

MEMORIAS DEL SILENCIO:
LITERATURAS EN EL CARIBE
Y CENTROAMÉRICA

Compilación, edición y prólogo
GRACIELA SALTO

 **CORREGIDOR**

Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y Centroamérica /
Graciela Nélica Salto ... [et.al.] ; compilado por Graciela Nélica
Salto ; edición literaria a cargo de Graciela Nélica Salto ; con
prólogo de Graciela Nélica Salto. - 1a ed. - Buenos Aires :

Corregidor,

2010.

352 p. ; 20x14 cm.

ISBN 978-950-05-1909-0

I. Crítica Literaria. I. Graciela Nélica Salto II. Graciela Nélica
Salto, comp. III. Graciela Nélica Salto, ed. lit. IV. Graciela Nélica
Salto, prolog.

CDD 801.95

Diseño de tapa:

P.P.

Todos los derechos reservados.

© Ediciones Corregidor, 2010

Rodríguez Peña 452 (C1020ADJ) Bs. As.

Web site: www.corregidor.com

e-mail: corregidor@corregidor.com

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

ISBN 978-950-05-1909-0

Impreso en Buenos Aires - Argentina

Este libro no puede ser reproducido total ni parcialmente en ninguna forma ni
por ningún medio o procedimiento, sea reprográfico, fotocopia, microfilmación,
mimeógrafo o cualquier otro sistema mecánico, fotoquímico, electrónico,
informático, magnético, electroóptico, etc. Cualquier reproducción sin el
permiso previo por escrito de la editorial viola derechos reservados, es ilegal y
constituye un delito.

LA 'SUAVE RISA' CUBANA EN LA CRÍTICA CULTURAL: DEL CHOTEO AL *CAMP*

GRACIELA SALTO

La propensión a la risa, a la burla, al sarcasmo y a la ironía ha sido considerada, durante décadas, uno de los rasgos característicos de las prácticas sociales y culturales entre los cubanos. Ya en las tensiones entre los impulsos de las vanguardias, los ecos modernistas y las búsquedas étnico-nacionales de las primeras décadas del siglo, se produjeron dos estudios seminales en los que el choteo, uno de los vocablos más usados en Cuba para nombrar esta actitud o gesto mordaz, comenzó a articular un haz de rasgos sémicos e ideológicos dispares aunque percibidos como un elemento común de su sociabilidad.

La conocida *Indagación del choteo* (1928) de Jorge Mañach y Robato marca uno de los hitos iniciales de estas reflexiones de la crítica de la cultura en torno del juego irónico y verbal¹. Pocos años antes, Fernando Ortiz le había dedicado también una de las entradas de su *Catauro de cubanismos* (1923) y, con fecha incierta,

¹ Existen algunos estudios anteriores que, aunque en forma parcial, describen algunos rasgos del choteo. Entre otros, los de Mario Guiral Moreno publicado en la revista *Cuba contemporánea* el 2 de febrero de 1914 y el de José Manuel Poveda, publicado en el *El Heraldo de Cuba*, que enfrenta la negativa *virilidad* del choteo al verso "ideal" (Pogolotti 59-60, 134-5; Pérez Firmat 1986:169, nota 2; Trujillo Lemes).

su artículo "El choteo", no divulgado hasta la década de 1990², en coincidencia con una serie de publicaciones que, en los últimos años, ponen de manifiesto un particular interés en volver a analizar esta tendencia a la risa irónica y al juego de palabras. Entre ellas, los ensayos de Gustavo Pérez Firmat (1984, 1986), Margarita Mateo Palmer (1995, 2000, 2006), José Esteban Muñoz (1999), Efraín Barradas (2003), Juan Antonio García Borrero (2004), Félix Valdés García (2004, 2005), Milena Rodríguez Gutiérrez (2008) y Maximiliano Trujillo Lemes (2008)³. En la mayoría de los casos, se trata de textos escritos por cubanos que, aunque residan o no en la isla, tienden a mantener espacios de interacción y contienda intelectual donde se compulsan los relatos y cotejan muchas de las redes culturales que comenzaron a gestarse durante los primeros años del período revolucionario. Fue precisamente en esta época, cuando Cintio Vitier categorizó el choteo como un "rasgo elemental de lo cubano" y le otorgó un nuevo estatuto poético al entronizarlo entre uno de los diez principios de la tradición literaria: el de la *intrascendencia* o de la "suave risa". Este deslizamiento del choteo, desde la valoración sociológica y antropológica de principios de siglo, hacia una categorización ceñida a lo poético se acentuó, en la década de 1970, con la intervención de Severo Sarduy en la discusión sobre la obra de José Lezama Lima⁴. En

² Podría haberlo escrito a la par del *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940). No obstante, el artículo fue publicado recién en la revista *Albur*, editada por Iván González Cruz, Gustavo Pita y Magali Espinosa en el Instituto Superior de Arte de la Habana entre 1987 y 1992. El itinerario de la publicación del manuscrito está descrito en el artículo de Armando Valero que aborda la lectura actual del concepto de transculturación de Fernando Ortiz.

³ Antes de terminar este trabajo, supe que está en proceso de publicación un estudio de Narciso J. Hidalgo sobre el choteo en la cultura cubana pero no pude acceder a la lectura de ese material.

⁴ En un período en el que Sarduy ya residía en Francia y había consolidado sus vínculos con el grupo *Tel Quel*, escribe el ensayo "Dispersión. Falsas notas /

diálogo explícito con la tesis sobre la "suave risa", Sarduy opone al esencialismo de Vitier su visión del choteo como "superposición barroca" y como huella de la *diferencia* en la experiencia poética cubana. Décadas más tarde, las posiciones contrastantes de uno y de otro habrán de ser leídas como anticipaciones de las pugnas por la interpretación del legado origenista. Cuando, a mediados de los años ochenta, comienza a manifestarse la necesidad de olvidar *Orígenes*, de señalar los límites del origenismo o de buscar el libro perdido de los origenistas⁵, el choteo renueva su fuerza explicativa y vuelve a aparecer como matriz de validación de tales o cuales elementos de la siempre proteica tradición cultural.

En este capítulo me centraré en el análisis de los rasgos configurativos del tropo de "la suave risa", tal como aparece en la serie literaria organizada por Cintio Vitier, y su transmutación neobarroca en la tesis de Sarduy, para abordar luego algunas de las reformulaciones contemporáneas que, a partir de la lectura de estos antecedentes, abren nuevas posibilidades explicativas: la *créolisation* del choteo en los estudios tempranos de Gustavo Pérez Firmat (1984; 1986) y su definición como una estrategia *camp* a fines de la década del noventa por José Esteban Muñoz (1999). En los ensayos de estos últimos autores identificaré distintos modos de compulsar, en tiempos de transformaciones crecientes, las líneas explicativas que fueron configurando una imagen de la cultura nacional y de volver a indagar los límites y alcances de los relatos consolidados o en vías de institucionalización. Con las limita-

Homenaje a Lezama", publicado en 1968 en el número 24 de la revista *Mundo nuevo* y reproducido al año siguiente en el volumen *Ensayos generales sobre el barroco* que la editorial Sudamericana publica en Buenos Aires.

⁵ Paráfrasis de los títulos de conocidos ensayos de Antonio José Ponte, Rolando Sánchez Mejías y Duanel Díaz (2005) publicados a partir de esa época. La cambiante recepción de Orígenes ha sido analizada en estos ensayos y también en Calomarde y en Rojas (2008), entre otros.

ciones inherentes a un escrito breve, intentaré trazar algunas de las líneas zigzagueantes que interconectan las tempranas intuiciones de las primeras décadas del siglo pasado con los usos del choteo en la crítica cultural y literaria de los últimos años.

La poeticidad de la 'suave risa'

La actitud jocosa devino en Cuba uno de los elementos raigales de la tradición poética a partir de la tesis de Cintio Vitier expuesta en las conferencias que dictó en el Lyceum de La Habana entre el 9 de octubre y el 13 de diciembre de 1957 y publicadas al año siguiente con el título de *Lo cubano en la poesía*. Plantea allí una genealogía que, desde las imágenes fundacionales sobre la naturaleza de la isla hasta las escenas líricas esbozadas por algunos de sus contemporáneos, balancea diez “especies, categorías o esencias de lo cubano” que la poesía habría “revelado”. Una de ellas, la *intranscendencia*, incluye “suave risa, antioleumidad, juego, ausencia de dogmatismo, poco sentido religioso metafísico, despreocupación, provisionalidad, inconsecuencia, choteo, galleo, irresponsabilidad, nadas.” (1998: 399). Una serie de atributos que, a pesar de su escasa pertinencia estética, le permiten al autor identificar un conjunto de estrategias y de recursos poéticos de larga data aunque esquiva y móvil categorización literaria. En locuciones tan dispares como las de Silvestre de Balboa, Julián del Casal, José Tallet, Virgilio Piñera o Samuel Feijóo, Vitier encuentra modulaciones de una jocosidad irreverente que considera “esencia” de la cubanidad y que atraviesa todo el siglo diecinueve hasta alcanzar un estatuto social en el período republicano. De este modo, esboza un entramado poético de gestos o diálogos risueños, a veces sarcásticos o irónicos, que dota de densidad histórica y literaria a una característica que, ya en 1928, Mañach había postulado como un hecho psicológico a la vez que social. Una “actitud jocosa” que,

según la predominancia todavía positivista de su época, creía derivada del ambiente natural y de las vicisitudes del período de organización nacional. Una disposición que, por sus características immanentes, favorece o actúa, además, como influencia negativa, como “inclinación psíquica viciosa” (19), con escasas posibilidades de modificación, de modo tal que el choteo ingresa en su catalogación como un elemento sistemáticamente pernicioso de la sociabilidad cubana⁶. Será una de estas propiedades, la sistematización, la que se expanda y especifique en las conferencias de Vitier, quien recurre a la autoridad de su antecesor en varias citas (262; 268; 305). En cambio, la negatividad, una atribución fijada incluso con anterioridad, aparece atenuada aquí por el énfasis en sus posibilidades expresivas y en su aptitud para resolver diferentes conflictos estéticos⁷. Una característica del mundo social

⁶ Los logros y límites del ensayo de Mañach han sido analizados en valiosos estudios anteriores. Fue comentado en tempranos ensayos de sus contemporáneos (Marinello 1928; Pogolotti 1958) pero, en los últimos años, se advierte, además, un creciente interés en la producción del autor y ha sido leído, en general, en relación con el horizonte de debates y de expectativas que lo vinculó con el Grupo Minorista y con la *Revista de Avance* (Masiello; Manzoni; Díaz 2003, 2005; Valdés García 2004; 2005; Rojas 2008; Trujillo Lemes, entre otros).

⁷ Cfr. el conocido párrafo de la primera conferencia: “Aunque de un modo tosco, Balboa presiente uno de los problemas esenciales de nuestra lírica en el siglo XIX, a saber: la situación de la concreta naturaleza insular (nótese que todavía no aparece el paisaje, ganancia romántica) dentro de la tiránica naturaleza ideal o convencional de los modelos europeos. Esa lucha entre la desarraigada realidad inmediata y el mil veces ilustre formato mitológico del humanismo versificante, la resuelve Balboa de un modo primario y pueril: por la simple yuxtaposición de los elementos, lo que produce un efecto inesperadamente barroco y con frecuencia cómico. Pero en esa misma extrañeza y comicidad que provoca el desenfadado apareamiento de palabras como Sátiros, Faunos, Silvanos, Centauros, Napeas, Amadriades y Náyades, con guanábanas, caimitos, mameyes, aguacates, pitajayas, birijí, jaragua, viajacas, guabinas, hicoteas, patos y jutías, se esconde en germen [...] un rasgo

cubano —el choteo, según la formulación léxica e ideológica de Mañach— deviene entonces una estrategia poética en Vitier. La designa como la “suave risa” y la caracteriza como una variable organizativa y sistemática de la tradición poética de Cuba.

Desde tiempos homéricos, la “suave risa” había sido registrada, a veces con otras denominaciones, en el repertorio de tópicos que interconectan ciertos usos literarios de la lengua puesto que los modos de reír (suave, grotesco, fuerte, irónico o mordaz, entre tantos otros que podrían enumerarse) funcionan como índices de distinción entre personajes de diferentes grupos, sectores o estratos socioculturales y, en consecuencia, como instancias de legitimación de ciertos registros en desmedro de otros. Los primeros estudios sobre su funcionamiento discursivo aparecen en los tratados retóricos de la Antigüedad que, según la impronta aristotélica, describen la *eutrapelia* como un rasgo deseable en el buen orador. Desde entonces, esta figura, basada en la moderación de una opinión crítica mediante un juego verbal humorístico, un chiste surgido de un juego de palabras, ha aparecido en diferentes tradiciones literarias con connotaciones dispares. El antecedente remoto pero ineludible parece ser el capítulo VIII del libro IV de la *Ética a Nicómano* de Aristóteles donde se vincula el movimiento y la agilidad corporal con la virtud de hacer y decir bromas en forma moderada: así como giran los cuerpos lo harían también las palabras. La cosmovisión cristiana resignificó este vínculo entre virtud y movimiento en la medida en que cuestionó las bondades aristotélicas de la diversión social, pero Tomás de Aquino, en el siglo trece, recolocó la *eutrapelia* en el ámbito de las virtudes⁸. En

elemental de lo cubano, y es la suave risa con que rompe lo aparatoso, ilustre y trascendente en todas sus cerradas formas.” (Vitier 43).

⁸ Los cambios y matices léxicos que fue adquiriendo la figura de la *eutrapelia* desde la primera formulación aristotélica hasta la teología tomista consta en la erudita descripción con que Bruce Wardropper inicia su estudio sobre las *Novelas ejemplares* de Cervantes.

varios pasajes de la *Summa Theologiae* y de otros escritos, analiza el funcionamiento del juego alegre como uno de los elementos que, con moderación y honestidad, integran una vida virtuosa. Por otro lado, sus antecesores ya habían extendido los alcances del reír más allá de las ventajas meramente oratorias atribuidas por los retóricos romanos⁹. En un manuscrito de extensa circulación a partir del siglo diecisiete, aunque generalmente datado en el primero, uno o varios autores conocidos con el nombre de Longino¹⁰, otorgaban a la risa un lugar dentro de las pasiones que conducen al sublime poético. Si bien este tratado neoplatónico describe sólo la incidencia de ciertas hipérboles verbales en la producción efectiva de la risa, sus hipótesis sobre los vínculos funcionales entre pasión, excesos verbales y poeticidad tuvieron eco en muchos otros contextos¹¹. Por una parte, confluyeron con los intereses por la comicidad que tanto estimulaban las reflexiones de los preceptistas y autores españoles de la época *áurea*, leídos con fruición en Cuba. Por otra, con las indagaciones románticas sobre las posibilidades poéticas de un conjunto de usos y prácticas —entre ellos, la risa— que comenzaban a catalogarse negativamente como populares en un movimiento de creciente distinción entre lo alto y lo bajo. Por otra, con las sugestivas preguntas que, entre las últimas décadas del siglo diecinueve y las primeras del veinte, asediaron la irracionalidad y volvieron a explorar sus lazos con el arte. Fue en esta época y en el marco del espiritualismo que comenzaba a revitalizar su

⁹ Véanse, entre otros autores, Cicerón, *De Oratore* II, 54 B 71; *De Officiis* I, 29 B 30 y Quintiliano, *Institutio Oratoria* VI, 3, 7-8.

¹⁰ Sobre su datación y autoría, véanse los comentarios de Pilar García (176) a propósito de una reciente edición del texto.

¹¹ Roberto González Echevarría ha analizado la importancia de las ideas de Longino sobre lo sublime en las posturas teóricas y poéticas de José Lezama Lima. En especial, las vinculadas con su predilección por el “mal gusto” gongorino.

presencia en varios centros culturales de América Latina, cuando alcanzaron amplia circulación recientes estudios europeos sobre la importancia social y estética de los modos de reír. En especial, el análisis de Henri Bergson, *La risa*, publicado en francés en 1900 y conocido en español a partir de 1914¹², que sería una de las fuentes explícitas del citado ensayo de Mañach sobre el choteo. En la óptica del cubano, Bergson realiza un aporte sustancial en pos de la humanización de cierta clase de risa al poner de relieve los factores sociales implícitos en este acto y permitir distinguirlo de la mera burla de carácter individual. Pocos años después, Jacques Maritain, discípulo inicial de Bergson aunque notorio contendiente posterior, suma una nueva interpretación a estos escarceos entre poesía e irracionalidad. Una vez realizada su torsión neotomista¹³, este autor, tan leído por los poetas nucleados en la revista *Orígenes*, intentaba dirimir mediante la postulación de una “razón intuitiva” la dicotomía ya clásica entre razón y pasión. Su tesis sobre la práctica poética como vía de conocimiento trascendente, postulada en su libro de 1935, *Frontières de la poésie*, y en las conferencias publicadas en 1953 como *Creative Intuition in Art and Poetry*, condensa elementos de la teoría tomista de las virtudes junto a ideas sobre la

¹² Publicado originalmente en tres artículos que aparecieron en la *Revue de Paris*: el 1 y 15 de febrero los dos primeros y el 1 de marzo de 1900, el último. Luego fue impreso en volumen con el título *Le rire. Essai sur la signification du comique*. En 1905, se había conocido también el estudio de Sigmund Freud sobre “El chiste y su relación con lo inconsciente”. En las décadas siguientes habrán de datarse además los estudios de Mijail Bajtin sobre el funcionamiento carnavalesco de la risa en la cultura popular.

¹³ Cfr. el libro de Maritain, *De Bergson à Thomas d'Aquin, essais de métaphysique et de morale*, publicado en New York por Éditions de la Maison française en 1944. La relación entre el espiritualismo y la enorme difusión alcanzada por las teorías de Bergson y de Maritain en América Latina ha sido descrita en un reciente estudio de Olivier Compagnon. Respecto del espacio cultural cubano, su impronta en el pensamiento de Cintio Vitier ha sido analizada, entre otros, por Duanel Díaz (2005) y por Fernández Sarría.

pasión y el exceso poéticos que habrán de sustentar muchas de las hipótesis neoplatónicas de las conferencias sobre *Lo cubano en la poesía*.

En ese texto de Vitier, estas y otras lecturas en torno de los valores sociales y éticos de la *poiesis* se entrecruzan en la figura de la “suave risa”. En primer término, ésta es presentada como un efecto de lectura producido por la operación de yuxtaponer en un mismo entramado discursivo las figuras retóricas y poéticas del humanismo europeo con los elementos de la “concreta naturaleza insular”. En palabras de Vitier: “por la simple yuxtaposición de los elementos, lo que produce un efecto inesperadamente barroco y con frecuencia cómico” (43): una transposición del mundo natural al orden del discurso que resulta un eco desvaído de los postulados de la antigua retórica. En segundo término, la “suave risa” aparece también como un elemento vertebrador de la tradición poética de modo que, en un análisis con reminiscencias idealistas, su presencia sistemática actúa como índice que va organizando líneas temáticas y estilísticas y estableciendo matices, cercanías, quiebres o deslizamientos respecto de cierta esencia de “*lo cubano*”: la “risa amarga” de Casal (229), “el choteo de la muerte” de Tallet (261-2), la “risota satírica del *Cucalambé*” (268) o el “choteo rítmico” de Guillén (305), entre tantos otros trazos de cubanidad poética que Vitier cree detectar. En la Décima Lección, se ahonda el concepto y se intenta establecer además una distinción entre la “suave risa”, categorizada ahora como esencia y no sólo como efecto de lectura, y el “choteo republicano”, considerado “un efecto de causas discernibles”, en este caso, sociales (268), tal como lo había anticipado el ensayo de Mañach. Sin embargo esta distinción, que se expandirá en los estudios críticos producidos en los últimos años del siglo, no parece haber tenido consecuencias en la argumentación de Vitier, quien, una vez establecida esta distinción, continúa no obstante enhebrando, discutiendo o aprobando textos y autores según su adecuación a las diez especies que describe en la última

lección (399-400), más allá de que pudieran enmarcarse o no en la línea de la “suave risa” o en la del “choteo”. De hecho, las dos categorías integran, como se dijo al iniciar este apartado, un mismo principio, el de la *intrascendencia*: una especie que en nada recuerda aquellos nexos liminares que en la *eutrapelia* aristotélica vinculaban el juego verbal moderado con la agilidad de los movimientos corporales y que en los siglos posteriores habría de resemantizarse como *eutropelia*, es decir, juego de manos, *tropelia*¹⁴. Por el contrario, la intrascendencia viteriana acentúa en la “suave risa” los rasgos de control y de moderación que, aunque legados también por Aristóteles, habían logrado opacar todo vestigio corporal una vez que Tomás de Aquino incluyó la risa en el cuadro de las virtudes morales que adornan la vida cristiana y que la difusión neoplatónica del tratado de Longino la ungió como sublime poético. De allí que el énfasis de Vitier en la condición virtuosa del reír despoje de negatividad al choteo republicano y al mismo tiempo lo transponga como un rasgo que sistemáticamente modera y pondera la tradición poética, ya no sólo la sociabilidad en Cuba.

La ‘suave risa’ y el collage

Una década después, en 1968, la “suave risa” de Vitier vuelve a aparecer en la serie de elementos teóricos que utiliza Severo Sarduy en aras de una lectura reivindicativa de la obra de Lezama Lima en su ensayo: “Dispersión. Falsas notas/ Homenaje a

¹⁴ Las modificaciones semánticas e ideológicas de la figura de la *eutrapelia* han sido descritas por Orejudo Utrilla, a propósito de las comedias de Calderón de la Barca, un corpus que podría parecer extemporáneo respecto de nuestro análisis, salvo cuando se toman en cuenta los múltiples nexos relacionales que pueden establecerse entre las figuras del barroco español y las formulaciones del neobarroco cubano.

Lezama”¹⁵. No había pasado tan sólo una década sino aquella en la que se produjo uno de los más relevantes movimientos sociales y políticos en el ámbito cultural cubano y, por extensión, latinoamericano. En esos años, la *revolución* había potenciado las posibilidades de imaginar la disolución de oquedades seculares y el estreno de renovadas formas de participación. A pocos años de andar, sin embargo, las dificultades de la praxis habían comenzado a erosionar las francas adhesiones iniciales y, hacia fines de los sesenta, se revisaban ya algunas de las certezas de los primeros años. De este complejo proceso, que cuenta con una nutrida y relevante bibliografía analítica, sólo señalaré en este estudio el hecho de que el cúmulo de avances, retrocesos y tensiones del espacio intelectual cubano en esta década actúa como innegable marco contextual del peculiar homenaje a Lezama. Para entonces, Sarduy ya residía en París, donde participaba activamente en las especulaciones teóricas del grupo Tel Quel, y comenzaba a distanciarse irónica y tenazmente de las tesis realistas acicateadas por los imperativos revolucionarios¹⁶. En ese otro centro, se vivía también una peculiar agitación que excedía las movilizaciones estudiantiles y sociales y dejaba traslucir las intensas transformaciones culturales que estaban cristalizándose. Las “falsas notas” de Sarduy sobre los procedimientos metafóricos de Lezama emergen, en consecuencia, más como un mecanismo de intervención sobre los debates esté-

¹⁵ El texto fue publicado en el número 24 de *Mundo nuevo* de 1968 e incluido, al año siguiente, en *Escrito sobre un cuerpo*, editado por Sudamericana de Buenos Aires en 1969. Sobre los vaivenes en la relación entre ambos escritores, véase Gustavo Guerrero (1997; 2003).

¹⁶ En 1959 Sarduy viajó becado por la Dirección de Cultura de La Habana para estudiar crítica de arte en Europa. Llegó a Madrid y al año siguiente, en 1960, se instaló en París e ingresó en la Ecole du Louvre. Nunca regresó a Cuba. Su primera contribución para la revista *Tel Quel* –“*Sur Gongora*”– aparece en el número 25 publicado en la primavera de 1966. Las implicaciones teóricas de su relación con los miembros de este grupo, pueden verse en Bertón (2010).

ticos del momento que como un análisis sobre la obra de una figura de la cual había mantenido una notoria distancia hasta la publicación de ese texto¹⁷. De allí que, como han señalado algunos críticos (Guerrero 1997: 33; Silva 2008: 283), el ensayo sobre Lezama no pueda ser considerado un análisis riguroso de las estrategias poéticas de su antecesor sino un engarce más en las exploraciones antirrealistas de quien habría de demorar varios años todavía en aceptar el mote de “heredero”¹⁸ y estaba muy interesado, en ese entonces, por “descifrar lo cubano”¹⁹, una pretensión que, sin desaparecer, se iría desdibujando a medida que otros intereses teóricos y epistemológicos fueron ocupando el centro de sus preocupaciones en las décadas siguientes. En este ensayo, sin embargo, la búsqueda de explicación sobre “lo cubano” todavía es el vector que lleva desde el análisis retórico a los postulados sobre la “suave risa”. A partir de una de las figuras que en el ambiente parisino de la época había actualizado su estatuto de problema cognoscitivo, la metáfora²⁰, Sarduy presenta un andamiaje argumental que, con clara impronta lacanianiana, ubica en el inicio de la

¹⁷ Mientras vivió en Cuba, Sarduy había participado en el grupo nucleado en torno de la revista *Ciclón* que proclamaba su enfrentamiento con la estética patrocinada por *Orígenes*. Por otra parte, Sarduy frecuentaba la amistad de Virgilio Piñera, para entonces también distanciado de Lezama. Los avatares de estos episodios generacionales, pueden ser consultados en Guerrero (1997; 2000); Díaz (2005); Silva (2008) y Bertón (2010), entre otras fuentes.

¹⁸ Véase su texto “Un Heredero”, incluido en la edición crítica de *Paradiso* coordinada por Cintio Vitier (Madrid: Unesco-Archivos, 1988. 590-5).

¹⁹ Cfr. “lo cubano [...] aparece descifrado, leído a través de todas las culturas: definido como superposición de éstas.” (Sarduy 283).

²⁰ Roman Jakobson y otros, entre los llamados formalistas rusos, realizaron aportes sustanciales sobre el funcionamiento de la metáfora, pero el grupo Tel Quel ahondó aquellas ideas de inicios de siglo. Véase, por ejemplo, el artículo de Jean Ricardou sobre “*La querelle de la métaphore*” (*Tel Quel* 18 [été 1964]) o el análisis lacanianiano de la metáfora en la transcripción de sus primeros seminarios.

operatoria metafórica de Lezama el desplazamiento del *original* por su *doble* —una imagen que duplica, *espejea*, sobre la realidad, la *devora* y, al hacerlo, anula las posibilidades de la representación fuera del juego retórico mismo²¹. El referente natural es desplazado, de esta manera, por uno cultural: “Como en Góngora, aquí es la cultura quien lee la naturaleza —la realidad— y no a la inversa” [Sarduy 277]. Esta suplantación de un original “natural” por su *doble* “cultural” desprende la escritura de Lezama del “lastre verista, de todo ejercicio de realismo” (278) y, en un período de debate sobre el estilo más propicio para la expresión del compromiso revolucionario²², ofrece a Sarduy un modelo que lo libera de “lo cubano” *original* y le abre las infinitas posibilidades combinatorias del *espejeo* literario. “Lo cultural, lo lingüístico —sintetiza— descifra lo real” (279) que, en su argumento, es “lo cubano”, y este desciframiento se produce por la superposición de todos los planos culturales que intervienen en el segundo término de la comparación. De este modo, Sarduy logra esquivar tanto la unicidad trascendente postulada por *Orígenes* como la tendencia coetánea a postular el realismo como el estilo vanguardista por antonomasia. Propone, en cambio, la hipótesis de “lo cubano” ya no como una unidad referencial sino como la multiplicidad plurívoca de fragmentos textuales que, al azar, pueden ir ocupando los distintos polos centrífugos de la metáfora²³. “Cuba no es una síntesis, una cultura sincrética, —como había declarado Lezama— sino una super-

²¹ Las itálicas constan en el texto original de Sarduy.

²² En ese mismo año 1968, Lezama integró el jurado de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba que otorgó el premio “Julián del Casal” al libro de poemas *Fuera de Juego* de Heberto Padilla que habría de marcar un punto de inflexión en el ambiente intelectual de la época.

²³ Cfr. “A veces la abertura retórica, la fuerza centrífuga del *como* es tal, que el acercamiento, la relación entre los términos parece resultar de una autodeterminación del texto, escritura automática o doblaje” (Sarduy 278).

posición” y en esta superposición, concluye, “siempre se desliza, por el impacto mismo del *collage*, un elemento de risa, de burla discreta, algo de ‘choteo’” (283).

Reaparece así la “suave risa” que había teorizado Vitier. Ahora, como deslizamiento producido por el impacto de los fragmentos superpuestos mediante el *collage*, una de las técnicas consagradas por los cubistas y rápidamente transpuesta a muchos textos contemporáneos²⁴. Si bien la formulación de Sarduy sigue asignando a la risa el rasgo de la discreción —un vestigio tomista quizá inadvertido— su entronque raigal con este otro procedimiento, considerado un epítome vanguardista, amplía el campo de irradiación estética e ideológica del tópico acuñado por Vitier y desplaza la *original* “superposición” cubana de naturaleza y cultura, tal como aparecía descrita en las diez especies de *Lo cubano en la poesía*, hacia la superposición de múltiples fragmentos culturales, textuales, lingüísticos, *dobles* de un *original* desplazado, un procedimiento caro a las teorías sobre la diseminación que comenzaban a circular entre los miembros del grupo Tel Quel y entre los asistentes a los seminarios de Jacques Lacan. Es cierto que Sarduy no deja dudas sobre la filiación de su tesis sobre la risa ya que en el apartado siguiente transcribe, con el subtítulo “Cintio Vitier: espejo de paciencia”, el fragmento en el cual el origenista explicaba la comicidad del poema de Balboa como un “rasgo elemental de lo cubano”²⁵. Sin embargo, su distanciamiento respecto de esta tesis se hace evidente en la disímil interpretación que se le otorga. Mientras que, para Vitier, la “suave risa” era una comicidad que podía leerse en la superposición poética de cultura y naturaleza,

²⁴ La ausencia de referencialidad del cubismo también había sido señalada por Sarduy pocas páginas antes: “‘Picasso, cuando quiere algo, lo pinta.’— Sobreentendido: vende el cuadro y adquiere el objeto pintado.” (Sarduy 279). Los usos literarios del *collage* fueron analizados por Saúl Yurkievich.

²⁵ El fragmento puede leerse en la nota 7 de este artículo. Los vínculos entre uno y otro texto han sido analizados recientemente por Dhondt.

para Sarduy, en cambio, es un efecto de “adición y sorpresa” —de *shock*— que se logra por el uso excelso de una técnica discursiva que, aunque con antecedentes en “el pastiche grecolatino y criollo” (284), ahora se precisa, se puntualiza y define en la tradición del *collage* que culminaría en *Paradiso* de Lezama:

Múltiples sedimentos, que connotan los saberes más diversos [...]. Lo cubano aparece así, en la violencia de ese encuentro de superficies, como adición y sorpresa de lo heterogéneo yuxtapuesto.

Esa confrontación, esa sorpresa, implican, por su propio mecanismo, una comicidad solapada: la ‘suave risa’, que provoca todo lo fortuito (284)²⁶.

Donde Vitier detectaba sólo una “lucha entre la desarmada realidad inmediata y el mil veces ilustre formato mitológico del humanismo versificante” (43), Sarduy tensa el escenario discursivo y reúne una serie léxica que, en las pocas líneas transcriptas, enhebra “impacto”, “violencia”, “heterogeneidad”, “yuxtaposición” y “confrontación”. Una acumulación de semas que, unidos al azar, habían sido transformados por los surrealistas en símbolos de experimentación y vanguardia. Por lo cual el “encuentro de superficies [...] que provoca lo fortuito”, entre otros guiños sobre la escritura automática, reubican la antigua tesis sobre la risa en un contexto de exploración sobre los límites teóricos y políticos de la producción vanguardista que enfrenta provocativamente la epis-

²⁶ Al finalizar este texto, Sarduy reproduce una carta dirigida a Lezama en la cual vuelve a explicitar la conexión entre procedimiento discursivo y efecto de comicidad. Cfr. “/París, XII/67. Estimado señor Lezama: Las notas que le adjunto sintetizan el trabajo [...] sobre su obra. Si en ellas he practicado sistemáticamente el collage —poemas, superposición de otros textos—, el acercamiento tangencial y la parodia, ha sido para intentar, a la imagen de *Paradiso*, una pluralidad de voces, para suscitar, con ese encuentro, la “suave risa” cubana...” (Sarduy 302).

teme cubana de la época. La “suave risa” comienza a circular, de este modo, en una nueva cadena significativa en la cual se exacerban su potencialidad plurisémica y su disrupción lógica en vedada respuesta a la univocidad del realismo socialista y a las limitaciones de la unicidad trascendente del origenismo. Además, esta hipótesis sobre el principio meramente textual e intertextual de la comicidad cubana se nutre, como han señalado varios críticos (Malcuzyński; Silva 2008), también del dialogismo bajtiniano, una teoría que en la época se leía con avidez en el ámbito francés, a partir de las recientes traducciones de Julia Kristeva. Las ideas de Mijail Bajtin proporcionaban, en el clima desasosegante y a la vez inaugural de las posguerras, un modo de revisar los paradigmas de racionalidad consolidados y también un conjunto de herramientas conceptuales para diseccionar la compleja articulación de lo verbal, lo cultural y lo social que tanto inquietaba a los intelectuales parisinos y bucear, en cambio, en los residuos del Iluminismo: la risa, el carnaval, el choteo y, en consecuencia, el barroco. De hecho, en una entrevista concedida a José-Miguel Ullán en 1973, Severo Sarduy explica cómo el carácter irreverente y a la vez estructural de la risa y del choteo logra cristalizarse en su propuesta teórica y discursiva sobre el barroco:

La escritura sacudidora del digno español debe reproducir esa pluralidad, a veces discordante, de voces. Debe reproducir esa estereofonía generalizada, uno de cuyos elementos fundamentales, sobre todo en el caso de Cuba, es la irrisión. O, para decirlo en términos más metafísicos, el choteo. Mis olvidables páginas pretenden recrear la atmósfera y el habla de un gran choteo barroco (Marco y Gracia 874)²⁷.

²⁷ En otros comentarios de la misma época reitera esta relación. Por ejemplo, en una entrevista realizada en 1974 por Robert Saladrigas.

Este acento de Sarduy sobre la índole verbal de la burla choteadora y sobre su potencialidad estereofónica resaltó la ubicuidad discursiva y la consecuente maleabilidad de esta estrategia para adaptarse a distintos contextos enunciativos. Se anudaron así algunos de los núcleos conceptuales que, en los años posteriores, revalidarán la funcionalidad analítica del choteo: plurivocidad, discordancia, habla, barroquismo.

El choteo créole y camp

Desde una línea de análisis confluyente, Gustavo Pérez Firmat propuso considerar, en 1984, que existe tal vez otro núcleo apenas explorado en el campo léxico de la comicidad social cubana: el “choteo *créole*”. Este juego verbal compartiría muchos de los rasgos atribuidos antes al reír pero su funcionamiento estético e ideológico excedería la sistematicidad, la discreción y la suavidad rescatada por Vitier en su reducción fenomenológica y poética del ensayo de Mañach. Desde una perspectiva mucho más irónica e irreverente, sustentada quizá en su temprano distanciamiento territorial y político²⁸, Pérez Firmat ahonda en los mecanismos de desautorización y de corrosión de la autoridad que, si bien aparecían mencionados en la *Indagación del choteo*, habían sido soslayados en pos de la sujeción de este gesto a la imagen de la “suave risa” poética. Primero, relee el texto clásico del minorista con el fin de señalar allí la presencia inadvertida de una serie léxica que convoca una lectura escatológica del choteo, solapada por la versión higienista de su autor, quien, a pesar de advertir una y otra vez sobre la esquiva complejidad del objeto de “indagación”, obtuvo, sin embargo, la posibilidad de analizar sus vínculos con lo

²⁸ Pérez Firmat abandonó Cuba a la edad de once años, en 1960 y, en consecuencia, cursó toda su educación formal en inglés.

abyecto. Se señala allí que el choteo es una “forma de relación”, pero no se advierte –dice su comentarista– que esta relación no se da sólo entre individuos sino más bien entre un centro, sede la autoridad discursiva, y una periferia o margen adonde la lengua desplaza la abyección. Este movimiento, ahora visto como intrínseco al choteo, es siempre descendente: va desde lo alto hacia lo bajo, del cerebro a los esfínteres²⁹ y la constatación actual de este desplazamiento permite advertir que, a la denigración positivista de lo desordenado y de lo sucio, el choteo suma también la exclusión de aquellos elementos que en diferentes períodos y situaciones son expulsados hasta los márgenes. No se trata, entonces, de una relación entre pares ni entre posiciones sociales o culturales relativamente estables que permitan e, incluso, provoquen su inversión cómica en el marco de un período y de una actividad determinada, tal como sucede en el carnaval. El choteo estaría signado, en cambio, por su ubicuidad y por su idiosincrasia verbal. Es sonido, dice Pérez Firmat, habla cubana en escena, “privilegio, en lo cubano, de la audición” (1986: 63)³⁰.

Este énfasis sobre el carácter meramente auditivo de la irrisión contribuye a desligar cada vez más a la cubanidad de cualquier resto referencial y a abrirla, en cambio, a la inestabilidad del discurso en movimiento, a la oscilación entre las distintas posi-

²⁹ Obsérvese que el título del artículo de Pérez Firmat (1984) y del capítulo incorporado en el libro de 1986 es, en ambos casos, “Riddles of the Sphinx: another look at the Cuban choteo” [“Enigmas del esfínter: otra mirada al choteo cubano”, en mi traducción].

³⁰ Pérez Firmat acude a la cita de autoridad de Severo Sarduy (“Tu dulce nombre halagará mi oído”, en un volumen editado por Gladys Zaldívar y Rosa Martínez de Cabrera, *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Miami: Universal, 1979. 20). Por otra parte, Margarita Mateo Palmer señala el temprano interés de Pérez Firmat por estas cuestiones, ya que su artículo “Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura”, *Romanic Review* (1978) 69: 11-14, sería el primero escrito por un cubano sobre este tema.

ciones enunciativas, al infinito encadenamiento de significantes, características que ya había planteado Sarduy una década antes. Es así como dos rasgos obliterados en la versión secular de la “suave risa” –el movimiento y la oralidad– vuelven a ponerse de relieve en estas interpretaciones últimas sobre el choteo. Por un lado, la movilidad, el desplazamiento de los cuerpos y el incesante movimiento gestual –una de las propiedades asignadas por Aristóteles a la figura de la *eutrapelia*– se actualizan y adquieren nuevos significados en estos planteos consonantes con la descripción contemporánea de las múltiples posiciones asumidas por el enunciador y el receptor en todo acto de comunicación. Por otro, la multivocidad y la consecuente inestabilidad aleatoria características de la oralidad convocan la relectura de las antiguas hipótesis lingüísticas de Fernando Ortiz, un repertorio lexicográfico producido en la segunda década del siglo veinte pero que alcanzó inusitada relevancia en los últimos años (Camacho Barreiro 2000, 2006)³¹. Si bien la palabra *choteo* aparecía registrada en 1921 en el *Vocabulario cubano* de Constantino Suárez con una acepción semejante a la que le dará Ortiz en el *Catauro de cubanismos* de 1923 –“burla de palabra” (Ortiz 1985: 212)–, es el origen etimológico atribuido por este último, el elemento ideológico que concita ahora la mayor atención:

Su etimología, según la Academia, proviene de *choto*. Nos parece algo arbitraria, pues ninguna de las acepciones de esta voz castellana explica la acción despectiva del choteo. [...] es más verosímil la tesis africanista, fundada en el vocablo lucumí o yoruba

³¹ Fernando Ortiz escribió varios estudios lexicográficos, entre los que se destacan *Catauro de cubanismos* (1923) y *Glosario de afronegrismos* (1924), no obstante todavía restan conocer los inéditos depositados en la Biblioteca del Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana que están en vías de publicación con el apoyo de la Fundación Fernando Ortiz.

soh o *chot*, que significa 'hablar', 'decir' y, además, 'tirar', 'arrancar', 'arrojar', lo cual armoniza con el sentido despectivo del choteo criollo." (Ortiz 1985: 212-3)

Esta conexión genealógica del vocablo choteo con la oralidad africana no tuvo una aceptación inmediata³². La hipótesis del antropólogo cubano coincidía con cierta zona de las exploraciones estéticas y políticas de las vanguardias, pero habrán de pasar varias décadas hasta que la tesis étnica pueda imponer sus razones. Como ha observado Celina Manzoni en su esclarecedor análisis de las tensiones suscitadas entre los intelectuales vinculados con la *Revista de Avance*, la apertura hacia el africanismo no dejó de resultar conflictiva debido a las posiciones contradictorias, en algunos casos, y en otros, directamente lastradas de racismo de quienes buscaban conjugar nacionalismo y vanguardia (242)³³. A partir, en cambio, de la reconsideración ideológica de los presupuestos raciales promovidos por los estudios sobre poscolonialidad (Kubayanda; Yelvington), una hipótesis precursora como la de Ortiz apareció, a mediados de los ochenta, como un modelo de trabajo para los analistas que comenzaban a discutir las matrices discursivas de los ancestrales cruces interétnicos. No sólo proponía un antecedente etimológico afro para un vocablo considerado "un rasgo elemental de lo cubano" sino que, además, este etnicismo

³² En el ensayo de 1928, Mañach menciona pero desestima la hipótesis del antropólogo (2); en *Lo cubano en la poesía*, Vitier reproduce sin más el comentario de Mañach (305) y Pogolotti, en la misma época, apenas señala la existencia del aporte de Ortiz (138). Pérez Firmat (1986: 173) observa, además, que el étimo africanista tampoco fue recuperado en el diccionario etimológico de Joan Corominas. Es decir, la hipótesis de Ortiz no tuvo repercusión cierta hasta la década del ochenta, cuando es autorizada por africanistas como Kubayanda (117).

³³ La inserción intelectual de Ortiz en el espacio cubano de su época y las tensiones surgidas entre primitivismo, racialismo y culturalismo han sido analizada además por Ortiz García; Rojas (2008); Valero; Mailhe, entre otros.

anticipaba algunos de los núcleos sémicos que habrían de resaltar en la crítica cultural contemporánea: discurso, movimiento corporal y corrosión de la autoridad. Cuando en 1992 se publicaron en la revista *Albur* las fichas sobre el choteo, escritas varios años antes pero inéditas hasta entonces (Valero 63)³⁴, ya eran perfectamente legibles las implicaciones políticas de esta etimología. Hacía una década que Pérez Firmat había advertido que el *Catauro de cubanismos* podía ser leído, más que como un tratado lexicográfico, como una ficción filológica con un tema político (1986: 100): una respuesta *créole* ante las crecientes tensiones raciales y étnicas de su época³⁵. La precisión de sus acepciones pudo no haber sido filológicamente rigurosa pero sus excéntricos anclajes etimológicos aportan hoy herramientas para la deconstrucción de la episteme monolítica y para la disolución de la pretendida esencialidad de lo cubano o, al menos, para la desidentificación del choteo con la "suave risa".

Es a partir de la definición de Ortiz que Pérez Firmat pudo, por ejemplo, afirmar que el choteo carece de entidad fija y que es sólo una relación discursiva entre distintas voces, una de las cuales ocupa el centro de la enunciación y otra, un rango descendente. Se funda en que además de "hablar" y de "decir", chotear también es, según las acepciones lucumíes, 'tirar', 'arrancar', 'arrojar' (1985: 213), es decir, mover despectivamente, envilecer, negar o excluir del campo del discurso. Este movimiento expulsivo y denigratorio implícito ya en estas entradas lexicográficas se ha recodificado,

³⁴ Los contenidos de la revista *Albur*, una publicación estudiantil del Instituto Superior de Arte de La Habana, fueron recuperados en una edición posterior al cuidado de Diana María Ivizate González e Iván González Cruz.

³⁵ Cfr. "I regard the *Catauro* as a work of philological fabulation, a 'logofiction' that obeys a logic and incarnates a consistency different from those of scientific inquiry. [...] The *Catauro* is a philological fiction with a political theme" (Pérez Firmat 1986: 100).

además, en el cruce actual de los estudios sobre subjetividades de género y subalternidades *queer*, ya que José Esteban Muñoz fijó su atención en otras acepciones africanistas consignadas en el *Catauro*: “en pongüé, *chota*, es ‘acción de espiar’, ‘acechar’, y en lucumí *cho* es, también, ‘vigilar’ o ‘espiar’” (1985: 213). Estos últimos étimos le permiten profundizar su análisis sobre la función del choteo en la configuración de subjetividades contrastivas en la medida en que no circunscriben su significado al discursivo verbal sino que extienden sus nexos semánticos a un campo de prácticas y *performances* características de la escenografía *camp*. El choteo deja de ser así una superposición fortuita de elementos estéticos, tal como había interpretado Sarduy bajo el aura neovanguardista³⁶ o de textualidades híbridas que confluían en una identidad *créole*, para convertirse, por el contrario, en un gesto denigratorio y amenazante de cuanto hay de simulacro en las formaciones culturales dominantes. Una estrategia de autodefinition y de construcción identitaria que es a la vez una poderosa herramienta de *desidentificación* (Allatson 67) respecto de los protocolos culturales establecidos³⁷. Una apertura epistemológica en la cual se entrecruzan los componentes étnicos, gestuales y dinámicos avizorados en el temprano léxico de la transculturación.

³⁶ No obstante, José Amícola analiza los vínculos entre choteo y *camp*, a propósito de *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy.

³⁷ El neologismo consta en el original. Cfr. “Choteo for Muñoz thus becomes a key strategy for self-assertion, identity construction, and critique of dominant cultural protocols, and an important mechanism in the resident drives of disidentification evident in much Cuban American cultural queer production.” (Allatson 67).

Conclusiones

En la sinuosa isotopía que se fue leyendo hasta aquí, subyace la percepción de que el choteo ha funcionado en la crítica cultural cubana como uno de los anclajes más pertinentes para la contestación y articulación de los conflictos estéticos y políticos. Desde las primeras indagaciones del período republicano hasta los últimos escauceos posestructuralistas, se han visualizado en este trazado varias claves de la construcción y reciente movimiento hacia la deconstrucción analítica del imaginario nacional, tal como fue institucionalizado por la revolución. En concordancia con las teorías que hoy en día proponen leer la cultura como palimpsesto, intertextualidad e interdiscursividad, las tesis antropológico-discursivas de Ortiz que, durante décadas habían permanecido opacadas por la preeminencia del ensayo de Mañach y por el idealismo trascendente de *Lo cubano en la poesía*, cobraron una inesperada actualidad y permitieron valorar incluso propiedades arcaicas que habían sido relegadas en las sucesivas elaboraciones retóricas e ideológicas de la figura del juego verbal. Es así como la gestualidad y la discursividad de los cuerpos en movimiento, intrínsecos a la *eutrapelia* aristotélica pero soslayados en el neotomismo virtuoso y el neoplatonismo de lo sublime que impregna la “suave risa”, se resignifican en las formulaciones últimas de textualidades autoreferenciales y de gestos *camp*. De este modo, las nuevas escenificaciones del juego verbal tienden a cuestionar e incluso invertir los ejes argumentativos con que el choteo había sido indagado durante décadas: la sistematicidad desaparece en la volátil instantaneidad de los efectos de audición o de actuación mientras que la negatividad es percibida ahora como un elemento estructurador de otras tradiciones culturales que no habían logrado legibilidad hasta estas últimas torsiones de la crítica cultural (Rodríguez Gutiérrez; Rojas 2000).

En este proceso resignificativo, todavía en ciernes, se observa que la propensión a la risa adquiere renovada legitimidad porque, desde líneas de análisis que mucho deben al cambio epistemológico que fascinaba a Sarduy, logra poner en cuestión la unicidad referencial, y en gran medida esencialista, de "lo cubano". Así como la oclusión sarduyana del referente y la apertura a la plurivocidad inestable de la cadena significante permitió avanzar en la discusión tanto del sincretismo teleológico de Orígenes como de las pretensiones de transparencia del realismo, las nuevas hipótesis sobre el choteo hacen posible describir hoy no sólo un rasgo de la sociabilidad cultural sino, más bien, matrices ideológicas y prácticas que caracterizan muchas de las producciones estéticas ubicadas en algunas de las zonas más excéntricas del campo intelectual cubano. Innovadores asedios que, en este estudio, apenas se comenzaron a explorar.

Bibliografía

- Allatson, Paul. "Choteo". *Key terms in Latino/a cultural and literary studies*. Oxford: Blackwell, 2007.
- Amícola, José. "Son de Cuba. Parodia y carnavalización en *De donde son los cantantes y Tres tristes tigres*". *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000. 163-173.
- Aristóteles. *Ethica Nicomachea*. Edited by J. Bywater. Oxford: Clarendon Press, 1894.
- Barradas, Efraín. "Cursi, choteo, guachafita: Propuesta para una historia del humor caribeño". *Casa de las Américas* 239 (enero-marzo 2003): 101-107.
- Bertón, Sonia. "Neobarroco". En José Luis de Diego y José Amícola (dir.). *La teoría literaria hoy: conceptos, enfoques, debates*. La Plata: Al Margen, 2008. 245-255.

- _____. *La construcción de la subjetividad en la obra narrativa de Severo Sarduy*. Tesis de Doctorado. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2010.
- Calomarde, Nancy. "Revolución y colonización en el pensamiento crítico sobre Orígenes". *Astrolabio* 4 (2007). 28 de mayo de 2009 <<http://www.astrolabio.unc.edu.ar/articulos/nuevosfrutos/articulos/calomarde.php>>
- Camacho Barreiro, Aurora. "Huellas ideológicas en la lexicografía cubana". *Revista de lexicografía* 10 (2003-2004): 21-38.
- _____. "Fernando Ortiz, lexicógrafo". *Montalbán* 33 (2000): 269-278.
- Cicerón, M. Tullius. *De Officiis*. Cambridge: Harvard University Press, 1913.
- _____. *De oratore*. A. W. Wilkins, 1902.
- Compagnon, Olivier. "Bergson, Maritain y América Latina". Horacio González y Patrice Vermeren (eds.). *¿Inactualidad del Bergsonismo?* Buenos Aires: Colihue, 2008. 139-150.
- de Aquino, Thomae. *Summa Theologiae*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2000. <<http://www.corpusthomicum.org/iopera.html>>
- Dhondt, Reindert. "Lecturas neobarrocas del *Espejo de paciencia* y reconceptualizaciones de la nación: José Lezama Lima, Cintio Vitier y Severo Sarduy". *Neophilologus* 93 (2009).
- Díaz, Duanel. *Mañach o la República*. La Habana: Letras Cubanas, 2003.
- _____. *Los límites del origenismo*. Madrid: Colibrí, 2005.
- Fernández Sarría, Francisco. "Cintio Vitier: escritura y revolución". *Encuentro de la cultura cubana* 48/49 (primavera/verano 2008): 182-192.
- García, Pilar. "Pseudo-Longino. *De lo sublime*". *Aisthesis* 44 (2008): 176-8.
- García Borrero, Juan Antonio. "Invitación al choteo". *Casa de las Américas* 234 (2004): 75-84.
- Guerrero, Gustavo. "A la sombra del espejo de obsidiana". *Cuadernos Hispanoamericanos* 563 (1997): 27-44.
- Iviate González, Diana María e Iván González Cruz. *Albur: revista cultural cubana (Orbita)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002.

- Kubayanda, Josaphat Bekunuru. "Notes on the Impact of African Oral-Traditional Rhetoric on Latin American and Caribbean Writing". 1984. *Afro-Hispanic Review* 21.1/2 (Spring/Fall 2002): 113-121.
- Mailhe, Alejandra. "Luces blancas sobre fondo negro. Avatares de la conceptualización de la cultura negra en la obra de Fernando Ortiz, 1900-1930". Graciela Salto (ed.). *Ínsulas y poéticas: figuras literarias en el Caribe*. Madrid: Alcalá [en prensa].
- Malczynski, Pierrette. "El campo conceptual del (neo) barroco. (Recorrido histórico y epistemológico)". *Criterios* 32 (julio-diciembre 1994): 131-170.
- Manzoni, Celina. *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Casa de las Américas, 2001.
- Mañach y Robato, Jorge. *Indagación del choteo*. 1928. La Habana: Libro Cubano, 1955.
- Marinello, Juan. "Mañach y el choteo". 1928. *Cuba, cultura*. La Habana: Letras Cubanas, 1989: 275-6.
- Masiello, Francine. "Rethinking Neocolonial Esthetics: Literature, Politics, and Intellectual Community in Cuba's *Revista de Avance*". *Latin American Research Review* 28.2 (1993): 3-31.
- Mateo Palmer, Margarita. *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Abril, 1995.
- _____. "Las palabras como peces dentro de la cascada: Lezama Lima y el lenguaje". *Casa de las Américas* 244 (2006): 21-29.
- Mateo Palmer, Margarita y Luis Álvarez Álvarez. "Música y bachata, baile y choteo: el carnaval". *El Caribe en su discurso literario*. Quintana Roo/Siglo XXI: Universidad de Quintana Roo, 2000. 171-195.
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications. Queers of Colors and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Orejudo Utrilla, Antonio. "La eutrapelia en las comedias de capa y espada de Calderón". En José Juan Berbel Rodríguez (coord.). *En torno al teatro del Siglo de Oro: Actas de las Jornadas XII y XIII celebradas en Almería*. Almería, 1996. 95-106.
- Ortiz, Fernando. *Nuevo catauro de cubanismos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1985.

- _____. "El choteo". *Albur* IV (La Habana, mayo 1993).
- Ortiz García, Carmen. "Cultura popular y construcción nacional: la institucionalización de los estudios de folklore en Cuba". *Revista de Indias* LXIII.229 (2003): 695-736.
- Pérez Firmat, Gustavo. "Riddles of the Sphincter: another look at the Cuban choteo". *Diacritics* 14.4 (Winter 1984): 67-77.
- _____. "Choteo". *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition*. Durham, NC: Duke University Press, 1986. 51-111.
- Pogolotti, Marcelo. *La República a través de sus escritores*. 1958. La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- Ponte, Antonio José. *El libro perdido de los originistas*. México: Aldus, 2002.
- Quintiliano. *Institutio Oratoria*. Harold Edgeworth Butler (ed.). Cambridge: Harvard University Press, 1920.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena. "El choteo de la cubanidad. La mirada del otro en la tradición negativa de la poesía cubana." *Encuentro de la cultura cubana* 48-49 (primavera-verano 2008): 12-17.
- Rojas, Rafael. *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*. Madrid: Colibrí, 2008.
- _____. *Un banquete canónico*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Saladrigas, Robert. "Monólogo con Severo Sarduy". 1974. Joaquín Marco y Jordi García (eds.). *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*. Barcelona/Buenos Aires: Edhasa, 2004. 914-918.
- Sánchez Mejías, Rolando. "Olvidar Orígenes". Ponencia leída en Coloquio sobre Orígenes. La Habana: Casa de las Américas, 1994. Reproducido en *La Habana Elegante*. Segunda época 1 (1998). <<http://www.lahabanaelegante.com/Spring98/Ecos.htm>>
- Sarduy, Servero. "Dispersión. Falsas notas / Homenaje a Lezama". 1969. *Ensayos generales sobre el Barroco*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. 276-302.
- Suárez, Constantino. *Vocabulario cubano*. La Habana: R. Veloso, 1921.

- Silva, María Guadalupe. "Severo Sarduy: un heredero en el exilio". Noé Jitrik et al. *El despliegue. De pasados y de futuros en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: NJ Editor, 2008. 279-285.
- Trujillo Lemes, Maximiliano Francisco. "Aspectos censurables del carácter cubano e Indagación del choteo. Dos definiciones de identidad de lo criollo. Un enjuiciamiento filosófico tras un siglo de salir a la luz". *Revista cubana de filosofía* 14 (septiembre-enero 2008) <<http://revista.filosofia.cu/default.php>>
- Ullán, José-Miguel. "El choteo barroco de Severo Sarduy". 1973. Joaquín Marco y Jordi García (eds.). *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*. Barcelona/Buenos Aires: Edhasa, 2004. 870-875.
- Valdés García, Félix. "El Caribe: integración, identidad y choteo". *Utopía y praxis latinoamericana* 9.27 (octubre-diciembre 2004): 49-60.
- _____. "Sin hacer del monte orégano. Jorge Mañach en la filosofía cubana". *Revista cubana de filosofía* 1 (septiembre-enero 2005). <<http://revista.filosofia.cu/default.php>>
- Valero, Arnaldo E. "Dialéctica de la transculturación en la antropología y la narrativa cubanas (1905-1940)". *Boletín Antropológico* 20.1 (2001): 53-74.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. 1957. La Habana: Letras cubanas, 1998.
- Wardropper, Bruce W. "La eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes". *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni, 1980. I. 152-169.
- Yelvington, Kevin A. "The Anthropology of Afro-Latin America and the Caribbean: Diasporic Dimensions". *Annual Review of Anthropology* 30 (2001): 227-260.
- Yurkievich, Saúl. "Estética de lo discontinuo y fragmentario: el 'collage'". *Suma crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. 123-134.