

## **Formas del barroco y barroquismo de las formas en la poesía de Severo Sarduy**

Silvana Santucci

Universidad Nacional del Litoral

Universidad Nacional de Córdoba-CONICET

### **Resumen**

El artículo presenta un recorrido por las formas barrocas de la poesía de Severo Sarduy, de acuerdo a los postulados cubanos, como a los producidos fuera de la isla. La misma podría sintetizarse en un doble movimiento. Por un lado, la búsqueda de una *expresión original*, es decir, la búsqueda un sentido nuevo que tiene por origen la imposibilidad de fijar una identificación inicial y por el otro, la voluntad de construir un arte de *expresión nacional o continental*. En base a las mismas, se revisa el cancionero popular cubano como constructor del "ritmo interno" (Sarduy, 1991) de esta poesía.

### **Palabras clave**

Severo Sarduy- Poesía- Barroco- Formas fijas

### **Abstract**

This article explores the baroque forms of Severo Sarduy's poetry, from cubans writings (1953-1959) to that produced off to the island. The baroque development could be summarized in a double movement. On the one hand, finding an original expression, that is, finding a new sense whose origin is impossible to establish initially and on the other, the desire to build an expression of national or continental art. Based on these axis, the popular Cuban music is reviewed as a builder of the "internal rhythm" (Sarduy, 1991) of this poetry.

### **Keywords**

Severo Sarduy - Poetry - Baroque Forms - poetical rhythm

*La literatura es de un material como extranjero, nos despega de nosotros y de la lengua de nuestras personas.*

Ana Cristina César, 1983.

## **Ni Bach, música ligera**

La escritura de Severo Sarduy (Camagüey, 1937- París, 1993) se inicia en 1953 con la poesía y remite, en efecto, a una forma cuyos resultados metodológicos, también podrían calificarse como poéticos. Monta, más allá de la metáfora, fragmentos móviles e iterativos, “gracias a los cuales la continuidad se vuelve tan sólo fruto de un tejido barroco de harapos” (Antelo 2015a:1).

A la vez, leer este aspecto del trabajo de Sarduy nos conduce a trazar, indefectiblemente, un abordaje ceñido de la noción de *obra*, que nos permita entenderla desde un enfoque que reconozca sus límites históricos, pero que, al mismo tiempo, desborde sus limitaciones.

Como hemos descrito en otras oportunidades, el concepto de *obra* alrededor de las producciones de Sarduy presenta problemas a partir de la “estabilización” de sus trabajos completos en 1999 y registra, en la actualidad, un acervo que se compone, cada vez más, de nuevas y renovadas escrituras: fragmentos de textos, notas, cartas u objetos de viaje, cuyo valor corresponde, al menos, poner en cuestión.

Asimismo, el archivo teórico que Sarduy supo construir y legar para el campo de los estudios literarios latinoamericanos de fin de siglo XX, no esconde, a pesar de su aparente universalidad, una dedicación que hace foco en configuraciones locales y deja como resultado en las producciones de nuestro continente, una serie de nomencladores que parecen asimilarse, pero que, producto de estas variaciones, no se vuelven -ni valen- lo mismo.<sup>1</sup> Así, el amplio espectro del barroco reciente en América Latina comienza con su relectura del trabajo de Lezama Lima y su compromiso con la búsqueda tradicional de una esencia de “lo cubano”. Sin embargo, retoma además los ecos de la versión rioplatense, los aportes brasileños,<sup>2</sup> las discusiones que Octavio Paz encabezó en contra de la primacía de la exuberancia natural de

---

<sup>1</sup> Nos referimos a denominaciones como: Neobarroco, barroco latinoamericano, barroco del siglo XX, neobarroco, neo-barroco, neobarroso, entre otras.

<sup>2</sup> Sarduy menciona frecuentemente a Haroldo y Augusto de Campos, a Décio Pignatari y al movimiento Noigandres. Pero luego, reconocerá a los continuadores del neobarroco en Brasil, Horacio Costa y la posteriormente su principal traductora: Josely Vianna Batista.

nuestras tierras como productora de riqueza lingüística y la tesis lezamiana del arte como una “sobrenaturalidad” inventada.

Todas estas elaboraciones subyacen, de modo más o menos explícito, en su producción poética y tensionan críticamente a su escritura, organizando una especie tándem que podría sintetizar su movilidad como una alternancia entre dos voluntades. Por un lado, la búsqueda de una *expresión original*, es decir, la búsqueda un sentido nuevo que tenga por origen la imposibilidad de fijar una identificación que marque el inicio de su movimiento (similar a la aporía del origen de la ley para Derrida o al *Urphänomen* que Freud lee en Goethe) y por el otro, el deseo de construir un arte de *expresión nacional o continental*. Bajo esta perspectiva, resulta evidente que la tradición del barroco que Sarduy compone, no olvida a la Europa de las Soledades de Góngora, ni al surrealismo de Cernuda y mucho menos a la décima espinela que consagró a la generación del '27. Ésta encontró su futuro más vibrante en el punto cubano - que hoy popularmente conocemos como guajiro- y, también, en los versos de Violeta Parra.

En 1959, Sarduy organiza desde su poesía, una defensa de su práctica asumida como una búsqueda orientada al trabajo con las formas fijas:

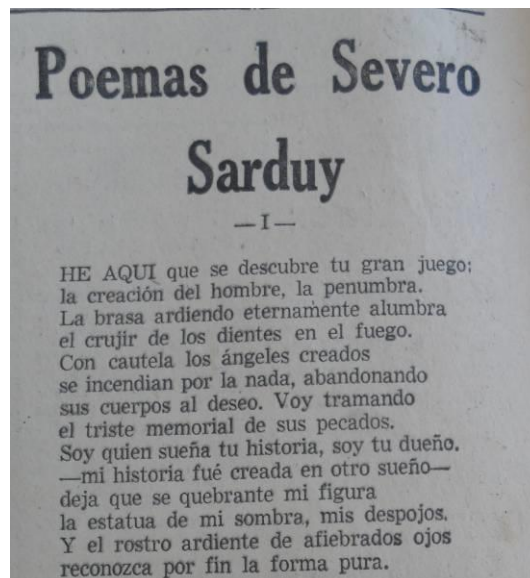


Foto de un Poema de Sarduy publicado el 8 de noviembre de 1959.  
Página *Arte-Literatura*, Diario Libre, La Habana.

Luego, retomando a Barthes, elaborará una posición teórica sobre el uso de dichas formas en una conferencia publicada como “*Poesía bajo Programa*” (1991):

hay que crear, para producir sentido, una libertad vigilada que sea la rima, que sea la métrica, que sea el ritmo interno. Esto no quiere decir que haya que volver a las formas tradicionales sino volver para que la libertad no sea total. La forma en que yo practico la décima, es la forma popular cubana. Tan popular que se improvisa normalmente. En mi familia había improvisadores, competencias, rimas. El tiempo pasaba casi componiendo décimas. (Sarduy 2007:196-206)

Tuvieron que pasar más de veinte años desde la muerte del poeta, para que las referencias al cancionero popular cubano comiencen a leerse en una relación estrecha con su escritura. Orlando González Esteva (2013:1) detalla los alcances de tales referencias y precisa las potencias de esta inscripción. Siguiendo a González Echeverría identifica que el título de la primera novela de Sarduy proviene del segundo verso del “Son de la Loma” del legendario Trío Matamoros: “Mamá, yo quiero saber / de dónde son los cantantes/ que los encuentro galantes/ y los quiero conocer. / Con sus trovas fascinantes/ que me las quiero aprender”.<sup>3</sup>

Por lo tanto, si el *dictum* sarduyano, que llama a dejar que la poesía cree sentidos buscando un “ritmo interno”, remite a algo, su buceo por los panteones del son cubano lo refrendan. Acordamos con González Esteva en que:

Sarduy recuerda desde una canción que escuchó en el kindergarten (...) hasta los anuncios cantados de la radio y la televisión cubanas de los años cincuenta. Ignora el lector no cubano, o el cubano ajeno a las letras del viejo cancionero popular de la isla, el sinnúmero de frases procedentes de ese cancionero que Sarduy, sin entrecomillar o recurrir a itálicas, inserta en su obra hasta convertirla en un hervidero de guiños. En la novela “De donde son los cantantes” desliza desde una frase de la espléndida “Salida de Cecilia Valdés”, zarzuela de Gonzalo Roig y Agustín Rodríguez y José Sánchez Arcilla, hasta una alusión a un hermoso villancico criollo de Gisela Hernández, es decir que el repertorio de nostalgias abarca desde ritmos como el son, el danzón, la conga, el bolero, la guaracha, el chachachá y el mambo hasta el teatro lírico, la canción de arte, la música publicitaria de una marca de jabón y la canción guajira, que no otra cosa es, por su espíritu, la tonada más representativa de Camagüey (González Esteva 2013:2)

En la misma perspectiva, Sarduy reconoce su trabajo con las formas fijas, también, como un apéndice poético de los sonetos coloniales de Sor Juana, San Juan de la Cruz y Santa Teresa. A esta última, dedica un soneto *ecfrástico* sobre lo mal que luce en el cuadro que Juan de la Miseria le pintara por encargo en 1576. En esos versos retoma la supuesta crítica proferida en ocasión de la muestra, por la mismísima retratada:

---

<sup>3</sup> Vale escuchar el son: <https://www.youtube.com/watch?v=ddbXOMT5djk>

Dios te perdone, Juan de la Miseria  
que la pintaste legañosa y fea  
y perdone también a quien la vea  
bajo este ruin disfraz de la materia

y no bajo el de un ángel abrasado  
que otro ángel, por amor, flecha y castiga.  
-no hay nada que se piense o que se diga  
más hondo que este amor y su cuidado-

El reino recorrió diseminado  
no la revolución, mas la reforma  
radical, sin violencia –siempre y cuando

fuera posible-. Aunque maltrecho sobre  
los caminos, sus pies fueron la norma.  
De andar y desandar. De andar, la pobre.

(Sarduy 2007:148)



Reproducción del retrato Santa Teresa de Jesús Fray Juan de la Miseria (1576) conservado en el convento de Carmelitas Descalzas de Sevilla<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Cabe mencionar que con el correr de los siglos el cuadro fue sufriendo algunos retoques, de acuerdo con las voluntades representativas de la Iglesia Católica. Por ejemplo, se acuerda en convenir que las manos fueron pintadas después del rostro diseñado por Fran Juan, en color oscuro para que resalten sobre el hábito. También las inscripciones situadas en el lado derecho de la imagen fueron añadidas posteriormente, donde va el nombre y se anota la edad de Teresa. Una vez beatificada, en 1614, se añadió la paloma, como símbolo de Espíritu Santo y se agregó también una filacteria que sale de su boca, con la leyenda: "misericordias domini in eternvm cantabo". Son innumerables las copias e imitaciones que ha sufrido esta tela. No sorprende que Sarduy haya escrito una éfrasis a una pintura como esta, a la que podemos entender como "neobarroca" en su sentido contemporáneo: en la simulación que produce, se borra, prácticamente, cualquier atribución de valor entre el original y la copia.

Por lo tanto, su vuelta a las discusiones sobre el barroco histórico (colonial y europeo)<sup>5</sup> conducen, en efecto, la mirada hacia el primer período de la Historia del Arte (también profundamente europea) en el que la plasticidad pictórica se vuelca, definitivamente, sobre la letra. Es, en el barroco, donde las relaciones plástico-literarias se integran constitutivamente a un estilo artístico desde su surgimiento.<sup>6</sup>

Por lo tanto, así como en trabajos precedentes apuntamos que el interés de Sarduy por la imagen puede leerse en “Tres” (su primer poema) queremos enfatizar aquí que la relación con la pintura configura, también, el “ritmo interno” de su poesía. Se trata de un registro que imprime a su “método neobarroco” (Díaz 2010) sino una posibilidad de vida, al menos, una posibilidad de darle orden a sus reconocimientos:<sup>7</sup>

Que den guayaba con queso  
y haya son en mi velorio.  
que el protocolo mortuorio  
se acorte y limite a eso.  
Ni lamentos en exceso,

---

<sup>5</sup> Sabemos que Europa no deja de ser el cuadro que nos mira. Sin embargo, siguiendo a Antelo (2015b: 1-2) podemos decir “que nunca existió el actor Europa, sino que hubo siempre, y de manera excluyente, imperialismos nacionales en mutua competencia, tanto de los países colonizadores como de las redes de órdenes misioneras rivales, Peter Sloterdijk diagnostica que la extendida crítica al eurocentrismo como hecho unificado, aborda simplemente el vacío, ya que el agente objeto de esa crítica es una mera ficción poscolonial. En efecto, Europa sólo existe como sujeto de autocrítica y como objeto de crítica extraña a sí, y en ese sentido, la Unión Europea sólo se vuelve posible cuando todas las naciones miembros entran, definitivamente, en situación postimperial”.

<sup>6</sup> Como se sabe, el concepto barroco proviene de la plástica y la arquitectura y se aplica por primera vez con fines artísticos, a fines del siglo XVIII en el *Dizionario delle Belle arti del disegno* (1797) para denominar a aquellos fenómenos del arte que, conforme a la teoría clasicista de entonces, eran sentidos como “desmesurados”, “confusos” y “extravagantes”. El equilibrio y la moderación de los programas clasicistas vieron, primero, lo que en la representación barroca se presentaba como grotesco y desequilibrado y los debates por su filiación terminológica terminaron por convertirlo en una noción que refiere la presencia de tales estándares en las manifestaciones artísticas del siglo XVII. De la lectura, hoy clásica, de Arnold Hauser (1964) se desprende que el barroco constituye un fenómeno estético reinterpretado y valorado en un sentido “actual” para el siglo XIX. En correspondencia con esta visión, las salviedades contra el barroco son también “salviedades” contra el impresionismo: “Lo inequívoco del concepto barroco—apunta Hauser— Wölfflin lo compra al precio de dejar intacto el clasicismo del s. XVII” (1964:93). Los trabajos de Ignacio Iriarte (2011, 2012a y 2012b) presentan un recorrido acabado sobre las discusiones teóricas que envuelven al barroco en un arco que comprende las principales líneas críticas del siglo XX. Hemos presentado un recorrido pormenorizado de las lecturas que definen los marcos del denominado “barroco histórico” y sus alcances con la plástica en nuestra tesina de licenciatura. Cfr.: “Erotismo, estética y gramaticalidad. Análisis epistemológico del neobarroco en el caso de la teoría crítica de Severo Sarduy”, Universidad Nacional del litoral (UNL), 2010.

<sup>7</sup> Tal como propone Antelo (2015: 2): “la práctica confirma que reconocer un objeto común consiste en saber darle uso, servirse de él”

ni Bach; música ligera:  
La Sonora Matancera.

Para gustos, los colores:  
A mi no me pongan flores  
Si muero en la carretera  
(Sarduy [1992] 2007:192).

Por lo tanto, siguiendo el “método rapsódico” que Raúl Antelo (2015: 2) lee en Barthes, podríamos asumir que el lugar de la música popular cubana en la propuesta de Sarduy, va definido su valor como “prótesis de la memoria”:

No se pasa o evoluciona de un grado a otro, sino que se salta de una a otra percepción, por modulación o mutación, tal como en la música, porque la continuidad bergsoniana (la línea del dibujo) es discontinuidad al infinito (diferencia). El psicoanálisis radicalizaría esa percepción y dirá que la continuidad de todo lo que un sujeto ha vivido a lo largo de su vida nunca surge espontáneamente y además no interesa en lo más mínimo.

Lo que le importa al analista, fundamentalmente, son los puntos decisivos de la articulación simbólica de la historia, a los que Lacan también llamará puntos, puntos de capitoné (Antelo 2015:3).

De esta manera, en “Poesía bajo programa” (1991), Sarduy no tardará en asumir que su pedido de “ajuste” al trabajo con las formas fijas (esas que extrae del cancionero popular cubano, su *punto, su punctum*) se debe “a su inmensa decepción con la pintura actual”. Lo único “que sirve de *paravent* al suicido”, la única experiencia “que suscita vivir” (Sarduy [1991] 2007:197). Frente a semejante definición, volverá a insistir barthesianamente: “si la libertad es total el sentido no existe”. De modo que en el recuerdo de la música leemos la actuación de un gesto “libertario y descolonizador” frente a los saberes del arte del imperio (Mosquera, 1995).

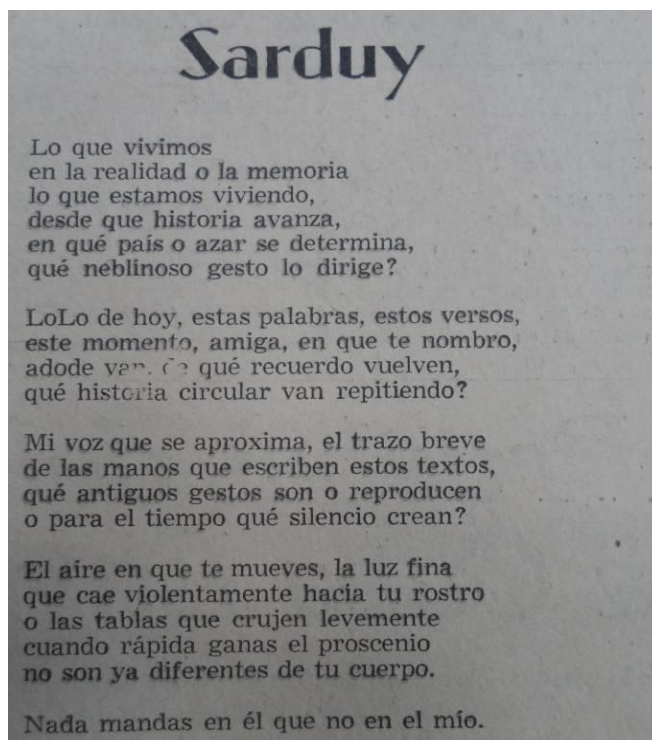
Sarduy recontextualiza al son cubano adhiriéndolo en una relación descentralizada e integradora con la historia de la poesía universal. Un gesto que devuelve para América Latina un régimen de producción estético que asume al arte en términos de múltiple puro, es decir, de *mestizo*. Con esta lógica, Sarduy desarticula y re-articula la singularidad de sus reconocimientos.

El son –apunta González Echeverría (1987:103)

mezcla elementos percusivos de la música africana con instrumentos de cuerda como la guitarra, el tres y el contrabajo que derivan de la tradición española. Y el

contrapunto entre cantante y coro, así como la repetición de un estribillo son evidentemente de origen africano.

Por lo tanto, en este pasaje de la pintura a la música, Sarduy organiza en la intimidad externa de toda escritura, los rasgos extranjeros de los materiales que componen su lengua: aquellos pliegues y harapos que dan a la historia, un punto de sentido. Su producción deja leer en la extranjería barroca, una trama que perfila un ritmo regulador de los usos de las formas; tal como se pregunta, también, en 1959:



Poema de Sarduy publicado el 6 de diciembre de 1959.  
Página *Arte-Literatura*, Diario Libre, La Habana

Aprendimos con Derrida (1998: 26) que ningún contexto es absolutamente saturable o saturante. Ninguno determina el sentido hasta la exhaustividad. No hay contexto que produzca o garantice fronteras infranqueables.

Sin embargo, Sarduy desde sus escritos cubanos ya lo sabe: el recorte, el pastiche, la fragmentación -tanto en lo temporal, como aquella que mezcla los hilos de la malla de la cultura- organizan nuevas formas. Así, varios fragmentos de sus poemas repiten versos, como si consintiesen en celebrar mediante la iteración el simple hecho de su ejecución. O como si buscasen potenciar, mediante la prueba de la independencia de los contextos, la libertad individual de toda frase.



En Septiembre de 1959 en el número Homenaje a Emilio Ballagas de *Lunes de Revolución* (1959-1961) Severo publica un poema largo titulado “De este modo”. Meses más tarde, extrae un fragmento de ese poema y lo combina con otros versos anteriormente publicados, para armar un nuevo soneto que publica el 8 de noviembre en *Arte-Literatura*.

De manera que el patchwork -aunque más no sea el armado de un parche o remiendo<sup>8</sup>- constituye un procedimiento poético que Sarduy ejercita desde su producción temprana. Luego, el mismo se integra a su “obra estabilizada” como un efecto de lectura, puesto que, como hemos marcado anteriormente (Santucci, 2012) bajo el título “Poemas Bizantinos” se reúnen una serie de poemas que Severo escribió (e incluso re-escribió) en su período pre y pos revolucionario. Sin embargo, se los anuncia como parte de un volumen inédito de poesía escrito en 1961, en un viaje que el cubano realizara a Turquía y la India.<sup>9</sup>

Otro ejemplo para sumar a la habitualidad de esta práctica, lo encontramos en uno de los versos del soneto a Santa Teresa, con el que posteriormente, vemos, organiza una décima:

de ese amor o ese cuidado  
que tantas veces te di  
mudo cambio recibí  
mas herida en el costado

(Sarduy 2007:207).

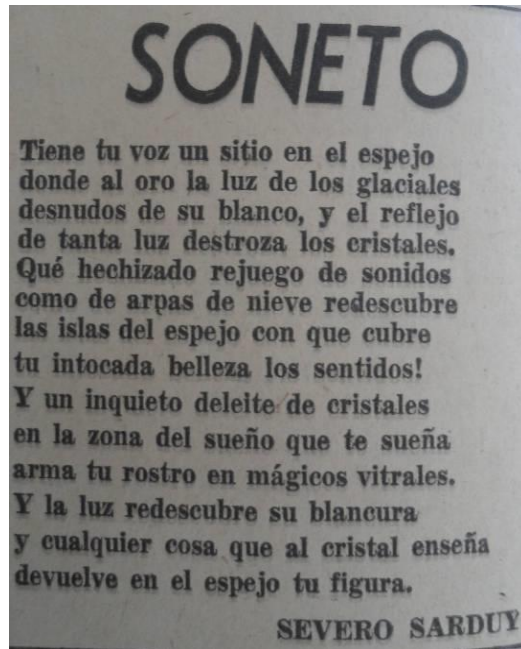
Por lo tanto, este procedimiento frecuente no sólo recicla sus propios versos, sino que lo hace también, como apunta González Esteva, con los anuncios cantados de la radio y la televisión cubanas de los años cincuenta. Momento en el que crea para la *Técnica Publicitaria Panamericana*, el jingle de la marca “California” de zapatos. Con música de los U.S Marines Sarduy se burlaba: “California, California, a los pies de Ud”. (González Echeverría 1987:19)

Por otra parte, los sonetos eróticos que escribe a lo largo de toda su producción no cantan, hacia 1990, el desencanto de un amor mal correspondido o la exaltación de la belleza como ocurre en varios de sus sonetos del '59:

---

<sup>8</sup> Escribe en *Cobra* (1972): “La escritura es el arte de restituir la Historia” /La escritura es el arte del remiendo” (Sarduy, 1999:423).

<sup>9</sup> De esta manera, los “Poemas Bizantinos” se vuelven un artificio tramado como actualización, desde el presente de esta poesía, ya que, en vida y bajo ese título, el cubano sólo publicó algunos poemas en el número 291 de la Revista Sur, en 1964. Por otro lado, el *Diario Indio* de Sarduy se publicó el año pasado con prólogo de Roberto Echavarren (Zindo y Gafuri Ediciones, 2014)



*Soneto de Sarduy en Arte-Literatura del Diario Libre, La Habana. 31 de mayo de 1959.*

Sino que ajusta los endecasílabos a un tono decididamente “pornográfico y funerario” (Sarduy 2007: 204):

Aunque ungiste el umbral y ensalivaste  
no pudo penetrar, lamida y suave,  
ni siquiera calar tan vasta nave  
por su volumen como por su lastre

Burlada mi cautela y en contraste  
-linimentos, pudores ni cuidados-  
Con exiguos anales olvidados  
De golpe y sin aviso te adentraste

nunca más tolerancia ni acogida  
hallará en mí tan solapada inerte  
que a placeres antípodas convida

y en rigores simétricos se invierte:  
muerte que forma parte de la vida.  
Vida que forma parte de la muerte.

(Sarduy 2007:206)

Por lo tanto, el pensamiento estético de Severo Sarduy está desafiado, desde siempre, a una idea de continuidad, entendida como una circulación de instancias temporales, sucesivas y mensurables. Esta arbitrariedad en y de la escritura se replica, también, en la noción de *obra*. La misma se concreta en las lecturas que puedan producirse de ella. Su puesta en acto (la puesta *en obra sarduyana*) debe hacerse, por lo tanto: *siempre, de nuevo, cada vez*.

## Últimos puntos

Corresponde destacar que la poesía de Sarduy toma cuerpo independiente de las *Obras Completas*, en el 2007, en un volumen organizado por Gustavo Guerreo para el Fondo de Cultura Económica. Allí, su trama poética gana organicidad pero pierde las imágenes que acompañaron los primeros volúmenes de *libros-objeto* que Sarduy publicó en París, en sus primeros años. *Flamenco*, *Mood Índigo* y *Big Bang*<sup>10</sup> hacen gala de una faceta constructivista y desmonologizadora de la tradición en lengua española, en la que el cubano se había iniciado.

Frente a la lengua francesa -además de motivado por la obra de Marcel Duchamp, sus vínculos personales con los concretos y su adhesión a los postulados semiológicos que se imponían la escena intelectual francesa de las décadas de 1960 y 1970- matiza su obsesión por el trabajo con las formas fijas y se vuelca hacia un experimentalismo ejemplificador del paradigma de formación estructural.

La palabra y el sentido se experimentan en el corte, provocando que la letra se vuelva dibujo. Desde una “geometrización del espacio-tiempo”, recrea un paisaje estrellado que se traduce en la fragmentación de la lengua poética. La misma, no exhibe el diseño de una puesta estilística, sino que se luce como actuación de una lengua metaforizada, es decir, visual. En una entrevista Sarduy explica:

La escritura interviene como agente ideológico que sutura lo abierto, el intersticio entre el absoluto de libertad necesitado y lo que, paradójicamente, la revolución

---

<sup>10</sup> Los tres títulos fueron reunidos luego en *Big Bang* (1974). La primera versión editada de *Flamenco* (1970) apareció bajo el formato de libro-objeto. Era una caja pintada de color amarillo/naranja. Según Sarduy, tenía “el color del manto de los monjes budistas”. Por otro lado, manifiesta que supo construir “un objeto bello” que reunía alrededor de treinta poemas y, “en esta medida la existencia de libro estaba justificada”. Esos treinta poemas de *Flamenco* trabajan con la abstracción que, para Sarduy, “adoptan en la página disposiciones tales, que parece que componen volúmenes, es decir, esferas, cubos, etc.” (Fossey 2002, 6). Entendemos que hay un vínculo claro entre este libro y el *estuche* que Octavio Paz hiciera dos años antes, en 1968, como parte de su lectura de la obra de Duchamp, aunque Sarduy insista en marcar que su “caja” fue pensada con otra fuerza teórica, como maqueta, tras la adopción de la tesis apriorística del estallido.

total le exige: es decir, la degradación de su cuerpo, exactamente lo contrario del absoluto (Fossey entrevistando a Sarduy 2002:3).

*Big Bang* (1974) disuelve esa escisión abierta por la palabra, como advertimos en el siguiente poema. El mismo compone una especie de huevo del cual reproducimos solamente, una de sus caras:

sobre la cal la sombra  
añil en los jardines  
en los sonoros patios  
las letras se repiten  
formando una cenefa  
(las palabras son muros)  
la espiral de la frase  
al fijarse la cúpula  
la página, una sala  
(el palacio es un libro)  
a la vez piedra y letra  
pensamiento y soporte  
armazón y sentido  
la escritura va armando  
edificios de signos  
las letras se repiten  
el palacio es el libro

(Sarduy 2007:52)

En consecuencia, la poesía de Sarduy trata, como para Barthes (1972: 13-14) de abrirle camino a “márgenes imprevisibles” y “suscitar el juego infinito de los espejos”, porque “la verdadera crítica de las instituciones y de los lenguajes no tienen que ver con juzgarlos, sino en distinguirlos, en separarlos, en desdoblarlos.”<sup>11</sup>

Tanto en música como en poesía, va a proponer Antelo (2015a: 8) “la reiteración puede constituir una innovación para el creador, como para el oyente o el lector (...) su arte de persuasión no es apodíctico, sino pasional”.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> La frase es una cita que Antelo hace de JANKÉLÉVITCH, Vladimir – *La música y lo inefable*. Trad. Ramón Andrés y Rosa Rius. Barcelona, Alpha Decay, 2005, p.50-51

La poesía de Sarduy, entonces, se vuelve un espacio propicio para llamar a la lengua a que recree su origen. Uno que, más allá de cualquier verdad concluyente, nos permita inventar nuevos nacimientos al canto:

¿de donde serán? ay mamá.  
¿serán de la Habana?  
¿serán de Santiago?  
tierra soberana  
son de la loma y cantan en el llano  
ya verás... tu verás.

## Bibliografía

- A.A.V.V. (1959). Página *Arte Literatura*. Diario Libre, La Habana. Fotos de archivo.
- Antelo, Raúl (2015a). "Roland Barthes y el método rapsódico". En prensa.
- Antelo, Raúl (2015b). "Brasil, verlo venir". En prensa.
- Barthes, Roland (1972). *Crítica y Verdad*, Buenos Aires. Siglo XXI. Traducción de José Bianco.
- Derrida, Jacques (1998). *Aporías. Morir -esperarse (en) los "límites de la verdad"*, Barcelona, Paidós. Traducción de Cristina de Peretti.
- Díaz, Valentin (2010). "Severo Sarduy y el método neobarroco". *Confluente. Revista de Studi Iberoamericano*, Vol 2, Nº 1: 40-59. Disponible en <http://confluente.unibo.it/article/view/1857> Último ingreso 2/0/2015.
- Fossey, Jean Michel (2002). "Entrevistas con Severo Sarduy". *Revista La Habana Elegante*. Segunda época 17:1-12.
- González Echeverría, Roberto (1987). *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, Ediciones del Norte.
- Gonzalez Esteva, Orlando (2013). "Severo Sarduy, una impostura pintarrajeada", *Martí Noticias* 11 de noviembre de 2013 Disponible en <http://www.martinoticias.com/content/arte-y-cultura-orlando-gonzalez-esteva-severo-sarduy/29179.html> Último ingreso 20/7/2015
- Guerrero, G. y Whal, François. (1999). "Establecimiento del texto", en Sarduy, Severo. *Obras Completas Tomo I*, México, FCE
- Mosquera, Gerardo (1995). "Modernism from Afro-America: Wifredo Lam", en *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, Londres, Institute of International

Visual Arts, 1: 121-136. Disponible en

[http://www.iniva.org/library/archive/people/m/mosquera\\_gerardo/modernism\\_from\\_afro\\_america\\_wilfredo\\_lam](http://www.iniva.org/library/archive/people/m/mosquera_gerardo/modernism_from_afro_america_wilfredo_lam) Último Ingreso 3/4/2015.

Sarduy, Severo (2007) *Obras I. Poesía*, México, Fondo De Cultura Económica.