

**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

# **SEVERO SARDUY: EL EXILIO DEL CIELO**

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura con mención en Teoría Literaria

Profesora patrocinante: Lucía Invernizzi Santa Cruz

Alumna:

**Luz Ángela Martínez**

**1998**



..	1
<b>Agradecimientos</b> .	3
<b>1.0 Introducción</b> .	5
<b>2.0 La Metáfora</b> .	11
<b>2.1 El Nuevo Paradigma y el Barroco como Retórica de su Implantación</b> .	12
<b>2.2 Metáfora</b> . .	14
<b>2. 3 Metáfora de sustitución. Metáfora de interacción</b> .	15
<b>2.4 Modelo científico y metáfora</b> .	18
<b>3.0 El Problema de la Referencia</b> .	21
<b>3.1 El funcionamiento metafórico y la constitución de la referencia</b> . .	24
<b>3.2 La Retórica como estrategia</b> .	26
<b>4.0 El Exilio del Cielo</b> .	31
<b>4.1 La Muerte del Arquetipo y la función desjerarquizadora de la obra literaria</b> .	32
<b>5.0 Modelo, Copia y Simulacro</b> .	37
<b>6.0 Cyborgs: Los mecanismos narrativos.</b> .	43
<b>7.0 Neobarroco: Un Problema de Estilo</b> . .	47
<b>7.1 Obra Manierista, Obra Neobarroca</b> .	49
<b>8.0 La Obra</b> .	57
<b>8.1 El Mito-Máscara</b> . .	57
<b>8.2 La Red Metafórica</b> . .	62
8.3 De donde son los cantantes: <i>El Rey de los pies rajados</i> <sup>76</sup> .	65
<b>8.4 Cocuyo: Los Pies Lacerados.</b> .	72
<b>8.5 Red Metafórica.</b> .	75
<b>8.6 El Sentido del Personaje.</b> . .	75
<b>8.7 El Exilio del Cielo</b> .	77
<b>8.8 “A Dios dedico este Mambo”</b> . .	78

<sup>76</sup> Op. cit. pg. 124

<b>8.9 El Lenng Tch'e, la tortura de los cien pedazos. . .</b>	<b>80</b>
<b>8.10 “ Por Ser Divina” . .</b>	<b>83</b>
<b>8.11 Autoinmolación e Imagen .</b>	<b>85</b>
<b>8.12 Cobra II . .</b>	<b>86</b>
<b>8.13 La Trasgresión Categorical .</b>	<b>87</b>
<b>9.0 Conclusiones .</b>	<b>91</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .</b>	<b>95</b>
A.- Bibliografía básica del autor .	95
B.- Bibliografía teórica y crítica .	95

---

*Yo también a Dios dedico este mambo*



## Agradecimientos

A Lucía Invernizzi Santa Cruz, como agradecimiento, el testimonio de su enseñanza en. lo aprendido

A Nicolás y Luis Bernardo agradezco ser el norte más hermoso que soñar puede unavida.

***¡Ay mísero de mí! ¡Ay infelice! Apurar, cielos, pretendo, ya que me tratáis así, qué delito cometí contra vosotros naciendo; aunque si nací, ya entiendo qué delito he cometido: bastante causa ha tenido vuestra justicia y rigor, pues el delito mayor del hombre es haber nacido.  
Calderón de la Barca (La Vida es Sueño)***



# 1.0 Introducción

La obra de Severo Sarduy<sup>1</sup>, si bien recoge las propuestas y logros de la generación inmediatamente anterior tal y como lo hacen otras de autores que le son contemporáneos, crea una de las circunstancias más relevantes que se hayan conocido en la historia de nuestras letras. Ésto porque dentro de la literatura latinoamericana su importancia no radica en la particularidad con que este autor asume y modula el legado de la tradición, sino porque su particularidad, excediendo la articulación de asimilaciones y rupturas propias del devenir del hacer literario, ha convertido el conjunto de su obra en uno de los principales fundamentos teóricos de lo que hoy en día conocemos en la cultura con el concepto de neobarroco.

El neobarroco no se limita a reunir un conjunto de propuestas estéticas que recorre todas las expresiones del arte, más bien se instala dentro de la historia del espíritu como una propuesta de pensamiento que permea todos los espacios del hacer cognitivo y reflexivo del hombre de nuestro tiempo, entre ellos la ciencia, la filosofía, la psicología, la estética, la literatura, etc. Tal es la densificación cultural contenida en este concepto y su ingerencia en la reflexión, que algunos autores han bautizado los finales del siglo XX con el rótulo de *era neobarroca*<sup>2</sup>. Época que se caracteriza principalmente porque los desarrollos del pensamiento, de la ciencia y la técnica, han puesto como nunca antes en grado máximo de crisis los fundamentos mismos de la idea de sujeto como también las

<sup>1</sup> Autor nacido en 1936 y por esto perteneciente a la generación del 72 según el esquema generacional de Goic.

<sup>2</sup> Omar Calabrese. *La Era Neobarroca* Madrid. De. Cátedra. 1994.

proyecciones trascendentes del Ser; situación que sólo encuentra correlato histórico en la postrimerías del siglo XVI e inicios del XVII, esto es en la crisis del Renacimiento que él envía al Manierismo (Hauser) y al Barroco. En este sentido, la verdadera importancia del pensamiento sarduyano gravita en el papel eminentemente activo y fundador de una de las posturas de pensamiento más radicales bajo la cual el hombre haya analizado el fenómeno de lo humano.

Otra singularidad caracteriza el pensamiento sarduyano, ésta es su particular reposición de los principios y fundamentos de la cultura del Barroco, manifiesta en la propuesta de su actualización y renovación en términos que se expresan con la palabra Neobarroco. En un análisis confrontacional entre los principios barrocos y los neobarrocos se puede observar que el neobarroco, tal cual es postulado por Sarduy, excede los principios que la crítica tradicionalmente ha consignado como estrictamente barrocos, e incluye los elementos determinantes y propiciatorios de la crisis manierista. De esta manera, el pensamiento sarduyano reinstala y actualiza las circunstancias de mundo que, al problematizar las relaciones con la naturaleza y cuestionar la posibilidad de la trascendencia humana, dieron inicio a la crítica constitución del hombre moderno.

Significativamente, la radicalización del conflicto de identificación del hombre con el orden natural como también de la problemática hombre/Divinidad, son los dos núcleos de sentido que configuran principalmente la obra sarduyana. Pero no sólo la obra de este autor, pues estos dos elementos negados constituyen el fundamento a partir del cual la cultura poshumana de la era neobarroca postula una idea de sujeto. Es, entonces, por hacer vigentes los desarrollos del pasado del pensamiento y proyectarse activamente al futuro de la cultura, que la obra teórica y creativa de Severo Sarduy se presenta como una de las elaboraciones más fecundas que se hayan realizado en las letras latinoamericanas.

Las anteriores consideraciones hacen evidente la pertinencia de cualquier aproximación al programa escritural sarduyano, en la medida en que, como dijimos, los principios que en él se determinen forman parte importante del aparato teórico del neobarroco. Este trabajo pretende ser una de dichas aproximaciones. Sin embargo, la modalidad que aquí se emplea no es la de reflexionar a partir de la aceptación de los postulados que su obra nos entrega, sino más bien, bajo la forma del cuestionamiento, busca indagar en la articulación teórica que da como resultado dichos principios. Para lograr este fin, necesariamente el análisis realizado se sustrae en un primer momento de asumir como válidos los postulados sarduyanos, entre los que ocupan un papel central el concepto de Retórica como el arte del posible verosímil, la autorreferencialidad del lenguaje y de la obra de arte en general, la instalación y supremacía del orden de la artificialidad (la copia, el simulacro) sobre el orden del Ser y la consiguiente negación de las realidades arquetípicas, y la desjerarquización de los relatos del origen.

Así, la primera parte de este trabajo se aboca a la revisión de la obra teórica de Sarduy, revisión que asume como propia la función y sentido que otorga Paul Ricoeur a la Retórica en su obra La metáfora viva. De aquí se toma el poder redescritor del mundo asignado por este autor a la metafórica, poder derivado de las estrechas relaciones que se establecen entre esta figura y el modelo científico. Las consideraciones que de ahí se desprenden, confrontadas a las de Sarduy acerca de la misma figura, nos permiten

concluir que la aplicación de la metáfora en el orden de su pensamiento desacata la configuración de derroche lingüístico y la calidad de ente devorador de la realidad continuamente afirmadas por él, para convertirse en elemento que le permite asociar ciencia y estética, y derivar de esta conjunción la función desjerarquizadora de la obra de arte.

Después de explanar el problema de la metáfora, este trabajo se aplica de lleno a demostrar que la referencialidad de la obra, enfáticamente negada por Sarduy, de ninguna manera desaparece del conjunto de su obra, más bien se configura en ella como una aspiración máxima e invertida de referencialidad, en tanto pone constantemente en juego e intercepta órdenes tales como Logos, Ley y Dios; referencialidad acrecentada, además, por el hecho de proponer la obra como la perfecta *retombeé* del cosmos. Para demostrar lo anterior, se analiza desde los postulados de Ricoeur el funcionamiento metafórico y el sentido de metaforizar, a partir de los cuales se ve cómo la obra literaria despliega una referencia de segundo orden, cuyo presupuesto es la condición negativa que conlleva la destrucción de la referencia literal.

Despejadas las problemáticas anteriores, un punto se vuelve central y necesario de abordar para cualquier trabajo que quiera dar cuenta del pensamiento sarduyano: éste es el concepto de Retórica y la verdadera función que cumple en la configuración de su aparato teórico. Sarduy proclama que la Retórica es una herramienta de persuasión por medio de la cual, en un momento determinado, el más hábil de sus usuarios puede implantar un determinado verosímil (doxa) y hacer que sea aceptado por todos como lo real; en otras palabras, que aquello que consideramos realidad, incluyendo al sujeto mismo, no es otra cosa que una disposición prefigurada por lenguaje.; según lo anterior, ni entes ni fenómenos escapan al lastre del lenguaje y a su poder modelador. Sin embargo, indagar en estas proposiciones nos va a mostrar que más allá de ser asumida como una herramienta de seducción, la Retórica es utilizada por Sarduy como una estrategia de pensamiento que, al poner en funcionamiento la capacidad de destrucción y creación categorial de la metáfora señalada por Ricoeur, busca implantar en la cultura una categoría de Ser que entraría a destruir la oposición entre lo 'uno' y su 'opuesto', entre el 'orden' y la 'trasgresión'. Por otra parte, el análisis deja en claro que la supremacía del lenguaje sobre la realidad y el Ser, enunciada por Sarduy, tiene por fin establecer una entidad rectora -la Retórica- cuyas leyes son manipulables; esta característica determina que dicha entidad sea susceptible de ser 'inoculada' con 'verosímiles virulentos', cuyo objetivo es poner en circulación gérmenes corruptores de las entidades Logocéntricas albergadas por el lenguaje mismo.

Preliminarmente despejados los elementos teóricos necesarios para sustentarse, este trabajo procede a enunciar la matriz de sentido que rige su interpretación de la obra teórica y creativa de Severo Sarduy: El problema de la trascendencia.

Para comprender a cabalidad y más allá de las apariencias el ansia trascendente que consume al personaje sarduyano, es necesario revisar nuevamente las relaciones que se establecen entre modelos científicos, estado de conciencia y función de la obra literaria. Este análisis, realizado bajo el título *La muerte del arquetipo y la función desjerarquizadora de la obra literaria*, va a mostrar que, al relacionar los postulados de dos momentos distantes de la ciencia -el modelo kepleriano y la teoría del Big Bang- con

la función del arte, el pensamiento sarduyano busca establecer un estado de conciencia y un campo simbólico para los cuales no son pertinentes la acción rectora del arquetipo ni la pregunta por el origen. La desjerarquización de los elementos anteriores permite a Sarduy insertar el concepto de verosimilitud en el orden natural, inserción a partir de la cual, posteriormente, enuncia una imagen de sujeto descalzada del factor determinístico y binario que emana de este orden. También le va a permitir proponer la obra literaria como una causalidad acrónica creadora y portadora de la estructuración verosímil ausente en el cosmos. De esta manera Sarduy consolida la función profundamente desjerarquizadora de la obra literaria, en tanto ésta se erige en un “relato configurador de un universo” en el cual aparece anulado, a nivel de la creencia y del pensamiento, el paradigma de lo absoluto.

Expuesto el estado de conciencia que deriva de la particular aproximación entre ciencia y arte realizada por Sarduy, este trabajo procede a explicitar un proceso que articula la naturalización de elementos culturales y la culturización de elementos naturales, a partir del cual Sarduy constituye una episteme validatoria de una propuesta de Ser cuyo fundamento no se sostiene en el ámbito de la naturaleza y sí en el campo estricto de la cultura: la del travesti.

Ahora bien, la discusión planteada en este acápite rastrea los elementos desplegados por Sarduy para enunciar un elemento fundamental de sus proposiciones neobarrocas: la del simulacro; entidad que, necesariamente, entra en una relación detractora respecto del Modelo o entidad arquetípica. No obstante lo anterior, el análisis descubre un elemento vinculatorio entre simulacro (elemento que sólo refleja la exterioridad de la forma) e ícono (elemento que evidencia la constitución interna de la Idea o esencia), entidades aparentemente irreconciliables, pero que sin embargo, reunidas, configuran la intrincada pulsión trascendente que consume al personaje sarduyano.

Inmediatamente después la discusión acoge las proposiciones de Donna Haraway, a través de las cuales este trabajo busca evidenciar elementos y voluntades que, al mostrarse similares, crean significativos vínculos entre el neobarroco sarduyano y lo que comienza a emerger en la cultura bajo el concepto de Posthumanismo. De estas dos posturas se revisa, principalmente, la implementación de mecanismos narrativos, cuya función es establecer un campo semántico invalidador de la supremacía de los relatos del origen. Por otra parte, se examina la configuración genérica híbrida de la cual participan tanto el travesti sarduyano como el cyborg de Haraway, para llegar a concluir que es precisamente esta configuración la que determina para estas dos propuestas de Ser “el exilio del cielo”.

Por último, el aparato teórico de este trabajo se cierra con un revisión de los principios estéticos a partir de los cuales Sarduy instala el neobarroco. En el examen de ellos, como ya anunciamos, se van a encontrar de manera patente elementos de la crisis manierista tal y como la entiende Arnold Hauser en sus distintos estudios a cerca de este tema. Dicha constatación hace que este trabajo deje abierta y aún por realizarse una investigación crítica abocada a esclarecer cuál es la filiación estética más propia del neobarroco.

Ahora bien, de la producción creativa sarduyana se han elegido aquí tres novelas, *De*

---

*donde son los cantantes, Cobra y Cocuyo* . En estas obras el análisis constata la puesta en operación de una “red metafórica” que, relacionada con algunos de los postulados teóricos del mismo Sarduy, permite postular para ellas una trilogía cuya matriz de sentido es el anhelo de trascendencia. Dentro de esta problemática se revisa en las obras señaladas la parodización del Mito y sus consecuencias para la literatura latinoamericana, posteriormente los elementos que determinan para el personaje sarduyano lo que hemos llamado reiteradamente “el exilio del cielo”, como también el juego de inversiones que constituye la aparente herejía sarduyana.



## 2.0 La Metáfora

Un elemento que se hace necesario analizar en este trabajo es la metáfora, pues esta figura retórica cumple una función fundamental en toda la construcción de la obra Sarduyana. En primer lugar, es el vehículo del cual se sirve Sarduy para proyectar postulados de una ciencia que interpreta el universo -la teoría de la elipsis Kepleriana, en una primera instancia y, después, la teoría del Big-Bang- al sistema estético del Barroco. Este comercio entre ciencia y arte tiene como fin mostrar y diseñar, al mismo tiempo, el camino que ha seguido la cultura al alejarse de la creencia en una realidad modélica y arquetípica. Realizada esta primera aproximación, Sarduy asume como postulado epistémico de su escritura la historicidad cósmica propuesta por la teoría del Big-Bang, la que va a fundamentar la función desjerarquizadora de la literatura y va a permitir en el mundo poético de la obra el juego y la equiparación entre las copias y los arquetipos. En segundo lugar, como se verá más adelante, el juego de cercanía y distancia, de polarización de significados propio de la dinámica metafórica nos va a permitir desplegar sentidos a nivel de la constitución del personaje y sacar a la superficie las relaciones significantes que establecen los personajes de obra a obra. En tercer lugar, el análisis de la función de la metáfora en la obra de Sarduy nos permitirá establecer relaciones entre las distintas obras de este escritor, para desde ahí sentar las bases de lo que postularemos como su poética. En este último punto, se pondrá en tela de juicio la función que Sarduy asigna a la escritura, en la cual la referencialidad, si bien negada por el escritor, juega un papel de primordial importancia.

Como ya hemos anunciado, muchos de los conceptos que aquí veremos entran en conflicto con los enunciados por el teórico Sarduy, pero en este trabajo, se adscriben a un

punto de vista otro para abordar su obra artística.

## 2.1 El Nuevo Paradigma y el Barroco como Retórica de su Implantación

En sus ensayos sobre el barroco<sup>3</sup>, Sarduy afirma que cuando se presenta, a nivel del pensamiento, un cambio de paradigma, la revolución que representa implantar un nuevo horizonte paradigmático requiere, a nivel retórico, una forma del discurso que haga posible comunicar y unir lo que en ese momento no es otra cosa que dos niveles inestables y distantes. Estos niveles son la imagen coherente del universo que desaparece y el mundo, la visión de mundo o nuevo paradigma que entra a suplantar el anterior. En este momento se reactualiza el Barroco, entendido como pensamiento pendular que crea nexos retóricos entre las dos inestabilidades ya mencionadas.

En la medida en que todo nuevo horizonte del pensamiento humano requiere de una legalidad demostrativa para ser aceptado, el discurso que circunscribe la realidad se hace necesariamente jurídico: de punto y contrapunto, de parte y contraparte. Es, pues, discurso que extrema la eficacia de los signos, su capacidad de suplantación, no sólo de sí mismos, -en tanto se proponen al mismo tiempo como pulsión creadora y generatriz de referentes y significados- sino también discurso que, siendo soporte de la realidad, extrema su capacidad de suplantar un horizonte por otro. Esta productividad se realiza bajo la nueva Ley de Teatralidad<sup>4</sup>. Ley que debemos entender como la utilización de recursos escénicos, argucias, reflejos y contrareflejos que desmantelan, como si se tratase de un escenario, la realidad, para subvertirla o cambiarla en otra: se extrema así la capacidad del signo que, sin ser "la cosa", pero en su posibilidad de acceder a ella, la significa, la enmascara en múltiples posibilidades, haciendo de la cosmética flujo y movimiento y, en última instancia, un momento del discurso, una secuencia retórica.

Implantación, entonces, del signo como la única instancia en la que el hombre puede construir o diseñar una verosimilitud cosmológica. Pero este signo no es ya un logos unificador de la conciencia, tampoco contigüidad entre la cosa y el significante, ni cara visible de las esencias y verificación del acceso de la conciencia a ellas: tríada ésta -cosa, conciencia y significante- que constituye la aspiración metafísica. Se trata del signo barroco, el cual, en su primera aparición, se presenta como la pérdida simbólica del eje<sup>5</sup> y expresión de la inestabilidad. Y, en su segunda aparición - el momento actual- dice Sarduy, podría identificar algunas de sus coordenadas propias, leído en función del modelo cosmológico actual: la teoría del Big Bang<sup>6</sup>; estallido inicial, certeza de un inicio cuya pulsión primera no podemos explicar más que como potencia de la energía y de la

---

<sup>3</sup> Severo Sarduy, *Ensayos Generales Sobre el Barroco*. México- Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

<sup>4</sup> Op. cit., pag. 20.

<sup>5</sup> Op. cit., pag. 39.

materia que corre amplificadoramente de la nada -explosión- hacia la nada -implosión.

El barroco sería así la perfecta Retombée<sup>7</sup> de este modelo, discurso que no se presenta como la escritura del origen - irremediamente perdido en su propia dinámica generativa- ni como relato coherente que exprese el despliegue de una “estructura” con sus regularidades e irregularidades, sino discurso reflejo de una cosmología en la cual el origen o inicio opera como certeza, pero certeza que ignora, al mismo tiempo, el trascurso a las formas que le sucedieron; es decir, discurso consciente del “silencio original” o de lo que al hombre le es silenciado, pero en el cual - dado que damos como cierto que toda potencia generativa lleva en sí misma la impronta (rayo fósil) de las posibles y múltiples formas a las que va a dar lugar- podemos observar las huellas de lo que en el inicio iban a ser las concreciones “futuras”<sup>8</sup>.

Si como Sarduy, consideráramos que el pensamiento barroco y, en este caso, su concreción lingüística y poética, es el reflejo del cosmos, su “otro”, su isomorfía en el plano del lenguaje- casi su vacío de cera- que entabla con el modelo una dialéctica desjerarquizada, deberíamos, al mismo tiempo, aceptar que asistimos a ese momento, tan imaginario como posible, en el que la pulsión esquizoide se apodera de la caverna platónica; momento también en el que la conciencia, incapaz de discernir jerarquías o niveles, establece el discurso - esquizo también- como signo y secuencia, que no mira más modelo que su propia capacidad generadora.

Este signo invertido hacia sí mismo y gozoso de sí, no sólo desestima la realidad “modélica”, sino que además despliega una dinámica que subvierte el tiempo histórico, porque los significantes y los significados ya no se proyectan hacia el futuro, entendido como por-venir, sino hacia lo posible - impronta original-, que por posible , está descalzado de la coordenada temporal; es decir , tanto del pasado como del futuro puede venir el suceso, y más paradójicamente, un suceso puede venir simultáneamente del pasado y del futuro para identificarse consigo mismo, como si se asistiera a la mirada de un espejo en otro espejo.

Esta paradoja temporal se produce porque el signo pendular - barroco- es la cifra del movimiento y cifra de lo posible, según lo anterior y lo posterior ; es signo que se espejea a sí mismo, se enmascara, otorgando a la máscara un status ontológico inestable pero absoluto: precariedad ésta que se erige como episteme, no de lo que se derrumba en un instante, sino de lo que es sólo secuencia que huye y que, a su vez, se persigue ( per -sé-sigue).

Pero, debemos tener en claro que en Sarduy el movimiento del tiempo cósmico que

<sup>6</sup> Op. cit., pag 39.

<sup>7</sup> Op. cit., pag 35. Consignamos este concepto tal y como lo entiende Sarduy. “Llamé retombée... a toda causalidad anacrónica : la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir; la “ consecuencia” incluso, puede preceder a la “ causa”; ambas pueden barajarse , como un juego de naipes. Retombée es también una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble- la palabra también tomada en el sentido teatral del término- del otro: no hay ninguna jerarquía entre el modelo y la copia.

<sup>8</sup> Más bien deberíamos decir formas “acrónicas” , pero gravitantes en cuanto potencias.

corre del origen al origen no tiene que ver con el retorno de lo eterno a lo eterno, de lo mismo a lo mismo, no es un tiempo arquetípico y reinstaurador, platónico. Es un tiempo que corre de la nada inicial - estallido inicial- a la nada inicial - o iniciática; es decir , a la muerte, desde donde la materia , posiblemente, cobrará algunas de sus posibles formas. En el modelo cósmico se instala entonces la historicidad del principio y el fin, destruyendo la posibilidad de existencia de la entidad modélica, arquetípica.

Tenemos, entonces, que en la lectura sarduyana del cosmos la forma de la materia - la de los astros y sus órbitas- no es otra cosa que la máscara que esconde la nada inicial, y que las transformaciones de ésta no son otra cosa que su pulsión de muerte, generatriz de todo movimiento. Es de este mismo modo como la realidad concreta alguna de sus posibilidades en el lenguaje ; y para ser más exactos, debemos invertir esta proposición diciendo que, para Sarduy, es el lenguaje, en su capacidad cósmica, el que concreta alguna de las posibilidades de la realidad. Del igual modo, el signo, la escritura, es la máscara que esconde la nada esencial de la realidad, o lo que es lo mismo, su intercambialidad desjerarquizada; es por esto que en su obra la perpetua transformación del personaje y del mundo poético expresa la pulsión de muerte que genera todo movimiento: genera el ser uno y ser otro, hasta que el “ ser” - o lo que se es- no es otra cosa que la suma intransitiva de instantes posibles fijados por el signo: máscaras cósmicamente facturadas por el signo.

Podemos entonces afirmar, en este primer análisis de su discurso, que episteme y escritura son en Sarduy términos intercambiables y que el discurso barroco es la enunciación estética y teatral de un agonista espectador del espectáculo cósmico.

## 2.2 Metáfora

Ahora bien, la segunda aproximación que debemos hacer al postulado entre escritura y paradigma cósmico realizada por Sarduy, significa recalcar que la figura retórica que funciona como piedra angular de su pensamiento y que posibilita la transmisión y equivalencia entre estas dos realidades, es la metáfora. En este punto examinaremos principalmente la función de sustitución que Sarduy otorga explícitamente a la metáfora, sin embargo nuestro análisis buscará hacer evidente la función de interacción implícita en el discurso sarduyano y que a nuestra manera de ver, es la que en verdad opera y posibilita establecer un paradigma científico como fundamento para el sistema estético del barroco. Como consecuencia de lo anterior, iremos consignando argumentos para rebatir las proposiciones sarduyanas por las cuales esta figura sería un elemento de ornato y constructo de lenguaje no referencial, que no aporta ni construye conocimiento para el mundo humano. Al contrario, trataremos de mostrar cómo, en un momento histórico de choque de paradigmas, el discurso no se limita a enunciar la crisis, sino que además, al acometer el recurso de la metáfora recompone dicha crisis en campo semántico y vuelve a hacer decible la realidad.

Por otra parte, para sustentar nuestras afirmaciones, referiremos las relaciones existentes entre metáfora y modelo científico, las que buscan establecer la capacidad

metafórica de redescubrir la realidad; capacidad que se constituye, dentro de los fines de este trabajo, como el punto de partida para abordar el problema de la referencialidad de la obra literaria.

El aparato teórico que nos va a permitir esclarecer el papel fundamental que atribuimos a la metáfora en el pensamiento de Sarduy y establecer los mecanismos que facultan a esta figura para crear nexos entre áreas distantes de la cultura, lo encontramos en los estudios de Paul Ricoeur vertidos en su obra *La metáfora viva*<sup>9</sup>. El desarrollo de nuestro análisis e interpretación se adscriben a los postulados de este autor, quien sitúa el estudio de la metáfora en el área de la hermenéutica, superando los niveles de la semiótica y la semántica.

Ricoeur afirma que la retórica **“es la teoría del discurso, del pensamiento como discurso”** (Ricoeur; 121) en la que la metáfora se presenta como la instancia creadora de relaciones inéditas (Ricoeur; 125). Por otra parte, recorriendo el pensamiento de Monroe Bradsley plantea concebir la metáfora como instancia (Ricoeur; 148) perteneciente al orden del discurso, donde, a partir de una “coalición semántica”, se crea una “significación emergente”. Así, relacionada con la profundidad de la interacción verbal, la metáfora se erige en una figura cognoscitiva que allana el misterio, construye mundo para la realidad humana y posibilita un **“comercio entre pensamientos, es decir, una transacción entre contextos”** (Ricoeur; 126). Tal como dice Ricoeur **“... a este respecto, es un rasgo significativo del lenguaje viviente poder llevar siempre más allá la frontera del sin -sentido; no existen tal vez palabras tan incompatibles que algún poeta no pueda tender un puente entre ellas”**.(Ricoeur;146).

De estas proposiciones vamos a sacar dos consecuencias que van a ser fundamentales para el análisis de la metáfora en Sarduy. En primer lugar, desentender el funcionamiento metafórico reducido al límite de la palabra o enunciado metafórico, posición por la cual esta figura llegó a ser entendida como ornato y artificio del lenguaje, y, posteriormente, rebasado este límite, comprenderla como discurso, cuya extensión puede ser la del poema o de la obra. En segundo lugar, la concepción de la metáfora como figura de pensamiento por la cual el hombre, en plena realización del acto intelectual, crea sentido.

## 2. 3 Metáfora de sustitución. Metáfora de interacción

En los *Ensayos Generales...* Sarduy consigna, para el primer Barroco, la inestabilidad epistémica creada por los sistemas astronómicos contradictorios planteados por Kepler y Galileo, y afirma que **“No es, por supuesto, que se haya demostrado la verdad de una de las hipótesis; lo que se demuestra es el hecho de que ambas son verosímiles, para privilegiar una en detrimento de la otra.”**(Op. cit.;13) . También plantea que el triunfo de una de las hipótesis se debe a que una de ellas funciona como un término denotativo del lenguaje - grado cero próximo a la pureza de la fórmula- el cual

<sup>9</sup> Ricoeur , Paul : *La Metáfora viva* Buenos Aires,Ediciones Megalópolis, 1977.

llega a ser sustituido, suplantado, por la nueva propuesta verosímil. Este funcionamiento de implantación sustitutiva de paradigmas explicitado por Sarduy, es idéntico al funcionamiento de la metáfora de sustitución<sup>10</sup>, en la cual una palabra corriente - grado cero- que no alcanza a cubrir con sus sentidos un campo semántico, ya sea porque este campo se ha ampliado, transformado o porque el lenguaje denotativo no tiene una palabra que lo exprese, recibe en préstamo los sentidos de otra, que sería la metafórica propiamente tal o no corriente en el uso dado por el poeta (Ricoeur;34). Esta interpretación llevó a que esta figura fuese entendida como un tropo de “ornato” que no atrae o incorpora al discurso un saber otro o agregado y determinó que se diluyera en un simple juego de las sustituciones, cuyo mayor mérito sería llenar lagunas semánticas del lenguaje denotativo<sup>11</sup>.

Por otra parte, Sarduy afirma que el lastre del lenguaje- sus leyes, sus códigos- en su capacidad generadora **“ata de tal manera las palabras a los fenómenos que éstos parecen hablar por sí mismos”** y la realidad pasa a ser lo que los enunciados dicen que son (Op.cit.;15). De esta manera ‘episteme y arte del discurso’ se identifican.

Ahora bien, si analizamos las proposiciones de Sarduy acerca de la sustitución paradigmática que se sucede en un momento determinado, en el cual el discurso es presentado a la manera de un ‘demiurgo’ que en virtud de su dinámica es capaz por sí sólo de crear realidad, vemos que en verdad lo que se pone en operación, como estrategia creadora de pensamiento, es la metáfora de interacción y no la de sustitución.

En la metáfora de interacción, señala Ricoeur ( Ricoeur;133-135), dos contextos distintos y distantes, irreductibles el uno al otro, en tanto campos significativos atraídos en una misma enunciación, entran en roce y crean un campo semántico hasta ese momento inexistente que entra a reorganizar nuestra visión de la realidad y nos transforma el mundo de un estado en otro.

Ahora bien, si bajo la luz de las propuestas de Ricoeur analizamos los desarrollos de los Ensayos Generales..., vemos que es el mismo Sarduy quien en su análisis pone en fricción los dos discursos astronómicos para, ahí, en la crisis creada por la coalición semántica y sus resultados, fundamentar el cambio cualitativo del hombre, de su conciencia y de su visión de mundo en ese momento. Pues si sólo se hubiera tratado de un acto sustitutivo, la información sobre lo insondable del cosmos hubiera pasado desapercibida y la pregunta humana por su lugar en el devenir del universo no se hubiera reformulado, como tampoco, y como consecuencia, la redescrición figurativa del mundo en todos los órdenes de la cultura.

La contradicción que se crea al analizar los postulados de Sarduy y el verdadero funcionamiento que pone en operación, se deriva de que, en este caso y de manera aparente, se explicita un funcionamiento sustitutivo -limitado a la palabra- cuando en

---

<sup>10</sup> Ricoeur consigna en este punto la discusión realizada por Max Blak. Pg. 133-134.

<sup>11</sup> Actualmente esta línea de reflexión ha sido continuada por lo que Ricoeur llama en su libro La Nueva Retórica elaborada por El Grupo del Centre d'études poétiques, Université de Liège. Esta corriente de pensamiento propone finalmente entender la literatura como un “mensaje centrado sobre sí mismo” (Roman Jakobson) y privilegia su función autosignificante ( Roland Barthes). Los postulados de Sarduy se proponen apuntalar esta tesis.

realidad se está aplicando uno de interacción - cuyo orden y extensión pertenecen al discurso-; pues el hecho de poner en oposición dos discursos -el de Galileo y el de Kepler- para mostrar un momento significativo de la historia del pensamiento en el que emerge un nuevo paradigma<sup>12</sup>, implica, de suyo, aceptar tácitamente una instancia dialógica; instancia que en los desarrollos explícitos de Sarduy es soslayada, como también es soslayada su capacidad generadora de campos semánticos. Por otra parte, el desarrollo de Sarduy no solamente pone en tensión los discursos científicos, sino, además, atrae el movimiento artístico de la época, movimiento que al expresar una isomorfía - en tanto configura rasgos significativos de la ciencia- entabla una instancia dialógica con el sistema artístico inmediatamente anterior, lo que contribuye a la constitución de un nuevo horizonte de mundo.

Ahora bien, el postulado sarduyano que equipara episteme y arte del discurso (Op. cit.:20); es decir, ciencia al ejercicio de la retórica, concebida ésta última como 'utilería jurídica' de ataque y defensa, cuyo fin principal es la demostración verosímil de una hipótesis que modelará nuestra visión de la realidad, apunta a sostener la tesis según la cual la fuerza, el legado del lenguaje, impone un modo de existencia a la realidad. Este postulado circunscribe cualquier inquisición a la doxa y al posible verosímil proporcionado por el lenguaje mismo, obviando el hecho fundamental de que es el intelecto y no el lenguaje la facultad capaz de relacionar ideas o realidades por heteróclitas que ellas sean. Esta afirmación que contradice la posición de Sarduy no quiere desentenderse de la circunstancia única y singular que hace del lenguaje la instancia en la que el hombre construye y expresa mundo, más aún el lenguaje poético cuya capacidad infinita de conjugación atrae a la realidad relaciones inusitadas y hace visibles campos semánticos hasta ese momento velados; tal como lo expresa, a propósito de la metáfora, P. Ricoeur **"...no hay lenguaje, pues, que no dé sentido a aquello que antes ha dividido el espíritu. A veces se requiere todo un poema para que el espíritu invente o encuentre un sentido; pero siempre el espíritu relaciona."** (Ricoeur;129). Más bien, nuestra intención apunta con Ricoeur a llegar a afirmar que la obra artística, de igual manera que el funcionamiento metafórico, poniendo en operación una migración conceptual<sup>13</sup> y a partir de la interpretación, hace surgir una nueva pertinencia semántica y una nueva referencia. Nuestra propuesta consiste en mostrar que con la asimilación episteme-arte del lenguaje no se está realizando un espejeo retórico en el cual la inquisición sobre la realidad remite a un derroche lingüístico, que a su vez remitiría a un posible verosímil constituido por el lenguaje: por el contrario, la migración conceptual nos deja entender que el verosímil no es la simple concreción de una doxa, sino la concreción y asimilación a nivel de paradigma de un nuevo campo semántico que será expresado en

<sup>12</sup> Más aún, el análisis de la fricción entre estos dos discursos no se circunscribe a un afán historiográfico; por el contrario, lo que busca la argumentación sarduyana es reactualizar una crisis epistémica como fundamento histórico de la crisis actual derivada de las proposiciones de la ciencia.

<sup>13</sup> Ricoeur, op. cit. "La metáfora desarrolla su poder de reorganizar la visión de las cosas desde que es todo un "reino" lo que se transpone: por ejemplo, los sonidos en el orden visual; hablar de sonoridad en una pintura, ya no es hacer emigrar un predicado aislado, sino asegurar la incursión de un reino entero en un territorio extranjero; el famoso "transporte" se convierte en una migración conceptual, como una expedición de ultramar con armas y bagajes." P.g. 352.

las distintas manifestaciones de la cultura. Paradójicamente, contradecir a Sarduy teórico, creemos, es el camino que nos va a permitir a sostener que el posible verosímil de su obra artística trasciende el nivel dispensable de la doxa y refiere a un mundo connotado cuyo valor radica en instalar una nueva dimensión significativa en la cultura.

## 2.4 Modelo científico y metáfora

Tal como Sarduy, otros teóricos han estudiado la aproximación entre modelo científico y metáfora. A este respecto Ricoeur expone los pensamientos de Max Blak<sup>14</sup> y Mery Hesse<sup>15</sup> para llegar, entre otras, a las siguientes conclusiones: **“Primero que el correspondiente exacto del modelo (científico) , del lado poético, no es exactamente lo que nosotros habíamos llamado enunciado metafórico, es decir un discurso breve reducido frecuentemente a una frase; el modelo consiste más bien en una red completa de enunciados; su vis-à-vis exacto sería pues la metáfora continuada : la fábula, la alegoría; lo que Toulmin llama la “desplegabilidad semántica” tiene su equivalente en una red metafórica y no en una metáfora aislada”**. Pasando a la obra literaria continúa: **“...la obra poética como un todo -el poema- proyecta un mundo; el “cambio de escala” que separa a la metáfora, en tanto “poema en miniatura”...del poema mismo en tanto metáfora ampliada, requiere un examen de la constitución en forma de red del universo metafórico”**. (Ricoeur;362)

Esta línea de pensamiento postula que aproximar la imaginación a la ciencia, entendida la primera como la capacidad de ver nuevas conexiones **“no marca un doblamiento de la razón, una distracción por medio de imágenes, sino el poder esencialmente verbal de ensayar nuevas relaciones en un “modelo descrito”** (Ricoeur, 359). Pero el lenguaje poético no sólo es capaz de sacar a la luz relaciones inéditas en aquellos modelos con los que el hombre se representa el universo, puede además explorarlos en profundidad por medio de la metáforas “radicales” y en extensión por medio de **“metáforas inter-conectadas”**<sup>16</sup>. El lenguaje poético tendrá -tal y como el

<sup>14</sup> Ricoeur, op. cit. “En un segundo nivel Max Blak coloca los modelos análogos...Deben considerarse dos cosas: el cambio de médium y la representación de la estructura, es decir, del tejido de las relaciones propias del original. las reglas de la interpretación determinan aquí la traducción de un sistema de relaciones a otro; los rasgos pertinentes correlativos de esta traducción constituyen lo que se llama en matemáticas un isomorfismo. El modelo y el original se asemejan por la estructura y no por un modo de apariencia. Los modelos teóricos...tienen en común con los precedentes la identidad de la estructura; pero no son algo que uno pueda mostrar ni que se deba fabricar: no son para nada cosas; introducen un nuevo lenguaje, como un dialecto o un idioma, en el cual el original se describe sin ser construido” (Pg.358). Se debe tener siempre en cuenta que Sarduy postula un isomorfismo entre teoría del cosmos y barroco.

<sup>15</sup> Ricoeur, op.cit.“El segundo acento de la tesis de Mary Hesse cae sobre la palabra redescipción; por ella se significa que el problema último planteado por el uso del modelo es “el problema de la referencia metafórica””. “ La racionalidad, dice Mary Hesse, consiste precisamente en la adaptación continua de nuestro lenguaje a un mundo en continua expansión; la metáfora es uno de los medios principales por los cuales esto se lleva a cabo”. (p.g.360)

modelo-, entonces, la capacidad de redescibir un segmento de la realidad. Según estos planteamientos se productiviza de manera significativa el isomorfismo propuesto por Sarduy entre teoría del cosmos y barroco, aunque el autor aparentemente sólo lleva su reflexión hasta hacer evidente la 'utilería retórica' -función retórica del lenguaje- que ambos discursos ponen en juego. Pero, si somos consecuentes con los postulados del mismo Sarduy, debemos entrar a preguntarnos por la función poética respecto a la realidad que pone en operación un estilo tan densamente metaforizado como es el barroco. Para aproximarnos a una respuesta, debemos volver a las proposiciones de Ricoeur.

En su desarrollo, éste señala que uno de los beneficios del análisis de la metáfora y el modelo **“es poner de relieve la conexión entre función heurística y descripción”** (Ricoeur;363). Llegado a este punto, Ricoeur remite su pensamiento a la Poética de Aristóteles para proponer que el muthos trágico **“ presenta todos los rasgos de ‘radicalidad’ y de ‘organización en red’ de la metáfora arquetipo equivalente al modelo, cuya “metaforicidad consiste en describir un dominio menos conocido -la realidad humana-, en función de las relaciones de un dominio ficticio pero mejor conocido -la fábula trágica-, usando todas la virtudes de “desplegabilidad semántica” contenidas en esta fábula. En cuanto a la mimesis, ésta deja de ser dificultad y escándalo cuando deja de ser comprendida en términos de “copia” en vez de “redescipción” .**

Tenemos entonces que la función poética se sitúa por encima de la función retórica, y se nos presenta como un punto de coincidencia en el que inventar y descubrir, crear y revelar dejan de ser términos opuestos para constituir el poder redescritor de la realidad.

En este punto de su pensamiento, Ricoeur entra a interrogar a la metáfora en relación a la verdad. Teniendo claro ya que **“La metáfora es, al servicio de la función poética, esta estrategia de discurso por la cual el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para acceder al nivel mítico <sup>17</sup> en que su función de descubrimiento se libera”** (Ricoeur.367), Ricoeur afirma que la tensión de la cual surge el sentido metafórico debe reconocerse en el ser metafóricamente afirmado, en tanto la cópula metafórica -el verbo ser- conlleva una “tensión íntima” donde convergen un “es” metafórico que implica un “no es” en la interpretación literal y que la lógica gramatical rechaza. El verbo ser puesto en juego por la enunciación metafórica es afectado en su función existencial y abre aquello a que es aplicado a otros posibles de existencia, y es,

<sup>16</sup> Ricoeur, op.cit. “...el isomorfismo que constituye lo “racional” de la imaginación en el uso de los modelos sólo encuentra su equivalente en un tipo de metáfora que Max Blak llama arquetipos...por medio de esta designación, Max Blak apunta a dos aspectos propios de ciertas metáforas: su carácter “radical” y su carácter “sistemático”...son las que organizan las metáforas en red”; por ejemplo, señala Ricoeur, la red que pone en comunicación palabras tales como campo, vector, espacio-fase, tensión, fuerza, frontera, fluidez, etc. En su desarrollo Ricoeur prefiere hablar de red metafórica, la que llevaría la función referencial de la metáfora. (p.g. 362-363)

<sup>17</sup> **El nivel mítico de descubrimiento que alcanza la metáfora en red o metáfora arquetipo es un elemento de vital importancia para nuestro trabajo llegado el momento en que entremos a analizar la constitución del personaje en la obra de Sarduy.**

en este posible “ser otro”<sup>18</sup> en que concretará el término enunciado, lo que constituye el núcleo de la noción de verdad metafórica.

Hasta aquí y de manera parcial, a partir de las consideraciones de Ricoeur, podemos señalar, que, a pesar de las afirmaciones explícitas de Sarduy, el uso metafórico desplegado por su discurso rebasa los límites de la palabra, y, en verdad, se instala en la interacción cultural como una instancia discursiva, dialógica, que asume productivamente una coalición semántica para instalar un sentido emergente y una nueva visión de mundo. El uso metafórico sarduyano no es, entonces, un elemento regido por lo que él llama la ‘ley del derroche’: productividad lingüística funcionando al vacío, tampoco juego de sustituciones paradigmáticas sustentado en la dinámica propia del lenguaje.

Por otra parte, sostendremos el concepto de red metafórica para ser aplicado en el análisis de la constitución del personaje llegado el momento de interpretar la obra creativa sarduyana. Este concepto se va a constituir también en la piedra fundante a partir de la cual podremos sacar a la luz las relaciones existentes entre las distintas obras creativas de Severo Sarduy.

---

<sup>18</sup> Utilizamos intencionalmente el término “ser otro” por la implicancia que tiene en toda la obra de Sarduy. Para nuestro estudio la relación entre verdad metafórica y Ser otro desde ya se está alejando de la interpretación por la cual se entiende “el ser otro” como una máscara detrás de la cual no se encuentra nada.

---

## 3.0 El Problema de la Referencia

Las exposiciones teóricas de Sarduy, adscritas a los postulados de La Nueva Retórica del Grupo de Liège, tienden a demostrar que la obra literaria es una estructura de lenguaje autosignificante en la que los signos valen por sí mismos, remiten los unos a los otros y a su capacidad generativa<sup>19</sup>. Por otra parte, según Sarduy el lenguaje de la obra debe funcionar tal como la tela en la obra pictórica<sup>20</sup>; esto es, una superficie portante que se expone a sí misma, detrás o más allá de la cual no hay nada: literalidad del lenguaje artístico -pictórico o lingüístico-, máscara sígnica<sup>21</sup>, maquillaje con el que podemos delinear la ilusión de mundo o de sujeto: ***“Pero tratar del sujeto es tratar del lenguaje, es decir, pensar la relación o coincidencia de ambos, saber que el espacio del uno es el del otro, que en nada el lenguaje es un puro práctico-inerte (como creía Sartre) del cual el sujeto se sirve para expresarse, sino al contrario, que éste lo***

<sup>19</sup> Sarduy. Ensayos generales sobre el Barroco. “Esta práctica identifica al evento con su análisis: al leerlo, lo (re)produce, lo hace iterativo, y así se define a sí misma como rechazo de la descripción y del contexto: sólo en esa medida podríamos hablar, a propósito de Lamelas, de arte conceptual, o, con más pertinencia, de *arte del lenguaje*, ya que el modelo gramatical, activo en la constitución del evento, se revela en él como *generador*.” (pg. 221)

<sup>20</sup> Sarduy. Ensayos.... “una pintura cuyo referente principal sería la propia tela. Ni la materia, ni las texturas, ni el cromatismo de la abstracción lírica, sino el *soporte concreto*, literal del lienzo, que no trataría de desaparecer en el ‘universo’ creado por el cuadro, sino que se convertiría en su tema..”

<sup>21</sup> Sarduy. Ensayos.... “La aparente exterioridad del texto, la superficie, esa *máscaranos* engaña...” (pg.262)

**constituye, o si se quiere, que ambos son ilusorios”.**( Ensayos pg.243).

Para Sarduy, la poética del barroco es una retórica: arte del verosímil, malabarismo jurídico, doxa disfrazada de verdad desde la cual un ‘yo’ jamás podrá expresarse ni ser expresado; fachada artificiosa, trampa escénica que intersecta al lenguaje-sujeto y lo pone, en tanto enunciación, a funcionar al vacío: **“La marquetería es también cita : yuxtaposición de diversas texturas, de vetas opuestas; contornos precisos, sin relieves: mimesis barroca. Más que la profundidad del paisaje, la geometría de los instrumentos, o el volumen de las frutas; lo que la marquetería muestra, sumando segmentos de distinto rango, es el barnizado artificio del trompe-l’oeil, fingiendo denotar otra cosa, señala en sí misma la organización convencional de la representación. Así el lenguaje barroco: vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería. En él, la adición de las citas, la múltiple emisión de voces: fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, anula: su sentido es la insistencia de su juego”.**(Op. cit..175)

Barroco: retórica y marquetería, andamiaje que reta al ‘ser’ -como los vampiros- a mirarse en un espejo que sólo reflejará el escenario de su ausencia. En este contexto no es posible ninguna referencia ni denotación **“Ese prejuicio, manifiesto o no, edulcorado con distintos vocabularios, asumido por distintas dialécticas, es el del realismo. Todo en él, en su vasta gramática, sostenida por la cultura, garantía de su ideología, supone una realidad exterior al texto, a la literalidad de la escritura. Esa realidad, que el autor se limitaría a expresar, a traducir, dirigiría los movimientos de la página, su cuerpo, sus lenguajes, la materialidad de la escritura. Los más ingenuos suponen que es la del “mundo que nos rodea”, la de los eventos; los más astutos desplazan la falacia para proponernos una entidad imaginaria, algo ficticio, un ‘mundo fantástico’...Mito enraizado en el saber aristotélico, logocéntrico, en el saber del origen , de un algo primitivo y verdadero que el autor llevaría al blanco de la página”** (Op. cit. 262); salvo aquella teoría psicoanalítica (Lacan) que señala al sujeto como una construcción del lenguaje: **“Si creyéramos que la inteligibilidad de la literatura se encuentra fuera de la literatura (en este caso en el psicoanálisis), que un texto puede ser descifrado a partir de sus referentes, afirmaríamos que... ha permitido el funcionamiento narrativo.”** (Op. cit. 256). Esta referencia, la única que Sarduy admite, nos lleva a confirmar una tautología, en tanto que nos señala que el lenguaje (sujeto-mundo de la obra), es lenguaje (teoría psicoanalítica= el sujeto es un constructo de lenguaje).

Para el neobarroco sarduyano no existe ninguna referencia que evocar, pero sí una que destruir: **“Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión.” “Barroco que en su acción de bascular...metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley trasgredida. Barroco de la revolución.”**(Op.cit.212)

Destruir el Logos, propone Sarduy, desde un arte del lenguaje o de la escritura que resignifique al significante: **“La literatura es...un arte del tatuaje: inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de la significación”** <sup>22</sup> .

Pero esta inscripción no es posible sin herida, sin pérdida. Para que la masa informativa se convierta en texto, para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarla, que insertar en ella sus pictogramas. La escritura sería el arte de esos *grafos*, de lo pictorial asumido por el discurso, pero también el arte de la proliferación. La plasticidad del signo escrito y su carácter barroco están presentes en toda literatura que no olvide su naturaleza de *inscripción*, eso que podría llamarse *escripturalidad* (Op. cit. 266). Frente a esta afirmación, sin embargo, surge la siguiente interrogante: esta sobre-información pictográfica que lleva el escritor al signo ¿estaría señalando a la literatura como un informante altamente calificado?; en otras palabras, ¿es, quizás, el lenguaje artístico el instrumento más refinado del Logocentrismo para obtener una información que por cualquier otro medio le es vedada, y se entable entre lenguaje artístico y Logos-poder una relación análoga a la que entabla el analista (lacaniano) con el discurso de su paciente para llegar a descifrarlo? y, si esto fuera así ¿es posible que el lenguaje como artefacto artístico y revolucionario pueda atentar efectivamente contra el Logos?. Este cuestionamiento, que tendrá que ver con la referencialidad de la obra literaria y que echaría por tierra el estatuto revolucionario atribuido a la literatura, tendrá que ser dilucidado cuando nos planteemos la estrategia retórica que pone en práctica Sarduy.

Ahora bien, el incesante ‘bascular’ teórico de Sarduy nos sorprende asignando a la estructura de la obra barroca ‘un reflejo significante’: ***“Si en cuanto a su utilidad el juego barroco es nulo, no sucede así en cuanto a su estructura.”*** Ésta no es un simple aparecer arbitrario y gratuito, una sin razón que no expresa más que su demasia, sino al contrario, *un reflejo reductor de lo que envuelve y trasciende*<sup>23</sup>; reflejo que repite su intento -ser a la vez totalizante y minucioso-, que no logra, como el espejo que centra y resume....captar la vastedad del lenguaje que lo circunscribe, la organización del universo: algo en ella le resiste, le opone su opacidad, le niega su imagen” (Op.cit.211). Con esta afirmación que señala a la obra como ‘un reflejo de lo que la envuelve y trasciende, minuciosa y totalizante’ entendemos que, aunque sea reductora, como lo es todo intento de reflejar el universo, y fracase reiterativamente, la estructura de la obra barroca alberga una aspiración máxima de referencia.

Por otra parte, Sarduy afirma que la estructura de la obra neobarroca refleja la inarmonía, la ruptura, la carencia; es decir, la obra plantea el paisaje exterior -epistémico- e interior -psíquico- del hombre moderno o, más bien, posmoderno: ***“Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico”*** (Op.cit. 211). ***“Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión.”*** (Op.cit. 212). A partir de estas afirmaciones podemos entender que la obra neobarroca distiende de tal manera la referencia frontal al Logos que parece que ésta no existiera, sin embargo, es evidente que su sentido estructural nos lleva a observar su ‘lado oscuro’, como si nos llevara a observar el otro lado del sol. Tampoco se debe olvidar la afirmación sarduyana por la cual

<sup>22</sup> Las cursivas son nuestras.

<sup>23</sup> Las cursivas son nuestras.

la obra barroca es la perfecta retombeé del modelo cosmológico, ya sea de la elipse kepleriana o de la expansión del Big-Bang, afirmación que revisaremos más adelante.

Tenemos, entonces que, a pesar de la negación explícita de Sarduy a otorgar referencialidad a la obra, ésta se yergue, en una primera instancia, como una 'suprereferencialidad' cuya aspiración es el relato del cosmos, y, en una segunda instancia como una referencialidad invertida, casi herética, cuya pulsión destructora busca **“la impugnación de la identidad logocéntrica, que hasta entonces lo estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida .”** (Op.cit.212). Es así como, frente a los desarrollos teóricos de Sarduy, surge la siguiente pregunta: ¿plantearse trasgresivamente ante el Orden, la Ley y Dios, no es de hecho desplegar una referencia?; dicho de otra manera, ¿no es el intento de instaurar un discurso que en su definición negativa frente a un orden construye, precisamente, su referencialidad?, y si esto es así ¿cuál es el mecanismo que permite que esta aparente contradicción se constituya y, a su vez se resuelva en la obra?; esto es ¿qué significa metaforizar?.

### 3.1 El funcionamiento metafórico y la constitución de la referencia

Para dilucidar el problema de la referencia del lenguaje poético, vamos a revisar las aproximaciones realizadas por Sarduy al funcionamiento metafórico dentro del sistema del Barroco, y, más precisamente, vamos a revisar la función del enunciado metafórico. Al respecto, se atraerán también postulados de Paul Ricoeur.

En sus análisis sobre la metáfora en Góngora, Sarduy declara que en el universo extremadamente culturizado del Barroco el mecanismo de la metáfora alcanza su máxima expresión (Sarduy,190). En esta situación el poeta asume la elaboración metafórica efectuada por la cultura hasta ese momento como si fuese el registro del lenguaje denotativo, natural, y sobre esta “red metafórica”<sup>24</sup> ya asimilada despliega otra “red metafórica”, cuyo sentido no precede a la producción, sino que, a partir del desplazamiento simbólico *emergen* el momento de la enunciación: **“El lenguaje barroco, reelaborado por el doble trabajo elidente, adquiere -como el delirio-, una calidad de superficie metálica, sin reverso aparente <sup>25</sup>, a tal punto ha sido reprimida su economía semántica, parecen reflejarse en sí mismos, referirse a sí mismos, degradarse en signos vacíos; las metáforas, precisamente porque se encuentran en su espacio propio, que es el del desplazamiento simbólico -resorte, también, del síntoma-, pierden su dimensión metafórica: su sentido no precede la producción; es su producto emergente : es el sentido del significante, que connota**

<sup>24</sup> El concepto de “red metafórica” ha sido tomado de Paul Ricoeur.

<sup>25</sup> *Las cursivas son nuestras.*

**la relación del sujeto con el significante. Así funciona el lenguaje barroco, también el delirio”** (Sarduy,191).

Hasta aquí tenemos que, asumir un enunciado metafórico como lenguaje ‘natural’ es, de hecho, hacerlo funcionar dentro de la enunciación como nivel informativo, lineal, que según Sarduy corresponde a la degradación del signo en signo vacío. Sin embargo, como lo expresa el mismo Sarduy, esta aparente degradación o vacío del signo, corresponde a un primer nivel, el de la metáfora llevada al plano del lenguaje informativo, sobre el cual el poeta efectuará una nueva metaforización capaz de hacer emerger un sentido que hasta ese momento no existía, pues no ‘precede a la producción’. Hasta este momento, en la equiparación Barroco-delirio, Sarduy sólo está describiendo el Barroco como estructura lingüística, es decir, como mecanismo de lenguaje en acción, y no aclara las consecuencias o funciones que realiza el *sentido emergente* en la obra literaria propiamente tal.

Sarduy da un paso más en su reflexión y afirma que **“una investigación discreta -es decir, atenta a la discontinuidad, a la diferencia, a los puntos de ruptura de la cadena significativa, gracias a los cuales surge la significación- de sus interferencias, siguiendo el hilo de una metáfora cuyo desplazamiento simbólico neutralizará los sentidos segundos de los términos que asocia, restituirá a la palabra su pleno valor de evocación”** (Sarduy, 192). Según esta afirmación ¿qué señala entonces el pleno valor de evocación de la palabra, en tanto ya ha subsumido en términos de sentido connotado la relación del sujeto con el significante?. Pensamos que la evocación no se dirige ya a la economía de los signos, sino a una ‘otredad’ que rebasa los límites del lenguaje, entidad o fenómeno que ha determinado el delirio de la palabra y la destrucción de su nivel denotativo literal. Continúa Sarduy, **“Lacan añade que esta técnica -la investigación discreta- exigiría, tanto para enseñarse como para aprenderse, una asimilación profunda de los recursos de una lengua y especialmente de los que se realizan concretamente en los textos poéticos.”** (Sarduy,192).

Esta aproximación lacaniana a la obra literaria en relación a lo que la palabra literaria pueda convocar, encuentra un eco, y la respuesta que nosotros queremos postular, en el pensamiento de Paul Ricoeur. En primer lugar, para Ricoeur hablar de sentido es también exponer la estructura de la obra: “La estructura de la obra, en efecto, es su sentido”, pero su reflexión da el paso que anotamos más arriba como ausente o no explicitado en el pensamiento de Sarduy, y que tiene que ver con la función que cumpliría el *sentido emergente* hacia dónde éste señala; dice Ricoeur que **“...no nos contentamos con la estructura de la obra, suponemos un mundo de la obra... el mundo de la obra (es) su denotación”**. Este segundo término agregado por Ricoeur nos pone en el camino para llegar a despejar el problema de la referencialidad.

Por otra parte, vemos que Sarduy establece un sistema de reenvíos al abordar la referencialidad de la obra. En una primera instancia equipara el funcionamiento lingüístico del Barroco al del delirio, después señala que el valor evocativo de la palabra puede llegar a ser despejado si es leído a la luz de la teoría psicoanalítica lacaniana, y , por último, citando a Lacan, nos reenvía nuevamente a los dominios de la teoría literaria. Terminado este peregrinaje, y para responder a la aproximación lacaniana al lenguaje

poético, citamos nuevamente a Ricoeur: “ ***Esto se enuncia así: por su propia estructura, la obra literaria sólo despliega un mundo bajo la condición de que quede suspendida la referencia del discurso descriptivo. O, para decirlo de otra forma: en la obra literaria, el discurso despliega su denotación como una denotación de segundo orden, a expensas de la suspensión de la denotación de primer orden del discurso.***” (Ricoeur;331)

Por último, y para terminar de delimitar nuestro análisis acerca del problema de la referencia, que en la obra sarduyana y el barroco en general, está íntimamente ligado al funcionamiento metafórico, consignamos la relación que establece Ricoeur entre lenguaje poético y metáfora: “***Este postulado (el de la nota anterior) nos lleva al problema de la metáfora. Puede ser en efecto que el enunciado metafórico sea precisamente éste que muestra claramente esta relación entre referencia suspendida y referencia desplegada. Así como el enunciado metafórico es aquel que conquista su sentido como metafórico sobre las ruinas del sentido literal, es también aquel que adquiere su referencia sobre las ruinas que podemos llamar, por simetría, su referencia literal. Si es verdad que el sentido literal y el sentido metafórico se distinguen y se articulan en una interpretación, es también en una interpretación que, a expensas de la suspensión de la denotación de primer orden, es liberada una denotación de segundo orden, que es propiamente la denotación metafórica.***” (Ricoeur;332)

Es a partir de los conceptos de Ricoeur que este trabajo va a postular una referencialidad para la obra de Sarduy. Con esto queremos dejar sentado que vamos a asumir el mundo de las obras a analizar desde el punto de vista de la referencia desplegada; esto implica tomar como presupuesto la condición negativa que conlleva la destrucción del nivel denotativo literal y de la referencia literal, para después explicitar interpretativamente el mundo connotado como la denotación metafórica que, en un circuito de relaciones establecido por las obras, pone en juego términos de la cultura tales como Ley, Orden y Dios.

En este momento es necesario consignar que esta postura teórica, tomada de los desarrollos de Ricoeur, es la respuesta que postulamos a la pregunta sobre qué significa metaforizar; también es asumida en este trabajo como una aproximación iluminadora en el momento de preguntarse por la función poética desplegada por un estilo tan densamente metaforizado como es el barroco.

## 3.2 La Retórica como estrategia

***“El arte concierne siempre a un devenir, y aplicarse a un arte, es considerar el modo de llevar a la existencia a algunas de las cosas que son susceptibles de ser o no ser...”***

***Aristóteles. Ética a Nicómano.***

Si bien en este trabajo hemos venido respondiendo con los conceptos de Paul Ricoeur a la problemática planteada por Severo Sarduy acerca de la referencialidad de la literatura,

para, de este modo y desde otra perspectiva, establecer un aparato teórico desde el cual abordar la interpretación de sus obras, nada nos dispensa de aclarar cuál es el papel que juega la Retórica, asumida como herramienta de persuasión -seducción- y juego estético o esquizoide, en la constitución del verosímil. Al respecto, la pregunta a despejar aquí podría formularse de la siguiente manera: ¿Cuál es la estrategia de denunciar la estrategia? o ¿Cuál es la estrategia de denunciar al lenguaje?

Vamos a partir por la aseveración categórica sarduyana que proclama la supremacía del lenguaje en todo orden del hacer humano. Anteriormente consignamos unas afirmaciones de Sarduy en las que establece que el lenguaje ejerce una configuración tal sobre la realidad, que ésta parece ser lo que los enunciados señalan. Esto es: los fenómenos -naturales- dicen de sí mismos lo que las palabras que los nombran les decretan: “Lo que percibimos, y formulamos torpemente, cuando desde lo alto de una torre cae una piedra, o cuando escrutamos la natural composición de un paisaje, puede resumirse en una *apariencia* más un *enunciado*. Creemos que se trata de dos cosas diferentes; son, en realidad, una sola. El lastre del lenguaje modifica la apariencia...” (Sarduy;15). Según esto, el lenguaje es la instancia que regula, decreta y configura la percepción de lo que el hombre ha reconocido como otredad: la naturaleza; elemento que, desde este punto de vista, para siempre se nos mantendría desconocido, pues cualquier aproximación a ella sólo nos conduciría a indagar en las leyes de la lingüística<sup>26</sup> o de la Retórica, arte de composición e imposición del verosímil.

Si para la naturaleza es así de imperativo el gobierno del lenguaje, para el hombre, el ser que habla, no existe ninguna realidad que no sea estipulada por la palabra: a nivel del pensamiento: **“La literatura en que todas las corrientes, no del pensamiento sino del lenguaje que nos piensa...”**<sup>27</sup> (Sarduy;267); **ni del paisaje psíquico: “El inconsciente considerado como un lenguaje, sometido a sus leyes retóricas, a sus códigos y trasgresiones...”** (Sarduy; 262); tampoco en el nivel del cuerpo, porque éste es concebido como máscara signica o como espacio de realización de la escritura -Escrito sobre un cuerpo-, o claramente es asimilado al lenguaje en sus expresiones más básicas **“Como la retórica barroca el erotismo se presenta en tanto que ruptura total del nivel denotativo, directo y “natural” del lenguaje -somático-, como la perversión que implica toda metáfora.”** (Sarduy;210). El lenguaje, pues, nos gobierna, nos vive, nos piensa y nos habla. Pero, surge la pregunta, el lenguaje ¿no es la manera más natural de ser que adopta el Logos, el lugar de su habitación?. ¿Cómo, entonces, destruir lo que, en el pensamiento de Sarduy, se señala como enemigo, pero al mismo tiempo nos constituye? y ¿cómo se articula esta supremacía del lenguaje con la función destructora del Logos que otorga Sarduy a la literatura?

Resaltemos, por el momento, de la última nota, la perversidad que se le imputa a la metáfora: ella es denunciada por Sarduy como **“el doble devorador de la realidad y desplazador del origen “** (Sarduy;pg.277), también como esa **“zona en que la textura**

<sup>26</sup> Sarduy. Barroco. “Lo lingüístico arma con sus materiales un andamiaje, una geometría refleja que define y reemplaza a lo no lingüístico” (pg. 277)

<sup>27</sup> **Las cursivas son nuestras.**

*del lenguaje se espesa, ese relieve que devuelve el resto de la frase a su simplicidad, a su inocencia*<sup>28</sup>. *Levadura, reverso de la superficie continua del discurso, la metáfora obliga a lo que la circunda a permanecer en su pureza denotativa*” (Sarduy; 271). Según estas afirmaciones podemos postular que, si la metáfora es la fuerza capaz de devorar lo real, la zona que alberga la perversidad dentro del lenguaje, es, entonces, el instrumento, la herramienta por medio de la cual, quien la usa, o más bien desata, puede llegar a pervertir al Logos que nos rige desde el lenguaje, y constituir lo real en algo distinto -perverso- de lo que nos señala el ‘inocente’ nivel denotativo: la metáfora es la hacedora del *verosímil perverso*.

Para saber cómo esta figura despliega la capacidad de incidir de tal manera en la realidad, a lo señalado por Sarduy, añadiremos una característica que le es propia, analizada por Ricoeur: La trasgresión Categorical.

Ricoeur señala que la metáfora sobreviene en un orden ya constituido por géneros y por especies, también en un juego ya reglamentado de relaciones, y ella consiste en una violación de este orden y juego trastocando las relaciones de género y proporcionalidad. De este modo la metáfora trasgrede la estructura lógica del lenguaje, trasgresión que no sólo afecta al nombre, sino que interviene y amenaza la clasificación: trasgrede la categoría: ***“Para afectar una sola palabra, la metáfora debe desordenar una red por medio de una atribución aberrante”*** (Ricoeur;36). Es, por la atribución aberrante, que la metáfora devela su capacidad de desplazar y destruir un orden lógico y una jerarquía conceptual. Tiene, pues, la capacidad de atentar, desde el lenguaje, contra el lenguaje mismo y, por consiguiente, contra el Logos. Sin embargo, la incidencia de la metáfora en los fundamentos mismos del pensamiento no se limita sólo a desplegar una acción devastadora, destruyendo la oposición entre lo ‘uno’ y su ‘opuesto’, además acerca y establece semejanzas entre realidades que, antes de ser sometidas a su acción, aparecían como definitivamente distantes. También, y esto va a tener una implicancia fundamental en la interpretación de la obra sarduyana, a partir de la destrucción, genera la capacidad de crear órdenes categoriales; es decir, categorías de Ser inexistentes: ***“La idea de una metafórica inicial destruye la oposición entre lo propio y lo figurado, entre lo ordinario y lo extranjero, entre el orden y la trasgresión. Sugiere la idea de que el orden mismo procede de la constitución de la metafórica de los campos semánticos a partir de los cuales hay géneros y especies”*** (Ricoeur;38). Finalmente, Ricoeur enuncia su hipótesis, la misma que, estableciendo el juego metafórico de destrucción-creación, postularemos para la obra poética de Sarduy: ***“Hemos llegado a los aledaños de nuestra hipótesis más extrema: a saber que “la metafórica” que trasgrede el orden categorial es aquella que lo engendra”*** (Ricoeur;39).

Llegados a este punto de nuestra exposición, estamos en pie para contestar nuestra pregunta inicial: ¿Qué estrategia subyace en el acto de denunciar la estrategia?. Es decir, anunciar que se busca la destrucción del Logos por medio de la literatura-lenguaje, y esto, dentro de la paradójica circunstancia en la cual el Logos es, al mismo tiempo, lenguaje.

Tenemos, en primer lugar, que en el pensamiento sarduyano el lenguaje es la

---

<sup>28</sup> *Las cursivas son nuestras.*

instancia absoluta que gobierna y constituye toda la realidad, principio por el cual la Retórica, arte de la argucia verosímil, se constituye en paradigma rector de lo real. Teniendo como cierto lo anterior, naturalmente se deriva que todo aquello que se ponga a funcionar dentro del circuito retórico, existe. Es así como, desde este postulado, se puede enunciar y dar a la realidad cualquier verosímil hombre, verosímil sujeto, verosímil psíquico, verosímil interioridad: interviniendo las leyes de la Retórica se puede dar a la existencia cualquier entidad. Todavía más, si, dentro de este circuito, se pone en juego la capacidad destructora y creadora de la metáfora, se puede dar a la existencia cualquier categoría de Ser; categoría de Ser que entraría a suplantar, a destronar o 'devorar' las que ya se encuentran en el circuito retórico, o por lo menos, a corromperlas.

Ahora bien, para ejemplificar cómo desde el lenguaje se puede llegar a destruir, o mejor, inocular un germen corruptor en el Logos, utilizaremos una metáfora extraída del campo de la informática. En este campo sucede que el lenguaje universal con que 'piensan' y elaboran todas sus operaciones las unidades de memoria o discos duros, sólo puede desestabilizarse si, con las mismas leyes que rigen el lenguaje que les es propio, se les introduce lo que se conoce con el nombre de 'virus'. A partir de esta inoculación, el sistema de la memoria -sus datos, archivos, códigos de funcionamiento- se distorsionan y autodestruyen. Hay que anotar también que, puesto el virus en el sistema, en virtud del lenguaje, el 'contagio' de todos las unidades de memoria puede ser universal.

Bajo la perspectiva de la anterior metáfora, se ilumina de otra manera una nota de Sarduy ya consignada y que aquí repetiremos: aquella que señala a la literatura como un arte del tatuaje, del reciframiento. ***“La literatura es... un arte del tatuaje: inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de la significación. Pero esta inscripción no es posible sin herida, sin pérdida. Para que la masa informativa se convierta en texto, para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarla, que insertar en ella sus pictogramas. La escritura sería el arte de esos grafos, de lo pictorial asumido por el discurso, pero también el arte de la proliferación. La plasticidad del signo escrito y su carácter barroco están presentes en toda literatura que no olvide su naturaleza de inscripción, eso que podría llamarse escripturalidad.”*** (Sarduy,266).

Para extremar nuestra metáfora y referirla a la nota de Sarduy, realizamos el siguiente juego de equiparaciones: Grafos del escritor sobre el lenguaje (metafórica desplegada, atribución aberrante) = Virus; Texto = lenguaje ya intervenido, inoculado; Palabra que comunique = contagio. Desde esta perspectiva, la intención del escritor y la función de la literatura no serían la de aportar, vía el lenguaje, más información del hombre y la realidad al Logos, input con el que éste acrecentaría su dominio sobre el sujeto, como señalamos anteriormente cuando pusimos en duda el carácter revolucionario que atribuye Sarduy a la literatura. La función del escritor es desatar la capacidad devastadora de la metafórica llevando el lenguaje a su plenitud barroca; también cobra toda su significancia la siguiente aseveración sarduyana ***“En el barroco, la poética es una Retórica”*** (Sarduy,175). Sí, una Retórica, pero 'Retórica virulenta' que, elevada a paradigma constitutivo de la realidad, implementará un juego de inversiones, cuya finalidad es destruir aquello que alberga: al Logos, tal como un escorpión que se inyecta su propio veneno.

Para terminar de exponer la estrategia de Sarduy, nos basta con parafrasearlo cuando explicita la estrategia utilizada por Galileo para imponer su teoría científica. Dice Sarduy que Galileo presenta los datos de sus investigaciones como si fuesen independientes de toda teoría, aunque esos datos redunden en favor de una elaboración científica determinada y, de este modo, presenta la paradoja que se crea entre sus datos y esa teoría, sobre la que pesa una opinión negativa, de una forma natural y obvia. Al respecto dice que el procedimiento de Galileo, conducente a atenuar las consecuencias revolucionarias de su propio discurso, no debe entenderse como un subterfugio, sino como una disimulación destinada a neutralizar las reacciones que pudiera suscitar. Finalmente Sarduy señala sobre el procedimiento de Galileo lo siguiente: “ **Altera el lenguaje en que se enuncian los fenómenos y a partir de esa formulación descubre los fallos perceptivos, desmonta los mecanismos del lenguaje que funcionaban como la visión aparente, la percepción natural.**” (Sarduy,15) para, en un triunfo retórico, imponer su visión e implantar en la ciencia otra percepción natural con que ésta observará la realidad. Este procedimiento es el mismo que utiliza Sarduy de la siguiente manera: a) presenta simultáneamente los datos de la teoría psicoanalítica lacaniana y los de cierto sector de los estudios literarios que señalan la autorreferencialidad de la obra literaria, teorías que se refuerzan mutuamente; b) presenta de manera natural la paradoja que encierra la destrucción del Logos por medio del lenguaje; c) altera las leyes del lenguaje desatando la capacidad destructora de la metafórica para implantar una categoría de Ser ‘devoradora’ de los órdenes y categorías constituyentes del Logos. Desde esta estrategia el neobarroco sarduyano sí es, entonces, el arte del destronamiento y más que el “reflejo pulverizado de un saber”, el elemento pulverizador de dicho saber.

## 4.0 El Exilio del Cielo

***“...el cielo ya no comunica con la tierra; ni condescendientes ni displicentes, los dioses ya no son ni piadosos ni sordos, ningún torbellino de ángeles nos suspende, a nuestro lado, ninguna columna de fuego, nadie nos flecha”. Severo Sarduy.***

El exilio del cielo, la ausencia de Dios. Donde el alma busca al Amado no hay más que silencio. El que ahí estuvo no dejó, para quien afanosa lo busca, ni rastros ni huellas. Clama: ninguna palabra; o peor aún, sólo escucha, en una cámara de eco, los mil y un relatos con los que, amante, ficcionó la historia de su amor. Ahí donde debía encontrarse el Fuego, la zarza ardiente, que para su salvación o condena habría de consumirla, se levanta, inapelable, el vórtice de la nada.

Quietud infinita; al borde del horizonte humano no se avisa ninguna Espada.

El alma autocombustiona: en el lugar vacío del Amor, se monta el escenario de la Inmolación, donde todos los signos -irrisorios signos- señalan la Ausencia del Cordero Propiciatorio y Redentor. Entonces, irrisorios personajes, desencajadas máscaras cuyo común denominador es la Herida, usurpan, circunscriben y adjetivan en el escenario el acto de la Pasión: los personajes de Carvaggio -en el primer barroco-, San Sebastián Inmolado, Mishima, Cobra -en el neobarroco-, los Cyborgs -en el poshumanismo.

En el lugar central de esta representación se encuentra el hombre y su orfandad, la orfandad y su abismo, en el cual ni siquiera se pueden dibujar las máscaras consoladoras de los dioses de la antigua paganidad: esos espejos en los que el hombre, al mirarse,

maquilló su “horror vacui”. Horror al vacío, quintaesencia del primer barroco y que produjo el gesto desesperado, la convulsión del santo, y que hoy produce la ira -ese reverso del amor- de la simulación.

Con lo anterior enunciamos la matriz de sentido que rige nuestra interpretación de la obra teórica y creativa de Severo Sarduy: el problema de la Trascendencia. Ahora bien, tal y como aparece enunciada la relación del hombre con la Divinidad en la obra sarduyana, ésta parece tratarse solamente de la irreverente y extremada enunciación de una herejía; sin embargo, es propósito de este trabajo ahondar lo más posible en esta postura para discernir la emoción que la engendra , y, si es posible, llegar a determinar el estado de conciencia que la sustenta: La Emoción Barroca.

Para conseguir nuestro propósito, explicitaremos los elementos utilizados por Sarduy para constituir una determinada subjetividad y desplegar sentidos hacia lo trascendente. Con este fin, en lo que sigue, procederemos a revisar las relaciones que se establecen entre modelos científicos, estado de conciencia y función de la obra literaria; finalmente, a partir de las consideraciones anteriores, analizaremos la visión de sujeto que emerge de las proposiciones sarduyanas.

## 4.1 La Muerte del Arquetipo y la función desjerarquizadora de la obra literaria

Anteriormente señalamos que la aproximación entre modelo científico y sistema artístico realizada por Sarduy, va a servir de base para fundamentar la función desjerarquizadora de la literatura y el arte en general, circunstancia que a continuación vamos a despejar. Sin embargo, nuestra intención es mostrar, en un sistema de significaciones más profundo, que con la relación ciencia-arte, el pensamiento sarduyano busca iluminar de manera subyacente la historia de un vértigo y reforzar la constatación de una caída, esta doble aproximación tiene por objetivo establecer las bases de un estado de conciencia determinado, a partir del cual va a construir una imagen de sujeto.

En sus Ensayos Generales..., Sarduy refiere la conmoción humana que ha implicado, en distintos momentos históricos, formular la pregunta y postular respuestas acerca del cosmos y del lugar del hombre en él. Su exposición apunta a mostrar cómo se ha ido erosionando la fé en el postulado de una realidad trascendente, inmutable, eterna, y mostrar también la terrible circunstancia de un sujeto que al dirigir su pregunta hacia lo Eterno, no recibe de vuelta otra cosa que el eco -discurso- de su propia voz.

El primer momento significativo de esta erosión corresponde al surgimiento del barroco: ***“El hombre del primer barroco... era un hombre que se sentía deslizar: el mundo de certezas que le había garantizado la imagen de un universo centrado en la Tierra, o aun -Copérnico- ordenado alrededor del Sol, de pronto basculaba. Terminaban las órbitas platónicas perfectas alrededor del Sol, de deshacían los círculos: todo se alargaba, se distorsionaba como siguiendo la elasticidad de una anamorfosis, para conformarse con el trazado monstruoso de la elipse -o con el de***

**su doble retórico, la elipsis, que engendraba poemas ilegibles, alambriados, como esos encabalgamientos de líneas en que las figuras no aparecían más que de lado, vistas desde el margen, casi al revés. El hombre del primer barroco es el testigo de un mundo que vacila: el modelo kepleriano del universo le parece dibujar una escena aberrante, inestable, inútilmente descentrada.”** (Sarduy,38).

Para este hombre, deja claro Sarduy, no existe ya un centro al cual pueda dirigir su aspiración de trascendencia, pues el universo mismo es quien niega la creencia en la inmutabilidad y proclama el movimiento. Esta pérdida, resaltada por el discurso sarduyano, trae consigo dos consecuencias que constituyen un quiebre en la psiquis del sujeto: la primera, en el plano simbólico, determina que en lo Eterno se infrinja la herida de la inversión<sup>29</sup>, pues si no es cierto que la tierra -lugar de la imperfección- o el sol son el centro del universo, no hay ninguna garantía de que lo Perfecto exista en una esfera superior e inmutable; es así como la inversión determina que la fe se mire en el espejo de la paradoja. En segundo lugar, en el plano del pensamiento, sucede que al desjerarquizarse el espacio, la Idea platónica pierde su lugar de habitación y por ésto, deviene también en imposibilidad: de esta manera, lo real pierde el referente arquetípico<sup>30</sup>. Para el momento actual Sarduy señala lo siguiente: **“Lo mismo ocurre con el hombre de hoy...sucede hoy la imagen de un universo en expansión violenta,”creado” a partir de una explosión sin límites ni forma posible: una fuga de galaxias hacia ninguna parte, a menos que no sea hacia su propia extinción “fuera” del tiempo y del espacio.**

<sup>29</sup> A partir de Aristóteles el modelo cósmico cuyo centro es la tierra se espiritualiza. La tierra constituye la esfera de lo imperfecto donde suceden el movimiento y la muerte; a la esfera superior corresponde el status de lo perfecto, inamovible y eterno. Con Copérnico se presenta la primera gran inversión de este sistema: el sol pasa a ser postulado como el centro del universo; es decir, la imperfección simbólica de la tierra está en medio de lo que se creía perfecto: las esferas planetarias. A su vez, el sol supuestamente situado en la esfera de más alta perfección, ocupa el lugar que antes se le atribuía a la tierra. Galileo sostiene el modelo copernicano heliocéntrico y descubre cuatro satélites en torno a Júpiter, lo que evidencia la multiplicidad de centros. Estos postulados suscitan la condena por parte de la Inquisición, ya que derriban de una vez y para siempre el antropocentrismo basado en el geocentrismo. Tycho Brahe, al observar el paso de un cometa, plantea el movimiento elíptico y la no existencia de las esferas planetarias. Surge así la pregunta de por qué los planetas no se caen, además, con la observación de una nueva estrella introduce la posibilidad de cambio en los cielos. Kepler amplía la noción de movimiento elíptico y lo postula como el movimiento de los planetas en torno al sol. Newton amplía su ley de gravedad a la ley de gravitación universal que explica por qué los planetas no se caen, instaurando un modelo determinístico que hace innecesaria cualquier explicación espiritual.

<sup>30</sup> Es necesario clarificar que la pérdida del referente arquetípico tiene que ver con un elemento fundamental del pensamiento sarduyano: la corrupción del Modelo. Consignamos a continuación la lectura del descentramiento que hace Sarduy en un cuadro del Caravaggio: “La “retombée” de la cosmología kepleriana puede situarse, si leemos la elipse como descentramiento y “perturbación” del círculo -con todas las resonancias teológicas que ello implica-...Partiendo de lo alto -del ángulo superior derecho, por ejemplo, en *El santo entiero*, del Caravaggio-, un movimiento brusco desequilibra y fuerza los personajes hacia el ángulo inferior izquierdo...; el peso los degrada, la gravedad los arrastra, río abajo. El centro solar (la *charpente* circular), áureo, único, ya no los imanta y ordena; derivan, caen o ascienden, huyen hacia los bordes. Ahora “rebajados”, habitan nuestro espacio: pies callosos, grupas, harapos: el ruido de unas monedas o de un látigo se nos viene encima. Descentramiento y caída teológicos: los santos se encarnan en la plebe romana, la escena del milagro es una cantina, de modelo al cuerpo inánime de la virgen sirve el cadáver de una hidrópica” (pg. 179-180).

***Si la idea, tranquilizadora por sus resonancias bíblicas, de una explosión inicial, metáfora brutal del génesis, pudo durante algunos años mitigar el sentimiento de inestabilidad a que conducía la cosmología del siglo XX, las últimas hipótesis, o constataciones de su discurso, no logran sino agravar el vértigo; el universo que nos propone es un verdadero patchwork en que las galaxias tejen un maravilloso tapiz de motivos complejos en medio de gigantescos espacios vacíos.*** (Sarduy, 37)

La cosmología actual, recalca Sarduy, demuestra la incapacidad lógica del ser humano para abarcar con el pensamiento los hiatos que, desde un estallido inicial, han determinado la estructura del universo y dado lugar a las formas de la materia. Así, el hiato impensable que encierra de manera definitiva la constitución de las formas, se erige en el invencible silencio que borra el origen: la conciencia humana, incapaz de postular nexos entre la materia y su génesis, es llevada al límite.

A partir de las anteriores constataciones científicas, vamos a tener como consecuencia que, al ser borrado el origen -asumido por la conciencia como la primera intervención de lo trascendente-, el final del universo -determinado según el relato bíblico por la segunda intervención de lo trascendente, con el consiguiente correlato redentor-, transmuta en extinción; la historia humana, entonces, deja de ser el peregrinaje que va de lo Eterno a lo Eterno: ***“Hacia los límites del pensamiento, imagen de un universo que estalla hasta quedar extenuado, hasta las cenizas. Y que quizá, vuelve a cerrarse sobre sí mismo”*** (Sarduy,41)

Hasta aquí tenemos que el pensamiento sarduyano presenta dos momentos históricos de la ciencia, los que han tenido impotantísimas repercusiones en el sistema simbólico cultural. Los elementos centrales, aunque subyacentes, desarrollados por este pensamiento son: la destrucción del sistema platónico con la consiguiente imposibilidad del arquetipo, consecuencia derivada de la destitución del sistema geocéntrico<sup>31</sup>; y la destitución del relato bíblico a partir de la imposibilidad de postular el origen de la forma de la materia, problema central de la teoría del Big-Bang.

Ahora bien, las constataciones científicas atraídas por Sarduy, presentadas en forma conjunta - o mejor, estratégicamente- por su discurso, establecen una serie de relaciones tales, que llegan a constituir un paradigma de la conciencia donde se niega a la vez la existencia de entidades intelectivas trascendentes y la validez del relato que vincula con la divinidad: ***“Nada más próximo a lo radicalmente impensable -añadiríamos- que la teoría del big bang : el tiempo, podría esquematizarse, surge del no-tiempo; el espacio, del no-espacio; la materia, de la nada inicial. Pero esta formulación es aproximativa. Más bien: la formulación misma de la teoría invalida, en sus términos, la pregunta del origen, el enigma de la fundación. El “¿qué había antes?” deja de tener toda pertinencia ya que el tiempo y el espacio surgen con el estallido, son, como el resto de los atributos, una metáfora más de la energía, lo que abruptamente se despliega en la ruptura del huevo primitivo, del ylem o estado puntual; por esencia, éste queda insituable en el tiempo y en el espacio de un “antes”*** (Sarduy,40).

---

<sup>31</sup> Consecuencia que se agrava con el descubrimiento de la forma elíptica y la constatación del descentramiento del universo.

Pero, más significativo aun para el paradigma de conciencia que se constituye a partir de las constataciones científicas puestas en escena por el pensamiento sarduyano, es que, al derogarse el arquetipo y la entidad trascendente, junto a la indiscernible indiferenciación de la materia<sup>32</sup>, se deroga la Ley que desde estas entidades regian lo humano: **“Una expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es informulable”** (Sarduy,41). Más todavía, esta ausencia tutelar de lo trascendente sobre la materia, trae como consecuencia que la naturaleza no pueda ser entendida como una entidad expositora de un orden superior y, por esto, determinística: las formas que toma la materia y que podemos considerar, en tanto naturales, acabadas, cerradas sobre sí mismas, en la medida en que esencia y estructura se corresponden, no son el reflejo de ninguna ley, de ningún orden; reflejan, más bien, las múltiples, imprevisibles y azarosas circunstancias en que la materia puede concretar; reflejan **“la reunión fortuita de toda una serie de variantes... necesaria para que un resultado espectacular se produjera”** (Sarduy,40). A partir de estas premisas, lo Natural, sustrato primero y último al cual se debe lo humano, pierde su carácter configurador absoluto y en su lugar reina lo verosímil: **“Se trata en definitiva de articular, de obtener una derivación verosímil entre el orden de los primeros instantes del universo y el desorden o la entropía que podemos constatar en su imagen actual.”** (Sarduy,38).

Resumiendo, tenemos entonces un estado de conciencia para el cual están derogados el absoluto de la fe, del pensamiento y de la naturaleza, así como la ley que desde estas entidades nos regía.

En este momento es necesario señalar que el estado de conciencia configurado por su discurso, es la premisa necesaria a partir de la cual Sarduy va a enunciar la función que otorga a la literatura, función que procedemos a explicitar.

Paralelamente a su exposición sobre las teorías del cosmos, para cada momento histórico de fractura epistémica que sobreviene como consecuencia de ellas, Sarduy señala un discurso estético y literario, en particular, cuya estructura corresponde a la imagen del universo postulada por la ciencia. Así, el primer barroco se expresa en poemas alambicados, ilegibles, donde prima, tal como en la astronomía, la marca monstruosa de la elipsis y las figuras se gestan en una matriz inteceptada por la inversión. El barroco del siglo XX identifica sus coordenadas con la teoría del *big bang*: es decir, **“ni escritura de la fundación... ni despliegue coherente de la forma capaz de elucidar las irregularidades manifiestas”** (Sarduy,40); materia fonética y gráfica en expansión que no reconoce origen trascendente ni ley que lo informe.

Ahora bien, el elemento significativo que hay que leer en la proposición del discurso literario asumido por Sarduy como retombée del cosmos, es, precisamente, que este discurso, en tanto tal, puede postular la estructuración verosímil ausente en el devenir cósmico. Verosimilitud que se sustraerá de los absolutos derogados por la teoría científica y que, además, dado que la naturaleza dejó de ser la expresión de un orden y concreción de una estructura esencial, se desliga de la mimesis aristotélica. Dejando en claro que la verosimilitud propuesta por Sarduy no tiene su raigambre en la mimesis aristotélica<sup>33</sup>, con el fin de hacer más clara nuestra exposición, vamos a delimitar

<sup>32</sup> El hiato impensable entre la explosión inicial y la diversidad de formas de la materia.

claramente una secuencia implícita en el pensamiento sarduyano para extraer sus consecuencias lógicas.

En primer lugar, es necesario volver a consignar la definición de *retombée* dada por Sarduy: **“...Llamé *retombée* a falta de un mejor término en castellano, a toda causalidad acrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir; la “consecuencia” incluso, puede preceder a la “causa”; ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. *Retombée* es también una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble -la palabra también tomada en el sentido teatral del término- del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia.”** (Sarduy,35).

Tenemos entonces que, a) si la obra es la exacta *retombée* del cosmos, b) en el que la estructuración verosímil está ausente, c) en la medida en que no existe ninguna jerarquía entre estas dos entidades: obra - cosmos, d) la verosimilitud construída por la obra será la que constituya la estructuración cósmica, la que, enviada al sistema cultural, funcionará como la estructuración válida.

He aquí la función profundamente desjerarquizadora de la obra literaria: la obra es -suplanta- el cosmos, y su verosimilitud -acrónica y por esto susceptible de ser situada en el “inicio”- una cosmología. Así la obra aportará a la cultura el “relato configurador” del universo, en el cual aparece anulado, a nivel de la creencia y del pensamiento, el paradigma de lo absoluto.

---

<sup>33</sup> Sarduy.(ensayos. pg.170). A la dicotomía aristotélica natural/violento, que se aplica al movimiento, la rutina regresiva que comienza con la interpretación moralizante del texto galileano, irá sustituyendo progresivamente la oposición natural/artificial.

---

## 5.0 Modelo, Copia y Simulacro

***"¿Simulo? Qué? ¿Quién? ¿Mi madre, una mujer, la mujer de mi padre, la mujer? O bien: la mujer ideal, la esencia, es decir, el modelo y la copia han entablado una relación de correspondencia imposible y nada es pensable mientras se pretenda que uno de los términos sea una imagen del otro: que lo mismo sea lo que no es. Para que todo signifique hay que aceptar que me habita no la dualidad, sino una intensidad de simulación que constituye su propio fin, fuera de lo que imita: ¿qué se simula? La simulación." Severo Sarduy.***

En el proceso de construir una subjetividad, o mejor de enunciar "Otro tipo"<sup>34</sup> de ser humano, refiriendo a la capacidad de algunos insectos para transformarse Sarduy va a afirmar, en primer lugar, lo que él llama 'la pulsión de simulación' que se encuentra en la naturaleza; capacidad cuya utilidad nula nos hace pensar en una innecesaria inclinación al derroche oculta en la naturaleza: ***"... el mimetismo animal es inútil y no representa más que un deseo <sup>35</sup> irrefrenable de gasto, de lujo peligroso, de fastuosidad cromática, una necesidad de desplegar, aun si no sirve para nada.."***(Sarduy,58)

<sup>34</sup> No utilizamos aquí la palabra Modelo porque puede inducir a confusiones dada la problemática que estamos tratando. En todo caso, dentro del contexto sarduyano el Modelo sólo podría ser entendido como máscara o simulacro.

<sup>35</sup> ***El deseo como motor de transformación va a ser un elemento fundamental en las proposiciones sarduyanas. Ahora bien, proponer el deseo como factor de transformación propio de la naturaleza, obedece a una necesidad de validar este elemento en un ámbito distinto al de la cultura al cual verdaderamente pertenece.***

Ahora bien, en este primer movimiento discursivo, que tiene por fin establecer los fundamentos del constructo de ser a proponer, Sarduy realiza uno de los sutiles desplazamientos que caracterizan su argumentación. A continuación y para proceder a aclarar en qué consiste este desplazamiento, consignamos lo que sigue a la cita anterior: **“...tendremos que aceptar, al proyectar este deseo de barroco en la conducta humana, que el travesti confirma sólo ‘que existe en el mundo vivo una ley de disfrazamiento puro, una práctica que consiste en hacerse pasar por otro, claramente probada, indiscutible, y que no puede reducirse a una necesidad biológica derivada de la competencia entre las especies o de la selección natural’ ”**<sup>36</sup>(Sarduy, 58).

Con esta cita queda claro que el constructo de ser que el pensamiento sarduyano busca implantar en el sistema cultural es el del travesti. Para esto va realizar una serie de naturalizaciones y desnaturalizaciones, vinculaciones y trasgresiones, instauradoras de una episteme validadora y de un relato cuya particularidad va a crear singulares nexos unitivos con lo trascendente. El proceso de constitución de esta episteme es lo que pretendemos esclarecer.

Anteriormente, en sus explicitaciones de los modelos cósmicos, vimos que Sarduy se descalza del imperativo natural; sin embargo, la cita atraída por su discurso nos habla de una ‘ley de disfrazamiento puro’ que existe en el mundo vivo, del cual, afirma, no sería lícito excluir el sistema humano. Por su parte, esta ley no emerge de ninguna necesidad biológica ni de la selección natural ¿de dónde, entonces, surge? ¿cuál es el imperativo que evidencia y qué la sustenta? y, ¿cómo podemos entender una ley natural que siendo tal, se desentiende de los imperativos biológicos y de la sobrevivencia imperantes en el reino animal?

Sin encontrar una respuesta plausible a los interrogantes que suscita esta ley por demás discutible, procedemos a señalar que el desplazamiento realizado por Sarduy se constituye a partir de tres movimientos: en primer lugar, se adjudican a la naturaleza conceptos propios del sistema cultural: el deseo, el gasto, el lujo peligroso, la fastuosidad; en segundo lugar, se revalida el anteriormente negado imperativo natural, del cual ahora emana una ley, en tercer lugar, se asimila este ‘deseo natural’ al sistema estilístico del barroco, para terminar afirmando al final de esta serie de movimientos, que el travesti-constructo de Ser absolutamente cultural, en tanto su fundamento se encuentra en la factura sígnica y no en ningún estrato de la naturaleza- es el elemento que desde el nivel humano confirma la ‘ley del disfrazamiento puro’. Como vemos, Sarduy culturiza elementos propios del sustrato natural y naturaliza otros pertenecientes de manera estricta al ámbito de la cultura. De esta manera, y a partir de esta intercambialidad conceptual, establece el primer fundamento para su propuesta de Ser: entidad en la cual el estrato natural y el cultural se funden para autoconformarse en un tercer término que organiza sus elementos a su libre arbitrio.

Afirmado ya el travesti<sup>37</sup> en el sistema natural, en el proceso de enunciar ‘otro tipo de

---

<sup>36</sup> Esta argumentación la toma Sarduy, según consigna, del libro de Roger Caillois, *Méduse et Cie*, París, NRF, Gallimard, 1960.

<sup>37</sup> Sarduy. “Otro resplandor recorre simétricamente al travesti y al insecto”. (pg. 57)

ser humano' ajeno totalmente al binarismo esencialista, Sarduy inicia un segundo gran movimiento que va a tener que ver con las entidades intelectivas. Con este fin, y siguiendo la línea de pensamiento de Gilles Deleuze<sup>38</sup>, revisa en el diálogo platónico El Sofista la relación Modelo - copia - ícono. Según Deleuze, las copias y los íconos son buenas imágenes no porque expresen relaciones y proporciones entre cosas, sino porque expresan proporciones internas de la esencia de la Idea (pg.59). Al contrario, los simulacros, en un acto de subversión, pretenden una imitación de lo exterior, de la superficie del objeto sin pasar por la Idea.

A partir de estas premisas que también son las suyas, Sarduy va a iniciar una escalada que va a culminar con la anulación total del Arquetipo. Comienza por la depredación, acto en el cual, asimilados por una misma pulsión, se unen el estrato animal, humano y artístico: ***“La mariposa convertida en hoja, el hombre convertido en mujer, pero también la anamorfosis y el trompe-l’oeil, no copian, no se definen y justifican a partir de las proporciones verdaderas, sino que producen, utilizando la posición del observador, incluyéndolo en la impostura, la verosimilitud del modelo, se incorporan, como en un acto de depredación, su apariencia, lo simulan”***(Sarduy,60).

En segundo término, para llegar al desfalco total del Arquetipo, Sarduy propone situarse en un espacio del saber donde se anula todo binarismo con sus secuelas de pares de opuestos -hombre/mujer y, por supuesto, la oposición fundamental que recorre todo su discurso: orden divino/orden humano-. Ahora bien, abandonar este lugar significa, aparentemente, situarse en un espacio en el cual los Prototipos no funcionan ya como articuladores ontológicos y simbólicos a partir de los cuales se organizan las concreciones; sin embargo, como trataremos de hacer ver, recontextualizar este abandono en el discurso sarduyano nos va a permitir enunciar una interpretación que, dentro de los fines de este trabajo, tiene por objeto iluminar de alguna manera el problema de la trascendencia.

En el proceso de alejarse del binarismo esencialista, la argumentación sarduyana acude a las teogonías orientales para enunciar la Nada: ***“Es el vacío (proclamado por el taoísmo y el budismo), o el cero inicial, el que en su mimesis y simulacro de forma proyecta un uno del cual partirá toda la serie de los números y de las cosas, estallido inicial no de un átomo de hipermateria -como lo postulan las teorías cosmológicas actuales- sino de una pura no-presencia que se traviste en pura energía, engendrando lo visible con su simulacro”*** (Sarduy,61). Esta Nada atraída de las teogonías orientales, sin embargo, debe ser leída e interpretada<sup>39</sup> en relación a la problemática occidental de la Divinidad, problemática obsesivamente tratada desde los más distintos ámbitos del saber por el discurso sarduyano. Dentro de este contexto, el vacío, el cero, pero por sobre todo, la pura no-presencia constituyen la paráfrasis de la Ausencia<sup>40</sup>, la que en su mimesis (reproducción de sí; reproducción a imagen y

<sup>38</sup> Las notas atraídas por Sarduy según consigna pertenece a la obra de este pensador *Logique du sens*, París, Minuit, 1969.

<sup>39</sup> A esta interpretación nos faculta la extensa reflexión que dedica Sarduy a la figura de Cristo en el ámbito general del arte y de manera particular en su obra creativa; también la directa relación que establece entre teoría científica y relato.

semejanza) y simulacro (aquello que no contiene las proporciones de la Esencia) proyecta un uno del cual partirá toda la serie de los números y de las cosas ( este uno ¿es el hombre?, ser que conjuga y se debate en el doble estándar de ser imagen y simulacro de la Divinidad); uno travestido que, en estallido reproductor de la no-presencia, va a engendrar, a su vez, de una manera que parece infinita, lo visible y su simulacro. Leída la cita en el contexto propuesto, hasta aquí parece afirmarse que el hombre y el universo son las concreciones desfalcadas que reproducen la nada, en tanto el lugar de lo trascendente se constituye a partir de una impensable Ausencia. Sin embargo y precisamente, es a partir de ella, de la Ausencia, que se realiza la constitución, o más extremado aun, es a partir de ella que se crea el sentido: **“A partir de esta nada y en función de ella, más presente cuanto más intensas son las imitaciones, más logrados los camuflajes, más exactas las analogías y las usurpaciones del modelo, deben leerse los fenómenos que aquí enumeramos, los cuales, a su vez, no son más que la teatralidad y saturación máxima, vistos desde la vacuidad inicial de todos los otros.”** (Sarduy,61). El simulacro y su herejía, entonces, no son otra cosa que el reclamo, la manera más extremada, de llamar lo Ausente a la presencia; su factura, la más intensa evidencia de presencia y más aún, de existencia.

De hecho, el mismo Sarduy, aunque de manera contradictoria, es quien establece la relación con lo trascendente. En primer lugar afirma que “El travesti no copia: simula” (pg. 55); después invierte los términos del simulacro -entidad que sólo se apropia de la exterioridad- para vincularlo con la esencia de lo religioso: **“Así sucede con los travestis: sería cómodo -o cándido- reducir su performance al simple simulacro, a un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer. Su búsqueda, su compulsión de ornamento, su exigencia de lujo, va más lejos. La mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertélicos: van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal”**<sup>41</sup> “ (Sarduy, 91). Como vimos anteriormente, el ícono es una buena imagen bien fundada porque esta dotado de parecido, **“pero el parecido no debe entenderse como una relación exterior: va menos de una cosa a otra cosa que de una cosa a una Idea, ya que es la Idea la que comprende las relaciones y proporciones constitutivas de la esencia interna”**(pg.59). Tenemos, entonces, que este ‘simulacro-ícono’ en su subversión ‘contra el padre’<sup>42</sup> (pg.59) no niega su existencia -no nos rebelamos contra lo que no existe- lo que busca es insertarse -en un acto de apropiación absoluta y por eso mortal- de esa entidad que lo configura, desde lo insufrible, desde la distancia.

Y ¿cómo se realiza esta inserción usurpadora?: Por medio de la escritura. Sarduy se refiere a los sadús y al acto, tal como los travestis, de convertir su cuerpo en signo:

<sup>40</sup> Aquí deben tenerse en cuenta las múltiples veces en que Sarduy introduce en el propio discurso el discurso de San Juan de la Cruz.

<sup>41</sup> El resaltado es nuestro.

<sup>42</sup> El Padre cobra aquí una clara connotación religiosa.

**“Ejercicio sin fallos: se trata de salvar el cuerpo. No mediante el sacrificio o el don, no en su ‘caída’, sino por su inserción en un orden textual -el de los Vedas-, al cual el cuerpo del sadú viene a anudarse preso en la red de la escritura”** (Sarduy,92). Vuelve, entonces, dentro del contexto sarduyano, a girar el significado de la escritura; puesto que los Vedas son textos sagrados, la escritura se inserta, e inserta lo que subsume, en el nivel de lo sacro: **“... la escritura corporal, al contrario, (al cuerpo) lo marca, lo señala, lo destaca como objeto cifrado, perteneciente al lenguaje y ajeno a seres y cosas...la escritura corporal..., al dibujar la letra muerta sobre la piel, sitúa al hombre en su cenit:el reino del símbolo. Pasión cosmética -como en los travestis de Occidente-, pero a condición de dar a esa palabra el sentido que tenía entre los griegos: derivada de cosmos”** (Sarduy,92).

En este momento podemos postular que la obra sarduyana, teórica y creativa, responde a la necesidad de establecer una episteme validadora y de crear un relato cósmico-sacro que vincule al travesti / homosexual con el orden de lo trascendente. En esta búsqueda, su discurso se instala necesariamente como una herejía frente a los discursos religiosos, culturales y filosóficos tradicionales, los que en la afirmación esencialista de los opuestos primigenios -hombre/mujer; Divino/humano- ni siquiera contemplan, y más aún rechazan una manera del ser ambigua e indeterminada -la del homosexual, la del travesti-, en la medida en que participa a la vez de dos opuestos.

La herejía sarduyana encierra también una posición radical de lo humano frente a lo sagrado, posición que configura la intrincada red de trasgresiones diseminada en su discurso y en su escritura: **“Lo sagrado, como señala Hollier, es precisamente esa fusión con su contrario. Antes de esa abolición definitiva de los contrarios, sólo la trasgresión crea el paso incesante de una esfera a la otra. Del Mal (espacio también limitado y al cual toda “fidelidad” sería imposible) la nueva trasgresión (la traición del Mal) nos devuelve a la esfera del Bien. Faltar a la falta, trasgredir la trasgresión: única ‘gracia”** (Sarduy,237).

Así, dentro de la lectura aquí propuesta, toma especial sentido la pregunta formulada por Sarduy acerca del “centro germinador” de la simulación, y una significación profunda la respuesta que él mismo entrega: **“¿Qué pulsión obliga al sofista al mimetismo, qué compulsión de disfraz, de aparecer otro, de representación, de tener acceso al mundo de las proporciones visibles, perturbando las del modelo para que las imitadas parezcan reales?”... “Para saber qué simula, habrá que ir pues hasta ese espacio en que el saber no está en función binaria, ni surge del intersticio, el magnetismo o la antagonía de los pares de opuestos, sino que, el cuerpo condicionado, sosegado, lo recibe más que lo conquista, sin depredación de un exterior”** (Sarduy,60). El centro germinador, diremos nosotros, es la pulsión, la voluntad insensata de allanar la distancia entre el ser obliterado, ausente del Jardín del Edén, y el Otro: de realizar la Fusión Imposible.



## 6.0 Cyborgs: Los mecanismos narrativos.

***“ Los cyborgs son éter, quintaesencia” Donna Haraway.***

Aunque son varios y significativos los aspectos que se pueden productivizar estableciendo relaciones entre la teoría del cyborg, elaborada por Dona Haraway<sup>43</sup>, y el sistema estético del barroco y el neobarroco -tales como el concepto de monstruo, la negación del binarismo esencialista aristotélico, la negación del imperativo natural, la ambigua dualidad Dios/Hombre, entre otros de innegable pertinencia para este propósito-, en este trabajo nos limitaremos a examinar las estrategias narrativas coincidentes entre el pensamiento sarduyano y los postulados cyborg; estrategias que, en los dos casos, serán utilizadas para abordar la construcción de los relatos del origen.

En primer lugar y de manera resumida, consignamos el concepto de cyborg: ***“Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y de ficción”*** (Haraway, 253). En todo caso, criaturas que en virtud de su hibridación viven en mundos ambiguamente naturales y artificiales, de tal manera que no requieren del acoplamiento natural para su reproducción<sup>44</sup>. Tampoco

---

<sup>43</sup> Donna Haraway. Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza Ediciones Cátedra. Madrid, 1995.

<sup>44</sup> Haraway. “El ‘sexo’ cyborg restaura algo del hermoso barroquismo reproductor de los helechos e invertebrados (hermosos profilácticos contra la heterosexualidad)” pg. 254.

responden al orden de la totalidad orgánica, en tanto son constructos de partes heteróclitas provenientes de categorías disímiles; por esto **“el cyborg elude el paso de la unidad original, de identificación con la naturaleza en el sentido occidental. Se trata de una promesa ilegítima que puede conducir a la subversión<sup>45</sup> de su teología en forma de guerra de las galaxias”** (Haraway,255).

El cyborg es también el habitante de un mundo postgenérico en el que se desestima radicalmente una historia del origen, tal como la conciben -constituyen- la tradición e historia occidentales y sus relatos fundantes. Pero, la característica cyborg que más nos interesa destacar por hacerlo significativamente próximo al constructo de travesti<sup>46</sup> sarduyano, es que el cyborg no tiene un relato originario en el Jardín del Edén que lo sustente como proyección de lo humano, ni tendrá correlato que lo valide el día de la Resurrección. De esta manera su encarnación se sitúa fuera de la historia de la salvación, y esto, dice Haraway, porque **“El cyborg no reconocería el Jardín del Edén, no está hecho de barro y no puede soñar con volver a convertirse en polvo”** (idem; 255-256).

Otro aspecto en el cual se acercan el mito del cyborg y el mito de la inversión del travesti sarduyano, es en su ataque frontal contra el sistema epistémico occidental, acto en el cual la depredación del imperativo natural es la piedra fundante para la propia validación: **“Es verdad que las estrategias postmodernistas, al igual que el mito del cyborg, subvierten miríadas de totalidades orgánicas (por ejemplo, el poema, la cultura primitiva, el organismo biológico), en unas palabras, que la certeza que cuenta como naturaleza -una fuente de introspección y una promesa de inocencia- se halla socavada, ya probablemente sin remedio. La autorización trascendente de interpretación se ha perdido y, con ella, la base ontológica de la epistemología ‘occidental’”**(Idem; 260). Los cyborgs, dice Haraway, y travestis, agregamos nosotros, se mitifican **“donde la frontera de lo animal y lo humano es trasgredida”**, son ‘significantes flotantes’ que ‘hablan’ de una categoría de ser ‘otra’, distinta, artificial, y por esto, cruzan todos los estratos de la cultura minando sus fundamentos.

No obstante las significativas semejanzas que acabamos de señalar, el punto en el

---

<sup>45</sup> **El espacio subversivo creado por el cyborg en el centro mismo de nuestra cultura es propuesto por Haraway como un arma política que debe ser asumida por el feminismo. En esta línea de pensamiento analiza obras de escritoras norteamericanas donde aparecen estas entidades. Ahora bien, la autora postula que en la creciente automatización del mundo moderno de alguna manera ya todos somos cyborgs; esta circunstancia legitima la ocupación del campo político. De hecho, no es secreto para nadie que la biogenética trabaja cada vez más en la creación de organismos humanos eficientes.**

<sup>46</sup> La analogía que sostengo aquí se fundamenta en que el travesti, al igual que el cyborg, es un organismo intervenido de manera artificial para transformar, aunque momentáneamente, la estructura de su sexualidad. Cito a Sarduy: “El hombre puede pintar, inventar o recrear colores y formas que dispone en su exterior, sobre la tela, fuera de su cuerpo; pero es incapaz e impotente para modificar su propio organismo. El travesti, que llega a transformarlo radicalmente, y la mariposa, pueden pintarse a sí mismos, hacer de su cuerpo el soporte de su obra..” (pg. 57). Más radical es la analogía si la referimos a la transexualidad, tema también tratado por Sarduy en su obra teórica y creativa. En este sentido travestis, transexuales y cyborgs son seres que se alzan contra el relato bíblico y el imperativo de la naturaleza, en la medida en que no son el resultado de ningún ‘acoplamiento natural’.

cual la teoría cyborg nos sirve más precisamente como herramienta para iluminar de manera profunda el pensamiento sarduyano<sup>47</sup>, en la línea interpretativa que este trabajo ha venido desarrollando, es en la utilización de la escritura como medio de acceso al poder para (re)significar, (re)crear y (des)figurar los discursos-vínculo con el origen: ***“La escritura cyborg no será sobre la Caída, sobre la imaginación de la totalidad de érase una vez anterior al lenguaje, a la escritura, al Hombre. La escritura cyborg trata del poder para sobrevivir, no sobre la base de la inocencia original, sino sobre la de empuñar las herramientas que marcan el mundo y que los marcó como otredad. Las herramientas son a menudo historias, cuentos contados de nuevo, versiones que invierten y desplazan los dualismos jerárquicos de las identidades naturalizadas. Contando de nuevo las historias sobre el origen, los autores cyborg subvierten los mitos centrales de la cultura occidental.”***<sup>48</sup>(Idem;300).

Hasta este momento nuestro trabajo se ha centrado en mostrar cómo el pensamiento sarduyano se apropia de los elementos epistémicos fundamentales -el discurso filosófico, el científico, el religioso, el astronómico, el cosmológico, el biológico, el estético, las proposiciones lacanianas acerca de la constitución del sujeto- sobre los cuales asienta sus bases la cultura occidental, no para validarla, sino, por el contrario, para ejercer una acción corrosiva en sus fundamentos que redunde finalmente en su total implosión. Esta apropiación pasa, como ya expuse, por una manipulación estratégica del lenguaje, en la que la autorreferencialidad de la obra, la reducción de la realidad al verosímil y la destrucción categorial de la metáfora, van a ser los elementos posibilitantes que permiten desatar el hacer devastador de la inversión. Para Sarduy, tal como para la teoría cyborg, es en el corazón mismo de la cultura, en el lenguaje, donde se realiza la batalla; con esta conciencia asume la escritura y la ejerce como el vehículo cultural privilegiado que es, para diseminar los elementos de la corrupción.

También y como ya hemos visto, todas las aproximaciones sarduyanas a los elementos fundantes de la cultura, tienen por objetivo invertir y desplazar el orden jerárquico de las dualidades naturalizadas, para remarcar, como dice Haraway, la pérdida de la autoridad de interpretación trascendente y la base de la ontológica de la epistemología occidental, a partir de lo cual se subvertirán y refigurarán los mitos centrales del origen con los que la cultura garantiza el vínculo con lo trascendente. En la persecución de estos objetivos es que cyborgs y travestis parecen constituir ‘otra raza’, una tercera, distinta y bastarda categoría de ser.

De hecho, si revisamos la disposición de los capítulos de los Ensayos generales sobre el barroco, podemos comprobar que, después de exponer y reafirmar en el capítulo “Nueva inestabilidad” la crisis epistémica de los dos momentos en los que surge el barroco, y que fueron analizados en el punto 2.2 de nuestro trabajo, Sarduy titula el punto VI de ese capítulo de la siguiente manera: ***“Fórmulas Para Salir a la Luz”***, dedicado a Edwin Hubble, boxeador y abogado ‘feroz’. Bajo este rótulo se agrupan fragmentos provenientes de distintas cosmogonías, combinados con otros atraídos del

<sup>47</sup> Quizá, y en virtud de una justeza epistémica, deberíamos decir que el pensamiento sarduyano anticipa la teoría cyborg.

<sup>48</sup> Dada la importancia que que reviste esta cita en nuestro trabajo consignamos el texto original en inglés .

ámbito de la ciencia y que versan sobre el origen del universo. En su conjunto suman 17 proposiciones alternativas, válidas cada una de ellas en sí mismas y en esa medida contradictorias entre sí, por las que el lector puede optar y adoptar como *'fórmulas para salir a la luz'*. Sin embargo y precisamente, en la proposición de las múltiples opciones es que Sarduy demuestra que no existe un "Único" relato del origen: frente a lo 'múltiple' de lo 'único', nuestra certeza naufraga.

Ya aquí podemos comprobar que, tal como el cyborg, Sarduy al contar y recontar 'lo mismo' de tan distintas y a veces contradictorias maneras, está desplegando una estrategia por la cual el relato cierto, enfrentado a otro u otros que sustentan la misma jerarquía, involuciona a la categoría de la doxa, de lo verosímil, o como él mismo lo señala, a la categoría de la fórmula, infinitamente distante de lo que asumimos como certeza. Ahora bien, si existen 17 relatos distintos ¿qué impide que se puedan crear cinco o quizá diez más igualmente válidos?: nada.

Por otra parte, podemos afirmar que, en su mayor parte, la obra creativa sarduyana busca crear un mito, un relato, paralelo y paródico, distinto y artificial que proporcione un origen y un vínculo al travesti y al homosexual con lo trascendente. La necesidad de crear ese relato denuncia precisamente la negación absoluta del homosexual por parte del relato bíblico cristiano occidental. Más todavía, el mito creado por Sarduy y que encarna, como veremos más adelante, en Cobra, no limita su herejía y su irreverencia a la religión de occidente, también desacraliza y ataca la religión oriental; de esta manera es que Cobra, bajo la conciencia del pecado último que el hombre pueda llegar a cometer, va a usurpar el lugar de Cristo y del Buda. Así, la escritura sarduyana se apropia, desjerarquiza e invierte aquello que lo marcó como otro, y tal como lo señala Haraway para las historias feministas cyborg tiene ***"como tarea codificar de nuevo la comunicación y la inteligencia para subvertir el mando y el control"*** (idem; 300)

## 7.0 Neobarroco: Un Problema de Estilo

La reaparición del barroco en la esfera cultural, estética y literaria, en la forma de su neologismo, el Neobarroco, necesariamente repone para la reflexión la problemática epistémica, la visión de mundo y situación de sujeto que tomó forma y se expresó en la primera aparición histórica de este estilo. También y como consecuencia, pone en vigencia para los estudios literarios la revisión de la extensa crítica, muchas veces contradictoria entre sí, realizada por distintos estudiosos para lograr su exégesis.

En un intento de establecer los principios del Neobarroco, del nutrido corpus crítico abocado a la comprensión del Barroco, este trabajo va a tomar un elemento hasta ahora irresoluto por la crítica, y que tiene que ver con el establecimiento impreciso de las fronteras divisorias entre dos estilos profundamente imbricados como son el Manierismo y el Barroco<sup>49</sup>.

A este respecto, es suficientemente conocido que la crítica designa indistintamente como los más altos exponentes manieristas y/o barrocos a autores tan fundamentales para nuestras letras como Cervantes o Góngora, por ejemplo. O en una variación de la anterior problemática, designa períodos manieristas y después plenamente barrocos para estos autores y sus obras, tal es el caso de Las Soledades Gongorinas y de la primera y segunda parte del Quijote. La ausencia de precisión en criterios limítrofes no es una falta exclusiva de la historia literaria; en el área de la plástica y de la estética en general, se proponen distintos autores -Miguel Ángel, El Greco- y sus obras como hitos iniciales o finales de uno y otro período, sin poder llegar por esto a conclusiones definitivas o definitorias. Si bien en la historia del arte este problema se ha asumido hasta ahora como

la resultante natural de la exposición de distintos criterios y puntos de vista válidos, y al parecer irreductibles los unos a los otros, de manera obvia una revisión actual del estado de la cuestión debería considerar que lo anterior constituye una más de las vigentes interrogantes a resolver en la accidentada historia crítica de estos estilos. También, y como consecuencia, el estudioso que desee en este momento aproximarse al conocimiento del Neobarroco debería, pensamos, preguntarse cuanto de la indistinción de los principios manieristas y barrocos ha sido susbsumida por el neologismo, y si esto es así, es decir, si se comprueba positivamente que la indistinción señalada pervive en el neologismo, observar cómo se instala esta problemática en un momento de la cultura en el que el término 'barroco' invocado a propósito del neologismo, aparece cada vez con mayor reiteración en los más variados ámbitos del hacer cultural y de la reflexión epistémica.

Estimando de sobrada importancia la problemática Manierismo-Barroco, este trabajo, conciente de sus límites, se hace cargo sólo de señalarla como una propuesta necesaria de despejar en futuras investigaciones. Lo que sí nos compete, como dijimos, es observar las posibles relaciones existentes entre el Neobarroco y el Manierismo, y sus posibles contextualizaciones en un momento cultural en el que se propone cada vez con mayor fuerza un concepto de la radicalidad e importancia como es el poshumanismo, concepto con el cual el Neobarroco muestra significativos nexos, tal como ya vimos.

Para aproximarnos a los fines mencionados, haremos una revisión de las obras de Arnold Hauser, autor en el que encontramos el estudio y la revisión más profunda y acabada a cerca del Manierismo. Antes de exponer los postulados de Hauser, creemos necesario señalar que la revalorización del Manierismo como un estilo de riquísimas proposiciones acerca de lo que el hombre busca expresar en el arte, ha sido y es todavía una labor más ardua que la realizada en la revalorización del Barroco, sobre todo porque los estudiosos apasionados por este último estilo, en búsqueda de su exaltación, parecieran querer soslayar y minimizar el afincamiento de sus raíces en la crisis manierista, crisis determinante en la historia de la cultura y que dio lugar posteriormente a que el Barroco floreciera. A este respecto, nuestro trabajo quisiera hacer ver que la crisis manierista guarda estrechas similitudes con la crisis epistémica -poshumanista- que propicia la reaparición del Neobarroco.

<sup>49</sup> Emilio Orozco Díaz. Manierismo y Barroco. Madrid, Ed. Cátedra, 1975. "Es difícil llegar a una delimitación de lo manierista y de lo barroco, en razón de que, aunque no se trata exactamente de dos tendencias o estilos de épocas distintas -ya que el Manierismo no se produce, cronológicamente, en un momento preciso en la historia de los estilos, sino con oscilaciones y variantes, y hasta puede hablarse de manierismo en otros estilos- sin embargo, en general, el Manierismo viene a coincidir con el momento inmediato o previo a lo barroco y en consecuencia los medios expresivos que maneja el artista o el pintor de esas fechas supone un coincidir de recursos y rasgos manieristas y barrocos" (pg. 70). Arnold Hauser. Literatura y Manierismo Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969. " Cuando se designan sin más como "barrocas" obras artísticas que se hallan en las fronteras entre manierismo y barroco -para no hablar ya de obras estrictamente manieristas-, lo que se hace con ello es desplazar la atención, desde un principio, a sus elementos emocionales y retóricos o ilusionistas y dinámicos, descuidando el elemento intelectualista en ellas, es decir, subvalorando la significación de lo complejo, problemático y paradójico en su textura artística. En todo caso, la inserción de obras y direcciones artísticas manieristas bajo el denominador común del "barroco" equivale a una simplificación y, por tanto, a una falsificación de estos fenómenos." (pg. 17)

Hauser señala que la crisis manierista, profundamente interceptada por los avances de las ciencias naturales, **“prepara la visión científica del mundo que había de imperar en los siglos siguientes”**<sup>50</sup>. Esta visión, sin embargo, va acompañada también por una profunda crisis del humanismo, la que involucrará un deterioro **“del concepto de naturaleza en el sentido de algo que puede constituir en todo momento un canon de conducta”** (idem: 25). Otro de los elementos centrales de quiebre y que este estilo recoge, es que el Manierismo, como expresión de los conflictos espirituales de la época, no alberga ninguna fe en que exista coincidencia entre el orden divino y el orden humano; es así que la ilusión renacentista que aspiraba a la coincidencia plena y armoniosa entre cuerpo y alma desaparece<sup>51</sup>. Perdida la confianza en la naturaleza y la fe en la posibilidad humana -racional- de la trascendencia, el hombre Manierista ve destruirse **“el equilibrio entre alma y cuerpo, espíritu y materia”** (idem: 27), como también ve naufragar la posibilidad de pronunciarse con criterios ciertos sobre la verdad científica, el valor artístico o la moral. Hauser resume y muestra la magnitud de la crisis manierista de la siguiente manera: **“Había terminado el sueño renacentista de un idilio de los dioses en la tierra; la humanidad occidental experimenta una ‘tremenda perturbación’; el universo que se había edificado la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento se viene abajo”** (Idem;32).

Tenemos, entonces, que la crisis manierista se constituye con los siguientes elementos: Incidencia determinante de los avances y proyecciones científicas en la visión futura de mundo y de sujeto; crisis del humanismo determinada por negación del concepto de naturaleza como canon de conducta a seguir y por la negación de la coincidencia entre el orden divino y el humano; negación de la coincidencia armoniosa entre cuerpo y alma; concepción de la divinidad como una entidad despótica; ausencia de fe en la posibilidad de la salvación y la trascendencia; imposibilidad de pronunciarse con criterios ciertos sobre la realidad. Todos estos elementos manieristas reaparecen como principios centrales en el Neobarroco, también en la crisis de mundo expresada por éste y que estamos conociendo como poshumanismo. Lo anterior nos permitiría postular que un estudio y comprensión acabada de la episteme Neobarroca necesariamente debe contemplar la vigencia de los principios y postulados manieristas, e instalar una discusión que hasta ahora aparece inédita.<sup>52</sup>

## 7.1 Obra Manierista, Obra Neobarroca

<sup>50</sup> Arnold Hauser. *El Manierismo, crisis del Renacimiento* Ed. Guadarrama. Madrid. Pg. 23.

<sup>51</sup> Hauser . Op. cit. “El *sequere naturam* significa biológicamente el principio del *mens sana in corpore sano*, es decir, de la armonía entre ambos; estéticamente significa el equilibrio de forma y contenido, la absorción absoluta del contenido espiritual en la conformación sensible. En el nuevo arte, que rompe con los principios del Renacimiento y del humanismo, lo espiritual se expresa desfigurado, haciendo saltar, disolviendo lo material, la forma sensible, la fenomenalidad inmediata; es decir, por la deformación de lo material. Cuando, al contrario, hay que subrayar lo material, la belleza corporal, la armonía ornamental, la forma se independiza y entonces es el espíritu el que es violentado, encadenado y esquematizado..” Pg. 27-28.

Hauser señala que **“la aparición del manierismo significa uno de los cortes más abruptos en la historia del arte, así también su redescubrimiento y el tránsito a su valoración positiva presuponen una profunda cisura en el desenvolvimiento artístico”** (idem; 16). La vigencia de estas afirmaciones respecto de una propuesta estética emergente en un momento histórico determinado, cobran una resonancia fundamental en esta época llamada por algunos “era neobarroca”<sup>53</sup> y por otros “poshumanista”<sup>54</sup>, dado que, como hemos visto, Manierismo, Neobarroco y Poshumanismo establecen estrechos paralelismos. Indudablemente el Neobarroco sarduyano, dentro de la historia del arte, ha producido un corte similar al que Hauser adjudica al Manierismo, en la medida en que ha determinado un cambio cualitativo y un distanciamiento de los principios tradicionales del hacer literario latinoamericano, y más que eso, ha proporcionado el aparato teórico de lo que a nivel mundial se consideran las propuestas estéticas fundamentales neobarrocas. Sin embargo, lo más significativo es que estas dos propuestas participan esencialmente de la misma voluntad. Citamos a Hauser: **“La revolución que el manierismo significa en la historia del arte y que va a crear cánones estilísticos totalmente nuevos consiste, en lo esencial, en que, por primera vez, las rutas del arte van a apartarse consciente e intencionadamente de las rutas de la naturaleza”** (idem. 16). Si fue el Manierismo el estilo que por primera vez introdujo en la cultura este alejamiento, el Neobarroco es el estilo que lo lleva a su máxima radicalidad y el poshumanismo la propuesta paradigmática que se fundamenta en él.

Dada la importancia del antinaturalismo en estos dos estilos vamos a ahondar más extensamente en este punto. Citamos a Hauser: **“Con el manierismo nos sale al paso, por primera vez, una desformación consciente e intencionada de las formas naturales, es decir, una renuncia a la fidelidad a la naturaleza..”** (idem.69). **“Ahora... se comienza a tener conciencia de la diferencia fundamental entre el arte y la realidad y a convertir el apartamiento de la naturaleza en fundamento tanto de un**

<sup>52</sup> La única noticia que tenemos sobre esta necesaria discusión la aporta el mismo Severo Sarduy al citar en una nota la ponencia realizada por Ángel Kalenberg en la Décima Bienal de París -septiembre de 1977- titulada *Hoy por hoy*. Dice Sarduy que Kalenberg señala una serie de mecanismos coincidentes con los que él mismo cataloga, pero los clasifica más bien dentro de un manierismo que dentro de un barroco propiamente dicho. Reproducimos en lo que sigue segmentos de la nota en la que Sarduy consigna la proposición de Kalemborg: “En la Joven Creación Latinoamericana actual creo advertir la patencia de un denominador común: el organicismo como versión manierista del barroco. Algo que puede rastrearse con independencia de la técnica, medios o tendencias a que se afilien nuestros artistas... De un organicismo que interpreto como una versión, una modificación manierista del barroco. El artista latinoamericano se siente cómodo en el manierismo, que es un arte de crisis permanente. Esta hipótesis puede verificarse, fácilmente, en la obra de los artistas figurativos y también en la pintura que configura lenguajes abstractos. Obras cuya elaboración supone una racionalización, esa constante del arte latinoamericano...Según la tesis de Sarduy... aquellas obras nos son accesibles por un mecanismo característico del barroco: el de la condensación. Creo, más bien, que debiera verse un fenómeno típico del manierismo y no del barroco.” Ver *Ensayos generales...*(pg. 105)

<sup>53</sup> Omar Calabrese. *La Era Neobarroca*. Madrid, Ed. Cátedra, 1994.

<sup>54</sup> N. Katherine Hayles. *La evolución del caos. El orden dentro del desorden en la ciencias contemporáneas*. Barcelona, Gedisa, 1993.

**programa artístico como de una teoría estética.”** (idem.70). Estas afirmaciones de Hauser con toda propiedad pueden ser aplicadas a la obra teórica sarduyana como a su obra creativa, tal como hemos tratado de hacer ver en nuestros desarrollos anteriores, en los que hemos expuesto la voluntad sarduyana de negar el imperativo natural, voluntad que, a partir de esta negación, construye un programa artístico y una teoría estética: la teoría estética neobarroca. Al respecto, continua Hauser: **“Los manieristas ven el sentido y el fin del arte en hacer de la realidad algo que ésta no es en sí ni puede ser nunca. Y ello, no para elevar la realidad -como el ideal estilístico del Renacimiento o del Barroco- a un plano más alto, sino para crear un mundo entre la realidad natural y la supranatural, una esfera de la pura apariencia, en la que todo lo que el artista tiene por inaceptable en la realidad corriente es plegado o, al menos, doblegado desprovisto de su forma originaria y sometido a un orden artificial.”** (idem. 71). Nada más cercano al anhelo y búsqueda neobarroca que crear un mundo descalzado de lo natural y supranatural, cuyas leyes obedezcan solamente a la dinámica propia de la apariencia. Hauser afirma que este orden artificial lo consiguen los manieristas mediante una eliminación de **las “leyes objetivas y su sustitución por reglas de juego impuestas autónomamente”** (idem. 72); con ésto el manierismo expresaba la pérdida de confianza de la época en la significación cierta y unívoca de los hechos y de la realidad misma; más aún, expresaba hasta dónde se habían hecho fluctuantes los límites entre ser y apariencia. El contexto cultural del arte manierista es cercanísimo al contexto en que en la actualidad se afincan el neobarroco; hoy en día el relativismo de la ciencia y la virtualidad de la informática han difuminado al máximo la frontera ciertamente divisoria entre el ser y su apariencia; es más, ciencia e informática se han constituido en el aval epistémico que propicia dicha desaparición.

Por otra parte Hauser afirma que, **“La esencia ‘anaturalista’ del manierismo se expresa también en que la creación artística parte de algo ya formado, en lugar de partir de la naturaleza. Esto quiere decir con otras palabras que los manieristas están menos inspirados por la naturaleza que por obras de arte y que en cuanto artistas, no se hallan tanto bajo la impresión de fenómenos naturales como bajo la impresión de creaciones artísticas.”** (idem 73). Esta apreciación se puede extrapolar textualmente a un análisis de la obra de Sarduy, y por ende, al Neobarroco en general, puesto que el motor creativo de este estilo es el arte mismo, a tal punto es el arte su materia de elaboración, su sistema de referencias, que será la pintura la que motive a la escritura y viceversa; la escultura al teatro y viceversa; la fotografía a la escritura, y así con todas las expresiones artísticas: siempre una obra artística neobarroca va a tener como presupuesto otra(s) obra(s) de arte, ya sea de su mismo género o de otro.

Otra de las características manieristas y no barrocas del Neobarroco sarduyano, es la estructura inorgánica de la obra. Citamos a Hauser: **“Pero lo que caracteriza de la manera más notoria al manierismo, en cuanto arte anticlásico, es el abandono de la ficción de que la obra es un todo orgánico, indivisible e inmutable, algo de una sola pieza.”** (idem.61). Si se quiere analizar, por ejemplo, la estructura de De donde son los cantantes o de Cobra bajo el presupuesto barroco de la unidad estructural de la obra, se puede comprobar que esta característica no da cuenta de la disposición estructural de dichas obras; en el caso de De donde son los cantantes la estructura reposa sobre la idea estratificada y yuxtapuesta de elementos culturales distintos que conforman la

identidad cubana, en esta medida, cada uno de los relatos puede ser extraído sin que los otros se vean afectados o pierdan sentido<sup>55</sup>. En el caso de *Cobra* sucede algo similar, la segunda parte de esta novela no se corresponde con la disposición estructural de la primera, y la obra no es explicable desde el presupuesto de una estructura sintética y unitaria.

No obstante las luces que aportan las anteriores características manieristas a la interpretación del Neobarroco, procedemos a señalar otra que acerca de manera sensible el Manierismo al núcleo mismo de la propuesta estética y epistémica neobarroca. Señala Hauser: ***“La obra manierista no está dirigida a la aprehensión de algo esencial, ni a la sublimación de los distintos momentos de la realidad en una esencialidad sustancial, ni a la obtención de un núcleo espiritual...La obra manierista se mueve preferentemente en la periferia del ámbito vital que trata de representar, y ello no sólo para circunscribir un sector de cosas lo más amplio posible, sino para indicar que el ser que representa no posee nunca un centro. Una obra manierista no es tanto una imagen de la realidad, cuanto más bien un conglomerado de aportaciones para esta imagen.”*** (idem.63). Como hemos visto anteriormente, todas las disquisiciones sarduyanas, las que incluyen teorías cósmicas, psicoanalíticas y estéticas, tratan de demostrar precisamente que ***‘el ser no posee nunca un centro’***, una esencia dada e inmutable; para Sarduy el sujeto es ***‘un conglomerado de aportaciones que configuran una imagen’***<sup>56</sup>.

A este respecto, es similar, casi la misma, la relación que establecen el Manierismo y el Neobarroco con los medios formales de expresión. Dice Hauser: ***“La idea y la vivencia o imitativo y expresivo retroceden a menudo en el manierismo a un segundo plano respecto a la consecución de una ordenación compositiva y ornamental, de tal suerte que la forma decorativa no se obtiene de la forma de existencia de los objetos representados y de sus relaciones reales, sino que es aportada a ellos, les es impuesta, apareciendo como algo extraño, caprichoso y juguetón. Este formalismo puede manifestarse en la pintura como influjo de la superficie en la estructura total de la imagen; en la arquitectura como vida y movimiento propios, es decir, como la falta de función de ciertos elementos constructivos; en la literatura, como un juego de asociaciones e ideas y una acumulación de imágenes y metáforas utilizadas por razón de sí mismas. Se trata de una independización de los medios formales, que trascienden el objetivo de la representación; para decirlo con otras palabras, de la metamorfosis de una función en un fin en sí mismo que permite al espectador olvidar el ‘qué’ del contenido de la representación por el ‘cómo’ en que esta representación es llevada a cabo”*** (idem.66). La idea que la ordenación compositiva y ornamental de la obra artística no responde a ninguna funcionalidad, a ningún orden que productivice la instalación de la

---

<sup>55</sup> Severo Sarduy. *Ensayos Generales...* “Cuba no es una síntesis, una cultura sincrética, sino una superposición. Una novela cubana debe hacer explícitos todos los estratos, mostrar todos los planos ‘arqueológicos’ de la superposición -podría hasta separarlos por relatos, por ejemplo, uno español, otro africano y otro chino-” (pg. 283).

<sup>56</sup> Severo Sarduy. *Cobra*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1986. “El hombre es un haz de impresiones: ni sus elementos, ni las fuerzas que los unen tienen la menor realidad.” (pg. 114).

realidad objetiva dentro de la obra de arte, ni tenga que ver con la manera de existencia real de los seres y las cosas, y que el arte cautive al espectador con la exhibición y despliegue de sus técnicas y no con la mostración de esencialidades por demás inexistentes, tiene directa relación con la idea de ‘derroche’ con la cual Sarduy enfrenta el orden productivo del Poder ; es precisamente ese gasto fastuoso, ‘erótico’, funcionando al vacío la idea central proclamada por el Neobarroco. Por otra parte, el influjo de la superficie de la tela sobre la estructura total de la imagen que señala Hauser en la pintura manierista, es la misma idea que proclama Sarduy para la pintura neobarroca. La falta de funcionalidad de los elementos constructivos arquitectónicos y la marcada tendencia a su escenificación, a las ‘bambalinas’, por parte del Manierismo, la encontramos en la constitución de los espacios a la manera de escenarios recargados, de revista de variedades, presentes en en las obras sarduyanas. Por último, ‘el despilfarro lingüístico’ en la acumulación y superabundancia de imágenes y metáforas es el quizá el rasgo más propio de la escritura sarduyana y neobarroca.

Respecto a la particular utilización de los medios formales por parte del Manierismo, Hauser señala lo siguiente: **“La analogía de los medios formales en la diversas artes tiene su origen en la misma visión del mundo, caracterizada por formas del ser que se han hecho fluidas e inconstantes, y con un sustrato óptico fluyente y en perpetua modificación”**<sup>57</sup> (idem.21). Esta visión de mundo y concepción de un sustrato óptico fluyente y metamórfico regidos por la idea de ausencia de centro del ser, de la no creencia en éste como un dado esencial e inmutable, es la que determina en el Neobarroco<sup>58</sup>, al igual que en el Manierismo, que el instrumento de la representación y el medio en que ésta se realiza deje de ser asumido sólo como un medio y transmute en contenido. El convencimiento de un sustrato óptico fluyente va a configurar un rasgo manierista que también va ha ser determinante en el neobarroco y que dice relación con lo que actualmente conocemos en teoría literaria como la autorreferencialidad del lenguaje. Para el Manierismo dice Hauser lo siguiente: **“...así también en la literatura -especialmente en la literatura manierista- el lenguaje no es sólo un medio de expresión, no sólo principio y fin de lo conformable artísticamente, sino, a la vez, fuente de la inspiración, no sólo forma, sino materia y vivencia. La literatura del manierismo no es sólo, como toda otra, un arte vinculado a la palabra y cuyas raíces se hallan en el lenguaje, sino, además, un arte que surge del espíritu del lenguaje; un arte que no tanto aporta un contenido al lenguaje, cuanto lo extrae de él. La vivencia determinante del concepto del lenguaje y de la utilización de los medios lingüísticos debió de ser en la época del manierismo, la de que las palabras y los giros tienen su propia vida y poseen su propia fuerza creadora, es decir, la de que el lenguaje ‘piensa y poetiza’ por el escritor”**(idem;40). De más está repetir aquí

<sup>57</sup> Arnold Hauser. *Literatura y Manierismo*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1969.

<sup>58</sup> Severo Sarduy. *Ensayos Generales...* “...una nueva literatura en la cual el lenguaje aparecerá como el espacio de la acción de cifrar, como una superficie de transformaciones ilimitadas. El travestismo, las metamorfosis continuas de personajes, la referencia a otras culturas, la mezcla de idiomas, la división del libro en registros (o voces) serán... las características de esta escritura” (pg.266-267) Además de señalar un estrato óptico metamórfico, esta configuración de lo que Sarduy llama “el libro por venir” presenta las mismas características de plurimembración y plurimatismo que la crítica ha asignado a la obra manierista.

lo que ya hemos tratado anteriormente en este trabajo, baste recordar la frase sarduyana “el lenguaje nos piensa”. Continuaremos, más bien, exponiendo las ideas de Hauser en las que establece la concepción manierista del lenguaje, su relación con la metáfora y el sentimiento de mundo que esta relación expresa. Señala Hauser: **“ El predominio del lenguaje metafórico, la vinculación forzosa e irresistible a la metáfora es tan intensa en la literatura del manierismo, que en ella puede hablarse de un metaforismo ; y como esta tendencia a la metáfora procede, sin duda, de un sentimiento vital, para el que todo se halla en transformación e influencia recíproca, puede hablarse también de un metamorfismo que se halla en la base del metaforismo y le presta sentido en la historia del espíritu”** (idem; 59). En la escritura sarduyana metáfora y metamorfosis son los elementos complementarios básicos que constituyen el personaje, porque, bajo la idea de la no esencialidad y descentramiento del ser, permiten la constante transformación, el ser un ‘otro’: así, en la constitución de un personaje como Auxilio, Socorro o la misma Cobra, la metáfora es el elemento que permite la metamorfosis y, como otra cara de la misma moneda, la metamorfosis del personaje se concreta en la metáfora; tal como en el Manierismo, la dinámica de estos dos elementos permite al Neobarroco expresar un sustrato óptico fluyente en el que la naturaleza entendida como ‘canon de conducta a seguir’ o ‘imperativo’ determinante del ser son aniquilados, como también una visión homogénea de la realidad y de la sustancialidad de los objetos.

Ahora bien, el análisis de Hauser sobre el Manierismo nos va a aproximar a un punto medular de las proposiciones neobarrocas: éste, es la voluntad de circunscribir el hacer del arte en un ámbito estrictamente autoreferencial. Como ya vimos con Hauser, la obra manierista siempre tiene por referencia otra obra de arte o un canon artístico determinado y nunca a la naturaleza o la realidad sensible u objetiva; por otra parte, el artista manierista sostiene que el fin del arte consiste en ‘mejorar el natural’ siguiendo los modelos propuestos por el arte mismo<sup>59</sup> y no en su reproducción<sup>60</sup>. Con estos dos principios, contrariamente al barroco, el Manierismo comienza a configurar lo que el Neobarroco va radicalizar en grado máximo y que conocemos actualmente como autorreferencialidad. A este respecto, de la literatura Manierista Hauser dice lo siguiente: **“El relacionismo general significa un relativismo general, y no sólo en el sentido de que todo está en conexión con todo, sino también en el de que nada está centrado en sí mismo, y de que la totalidad no posee en ningún sitio un centro seguro. En**

<sup>59</sup> Emilio Orozco Díaz. *Introducción al Barroco. Tomo I.* Universidad de Granada, España, 1988. “Por otra parte, el principal teorizante del Manierismo, Lomazzo -en su *Trattato dell’ Arte della Pittura ,Scultura ed Architettura*, Milán, 1585-, vemos que, aun refiriéndose al retrato, acomodándose al principio del *decoro artificial*, afirmará que el *prudente pintor* cuando pinte al Papa o al Emperador no lo *represente en el acto que por ventura hacía, sino aquello que debía hacer* ‘ayudando y supliendo los defectos de la Naturaleza con el Arte’. Y este suplir o corregir a la naturaleza no sólo estima *se debe observar en esta parte, sino en todas las otras*. Naturalmente que para esa corrección ha de acudir a esa *idea* interior de la belleza, a parte de la imitación de las bellos modelos que ofrecen los grandes artistas.” (pg. 81)

<sup>60</sup> Severo Sarduy. *Cobra* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986. “Hay que corregir los errores del binarismo natural”. (pg. 12-13). “...A estas últimas, para corregir una vez más las leyes naturales...” (pg. 15). “Ya eres, Cobra, como la imagen que tenías de ti.” (pg. 180).

**parte, todo puede ser explicado por todo, pero, a la vez, nada puede ser explicado plenamente con nada. Todo se convierte en clave, y en esta escritura cifrada cada signo alude a otro signo**<sup>61</sup>,” (Idem; 60). Nada más propio de la escritura sarduyana que lo resaltado en la cita anterior. Ahora bien, la negación manierista de la naturaleza y de la realidad objetiva como referentes de la obra artística expresa un sentimiento cercanísimo al sentimiento subyacente en la autorreferencialidad neobarroca: la problemática situación del hombre frente a la Divinidad. Dice Hauser: **“Esto significa -completamente en el sentido de la teoría del arte manierista- que el artista no imita la naturaleza y que sus obras no las crea como sujeto de un talento dado por Dios, sino, más bien, en competencia con Dios.”** (Idem; 235). Como ya hemos visto, la competencia con Dios y el anhelo de Él, es la matriz de sentido que traspasa todos los órdenes del pensamiento sarduyano.

Finalmente, para mostrar la afinidad Manierismo - Neobarroco respecto de lo que estos dos estilos han propuesto como la finalidad del arte y la radicalidad que esta propuesta supone dentro de la historia de la cultura, consignamos una última cita de Hauser: **“ El Manierismo es arte radical que transforma todo lo natural en algo artístico, artificioso y artificial. La resonancia natural, la materia prima de la existencia, todo lo fáctico, espontáneo e inmediato es aniquilado por el manierismo y transformado en un artefacto, en algo conformado y hecho que -por muy próximo que esté al homo faber, y por muy familiar que le sea- se halla siempre a distancia remota de la naturaleza”.** (idem; 35)

Dada la notable cercanía que muestran en sus principios y sus fines Manierismo y Neobarroco pensamos, al igual que Ángel Kalemberg, que el arte actual latinoamericano en el que predomina la corriente neobarroca, es una modificación manierista del barroco, o mejor, una barroca puesta en escena de los principios manieristas. Por otra parte, la carga peyorativa que arrastra hasta el día de hoy el manierismo y que dice relación a lo ‘amanerado’, excesivo, exagerado y retorcido en la expresión de ‘formas vacías’, comienza a requerir una revisión teórica en la medida en que ese ‘amaneramiento’, unísonamente rechazado como expresión propia del ‘gran arte’, se propone como un rasgo característico de lo que actualmente conocemos con el nombre de Literatura Gay, rótulo éste bajo el cual se puede syndicar la obra de Severo Sarduy.

<sup>61</sup> Las cursivas son nuestras.



## 8.0 La Obra

Tres son las novelas a analizar en este trabajo, De donde son los cantantes, Cobra y Cocuyo , sin embargo, el eje principal de nuestra interpretación va a gravitar principalmente sobre Cobra, obra que tendremos como centro para desentrañar la ‘ red metafórica’ o ‘metáfora arquetipo’ señalada por Paul Ricoeur, y que a nuestra manera de ver es el concepto que permite enunciar y sostener una matriz de sentido y, finalmente, una poética para la obra creativa de Severo Sarduy.

No obstante lo propuesto como fin de este trabajo, debemos partir por despejar en la obra creativa del autor uno de nuestros primeros postulados y que dice relación a la proximidad entre ciencia y arte realizada por Sarduy, la que dentro de su programa escritural tendrá como objetivo ‘mostrar y diseñar el alejamiento de la creencia en realidades modélicas y arquetípicas’; alejamiento que, tal como vimos en la formulación del marco teórico, va a tener por fundamento la historicidad cósmica propuesta por la teoría del Big Bang. A continuación también trataremos de hacer ver las consecuencias y modificaciones que introduce dentro de la tradición literaria latinoamericana una escritura donde aparecen anuladas las realidades matricias.

### 8.1 El Mito-Máscara

Una de las consecuencias significativas que se desprende de la narrativa sarduyana

respecto de la literatura latinoamericana, es que asistimos en ella a la degradación y parodización de uno de sus motivos principales: el mito como discurso suprahistórico, explicativo y unificador de la realidad.

Mito en la cultura occidental ha significado la enunciación en virtud de la cual el hombre ha logrado re- unirse ( religare) con la divinidad ; el mito es el salto -rito- que permite a la conciencia hacer conmensurable el tiempo histórico con la temporalidad cósmica, es decir, con el tiempo sagrado igual a sí mismo, eterno<sup>62</sup> . Por el contrario, aquello que marca la escritura sarduyana es precisamente la degradación de esa temporalidad, pues si, como hemos visto en las explicitaciones de Sarduy, el suceso cósmico corre desde una explosión inicial de antimateria hacia una implosión final disolutora, resulta que está sometido, tal y como el suceso humano, aunque a otra escala, a una temporalidad histórica decretada por el principio y el fin: el cosmos no es ya la realidad modélica que, en el campo de lo simbólico, garantiza la aspiración humana a lo eterno. A partir de esta premisa, el pensamiento sarduyano instala la degradación como fundamento de una episteme y la impone en el nivel de la conciencia y de la creencia como el macro relato de la finitud, el transcurso en el cual el hombre no tiene más amparo de realidad que la otorgada por las distintas y momentáneas concreciones, transformaciones o instantes formales de la materia, máscaras éstas de una fuerza vital que se derrocha, a manos llenas , en la muerte.

Tenemos entonces que para Sarduy la exacerbación de la forma, tal y como se da en la naturaleza, no es otra cosa que la enunciación, a plena voz, que proclama la ausencia de los arquetipos o de las realidades matrices ajenas a la corruptibilidad temporal: la forma es la concreción accidental que se sostiene solamente en la articulación de su propia factura y no en la Idea. De la misma manera y en la medida en que la obra es la retombee del cosmos, el mundo narrativo es y se sostiene en la factura sónica, que adquiere en sus obras la dimensión de delirio, en tanto remite a su propia productividad y no a una metarealidad.

Es así como la narrativa sarduyana, dirigida a la pregunta por lo cubano o por lo latinoamericano, se descalza del mito, respondiendo a ella con la exposición de distinta realidades étnicas y temporales. Expone una estratificación de mundos y culturas que, por su misma dinámica, no se enuncian en un lenguaje único o narración unificadora: Sarduy no nos dice,-como la narrativa anterior o paralela a la suya- que lo cubano o latinoamericano sea la síntesis discursiva o poética de las culturas que en el continente se dieron encuentro, y que, finalmente, llegaron a conformar una metacultura traducible en un metadiscurso poético. Al contrario, ella muestra cómo esos estratos culturales, étnicos y temporales se han mantenido impermeables los unos a los otros<sup>63</sup> , válido cada uno y por sí solo, como lo esencialmente latinoamericano. Por ejemplo, en Cocuyo el mundo de la obra muestra objetos provenientes de distantes momentos históricos y

---

<sup>62</sup> Para una mayor precisión ver , Mircea Eliade. El Mito del Eterno Retorno. Arquetipos y Repetición Buenos Aires, Emecé editores. 1952.

<sup>63</sup> Esta constitución temporal se ve de manera ejemplar en Cocuyo .Ed. Tusquets, España, 1990. También en De donde son los cantantes. Ed. Seix Barral. Barcelona 1980.

diferentes culturas; es así como aparecen coexistiendo ventiladores (pg. 55), máquinas Singer (pg.62), el claxon de un auto (pg.80), una pitillera regalada por un capitán ruso en la que aparecen los símbolos del comunismo, la hoz y el martillo (pg.128), botellas de cerveza con etiquetas Hunter y Polar (pg.167), junto a la llegada de un barco cargado de esclavos negros para ser vendidos: **“...más lejos, el gemido de los esclavos, el lamento, las voces nasales reprochando, ya en el exilio, a los dioses de la tierra el haberlos abandonado y librado indefensos, con sus familias y animales, a las redes usureras de los traficantes blancuzcos”** (pg. 176). Más decidor todavía de la superposición temporal es el hecho de que en el momento en que desembarcan a los esclavos aparezca un objeto tan alejado temporalmente de esa realidad como es un televisor: **“En un tropel de bultos azules que bajaban a diestra y siniestra, lanzados por grumetes borrachos sin la menor precaución -se aflojó una polea: estalló contra un mástil en mil pedazos la pantalla gigante de un televisor- aparecieron, antes que los propios esclavos, los atareados distribuidores de esa mercancía que todos codiciaban y querían aprovechar y regatear.”** (pg. 180).

Por otra parte, la estructura de De donde son los cantantes se constituye a partir de la ficción de tres culturas, tres realidades étnicas -la española, la china y la africana- que conviven en la isla. Tres máscaras diría Sarduy, que a pesar de compartir el mismo espacio físico y de haber establecido las transacciones y negociaciones a las que obliga la convivencia, no llegan a fundirse en una máscara única, ‘esencial’, ni siquiera unívocamente referencial. Tan compartimentadas están las distintas realidades culturales expresadas por la obra, que el sólo intento de transitar de una otra desemboca en la muerte de uno de los personajes o en la desintegración. En el caso de la primera narración “Junto al Río de Cenizas de Rosa”, el General (cultura española), incapaz de seducir y apoderarse de Flor de Loto (cultura china), termina asesinándola mediante un mecanismo oculto en una pulsera de jade. En la segunda narración, “La Dolores Rondón”, el personaje cae en desgracia y muere por haber abandonado a los dioses yoruba en pos de las gracias y el poder del hombre blanco occidental. En la tercera narración, “La Entrada de Cristo en la Habana”, el Cuerpo de Cristo sufre una total desintegración al entrar en contacto con la realidad y el medio ambiente de la isla hasta quedar convertido en un puñado de escombros y aserrín; pero no sólo su cuerpo se corrompe, le sucede lo mismo a la emoción mística que profesaban Auxilio y Socorro en España. Tenemos aquí que todo aquello que aparece como esencialmente español, al ser llevado a la isla, transmuta en una carnavalización, en la que sólo podemos reconocer la parodia de las esencias. Parodia, corrupción y muerte son las fronteras infranqueables que impiden que los elementos propios de cada cultura lleguen a fusionarse y a constituir una sola identidad.

Otro de los elementos en que la historicidad cósmica postulada por la teoría Big Bag permite a Sarduy introducir cambios significativos en el campo de la literatura, es en la concepción de la naturaleza. En la escritura sarduyana la naturaleza no es ese lugar de remitencia mítica o de purificación del hombre, como sí lo es para una gran parte de la tradición de la literatura latinoamericana<sup>64</sup>, porque como ya vimos, la naturaleza es puro

<sup>64</sup> La concepción de una ‘Naturaleza Mítica’ es un elemento constante en nuestra literatura que va desde los Diarios de Colón hasta la literatura del Boom.

derroche formal -de formas.

Es por lo anterior que la escritura sarduyana no se propone como un enunciado estético unificador de la realidad, sino como evidencia de la factura, a nivel de lenguaje, que ha constituido la máscara americana. También como evidencia de la sucesión de máscaras que, dadas las múltiples culturas, ocurre en el continente, y desde las cuales, desde cualquiera de ellas - aún desde la sucesión misma-, el hombre americano puede enunciar válidamente su identidad. Esto significa dar cuenta de estratos de lenguaje, de pieles de lenguaje, que remiten a otras culturas no arquetípicas, en tanto ellas existen de manera intercambiable en el “nuevo continente”, como una imagen que se mira en otra imagen. Tal como señala Sarduy en su obra teórica: la violenta evidencia de la copia mina los fundamentos mismos del ‘original’ y entabla una dialéctica desjerarquizadora donde ya no tiene lugar la pregunta por el modelo, por la cultura modélica.

Es por esta transmutabilidad que puede nevar en la Habana, que las deidades africanas tienen su panteón en la cuenca del Caribe y que compiten en fe con la religión católica, tal como sucede en De donde son los cantantes. Ejemplo de esto en Cobra es también el capítulo “Diario de las indias”<sup>65</sup>, donde se reúnen la India Asiática y la India imaginada y descubierta por Colón ( el continente Americano) y que se hacen identificables con el nombre de un café de regular categoría . Se trata, en última instancia, de una disolución en lo múltiple de aquello que podríamos llamar propio o “esencial” de la cultura y, al mismo tiempo, de una proliferación de lo mismo facturado de distintas maneras, que por ello, impone la imposibilidad del modelo, anula la capacidad del mito de reunir, de re-ligar y deroga su función jerarquizadora, unificadora y explicativa de la realidad.

Sin embargo, desactivado el mito y su función, la escritura de Sarduy en un uso plenamente consciente de la ley de teatralidad, monta en su lugar, cubriendo su mismo universo semántico, la máscara, la factura signica y en última instancia, la parodia mítica: monta el discurso como despliegue escénico y pulsión generatriz de significantes idénticos a los del universo mítico, pero que apuntan a significados inversos o invertidos o simplemente distintos. Tenemos que en su obra el mito-máscara entra en juego con la historia, con la historicidad y tradición de lo que, para su escritura no llamaremos ‘mito original’, sino ‘inicial’. Juego que busca, precisamente, sustituir el origen por el inicio; sustitución que trae como consecuencia el devenir de ‘lo único’ en secuencia: desacralización que se realiza pero que no se ‘consume’ del todo, en tanto que busca instituir la concomitancia de lo “ otro” -lo profano- con la esencia de lo sacro. Es así como, por ejemplo, a través de toda la obra el personaje central Cobra está al mismo nivel místico de Cristo<sup>66</sup>.

De igual manera sucede en la escritura sarduyana con el arquetipo humano, como podemos observar en Cobra ( pag. 16), “ ***La Buscona acordaba citas por orden de certidumbre en el éxtasis : los contemplativos y espléndidos la obtenían para la misma noche; los practicantes y agarrados eran postergados por semanas y sólo***

---

<sup>65</sup> Severo Sarduy. Cobra. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1986.

<sup>66</sup> Este elemento aquí apenas enunciado será desarrollado más adelante cuando constituyamos la red metafórica.

**tenían acceso al Mito cuando no había mejor postor**". Resulta que este Mito femenino que produce fervor e induce a la **"muda contemplación"** ( pag. 15) es un travesti, una impostura, una máscara ultra feminizada que en su perfecta factura reemplaza ( reemplaza) a la mujer.

El arquetipo femenino también es deconstruido en aquello que se considera incuestionablemente femenino, en el modelo de la Madre... **"Caía en un sillón, de golpe, la Madre..."** ( pag. 16) . Este modelo lo representa una vieja alcahueta -travesti también-regenta del espectáculo y de la "fábrica de muñecas", en donde ella da a 'luz' la forma femenina de los travestis, al tercer sexo, transformándolos en mujeres perfectas:

**" Sí, porque llegaban los garzones en tal ambaje, que había que precipitarlos hacia donde todos los santos ayudan: eso hacía la Señora, Cosmética mediante. Salían del cubículo las muñecas en pleno esplendor del yin, crepitantes de joyas....A cada espectáculo aparecía una nueva ola de conversos, otro asopranado coro de trasgresores. ¡ Pronto caeremos en el estado de giovanismo - protesta la Señora - . Hay que corregir los errores del binarismo natural - añadía bembenistiana-, pero per piacere, señores, ¡ esto no es soplar y hacer botellas! ( pag. 13)**

Pero no sólo lo femenino es desconstruido por acción de la copia que compite a nivel de la concreción con él, minándole su status arquetípico; también lo masculino pierde su inmovilidad instituida y deviene en opuesto, para concretarse o mutarse no en el andrógino, ni, finalmente, en la hipermujer, sino en un ser estratificado, en un " animal heráldico" en donde la juntura de los estratos produce hacia afuera el grotesco y hacia la interioridad, el desgarró. Tal como sucede después de la transformación quirúrgica de Cobra: **"Me siguieron. Me hostigaron. Me acosaron contra un muro"** . Animal perseguido y emplazado a juicio en su evidencia última de natura - hombre- o contranatura - travesti- por un personaje-mamarracho, una vieja cuya descripción es la que corresponde en toda la escritura sarduyana a la de la muerte: **" ...El índice huesudo muy cerca de mis labios, gritó : Es él."** ( pag. 130).

Anteriormente dijimos que la naturaleza no se presenta en la escritura sarduyana como lugar de purificación, tampoco como el escenario propiciatorio en donde realizar el rito y vincularse con la realidad modélica, esto, porque es precisamente en ella donde se produce la trasgresión, y más aún, la inversión fundamental. En Cobra el personaje busca la transformación física que lo convierta en la perfección femenina, transformación quirúrgica que se lleva a cabo y que constituye el primer nivel de la trasgresión a la naturaleza. Pero en la obra se realiza un segundo nivel de trasgresión donde ocurre la inversión fundamental: la que convierte lo humano en animal, la que deconstruye lo humano para devenirlo - o involucionarlo- en su inferior, lo que constituye, según nuestro orden de creencias tanto culturales como religiosas, el último pecado **"... , ay, que le es dado al hombre..."**( pag. 104).

Si bien se nos dice que Cobra es travestizada -transformada- para 'encarnar' en el perfecto femenino, la descripción que se hace de ella inmediatamente finalizada la operación no es la de una mujer ni la de su idealización a lo "Greta Garbo" o a lo "Dama de las Camelias" como se señala en la obra; es la de una serpiente espléndida, plena de su naturaleza ofídica :

***“ Se quiere tragar un sapo. Dilata los cartílagos del cuello - húmedos ramajes ganglionares, anillos de apófosis blandas-, la piel sin poros : la garganta se expande : caja oval donde a la temblorosa torcaza, a la liebre aún dormida, enchumbarán, apretadas las esponjas de las amígdalas, chorros de jugo corrosivo, salivazos fénicos. Se le parte la lengua. Los colmillos le supuran : sangre verde”. (pag. 120)***

En esta transformación no sólo lo femenino y lo masculino son tergiversados en un “otro” posible que los contiene y los representa desde la impostura, sino que son llevados a su inferior y convertidos en ese animal heráldico, la serpiente, que reta en su factura el poder de la naturaleza, de la cultura y de Dios. Pero la serpiente no sólo representa simbólicamente la profanación, también representa la plenitud, aquello que al morderse la cola constituye el círculo perfecto de sí mismo, representa el ser que tiene la capacidad de regenerarse por su propia voluntad, porque encierra en sí misma su principio y su fin. Por eso es que Cobra encarna al mismo tiempo la degradación y el anhelo pleno por la perfección. Y es en esta conjunción, en esta tríada femenino, masculino y animal, llevada a cabo por la pulsión última y primera del deseo, donde la obra de Sarduy es esencialmente irreverente y trasgresora de la cultura en general, en la profundidad que toda generalidad esconde. También deroga, para la tradición literaria latinoamericana, el mito como discurso suprahistórico, explicativo y unificador de la realidad.

## 8.2 La Red Metafórica

En este punto de nuestro trabajo mostraremos cómo entre las tres obras ya mencionadas de Severo Sarduy se establece una red metafórica<sup>67</sup>, a partir de la cual se puede postular que la matriz de sentido que rige su obra creativa es el problema de la trascendencia y, dentro de esta matriz, más precisamente, el exilio de ella.

El análisis de las tres obras nos ha permitido rastrear una imagen constante en ellas: los pies; imagen que en cada obra aparecerá como un enunciado metafórico aislado, reducido a una o varias frases, pero que, puestas en relación las tres novelas, se ve que dicha imagen aparentemente atómica, en verdad configura una red de relaciones o ‘metáfora continuada’ que apunta a los significados de la divinidad.

Partiendo por Cobra vemos que la obra se abre con la descripción de la obsesión llevada hasta el delirio que sufre el personaje por transformar sus pies; descripción que en un sólo párrafo nos entrega magistralmente resumida la estructura de la obra:

*“Los encerraba en hormas desde que amanecía, les aplicaba compresas de alumbre, los castigaba con baños sucesivos de agua fría y caliente. Los forzó con mordazas; los sometió a mecánicas groseras. Fabricó, para mantenerlos, armaduras de alambre cuyos hilos cortaba, retorciéndolos con alicates; después de embadurnarlos de goma arábiga los rodeó con ligaduras: eran momias, niños de medallones florentinos. Intentó curatajes. Acudió a la magia. Cayó en el determinismo ortopédico. (p.*

---

<sup>67</sup> La explicitación de este concepto se encuentra en el corpus propiamente teórico bajo el título Modelo científico y metáfora.

11)

Los pies, esas partes de nuestro cuerpo que nos mantienen siempre pegados a la tierra, símbolos casi groseros e irrecusables de nuestra humanidad, metafóricamente<sup>68</sup> representan nuestra parte más terrestre, aquello que nos mantiene unidos a la realidad de “abajo”, mientras que el resto de nuestro cuerpo se despliega naturalmente hacia la realidad de “arriba” y así aparecen en la obra: **“Anclas planas la fijaban a la tierra: dejaban que desear los pies de Cobra, “eran su infierno”**<sup>69</sup> (p. 29). Para reducirlos, o mejor, para transformarlos, Cobra recurre a la magia siguiendo el **“Méthode de reduction de testes des sauvages d’ Amérique selon l’a veue Messire de Champignole serviteur du roy”** (p. 29); está dispuesta a “hipotecar su alma”(p.29); se inicia en la alquimia (p. 31); en un ritual de significados oscuros se cuelga, asida por los tobillos, al techo: **“Se había suspendido la reina, al techo, por los pies, ahorcado al revés”** (p. 32). Finalmente, contrae una infección que la corroe por dentro: **“ Pronto comprendieron su presunción. El mal carcomía por dentro. Los invadió una erupción blanca, una escarcha que iba ascendiendo, sarna arborecente que formaba en los tobillos dibujos coptos. Flores palúdicas, naves perforadas: los pies de Cobra iban al caos”** (p.34). Y, en la medida en que la corrupción, cuyo epicentro son los pies, va aumentando, Cobra -su parte de

**“arriba”-, va siendo cada vez más bella, más etérea: “Los dioses no escatiman su ironía: mientras más se deterioraban, mientras más se pudrían los cimientos de Cobra, más bello era el resto de su cuerpo. La palidez la transformaba. Sus crespos rubísimos, de cañamo, caían -espirales prerrafaelistas- descubriendo sólo una mitad de la cara, un ojo que agrandaban líneas azules, moradas, diminutas perlas”(p.35).**

Sin embargo, todo el proceso que tiene por fin eliminar los pies de Cobra, está constantemente remitido al problema de lo humano y a su aspiración de divinidad.

Es así como, inmediatamente después del párrafo inicial, donde se describe su obsesión por sus pies, tenemos la siguiente frase:

**Cobra. Dios mío -en el tocadiscos, como es natural, Soni Rollins- ¿ por qué me hiciste nacer si no era para ser absolutamente divina?... ¿ De qué me sirve ser reina del Teatro Lírico de Muñecas, y tener la mejor colección de juguetes mecánicos si a la vista de mis pies huyen los hombres y vienen a treparse los gatos? (p. 11).**

La relación con la divinidad continúa en el segundo capítulo. Primeramente, cuando está en plena realización de los rituales conducentes a la reducción, Cobra es llamada “ *ángel volcado*” - invertido, al revés- (p.32); ya cuando sufre la corrupción, la lepra, explícitamente es llamada “ángel caído” que debe ‘sudar’ para realizar su trabajo: **“Poco cedieron los pies: con hinchazones respondían a ungüentos, a fricciones con roncheras y eczemas. Trabajosamente se desplazaba Cobra en escena...Sudaba la**

<sup>68</sup> Por otra parte, los pies representan las únicas partes imperfectas del cuerpo de Cobra en la medida en que conservan la forma masculina: ellos simbolizan claramente la sexualidad fáctica más no síquica y emocional del personaje, el sexo masculino, por lo tanto evidencian el error de la naturaleza al producir un sujeto en el que fisis y siquis no coinciden.

<sup>69</sup> Con esta frase abre el segundo capítulo, a continuación de ella se reitera el párrafo con el que abre el primero.

**gota gorda el ángel caído.**” (p. 33). Ángel castigado, podemos decir válidamente nosotros, basándonos en todos los relatos de nuestra cultura occidental, en los cuales aquel que aspira a poseer la divinidad plena es sometido al castigo eterno o entregado a la muerte; más aún, esta descripción nos remite al relato bíblico de la expulsión del paraíso, por la cual, cometido el pecado, el hombre caído debe ‘ganarse el sustento con el sudor de su frente’. Inmediatamente después, ante la inminencia de la muerte, Cobra y la Señora capitulan<sup>70</sup> (p.35), se rinden<sup>71</sup> ante esa realidad superior con la cual han entrado en guerra<sup>72</sup>, precisamente por aspirar de manera *absoluta* a ella. La capitulación adquiere la forma de la penitencia, y significa cerrarse competamente al deseo, negar los sentidos, el cuerpo; es decir, anular el deseo de ser plenamente ‘divina’<sup>73</sup>, y, anular también esos elementos constitutivos que inducen lo humano al pecado. No obstante esto, Cobra y la Señora negocian su rendición:

*“ En una tableta de bambú, que luego dividieron en dos, redactaron un contrato con los dioses: prometían respetar la gimnasia, la higiene sexual y la dietética; exigían en cambio la cura y reducción inmediatas. Con esa escritura como talismán, la Señora subiría a la montaña; parada en una tortuga y surgiendo entre los jinjoleros, un Inmortal le entregaría en un cofre de laca el producto de la novena sublimación; éste, debidamente aplicado, operaría el milagro. Los Innombrables no fueron del todo insensibles a esa mística...”* (p.37)

Dada la relación que se establece entre la imagen de los pies y la realidad trascendente, la pregunta: “ ¿por qué me has hecho existir si no era para ser absolutamente divina?”, no debe ser leída sólo en su forma aparente, como un cliché del lenguaje o jerga gay que tiene que ver con una performance del mundo del espectáculo, sino como el cuestionamiento - reclamo, querrela- último que efectúa el ser humano a la divinidad por su propia esencia divina. La lectura profunda de ella debe ser la siguiente : “ Dios mío, por qué me hiciste existir si no es para ser *absolutamente* igual a ti”, y, el texto que sigue a continuación, debe ser entendido de la siguiente manera: ¿De qué me sirve reinar sobre el mundo -el mundo del ‘homo faber’, de las máquinas- si soy imperfecta?. Si bien es en el orden de lo Superior en donde se inscribe el significado de la citas

<sup>70</sup> Capitular es un verbo utilizado en la jerga castrense para señalar la entrega y rendición del vencido.

<sup>71</sup> Anotemos aquí que, según todos los mitos primitivos -de los cuales no están excluidos los judeo-occidentales-, el surgimiento del cosmos va siempre antecedido por la lucha y victoria de un héroe-dios sobre un animal acuático símbolo del caos que generalmente tiene la forma de una serpiente. Ver Mircea Eliade, Op.cit. pp. 65-86.

<sup>72</sup> La rendición de Cobra y la Señora a la divinidad pasa primero por una vuelta a la naturaleza, esa entidad de la cual han renegado en la medida en que buscan la transformación física: “Viendo que así no empeoraban volvieron a creer en la Naturaleza...” (p.34). Dentro del contexto mítico en que se inscribe el proceso podemos comprobar que la renovada creencia en la naturaleza implica de suyo una rendición al orden divino: “...de hecho, para los “primitivos”, la naturaleza es una hierofonía, y las “leyes de la naturaleza” son la revelación del modo de existencia de la divinidad.” Eliade. Op. cit. p. 73.

<sup>73</sup> Evidentemente nos alejamos de la interpretación en la que “el ser otro” sarduyano se ha vinculado a la transformación sexual o a la lectura lacaniana del sujeto. El deseo de “ser otro” lo interpretamos como la aspiración a poseer en cuerpo y alma la naturaleza divina.

anteriores, insertas en la problemática homosexual, nos van a develar los motivos por los cuales el sujeto expresado en la obra sarduyana se alza en rebeldía en contra de realidad trascendente<sup>74</sup> Entendidos de esta manera el símbolo de los pies y la pregunta, encontramos la escisión del personaje desplegada en dos núcleos fundamentales que se abren en un juego de cuatro opuestos<sup>75</sup>: Por un lado, masculino / femenino como error natural, lo que pone en tela de juicio la perfectibilidad de la naturaleza, y por otro, divinidad perfecta / imperfección humana, que pone en tela de juicio la perfectibilidad de la divinidad, en tanto lo segundo está hecho a la imagen y semejanza de lo primero, mas, sin embargo, sufre la lepra de la imperfección, la falla, la caída.

Las dos escisiones anteriores son las que determinan que el personaje entable querella ante esas dos realidades que se le presentan como superiores. Son también las que suscitan el anhelo, el deseo trasgresor; única instancia humana que, según la escritura sarduyana, no está regida por esas realidades superiores : el deseo, pero deseo humano de ser divino - el libre albedrío-, es, entonces, la pulsión que desata y valida la transformación; es aquello que, descontando los imperativos de la naturaleza y de la divinidad, queda como lo esencialmente humano.

Aunque son muchas más las referencias entregadas por la obra que vinculan el proceso de transformación de los pies de Cobra a la realidad trascendente, dejamos el análisis de esta imagen hasta aquí, para retomarla más adelante cuando ya hayamos visto qué sucede con ella en las otras obras.

### 8.3 De donde son los cantantes: *El Rey de los pies rajados*<sup>76</sup>

En esta obra el símbolo de los pies comienza a configurarse en la narración de Dolores Rondón en el momento de su caída del poder. Consignamos este hecho porque Mortal, personaje en el que el símbolo comienza a operar con los sentidos de la derrota y la caída, después va a transformarse en el Cuerpo de Cristo<sup>77</sup> . Además de los sentidos de

<sup>74</sup> Remitimos a los aportes teóricos de Dona Haraway expuestos en este trabajo bajo el título Cyborgs. Los mecanismos Narrativos.

<sup>75</sup> Los cuatro opuestos a partir de los cuales se configura una cosmogonía son un símbolo constante en toda la obra sarduyana: por ejemplo, en De donde son los cantantes aparecen de la siguiente manera: "...el conjunto es un trébol gigante de cuatro hojas, o un animal de cuatro cabezas que miran hacia los cuatro puntos cardinales, o un signo yuruba de los cuatro caminos..." (pág 20-21). En Cobra los cuatro elementos están representados por Totem, Tundra, Tigre y Escorpión, los cuatro dioses de la desintegración: "Cuatro demonios desgrefñados y negros le hacen musarañas mientras devoran cuerpecillos a dentellones" (p. 196). En Cocuyo, después de la fuga y el exilio los cuatro elementos aparecen en una fuente: "Se acurrucó junto a una fuente de mármol con cuatro delfines, cuyos borbotones frescos trataba de alcanzar" (p. 54).

<sup>76</sup> Op. cit. pg. 124

la derrota, es necesario resaltar en esta escena otros elementos que, más acrecentados, posteriormente caracterizarán la figura de Cristo; estos son, por ejemplo, la presentación del personaje como un apestado, el inmenso sentimiento de tristeza, la sensación de encontrarse infinitamente distante de la misericordia del cielo, el llanto del personaje por la propia percepción de su ser, y por último, los pies de Mortal sobre una mesa, imagen que se retoma en la cita subsiguiente en la que los pies de Cristo, desprendidos del resto del cuerpo, aparecen sobre una tabla de madera. Ahora bien, remarcar la transformación que se da en la obra de Mortal en Cristo, cobra importancia para nuestro análisis en la medida en que el surgimiento de la figura divina va precedido y prefigurado en la narración por los sentidos de hombre caído, quien enfrenta el juicio final habiendo perdido ya la gracia:

**“Dolores:.. “ ¡Qué el cielo se parta sobre mí! Ya llega Mortal por la escalera de servicio, escondido, como un apestado, llorando, con los pies hinchados.”**

**Mortal: ¡Qué dolor en los pies! ¡Qué tristeza!...¡Silencio! No quiero llantos, sino una palangana de agua caliente, algo donde meter estos pies que crecen, que se hinchan. Narrador Uno: Así llegamos a la última etapa, al juicio final: Dolores sale del baño y se encuentra con Mortal, descalzo, con los pies encima de la mesa...” (p. 81)**

En “La entrada de Cristo en La Habana”, tercera y última narración de De donde..., el símbolo de los pies va a funcionar de manera inversa a como lo hace en Cobra. En esta última novela, como vimos, el símbolo va a regir el deseo del personaje por acceder completamente al orden de lo divino; es decir, describe un movimiento de lo bajo hacia lo alto. En “La entrada..”, el símbolo rige la ‘encarnación’ de Cristo, la que desemboca en la total corrupción y desintegración del Cuerpo Divino, describiendo un movimiento de lo alto hacia lo bajo. Este doble impulso distinguible al aproximar las obras, tiene que ver con un proceso de significativa importancia, en la medida en que describe dos movimientos contrarios: uno de ellos corresponde al enaltecimiento de Cobra, y el otro a la degradación de Cristo; es así que la escritura sarduyana configura un espacio en el cual, finalmente, estas dos figuras se encuentran en un mismo nivel jerárquico y entablan una relación que permite la concomitancia de lo profano y lo divino.

Para poder observar cómo estos dos personajes llegan a establecerse en el mismo nivel jerárquico, es necesario realizar un ‘contrapunteo’ entre las descripciones de sus pies entregadas por las dos obras, esto, para hacer evidente cómo a partir de ellos se despliega la red metafórica anteriormente señalada.

La primera imagen que se nos entrega de Cristo es la de una estatua de madera -muñeco desarmado- desposeída de sus extremidades:

**“Despatillado en un rincón del escaparate, los codos doblados contra el pecho y los brazos en rodajas, descansaba el Redentor, el sin pies ni cabeza<sup>78</sup> ... Sobre una tabla de madera blanca, entintada del letrero HANDLE WITH CARE, estaban**

<sup>77</sup> “ En La Entrada de Cristo en La Habana, Mortal es un joven amante ausente que va a metaforizarse en Cristo” ( pg.152)

<sup>78</sup> El proceso de desintegración, la ‘nada’ en que se va a disolver el Cuerpo de Cristo comienza a prefigurarse con una frase anteriormente pronunciada por Dolores Rondón: Dolores:..¡Qué grande eres, Nada! ¡Qué sin bordes! Tú, única: dios sin pies ni cabeza. A ti mi vida, río inmóvil” (p.82)

**expuestos los pies...” (p.118)**

Los pies de Cristo presentan la misma forma física que los de Cobra: los del primero son planos (pg. 118), los de Cobra son ‘anclas planas’. Por otra parte, en el caso de Cristo, el proceso de asumir los pies está presidido por dos elementos de significativa importancia: la duplicidad y la muerte<sup>79</sup>. La duplicidad se realiza cuando Cristo, al estar ya parado, se mira en un espejo (p. 119), y su figura se describe **‘duplicada en un río de azogue’** (p. 120). Aquí, la duplicidad, marcada por el hecho de asumir los pies, despliega sentidos hacia el proceso de encarnación del Ser Divino en un cuerpo corruptible, estableciéndose así el hito con que se inicia el proceso de degradación. De igual manera Cobra, después de haber transformado su cuerpo -pies- encarna en un cuerpo que va rápidamente a la corrupción; sin embargo, como vimos en una nota anterior, es precisamente por la lepra que la corroe que su cuerpo adquiere las características de una ‘belleza divinizada’ y es descrita como un ‘ángel’. Es necesario señalar otro elemento coincidente en el proceso de los personajes de asumir otro cuerpo; inmediatamente terminada su transformación, Cobra también se mira en un espejo de características semejantes al de Cristo: **“...al crepúsculo, una practicante nativa de Bilbao le presentó un cristal circular azogado<sup>80</sup> provisto de un mango. Cobra se contempló largamente...”** (p. 121).

La muerte es la sentencia explícita, el destino final y fijado, de la procesión de Cristo por la isla (p. 120); explícitamente ‘lo espera el sepulcro’ (p.121). El destino, o más bien, la sentencia irrecusable para el pecado de Cobra, también es la muerte (p.195); en este sentido, las dos narraciones se nos presentan como la minuciosa bitácora *-el currículum mortis-* que nos describe la aproximación de los personajes a ese instante.

Retomando el símbolo configurador de la red metafórica, debemos señalar que la pudrición de Cristo comienza claramente por los pies: **“Blanco y verde, se le abre en las manos reseca, en los pies perforados el óxido de los clavos, flores de tétano”** (p. 122). Respecto de Cobra, recordemos brevemente una descripción de sus pies consignada en una nota anterior, en la cual estos aparecen igualmente perforados: **“...Flores palúdicas, naves perforadas: los pies de Cobra...”** (p. 34). Aquí, los pies perforados de los dos personajes constituyen un claro ejemplo del proceso de degradación y enaltecimiento que venimos señalando, en tanto la simetría de la descripción determina que la figura de Cobra asuma los sentidos místicos del martirio de Cristo, produciéndose así la concomitancia de lo sagrado y lo profano.

En la medida en que Cristo se va ‘humanizando’ - ‘encarnando’, ‘corporizándose’,- hasta llegar a toser y padecer artritis (p. 126), su imagen sufre un vertiginoso proceso de degradación, a tal punto, que es descrito como una **“una estampita de rifa”** o un **“títere mal cosido”**. En este sentido, lo humano, simbolizado por el hecho de asumir los pies y con ellos una lepra progresiva e imparable, es el elemento que hace que la figura de Cristo involucre a un nivel inferior y que la narración muestre cada vez con mayor fuerza a un Dios ‘contaminado, enfermo de humanidad’. Contrariamente en Cobra, como ya vimos en citas anteriores, los significados divinos asociados a la pudrición de sus pies

<sup>79</sup> En Cobra también, como vimos, el proceso de transformar sus pies va presidido por la muerte.

<sup>80</sup> *Las cursivas son nuestras.*

hacen que evolucione a un nivel superior. Por otra parte, el proceso de transformación al que se somete el personaje, tiene directa relación con el desprendimiento del cuerpo, concebido aquí como materia grosera e inmundicia; este cuerpo ‘diabólico’, ‘menesteroso’ y que da ‘asco’, es representado por Pup, ‘la doble mostruosa’ de Cobra. Una escena en que la podredumbre de los pies de Cristo configuran una imagen totalmente degradada es la siguiente:

**“- ¡Mazamorra! ¡Pústulas en el pie! ¡Se pudre, sí! ... De allí salió en rastra. Enyuntadas, Lo tiraban Auxilio y Socorro. Él iba de pie, las manos esposadas, amarrado a un madero<sup>81</sup>. Le habían quitado la corona y puesto un sombrero de ya rey<sup>82</sup>, porque lloviznaba, echado jugo de limón en el pie y agua de colonia en la cabeza. Para que la llaga no se Le viera, Lo habían rodeado de búcaros con flores de cera. Así El Podrido emergía de un jardín opaco, que no deshojaban las sacudidas del carro. Caían en cunetas. Se atascaban en lodazales.” ( p.130).**

Como dijimos, el desprendimiento del cuerpo significa para Cobra evolucionar hacia un nivel superior, pero el movimiento hacia lo alto, cuya finalidad es convertir al personaje en un ‘Cristo de mosaico’, debe pasar por la muerte de Pub, ‘el residuo grosero de Cobra’. Este proceso de desprendimiento, muerte y ascensión aparece en la siguiente escena, en la que el Instructor le dice a Cobra lo que es Pub para ella:

**“Tu escremento, tus senos falsos, ¡que asco!: cuerpo de ti caído que ya no eres tú. ¿Vas a ocuparte de lo que le suceda, tú que serás perfecta, escueta como un ícono?” (p.113)**

De tal manera la infección de lo humano se apodera de la figura sacra y disminuye su naturaleza divina, que Auxilio y Socorro lo encomiendan a San Lázaro para que **detenga ‘la lepra galopante’**<sup>83</sup> (pág 131). Este mismo hecho se da en Cobra, sin embargo, como vimos, la Señora no la encomienda a las divinidades, sino que entabla una suerte de negociación en la que ‘exige’ el restablecimiento del personaje, dando a entender con el acto imperativo opuesto a la súplica, que Cobra se encuentra en el mismo nivel jerárquico de esas entidades.

A los dos personajes la infección les llega hasta la cintura, a Cristo le abarca el sexo ausente pero aludido, de igual manera a Cobra. En los dos casos ‘el mal’ es la carga semántica que recubre el hecho. Del primero se dice lo siguiente:

**“Socorro (los ojos exorbitados): ¡El mal royendo! Por cierto que la felpita de los lóbulos y las perlas de los pendientes rozandoLe la ingle Lo contentaron de gran manera. ¡Qué lástima que no hubiera una cámara fotográfica a la mano: sonreía!” (p.132).**

Ahora la descripción de esta misma circunstancia para Cobra:

**“...era para desalojar el demonio cadavérico que se había apoderado de su tercer campo cinabrio -bajo el ombligo y cerca del Mal Aliento-, ser maléfico, apostado**

---

<sup>81</sup> En el capítulo “La iniciación”, cuando ha asumido el género maculino, Cobra, lacerado, también es atado a un árbol. Esta imagen se analizará más adelante en Cocuyo cuando revisemos la figura de San Sebastián Inmolado.

<sup>82</sup> El hecho de sustituir la corona por un sombrero de paja es un signo claro de degradación.

<sup>83</sup> En esta escena se dice que Cristo padece de ‘fiebre en un sólo lado’: este lado enfermo es su naturaleza humana.

***en los pies, que le vaciaba de esencia y médula, le desecaba los huesos y blanqueaba la sangre.”(p.36).***

En el recibimiento de Cristo por parte de las damas de Santa María del Puerto del Príncipe, se va a configurar una escena que guarda estrechas similitudes con la del capítulo “Qué tal?” de Cobra . En las dos escenas comparadas, cuando ya la corrupción de sus cuerpos es total, los dos personajes van a ser violentamente perseguidos y atacados por la multitud. Sucede también un hecho de significativa importancia en De donde...: el mundo de la obra pierde aquí el carácter provincial y adquiere las características de las grandes ciudades que priman en Cobra; es así que en un contexto totalmente urbano los dos personajes toman la imagen y el sentido de un animal acosado al que se le niega todo resquicio hacia adonde huir.

De esta escena, en primer lugar, anotaremos un detalle de la vestimenta; como vimos, a Cristo se le sustituye la corona por un sombrero, el que le es arrebatado por el viento (p.132). A Cobra que huye, se lo arrebatara una pordiosera (p.127). Recordemos que la ciudad es ese ámbito construido por los hijos de Caín en el cual pretende inútilmente ocultarse del Ojo de Dios; en este espacio hostil, cuando ya han llegado al punto más bajo de su caída, Cristo y Cobra quedan des-cubiertos.

Las damas camagüeyanas acusan a Cristo de ‘corsario’, lo llaman ‘ángel de alzados’, ‘viento de leprosario’, ‘salazón del agua’ (pág 132). A Cobra la desprecian hasta los mendigos, la acosan los borrachos (p. 126).Cobra y Cristo huyen, tratan de esconderse en un ambiente que no les proporciona ningún amparo: Cobra: ***“huye a lo largo del andén, entre rejas mohosas, por angostos corredores y escaleras de peldaños resbaladizos, húmedos.”*** (pág126). Cristo: ***“Si huían hasta las grutas de hormigón armado, o se escondían junto a los ríos, en las fondas sobre pilotes abandonadas, la cuadrilla los escoltaba -y el zumbido sordo-, formando una V cuyo vértice, un aparato con dos propulsores, planeaba sobre Su cabeza, como una paloma del Espíritu Santo.”*** (p.135).

Los dos personajes totalmente equiparados parecen como los vencidos y ante el deterioro de su cuerpo lloran:

***Cristo: “...Él quiso que lo abandonaran a Su suerte..., que Lo dejaran podrirse en el marambú... Lo encontraban por la mañana reblandecido, lloroso, picoteado de pájaros. (p. 136). Cobra: “... un manchón negro le rodaba desde los ojos, la sombra azul emergía alrededor de la boca. Salió llorando.” (p.129).***

En las dos escenas la presencia del agua es elemento que marca el mayor grado de corrupción. En el caso de Cobra no deja nunca de llover, ***‘el agua la trabaja, la (co)roe’***. A Cristo se le sustituye la corona por un sombrero porque llovizna, además, atraviesa un río crecido; el agua le produce un doloroso deterioro del cuerpo (p.131).

Los dos episodios de la persecución presentan un elemento común que produce gran sorpresa en “La entrada de Cristo...”: la aparición del metro y, por consiguiente la ambientación absolutamente urbana. En el Caso de Cristo tenemos lo siguiente:

***“El Bruno las tocó y les señaló la boca de un subterráneo. Se hundieron en las escaleras mecánicas, bajo un panel de SUBWAY. Con Él y la rastra a cuestras atravesaron un merendero (ay, pero ya los dedos del pie Le chorreaban pus, se Le caían en pedazos) los cabarets del River Side (las pústulas Le habían comenzado***

**en la otra pierna y, como, un cinturón de medallas podridas, Le rodeaban el vientre), pasillos con amplificadores; en la radio del medio día los golpes de gong, las sopranos de los programas chinos maullando y los anuncios de jabón Candado. Lo bañaron en azufre, subieron contentos, por el ascensor de la otra boca del metro...” (p.135).**

Cobra viene viajando en el metro:

**“En el aire estancado del túnel entra, lento, el metro.” (p.125); “Atrás queda la abertura, en medio de la acera, la escalera hundiéndose, los tallos de cerámica que se alzan, se bifurcan, se incurvan, envuelven el letrero del METRO “ (p.129).**

Y en este espacio -el del metro- se circunscribe un hecho que tiene que ver con ‘hundirse’ en el subsuelo, desaparecer por una de las ‘bocas’ de entrada, transitar por ‘el mundo de abajo’, y reaparecer por otra ‘boca de salida’: la negación del personaje. Inmediatamente antes de que aparezca el metro en la narración, Cristo es desconocido, y por lo tanto negado, por la multitud: **“... Él, cuyos signos -peces paralelos, coronas, cruces y clavos- ennoblecieron el vidrio de todos los pisapapeles y, en el cemento, gastados por la lluvia, los medallones de todas las fachadas, Él, que aparecía en tantos retratos de familia.Y sin embargo no Lo reconocieron.”** (p.133). Ante la negación, Cristo quiere ‘perdersé en los laberintos de los fabricantes de ángeles’; es necesario anotar que el deseo de perdersé de alguna manera configura aquí un elemento común a todos los personajes que venimos analizando: el deseo de ser otro.

Para Cobra la negación tiene un movimiento inverso. En este momento de la narración el personaje ya ha sido convertido en mujer: **“Desde los pies hasta el cuello es mujer; arriba su cuerpo se transforma en una especie de animal heráldico de hocico barroco.”** (p. 126); sin embargo es reconocida como hombre; es decir negada como el ser al que aspiró:

**“Me siguieron. Me hostigaron. Me acosaron contra un muro. Lentejuelas negras en las mejillas, anillos lujuriosos en los dedos, flecha de brillantes sobre el pompón de canas, del grupo surgió una octogenaria pintarrajeada. Se acercó contoneándose, cantando, gangosa, en falsete: -¿Qué tal?- me preguntó, imitándome. El índice huesudo muy cerca de mis labios, gritó: -Es él.”** (p.130)<sup>84</sup> .

El tránsito por el metro -subsuelo- y la salida de ahí significa el derrumbe total de los dos personajes. Cobra, corroída, desgastada, es reconocida, devuelta de un plumazo a aquello que quiso dejar de ser. De Cristo, después de haber sido bañado con azufre dentro del metro, se señala lo siguiente: **“A Auxilio le rompía los tímpanos el estrépito de los autogiros; a Socorro el corazón la corrupción del corpus Christi .”**<sup>85</sup> (p. 135).

Otros elementos vinculan a Cobra y Cristo; por ejemplo, en la medida en que Cristo se va acercando a la ‘muerte’<sup>86</sup>, la narración establece un juego de referencias que dice relación a un proceso de travestización en el que se lo asimila a Greta Garbo<sup>87</sup> (p.138), también a la virgen de la misericordia (pág, 144). Por otra parte, si bien el Cuerpo de

---

<sup>84</sup> Aquí termina la primera parte de la novela que se titula Cobra I. Sin embargo la imagen de Cobra -entristecido animal heráldico- rondando por los alrededores del metro aparece en la segunda parte de la novela, cual si fuera un espectro fijado en el momento de su perdición. Ver p. 143-144.

<sup>85</sup> Las cursivas son nuestras.

Cristo no aparece colgado al revés, como sí reiteradamente el de Cobra, su nombre aparece de esta manera: **“... jardines negros. Caían; en los pétalos, incompleto, al revés, impreso Su nombre, roto.”** (p.143).

Finalmente, cuando el Cuerpo de Cristo entra de manera definitiva en la muerte, se sucede un hecho que se viene anunciando con anterioridad<sup>88</sup> : Cristo baila y pasa a otro estado del que no se dice explícitamente que sea el Reino de los Cielos, pero que se le parece mucho:

**“Sabía que iba a bailar. Que bailar es encontrarse con los Muertos. Que quien bien baila, entra. Se vio desmoronar. Cayó en pedazos, con un quejido. Madero al agua. La pelada, la leprosa. Su cabeza partida en dos. El hueco vacío de los ojos, los labios blancos y perforados... Y los tres pasos, el eructo, el primer compás. Dio un salto. Dos pasos más, dos pasos. Llevaba el ritmo con las manos. Daba una vuelta. con un pañuelo blanco. Bailaba en un sólo pie... era rubio y bello. De blancos pies. Giraba. Del otro lado. Superpuesto a sí mismo. Era rubio. Estaba desnudo. Con un pañuelo blanco. Volvía a gritar. “¡Azúcar! -Le gritaban. Reía. Llevaba pulseras de oro, menos brillantes que sus ojos.”** (p.148).

Y entonces, el mundo que se había detenido, vuelve a vivificarse:

**“No supo que la nieve se detuvo...<sup>89</sup> Hubo sol. Pasaron otra vez, llenos, rechinando en los raíles, echando chispas, los tranvías. El río corrió. Se soltaron los barcos.”** (p. 149).

Hasta ese momento redentor llega la simetría entre Cristo y Cobra. Cobra también baila, pero, como sabemos, no llega al Otro Lado; Cobra se pierde en la muerte. Inmediatamente antes de iniciarse la conversión, en un casino de mala muerte, Cobra tiene que realizar su acto, pero la emoción premonitoria que la asiste es totalmente opuesta a la de Cristo:

**“A las seis de la tarde Cobra empezó a pintarse. A las ocho, frente al espejo, aguardaba en el camerino. A las diez sonó el timbre para el primer espectáculo. Cantó una “Cumparsita” sin énfasis. Cuando llegó su bailable le entró una flojera en las piernas. Arrastrada por la adivina y a fuerza de coñac entró en escena. - A Dios dedico este mambo -musitó cuando rompieron los tambores.”** (p. 98).

Tal como Cobra, Auxilio y Socorro<sup>90</sup> -esos travestis poseedores del secreto de la perpetua transformación, quienes en estado místico van a buscar a Mortal-Cristo a España; imprimen en su cuerpo la palabra del Señor y bailan así ante la muchedumbre (p. 137); a

<sup>86</sup> La muerte, como dijimos, tiene que ver con un proceso de humanización; ya en esta parte, el madero, la estatua de Cristo, comienza a hablar: “Entonces comprendió que estaba hablando. Se oyó decir: “Me estoy helando por dentro.” (p. 141)

<sup>87</sup> Greta Carbo es uno de los prototipos femeninos que más aparece en la obra, tanto teórica como creativa, de Sarduy. Ver Cobra p. 103. Ensayos Generales... p. 248-250.

<sup>88</sup> Se anuncia de esta manera: “A Él se le iban los pies, los ojos, detrás de la banda oscilante de textos: quería bailar, sabía que el baile es el nuevo nacimiento, que después de la muerte nos enfrentarán con la orquesta de mambo.” (p.138).

<sup>89</sup> **En la obra de Sarduy la nieve significa la muerte, tal como lo señala Roberto Gonzáles Echavarría en su obra La Ruta de Severo Sarduy Ediciones del Norte. U. S. A., 1987.**

quienes Él llama “Bienaventuradas ” (p.141); lo amaron como nadie y lo acompañan hasta el último instante- tampoco alcanzan el lugar de la salvación y mueren:

**“Entonces atravesaron la plaza las Fieles, las Parcas. Lo fueron recogiendo, buscando en el fanguero. Pedazo a pedazo. Lo envolvían en un paño, con amor, con cuidado. Se volvieron apresuradas. Ya iban alcanzando los portales cuando, desde los helicópteros, llovió la balacera.” (p. 149).**

## 8.4 Cocuyo: Los Pies Lacerados.

En Cocuyo también tiene una gran importancia el símbolo de los pies; en esta novela aparece como la marca de aquellos seres a los que las circunstancias, ensañándose con ellos, han llevado a conocer y a habitar un mundo donde la aberración humana se despliega sin límites ni control.

En Cocuyo los pies lacerados van a ser el santo y seña de los humillados; y es, precisamente, a partir de la humillación, que la obra constituye una red de relaciones de donde finalmente emerge la figura del Crucificado. Sin embargo, esta novela introduce una variación respecto de las dos anteriormente analizadas; aquí, junto a la figura de Cristo aparece claramente perfilada la figura de San Sebastián Inmolado<sup>91</sup>, la tercera figura asociada a Cobra y Cristo, a partir de las cuales la narrativa sarduyana completa una trilogía cuya matriz de sentido es la trascendencia y el doloroso exilio de ella.

Ahora bien, este juego de remitencias de significados entre las imágenes de los personajes principales de las tres obras analizadas, es lo que nosotros hemos llamado red metafórica; concepto que se constituye al tomar cada una de la obras como un enunciado metafórico que puesto en relación con los otros, los espejea, incluye y metaforiza.

Tal como en Cobra y “La entrada de Cristo...”, en Cocuyose da la violenta persecución del personaje, y aquí también la ‘infección’ se focaliza en los pies: **“Los gritos acusadores de los leprosos le cayeron encima como una lluvia<sup>92</sup> de piedras quemadas y de ceniza a través de la cual lograba apenas moverse; una parálisis que conocía muy bien iba ganándolo, tetanizándolo, subiéndole desde los pies.”** (p.

<sup>90</sup> Auxilio y Socorro también están marcadas por el símbolo de los pies con los significados que hasta aquí hemos señalado y reproducen la imagen de Cobra colgada al revés: “Las Cabezas de Perro se imaginan: en levitación, ángeles descompuestos, armadas de cubos estriados, la cabeza al revés, los falsos cabellos -tiaras de piedras y palos-, cayendo, oro en el oro, en una copa que alzan en las manos. Un pañil las viste y en él, pliegues concéntricos, se insinúan codos y rodillas. Éstos se tocan (y en cruz), porque las Princesas son dos saltimbanquis, y el suelo las letras de un evangelario.” (p.96).

<sup>91</sup> San Sebastián es la figura profana que en la historia del arte refiere a la figura de Cristo. Además, ha sido asumido por la comunidad homosexual como el santo de referencia.

<sup>92</sup> **Recordemos que la lluvia marca en Cristo y en Cobra el momento más alto de descomposición, el momento de su caída.**

51). De igual manera que a Cobra, en una escena en que Cocuyo va a ser vejado y martirizado, los pies aparecen fijando al personaje, amarrándolo al piso, a la ‘realidad de abajo’ (p.99). Más adelante, inmediatamente después de que Cocuyo ha sido doblemente desvirgado<sup>93</sup> en un tugurio por dos prostitutas, presencia en el mismo lugar la danza de un muchachito que claramente se enmarca dentro de los significados de la degradación (p.139). En este baile la descripción resalta los pies y la vestimenta del niño: lo cubre solamente un paño blanco de lino amarrado alrededor de la cintura; de esta manera, la narración activa naturalmente la referencia a Cristo y a San Sebastián, que, como ya dijimos, es la tercera figura mística asociada al problema de la trascendencia en la obra de Sarduy. Por último, hemos de señalar que en otros humillados también se resalta el símbolo de los pies; éstos son unos esclavos negros que van a ser vendidos en la plaza (p.180 -181); tal como en “La entrada de Cristo...”, en esta escena aparece la nieve como el anuncio de la muerte (p. 183).

Al final de la obra la última imagen que se nos da de Cocuyo es la siguiente:

**“Sólo entonces se dio cuenta de que estaba herido, no sabía cuándo ni qué lo había lesionado así: le sangraban los brazos y los pies. -Estas heridas -dijo en voz alta-, no voy a curarlas. Son las marcas de la mentira, las firmas en mi cuerpo, de la indignidad” (p.208).**

Esta última imagen lacerada de Cocuyo nos remite a la figura de Cristo y al inicio de la obra, en donde es descrito como un **“diminuto San Sebastián crucificado”** : **“¡ Míralo, míralo, cagando en el tinajón!”**. **Fue un diminuto San Sebastián excretante. flechado en plena fechoría, un culicagado hazmerreír, fato indefenso. Fue su primer miedo. Miedo a la mirada: un chiquetazo de alfileres mojados en curare que iban fijándolo, crucificándolo, fosilizándolo en vivo, en lo alto de su doble trono”** ( p. 14).

La imagen profana de San Sebastián flechado y amarrado a un árbol, tal como la recoge la tradición artística, es encarnada por Cobra en una escena en la que el personaje va a ser sometido al martirio (p. 152)<sup>94</sup>, imagen que a su vez nos remite a la anteriormente consignada de Cristo amarrado a un madero. Por otra parte, el calificativo de doble al ‘alto trono’ en que se encuentra Cocuyo, contribuye a reforzar la concomitancia de la imagen profana de San Sebastián, explícita en el texto, con la aludida de Cristo. Ahora bien, es necesario tener en cuenta que la escena en la que Cocuyo es descrito como las dos figuras mencionadas, tiene que ver con la fijación violenta de la etapa anal<sup>95</sup>-en ese momento Cocuyo defecaba-, lo que nos remite a los significados de la homosexualidad y resalta el sentido que tiene San Sebastián en el imaginario gay. Esto se va a reforzar un poco más adelante cuando Cocuyo siente el impulso de elevarse, de ir hacia lo alto, pero es atado al suelo precisamente por la defecación, y, como ya hemos visto en los casos de Auxilio, Socorro y Cobra, la

<sup>93</sup> En la realización de su primer acto sexual Cocuyo también es penetrado analmente.

<sup>94</sup> Esta imagen se reitera posteriormente en la página 177.

<sup>95</sup> El sentido sexual de esta escena se confirma más adelante en la obra cuando Cocuyo es desvirgado por la prostitutas y recuerda la sensación que tuvo en este momento. (ver p.134). En la misma escena de la pérdida de la virginidad se intercala un diálogo obsceno a cerca de la homosexualidad escuchado por Cocuyo en una barbería. (ver p.135-137)

homosexualidad aparece siempre destinada a la condena, a no trascender:

**“Sobre el tinajón había una tapa de madera claveteada que no podía levantar, Quiso entonces volar, anidar en las ramas rojizas, entre el mutismo de los pájaros atareados y la estridencia de las cacatúas, protegido por la anchas hojas de nervios amarillos; una boa enroscada defendería el tronco. Pero la defecación lo arrastraba hacia abajo, robándole algo de sí mismo, lo amarraba al tinajón; estaba cosido al suelo.” (p.14).**

Desde esta escena en adelante Cocuyo se percibe como una excrescencia aberrante, en tanto ‘las leyes de su cuerpo’ -la homosexualidad- inducen a la burla (p.148), y más que eso, rompen con ‘la armonía inicial’ de un Orden que lo repudia:

**“Sentía como una evidencia que su cuerpo era una demasía, un exceso inútil, mórbido, que mejor sería eliminar para que el mundo recobrara su equilibrio, su armonía inicial. Era como si algo, o alguien, reclamara urgentemente su exclusión, su eliminación en aras de la limpieza y del Orden Ideal. Imaginaba una mano fuerte, musculosa y aséptica que, con un gesto displicente del dorso, arrojara de un mármol impoluto un insecto asqueroso, una larva, el escupitajo de un loco, algo abyecto y sin embargo visible, central, atrayendo como un blanco todas las miradas: lo que hay que extirpar”. ( p. 51).**

Como veremos más adelante, la imbricación de la homosexualidad con la armonía inicial de un Orden Ideal va a constituir el centro medular que desata el problema de la trascendencia en la obra de Sarduy.

Ahora bien, dentro de los significados que venimos señalando y que configuran la red metafórica, en la obra aparecen reiteradamente imágenes que remiten a la figura vencida, degradada de un Cristo descalzo que clama por el Apocalipsis (p.103).

Tal como en la “La entrada de Cristo...” ante el sufrimiento aparece la misma frase de consuelo. A Cristo se la pronuncian Auxilio y Socorro, Cocuyo sólo desea, en vano, escucharla. Esta escena presenta, además, otra simetría: el cuerpo de Cocuyo es descrito como un trapo sucio, ennegrecido; el de Cristo como un trapo blanco:

**“A tal punto, que puede visualizar su propio cuerpo en alto. Y lo siente tan sucio y condenable que ya no es más que una silueta de carbón, un trapo sucio, un peso inútil, negro. Mejor es dejarse resbalar, dejarse ir abajo, como si estuviera siempre en el fecal tinajón. Dejarse deslizar hacia la madre, correr hasta sus brazos abiertos, escuchar junto a su oído su voz: ‘Ya pasará, ya pasará’.” (p.50).**

Cristo:

**“Era ya un esperpento, un trapo blanco. Auxilio en gran lloro..., Le susurraba al oído ‘ya pasará, ten fe, ya pasará’. Y Socorro, en gran lloro, Le daba golpecitos en el hombro, Le besaba la sienes, Le susurraba al oído ‘ya pasará, ten fe, ya pasará’.” (p.145)<sup>96</sup> .**

En “La entrada de Cristo ...” en una escena enmarcada bajo el subtítulo “EN SUEÑO”, Auxilio y Socorro encuentran un tapiz donde, entre otros personajes, aparecen representados Cristo<sup>97</sup> y un niño asustado; las Peregrinantes no logran descifrar el sentido

---

<sup>96</sup> La frase de consuelo también se le pronuncia a Pub durante el proceso en que va a morir. Ver pg. 116.

<sup>97</sup> Ver pg.100.

de la tela y lo descosen e indagan en su revés, pero ahí sólo encuentran la imagen degradada de lo representado (p.99). En Cocuyo también aparece el motivo del tapiz, pero en esta obra se nos muestra ‘borrado’, difuso, como si lo vieramos en el momento en que Socorro lo mira al revés. Ahora bien, al comparar estas dos escenas resalta un hecho que crea un vínculo significativo entre ellas: de Cocuyo se dice **que “su historia era tapiz deshilachado, sin dibujo aparente, visto en un sueño”**(p.155), esta descripción nos remite, por una parte al título de “La entrada...” bajo el cual aparece la escena del tapiz, y por otra, identifica a Cocuyo con el niño que se esconde entre las piernas de Cristo.

## 8.5 Red Metafórica.

Rastrear en las tres obras el símbolo de los pies y la red metafórica o metáfora arquetipo que de ellos se despliega, nos ha proporcionado la base para poder postular que Cobra, Cristo y Cocuyo (San Sebastián), constituyen en la obra de Sarduy una sola imagen mística en la que se reúnen los significados sacros y profanos implicados en la aspiración humana a participar plenamente de la realidad divina.

El análisis realizado nos muestra que aquello que aparentemente es en la obra de Severo Sarduy una postura herética frente a la realidad trascendente y que dice relación al movimiento descendente y ascendente señalado, en verdad lo que muestra es la dolorosa situación de un sujeto que aspira desesperadamente a ella, aunque sabe que su búsqueda está destinada al fracaso y su ser a la exclusión.

Ahora bien, cuál es ese sujeto o modo de ser destinado a la exclusión y los motivos que determinan este hecho, es lo que a continuación procedemos a despejar.

## 8.6 El Sentido del Personaje.

**“-Seré ceniza, más tendré sentido. Polvo seré, mas polvo enamorado.” Auxilio -quevediana-**

Antes de entrar en el análisis de los motivos por los cuales el sujeto sarduyano se asume como un exiliado de la realidad trascendente, consideramos necesario mostrar la emoción desencadenante de la profunda problemática en que se debate frente a la divinidad, para esto, revisaremos “*Curriculun Cubense*”, la introducción a De donde...

Aquí encontramos a Auxilio y Socorro dialogando; Auxilio declara “no poder más”, Socorro reconoce encontrarse en la misma situación vital (p.11). Este ‘no poder más’ tiene que ver con una ausencia al parecer insufrible que determina la existencia y la hace de ella una circunstancia dolorosa e insoportable (p.12).

El ausente no es Otro que Dios:

**“Sí, es él. La adivinanza de las adivinanzas. La pregunta de los sesenta y cuatro**

**mil dolares<sup>98</sup>, la definición del ser. Se acabó lo que se daba. Se acabó el jamón. No hay queso ya. Ésta es la situación: nos hemos quedado y los dioses se fueron, cogieron el barco, se fueron en camiones, atravesaron la frontera, se cagaron en los Pirineos. Se fueron todos. Ésta es la situación: nos fuimos y los dioses se quedaron. Sentados. Achantados, durmiendo la siesta, encantados de la vida, bailando la Ma Teodora, el son inicial, el son repetitivo, dando vueltas en el aire, como ahorcados.” (p.12).**

Socorro acusa a Auxilio de que la ausencia de la divinidad, ya sea por el abandono de Dios a los hombres o de los hombres a Dios, es lo que ella(él) ha deseado. Auxilio responde con su verdad, verdad que consideramos el núcleo de sentido básico del personaje sarduyano:

**“-No, no quise esto. Pedí la vida entera, con cascabeles y panderetas. Pedí el pan y chorizo de cada día. Nada.Nada. Me enviaron la pelona, la cabecipelada, la calva, la raspada, la sola.” (p.12).**

Tal como Cobra, Auxilio pide la plenitud a la divinidad, pero de vuelta sólo recibe la muerte, ese fin de todo lo humano, estación oscura e insoslayable después de la cual, nos enseña la religión, encontraremos el Reino de Dios.

No obstante la desesperación en que están sumidas(dos), Socorro parte a la “Domus Dei” (p.13) a buscarlo, pero La Casa de Dios está vacía: Él brilla por su ausencia. En ese momento, en que Socorro se enfrenta a la muerte de la trascendencia del ser, como en todas las obras de Sarduy, nieva. De igual manera que en todas la obras analizadas en este trabajo, el escenario, en el que la desesperanza es el sentimiento que reina, se vuelve totalmente urbano<sup>99</sup>: aparecen los edificios y sus esqueletos de hierro, chatarras de autos abandonados, los helicópteros vigilantes y amenazadores, las escaleras eléctricas del metro; sin embargo ellas(ellos), las(los) que van a partir tras la huellas de Cristo, en medio de tanta ‘escoria’ van limpias, nítidas, fragantes, entre motores diésel en deshecho, “ceñidas(os) de lluvia” (p.15). Finalmente, Auxilio reproduce la imagen de Cobra vencida (Cobra p. 35; 103; 127;204): el pelo le cubre la mitad de la cara y quiere desaparecer porque la multitud las(los) persigue, las (los) acosa y señala con el dedo (p.16). Al final de esta escena, en una nota aparte, se describe un plafón en el que se representa la Caída de Ícaro, aquel que, enamorado del sol, aspira llegar a él y encuentra la muerte.

No es ni siquiera necesario que nosotros entremos a demostrar que es la ausencia de Dios, la imposibilidad de llegar a Él y alcanzar la trascendencia, la emoción y matriz de sentido que desata el delirio de los personajes y de la escritura de Severo Sarduy, tampoco que el deseo de desaparecer, ‘el ser otro’, es el sentimiento autoaniquilador que los embarga ante la evidencia de esa imposibilidad. Mejor es consignar las palabras del mismo autor, las que aparecen en la nota final de De donde...:

Dice sarduy: **“Socorro, por su parte, vuelve frustrada de su visita a la Casa de**

<sup>98</sup> Esta cifra al parecer arbitraria en verdad tiene que ver con un sistema de adivinación chino que tiene su origen en el *Yinkin* o *Libro de las mutaciones* cuyos hexagramas, según la leyenda, fueron dibujados por Fou Hi, ser divino con cuerpo de serpiente y primer soberano mítico. ver *Ensayos generales...* p.245-246.

<sup>99</sup> Recordemos que Caín, el eterno exiliado del cielo, es señalado como el constructor de ciudades.

**Dios. En la Domus Dei, el que se busca “brilla por su ausencia”. Ambas quieren desaparecer, ser otras: de ahí la incesante transformación, la abundancia de afeites, de artificios.”**(p.152).

Sólo podemos agregar, parafraseando una frase de Sarduy que se encuentra en la misma nota, que el deseo delirante de los personajes sarduyanos -ícaros, ángeles caídos- es, en verdad, sed de vida eterna.

## 8.7 El Exilio del Cielo

Los motivos por lo cuales el personaje sarduyano se asume como un exiliado del cielo, como un ser al cual le es negado el acceso a la divinidad, la gracia, están directamente relacionados con la situación existencial de la homosexualidad.

A este respecto sucede que el travesti, el homosexual, el individuo sexualmente transformado, no tiene -tal como en varios mitos más del origen- ningún referente en el relato bíblico del Génesis; este relato sólo consigna la creación de las parejas primigenias, los pares de opuestos: el hombre y la mujer, el macho y la hembra, destinados a procrearse y a reinar sobre la faz de la tierra. Es por esto que en el Paraíso -ese lugar que concreta en materia, es decir, en naturaleza, la voluntad creadora de Dios- no hay un espacio para que exista aquel que no es total ni parcialmente hombre o mujer, macho o hembra. Tenemos, entonces, que la palabra primera y creadora de Dios, el Plan Divino, no contempla la existencia del homosexual, por consiguiente, tampoco en ese lugar primigenio hay lugar para él. De ahí que la homosexualidad sólo pueda ser considerada como un pecado contra la voluntad divina y una aberración contra natura<sup>100</sup>. Por esta situación, por este silencio y negación absoluta, es que el personaje sarduyano (homosexual, travesti, transformado), quiere desaparecer, ser otro<sup>101</sup> -otro no negado, no condenado en los orígenes mismos- y por ello también se desata en su escritura la furiosa pulsión travestizadora.

La ausencia primordial de Dios<sup>102</sup> -o del homosexual en la en la palabra de Dios- es el núcleo del cual se derivan todas las carencias<sup>103</sup> que padecen los personajes sarduyanos,

<sup>100</sup> Así, entendida dentro de los cánones de la Naturaleza, 'naturalmente' el homosexual no existe o no debiera existir. Se configura, entonces, para él un estado de angustia que aparece reiteradamente en Cocuyo directamente relacionado con los significados de la homosexualidad: el deseo de des-existir; "Quería hundirse para siempre en el tinajón, ahogarse entre ranas y gusarapos, llegar hasta el sedimento verde tornasolado del agua y, atravesando el fondo de barro, fundirse en la capa de tierra minera, ferruginosa y fría, y allí quedarse acurrucado, feto arenoso, o herrumbrosa momia: *a la vez prenatal y póstumo.*" (p.14). De este estado 'prenatal y póstumo', 'espacio paradójico de una no-vida anterior al nacimiento', refiriéndose a la muñecas de Martha Kuhn-Weber (p. 115-118), dice Sarduy, en sus Ensayos Generales..., lo siguiente: "Como si de todos los jeroglíficos de la muerte el más angustioso fuera el no haber nacido." (p.118).

<sup>102</sup> Pero no solamente del homosexual, sino de todos los personajes sarduyanos en general: 'Dolores:..Pero me queda una alegría: la de ver tu rostro dormido, Dios, la de esperar a que despiertes, la de quedarme aquí, clavada frente a ti, mirándote.' Op. cit. pg.83.

y el motor de una búsqueda más que desesperada, tal como lo muestra la apertura **de “La entrada de Cristo...”** (p.91). Así también la necesidad de hacer Presente lo Ausente -como quien quiere llenar un cuarto vacío pronunciando hasta el agotamiento nombres, palabras- va a tener directa relación con el ‘significado’ de la escritura sarduyana, la que se constituye en estas tres obras como un extenso relato que narra de, distintas maneras y con distintos pretextos, lo mismo:

**“Así buscaron, ay, mas no encontraron. Heridas de amor caminaron, corrieron por los campos... ...gritaban a todo pulmón a ver si él las oía; cifraron en sus anillos...la palabra HERIDOR, y adiestraron palomas mensajeras para que los llevaran a todos los rumbos. .... Un aire caliente las envolvía como si él lo hubiera respirado; entonces lo soñaban con fuerza, a ver si aparecía, repetían su nombre hasta perder el aliento para conjurarlo: querían inventarlo con palabras<sup>104</sup> .... Buscaron mas no encontraron. Quisieron desistir, ser otras.”** (p. 105-106).

Y sólo así, teniendo presente la ausencia de Dios, puede entenderse el postulado sarduyano que afirma que la escritura, el lenguaje, es una máscara detrás de la cual no hay nada, y sólo (re)significa el acto adolescente -del que adolece- de nombrar(lo), de invocar(lo), de inventar(lo).

## 8.8 “A Dios dedico este Mambo”

Examinada ya la problemática trascendente del homosexual respecto del origen divino, ahora pasamos a analizar precisamente en el capítulo “A Dios Dedico Este Mambo” de

<sup>101</sup> En Cocuyo ( capítulo ‘Ser Otro’)el ‘ser otro’, como vimos está directamente relacionado con la homosexualidad y más que con eso, con el rechazo de esta situación vital: “Es de la reprobación y del asco de sí mismo de donde le brota esa energía saltatoria. De nada más. Es la necesidad ‘urgente, urgente’ -se repite a sí mismo esta palabra- de ser otro lo que explica esa capacidad de desdoblamiento’. “Quería dormir mucho. Morir y volver a nacer, volver al estado que precede al nacimiento y sucede a la muerte. Quería des-existir. Ser otro.” Todo el rechazo de sí mismo tiene que ver con su cuerpo, con la culpa que le produce su cuerpo: “ ...la escoria de su cuerpo, la sensación de arrastrar una suciedad o un peso del que no podía librarse: lo rodeaba la culpa como un aura opaca; una lepra invisible le devoraba la piel” También es perseguido por viejas leprosas que le tiran inmundicias encima. Finalmente el exilio: “Sabía, eso sí, que ya nunca más tendría casa ni familia, ni lugar de reposo ni de origen. La fuga lo había desarraigado, lanzado a un exilio sin regreso”. (p.31-55).

<sup>103</sup> En Cocuyo, la carencia se presenta de la siguiente manera:“Comprendió entonces que lo que le faltaba no era el aire, ni la imagen neta de las cosas, ni el cuerpo de Ada; sino algo a la vez más vasto y más recóndito que no se encontraba ni más acá ni más allá, sino junto a esas cosas. El trabajo de la carencia era incesante: royendo, royendo... Ahora la falta lo atravesaba todo. Hasta el cuerpo de Ada. Lo roía todo. Lo contaminaba todo. Esuciaba todo lo que existía con su inanidad.” (p.73). En Cobra. : “Prepárate ahora a la penuria. A la carencia. Al monito retozón mordriendote la nuca. -Apreste el espectáculo -respondió Pup-. Despedida al Maestro. Que la lluvia del verano atravesase mi sombrero.” (p.78). .....“...lo más defícil no es la formalidad formal, cuestión de minutos, sino el aprendizaje previo, para transferir el dolor, y subsiguiente, para eliminar la sensación de carencia” (p.105).

<sup>104</sup> *Las cursivas son nuestras.*

Cobra, la exposición de los motivos que terminan de clausurar toda posibilidad de acceso a lo divino y hacen del personaje sarduyano el eterno apátrida del cielo.

En este capítulo Cobra, Pup y la Señora parten de viaje en busca del doctor Ktazob, el galeno que puede efectuar la ‘mutación’, el cambio de sexo. De igual manera que en el caso de Auxilio y Socorro, el viaje que emprenden tiene los sentidos de una peregrinación, las primeras, como sabemos, van a España en busca de Mortal-Cristo, las segundas van a exponer su caso ante la iglesia. La primera estación de su peregrinaje es Madrid, donde sostienen una discusión con unos monjes mercedarios que las advierten de las consecuencias que puede tener el acto de transformar el propio cuerpo:

**“...Paso pues sobre el encuentro de nuestras deambulantes con cuatro monjes mercedarios -fondo negro, manto blanco- que en Madrid quisieron disuadirlas, discurriendo con ademanes ovalados, como si acariciaran invisibles palomas que en una cinta, para rematar cada argumento, trajeran el latín pertinente, sobre la mutación a que aspiraban, para concluir, aunque intransigentes carismáticos, que era ‘violencia contra la res extensa, dávida entre todas del Santísimo, de cuya sabia providencia están pendientes todas las criaturas -y señalaron, sobre el marco de una ventana... un libro con una manzana encima-...ergo pecado’.” (p.86).**

Con esta primera condena, donde se refuerza la idea de que la naturaleza, el cuerpo, no es otra cosa que el visible designio de lo que Dios ha destinado para cada alma, y se señala enfáticamente el pecado que significa modificar por voluntad humana la voluntad divina, parten a Guadalupe. Allí la Señora sostiene una discusión teológica con el padre Illescas, **“teólogo esclarecido y prior de Jerónimos”**. Cabe resaltar que el pasaje siguiente es de notable importancia para una comprensión cabal de la obra sarduyana, en la medida en que el dictamen entregado excluye al personaje de ser acogido por el ámbito divino aun después del Día de la Justicia Final, puesto que Dios no va a reconocer lo que Él mismo no ha creado:

(El padre Illescas) **“¡Qué desatino, hijas mías! y ¿de qué mentes rústicas y desbaratadas heredáis tan lamentable invento?... Y, una vez convertida en su contrario y enterradas debidamente (como ordena la Iglesia que se haga con los dedos y aún con las falanges sueltas) las sobrantes partes pudendas, el Día del Juicio ¿con qué faz y natura aparecerá la deshadada ante el Creador y cómo la reconocerá éste sin los atributos que a sabiendas le dio, remodelada, rehecha, y como un circunciso terminada a mano?”** (p.87).

Con lo anterior queda por demás claro que, así como el homosexual no tiene referente en el momento de la creación en el que Dios entregó a cada uno su naturaleza específica, el individuo que decide solucionar la contradicción entre su siquis y su fisis asumiendo el sexo contrario, tampoco será reconocido el Día Final. Según esto, la homosexualidad no tiene cabida en el Reino de Dios, ni en el Principio ni en el Fin.

A lo anterior contesta la Señora:

**“-Me maravilla que así le parezca -replicó la Teórica-: el cuerpo antes de alcanzar su estado perdurable -y contempló, con vistosa compasión, una calavera y un reloj de arena...- es un libro en el que aparece escrito el dictamen divino ¿por qué, en un caso como el aquí presente, en que a todas luces en lo Escrito sobre**

***un cuerpo se ha escapado una aunque nimia engorrosa errata, no enmendar el desacierto y poner coto al retoño errado, como entre los infantes, cuando punza, se cauteriza un dedillo o una molleja?” (p. 87-88).***

Con la respuesta de la Señora llegamos al fondo del problema: tenemos que según el relato bíblico, en la obra del Creador, el homosexual no existe, pero en la medida en que sí existe, ¿su existencia pone en tela de juicio la perfectibilidad de la Obra de la Divinidad, la Naturaleza, y por ende, a la Divinidad misma?. En la obra de Sarduy no se encuentra una respuesta explícita, sin embargo, sus personajes parecen asumir la condena<sup>105</sup>, y, aun a sabiendas de que les espera la muerte, como Ícaros en busca del rostro de Dios se elevan, y eligen del ángel la caída.

Sobre ellas, entonces, se impone la acusación de herejía y la condena:

***“Sofocado, prosiguió:-El remedio a que alude su discurso, Señora, más semejanza tiene con el Leng T’che, la tortura china de los cien pedazos, y con los desmanes medievales de animales mixtos, injertos en orates y cuerpos trucidados...” (p.89). “-Pues obrad de la suerte, hijas mías -concluyó indignado el diácono- y las brasas de esta mentecata aticen, que a la misma gehema y sin más prolegómenos iréis todas a parar...”(p.90).***

Y por asumir lo que se es, a sabiendas que esa realización es el pecado mismo, el que no conoció el Jardín del Edén ni conocerá la redención final, acepta la muerte eterna:

***“-¡Llamas, a mí! -se exasperó, con un gesto neoclásico, la Señora-, que de esta ambigua haré yo una hurí... pues sepa, sacerdote, que si he venido a estos pagos es para desatar nudos gordianos, despejar intrínquilis y deshacer, de la naturaleza, tantos entuertos.” (p.90).***

## 8.9 El Lenng Tch’e, la tortura de los cien pedazos.

Para una cabal comprensión del proceso al que se va a someter Cobra, es necesario detenerse en la mención de ‘la tortura de los cien pedazos’ realizada por el padre Illescas, porque ésta es la misma tortura que va a sufrir el personaje.

La exposición del Leng Tch’e es el tema central de la novela de Salvador Elizondo, Farabeuf o La crónica de un instante, donde se describe una foto tomada en el momento en que se realiza este acto, en el cual se cercena en cien pedazos el cuerpo de un supliciado (una mujer) amarrado a un tronco, a quien se mantiene consciente de su martirio por medio de una droga. Lo representado en la foto se reactualiza en la obra cuando el doctor Farabeuf somete a su amante a la misma tortura.

El significado de esta tortura en relación a Cobra nos lo va a entregar el mismo Sarduy en sus Ensayos generales... Allí Sarduy afirma que las evidencias presentadas por la fotografía incluida en el texto de Elizondo rompen con la metafóricidad del signo; es

---

<sup>105</sup> Se refuerza de tal manera en el texto la necesidad de encontrar una respuesta de parte de la divinidad, que inmediatamente terminada la entrevista con el teólogo Cobra y la Señora se encuentran con Auxilio y Socorro, las(los) Peregrinantes que van en busca del Cuerpo de Cristo.

decir, demuestran la realidad, el sustrato real a partir del cual se erige el signo o hexagrama<sup>106</sup>. En este sentido, entendemos nosotros, Sarduy está hablando de una referencialidad directa, hecho de significativa importancia en la medida en que, como veremos, dicha referencialidad articula una matriz de sentido importante para nuestra interpretación. Ahora bien, la obra de Elizondo contiene otro elemento fundamental en relación a Cobra: la asimilación de la suplicada a Cristo, asimilación a partir de la cual se obtendrá la imagen de un Cristo-hembra<sup>107</sup>.

Antes de consignar las conclusiones de Sarduy sobre la obra de Elizondo, atraemos el texto de Cobra en el que se reproduce la tortura de los cien pedazos anticipada por el padre Illescas, acto en el cual Pup (la horrible doble de Cobra, “su cuerpo caído”, a quien le transfiere el dolor y por esto le permite mantener la conciencia durante el proceso), muere:

**“Alterador - Sea un murciélago aliabierto: clavarlo en una tabla. Entretenese haciéndolo fumar. Darle fuego. Sea un conejo: desangrarlo por los ojos. Sea un hombrecillo atado a un madero. Atracarlo de opio. Uno a uno, sin sangre -en los tendones de las articulaciones breves tajos-, separarlo en pedazos, uno a uno hasta cien. Que un traficante, fumando pipa, lo señale. Una foto. Que una mujer ría.”<sup>108</sup> (p.114).**

Ahora las conclusiones de Sarduy sobre la imagen del Lenng Tch’e en la obra de Elizondo:

**“Elizondo...quiere probar la presencia del significado, probar que todo significativo no es más que cifra, teatro, escritura de una idea, es decir, ideo-grama” (p.247).**

Con lo anterior tenemos entonces que, a partir de la remitencia de imágenes entre la obra de Elizondo y la de Sarduy, Cobra es también ese Cristo-hembra del texto de Elizondo, y que su transformación-tortura no es otra cosa que la referencia directa al sufrimiento de Cristo: el signo invertido que ‘prueba la presencia del significado’.

Paralelamente a la interpretación que hace de la obra de Elizondo, Sarduy nos entrega el otro núcleo de sentido al que debemos referir a Cobra: éste es el personaje

<sup>106</sup> “De modo que toda la experiencia no sería más que la dramatización de un ideograma, algo que podría ser como la ruptura de la metáfora que representa todo signo, el hallazgo del fundamento real que se esconde bajo toda señal, de la realidad primera del lenguaje ideogramático.” (Op. cit. p. 245)

<sup>107</sup> “...situándola en un decorado teatral que ha estudiado de antemano (uno de cuyos elementos es un espejo) y comparándola a un Cristo...(el suplicado de la foto para Elizondo es una mujer: de ahí la imagen de un Cristo-hembra)...” (Op. cit. p. 247).

<sup>108</sup> **Es necesario anotar que en este párrafo se alude también a la tortura a la que es sometido Cocuyo en el capítulo “¿Nunca has visto fumar a un murciélago?” en el que se le hace fumar a la fuerza: “El pobre insecto (Cocuyo) acezante llegaba a aspirar el humo tosiendo. Se apretó el vientre, se arqueó hacia el suelo, trató de vomitar. Pero no pudo. Se le salían de las órbitas los ojos sanguinolientos. -¡Otra vez, coño! -fue la única respuesta del verdugo.” (p.101). Por otra parte, el hombrecillo atado a un madero, como ya hemos visto, nos remite a la figura del Cuerpo torturado de Cristo, también a la misma Cobra cuando en “Cobra II” es atada a un madero para ser torturada (p.152-153). El traficante fumando pipa aparece en un cuadro de José Gutiérrez Solana en el que se representa este hecho, pintura analizada por Sarduy en los Ensayos Generales... (p.242). Finalmente, nos remite al texto de Elizondo.**

central de la obra *Storia di Vous* de Giancarlo Marmori.

Partiremos por consignar la descripción que hace Sarduy de Vous en los *Ensayos Generales...* (p.239), sólo para dejar sentado que corresponde exactamente a la que se hace de Cobra en las páginas 126 y 144:

**“ Su rostro estaba maquillado con violencia, la boca de ramajes pintada. Las órbitas eran negras y de alúmina plateadas, estrechas entre las cejas y luego prolongadas por otras volutas, pintura y metal pulverizados, hasta las sienes, hasta la base de la nariz, en anchas orlas y arabescos como los de un cisne, pero de colores más ricos y matizados; del borde de los párpados pendían no cejas sino franjas de ínfimas piedras preciosas. Desde los pies al cuello Vous era mujer; arriba su cuerpo se transformaba en una especie de animal heráldico de hocico barroco”.**

De la obra de Marmori, dice Sarduy en sus *Ensayos...*, que ella constituye una inversión de la escritura sádica, en la medida en que el personaje central, Vous, no presenta ninguna resistencia al sufrimiento en el proceso de su ‘orfebrización’(p.239); la ceremonia, marcada por la ausencia de expresión del sufrimiento y donde la entrega de la víctima es total, no tiene, según Sarduy, ‘más sentido que el horror al vacío y la proliferación de signos’. Así, el silencio y la entrega total del personaje configuran nuevamente la imagen de un mártir, un Cristo-hembra a quien un teatro de rituales físicos entrega a la muerte (p. 239, 241,242).

Con los núcleos de sentido entregados por Sarduy para la interpretación de Cobra, tenemos que este personaje se configura a la vez como ‘un significante invertido’ que prueba la existencia del significado: prueba de la divinidad; y como una estructura donde el ritual (sádico) es un significante ‘puro’ que funciona al vacío: falso ideograma de la divinidad. Prueba y falsificación, donde el contenido de la prueba lo llenaría el sufrimiento, el martirio, y el de la falsificación, la ‘encarnación’ de Cobra, su herejía, en tanto asume la imagen de Vous después de la transformación: dos significantes opuestos que jamás podrán llegar a un punto de fusión en relación al significado a que apuntan, dos opuestos que no se pueden fusionar, pero sí representar; prueba de ello es Cobra, ese personaje-teatro donde se despliega todo el drama que va de lo sagrado a lo profano, del Bien al Mal.

Por otra parte, el proceso<sup>109</sup> al que se somete el personaje en “Cobra I”, cuya matriz

---

<sup>109</sup> El capítulo en que se lleva a cabo la transformación de Cobra se titula “La conversión” y tiene su origen en las aproximaciones hechas por Sarduy en sus *Ensayos Generales...* a la idea de ‘conversión’ de Bataille. Este pensamiento sostiene que el Bien y el Mal son dos antípodas que sin ser susceptibles de fusión mantienen una irresistible atracción: ... “...los antípodas de Bataille no son principios opuestos de un mismo *todo*, puesto que si así fuera constituirían *a priori* la unidad, sino *todos*, que no pudiendo coexistir, se suceden. Hacia el *despertar*, hacia ese ‘punto del espíritu’ (punto de fusión) que hablaba Breton, giran, en el pensamiento, las esferas enemigas. Punto donde se desdibujan todas las curvas magnéticas y se unen *amantes antípodas* : anánda.” (p.237). Es iluminador para nuestro análisis atraer el párrafo en el que, creemos nosotros, se encuentra el sentido de la ‘conversión’: “Pero en esas imágenes están la belleza y el amor (aquí se encuentra el origen de la idea de “conversión”), puesto que quien se muestra en ellas, en “repugnantes posturas”, es la madre de Pierre, el narrador. La madre y la ignominia estarán ya para siempre fundadas: Dios y el horror. ‘Dios es el horror en mí de lo que fue, es siempre y será tan horrible que a todo precio yo debía negar y gritar con todas mis fuerzas que niego que eso haya sucedido o sucederá, pero si así lo hiciera mentiría’” (p. 235-236).

de sentido está dado por el horror del Leng Tch'e (perversión, tortura, martirio), en la segunda parte de la obra (p. 152-154) se va a constituir como un ritual donde el deseo 'perverso' y el deseo de la Divinidad se implican; es decir, en donde la profanación constituye la evidencia de lo 'inalcanzable'. Sarduy lo expone en los Ensayos Generales ... de la siguiente manera:

**“El código preciso de la invocación, con sus exigencias de palabra y gesto no es más que la prescripción de las condiciones óptimas para que una presencia, la divina, venga a autenticar la intervención de los objetos, venga a encarnarse, a dar la categoría de ser a lo que antes era sólo cosa. El código de la orgía, con sus acotaciones rigurosas, es la prescripción de las condiciones óptimas para que lo inalcanzable por definición, el fantasma erótico, venga a coincidir con la verdad física de los cuerpos y justificar con su presencia el despliegue de fuerzas y blasfemias.<sup>110</sup> Misa y orgía: ritos de iguales ambiciones, de iguales imposibles.” (p.234).**

## 8.10 “ Por Ser Divina”

Hasta aquí el análisis de las obras nos ha mostrado que el personaje sarduyano -especialmente Cobra- se sabe y asume como el eterno exiliado del Cielo y de la Naturaleza, y se presenta como un ser a quien no le queda otro camino para acercarse a la divinidad que la blasfemia -ese signo invertido de la invocación- y el furioso montaje de un Mito paralelo y herético.

Ahora nos queda examinar bajo qué clarividencia Cobra (Cristo-hembra), por voluntad y deseo, se somete a la 'conversión', proceso que encierra todos los sentido de la autoinmolación y de la muerte y del que se exalta el fracaso al que está destinada su 'herejía'.

En la obra es la Señora quien advierte o profetiza el destino de Cobra, pues la imagen premonitoria entregada por ella antes de la transformación es la que posteriormente se va a dar del personaje cuando ya es definitivo su proceso de corrupción:

**“La Señora: Vas a Ktazob, hija mía, tan fresca como si fueras al dentista...  
...Bájate de esa nube... Un perro amarillo te lamerá los pies. Más que en el de tu delirio, mírate en el espejo de las otras: huyen cabizbajas, como si acabaran de perder un rubí por la acera, para que el pelo les encubra, como a Verónica Lake, o a las leprosas la cara. Por las escaleras de incendio entran en nite-clubs de negros. Furiosas se visten de odaliscas. Se emplastan la cara de yeso. Con sangre se pintan los párpados. Mientras los cocineros afilan los cuchillos, con chirridos de fondo fatigan a la chusma” (p. 103).**

Primero, como vemos, va a ser la lepra que carcome, el fracaso de la impostura de la homosexualidad que quiere 'encarnar' en un cuerpo que le es negado. Después va a ser

<sup>110</sup> En el capítulo “La Iniciación”(p. 135-157) el ritual al que es sometido Cobra -aquí su género es masculino, lo que nos indica que ha 'faltado a la falta'- tiene todos los significados de la orgía.

la muerte -o mejor el suicidio- en su sentido trascendente, que aquí va a estar regida también por la figura de Cristo -un poster de la Reina Cristina-, aquella imagen mística de la que el deseo y la voluntad quisieron apropiarse, pero a los pies de la cual se muere:

**“ La criada indonesia las encuentra sentadas en un sofá inflable, vestidas de largo, cubiertas de moscas bajo un poster de la Reina Cristina: ‘Aire en la aguja, como siempre’” (p.104).**

Finalmente, la meridiana clarividencia del pecado que se va a cometer y su consecuencia; porque tal como dice la Señora “la belleza se paga”, y la aspiración por voluntad humana a la divinidad plena, agregamos nosotros, también:

**“O quedas perfecta, como una estatua, hasta que por la herida te empieza a trepar la gangrena. Ahora bien, Cobra, si a pesar de todo y por ser divina cinco minutos en escena quieres afrontar esta prueba y cometer el último pecado, ay, que le es dado al hombre...”**

Por esos cinco minutos de Divinidad es que Cobra emprende un camino, que sabe de antemano, sin retorno. Y Cobra es por cinco minutos divina, pero aun ese instante en que Cobra lo gana y lo pierde todo, nos remite a la última danza, al mambo que baila Cristo en un solo pie. También es el momento en que las figuras de Cristo y Cobra se bifurcan y se rompe el paralelismo que venimos observando, pues como sabemos, Cristo sí logra la trascendencia, encambio a Cobra sólo le corresponde posarse a sus pies:

**“Se enrosca en las columnas rojas de un templo del trópico asiático, en los tobillos de un asceta inmóvil en un sólo pie, en las rodillas y los codos de un cadáver abandonado a los buitres en una torre, en el cuello de una ramera ceilanesa embadurnada de cascarilla, en las muñecas de un dios que baila.” (p.120).**

Cobra encarna, sí, pero no en la imagen de la Greta Garbo ni en “La Dama de las Camelias”, sino en una serpiente plena de su naturaleza ofídica, en ese animal mítico, único habitante del caos primigenio. Pero resulta que en todas las cosmogonías ‘primitivas’ ese animal acuático, esa serpiente, es precisamente lo que debe ser vencido por el dios para que el cosmos exista, para que la Creación sea, tal como lo señala Mircea Eliade en El mito del Eterno Retorno<sup>111</sup>. Es así como Cobra, ‘supurando sangre verde por los colmillos’(p. 120-121), inmediatamente después de enroscarse en ‘el dios que baila’<sup>112</sup>, desciende a las aguas, símbolo por excelencia de lo informe e indistinto, del Caos. Aguas que la llevan a la tierra: dos submundos respecto de lo trascendente:

**“Desciende en un río -la falla de una roca-... Hacia las aguas que la traen a la tierra...”<sup>113</sup>**

Como vemos, en todos los niveles -el físico, el mítico y el místico- en que se establece el

<sup>111</sup> Eliade. Op. cit. “En el curso de la ceremonia *akitu*, que duraba doce días, se recitaba solamente, y varias veces, el poema llamado de la Creación: *Enuma elish*, en el templo de Marduk. Así se reactualizaba el combate entre Marduk y el monstruo marino Tiamat, combate que se desarrollo *in illo tempore* que puso final al Caos por la victoria final del dios. La lucha entre los grupos de comparsas no conmemoraba sólo el conflicto primordial entre Marduk y Tiamat; repetía, actualizaba, la cosmogonía, el pasaje del Caos al Cosmos. El acontecimiento mítico estaba presente; “¡qué pueda seguir venciendo a Tiamat y acortar sus días!”, exclamaba el oficiante. El combate, la victoria y la Creación ocurrían en *ese mismo instante*.” (p. 71).

<sup>112</sup> Recordemos que cuando Cristo termina su danza el mundo se vivifica.

texto, Cobra es lo destinado a ser vencido. A ser vencido y a ser desenmascarado por la “cabecipelada”, “la toda hueso”, la muerte<sup>114</sup>. Al final del capítulo “¿Qué tal?” asistimos al cumplimiento de la ‘profecía’; aquí, como ya se vio, desde la muchedumbre que persigue a Cobra ya reestructurada, ‘desde los pies al cuello mujer’, surge una octogenaria esperpéntica que parece ser la Señora y la señala acusadoramente con un dedo gritándole: “Es él” (p.130). Sin embargo, lo que señala el dedo acusador es a una impostura indescifrable, puesto que a ‘esa mujer’ a la que se indica es nombrada como ‘hombre’: impostura indescifrable cuyo límite es la muerte, ya que no será reconocida en su esencia el Día del Juicio Final.

## 8.11 Autoinmolación e Imagen

Hasta aquí hemos sostenido que el personaje sarduyano se asume como un escindido de la Naturaleza y el Cielo, y que estas dos escisiones son las que determinan que el personaje entable querella con esas realidades que se le presentan como superiores. Son, como dijimos, también las que suscitan el anhelo, el deseo trasgresor; única instancia humana que, según la escritura sarduyana, no está regida por esas realidades superiores : el deseo es, entonces, el libre albedrío, es la pulsión que desata y valida la transformación; es aquello que, descontando los imperativos de la naturaleza y de la divinidad, es esencialmente humano.

Pero resulta que el acto de levantarse en rebeldía y dar lugar a la transmutación, tiene el costo de ofrecer, en plena conciencia, el propio cuerpo al dolor y a la muerte para que de ahí surja lo posible, la concreción ideal del deseo. Tal como las orugas que ‘naturalmente’ deben des-existir para convertirse en mariposas, como las serpientes al cambiar la piel, también como Cristo que se da concientemente a la muerte para cristalizar el amor perfecto de Dios, Cobra, ‘sin abandonar el principio conocedor’(p. 106), asume el proceso. Sin embargo, el hombre que así lo hace, que se empodera de su deseo y de su libre albedrío, va desamparado y a sabiendas que para su muerte no hay redención posterior ni de la naturaleza ni de la divinidad, y es de esta clarividencia de donde surge el sentido verdadero de la Inmolación en Cobra.

En la preparación previa a la operación, Cobra es suspendida del techo , y aunque el texto no especifica de qué parte , la descripción que se hace de esa escena nos permite pensar que fue de los pies, dado que el orín llega hasta los ojos (p.109). Colgada como la figura del tarot, como una crisálida<sup>115</sup>, invertida la postura natural del cuerpo y sometida a

<sup>113</sup> *En el tránsito hacia la tierra la serpiente va acompañada de un elefante, animal que aparece en la obra como el dios Ganecha, asociado por Sarduy a los significados de la homosexualidad. (p. 20-21).*

<sup>114</sup> Recordemos en este momento el discurso de Auxilio, quien reproduce la imagen de Cobra vencida en el “Curriculum Cubense”, allí Auxilio declara que pidió “la vida entera” y, por el contrario, recibió “la pelona”, “la sola”, la muerte.

<sup>115</sup> En los *Ensayos Generales Sobre el Barroco* Sarduy asimila el travestismo humano al travestismo animal cuyo fin no es el de atraer ni el de disuadir, sino el de fijarse para desaparecer. ( p. 57).

un gran padecimiento, Cobra encarna la figura de la autoinmolación, única vía para aquel que quiere renacer por su propia voluntad a la imagen y semejanza de su deseo: “...**Ya eres, Cobra, como la imagen que tenías de ti.**” ( p. 118). Es, entonces, por llevar a cabo la concreción del deseo humano que Cobra transmuta en ese animal heráldico cargado por los significados de la trasgresión que es la serpiente. Y Cobra encarna, sí, pero en una imagen.

Ahora bien, la encarnación-imagen tiene dos consecuencias significativas; primero que las imágenes son efímeras y mudables; segundo que son libres, en tanto son la creación de una voluntad, o mejor, la voluntad del deseo. Es necesario, pues, que revisemos todas las imágenes que se nos van entregando del personaje en el desarrollo del proceso de transformación.

La primera imagen de Cobra es la del suplicado que encierra el sentido de la autoinmolación, en tanto el personaje se somete al sufrimiento por propia voluntad. A partir de esta primera imagen, la única que el texto nos entrega con certidumbre; de ella se dice que “será escueta, perfecta como un ícono” (p.115); después se dice que será como un Cristo: “**Ahora va a esculpirte la nariz, a dibujarte las cejas. Tendrás ojos enormes, coronados por arcos perfectos, ardientes, de antílope que en la noche huye, desmesurados: un Cristo de mosaico; serás fascinante como un fetiche.**” (p.116). Sin embargo, estas concreciones no llegan a realizarse porque Cobra encarna en una serpiente, forma muy distante, sibólicamente opuesta, a la belleza fascinante de ese Cristo.

Significativamente, terminada la transformación, Cobra pierde la forma humana, como si el intento de elevarse por encima de lo humano abortara contrariamente en una involución: la que va de lo humano al animal; así, la imagen del personaje, inmediateamente después de terminado el proceso es la de una serpiente, y por último, la de ‘un animal heráldico de hocico barroco’. Este animal barroco es Vous; de hecho la descripción de Cobra-Vous aparece en Cobra en cursivas indicando que está tomada de otra parte, que como sabemos son los Ensayos generales... . Ahora bien, sabemos que el sentido de Vous y de la escritura de Marmori es el de un falso ideograma, “**detrás de su apariencia significativa no hay nada, es un puro trazo, un gesto que no se refiere más que así mismo, una invocación sin sentido**” (Op. cit. p. 247). Entonces, dada la identidad entre los dos personajes, debemos decir que después de el sufrimiento, de la tortura, de la inmolación, la encarnación de Cobra es un puro trazo, un gesto, una invocación sin sentido; es decir, una imagen efímera funcionando al vacío que sólo reproduce o resignifica el fracaso, el horror de no alcanzar la trascendencia

## 8.12 Cobra II

Para terminar la interpretación de la obra, debemos señalar que en “Cobra II” se ‘duplican’ los mismos núcleos de sentido que encontramos en “Cobra I”; la diferencia entre la primera parte de la obra y la segunda estriba en que a la imagen de Cobra-Cristo se suma la de Buda, y el personaje aparece definido con sexo masculino.

Para ejemplificar la coincidencia que señalamos nos limitaremos al análisis de “Lección de Anatomía” (p. 196-198) donde se describe a Cobra muerto, imagen que reúne los significados del Cuerpo Místico, del Verbo Hecho Carne;

**“Estabas diagonal, amarillabas. Eras un puro peso, una madera unida, sin nudos, un objeto encontrado que los cuatro curiosos escrutaban. Te leían. Te señalaban. Confrontaban tu cuerpo con un cuerpo dibujado -un mapa del Hombre abierto-; enumeraban tus partes, nombraban tus víceras, te abrían los párpados -globos empañados-, tomaban notas, volvían la página.”**

Como vemos, la imagen de Cobra muerto y convertido en estatua de madera nos remite a “La Entrada de Cristo en la Habana”. También aparece el símbolo de los pies:

**“Junto a tus pies callosos, impregnados de azufre, como una partitura, se desplegaba un libro.”**

Aparece la posición invertida de Cobra colgada de los pies, su regreso al agua:

**“Quisieron tirarlo a un canal envuelto en un manto color candela para que al congelarse el agua quedara en la arena del fondo, la planta de los pies hacia arriba, el manto abierto, y los niños lo señalaran bajo sus patines, atrapado en el vidrio”**

También la tortura, el desmembramiento:

**“Con un bisturí te cortaron las muñecas; te apretaron el brazo con ligaduras, desde el hombro. Por la herida brotó una pasta negra que recogieron en un cofrecillo.”**

Por último, la coincidencia entre la muerte de Cobra y la desintegración del cuerpo de Cristo se encuentra también al comparar la imagen del segundo en su procesión hacia La Habana con el largo velorio que se realiza al primero. Velatorio (p.183-194) y procesión coinciden en la exposición del cuerpo místico desintegrado, entregado a la muerte y a la mirada de los seguidores.

## 8.13 La Trasgresión Categorical

Para terminar el examen de la obra de Severo Sarduy, nos queda dilucidar un elemento conceptual anunciado en la parte propiamente teórica de este trabajo, concepto que, como está consignado, tomamos del pensamiento de Paul Ricoeur: éste es la capacidad que va a tener la metáfora de trasgredir la categoría para instaurar nuevos órdenes de ser; capacidad de una importancia fundamental en la finalidad de la escritura sarduyana

Hasta aquí, en un nivel trascendente de significados, hemos visto que los personajes de las obras analizadas establecen una red de relaciones en la que unos funcionan como metáforas de los otros. Este es el caso de Cobra y de Cocuyo que metaforizan a Cristo, llegando a tomar tal fuerza el espejeo metafórico que la figura de Cristo termina metaforizando a los otros dos personajes, los que sabemos implican el significado de la homosexualidad. Ahora bien, es precisamente por este juego metafórico que el término excluído interviene el relato sacro, apropiándose de los sentidos exclusivos y propios del Cuerpo Místico; dicho de otro modo, de esta manera el excluído -en este caso la

homosexualidad representada por Cobra y Cocuyo- se instala en ese significado como un significante y se convierte en la atribución aberrante, señalada por Ricoeur, que trasgrede la categoría de lo sacro.

La metáfora no sólo despliega una capacidad destructora de la categoría, sino, y como contraparte de lo anterior, genera la capacidad de crear órdenes categoriales inexistentes. Dada la importancia de este concepto para sustentar teóricamente la analogía que hemos señalado principalmente entre Cobra y Cristo, volvemos a citar a Ricoeur: **“La idea de una metáfora inicial destruye la oposición entre lo propio y lo figurado, entre lo ordinario y lo extranjero, entre el orden y la trasgresión. Sugiere la idea de que el orden mismo procede de la constitución de la metáfora de los campos semánticos a partir de los cuales hay géneros y especies”** (Ricoeur. Op. cit. p. 38). Así, anulando la oposición entre el orden (Cristo) y la trasgresión (Cobra) en virtud del sufrimiento del mártir asumido por los personajes-metáfora, es que la obra sarduyana logra enunciar para la cultura un orden místico que incluye la categoría de Ser del homosexual.

Sin embargo, la enunciación de esa categoría de Ser no se puede dar sin poner en operación un proceso profundamente desjerarquizador que va a tener que ver con la remoción de los fundamentos del pensamiento occidental y por ende, con los relatos que lo transmiten y sustentan. Por eso, a nivel del relato, la intervención usurpadora configurada por la escritura sarduyana, cuya forma es la del personaje-metáfora, fisura los significados aceptados por la cultura -y la creencia- como propios y esenciales del discurso sacro, y entra a funcionar como un ‘doble devorador de esa realidad y elemento que la desplaza de su verdadero origen’. La consecuencia que atrae consigo este desplazamiento esencial en virtud de la existencia del doble -espejo insaciable y voraz<sup>116</sup> -, es que el discurso verdadero, reflejado en ‘otro’, herido de ‘otredad’, es atraído al campo de lo verosímil, y, en ese sentido, disminuido a estructura de relato susceptible de ser ‘llenado’ de cualquier contenido, de cualquier verosímil de Ser. Por ejemplo, un ser que aúne lo imposible: el pecado y la santidad, la serpiente (Cobra) y el santo (Cristo); ser-metáfora, que es al mismo tiempo la trasgresión del orden y la creación del mismo.

De hecho, pensamos que la trasgresión categorial está explícitamente enunciada por Sarduy en Cobra : **“La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden.”** (p.20); afirmación que parece una síntesis de las exposiciones de Ricoeur, en la que dice que la metáfora sobreviene en un orden ya constituido por géneros y especies, también en un juego ya reglamentado de relaciones, y ella consiste en una violación de este orden y juego, trastocando las relaciones de género y proporcionalidad; de este modo la metáfora trasgrede la estructura lógica del lenguaje y la categoría. De esta manera es que Sarduy construye al personaje travesti, el que de por sí ya es una trasgresión categorial. Nos limitamos a citar un par de ejemplos referidos a Auxilio y Socorro en De donde son los cantantes: **“...-fieles y eternos que somos- apoyo espiritual - damos de compañía -”** (p.68); **“La Costurera (Que es Auxilio enmascarado ) ”** (p.71); sobra señalar que son múltiples los ejemplos de la misma

---

<sup>116</sup> Recordemos aquí que en el momento en que Cristo asume sus pies se mira en un espejo; también que, finalizada la transformación, Cobra se mira en un espejo

---

especie ofrecidos por la obra de Sarduy.



## 9.0 Conclusiones

***“Siéntate. Sólo Dios vence. ¿Has medido el alcance de esa frase? Repítela con los ojos cerrados hasta que esas palabras queden blancas, sin relieve -la muerte es una parte de la vida-, como tu rostro en una moneda mohosa.” Severo Sarduy.’***

Pensar que la poética sarduyana se limita al “escandaloso” tratamiento de la homosexualidad, es enunciar una verdad a medias y en gran medida superficial. No obstante lo anterior, y asumiendo que entramos en el ingobernable campo de la paradoja, debemos afirmar que es precisamente esa situación existencial el elemento detonante de la problemática trascendente que configura la poética de Severo Sarduy, en tanto su obra se presenta como el doloroso relato enunciado por aquél cuyo nombre no aparece escrito en el Libro de la Salvación. Es, entonces, en este orden de significados, o mejor, de profundidad de significados, que la homosexualidad deja de ser un tema entre otros dentro del plan de una escritura, y adquiere en la obra de Severo Sarduy la dignidad y relevancia del problema del hombre ante lo Divino.

El tratamiento de la temática hombre/Divinidad, asumida por una conciencia que se plantea como negación a la trascendencia, encuentra en la escritura de Sarduy una de las dimensiones más trágicas que haya conocido la literatura latinoamericana: el personaje sarduyano no es solamente, como Caín, un exiliado de lo Eterno, ni como Adán, un expulsado del Jardín del Edén; él es el ausente, el innostrado por la Palabra Primera de Dios: el ‘sin origen’ en la Divinidad. Contra este silencio -que viene a ser no existencia- como en contra una de espada de indecibles filos conducentes todos y cada uno de ellos a la muerte, se levanta en rebeldía la escritura de Severo Sarduy. Pero su

obra, hay que decirlo con toda firmeza, no se trata de la blasfema exposición del ‘pecado último que le es *dadocometer* al hombre’, sino de la tragedia última que significa para el hombre enfrentarse lúcidamente al acto de pecar. En la medida en que esta exposición toca la llaga de lo humano haciendo evidente su limitada naturaleza y su imposible sosiego por el anhelo negado de eternidad, crea para la conciencia un insoluble sentido del pecado: pecar significa aquí la *furiosa voluntad* de alcanzar a Dios. De este modo, paradójal y trágico, es que la obra sarduyana presenta en el corpus de la literatura latinoamericana una de las reflexiones más profundas y lacerantes de lo que significa para el hombre enfrentarse a la Divinidad.

La reflexión sarduyana no se limita solamente a desplegar la problemática señalada en el campo estricto de la ficción, sino que va a incidir -cuestionándolos- en los cimientos mismos de una cultura que afinca sus raíces en la lógica de la exclusión y en la brecha infranqueable entre el orden divino y el humano: la cultura occidental. Es así que su pensamiento cuestiona los dos pilares a partir de los cuales se construyó el pensamiento de occidente: Platón y Aristóteles. En este enfrentamiento Sarduy busca derogar la remitencia de lo real a las entidades arquetípicas, también la lógica binaria aristotélica y el concepto de mimesis, entendido como la reproducción en el arte de la estructura de la naturaleza. De la extensa argumentación sarduyana en contra del pensamiento platónico y del aristotélico, se van a derivar dos principios fundamentales de la estética neobarroca: el de copia-simulacro, y la no referencialidad del lenguaje y del arte en general; principios que entablan la dialéctica conceptual engendradora de la máscara neobarroca. Sin embargo, como observamos en los desarrollos de este trabajo, el furioso neobarroco sarduyano deja en su obra teórica y creativa significativas marcas que permiten ver en la máscara una herida, cuya profundidad niega la superficie y nos remite al orden de lo trascendente. Es así que en su obra la furia se presenta como el signo invertido del anhelo, y el vacío detrás de la máscara, como el deshabitado lugar de una Ausencia.

Por otra parte, el desarraigo esencial, el ‘no origen divino del Ser’, es el elemento determinante para que el pensamiento sarduyano erija una episteme a partir de la historicidad cósmica planteada por la teoría científica del Big-Bang; teoría en la que, tal como el mismo Sarduy señala, ‘aparece borrada la metáfora brutal del Génesis’.

En esta medida, el pensamiento sarduyano construye una línea reflexiva que corre en el mismo sentido y con la misma voluntad del poshumanismo, dado que, en su aproximación a la ciencia, estas dos líneas de pensamiento buscan constituir una episteme invalidatoria de la realidad modélica y del origen trascendente del Ser. Así, en el campo literario, neobarroco y poshumanismo establecen en la obra creativa similares mecanismos narrativos, cuya finalidad es enunciar e implantar en el circuito cultural mitos-máscara que, en su proliferación, recubran el espacio de lo originario y original hasta hacerlo desaparecer, o por lo menos, a nivel de su relato, hacerlo aparecer solamente como un posible verosímil dentro de la multiplicidad intrínseca de lo verosímil.

Respecto de la ciencia, Sarduy, atento observador del cosmos, no se limita al estudio de las teorías cosmológicas actuales, sino que, en una reflexión en la que auna estética y ciencia, recoge un proceso en el cual el afán del hombre de comprender el universo y su lugar en él, ha significado para su propia siquis una larga historia de quiebres, rupturas de mundo o cambios de paradigma. De esta manera, Sarduy repone para la estética actual

las expresiones artísticas en las que tomó forma el convulsionado panorama interno del hombre de finales del siglo XVI y del XVII. Así, en un recorrido que va desde los aportes de Galileo, pasa enfáticamente por los de Kepler, los de Newton y llega hasta la ciencia de nuestros días, Sarduy hace evidente una historia del espíritu marcada por la erosión de la fe y el ensanchamiento progresivo de la brecha que separa al hombre de Dios. Este proceso pondrá, finalmente, a la muerte como límite de lo humano, y a Dios como el último vencedor, pero vencedor solitario, alejado de sus creaturas.

Frente al vacío -o vaciamiento- que significa para el hombre desembocar espiritualmente en la nada de la muerte, Sarduy repone la pulsión barroca y delirantemente neobarroca: el hacer destinado a diluirse en el inagotable caudal de la nada, el hacer del artificio y del signo del artificio, de la factura obsesionada por recorrer todos los posibles de la concreción; el hacer entrópico del "homo faber" que sabe que hace mitos, dioses, cosmos, seres-máscara semejantes a él e igualmente condenados a la muerte. Proliferación, saturación: horror y delirio del hombre que comprueba en la propia conciencia lo ilimitado del vacío; también 'fastuo fúnebre' que engalana el arribo de la humanidad a un fin de siglo que se anuncia como el portal a partir del cual veremos 'reinar sobre la faz de la tierra' a los poshumanos: esos seres ficticios hechos a nuestra imagen y semejanza, y que ya, en nuestros días, configuran nuestro imaginario: espejos clónicos donde observamos el gesto de nuestro pavor.

Por otra parte, en el campo de la estética y por consiguiente en el horizonte de mundo, a nuestra manera de ver, la reflexión sarduyana enriquece la reposición del barroco incluyendo en el neologismo -el neobarroco- la crisis que a finales del siglo XVI dio lugar al surgimiento de este estilo: la crisis manierista.

El manierismo significa el fin de la apoteosis unitiva del renacimiento; es una expresión artística que, según Arnold Hauser, expresa una de las cisuras más profundas padecidas por la humanidad, en la medida en que instala por primera vez en la historia del arte, y esto es decir en la historia del hombre, el ámbito de artificialidad como el lugar propio de un sujeto que ya ha roto de manera irreparable su vínculo con la naturaleza. Esta cisura -hombre/naturaleza-, configuradora del orden artificial, es retomada por Severo Sarduy como uno de los fundamentos principales de sus postulados neobarrocos; también, como si fuese una amenaza que nos acecha al mismo tiempo desde el pasado y el futuro, es uno de los ejes centrales de la venidera cultura poshumana. Además de identificarse plenamente en la ruptura del vínculo con lo natural, neobarroco y manierismo descreen de igual manera de la posibilidad de la trascendencia humana, y es en esta medida que hombre manierista y neobarroco se entregan con idéntica pasión acrecentada por el desencanto a la esfera de la artificialidad. También, como si fuese posible que el hombre se envíe mensajes desde el futuro, la pérdida de lo trascendente es elemento determinante para que la ficción poshumana enuncie relatos en los que seres híbridos (hombre-máquina) buscan, en un creador igualmente destinado a la muerte, respuesta para su propia finitud.

Es, entonces, en la creación de un puente que nos permite transitar desde hoy hacia el pasado y el futuro de las problemáticas más significativas de la historia humana -las relaciones hombre/naturaleza y orden humano/orden trascendente- que el pensamiento de Severo Sarduy aporta a la cultura una de las propuestas estéticas más importantes de

nuestro tiempo: el neobarroco.

# BIBLIOGRAFÍA

## A.- Bibliografía básica del autor

Sarduy, Severo Cobra. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1986.

Sarduy, Severo Cocuyo. Barcelona, Ed. Tusquets, 1990.

Sarduy, Severo De donde son los cantantes. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1980.

Sarduy, Severo "El barroco y el neobarroco". En América Latina en su Literatura. Editor César Fernández Moreno. México, 1972. Pp. 167-184.

Sarduy, Severo Ensayos generales sobre el barroco. Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1987.

## B.- Bibliografía teórica y crítica

AGUILAR MORA, JORGE: "Cobra, cobra la obra, recobra, barroco". En Severo Sarduy.

- Madrid, Ed. Fundamentos, 1976.
- AGUILERA, FRANCISCO: "Para una teoría del Mito (Casi, propiamente, una introducción)". En Revista Chilena de Humanidades, No. 11. Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1990.
- ANCESCHI, LUCIANO: La Idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético. Madrid, Ed. Tecnos, 1991.
- BARBOLANI, CRISTINA: "Los diálogos de Juan Valdés". En Historia y Crítica de la Literatura Española. Editor Francisco Rico. Barcelona, Editorial Crítica, 1983. Vol. II. Pp. 195-200.
- BARCELÓ, JOAQUÍN: "La función cognoscitiva de la metáfora en la retórica antigua". B.F.U.Ch., Vol. I, Tomo XXXI, 1980-81. Pp. 97-110.
- BARTHES, ROLAND: "La Antigua Retórica".
- BARTHES, ROLAND: Mitologías. México, Ed. Siglo XXI, 1981.
- BAUDRILLARD, JEAN: Las estrategias fatales. Barcelona, Ed. Anagrama, 1984.
- BAUDRILLARD, JEAN: La supremacía del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos. Barcelona, Ed. Anagrama, 1991.
- BENJAMIN, WALTER: El origen del drama barroco alemán. Madrid, Ed. Taurus, 1990.
- BURKHARDT, JAKOB: La cultura del Renacimiento en Italia. Buenos Aires, Editorial Losada, 1952.
- CALABRESE, OMAR: La Era Neobarroca, Madrid, Ed. Cátedra, 1994.
- CASTRO, AMÉRICO: "La edad conflictiva: castas, honra y actividad intelectual". En Historia y Crítica de la Literatura Española. Editor Francisco Rico. Barcelona, Editorial Crítica, 1983. Vol. III. Pp. 60-64.
- CÓRDOVA, JOSÉ HERNÁN: "Severo Sarduy: Teoría y praxis de la revolución textual: del 'placer del texto', y lo 'escrito sobre un cuerpo'". s/d.
- COSTA, HORACIO: "Sarduy: La escritura como Epuré". Revista Iberoamericana, No. 154, 1991.
- CURTIUS, ERNST ROBERT: Literatura europea y Edad Media latina. México, Fondo de cultura económica, 1975.
- DELEUZE, GILLES: El pliegue: Leibniz y el barroco. Barcelona, Ed. Paidós, 1989.
- DIAZ, NIGOYO: El concepto de verdad y error. Madrid, Ed. Visor, 1992.
- DIEZ DEL CORRAL, LUIS: La función del mito clásico en la literatura contemporánea. Madrid, Ed. Gredos, 1974.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, ANTONIO: "La Sociedad Española en el Siglo XVII". En Historia y Crítica de la Literatura Española. Editor Francisco Rico. Barcelona, Editorial Crítica, 1983. Vol. III. Pp. 53-59.
- D'ORS, EUGENIO: Lo Barroco. Madrid, Aguilar editor,
- DUMÉZIL, GEORGES: Mito y Epopeya. Barcelona, De, Seix Barral, 1977.
- ELIADE, MIRCEA: El mito del eterno retorno. Buenos Aires, Emecé editores, 1978.
- ELIADE, MIRCEA: Lo sagrado y lo profano. Barcelona, Ed. Guadarrama, 1967.
- ELIADE, MIRCEA: Mefistófeles y el Andrógino. Barcelona, Ed. Guadarrama, 1969.

- 
- ELIADE, MIRCEA: Mito y realidad. Barcelona, Ed. Guadarrama, 1978.
- EPPLE, JUAN ARMANDO: "Estos novísimos narradores hispanoamericanos". En Texto Crítico, Universidad Veracruzana No. 9. México, 1978.
- FOSSEY, JEAN MICHEL: "Severo Sarduy, máquina barroca revolucionaria". En Severo Sarduy. Madrid, Ed. Fundamentos, 1976.
- FOUCAULT, MICHEL: "Utopías y heterotopías". En Revista Licantropía, No. 3. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1995.
- FRANKL, VICTOR: El 'Antijovio' de Gonzalo Jimenez de Quesada y las concepciones de Realidad y Verdad en la época de la Contrarreforma y del Manierismo. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1964.
- FUENTES, CARLOS: Valiente Mundo Nuevo. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1990.
- GARDI, ALBERTO: Guerreros, chamanes y travestis. Ed. Tusquets, Barcelona, 1989.
- GIORDANO, JAIME: La edad de la náusea (Sobre narrativa hispanoamericana actual). Santiago de Chile, Instituto Profesional del Pacífico, 1985.
- GOIC, CEDOMIL: Historia y crítica de la Literatura Hispanoamericana. Barcelona, Ed. Grijalbo, 1988. Vol. III.
- GONZÁLES ECHEVERRÍA, ROBERTO: La ruta de Severo Sarduy. Hanover, Ed. del Norte, 1982.
- GONZÁLES ECHEVERRÍA, ROBERTO: "Memoria de apariencias y ensayo de *Cobra*". En Severo Sarduy. Madrid, Ed. Fundamentos, 1976.
- GREEN, OTIS H.: "Ni es cielo ni es azul: sobre el 'escepticismo' del Barroco". En Historia y Crítica de la Literatura Española. Editor Francisco Rico. Barcelona, Editorial Crítica, 1983. Vol. III. Pp. 112-115.
- GUERRERO, GUSTAVO: La estrategia neobarroca. Barcelona, Ed. de Mall, 1967.
- HARAWAY, DONNA: Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la Naturaleza. 1995.
- HATZFELD, HELMUT: Estudios sobre el Barroco. Madrid, Ed. Gredos, 1964.
- HAUSER, ARNOLD: El manierismo, crisis del Renacimiento. Madrid, Ed. Guadarrama, 1965.
- HAUSER, ARNOLD: Historia social de la literatura y el arte. Madrid, Ed. Guadarrama, 1962.
- HAUSER, ARNOLD: Literatura y Manierismo. Madrid. Ed. Guadarrama, 1969.
- HAYLES, KATHERINE: La evolución del caos. El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas. Barcelona. Gedisa, 1993.
- INVERNIZZI, LUCÍA: "El barroco en América". Fotocopia Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. (s/f.)
- JITRIK, NOÉ: "Destrucción y formas en las narraciones". En América Latina en su literatura. Editor César Fernández Moreno. México, Siglo XXI editores, 1972. Pp. 219-240.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ: El reino de la imagen. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.

- LEZAMA LIMA, JOSÉ: "Imagen de América Latina". En América Latina en su literatura. Editor César Fernández Moreno. México, Siglo XXI editores, 1972. Pp. 462-468.
- LOPEZ, AMADEO: "La problemática del deseo en la narrativa hispanoamericana contemporánea". En Hora actual de la novela hispánica. Editor Eduardo Godoy. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1994. Pp. 289-321.
- MACRÍ, ORESTE: "Manierismo y Barroco en Herrera". En Historia y Crítica de la Literatura Española. Editor Francisco Rico. Barcelona, Editorial Crítica, 1983. Vol. II. Pp. 454-459.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO: "La cultura de Barroco: Una estructura histórica". En Historia y Crítica de la Literatura Española. Editor Francisco Rico. Barcelona, Editorial Crítica, 1983. Vol. III. Pp. 49-53.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO: Estudios de Historia del Pensamiento Español. Serie Tercera. El Siglo del Barroco. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1984.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: "El hermetismo barroco: Oscuridad y dificultad como ideales estilísticos". En Historia y Crítica de la Literatura Española. Editor Francisco Rico. Barcelona, Editorial Crítica, 1983. Vol. III. Pp. 99-102.
- MONGE, FELIZ; COLLARD, ANDRÉE; PARKER, ALEXANDER: "Conceptismo y Culteranismo". En Historia y Crítica de la Literatura Española. Editor Francisco Rico. Barcelona, Editorial Crítica, 1983. Vol. III. Pp. 103-112.
- MONSIEUR, ROLAND: Historia General de las Civilizaciones. Los siglos XVI y XVII, El progreso de la Civilización Europea y la Decadencia de Oriente (1492-1715). Barcelona, Ed. Destino, 1974.
- MONTES, CRISTIAN: Programa narrativo de la obra de Severo Sarduy: Cobra, Colibrí y Cocuyo. Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- OROZCO DÍAZ, EMILIO: Introducción al Barroco. Universidad de Granada, 1988. Vol. I y II.
- OROZCO DÍAZ, EMILIO: Manierismo y Barroco. Madrid, Ed. Cátedra, 1975.
- ORTEGA, JULIO et al. (Julián Ríos editor): Severo Sarduy. Madrid, Ed. Fundamentos, 1976.
- PAVIS, PATRICE: Diccionario del teatro. Madrid, Ed. Paidós Comunicaciones, 1980.
- PERLONGHER, NESTOR: "Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense". En Revista Chilena de Literatura N° 41 (Abril 1993), 133-140.
- RAMA, ÁNGEL: "Los contestatarios del poder". Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964-1980. México, Marcha editores.
- RICOEUR, PAUL: La metáfora viva. Buenos Aires, Ediciones Megalópolis, 1975.
- RIVANO, JUAN: Perspectivas sobre la metáfora. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1986.
- RIVERO-POTTER, ALICIA: "Autor, narrador y lector en Severo Sarduy: Cobra, Colibrí". Symposium, 1987, Fall, 41, (3)
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: "La metamorfosis del texto". En Severo Sarduy. Madrid, Ed. Fundamentos, 1976.

- 
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: "Tradición y renovación". En América Latina en su literatura. Editor César Fernández Moreno. México, Siglo XXI editores, 1972. Pp. 139-166.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: Entrevista a Severo Sarduy: "Conversación". En Revista de Occidente. No. 93, 1970.
- RODRÍGUEZ, JUAN CARLOS: "Imaginería animista y erotismo en Herrera". En Historia y Crítica de la Literatura Española. Editor Francisco Rico. Barcelona, Editorial Crítica, 1983. Vol. II. PP. 461-464.
- ROZAS, JUAN MANUEL: "Siglo de Oro: Historia y Mito". En Historia y Crítica de la Literatura Española. Editor Francisco Rico. Barcelona, Editorial Crítica, 1983. Vol. III. Pp. 64-68.
- SALOMON, NOEL Y CHEVALIER, MAXIME: "Creación y Público: Para una sociología literaria de los Siglos de Oro". En Historia y Crítica de la Literatura Española. Editor Francisco Rico. Barcelona, Editorial Crítica, 1983. Vol. III. Pp. 75-86.
- SANTIAGO, SEBASTIÁN: Contrarreforma y Barroco. Madrid, Editorial Alianza, 1981.
- SASLOW, JAMES: Ganímedes en el Renacimiento. La homosexualidad en el arte y en la sociedad. Madrid, Ed. Nerea, 1989.
- SOLOTOREVSKY, MIRNA: La relación mundo-escritura. Estados Unidos, Ed. Hispamérica, 1993.
- TAPIE, VICTOR: El Barroco. Madrid, Ed. Cátedra, 1981.
- TAPIE, VICTOR: Barroco y Clasicismo. Madrid, Ed. Cátedra, 1981.
- TEJEDA, ADA: Entrevista a Severo Sarduy. En Hispamérica, Revista de Literatura, Año XXI, No. 61, 1992.
- WARDROPPER, BRUCE: "Temas y Problemas del Barroco Español". En Historia y Crítica de la Literatura Española. Editor Francisco Rico. Barcelona, Editorial Crítica, 1983. Vol. III. Pp. 5- 48.
- WÖLLFLIN, HENRICH: Conceptos fundamentales de la historia del arte. Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1952.