frequently been noted, though few of the film’s defenders or critics have located it in a longer history of race and racism in Cuba. But the repeated claims that *P.M.* depicts prostitution and drug use are conditioned by racist stereotypes as much as they are by lingering assumptions that popular bars were places of counter-revolutionary activities and sexual deviance. The black female bodies in the film have been interpreted as sex workers by viewers who watch the film through the lens of the long and strong association between prostitution and the figure of the *mulata* woman, a link that harks back to Cuba’s colonial slave society.

Ambos productos culturales participan de esa denuncia y fueron víctima de idéntica represión. Sin embargo, mientras *PM* se ha convertido en una pieza de culto, *Gestos* sigue siendo una novela olvidada, opacada tal vez por el peso del resto de la producción narrativa de su autor e incómoda aún para los censores cubanos. Aunque comparte con las “novelas de la Revolución” de los 60 una crítica de la situación social durante el batistato, se aleja de lo panfletario al usar los códigos melodramáticos de la radionovela y ubicar en un lugar visible de su indagación los efectos del cambio ideológico no solo sobre las lacras sociales sino sobre la cultura popular. Un tema al que volverá de manera explícita, por ejemplo, en poemas como “Sexteto Habanero”.

Gestos es, por otra parte, un excelente ejemplo del peso del paisaje sonoro “natal” sobre el imaginario de un escritor que comienza a experimentar el exilio y que necesita grabar –literal y figuradamente hablando– los restos de su memoria en diversos soportes. Los soníconos centrales de esta novela: la música popular cubana, las voces de afrodescendientes –cantantes y no cantantes– y el efecto modernizador de la tecnología que recorrió Cuba en los 50 –radios, televisores, vitrolas, micrófonos, cláxones, semáforos, lumínicos– construyen el medio en el que respira esta mulata, “cantante, actriz y lavandera”.

Bibliografía

- Alekseeva, Tatiana. "Lenguaje danzante: Las coreografías afrocubanas del neobarroco en *Gestos* de Severo Sarduy". *Afro-Hispanic Review*, vol. 31, no. 1, 2012, pp. 9-28.
- Foundation Jean Dubuffet. *Dubuffet musician*, <http://www.dubuffetfondation.com/focus.php?menu=37&lang=en>
- Hamilton, Carrie. *Sex, Race and Censorship in Cuba: Historicizing the P.M. affair*. *Notches*, 2014, <https://notchesblog.com/2014/11/04/sex-race-and-censorship-in-cuba-historicising-the-p-m-affair/> Jiménez Leal, Orlando y Manuel Zayas. *El caso PM. Cine, poder y censura*. Hypermedia Editorial, 2014.
- Masiello, Francine. *The Senses of Democracy. Perception, Politics, and Culture in Latin America*. University of Texas P, 2018. [Kindle edition]
- Moreno, Marvel. "Severo Sarduy: 'Plagio, robo y pillo todo lo que me gusta'". *Caravelle*, no. 68, 1997, pp. 163-69.
- Real Academia de la Lengua. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* [online], <https://dle.rae.es/registrar?m=form>
- Rodríguez Monegal, Emir. "Severo Sarduy", *Gestosen Severo Sarduy. Obra Completa*. Gustavo Guerrero y François Wahl (ed. crítica), t. II. ALLCA XX, 1999, pp. 1795-1811.
- Sarduy, Mercedes. *Cartas a mi hermana en La Habana*. Severo Sarduy Cultural Foundation, 2013.
- Sarduy, Severo. *Severo Sarduy Family Correspondence, 1960-1993*. C1475. Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- _. *De donde son los cantantes*, en *Severo Sarduy. Obra Completa*. Gustavo Guerrero y François Wahl (ed. crítica), t. I. ALLCA XX, 1999, pp. 327-423.
- _. *Gestos*, en *Severo Sarduy. Obra Completa*. Gustavo Guerrero y François Wahl (ed. crítica), t. I. ALLCA XX, 1999, pp. 267-326.
- Sicardi Galleries. "Jesús Rafael Soto". Sicardi, <https://www.sicardi.com/artists/jesus-rafael-soto>.
- Torres Fierro, Danubio. "Severo Sarduy: lluvia fresca bajo el flamboyant", en Severo Sarduy. *Obra Completa*. Gustavo Guerrero y François Wahl (ed. crítica), t. II. ALLCA XX, 1999, pp. 1813-22.
- Wahl François. "Severo de la rue Jacob", en Severo Sarduy. *Obra Completa*. Gustavo Guerrero y François Wahl (ed. crítica), t. II. ALLCA XX, 1999, pp. 1447-547.
- Zayas, Manuel. "Mapa de la homofobia. Cronología de la represión y censura a homosexuales, travestis y transexuales en la Isla, desde 1962 hasta la fecha". *Cubaencuentro*, 2006, <https://www.cubaencuentro.com/cuba/articulos/mapa-de-la-homofobia-1073>