

LA CUBANIDAD EN CINTIO VITIER Y SEVERO SARDUY (*LO CUBANO EN LA POESÍA Y DE DONDE SON LOS CANTANTES*)

A F. B. P.

El año 1958 es un *annus mirabilis* para el pensamiento cubano. Dos conferencias magistrales culminan en sendas publicaciones de referencia ineludible en la actualidad¹. El objetivo, en ambos casos, es, en primera instancia, definir el desarrollo y estatuto del ser hispanoamericano a través de su presencia en la historia, su lucha con la «naturaleza» y su apertura a una «era imaginaria» martiana; y en segundo término, indagar en las constantes y particularidades de esa identidad, de manera que resulte al final, asimismo, un mapa completo de la imagen del ser de Cuba. Los dos ensayos, imprescindibles asimismo para entender la literatura posterior, parten de los presupuestos de lo que se ha denominado «la poética de *Orígenes*», de la cual los autores de los mismos, José Lezama Lima y Cintio Vitier, son exponentes señeros. En efecto, la revista *Orígenes* había marcado una década con sus publicaciones, homenajes y demandas. Cinco años más tarde de su último número se publican estos dos ensayos que complementan, iluminan y ofrecen el fruto madurado de la propuesta origenista. Ciertamente es, sin embargo, que si de Lezama poseemos varias ediciones lúcidas y esclarecedoras, la obra de Vitier sigue siendo, con excepciones, prácticamente inaccesible y carece de un estudio completo que ponga en claro sus presupuestos, fuentes, hallazgos e influencia.² La obra de Vitier merecería,

¹ Lezama Lima, [1958] (1993), *La expresión americana* y Vitier, [1958] (1970), *Lo cubano en la poesía*.

² No obstante, después de la obtención del Premio Juan Rulfo 2002, Enrique Sáinz, uno de los especialistas en la obra de Vitier, se ha encargado de la reedición en Letras Cubanas de las *Obras completas* del autor, con un primer tomo dedicado a la *Poética* y uno segundo, con prólogo de Abel Prieto, que incluye *Lo cubano en la poesía*.

pues, una reedición que posibilitara un acercamiento y una nueva lectura de un texto que ve la luz en unos años particularmente complejos y ricos, en los cuales va a tener una importancia muy especial también la figura de María Zambrano, cuyo ensayo *La Cuba secreta*, escrito diez años antes, deja huella evidente en Vitier.³

Dejando a un lado *La expresión americana* de Lezama Lima, mi propuesta va a tratar de establecer una filiación y reflexión sobre dos obras que revelan una preocupación central por la definición ontológica y cultural de Cuba: el ensayo *Lo cubano en la poesía* de Cintio Vitier y la novela *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy.⁴ La tarea que emprenden estos textos, de cariz más metafísico el uno, de índole creativa el otro, se alza hacia los más elevados ámbitos de consideración en lo que significa y puede realizar la escritura. Así, se postula una visión trascendente de la función de la misma, propiciada, en el caso de Vitier sin duda alguna, por la lectura e interpretación que de Hölderlin y su concepción de la poesía lleva a cabo Heidegger. No obstante, lo más interesante no es esa mirada abstracta hacia una realidad poética hasta cierto punto ajena, sino la constatación del hecho de que ambos textos, al margen de valoraciones universales sobre lo inefable en poesía, se incardinan en la corriente literaria y de pensamiento que desde la independencia pretende dotar de soporte espiritual y cultural a esa realidad heterogénea enunciada con un solo nombre: «América». Más allá de la destrucción genérica de la obra sarduyana, esta comparación servirá para contemplar dos fenómenos: 1) cómo se dinamizan, cómo se ponen en juego y cómo entran en dialéctica las propuestas y problemas acerca de la definición de lo cubano en dos géneros distintos —novela y ensayo— y 2) cómo influyen el pensamiento y el ensayo sobre estos mismos temas que trata la novela, es decir, cómo se introduce todo un sistema temático y genérico, el del ensayo de identidad latinoamericana, en la novela, funcionando a un tiempo como desencadenante e intertexto.⁵

Se debe tener presente, al enfrentar tales obras, insisto, la relación y diálogo evidente que se entabla entre ellas, ya que Sarduy construye su novela como reflejo o disonancia con respecto a las posiciones de Vitier. Así, la prioridad cronológica no es en absoluto indiferente, no sólo por el hecho de que *De donde son los cantantes* sea un texto «bizantino», sino porque los años transcurridos son aquellos en los que tiene lugar la Revolución Cubana y el cambio completo de estructura social, política y cultural que ésta trae consigo. Esto supone, por ejemplo, que algunas de las protestas de Vitier contra el influjo norteamericano se vean saldadas y carezcan ya de sentido. Fuerza es decir, por último, que Sarduy retrotrae su novela a los años de *Lo cubano en la poesía*, es decir, es un texto temporal y especialmente prerrevolucionario,

³ Zambrano, [1948] 1996.

⁴ Sarduy, [1967] 1993.

⁵ La novela es una parodia del ensayo —con lo cual se incluye simultáneamente ese texto objeto de parodia—, como deja claro la burla final a través de la *captatio benevolentiae*, figura propia de un tratado, pero absurda y descontextualizada en una obra de creación.

aunque su ideología esté marcada definitivamente por la entrada de Castro en la Habana y por el exilio.

Lo más apropiado es empezar dando cuenta de unos títulos que remiten a lo que podríamos llamar «esencias y presencias de lo cubano». El de *Lo cubano en la poesía* es programático y descriptivo, propio de un ensayo, de manera que indica el objeto de sus disquisiciones. En él conviven dos vectores: uno vertical —lo cubano— y otro horizontal —la poesía— en cuyo devenir han de manifestarse, como epifanías, «la mayor cantidad posible de datos suficientes y útiles para la comprensión de lo cubano».⁶ El título presagia y prepara la dialéctica desarrollada en el cuerpo del texto, deudora hasta cierto punto de las pesquisas que María Zambrano enuncia en un ensayo poco anterior: «Apuntes sobre el tiempo y la poesía»:

Es como si solamente se viviera en lo pasajero consumido por el espectáculo de su paso, gozando de la realidad justamente lo que en ella sin cesar se marchita. La poesía lo llora; luego recordando, intentará crear la imagen mágica del tiempo sagrado por una forma de lenguaje activo, creador [...] imagen, imagen y metáfora que es simultaneidad antilógica, consistencia de lo contradictorio y unidad de lo múltiple.⁷

Esto que podríamos definir como una poética del devenir es sobre lo que Vitier edifica su hermenéutica, y la base, asimismo, sobre la que esa imagen arroja caracteres «originarios» permanentes de la naturaleza a la cual se ha de enfrentar y del curso histórico generado en esa lucha. El título, pues, nos pone sobre la pista de una «historia del espíritu» tan en boga en esos años.

En cambio, la razón para el título *De donde son los cantantes* no viene dada por su género sino por su condición paródica. Se trata de una contestación al anterior —la poesía-los cantantes-son / lo cubano-son (ser)-donde—, cuya respuesta oblicua convive con la pregunta persistente por un *origen*, un lugar de procedencia:

El texto de la obra es, entonces, pregunta y respuesta simultáneamente sobre qué es Cuba, y también, en su propia constitución, circunloquio que dice lo que es Cuba sin nombrarla. Esta estructura retórica del título, combinación de aporía (vacilación entre pregunta/respuesta) y circunloquio es, en cierta medida, el significado de *De donde son los cantantes*.⁸

Este lugar, enunciado oblicuamente por quienes lo habitan, es la metonimia de una identidad inestable que será tal o cual en función de quiénes sean sus pobladores, en función del canto. El hecho de que se tome la identidad como desarrollo metonímico de los cantantes no es en absoluto gratuito —alude al método de Vi-

⁶ Vitier, [1958] 1970: 567.

⁷ Zambrano, [1948] 1996: 88.

⁸ González Echevarría, prólogo a Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, 1993: 45.

tier—y, por supuesto, no sólo paródico. Hay allí una soterrada crítica, que esta vez no se disfraza de parodia, que ataca el hecho del lugar precisamente por la imposibilidad de éste, por la transterración, el exilio; condición y condena del propio Sarduy, de Martí y de otros cubanos.

No obstante, lo que no debemos obviar tampoco es la perspectiva «neobarroca» del título, consecuente con la poética sarduyana, y que propugna «no nombrar». Así, ya que no existe la esencia o la identidad, ésta habría de definirse negativamente a través de la proliferación de significantes, de metamorfosis del círculo en la pregunta y la respuesta a la manera en que un «ouroboros» dibujaría el título de la obra, respondiendo a esta forma de nombrar lo ausente o delimitar el vacío. El método neobarroco emprendido por Sarduy para realizar la búsqueda —inútil, paródica— de la identidad cubana es el mismo que conforma su teoría de la escritura: hay un término ausente (obliterado o realmente inexistente) sobre el que se erige una galería de metáforas que tratan de dibujar el contorno de esa ausencia. Las metáforas o desplazamientos son un elemento de que se compone esa identidad cubana —cultura china, española, africana—, de la que está desterrada el elemento autóctono, originario: «Tres culturas se han superpuesto para constituir la cubana —la española, africana y china— tres ficciones que aluden a ella constituyen este libro».⁹ No hace falta comentar la parodia que de sí misma hace la novela en esta «Nota» final, cuyo lenguaje recuerda la trilogía de la Trinidad e ironiza, de paso, sobre la tendencia religiosa de cuño católico que preside el ensayo de Vitier.

Tras esta digresión sobre el título, me dispongo a analizar qué uso hacen del pasado cubano y de la historia estos textos. Para ambos escritores los momentos cruciales en que la literatura ha acompañado a la historia y ha definido una acción y un proyecto se resumen bajo los nombres emblemáticos de Martí y de Lezama, es decir, el momento de la independencia y el momento presente, preludio de la revolución. En este sentido, afirma Vitier:

Frente a esa imagen constante y normal de lo cubano, se ha levantado siempre, solitario y heroico, el empeño fundacional de la trascendencia, de la gravedad, de la sustancia, *alimentando cada vez de modo distinto en la raíz hispánica*, como lo demuestran los casos por lo demás tan diversos de Martí y de Lezama, concluyentes a este respecto.¹⁰

De esta cita se extrae tanto una valoración casi en términos absolutos de estos autores, que coincide con Sarduy, como se verá, como la primacía de una raíz hispánica que para Vitier representa la quintaesencia de lo cubano y a la que Sarduy yuxtapone, en el mismo nivel, las culturas africana y china —sin olvidar la ironía trinitaria contra su propia novela—. Este es el aspecto más notable en el que las perspectivas

⁹ *Ibid.*, pág. 235.

¹⁰ Vitier, [1958] 1970:576.

de Sarduy y Vitier se distancian, pero ni mucho menos el más radical, ni el que constituye tampoco la aportación más original de Sarduy.¹¹ Como se verá más adelante, su crítica se vierte, en realidad, sobre la posibilidad y el concepto mismo de identidad más allá de un enriquecedor eclecticismo o «transculturación» cultural.

En cuanto a la visión histórica, los dos autores sobre los que se construye una definición de lo cubano, tenemos este juicio de Sarduy que coincide con Vitier al afirmar:

Quizás ha habido ya dos respuestas, en el nivel de la escritura, a la pregunta sobre el ser cubano: la palabra cubana ha llegado a su majestad dos veces. La primera es el *Diario* de Martí, esas últimas páginas cuando Martí vuelve a Cuba ya en vísperas de la muerte, cerca de Dos Ríos, y cuando sabe perfectamente que va a morir. Esas páginas tienen un carácter alucinatorio. Desde el punto de vista del habla cubana son centrales: allí hay algo, allí hay una conmoción total, el ser cubano se expresa. Martí escribió eso que no se puede describir. Habría que leer la página. En ese momento, Martí sobrepasó el nivel de la significación, el verbo *decir*, Martí *fue*, fue eso, fue lo cubano. Ese umbral es la meta ideal de la obra de Lezama Lima y en particular de un poema reciente que se llama «El coche musical», que pertenece a su libro *Dador*. Hay allí una evocación de La Habana colonial, que se vuelve republicana, de las ferias y de la música cubana. Fíjese que la música es muy importante porque es el único nivel en que la síntesis se ha efectuado totalmente.¹²

Es interesante la referencia a los diarios de Martí, ya que en la última parte de la novela, «La entrada de Cristo en La Habana», Sarduy va a utilizarlos como intertexto. La alusión a Cristo, por otra parte, no remite sólo a Fidel Castro sino, a mi modo de ver, al propio Martí «que camina hacia la muerte» y, sobre todo, a la visión oficialista, pos-revolucionaria de Martí, caracterizada por una retórica mesiánica y unas imágenes repartidas a manera de pasos procesionales que apuntan en todo momento a la concesión irrefutable, y con todo dudosa, del título de «autor intelectual» de la revolución.

Para terminar este punto, se puede comprobar cómo Sarduy recupera además voluntariamente manifestaciones culturales y folklóricas populares que serían rechazadas por el espíritu sutilmente exquisito de Vitier en tanto marginales o periféricas. Sarduy se propone desvelar esa «aristocracia» o elitismo de lo cubano, contradicción intrínseca de la identidad del que, pretendiendo ser de un pueblo, se cifra en lo minoritario. Se sabe, sin embargo, que es casi una necesidad heurística la reducción llevada a cabo por Vitier. Es asimismo una necesidad justificable por un proyecto humanista que pretende salvar y definir la identidad cubana, no como multitud infi-

¹¹ Guillén y Carpentier ya habían puesto en juego la identidad africana; la china sería la que añadiría Sarduy.

¹² Sarduy, 1987: 291.

nita —proyecto cuantitativo—, sino como esencia, como serie de valores que caracterizan la cultura. Aquí entramos en el terreno de la crítica sarduyana al concepto de identidad, a la negación de la viabilidad de ese proyecto. Vitier concede que «desde luego, no nos preciamos de haber ‘encontrado’ lo cubano enteramente; pero además sabemos que ello es imposible».¹³ En cambio, lo que Sarduy defiende es la imposibilidad de tejer una imagen de lo cubano, decantándose por ofrecer tres ficciones dispares de las distintas culturas que habitan la isla. En abundantes lugares de esta novela, a través de los personajes o bien de los narradores,¹⁴ Sarduy ironiza sobre este empeño: «¿ya lo ves? Desprecia lo esencial, el lugar de su origen»;¹⁵ «Aparecernos, sí, pero como servidores anónimos, peluqueros, modistas, gentes que no suma el ser»;¹⁶ «No hay nada que hacer. Somos el nombre con que nacemos»;¹⁷ «¿Quiénes son los que quedan? Y ellas —las Constantes, las Fieles, las Sombras».¹⁸ La ironía se vuelca asimismo sobre el lenguaje afectado y la retórica densa del ensayo de Vitier. Así, una muestra más de la desaparición de todo esencialismo identitario se da en el «currículo cubano»: «Así, reparte las fotos menos una. Se queda con la de carnet tamaño seis por ocho, en la cual se ve de frente, mirando ligeramente hacia un lado, tal cual es».¹⁹ Es de esta manera cómo Sarduy nos entrega la imagen de Cuba multiplicada en espejos, difuminada en metamorfosis que proliferan y que intentan definir mediante una delimitación de lo que no nombran, lo cual, como hemos visto, es parte de su poética barroca. Además, la crítica a esa identidad, a esa fundación, se sigue de la ambigüedad propia de la novela, ambigüedad radical en el texto de Sarduy:

La novela [...] es ideológicamente prosaica, antilegendaria, antiépica y antimítica; la multitud de sus voces o heteroglosia postula estructuras de clase distintas y antagónicas así como el cruce celebratorio de las barreras sociales.²⁰

En consecuencia, la novela es incapaz de fundar nada y el aliento épico —una épica de «choteo» cubano— que se desprende del último capítulo caricaturiza aquella épica clásica porque, aquí, el sentido del viaje y la llegada a un lugar remeda la consecución de una identidad, trágicamente identificada en la obra de Sarduy con la muerte. Por el contrario, un Vitier más idealista comparte con Hölderlin la filosofía de que «lo que permanece lo fundan los poetas», una fundación que sólo se consigue

¹³ Vitier, [1958] 1970:573.

¹⁴ No hay un narrador, con lo cual se pierde la identidad de creación, y el sustento de la voz desaparece —no hay nadie detrás—y, por otro lado, la identidad se pulveriza con las constantes transformaciones de los personajes y su deseo pertinaz de «ser otro».

¹⁵ Sarduy, 1986: 145.

¹⁶ *Ibid.*, 155.

¹⁷ *Ibid.*, 156.

¹⁸ *Íbid.*, 231.

¹⁹ *Íbid.*, 99.

²⁰ De Man, 1990:166.

con «sacrificio»—en el sentido que le otorga al vocablo María Zambrano—. Con todo, dicha fundación apenas dura un instante y fija «lo cubano como imposible».²¹

Si regresamos al aspecto «épico» de *De donde son los cantantes*, hay que insistir en que la épica no es en absoluto legitimadora. Su sentido es sobre todo destructivo, aunque de ese carácter nazca un pasaje que reclama una nueva definición, un ser habitado —recordemos «El carácter destructivo» de Walter Benjamin— Lo que hace Sarduy es, en efecto, sobrecargarlo con la palabra, invadirlo con una proliferación de signos. No es, pues, un texto legitimador, pero sí fundacional —en una acepción que no compartiría Vitier—, en el sentido en que abre un diálogo nuevo, unas pautas y un camino que supone la proliferación dialéctica de esa mezcla engendrada de fragmentos muy heterogéneos.

Dos aspectos menores contribuyen a matizar y a invertir parcialmente las aseveraciones de Vitier. La primera es la presencia de los dioses en *Lo cubano en la poesía*, divinidades que, a través de Zambrano, se convierten en definidoras de cultura, en alegorías, pero que, en el plano de la realidad y para Sarduy, son ídolos que suplantando al Dios cristiano:

Para María Zambrano en el citado ensayo el movimiento poético producido en torno a José Lezama Lima significa el despertar de la «fysis» de la isla hacia la vida de la conciencia y del espíritu: «Instante-escibe-en que no existe todavía la materia ni la vida separada del pensamiento. Es el instante en que van a producirse las imágenes que fijan el contorno y el destino de un país, lo que se ha llamado en la época griega —cuando no se había revelado el Dios único-los Dioses». En definitiva, según ella los entiende, «las poéticas esencias fijadas en imágenes revelaciones directas de la «fysis», instantáneas del paraíso y también del infierno». Se trata de un despertar poético, decimos, de su íntima substancia, de lo que ha de ser soporte, una vez revelado, de la Historia y que ha de acompañar al pensamiento como su interna música.²²

En *De donde son los cantantes*, estos dioses son los que sobreviven a «Cristo», los que conforman el imaginario y el espacio cubano, mezcla de adivinación china, divinidades africanas y vírgenes cristianas, que no proyectan ninguna esencia —sublimación de los dioses por parte de Zambrano—, sino solamente una diversidad irreductible.

El segundo aspecto tiene que ver con la subversión de la crítica al «*American Way of Life*», ya que en la novela sarduyana los paisajes cubanos están caracterizados por su americanización: el *self-service*—, el barrio chino por donde ha pasado Hemingway y las marcas «Chesterfield», «Shel», «Simona»; lo cual ciertamente es una muestra de la «desrealización» cubana.²³

²¹ Vitier, [1958] 1970:576-577.

²² *Ibid.*, 582.

²³ Sarduy, [1967] 1993:582-584.

Por último, me gustaría apuntar algo sobre el ataque que Sarduy realiza al lenguaje y la retórica de *Lo cubano en la poesía*, que no es, en última instancia, sino un ataque a la retórica de *Orígenes*. Frases como «¡No! Somos la luz. Simplemente nos hemos convertido en su ausencia. Ahora somos sus islas ¡Mira!»;²⁴ «se va, se va, para que el poema sea cumplido, para que, para que, como te decía, el destino exista, el vomitivo sea útil»²⁵ o «Dolores ha llegado a su barroco»²⁶ ejemplifican esa agresividad hacia el *status quo* origenista. Se trata de *bontades* lanzadas a quien conoce bien ese código lingüístico-filosófico, bromas que rebajan el contenido solemne, lo aligeran, lo deturpan, lo destruyen. Por otro lado, el texto se carga de términos pertenecientes a la jerga filosófica, que configuran una superficie donde todo lenguaje pierde peso, al ir contra esa «gravedad» que reclamaba Vitier, y se acaba poniendo al nivel de la ironía del vacío. Se pretende de esta manera demostrar la vanidad y vacuidad de ese lenguaje, su encubrimiento de una impostura de origen e identidad.

En suma, un ensayo comienza «contrapunteando» dos frases, dos sentencias con fortuna en la historia, una de las cuales, aristotélica, apunta que el ser que tiende a la quietud camina hacia la perfección y la otra, pascaliana, que este ser inmóvil se confunde con la muerte. La difícil aporía parece resolverse por una puerta secreta, aunque quede implícita en todo ello la identificación entre perfección-muerte (esencia); y así, con la muerte acaba también *De donde son los cantantes*. Si tenemos en cuenta el deseo constante de los personajes por evolucionar para no morir, entenderemos mejor las constantes metamorfosis, el deseo de ser otro, la proliferación de identidades, proliferación que, finalmente, acaba aboliendo toda identidad. Esta negación supone la consecuencia última de la defensa del devenir y la asunción, por tanto, de la inviabilidad de una definición que no se desprenda de la propia circunstancia del momento y lugar, en suma, de la historia. Las «esencias» buscadas por Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía* intentan establecer un eslabón entre el «origen» y la «teleología insular», un canon de lo cubano, una continuidad suprahistórica que dé soporte a su «ser», que afiance su existencia y la proyecte en la construcción de un futuro nuevo. Sin embargo, resulta que esta «perfección» conseguida con las «esencias» se paga a un precio muy elevado, un precio que, ya sabemos, constituye la cesación y la «muerte». No en vano *De donde son los cantantes* termina con un pasaje que oblitera el paisaje cubano donde la nieve y la arqueología de la isla, y donde la esencia, la inmutabilidad de la «imagen» se corrompe por su incapacidad de movimiento. Sarduy viene a decirnos que la empresa de buscar absolutos puede ser elegante, filosófica, pero inútil, ya que esas esencias no pueden construir nada, pues el rigor de la definición deja fuera precisamente aquellos elementos vivos de la sociedad, aquellos elementos creadores.

²⁴ *Ibid.*, 126.

²⁵ *Ibid.*, 146.

²⁶ *Ibid.*, 161.

Así pues, en la visión de Sarduy la búsqueda de una esencia atemporal que dé cuenta de «lo cubano», el intento de definir una identidad para Cuba es siempre insuficiente, aunque ello no sea motivo para abandonar la empresa. De alguna manera, Sarduy «reconstruye» *Lo cubano en la poesía* desde una dinamización de lo ahí expuesto; pero también lo hace denostando el ensayo en cuanto forma genérica, sin que ello signifique definir tampoco el género en que se vierte la crítica. La obra se publica como novela y como novela es nombrada, pero, en realidad, el texto no pertenece al canon de tal género, y tanto el primer capítulo como la «Nota» final alegorizan, distorsionan y renuevan los límites del mismo. Así pues, de las ruinas de la novela, emerge una imagen negativa del deseo expresado por los personajes, también un deseo de ser de «lo cubano», impregnado de porvenir y melancolía, según definió Walter Benjamin algunos caracteres de la alegoría moderna.

Por último, la zona más fructífera de la crítica de Sarduy en su novela se encuentra cifrada a través del lenguaje: «Pienso que la actitud subversiva de la poesía está en la reconstrucción de eso que para ‘los otros’ es paradigma de la normalidad de la perfección y de la lógica». ²⁷ La irrealidad empieza siendo una imposibilidad lingüística en un texto que combina jerga filosófica, lenguaje popular y versos quevedescos en boca de las inefables Auxilio y Socorro. El lenguaje quiere tomar cuerpo en esos cantantes, en el espesor del choteo, la ironía, el juego de palabras y, en última instancia, el no sentido, o mejor, en la constatación de que «el significado es el uso», según afirmación de Wittgenstein. De esta forma, no tiene ningún sentido hablar de esencias, hablar de términos absolutos cuyo significado preceda a la palabra. El «giro lingüístico» de Sarduy devuelve el significado a los «cantantes», rescatándolos de los oscuros orígenes, amenazados por la permanente tentación totalizadora. El lenguaje es, en conclusión, el reino de la eterna definición de lo cubano. Será del propio texto, no en su intento de definir algo, ni en su búsqueda, sino de la misma «materialidad» del texto y su espejo, de donde emergería la cambiante esencia de un habla que constituye el ser. Sin embargo, la «Nota» final reconstruye la propia novela, pulveriza cualquier posibilidad de mensaje fuera del texto al decir que se ha pretendido construir con ella una imagen, una definición de la cultura cubana.

En el círculo infinito de la ironía al cuadrado hallamos que *De donde son los cantantes* es en sí una epifanía más, una definición más de Cuba, precisamente porque está «escrita en cubano», por un cubano. ²⁸

MARÍA JOSÉ BRUÑA BRAGADO
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

²⁷ Sarduy, 1996.

²⁸ «Lejos de ser un retorno al mundo, la ironía a la segunda potencia —la “ironía de la ironía” que ha de engendrar de inmediato la verdadera ironía— afirma y sostiene su carácter ficticio, declarando la imposibilidad de una reconciliación entre el mundo real y la ficción». De Man, 1991:241.

Bibliografía

- De Man, Paul, (1983) «Dialogue and Dialogism», *Poetics Today*, vol. 4, núm. 1. 99-107.
- ____ (1990), *La resistencia a la teoría*, Madrid: Visor.
- ____ (1991), *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona: Paidós.
- González Echevarría, Roberto, (1987) *La ruta de Severo Sarduy*, Hannover, New Hampshire: Ediciones del Norte.
- Guerrero, Gustavo, (1987) *La estrategia neobarroca*, Barcelona: Ediciones del Mall.
- Lezama Lima, José, [1958] (1993) *La expresión americana*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Martí, José, (1998) *Diarios*, prol. Guillermo Cabrera Infante, Madrid: Círculo de Lectores.
- Sarduy, Severo, [1967] (1993) *De donde son los cantantes*, Madrid: Cátedra.
- ____ (1996) *Cartas*, Madrid: Verbum.
- ____ (1987) *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Vitier, Cintio, [1958] (1970) *Lo cubano en la poesía*, La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- ____ (2002) *Obras completas*, ed. de Enrique Saíenz, La Habana: Letras Cubanas.
- Zambrano, María, [1948] (1996) *La Cuba secreta y otros ensayos*, Madrid: Endimión.