

EL ANTIFAZ DE LA COBRA
o
DE MULAS Y MURGAS SOBRE EL SIGNO

De la Binariedad a los Intersticios

Seminario para optar al grado de Licenciatura de humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánica
Alumno: **Jaime Lepé**
Profesor guía: **Francisco Aguilera**

2002 – 2003

Dedicado a:

Lucía Invernizzi,

*gestora primera de este informe
la mano que me cruzó del umbral al recinto inimaginado posible.*

Francisco Aguilera

*quien puso el punto final a esta traducción de su seminario
(supongo haberlo traicionado lo que me fue posible)*

Agradezco a Cristian Montes

por permitirme envenenar nuestras hablas con la lengua de la Cobra hasta lo imposible

libertaria en la hebra de sus filigranas que urden desde donde son los cantantes, con canciones otras. La fractura les multiplica, pero como "no basta ser valiente para aprender el arte del olvido" tampoco basta con la diferencia para producción del sentido.

Un poder irresistible les imanta y empuja en el borde de la huranda, los espejea en un abismo cacofónico de polisémicas galaxias tras galaxias como ecos de tres clarabellas, perdón digo tres carabelas, conquistadoras del nuevo lector de mundos. Sobre la precaria red en que rebota especular la especulación de sus piruetas, retumban perpetuas en un final del que nunca se ha visto fin. En la elíptica de estas reales estrellas (como genuinas monarcas, ninguna de ellas jamás fue bella) ya no solitarias en su triangulación policroma y dialógica de loras latinoamericanas, las escuchaba bordeando el desborde de tal bordado. Pero salvé de sucumbir asfixiado por alguna pluma desgajada, gracias que el texto impone su propia teoría y, como ya mencioné, la cobra "me da de lo suyo que conjure el eclipse de los sentidos fascinados". En la toxina de su seducción se contenía el antidoto justo a tiempo; pude reaccionar del tropel de tropos y la tropicalia mascarada del signo en incesante transformación, hasta reflejar el paróxico o paródico, vacío de referente que en "Cobra", cobra y quiebra a la obra que obra sobre otras obras. Sedimento de infinitos tránsitos por escamosas pieles, natural artificio de texturas palinsésticas que co-forman la morfología ortopédica de "Cobra", más cinematográfica que una novia de Frankenstein con mente de mujer araña; la que desteje para tejer el textil de su trampa.

Resta agregar que entre las largas horas que meditaba en el posible objeto para mi estudio, vagando por los pastos de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile; acaso por vanidad del azar, recogí un cuaderno extraviado. Éste contiene incipientes anotaciones a modo de prólogo o primeras impresiones de una futura novela. Relata en primera persona, el proceso de un muchacho que elabora una tesis en "Cobra" de Severo Sarduy. Producto de su pesquisa, entra en contacto con travestis locales y se relaciona con un viejo travestido apodada La Doctora K, quien le cede un diario de vida escrito por un olvidado travestí, famoso durante los tempranos 60 y del que según posteriores averiguaciones, nunca más se volvió a saber desde un día que partió a Marruecos. Junto al desteñido manuscrito, pletórico de faltas de ortografía y al que le sobran manchas, la inquietante y raramente familiar Doctora K, le entrega una a veces borrosa o desenfocada filmación amateur de 8 mm. que muestra al mítico travestido, ya cincuentón, cantando en boites del antiguo barrio de la Chimba y la noche de la calle San Diego.

La máscara transitiva del significante-varón en significado-mujer, perturba y contamina como eficaz narcótico lo identidad del estudiante...

Quién es la voz que esboza el relato, lo desconozco, ya que sólo consigna los incipientes datos que transcribo y pese a múltiples anuncios nadie reclamó la pérdida de este material. Tal vez en un futuro cercano tengamos acceso a la lectura de esa novela aún no escrita, pero para mí, en aquel irresoluto ahora, fue una señal enviada desde el futuro. Señala que necesitaba y no esperaba; de la que me apropié o en definitiva, me instó a decidirme por este estudio sobre "Cobra"; conquistado a punta de inocularme tanta toxina de hojas ahumadas de tesina, quise decir teína, a la saga de su búsqueda, de la que me ha resultado una lengua partida ...

Stgo. Septiembre 2002

INTRODUCCIÓN

“Queremos el futuro y lo queremos ahora” J. Morrison

Bajo la estroboscópica luz de los discotequeros, floridos y contestarios sesenta, se gesta la obra de nuestro autor. Es la década que se auto-decreta “cambiar el mundo”. A ese lenguaje performativo, se imbrican las performances de muchas hablas: la herencia de la revolución cubana y la guerra fría, el psicoanálisis, los asesinatos políticos: Guevara, Luther King, los Kennedy y Aramburu; la guerra de Vietnam, el segundo concilio de Roma en el 1962 y la homilía de Juan XXIII, el informe Masters y Jonson, la minifalda y la píldora, la eléctrica estridencia de los Beatles, el feminismo del cual se (des)prendía un incipiente discurso homosexual, el boom latinoamericano, la deconstrucción, la revolución de las flores con su ramillete de canciones en inglés lanzadas iconicamente en Woodstock de la mano del LSD y el amor libre, Los Tupamaros, la invasión rusa a Checoslovaquia como anverso de los festivales de la paz del eje Este, *Barbarella* y *2001 Odisea del Espacio*, la matanza de obreros y estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, el close up del bototo de Armstrong, pisando el lívido rostro de la musa de los poetas y difundido en directo vía TV a todo el globo; el post-estructuralismo y el Mayo francés. La década siguiente se inaugura con la elección de Salvador Allende en Chile, por vez primera el socialismo accedía al poder por vía democrática en Latinoamérica y el mundo. Todo indicaba que la lísergica y revolucionaria profecía de los ‘60 habría de cumplirse en los ‘70, la década del reflujo.

Tal narcotizado y/o ingenuo propósito será mirado con irónica sonrisa desde los neoliberales ochenta y noventa. La realidad reflejaba los moldes y el discurso de la narrativa contemporánea, en la cual no hay cabida posible para la epopeya y en la que además, el héroe figura degradado, su espacio es expropiado por la fragmentariedad posmoderna en la que los grandes relatos se hacen añicos en la dentellada neoliberal de la era Reagan. La profecía es abortada y su discurso mediatizado.

Una más de aquellas subversivas visiones de mundo es la que nos propone Severo Sarduy a través de su obra; ha sido ya señalado por la crítica que la trashumancia de géneros por la que ésta se pasea, responde a un proyecto literario escrito en varios tomos, quizá rememorando aquella usanza romántica de la novela por entregas; impresión nada disparatada, si se piensa que Sarduy revisa y recoge los deshechos –perdón, digo- lo ya hecho, en la tradición literaria de Occidente, más algún que otro “préstamo” del imaginario colectivo de la cultura oriental, cuyo circuito se desplazó más contundentemente hacia Occidente, a partir del ya aludido caldero cultural que signaron los ‘60.

Los tatuajes culturales en la mente de Sarduy-receptor, son incorporados por Sarduy-emisor como materiales para su artesanía de bricolage. "Sarduy el *bricoleur* junta fragmentos para crear la ilusión de un monolito –sea un sujeto o una novela- al mismo tiempo que exhibe esta fragmentación. La traducción al fragmentar esa ilusión auto-reflexiva para luego crear otra ilusión espejeante: exhibe, parodia, el proceso creador del 'original'." (Levine:1991) Así la obra *Cobra*, surge como cadáver exquisito, un Frankenstein manufacturado por un continuo dialogismo intertextual (intra y extra-textuales), sumados otros pertrechos de la cultura de masas. Ya a la primera lectura del texto, se sospecha de la estructura superficial que tautológica, remite a un narrador autorial operando desde una tipología solidaria al narrador decimonónico; desde una primera instancia éste es tachado por la parodia de su gesto en el afán de convertirse en sujeto, casi personaje de su relato. El autor implícito, invoca el simulacro del texto que simula una novela, que como tal transgrede los principios que canónicamente la han constituido; apareciendo ante el lector como el suicidio de la novela, que a poco desarrollar su relato, sino se interrumpe, al menos lo fragmenta al límite de lo inteligible; éste no pretende contar lo que aparentemente cuenta, con lo cual el receptor queda desamparado frente a una parabolización alegórica o ante una extrema metaforización del mensaje.

El narrador es un médium y como en cualquier sesión mediúmnica, puede ocurrir que todas esas voces que hablan por su intermedio, sean producto de espíritus burlones que lo poseen, y sus palabras sean apenas un ectoplasma de humo que busca confundir a los presentes. Permanece además la opción, de que nuestra sesión/obra, como cualquier otra reunión espírita, tampoco quede exenta de ser un montaje, en el cual nuestro médium/narrador es quien imposta todas las voces y maneja el interruptor de los claroscuros con fines parafernáticos. El cazador de portentos, debe advertir que este prestidigitador también es sólo una traza fantasmática, una artimaña cimentada sobre algo aún más numinoso que los prodigios ventrílocuos de algún mágico realismo, el lenguaje.

En *Cobra*, el narrador resulta el médium de un relato que es apenas una entelequia que se evapora, que es simulado para disimular que su discurso es sobre el discurso desplegado sobre sí mismo. El relato es la escena del lenguaje, que se autodelata en el egocéntrico relato de sí mismo. Esta habla que no tiene referente ni responsable, pero sí cualidad cosmética, maquilla la máscara como para una breve representación carnavalesca, la y se sobreexpone para subrayar su calidad de argucia, cuyo fin inmediato y ulterior es la espectacularización de sí misma. Espejeo narcisista de su propia superficie (el lago es quien se contempla en los ojos de Narciso), cuya identidad es una ficción originada en un centro vacío; no hay sujeto aval del discurso. Actitud geométrica y especular entre el sujeto de la enunciación y su enunciado (obsesión borguesa que inevitablemente se (des)encadena en puesta en abismo) a la que a su reducción máxima, como ya se señaló, sólo resisten los significantes como antifaz de la nada, o más precisamente, de la ausencia. Nada, que en compañía de todo, nos si-

túa ante el estado de reabsorción y/o fenoménica del *Pralaya*.¹ Esto comporta la supresión de la fábula por el fragmento, la transformación de la narrativa en objeto transgenero mediante su contaminación; la destrucción del significado en la proliferación del significante, la abolición axial de toda autoridad por la preeminencia del lenguaje.

Mediante las huellas impresas por los signos en el texto, se examina la escena del crimen, el ex - terminio del narrador. Su autor demuestra gran pasión y voluntad de aniquilamiento. Aunque tampoco se descarta el suicidio; el principal sospechoso es el autor implícito, siempre disfrazando una simulación, encubriéndola sucesivamente por otra y otra. Se presume que el *modus operandi* de esta estrategia opera también en el diseño lineal de los episodios. Se sospecha que su orden sea sólo un azar que finge la convención de principio, desarrollo y desenlace; en definitiva: que aparenta ser lo que no es, una novela, por lo menos tal cual se la había concebido hasta entonces. De todos modos, la seducción de su simulacro nos fascina hasta consentir el engaño de que no nos engaña, como quien paga por atenciones femeninas las de un travestido.

La hipótesis que se intentara demostrar en este ejercicio, se construye sobre el doblaje especular, valga la redundancia, entre texto y personaje, decir que *Cobra* se mira en *Cobra*², resulta tan cierto como obvio, el narcisismo de *Cobra* personaje es el espejo en el cual *Cobra* obra, se fija en sí misma³. Este calco de barroquismo casi cursi por su tautología fácil, sólo en apariencia responde únicamente a una frivolidad estilística de superficie; se refleja también en el nivel profundo de significación. Un espejeo que cruza estructural y semánticamente al texto/cuerpo, dos entes distintos actualizados en un solo reflejo.

El personaje hace uso de las prótesis como parte de la cosmética que desplaza el género de su signo. El signo lingüístico usa las cosméticas como prótesis que permiten su constante desplazamiento. Bajo esa cosmética tan propiamente femenina; de hembra no hay nada, sólo el deseo de serlo. Tras la máscara del significante no hay nada más que su propio deseo *per se*, persiguiéndose a sí mismo en el Otro. Estas reproducciones binarias texto/sujeto, signo/cuerpo, solidarias en la permutación de sus elementos, coexisten en un continuo dialogismo especular.

Frente a ese desdoblamiento de traducción literal sobre el espejo, es muy difícil distinguir entre virtual y original. "...crea *Cobra* sobre la base de citas mutiladas de la misma *Cobra*, que-brando una y otra vez el antiguo discurso; el viejo concepto de autoridad, borrando la diferencia entre lo original y lo plagiado, para indicar quizá que todos los textos son uno." (Levine:1976, p.123)

Enunciados repetidos en el transcurso de *Cobra*⁴, se leen como una identificación especular

¹ Momento de disolución del *Maya* (Ilusión) o universo manifestado.

² Llamaré *Cobra* al personaje y *Cobra* a la novela.

³ Esto se expresa a partir de la marca más inmediata; la del común nombre propio, apropiado de un nombre común .

⁴ Al salir *Cobra* del metro: "Esta maquillada con violencia; la boca de ramajes pintada. Las orbitas son negras y plateadas de alúmina, estrechas entre las cejas y luego prolongadas por otras volutas, pintura y metal pulverizados hasta la base de

entre texto y personaje. Más allá de una convergencia entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, propia de la autobiografía, esta repetición los presenta circulares, fijados en un eterno presente; lo que hace al desarrollo lineal de la narración tan ilusorio como los cambios espaciales, "...una acumulación de gestos y actitudes que se desenvuelven en el mismo lugar: lo que parecen cambios de lugar no son sino cambios de escena." (Aguilar Mora:1976, p.29)

Tal reflexivo reflejo implica que pese a incesantes transformaciones, la foto del espejo les congela; la figura doblada o desdoblada⁵ de esa mujer/texto, saliendo del metro en París, nos entrega la clave para formular un texto/personaje de transformaciones aparentes, ambos suspendidos en el espacio/tiempo de una cuarta dimensión del reflejo fijado, de modo que aparecen-desaparecen-reaparecen en el transcurso del texto. A la vez, éstos son citas convocadas con anterioridad: han sido o lo serán, de otras obras del mismo autor; lo que nos está hablando de las variaciones de un único texto perpetuamente reescrito o, de cómo escribir novelas con un mismo texto.

Acá debo agradecer que este texto no pertenezca al género policial, ya que recién en el índice, conté el crimen, develé al asesino y dicté la sentencia. El gran misterio de *Cobra*, es que bajo su antifaz no hay ningún misterio. Las pistas del fragmentado conjuro, no están cifradas exactamente para que el lector ideal pueda leerlas. Si mirar una cobra ha sido una visión aterradora para el común de los humanos, el único modo de escuchar su lengua, será por voz del narrador.

Arquitecto o médium, el narrador autorial aparece como artífice o hipóstasis, pero en definitiva productor del discurso en el cual se constituyen las entidades y demás categorías del relato; por lo que describir una topología del narrador se presenta como la vía directa para decodificar el modo que construye su discurso y su estrategia estética. "Básicamente la voz del narrador constituye la única realidad del relato. Es el eje del relato. Puede que no oigamos en absoluto la voz del autor ni la de los personajes, pero sin narrador no hay novela." (Tacca:1972, p.68)

Es justamente, mediante la figura del narrador, que se accederá al análisis de *Cobra* (1968), función que se conforma como (des)estructuradora del proceso narrativo; y afecta tanto a la construcción de la trama como al metadiscurso sobre el acto de narrar. Dicho sea, este discurso teórico y exegético que discurre sobre la propia narración, es aun más explícito que los propios lineamientos que configuran la historia.

la nariz, en anchas orlas y arabescos como de ojos de cine, pero de colores más ricos y matizados; del borde de los párpados penden no cejas sino franjas de infimas piedras preciosas. Desde los pies hasta el cuello es mujer; arriba su cuerpo se transforma en una especie de animal heráldico de hocico barroco." (Sarduy 1986, p.126) Este párrafo de la primera parte, se reproduce en la página 143 de la segunda.

⁵ Curiosamente el antónimo aquí se comporta como sinónimo.

GENERACIONES LITERARIAS

Al momento de hablar de generaciones productoras de textos, se observan diferencias y similitudes, como diferencias caben mencionar los conceptos de documento y monumento que permanecen en la historiografía literaria desde su enunciación por Horacio en su "Arte Poética". En el caso del documento (docere = señalar algo que está afuera) su referente es otro texto, usa los elementos del discurso en razón con un referente real y, en el monumento (monere = ser portador de algo) el referente se formula sólo en él mismo y está asimilado por el propio lector. En el monumento es posible la perplejidad ante la frustración de lo esperado en un texto; lo que unido a saber mirar el orden que el texto proclama son, según Maimónides (1135-1204) requisitos indispensables para entender la historia de los discursos. Para él, la historia es básicamente documentalista y como no tiene herramientas teóricas para los monumentos, se debe determinar una metodología diferente; para Vico, ella es también la historia de las edades culturales del hombre; se pueden determinar edades de la literatura, pero no lo que se reconoce como períodos literarios.

J. Pertersen postula diversas etapas:

Primera etapa "Edad de instalación en el mundo": sujeto que se imagina y se inaugura en el mundo, con una relación de dependencia con el mundo, no modifica la historia y corresponde a los que Vico denomina Edad de la fantasía; fantasía como constitución del referente como "fantasma" aparición insustancial, cuya efecto es la certeza no la verdad.⁶ Segunda etapa "Desenmascarar": aquí lo cierto se hace precario frente a lo verdadero, se distingue la necesidad de la verdad. De la relación máscara-fantasma se evidencia un desajuste desde donde se generan los intersticios. La búsqueda de lo verdadero en contra de lo meramente cierto. En este desenmascaramiento, el supone la premisa de que hay algo oculto, se duda de la capacidad del sujeto desocultarlo. En la tercera etapa "Edad de la razón", el hombre adecua su existencia a la fluctuación del juego ocultar-desocultar de los entes en la experiencia. Al pasar por estos tres estadios la vida humana se complejiza, no hay ritmo psicológicamente determinado.

Ortega propone otra categorización, la primera etapa es la Infancia, edad de la poesía, los datos del mundo llegan apareados de fantasía. Entre los 15 y los 20 años se sitúa la niñez, en la que el sujeto se sabe a sí mismo y se vincula agresivamente con el mundo. La tercera etapa de la gestación en que el sujeto se manifiesta resuelto a que los mayores contemplen su propuesta, en esta edad, a partir

⁶ Cierto como distinto a verdadero. Lo **cierto** está constituido por una existencia desde la mente (imaginación) y por un tipo de relaciones verosímiles. En esta edad se proyecta su mente a la experiencia, se constituye como constructor del mundo fantasmal. Lo **verdadero** se impone como válido por la evidencia de lo dado. No es relación de verosimilitud, sino la verdad. Lo meramente cierto es real y lo verdadero es lo que está allí a pesar del componente mental que agregamos. Por eso el hombre no puede conocer algo a menos que lo haga "ello"; lo mental se hace natural.

de los 30 años, se producen obras que portan lo mejor de sí. En la cuarta edad de la gestación el hombre alcanza la plenitud de su experiencia e impone su criterio con gran dominio. Durante la vejez activa cumple la quinta etapa de dirección, en la cual el sujeto se retira de la sociedad, mas opera como agente de corrección para desembocar en la senectud. Para Ortega la idea de las generaciones no se dan universalmente, pueden atenerse a las concepciones del tiempo en la cultura, a los localismos; su discípulo Julian Marías concluye en que las generaciones derivan de perfiles culturales.

Si las generaciones son capaces de generar temas, se hacen comparables pues los procesan de manera parecida; los períodos literarios que justamente tienen que ver con la generación de temas que agrupan generaciones, las que al configurarse temáticamente producen estos períodos. Dentro de los períodos se producen rupturas y a la vez los períodos se critican entre sí. Los cambios de época se retratan disimiles, porque cambian sus ritmos y recursos de expresión, por lo cual, al hablar de una historia de la literatura, es posible rastrearla en su articulación monumental que es dinámica.

En breve revista ojeamos que Esquilo representa el castigo de los dioses y Sófocles la rebelión humana, escenificando y reflejando el progresivo alejamiento de la unidad mítica. “La novela aparecida después de *La Odisea* sería la imagen de un mundo de sospecha y ambigüedad” (Kristeva 1981 p. 20) Con el cristianismo se desanda este desplazamiento del mito al individuo, en detrimento de la psicologización alcanzada por los griegos, regresando al mito. El Gótico en relación al Romano restablecen la figura humana, haciéndose cargo de los amores en la novela cortesana. El renacimiento pone al hombre en el centro del universo y separa la filosofía de la teología. El Manierismo coloca en crisis la razón y el Barroco desplaza la noción de realidad, sobreponiendo el parecer por sobre el ser; disimulando el *horror vacui*. El Neoclasicismo usa la fábula como género pedagógico, en su orden apolíneo ignora las zonas oscuras que surgen en el Romanticismo y su privilegio a una sensibilidad incorpórea no identificable desde la experiencia. El Realismo toma al ser humano como estudio y el Naturalismo lo determina por su ambiente. Paralelamente en el XIX el Simbolismo plantea su antagonismo al Realismo, la realidad es más compleja y se manifiesta en símbolos. La Vanguardia rechaza un tipo de representación de la realidad y el Expresionismo muestra al hombre degradándose.

Al adentrarnos en el desarrollo de la narrativa contemporánea latinoamericana, la cual Goic data a partir de 1935 (Goic: 1985; cap. 7) éste subraya la diferencia nominativa de este periodo, el Superrealismo con el Surrealismo, que identifica como “una parte y una porción no definidora de lo esencial de la literatura contemporánea” (*Op cit*); admite que comparten la superación del Realismo. La generación superrealista, gestada por Bombal, Onetti, Bioy Casares, Sábato; perfilan con sus obras la fisonomía de una “nueva novela”, representando mundos ambiguos y un sujeto de la decepción en una realidad indeterminada. Al momento de su aparición estas obras acusan una recepción relativa, ya que el lector estaba orientado hacia el Neorealismo social.

“La constante contemporánea suspenderá los residuos del canon clásico revistiendo toda la realidad del mismo grado serio de representación o del mismo humor lúdico o poético. Y pondrá escepticismo cognoscitivo e incertidumbre en la verdad de la representación, cuyo residuo último o realidad de verdad, es siempre inalcanzable o se postula como vacío y se constituye como puro lenguaje” (Op cit) El Superrealismo radicaliza la autonomía y la autosuficiencia de la obra literaria consumando su ‘status irreal’ mediante una estrategia de artificios, ecos, especularidades, la yuxtaposición de un argumento invisible sobre el argumento tradicional que la instalan en una legalidad propia. La racionalidad tradicional, se recoge frente a las modalidades estilísticas de la corriente de la conciencia, monólogo interior, la descripción onírica y por otra parte en las de creación verbal en que se recurre a modos discursivos sucedáneos, incluyendo en los textos nuevas formas de comunicación. Todos estos factores apuntan a la identidad del narrador, convirtiéndose en una cáscara que recubre una oquedad, casi una máscara de coro griego, en una continua transición de funciones pero sin referencia identitaria.

Luego surge otra sensibilidad y comienza a instalarse lo inaccesible en la recurrencia de la realización ritualista de un mito.⁷ En esta generación se produce el boom, autores que abarcan entre 40 y 45 años, que coincide con la segmentación de la vida de Ortega. A diferencia de las generación anterior, esta obtiene una gran recepción en el continente e inclusive cruzará el Atlántico con sus obras.

Posteriormente un grupo de autores nacidos luego de la Segunda Guerra Mundial que empiezan desde muy jóvenes la producción de sus textos enfrentados a los iniciadores de la literatura contemporánea en nuestros continentes, no creen en la binariedad del mundo, creen que la razón es mucho más limitada de lo creído por la generación anterior (el boom). Plantean la fragmentariedad, renunciando a la capacidad de la razón de dar cuenta del mundo. Es lo que se ha denominado como la generación del postboom.

Respecto a las colisiones y/o coaliciones entre los escritores del boom y aquellos del post-boom ya situados en la última década del siglo; Juan Volpi ha declarado: *Nosotros ya no cargamos con un peso tal. Para algunos escritores que surgieron próximos al boom la disyuntiva estaba o en seguir los modelos del boom o en contrariarlos. Creo que la generación mía en toda América Latina ya no tienen esa disyuntiva. Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez y Cabrera Infante entre los vivos y Cortázar o Borges entre los muertos son autores que han pasado a formar parte de los clásicos en la literatura y frente a ellos ya no hay una competición ni una necesidad de desmarcarse ni tampoco de imitarlos sino, al contrario una admiración natural que se siente por los fundadores y los forjadores de la tradición literaria a la que pertenece.*

⁷ *Cien años de soledad*, de García Márquez; *La Habana para un infante difunto* de Cabrera Infante, *Crónicas de San Gabriel* del peruano J. R. Rivero.

POSTBOOM

"En quien poder creer ahora" E. Poniatowska

"Eso somos nosotros: pinos nuevos" J. Martí

Por largo tiempo la crítica recluyó entre el silencio y la confusión el semblante de esta generación de creadores latinoamericanos, por considerar su producción menos que discreta, en relación a la de sus antecesores del boom. Skármeta acuña la denominación *Post-boom*, originada en dos visiones contrastadas. La primera desarrollada por el crítico paraguayo Juan Marcos, quien postula la autonomía de la novísima narrativa. La otra, propuesta por Donald L. Shaw en *Nueva Narrativa Hispanoamericana* la considera una bifurcación del sendero trazado por García Márquez y demás integrantes del boom, lo cual a criterio de Emmanuel Tornés Reyes⁸; constituye una confusión al ligar a Donoso, Rulfo y Lezama Lima, con Augusto Roa Bastos, un hito de registrada filiación a la novísima praxis escritural. En el capítulo que Shaw dedica a los Novísimos, titulado de 'El boom junior' reúne sin mayores reparos en una paradójica mezcla, reconocidos nombres del Infrarrealismo con "otros de pendular postura boomista como el argentino David Viñas y al chileno Jorge Edwards." (Tornés: 1997, p.17)

Una tercera posición es la que simplemente bajo este nombre, agrupa a todos los escritores posteriores al boom. En el prólogo su libro *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha*, Ángel Rama les denomina como 'contestatarios al poder' o simplemente 'los del 68' año de rabia y esperanza'; Skármeta mismo en posteriores ocasiones, quizá retractando su apodo bautismal, les refirió en términos de 'Infrarealismo' o 'Hiperrealismo'; su compatriota, Ramiro Rivas les llama 'novísima generación'. (Op Cit) Lilian Caroy habla de 'narrativa latinoamericana posterior al boom', de 'poética de lo cotidiano' o de 'lo trivial' y de 'novísima narrativa' (Tornés: 1997, p.32) En su estudio, Tornés recoge las despectivas consideraciones de la argentina Liliana Heker: 'poética de la mediocridad'; las locuciones de Giardinelli: 'estética de la trasgresión', 'pos-modernidad', 'poética de la cotidianidad', Roa Bastos lo definió de 'realismo profundo'. A otras expresiones como 'poética de la resignación', 'escritura posborgiana', con las cuales disiente, Tornés agrega la definición 'conciencia o estética de la diversidad', quizá como una fórmula para aglutinar las sensibilidades y pensamientos contingentes de éste el ecléctico comportamiento. Se verá que la nomenclatura es vasta y no exenta de sentencias estéticas ideologizantes, pero esta novísima narrativa se define como una tendencia extra generacional, que incluye un heteróclito grupo de narradores, nacidos más o menos entre 1940 y 1955; no son porta-vozes de doctrinas, ni cultivan el mito del 'gran escritor'. "Hay una desdramatización de la función liberadora de la literatura y del rol del escritor como guía en la búsqueda de una

⁸ Académico de la Universidad de la Habana.

identidad histórica” (Rodríguez: 1988) desmanteladora de las mitificaciones descritas tanto por la historiografía burguesa o las visiones revolucionarias de izquierda.

Para los escritores del boom, ‘lo Otro’ era nuestro continente incontaminado por las degradación de la cultura eurocéntrica, para ‘los contestatarios del poder’, ya de vuelta de la utopías americanistas sofocadas por el totalitarismo, ‘el Otro’ es uno mismo’ (Julia Valenzuela), formulado escrituralmente por los tópicos del doble, del reflejo especular (Rosario Ferré), temáticas que como fantasmas narcisos, ya se habían espejado en el universo borgeano. “Desaparece así, la tarea redentora del escritor para ser reemplazada por una exploración en una escritura espejeante que muestra en cada vericuetto o reflejo, el extraño rostro de uno mismo”... “Para estos mismos autores ‘lo otro’ ya no es un continente metafísico o mítico como en Carpentier, sino un espacio habitado por los monstruos de la historia: los totalitarismos, las utopías esclavizantes, los discursos falaces con que el poder se legitima’ (Op cit) La recuperación de lo identitario americano recoge en el boom la plenitud de su realización; “el postboom lleva a cabo en su escritura las exequias del mito americano. La deconstrucción se efectúa mediante la ironía, la parodia de las estructuras canónicas del narrar” (Op cit) Y en dicha desestructuración narrativa, juega un papel fundamental la apropiación paródica de los códigos comunicación de los *mass media*, radioteatros, televisión, comerciales, etc; con lo cuales se bombardea y enajena a la población.

Los integrantes del Postboom nacidos entre 1940 y 1955, crecieron y se desarrollaron con la invasión comunicacional que se comenzaba a vivir, en cualquier hogar existían radios y televisores; muchos trabajaron en estos u otros medios, por lo que esta influencia es nitida en sus obras. Ante este advenimiento técnico-comunicacional, se hacía irreal continuar con la estética del deslumbramiento y la trascendencia; a opinión de Tornés “Manuel Puig fue pionero del tercer gran momento de la novela hispanoamericana”, ya a finales de los sesenta advierte que la obra literaria no podía insistir en la postura modernista del “texto único, irrepetible y autosuficiente”. Con él, la novela viró en centro de informaciones “en un concierto de voces privativamente populares y en una parodia democratizadora del espacio textual. De esta manera, la novela se transfiguró en un intertexto o magnitud artística ‘vecinera’, como diría Lezama Lima.” (Tornés 1997)

Con *La Traición de Rita Hayworth* (1968) y *Boquitas Pintadas* (1969), Manuel Puig se adueña de los iconos del firmamento cinematográfico de los cuarenta y cincuenta, este préstamo busca la comunicación fluida por una decodificación inmediata. De enunciación simple, despojada de sicologismos, apela a una serie de indicios intertextuales mediatizados productivamente en la diégesis construida de retazos con apropiaciones de nombres de artistas, títulos de películas, superposiciones dramáticas reconocibles de guiones de radioteatros o películas blanco y negro que la televisión repetía

una y otra vez, volviendo más nostálgicas las tardes de Domingo. Con estos desperdigados elementos “reconstruye un imaginario alineado en su pura expresión fenoménica” (Rama:1981p.42)

Si los narradores del medio siglo habían asimilado las condiciones literarias de los vanguardistas de los años veinte, la nueva generación debía ser la legataria de sus mayores (con quienes producen en tiempos paralelos) solo que aquellos giros y fórmulas, como reflexiona Rama, resultaban ya colectivizados, habían perdido su “punzante capacidad descubridora” En momentos que esas producciones ven la luz, la presión del mercado editorial y la demanda de un lector masivo; les niega la posibilidad de experimentación, lo que unido a instancias socio-culturales y escenarios políticos de vertiginosa movilidad, en el continente y el mundo, los empuja a una restauración del Realismo, propia de los novísmos, reajustado por la contemporaneidad.

Para esta generación, la picaresca española es un referente lejano; sus personajes se extraen de sectores populares y medios, preponderantemente adolescentes marginales, desposeídos o de sectores medios. El espacio que habitan es el urbano, lugar de desarrollo del conflicto moderno. “Para estos novelistas la ciudad no es un mundo ajeno por conquistar. No es ni espantosa ni atractiva, sino simplemente cotidiana”⁹ Tornés enfatiza que en las obras, inversamente a como las habían diseñado los integrantes del boom, las ciudades no son interpretadas tras una lente mítica.

Los personajes son abordados desde una perspectiva más real, no como actantes de una novela experimental, representantes del vicio y la denigración de la sociedad “son desarraigados sociales, perseguidos políticos, simples pobladores, prostitutas, enfermos de Sida, drogadictos” (Tornés 1996 p. 37). Este muestreo de entidades de los bordes, amparado en la permisividad establecida por los sesenta, se integra como lugar común a los tópicos de los novísimos. Sus sujetos transitan la narración sin sesgos de mojigatería, mas sin caer en gimnásticas pornógrafas. No obstante la profusión de este manido recurso sexual, a ocasionado a opinión de Rama “un efecto paradójico” “ha concurrido a reinstaurar los mitos supermachistas del imaginario latinoamericano, más que atemperarlos y, sobre todo, a disociar la sexualidad del universo de la afectividad” (Rama: 1981, p 31)

De las innovaciones que la nueva generación adoptó en su narrativa, no fueron los motivos, el retrato de personajes o las arquitecturas narrativas donde se perciben con mayor nitidez los cambios; el impacto primordial sucede en el campo lingüístico con la asimilación de los idiolectos urbanos. El escritor mimetiza la ventriloquia del narrador con el habla espontánea y popular de los personajes. Lenguaje que no obstante ser permeable a la transculturación importada por los medios audiovisuales, recoge el color local y que Puig lo transparenta calzándolo con los giros y expresiones propios de la oralidad de referencia popular. “Sus inflexiones, léxico y efectismo metafórico denuncian el calco demodé de las narraciones filmicas, del folletín rosa y del libreto radiofónico.” (Tornés:1997)

⁹ Brushwood, John “Sobre el referente y la transformación narrativa en las novelas de Carlos Fuentes y Gustavo Sainz” en *Revista Iberoamericana*, n.116-117 1981 citado por Tornés 1998, p.38

Estos elementos se suman a la nueva estética y sus modos fragmentarios, lo que por una parte subvierte la concepción tradicional de la novela como un orden secuencialmente lógico, deroga la noción de totalidad comprensiva, o la ilusión de totalidad, y con ello la confianza en la potestad del narrador y por otra -quizás su aporte más renovador- apela a un nuevo tipo de lector, un lector que debe involucrarse activamente en el proceso narrativo y ejercitar sus propias estrategias de lectura. La fragmentación a la vez desjerarquiza los supuestos de coherencia textual y en algunos casos (*Cobra*) de filiaciones genéricas. Para el fenómeno que aquí nos interesa pesquisar, suele investir al segmento narrativo de una densidad significativa mayor. A esta capacidad de activación plural de significados, se refiere Carol Clark D'Lugo: "Más que una condensación, como se asumiría desde una consideración superficial del discurso, la fragmentación resulta realmente una expansión más allá de los límites del texto, del material impreso. Los fragmentos sirven de anzuelo, ya que los lectores responden al discurso." (en Goic: 1985)

Mirna Solotorevsky hace una lúcida relación de nociones polares entra la totalidad y la fragmentación, citando *La escritura de Dios* de Borges y *Cobra* de Sarduy, ilustraciones que iluminan claramente respectivas categorías. "En relación a la idea de totalidad, asume importancia decisiva el concepto de centro. Desde el punto simbólico, el centro es el principio y lo real absoluto." (Solotorevsky:1996) Tomando un enunciado de Eliade, reflexiona en que el rasgo definidor de la estética de la fragmentación surge a partir de la relación entre la ausencia del centro y la fragmentación, en el desplazamiento persistente, en la no fijación del centro. "Eliade entiende el centro como un 'punto fijo' absoluto; el centro se vincula al espacio sagrado, permite la orientación; el descubrimiento del centro equivale a la creación del mundo. En la experiencia profana, siguiendo a Eliade, no hay centro, no hay orientación verdadera, no hay 'Mundo' sino "fragmentos de un universo roto". (Op cit)

Con estrecha relación a lo anterior, Francisco Aguilera asegura que en nuestros días experimentamos la desvinculación con el origen; el ser humano se encuentra a medio camino entre una condición animal, ya un tanto lejana, y la divina, casi tan inalcanzable como ignota.

Al no haber binariedad, entra en cuestionamiento la existencia de una dimensión profunda: todo se da en la superficie. La medida de profundidad de la experiencia es su superficie. Para J. E. Pacheco, "la superficie de la experiencia es el lenguaje". Algunos críticos tildan a estos escritores de nihilistas (como resultado de la reflexión en torno al ser), no existencialistas, sino nihilistas de lo real (no de lo existente). No de lo verdadero, sino de lo meramente cierto. Esto se verifica en el Neobarroco, cuya propuesta sarduyana sentencia que lo real es básicamente máscara, ésta opera como lo que aparece, lo que se hace visible con el propósito de ocultamiento, "supone que enmascaramos para ocultar que detrás de la máscara hay nada" (Sarduy). Si lo real es ocultamiento, detrás de lo real nada, entonces lo único consistente de lo real es la máscara, siendo como en Sartre, una imposibilidad: si

es máscara de nada, entonces la propia máscara no está. Esto resulta ser un nihilismo que no anula la existencia, pues esta caería en el orden de lo verdadero, no de lo cierto. La generación que configura mundos bajo esta sensibilidad conscientemente, es erróneamente llamada de hiperrealista; se trata de lo contrario, hay que descreer del Hiperrealismo. Como actitud filosófica, están más cerca de la escuela romana de los cínicos que del escepticismo; primero se deben aceptar los límites de la propia conciencia, la mente no puede dar cuenta del mundo porque es pura fragmentariedad, pero en la escritura es capaz de explicarse el mundo.

La posmodernidad ha hecho de la fragmentariedad un paradigma estético, ésta afecta al nivel semántico, dificultando su interpretación porque clona sin alma los significados, vaciándolos y multiplicándolos para hacerlos navegar aleatoriamente; divide en partes el espacio textual, se presenta lo blanco de la página; por medio de anacronías (analepsis y prolepsis), organiza su textualidad y a nivel discursivo se exhiben fracturas sintácticas y fragmentación de lexemas.

Solotolevsky menciona procedimientos al servicio de cada una de las estéticas señaladas:

1. Una determinada configuración textual: obras de estructura circular.
2. Textos de tarma fuerte, en los que están activados los códigos proairético y hermenéutico-códigos al servicio de la trama- y se favorece así, el anclaje de significados.
3. Configuraciones semánticas de totalidad ofrecidas por la trama.
4. Presencia de metáforas y símbolos.
5. Presencia en el mundo configurado, imágenes totalizadoras; círculo, laberinto.
6. Presencia de un narrador “olímpico” que opera como un centro organizador de referencias.
7. Clara correspondencia entre texto y peritexto (e.g., título, epígrafe, que cumplen una función aclaratoria y orientadora respecto al texto.)

Como procedimiento al servicio de la estética de la fragmentación, propone:

- El desborde metonímico que provoca un efecto de inestabilidad, indecibilidad, indeterminación, disolución de la trama.
- Fragmentación en los niveles antes señalados.
- Presencia de alegorías.
- Configuración de imágenes fracturadas que podrían reforzar especularmente la fragmentación del texto.

Esta generación de los novísimos, es la primera que nace luego de un sistema de comunicación de masas; la televisión. Las generaciones más jóvenes se fusionan con esta, pero hasta llegar a aparecer hay una variable: la intersticialidad, ese momento límite de fragmentación de la realidad que produce una recomposición del sujeto y del mundo, previa aniquilación.

En las novelas recientes es donde podemos penetrar los intersticios, sus autores “introducen modificaciones profundas al paradigma contemporáneo, asignando a la función literaria una misión que traspasa el esteticismo vigente, y en la que los textos plasman una búsqueda ‘intrascendente’. Se intenta mostrar el vínculo entre los intersticios de la experiencia, entendido estos hechos de otras dimensiones de la realidad, pero de igual corporeidad que ella; se trata de sospechar de la presencia de otra física. Con ello se atraen a un mismo plano, realidad y suprarrealidad, pero sin anularse una y otra.” (Aguilera: 2000)

Este rasgo intersticial es estrictamente romántico y alcanzó a ser constitutivo de los rupturistas, pero no lo desarrollaron. Hay nostalgia de la visión de mundo cobijante y surge el fenómeno de recurrir a las viejas técnicas de los narradores del XIX y perciben a la naturaleza como deseosa de ser descubierta. En última instancia lo que hay es lo más inmediato a la conciencia “... se trata de la condición del viajero de los bordes del hombre contemporáneo, a la manera de un pertinaz intento por no ir más allá de las formas cosmidadoras de integración, sino de consagrar la fragmentariedad de la experiencia.” (Op cit)

Estos autores proponen por medio del narrador, el desarrollo de una poética escritural en que para advenir a ella, es necesario aislarse en la quietud del domicilio interno “de esta manera el narrador convoca las dimensiones de su tiempo desde la inmovilidad de una gran piedra, en *De Perfil* (de José Agustín) que es mirada por un segundo narrador en el texto.” (Op cit)

En los Novísimos, el punto de hablada¹⁰ está dentro del texto; esta elección significa desconfianza de las capacidades del narrador. “El punto de hablada del narrador se sitúa en el límite generador de la historia relatada, reproduciendo en el acto poético un impulso genésico.” (Op cit)

Es en el acto de escribir, acto que se significa como ritual y cuyo hierofante es el escritor, por el cual adquiere los dones superiores para interpretar “relaciones profundas y no aparienciales de los hechos fictivos, pero solo en tanto escribe” (Op cit) El objetivo de ésta seminario, es dar cuenta de que “en el transcurso de la novela contemporánea se ha ido de la binariedad inicial, hacia la fragmentariedad e intersticialidad actuales en la configuración estética del mundo espectacularizado” (Op cit)

¹⁰ Circunstancia en que el narrador se siente impulsado a escribir, puede estar fuera o dentro del texto.

SEVERO SARDUY

"Herederó es el que descifra, el que lee. La herencia más que una donación, es una obligación hermenéutica" Sarduy

En 1937, Camagüey, Cuba; una comadrona negra, hizo nacer a Severo Sarduy "a fuerza de galletas y nalgadas logró al fin convertir ese grito mudo en grito pelado" (Sarduy:1976, p.8) En 1993, otra comadrona, transcultural y posmoderna, cercenó todo barroquismo de ese grito pelado, para devolverlo a aquella condición ahogada de grito mudo. Sarduy, el teórico del Neobarroco, fallece en París afectado de Sida, dejándonos la herencia de una de las voces más compactas de la literatura latinoamericana.

Sus primeros pasos en la vida cultural de la Habana los dio en Ciclón y desde 1959 en Lunes de la Revolución. Hacia 1960 abandona Cuba, donde jamás regresará; se traslada a París con una beca, para estudiar Historia del Arte. Estudia la escultura romana y asiste a seminarios de semiótica estructural con Roland Barthes, publica artículos en la revista *Tel Quel*, participando en una de las aventuras intelectuales más gravitantes de los 60, en la que se contaba entre otros, el mismo Barthes y Julia Kristeva; ellos constituyen un importante referente de su proyecto creativo y marco teórico "aunque como dijo Haroldo de Campos, había barroquizado el espíritu geométrico del grupo" (Ortega:1994, p.346) Otros elementos que fundamentan la visión de mundo de su escritura, son los conceptos literarios de Bajtin y el pensamiento del lingüista y psicoanalista Jacques Lacan; con estos plurales referentes epistémicos, consolidará un "espacio idóneo para desarrollar su obra, un aparato conceptual que le permitió leer y orientar su lectura."

Apasionado de la astronomía mantiene el programa "La Ciencia en Francia" en Radio France Internationale, alternado a su quehacer como editor en Seuil y luego en Gallimard.

Novelas: *Gestos* (1963) que comparte el cronotopo del oriente cubano con *De donde son los cantantes* (1967), hace parte de la novelística de la revolución. Con éste título se da inicio al periplo narrativo que supone una trashumancia simbólica por distintos espacios cartográficos que cruza el Atlántico con *Cobra* (1973), se desplaza al Oriente de *Maitreya* (1978), retorna a América sobre las alas de *Colibrí* (1983) y con *Cocuyo* (1990) concluyendo su expedición en 1993 con la publicación póstuma de *Pájaros de la playa*.

Como es sabido, el corpus de la obra de Sarduy no se reduce a la narrativa de ficción, que revolucionó los paradigmas novelísticos contingentes y además empalideció el resto de su propia realización literaria; nos referimos a otro vital legado, sus ensayos.

Poesía: *Big Bang* (1974), *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985) y *Un testigo perenne y delatado* (1993) y edita por vez primera en sus *Obras Completas, Poemas Bizantinos*, un manuscrito que Sarduy conservó entre sus papeles durante más de treinta años; redactado en 1961 en el transcurso de un viaje a Turquía, constituye el testimonio más antiguo de un libro de Sarduy en este género. Muchos textos fueron incluidos en otras recopilaciones y, en particular en *Big Bang*. En esta antología, “Severo Sarduy”, compuesta por dos tomos, el corpus de textos líricos comprende el capítulo de *Últimos poemas* que incluye poemas dispersos en publicaciones periódicas y no recogidas en libros; *Bosquejo para una lectura del cántico espiritual*, seguido de *Imitación*, dos textos publicados póstumamente en la Nueva Revista de Filología Hispánica; y la serie de siete epitafios que Sarduy publicó en varias revistas españolas e hispanoamericanas antes de su muerte.

Obra dramática: *Para la voz* (1978) compuesta de cuatro piezas *La Playa, La Caída, Relato, Los matadores de hormigas. Tanka*, la última obra teatral de Sarduy, publicada en la revista *Bitzoc* de Mallorca en 1988.

Ensayos: *Escritos sobre un cuerpo* (1968) *El barroco y el neobarroco* (1972) *Barroco* (1974) *La simulación* (1982) *Nueva inestabilidad* (1987) *El heredero* (1988). Entre las múltiples colaboraciones ensayísticas para diversas publicaciones se destacan dos homenajes a Lezama Lima: *Imágenes del tiempo inmóvil* y *Pas de deux*, ambos de 1991.

Al fin Sarduy, viene a ocupar el sitio que le corresponde dentro del canon de la literatura hispanoamericana moderna. Sin embargo, cabe preguntarse cuál es hoy su lugar allí y qué espacio llena con su presencia. “Creo que si desde un punto de vista cronológico, Darío sigue siendo el primero de la lista, a Sarduy le toca por de pronto, cerrarla. Entre ambos se extiende un siglo y una aventura que comienza con el Modernismo y concluye con el Neobarroco.” (Guerrero 1988)

BARROCO Y NEOBARROCO

“Porque ese cielo azul que todos vemos, no es cielo ni es azul.

Lástima que no sea verdad tanta belleza” Lupercio L. De Argensola

La tendencia estética del Barroco, del que no existe consenso sobre su origen, disputado entre Italia y Alemania, pasa a la Península Ibérica aunque allí no se copia cabalidad el modelo europeo. Este bagaje heterodoxo, amalgamado en un bloque cultural, navío de carga para muchos oscura, que diviniza lo humano y humaniza lo divino, descarga en América la degradación del Renacimiento, desplegando los artificios de su asimétrica mercancía. De éste lado del Atlántico se reproducirá con singularidades, producto de cruces lingüísticos y étnicos, de nuevas materialidades y simbolismos; solo que bajo esa máscara feliz y democrática del eclecticismo estético, contraviniendo el vacío que ella encubre, se oculta un persignado ideológico y una estrategia frente a la argumentación reformista, en servicio de la colonización.

En este contexto se emprende el artificio del make-up. Fetiche en construcción, el nuevo continente emerge en torno a fragmentos culturales, hecho a mano de sangre y opresión. Primigenio y transecuatorial travesti, inaugura el gesto refundacional de toda genuina identidad travestista. Abdica a su nominación originaria, rebautizándose, acorde a su pulsión femenina, con el alias impuesto por una voz adstrática; América. Solo que para la continental Malinche, ésta no será una cosmética pasajera.

Empleado al arte con un valor peyorativo, hoy se considera Barroco a la segunda parte del Siglo de Oro de la cultura española. Desarrollado artística y literariamente como estilo en Europa y en Hispanoamérica desde finales del siglo XVI hasta los primeros años del XVIII, se asocia al siglo XVII debido a las circunstancias socio-políticas de la época que configuran una sociedad llena de contrastes. Este cambio comienza a observarse en las formas sencillas del Renacimiento a finales de siglo XVI. Literariamente, se caracteriza por seguir ciertas tendencias como el estoicismo, esteticismo, moralización y sátira. Algunos escritores tienen un sentido pesimista y sus obras tratan sobre la vanidad y lo transitorio de las glorias humanas. El Barroco supone el abandono definitivo de las ideas renacentistas, el final del optimismo racionalista y de la confianza en el ser humano y la naturaleza. Su sociedad se caracteriza por la desconfianza en lo político, social y lo artístico, con un clima de pesimismo y desengaño consolidando la tendencia conservadora iniciada con la Contrarreforma, acentuándose el alejamiento del ideal humanista tolerante y racional.

De carácter expresionista, plantea una visión del mundo llena de falsas apariencias y siente el paso del tiempo hacia una muerte inexorable. Por su artificialidad y su complicación se rebusca para descubrir lo raro, lo difícil; contiene un exceso de ornamentación. Es un arte para minorías experi-

mentadas. Literariamente, predominan los elementos decorativos (metáforas, cultismos). Las particularidades exteriores conducen por un lado a idealizar diversas creaciones de la realidad sustituyéndolas por un mundo de belleza superior.

En la etapa del Barroco, prima una visión desengañada de sí y del mundo, que se fija en lo escatológico. Elementos característicos son la superficialidad, recargamiento, ornamentación, gravedad, decorativismo, trascendencia. El Barroco es el arte de la contradicción. Sus temas son el amor, la naturaleza, la mitología; los mismos temas y formas utilizados por los poetas renacentistas, pero intensificados hasta las últimas consecuencias.

Los poetas barrocos parten del ideal renacentista que aspira a la elegancia y naturalidad, pero se distancian de él, evolucionando en formas recargadas. No se puede entender a Góngora (Barroco) sin el modelo de Gracilazo (Renacimiento). La vida en un mundo de contradicciones y tensión tendrá su reflejo en la literatura en el uso de dos recursos que expresan la ruptura del equilibrio renacentista: la antítesis (contradicción) y la hipérbole (exageración, desmesura).

Entre las distintas personalidades de la época destacan: en teatro, Lope de Vega y Calderón; en la novela Cervantes y Quevedo y en lírica Góngora, Quevedo y Lope de Vega.

Las dos grandes corrientes principales de la poesía del siglo XVII fueron Culteranismo y Conceptismo. Son dos actitudes ante la creación poética que estarán presentes en la poesía de todo el siglo, sobre todo en la poesía culta, pero también en la tradicional y popular. Ambas fueron creadas a partir de la necesidad de renovación del lenguaje poético culto. Las dos parten del mismo punto: el intento de superar formas renacentistas, el Culteranismo por la vía poética y el Conceptismo por el juego semántico y de conceptos. El Culteranismo se caracteriza por la renovación del léxico poético; da importancia preferentemente a la forma, se utiliza con profusión metáforas y cultismos, abusan del hipérbaton y utilizan sólo el verso, la sintaxis pretendía una aproximación al orden de la frase latina. Góngora pretendía crear una lengua específica para la poesía, alejada de la claridad de la lengua corriente. Aspiraba desviar el lenguaje poético del normal dando un carácter minoritario a su poesía. Con la metáfora oculta la relación entre los objetos. Quevedo y Lope de Vega no se escapan de la influencia del gongorismo.

Para el Conceptismo, lo más importante es el contenido que se expresa a través de complicados juegos conceptuales. Sus representantes fueron Góngora y Quevedo. Emplea la deformación de la realidad de forma humorística, la antítesis de palabras, ideas o frases, la hipérbole, los dobles sentidos, alegorías y también cultiva la crítica (Quevedo), proponiendo modelos de conducta.

En el Barroco nace la ópera; apogeo del mundo de la ilusión, del artificio, del travestimiento y de la ambigüedad vocal. Italia era por entonces la patria por excelencia de los eunucos-cantores. Ángeles para unos, monstruos para otros, los castrati constituían un fenómeno musical y social sin pre-

cedentes en la historia europea de los siglos XVII y XVIII. Los franceses se regodeaban llamando a estos operáticos operados, “capones”, “lisiados”, “eunucos” que al fin de cuentas fueron víctimas del artificio de una época que se atrevió a buscar la belleza pura y gratuita hasta el extremo de la mutilación.

Homóloga a la dicotomía apolínea/dionisiaca de Nietzsche, Eugène d’Ors, considera que existen dos eones en la conciencia de la humanidad uno clásico y otro barroco que se superponen. Tratando de definir el concepto de lo barroco, entre otros enunciados, el autor señala: “es libertad, confianza en una naturaleza de preferencia desordenada”, “el Barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido”. Tal vez por esto Lezama Lima, que invoca la estética gongorina, elegirá *Paradiso*, por nombre para su consagradoria publicación.

Sarduy, dimite de la concepción tradicional del barroco y adscribe a una conceptualización que lo considera como un estilo sin límites que no pertenece a un tiempo histórico determinado, sino que se proyecta como esencia transhistórica.

A partir de la revista que pasa Sarduy a las teorías astronómicas de Galileo (1564-1642) y Edwin Powell Hubble (1889-1953), marca “una posible coincidencia entre estas subversiones y el origen del Barroco –que hoy podríamos llamar primer barroco- y del neobarroco” (Sarduy:1987 p.20) Para él, estas teorías “discursos aparentemente comunicados, intercambian en cierta medida su tipo de funcionamiento y sus ‘efectos’: truculencia y argucia en la presentación de los métodos” (Op cit) Galileo y Powell, coinciden en la revolución que provocan en la ciencia y los paradigmas canónicos de su contemporaneidad; así como en la astucia de su presentación. Sarduy traza una analogía entre la cosmología actual ya del barroco, la que denomina de *retombée*¹¹, punto axial de su teoría, sincronidad o analogía hermética (“*Como es arriba es abajo*”), según la cual lo sucedido en el universo, se espejea en la epistemología de un momento dado.

Históricamente, el Barroco promueve una reacción ideológica a la ortodoxia del Concilio de Trento, que se define en una fragmentación en la concepción del los ejes del poder: Dios, el poder temporal (el rey), la metrópolis y el signo lingüístico; revocando, o cuando menos neutralizando, “una evidencia central, única, exterior, sino la infinitud de certidumbres del cògito personal” (Sarduy:1987, p.168) Aún así, existe la armonía basada en la autoridad del Logos manifiesta en dos ejes: Dios y su metáfora terrestre, el rey.

El correlato lingüístico será la profusión de significantes para un significado, como Sarduy apunta: “vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería. En él, la adición de ci-

¹¹ “Llamé *retombée*, a la falta de un mejor término en castellano, a toda causalidad acronica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir; la ‘consecuencis’ 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 puede revelarse análogos, uno puede funcionar como el doble (...) del otro.”

tas, la múltiple emisión de voces , niega toda unidad, toda naturalidad a un centro emisor; fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, anula su sentido es la insistencia de su juego” (Sarduy : 1987, p.175)

Los mecanismos escriturales del barroco son:

- 1- La condensación: proceso análogo al onírico: permutación, espejeo, fusión, intercambio entre los elementos –fonéticos, plásticos, etc.- de dos de los términos de una cadena significativa, de los que surge un tercer término que resume semánticamente los anteriores.
- 2- La sustitución: el significante que corresponde al significado se sustituye por otro totalmente alejado semánticamente, y sólo funciona o es visible por el contexto; como el caso de *pe-ne*, en el contexto erótico, llamado lezamalimamente como “agujón del leptomático macrogenitoma”.
- 3- La proliferación: consiste en obstruir el significante sin reemplazarlo por otro por distante que este se encuentre del primero, esta obliteración se produce por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y se reasigna a otro significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, de cuya lectura radial podemos inferirlo.

En el Neobarroco, el eje se hace visible como carencia “inarmónica, la ruptura de la homogeneidad del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico”

(Op cit, p.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.” (*Idem* p. 212)

Luego del impulso originario de “Orígenes” revista fundada en La Habana en tiempos de la dictadura de Batista por un grupo de poetas en torno a Lezama Lima, será Severo Sarduy quien retome el concepto de Neobarroco; según dice, la extrema artificialidad practicada en algunos textos latinoamericanos recientes, basta para evidenciar su adscripción barroca, y distingue, en esta artificialidad los tres mecanismos, anteriormente definidos.

Sarduy crea una teorización del Neobarroco apropiándose de los postulados del Barroco, que surgía a principios de los sesenta con Carpentier, quien asocia “el barroquismo verbal de sus novelas a una interpretación del continente americano como mundo de lo ‘real maravilloso’

EL NARRADOR

"Entre el saber y el decir se resuelve la instancia del narrador" Tacca

Semblanza del narrador moderno y contemporáneo.

El narrador moderno, desde su origen con el Quijote en siglo XVI, permanece ligado a la escritura; coincidiendo con la producción masiva de la imprenta, desplaza al narrador oral cuyo destinatario es un auditorio. La novela es un contrato personal y solitario entre escritor y lector opuesto a la situación simultánea de la producción y la recepción que se produce comunitariamente en la oralidad. Benjamin distingue antropológicamente dos vías por las cuales el narrador configura la experiencia. El marino aquel que viaja a lugares desconocidos que le proveen de experiencias que serán objeto de sus relatos y, el sedentario, testigo de los sucesos de la comunidad y poseedor de una sabiduría tradicional.

A la experiencia está ligado el marco de inteligibilidad. La descomposición de este marco está activado principalmente por la ciencia. La sabiduría oral no apunta a un cientificismo metódico y racional, sino a la experiencia. La experiencia en el tiempo clásico es circular; en la edad media hay un principio que concluye en la salvación; experiencia y ciencia son distintas, separación que desaparece con la modernidad, la ciencia expropia la experiencia, lo que hace imposible la continuidad del relato. La crisis de la narratividad es la crisis de la sabiduría anclada en la experiencia. "Narrar algo quiere decir en efecto tener algo *especial y particular para contar*, y precisamente esto es lo impedido por el mundo administrado, por la standarización y la "siempre igualdad" (Adorno)

Flaubert fractura la posición del narrador decimonónico del *Querido lector* y sus explicaciones y juicios de omnisciencia, apoyado en los códigos comunes con el receptor. Flaubert se abstiene, calla y cuenta. Las utopías de progreso y felicidad construidas en Europa en el siglo XIX, se incineran en el fuego de la "Guerra del 14". Las Vanguardias delimitarán las fronteras literarias de un convulsivo mundo que no cesará en su transformación continua; aquellas, arremeten con una crítica persistente a la institución literaria de la época, transitada por el hilo ideológico burgués del arte por el arte.

Para Adorno el narrador contemporáneo no puede contar ni describir cosas como si la unidad e identidad de la experiencia no estuviera destruida, el marco de inteligibilidad junto al agotamiento de los sistemas narrativos, está erosionado; en suma, el narrador omnisciente está caduco, lo cual sintetiza en su frase "es imposible narrar mientras que la forma de la novela exige narración". El narrador decimonónico se comporta como un prestidigitador, creándole al lector la sensación de que el relato brota casi naturalmente, estableciendo una distancia estética que expresa la creencia en un narrador portador de un saber unívoco. Ante la imposibilidad de narración, tampoco se puede mantener aquella distancia estética.

La novela moderna del siglo XIX, registra artísticamente la búsqueda de la emancipación cultural por la vía de los ideales positivistas, y con ello la propia identidad. Se aspiraba a acceder a la armonía natural en la constitución del ser humano y de la sociedad, en parangón con la misma naturaleza. Sin embargo a este construido y precario equilibrio, le ha sucedido una serie de rupturas ya bastante estudiadas, que han llevado a considerar al hombre como “emancipado de la naturaleza” (Aguilera 2000)

Los recursos de expresión distinguen a la época contemporánea, su signo es la representación del mundo como constructo humano; realidad escindida, dividida desde el punto de vista de la accesibilidad. La modernidad supone la fragmentariedad, pero el problema de la contemporaneidad es la inaccesibilidad del mundo por su segmentación de la conciencia en vigilia, regida por la razón y la percepción de una dimensión que se le escapa, pero que da señales de sí misma (sueños, pesadillas, actos gratuitos, situaciones límite, etc.) y contiene las claves de la experiencia humana, por lo que su sustancia se evidencia de múltiples formas en la experiencia cotidiana. Luego, el conjunto de esta experiencia es legible binariamente, en dos planos. Las formas de la binariedad cambian, primero esta zona oscura es la zona existencial.¹²

Posteriores generaciones instalan “lo otro” en el sujeto (en el subconsciente)¹³ vistos como viajeros, en que el tránsito viajado son ellos mismos. Este recurso estético como herramienta para mostrar esta experiencia, lo adquieren de la generación surrealista.

Kafka, Joyce se leen sin la sensación de que hay una representación, por medio del monólogo interior “el narrador funda un espacio interior que le ahorre la salida en falso al mundo exterior” (Aldorno) Esta habla del sujeto dejando fluir su conciencia, es solidaria de la llamada ‘corriente de conciencia’ estrategia que se inscribe en este umbral es el estilo indirecto libre. El narrador abandona su posición, sin llegar al extremo del monólogo interior, pero en vez de entregarle la palabra, se transforma en su “traductor”, produciéndose una zona borrosa en que no se sabe cual de los dos es quien habla.

El narrador contemporáneo se hace posible en las vanguardias, experimenta un cambio en el eje del saber que hasta entonces centrado él, se desplaza hacia el personaje; esto tiene como resultado el renacimiento del discurso de testimonio. Aparece en los textos “la presencia de una figura humana configurada, ya sea en el plano narrativo o en de las historias imaginarias, como un recolector de experiencias, en la esperanza de descubrir un orden no accesible al ejercicio exclusivo de la razón lógica”... “se ubica esta figura en el centro del mundo para sí. El vínculo con la otredad, de lo visible con lo invisible, de la vigilia con el sueño, de la realidad con la fantasmalidad” (Aguilera: 2000)

¹² Circunstancias de la sociedad que se expresan en la vida del individuo y son de carácter heroico, aparecen como destinos individuales que dejan marcas situacionales que no corresponden a los sujetos ni a los hechos

¹³ M. L. Bombal, Cortzar, entre otros.

Narrador y Narratología

“El texto literario es un enunciado que conserva las huellas de la enunciación” Segre

Esbozada la huella del narrador, o sujeto del enunciado, en la modernidad se hace perentoria una penetración más acuciosa de su naturaleza, valiéndonos de sus señas implícitas o personalizadas que le develen y describan en sus actualizaciones configurativas y estilísticas. “El punto de partida para el análisis de éste plano (composicional) es el reconocimiento del hablante implícito, cuya intencionalidad organizativa es la que se manifiesta como composición” (Jara y Moreno: 1976, p.16) Estos autores señalan que mediante el lenguaje, el hablante implícito organiza la enunciación total que estructura la novela; aunque en ella se reconocen enunciaciones parciales ubicadas en diversos narradores y/o personajes, siempre se distingue aquella enunciación total que las contiene y dota de perspectiva a la narración, cuyo sujeto denominamos hablante implícito. Segre asevera categóricamente “La única presencia inevitable en el libro es la del hablante implícito” (*Op. cit.*, p. 19)

Al hablante implícito, se lo confunde a menudo, con el narrador y a éste con el escritor¹⁴ quien en otras épocas a llegado a ser el centro de investigación del fenómeno literario. El autor histórico por ser un ente de carne y hueso, continúa transformándose con el transcurrir de su existencia e inclusive puede llegar al punto de renegar de la manifestación ideológica y estética presente en su obra, la que por cierto, ya impresa y distribuida, es inamovible en sus contenidos. A diferencia, el autor implícito queda congelado en la fotografía lingüística del texto.

En el marco del circuito comunicativo, el autor implícito es el destinador, quien desde el momento de abrir dicho proceso con la puesta en circulación de un mensaje-texto (acto que implícitamente contiene una finalidad comunicativa y que traspone el sentido exclusivo de información), asume la convicción de ser entendido por su receptor. Para que el circuito se produzca y se cierre como tal, el mensaje debe tener una referencia a un contexto que pueda ser decodificable por el destinatario (instancia que Sarduy coloca en premeditada tensión). La situación comunicacional literaria exhibe una diferencia primordial con una situación comunicacional real de habla, avanza linealmente de emisor a receptor mediada por el mensaje, pero sin la posibilidad de retorno (feedback) además de que es el destinatario quien decide entablarla, continuarla y finalizarla. Sobre la base de estas funciones se modelan dos parejas:

- 1) el Escritor-Autor y el Lector, referidos al Texto-Escritura (extratextual, en lo referido al nivel comunicacional, centrada en la obra en tanto realización de escritura)
- 2) el Narrador y el Narratario o Destnatarjo Interno, referidos al Texto-Narración (nivel intratextual)

¹⁴ También llamado autor histórico, según los enfoques de distintas escuelas o corrientes de estudios literarios.

El autor ideal, una suerte de hipóstasis del escritor, es garante de los actos lingüísticos que remiten a un código mediante el cual se accede a la comprensión total de la obra. Este autor ideal es un papel asumido por el escritor, un sujeto virtual, depositario de la competencia estructural de la escritura.

Subrayando diferencias, cabe aquí, la de hablante implícito, siempre presente, y narrador ficticio, el cual puede estar representado o no. Es el hablante implícito (al que tampoco se debe tomar por la persona real y concreta del autor) quien establece y actualiza al narrador ficticio, además teje los acontecimientos que dotan de su sentido ulterior al relato. Aflorando a manera de eco, la voz de un narrador quiebra una frase y en medio de esta aparece un comentario que se atribuye al hablante implícito.

“Habla nte implícito es aquella instancia que a partir de su voluntad constructiva configura y hace presente al narrador ficticio” (Jara y Moreno: 1972) El narrador ficticio cumple distintas funciones que va demandando la estructura de la obra, estas van desde la omnipotencia sobre los acontecimientos y las acciones de los personajes, el conocimiento de los escenarios y marcos, hasta el la relativa o completa ignorancia de los mismos.

En cuanto al nivel de narración, el narrador puede multiplicarse, fundando el fenómeno del perspectivismo al que se amalgaman voces de varios narradores situados en un mismo nivel de conocimiento y distancia respecto del mundo y del destinatario o en un nivel diferente, estableciendo una narración caleidoscópica o como cada una de las facetas de un prisma.

Tipología del narrador ficticio

Consecuente, a las maneras de manifestarse o no, el narrador ficticio establece una genealogía, la cual a riesgo de parecer exhaustiva, será útil desarrollar, ya que en el vocerío de *Cobra*, el narrador se traslada y transforma continuamente. Se debe tener siempre presente que “las novelas no se relatan en un solo tipo de narración” (Jara y Moreno; 1972, p. 93) De acuerdo a los modos de manifestarse, se puede establecer una tipología del narrador.

Narrador ficticio no representado: éste tipo de narraciones asientan el plano de las objetividades, obviando la participación de una figura ficticia que narre y de su correlato o cómplice, el lector ficticio; quien supuesto por el narrador es depositario de sus expectativas ideológicas y culturales. Se narra usualmente en tercera persona y en pretérito, como consecuencia de un punto de vista espacio-temporal, por lo que el discurso del narrador es estilísticamente indiferenciado.

La narración en tercera persona objetiva contempla la presencia de un narrador exterior, invisible y anónimo, cuya función es semejante al del lente de una cámara cinematográfica que registra y exhibe para el receptor. Este narrador presenta, describe escenas y personajes, no interpreta sus psicologías ni las causalidades o intencionalidad de sus actos.

La narración retórica se deriva de la tercera persona. El narrador emite valores de juicio sobre la historia y manipula las voliciones del lector. Estas intervenciones fluctúan desde comentarios ocasionales, hasta las mediaciones que ordenan y dirigen el relato.

La narración subjetiva también corresponde a una tipología narrativa de tercera persona. Este modo penetra en el discurso de los personajes, el que engañosamente objetivo, vicia o sustrae legitimidad al relato cuando esta tergiversación se convierte en norma. Aunque no es posible visualizarlo, en este modo narrativo se intuye la presencia del autor ficticio

Narrador ficticio representado: entrelaza un tipo de relaciones dirigidas desde la figura ficticia narrante hacia el lector ficticio o destinatario. Este narrador configura la posición temporal y espacial con un sistema de tres tiempos verbales según se considere el presente desde el cual plantea su referencia hacia el pasado o el futuro. Esta modalidad revela las personas gramaticales básicas de un yo que enuncia, le del tú receptor y la tercera de él o ello que corresponde a la naturaleza de los componentes objetivos de la narración. Éste tipo de narrador no economiza expresiones subjetivas y valorativas de los acontecimientos y habitualmente utiliza modalidades estéticas que pertenecen al habla o a la norma regional o social en que se sitúa el discurso. Los relatos en que se presenta este tipo de narrador se confunden con la narración en primera persona, por lo que deben distinguirse de aquellos en que el origen de la actividad verbal parece ser el discurso del narrador. En el primer caso se presentan uno o varios personajes que son actantes y narradores a la vez; mientras que en el segundo, se aprecia un narrador ficticio que actúa como medio para presentar el mundo narrado.

Narrador autorial: muy cerca de la tercera persona retórica, es el clásico relato en primera persona en que el narrador es un observador del mundo externo, pero desliza juicios y comentarios.

Narrador personal: cercano a la narración subjetiva, presenta rasgos de gran dinamismo, es uno más de los personajes involucrados en el acontecer. Se perciben dos informaciones sincrónicas, una refiere al personaje en relación con los otros personajes y con el mundo; la otra apunta a la figura que habla y la caracteriza.

El narrador personaje no es ubicable de determinada manera, sino que es escuchado, existe en su palabra; él es el espejo donde ese reflejan los personajes y el mundo transitado. Aunque es intermedio del relato, no puede identificársele con el sujeto total de la enunciación de la novela “pues este es un ‘yo’ distinto del ‘yo’ enunciado, a pesar de que el relato en primera persona no explicita la imagen del narrador, sino por el contrario, la hace más implícita.” (Jara – Moreno:1972, p. 99)

Narrador testigo: deriva de la narración personal, es pasivo, no emite juicios ni comentarios; se remite a un tipo de información objetiva.

Narrador en segunda persona: variante de la narración personal en la que el hablante desde la segunda persona establece un ‘yo’ que predica sobre sí. Alguien cuenta su propia historia, con lo que ob-

tiene una simulación de desdoblamiento, situación idónea para auto enjuiciarse o exhibir procesos de conciencia de los personajes.

El narrador según los grados de conocimiento.

Un aspecto importante del narrador remite al grado variable de conocimiento que este exhibe de los sucesos relatados y de los personajes.

Omnisciencia: es un radio de conocimiento de 360°, en el cual el narrador adquiere las características de un dios que todo lo sabe y nos describe de los personajes hasta lo que ellos pueden ignorar de sí mismos. Pasado, presente y futuro son un abanico abierto a su omnisapiencia.

Visión limitada: es el grado más acotado por el que el hablante ficticio puede describir los actos de los personajes, ignora sus pensamientos y no intenta adivinarlos, característica propia de la narración objetiva.

Narrador observador: entre ambas clasificaciones se ubica el caso del narrador perfilado como observador corriente que describe el mundo objetivo de los personajes al que pertenecen, pero no interpreta sus actos o dichos, dejando que sean ellos mismos quienes los presenten con sus propias palabras.

Distancia: estrechamente relacionado con el radio de conocimiento del narrador, se sitúa la distancia que este toma de su relato. Esta se verifica en relación con las circunstancias de representación del narrador, lo que considera al hablante implícito en relación con el narrador ficticio y a su vez las relaciones de éste con su historia y los personajes. El concepto de distancia se basa en la distinción entre diégesis y mimesis, esbozada ya en el tercer libro de *La República*, en el cual Platón habla de dos modos narrativos: relato puro o *diégesis*, corresponde a una forma de narración en la que el poeta habla por sí mismo y suele considerarse 'más distante' (*relato puro, diégesis, telling, discurso indirecto*), mientras que la *mimesis*, es la representación en la que el poeta cede la palabra a los personajes, creando así la ilusión de cercanía (*imitación, mimesis, showing, discurso directo*). Vale aclarar que al hablar de mimesis, no refiere a una mimesis auténtica, sino más bien a una ilusión de ella, a diferencia de lo que ocurre en una puesta teatral; el texto de por sí (inclusive tratándose de un texto dramático) no imita ni representa la historia directamente, sino que siempre se queda en texto.

Distancia y narrador no representado: en estos relatos la distancia entre hablante implícito y narrador ficticio, generalmente se sustrae al mínimo, a la vez que la distancia entre el narrador aumenta en términos espaciales o temporales. Respecto a los personajes puede establecer una distancia de orden emocional, moral o intelectual, según sean las cualidades que presenten.

Distancia y narrador no representado: las circunstancias de un 'yo' explícito y de características personales, determinan un alejamiento del narrador ficticio en relación con el hablante implícito, el cual se evidencia. La distancia que el narrador representado mantiene con respecto a la historia, va desde su disposición como personaje hasta la conformación como testigo del acontecer y de los actos de

los personajes. Cuando el narrador representado es personaje, la distancia temporal varía de modo considerable, según esta se halle situada en la perspectiva del recuerdo o en la del presente.

Relación entre narrador y lector ficticio: cuando el narrador ficticio está representado, existe un destinatario que configura la situación comunicacional. Si el narrador ficticio no está representado, desaparece la demanda de un 'tú', exceptuando escenarios comunes al tipo del narrador retórico que hace uso de las formas estereotipadas de la tradición literaria para llamar la atención de su receptor.

Distancia y perspectiva: este nivel de distanciamiento resulta de la relación existente entre la perspectiva del hablante implícito y el punto de vista del narrador ficticio, el que por su posición, tiene una visión más o menos cercana de los acontecimientos narrados.

Modos narrativos

Las maneras mediante las cuales el narrador presenta el mundo, se organizan desde el plano de la perspectiva; el modo narrativo implica una toma de posición del hablante implícito frente al mundo y evidencia su intencionalidad constructiva. La manera cómo el hablante enfrenta al mundo se advierte en las modalidades estilísticas de las que hace uso; entre las que se distinguen:

- a) el estilo emotivo que pone el acento en la individualidad del hablante, supone una relación emocional entre el sujeto de la enunciación y la referencia de su discurso.
- b) el estilo valorativo pone de relieve la evaluación que el hablante tiene del mundo, en su discurso toda palabra es un indicio de la disposición del emisor que formula un juicio de valor que se interpone entre el enunciado y su referente.
- c) el estilo modalizante se establece a partir de la relación del hablante con su propio discurso, siendo el sujeto de la enunciación quien manifiesta sus propias subjetividades; un enfrentamiento entre un criterio de verdad del discurso y el mundo, mediante el empleo de verbos como poder, deber y de adverbios modales como quizás, ciertamente, sin duda.

Otras modalidades narrativas del hablante implícito para crear una ilusión de mimesis, la que funda mediante diégesis son:

Discurso exterior y discurso interior: los términos tratados aquí no se suelen aplicar sólo a los actos de habla, las intervenciones dirigidas por un personaje a otro (discurso exterior), sino también a los pensamientos expresados por un personaje (discurso interior).

Discurso relatado: (también discurso contado o discurso narrativizado) el narrador informa sobre el acto de habla (discurso exterior) o de pensamiento (discurso interior) de un personaje, pero sin reproducir el vocabulario, ni la forma verbal, ni el estilo usado por el personaje; dicho de otro modo: el acto de habla se integra al discurso del narrador como un elemento más y sin diferenciarse exteriormente de este discurso.

Estilo indirecto: (o discurso traspuesto) el narrador reproduce el contenido de un discurso exterior de un personaje o presenta la intromisión de su lenguaje en el pensamiento de aquel, remedando el discurso con su propia voz, no con la de la figura. El narrador hace de puente entre personaje y lector, mostrando mediante su discurso y en forma indirecta, la conciencia del personaje.

Estilo indirecto libre: variante del estilo indirecto, en la que dentro del discurso del narrador y sin anunciarse la intervención por un verbo como hablar, pedir o manifestar, se expresa el contenido de una intervención de un personaje en el estilo y vocabulario propios del personaje (y no del narrador). Genette ha señalado la ambigüedad de este modo narrativo que se encuentra entre el estilo directo y el indirecto; muchas veces es difícil distinguir si un discurso de este tipo es interior o exterior, si pertenece al narrador o al personaje. El narrador se mantiene presente y su punto de hablada parece situarse en el interior del personaje, lo que provoca una identificación del narrador con la interioridad de la figura. Parte del atractivo de este tipo reside justamente en su ambigüedad y en el hecho de que el discurso del narrador se vea afectado por la voz de uno de sus personajes. El procedimiento lingüístico más común al estilo indirecto libre, supone la ruptura verbal del pretérito indefinido y su reemplazo por el pretérito imperfecto.

Monólogo narrado: una variante del estilo indirecto libre, en que el narrador omnisciente expresa los pensamientos del personaje.

Estilo directo: (también discurso dramático) reproduce la intervención de un personaje ‘miméticamente’, el narrador sólo interviene en el habla para estructurarla mediante párrafos, comillas, guiones, signos de puntuación ya para marcarla con los llamados verbos de lengua (contestar, decir, preguntar, etc.) Por medio de este estilo se conoce de inmediato el pensamiento del personaje. El análisis del estilo directo, es modo para tipificar al personaje, pues su discurso le exhibe.

Monólogo interior: (stream of consciousness) una variante del estilo directo libre característico de la literatura del siglo XX es el monólogo interior. Genette prefiere el término discurso inmediato al de monólogo interior puesto que para él, lo característico del monólogo interior no es su interioridad, sino el hecho de que esté libre de cualquier tutelaje por parte del narrador.

Soliloquio: (monólogo ordenado) el monólogo interior se inicia de manera expresa en *Les Lauriers Sont Occupés* (1888) de E. Dujardin, que definió por su objetivo de “evocar el flujo ininterrumpido de pensamientos que atraviesan el alma del personaje a medida que surgen y en el orden que surge, sin explicar el encadenamiento lógico (...) por medio de frases reducidas al mínimo de relaciones sintácticas, de forma que da la impresión de reducir los pensamientos tal como llegan a la mente.” Esta falta de lógica y articulación coherente constituye la diferencia esencial frente al soliloquio. Rasgos peculiares de este monólogo interior son, aparte de la no interferencia del narrador, la afluencia incontrolada del inconsciente, la emergencia desorganizada y confusa de imágenes, sensaciones, senti-

mientos e ideas expuestas sin ilación lógica y con distorsiones sintácticas, por medio de asociaciones libres, con la consiguiente alteración o disolución del tiempo y del espacio. Los ejemplos más citados de monólogo interior son el de Molly Bloom con que termina el *Ulysses* de James Joyce y los tres primeros capítulos de *El sonido y la furia* de William Faulkner.

EL NARRADOR EN COBRA

“Me adelanto señalando mi máscara con el dedo” R. Barthes

En el siglo XIX se produce un paulatino, pero progresivo quiebre con el autor dieciochesco europeo que hacía de la novela un alarde exhibicionista de sí mismo y en la que ésta era un escenario donde él permanecía imperturbable y omnisciente, tal como el coro griego. Ese contexto, ya muy lejano de la tragedia helénica, facilita generalmente un tono sarcástico mediante el cual el narrador, expone su visión de mundo y espectaculariza su relación demiúrgica con la obra. Con el transcurso y desarrollo de la novela esta voz se fue haciendo menos audible, resucitando así, un antiguo recurso con antecedentes en *El Quijote*, el de transcriptor; el que pone relevancia en la despersonalización y objetividad de la mimesis, creando una ilusión de realidad cuyo costo es la no participación del autor como mediador del texto. Esta predisposición creciente en la novela del siglo XX es invertida por el rol omnisciente que megalómanamente se pavonea en *Cobra*; correlativo a su estrategia carnavalesca.

“Desde el siglo XVIII en adelante, la marcha de la novela tiende progresivamente al secuestro del autor. Del texto de la novela, el autor pasa al prefacio, y este poco a poco se reduce hasta desaparecer.” (Tacca : 1973, p.36) Sarduy, descoloca paródicamente esa tendencia que buscaba desembarazarse de ese tipo de narrador.¹⁵ La presencia del autor implícito, personificado en un narrador de tipo autorial, nos mantiene siempre presente que estamos ante una ficción literaria.

Sarduy ironiza, remarcando ese narrador decimonónico, quien no alberga dudas de su ilustración y omnisciencia; invoca su figura obsoleta sólo para distanciarse de ella. Se vale del recurso paródico de la potestad sobre el constructo fictivo, asumiendo un discurso metanarrativo en actitud autoreflexiva paralela a la enunciación. Se erige como centro y gestor del sentido, como el contenido tras lo representado; con el objetivo de deconstruir los pactos miméticos que posibilitan la estructura narrativa.

Cobra es la galera de un prestidigitador de la que asoma una heteróclita fauna de narradores; como en todo texto novelístico, no es un sólo tipo de narrador quien media en su narración. “La novela es un sutil juego de voces”(Tacca: 1973, pág. 15)

Se dice que el narrador ficticio puede cumplir diferentes funciones, según exija la estructura de la obra, con lo que se le remite a un modo de configurarse como máscara o sosias del hablante implícito.

¹⁵ El mismo practicado por Donoso en *Casa de campo*.

El calidoscopio de narradores de *Cobra*, se inicia con la apariencia del típico narrador heterodiegético, que contempla la escena a manera de una lente fotográfica, narra en tercera persona y el énfasis está puesto en presentar, más que en la interpretación de los hechos:

“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 meterlos, armaduras de alambre cuyos hilos acortaba, retorciéndolos con alicates; después de embadurnarlos de goma arábiga los rodeó con ligaduras

termina el párrafo, interviniendo retóricamente:

eran momias, niños de medallones florentinos.

Intentó curetajes.

Acudió a la magia.

Cayó en el determinismo ortopédico.”

En el párrafo siguiente asume la narración autorial, en el marco de tercera persona retórica, presenta el mundo como observador, pero no hace análisis del discurso de quien presta la voz:

“Cobra. Dios mío –en el tocadiscos, como es natural, Sonny Rollins- ¿por qué me hiciste nacer si no era para ser absolutamente divina? –gemía desnuda, sobre una piel de alpaca, entre ventiladores y móviles de Calder -”

(Nótese que los guiones separan, no el discurso del personaje nombrado, sino el del narrador.)

En la segunda página, nos encontramos con la primera nota al pie, referidas al movimiento del discurso, con la cual el hablante implícito se hace evidente, y que entre otros fines, cumple el de dar cuenta de una larga lista de referencias culturales de diferente índole, que éste desplegará a lo largo de todo el texto y que demandarán una gran ilustración del lector, en este caso aludiendo a un transexual francés, famoso en la década del sesenta, La Coccinelli

“... coccinellicas todas”

En la tercera página el narrador presenta la primera marca autoreferencial, con la cual hace un llamado de atención sobre factura del relato al narratario extradiegético; “hay allí un sistema absolutamente contrario al que debe tener un novelista; esa superioridad del autor que no quiere ser engañado por su relato, que nos muestra todos los hilos, mata la ilusión dramática.” (Barriere *Honoré de Balzac: Les romans de jeunesse* en Tacca 1973)

“como les decía hace un párrafo”

También en este primer capítulo, el narrador en una categoría ideológica, apunta su doctrina sobre lo que es el ejercicio de la escritura. Cada una de las seis sentencias, proveen una indicación exegética del texto, en correspondencia dialógica con las secuencias de la trama a la que conceptualizan.

“La escritura es el arte de la elipsis”

Sobre la elipsis, Rodríguez Monegal dice “esa figura condensa en pocas párrafos la corte de admiradores de Cobra” (Rodríguez M.:1976, p.49) Personalmente, creo que la clave no está en la acepción cuantitativa de la capacidad de síntesis o economía del lenguaje.

“los fervientes admiradores de Cobra no se amotinaban más que para adorarla”

Tal cantidad de admiradores, provee al enunciado de una ejemplificación antónima. Me inclino por una alusión más connotativa en referencia a lo elidido.

“ELIPSIS: eliminación de miembros de la frase, *partes del discurso*, morfemas, *condicionada por el contexto y la situación*; no ocupación de casillas vacías, *no realización de la parole*.” Por medio de esta definición, hallo una relación hermenéutica más homónima entre el enunciado metatextual y el párrafo que le ilustra. Hay “*partes del discurso*” que se eliden, como que la diva es prostituta; “*no realización de la parole*”, la cual se entiende “*condicionada por el contexto y la situación*” (la Casa de Muñecas). Aún más críptico es el discurso cuando apenas insinúa que algunos clientes toman una opción pasiva en el contrato sexual

“ unos pocos dialécticos, se le entregaban, suprema irrisión del yang”

la suprema irrisión del yang (la masculino-activo) es el yin (lo femenino-pasivo).

“La escritura es el arte de la digresión”

Al respecto, Emir Rodríguez dice: “frase que sirve para introducir al indio “costumista” que viene a travestir de dibujos y arabescos los travestidos”(1976, p 49), su comentario habla de ornato y según se ve, pareciera que Sarduy cita a Laubsberg, como otra más de sus intertextualidades:

“El *ornatus* debe su definición a los preparativos para adornar la mesa de un banquete: el discurso mismo se concibe como un alimento que ha de consumirse. A este ámbito metafórico pertenece también la definición de *ornatus* como *condimento (verborum sententiarumque flores)*. A otros ámbitos metafóricos pertenecen los otros términos habituales de ‘flores’ de la oración. También se usa color para definir el *ornatus*.” (en Mortara:1991, p.99)

“Iba pues decorando las divas con sus arabescos teta por teta”... “En las manos les escribía con azafrán y bermellón, los textos de entrada a escena”

La aseveración de Rodríguez Monegal, según la cual, la frase sirve para introducir al indio; a lo que agrega, que viene a travestir travestidos, parece redundante; volvamos a la fuente del Manual de Retórica, a lo que indica como errores del ornato: “ por defecto, la insuficiencia que produce un discurso sin ornamento (*oratio inornata*), por exceso, la redundancia o sobreabundancia, que produce una afectación forzada y rebuscada (*mala affectatio*). Añade que “el verbo *ornare*, en latín significa “guarnecer”, “revestir con armas”, “aprontar” (un ejército, una flota)”. Más que una fanfarria para presentar a quien viene a aprontar esta flota o ejército de travestidos, nos inclinamos por el

significado de digresión¹⁶ “efecto de romper el hilo del discurso y hablar de cosas que no tengan conexión con aquello que se trata”(Diccionario Enciclopédico) ¿Qué más disgresivo puede ser que hablar o escribir bajo los efectos de la marihuana u otras drogas psicodélicas?:

“Hablemos de un olor a hachís...”, “tatuadas y psicodélicas todas”

“La escritura es el arte de recrear la realidad”

el lenguaje literario recrea la realidad, Cobra también se re-crea.

“La escritura es el arte de restituir la Historia”

la biografía que se nos cuenta del Indio, aparte de inverosímil es estrafalaria

“Encubría bajo un delito benigno –traficante de apio- su verdadera infracción”

En el sentido de reponer o reparar, la historia de Cobra, describe una circularidad hombre-mujer-hombre

“La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden”

Una descripción de la estrategia escritural sarduyana. La trasgresión genérica y física que Cobra concreta sobre su sexualidad.

“La escritura es el arte del remiendo”¹⁷

Remiendo = fig. composición, arreglo, enmienda o añadidura. // Mancha en la piel de los animales”

En consonancia a la poética sarduyana, se debiera leer como “La escritura es el arte del *bricolage*”

Aquella intrusa mancha entre las piernas de Cobra, también es remendada; hay una enmienda desde un él-ella a un ella definido para circularmente volver a un inicial él. Un continuo remiendo.

Por motivos de tiempo y espacio no se hará un análisis de los tipos de estilo de los narradores que se presentan en el texto, por ser un ejercicio que poco aporta a la tesis sostenida. Más oportuno, parece recapitular algunos conceptos desplazados y determinarlos más precisamente; como que el narrador principal se coloca sobre el autor implícito, no sólo mediante las alocuciones perlocutorias dirigidas al narratario (cuya inmediata consecuencia es auto remarcarse como centro emisor del mensaje). Ya en la segunda página del relato, recogemos su primera marca y primera fractura del texto, en un poco habitual pie de página (en circunstancias que el enunciado tendría perfecta cabida en el diseño de la página con la historia que venía narrando)¹⁸ “En la novela contemporánea, los recursos tipográficos permiten establecer un intercambio directo entre hablante implícito y el lector” (Jara y Moreno: 1972, p. 151)

“la señora se deslizaba en pantuflas de Mono Sabio. Disponiendo los paravanes que estructuraban aquel espacio décroché, aquella heterotopía –fonda, teatro ritual y/o fábrica de muñe-

¹⁶ “digresión” es un barbarismo.

¹⁷ En *Severo Sarduy* de Editorial Fundamentos, 1976, figura “remedio”

¹⁸ Ver 24

*cas*¹⁹, *quilombo lírico- cuyos elementos sólo ella salvaba de la dispersión o el hastío*"

El ojo avisado, descifra en este párrafo, un implícito discurso sobre el acto de escritura, describiéndose a sí mismo: *"disponiendo los paravanes que estructuraban aquel espacio décroché, aquella heterotopía fonda, teatro ritual"*. Fabrica esta "muñeca textual" (la narración), no sólo por hecho de estar facturada por palabras fracturadas: *"cuyos elementos sólo ella salvaba de la dispersión o el hastío"*, sino porque sólo habitan en el texto o *"fábrica de muñecas, quilombo lírico"*.

A lo largo de la obra se repetirán estos apuntes, inscribiendo en el texto un formato propio de las anotaciones que se hacen en los bordes de textos dramáticos, los cuales el espectador nunca llega a conocer, pero al lector lo descoloca a una distancia que le impone una conciencia teórica y crítica del texto que tiene ante sí. Esta acotación termina con *"Hay que corregir los errores del binarismo natural"* (Sarduy:1986, p.12), fallo que se confunde entre corregir la "falla" de estas muñecas o la del texto *" –añadía benbenestiana - pero per piacere, señores, ¡esto no es soplar y hacer botellas!"* (Con seguridad, ninguno de los extradiegéticos narratarios, pensará que armar textos o travestís, sea soplar y hacer botellas.)

Luego el destinatario es definido genéricamente:

"Estimadas lectoras:"

estas lectoras son signadas sustantivamente de sexo femenino, también pueden estar sublimadas por el código del texto, sindicado a los tópicos de un mundo homosexual. Dicho código, cualifica a su destinatario según la competencia de desciframiento del discurso. Una de las formas que en la intimidad travestís y homosexuales impostan sus identidades transgénero, es llamándose entre sí o a sí mismos; haciendo una marca en la desinencia de los nombres con género femenino.

A pasos agigantados, el narrador mediante diversas políticas va robando autoridad al sujeto de la obra, el autor implícito: las acciones perlocutorias que lo definen como narrador autorial (del cual se vale para exhibir su ideología) o las agresiones para que el lector esté atento a la lectura. Esto también puede ser visto desde el punto de vista que el autor implícito pase sobre el narrador

"Tarado lector: si aun con estas pistas groseras como postes, no has comprendido que se trata de una metamorfosis del pintor del capítulo anterior -fíjate sino cómo le han quedado los gestos del oficio - abandona esta novela y dedícate al templete o a leer las del Boom, que son mucho más claras."

¹⁹ Si, porque, llegaban los garzones en un tal ambaje, que había que precipitarlos hacia donde todos los santos ayudan: eso hacia la Señora, Cosmética mediante. Salían del cubículo las muñecas en pleno esplendor yín, crepitantes de joyas, coccinéticas todas; o al contrario, acuñadas según Bambi, con cerquillo castaño y en prêt-à-porter, agresivas de tan discretas. A cada espectáculo aparecía una nueva ola de conversos, otro asopranado coro de transgresores: ¡Pronto caeremos en el estajonovismo! -protestaba la Señora-. Hay que corregir los errores del binarismo natural -añadía benbenestiana-, pero per piacere, señores, ¡esto no es soplar y hacer botellas!

El narrador autorial, incurre en la fanfarronería paródica de sus omnipotencia, y nos pone en guardia de que está a punto de cruzar el límite de la virtualidad y personificarse:

“Ah, porque la literatura aún necesita de temas... Yo (que estoy en el público: Cállese o la saco del capítulo –no puede continuar este relato.”

Luego de esta contorsión exhibicionista de todo su poder, se desautoriza a sí mismo, revelándonos que nos entrega información falsa:

*“Sólo un tarado pudo tragarse la a todas luces apócrifa historieta del pugilista ...
¡Vamos hombre!”*

SIMBOLISMO DE LA COBRA

“Objeto de horror o de adoración, los hombres tienen a la serpiente un odio implacable, o se postran ante su genio. La Mentira la llama, la Prudencia la reclama, la Envidia la lleva en su corazón, y la Elocuencia en su caduceo. En el Infierno arma el látigo de las Furias; en el Cielo la Eternidad hace de ella su símbolo”. De Chateaubriand

La serpiente y la Tradición

A la polivelancia semántica de *Cobra*, acude la de nombre propio, cobra; no del personaje sino de la serpiente, ofidio que en su reptar zigzagueante transporta por la historia de la cultura, un arquetipo que aglutina una semiótica oximorónica; tropo metonímico de asombrosa simetría en diferentes tradiciones; además, holograma mental de estados concientes e inconscientes.

Características todas, quizá muy cercanas a una descripción de la textualidad de *Cobra*; lectura de su tatuaje de escamas/palabras sobre el envolvente tejido de su corporeidad. Cobra endemoniada que se traga a sí misma y nos seduce a bucear en el subconsciente del mito para hojear las pieles que en él ha inscrito.

La serpiente ejerce una profunda influencia, ya sea sobre el individuo, como en el imaginario colectivo. Es un símbolo omnipresente que juega un papel protagónico en casi todas las civilizaciones. Se asocia con la creación, sanación, maldad, renacimiento, y naturaleza primitiva. En muchas cosmologías, la serpiente es un dios creador. El Uroborus, la serpiente que se muerde la cola; símbolo que se remonta a la tradición egipcia, es una serpiente o dragón que adopta una disposición circular, con la cola introducida en la boca, para indicar que continuamente se devora a sí y renace de sí misma. Se llama por ello Uróboros (del griego *oyrá*, cola, *borá*, alimento), y representa la unidad de todas las cosas materiales y espirituales, que no desaparecen nunca, sino que cambian de aspecto en un ciclo perpetuo de destrucción y creación. Aquí encontramos la unión del mundo ctónico – en la serpiente – con la del mundo celeste – en el círculo que esta forma -. En sí contiene la dualidad y al tercer elemento invisible y fundamental que hace que todo exista y que Uroborus se muerda la cola y pueda engullirse a sí misma, recrearse y regenerarse eternamente.

Al autofecundarse sin cesar, encontramos un afán de equilibrio, de vida y muerte, del macho y la hembra, del Yin y del Yang. Al unir estas fuerzas antagónicas “producimos” vida, pero sin la Vida (el Uno) no tendríamos vida (el tres en uno). Teniendo en cuenta esa esencia invisible que hace que esos tres aspectos sean diferentes fases de una única cosa, Uroborus vislumbra tres pasos de esa vida: creación, sustentación y destrucción (simbolización mas explícita en la Trimurti hindú).

Una simétrica alusión a la dualidad, se advierte entre la simbología del Tai Chi de Extremo Oriente y el Uroborus. En el blanco -Yang celestial de la forma circular del Uroborus y el negro-Yin,

terrestre o cósmico, la serpiente. Ambos contienen la función del dador de la vida y de la que la sustenta. Es en sí matriz y falo (como la serpiente) y es por esto que se auto genera, se mantiene y se autofecunda. En este sentido, es comparable con la cruz, cuya línea vertical representa la vida que se nos da desde la esfera de lo celeste, y la horizontal, soporte de esa vida, aquí en la esfera de lo terrestre. La esencia o la perfecta síntesis de ambos “flujos” estaría en la intersección de los maderos, el Uno Absoluto, la esencia primordial de la que todo es generado.

En el plano microcósmico para la fisiología humana ocultista, la serpiente es denominada como Kundalini, simil a Fohat*, acaso una misma energía cósmica, asentada en forma espiral en la base de la columna vertebral, la serpiente dormida. El trabajo del yogui consiste en despertarla y hacerla ascender por dos conductos; Idha y Pinghala (positivo y negativo) que se entrelazan paralelos a la columna (igualmente al caduceo) hacia los siete chakras (las siete ciudades) centrales que se encuentran a lo largo de este eje. En el devenir, cuando esta energía llega al último vórtice, alcanza el mahasamadhi o Iluminación, ha traspasado la esfera de la manifestación. Lograr que Kundalini ascienda implica que el yogui consiga armonizar y equilibrar- las energías antagónicas de la derecha -Yang- y de la izquierda -Yin-, unificadas en el punto axial. Esto es una síntesis entre lo celeste que se encontraba “dormido” (la Jerusalén Celeste) en el hombre y éste mismo.

La judeo-cristiana asociación de la serpiente con la maldad, surge con la serpiente parlante del Jardín de Edén, que representó la tentación y la peligrosa sabiduría. Por el cambio de piel, se asocia con muerte, renacimiento, y transmutación. Psicoanalíticamente, se le relaciona a las oscuras partes del inconscientes. La más vieja, la parte menos evolucionada del cerebro humano, que los científicos llaman “reptilian”, se identifica con nuestros comportamientos más primitivos.

En los sistemas de creencias de la antigüedad la serpiente fue símbolo de la sabiduría y emblema de los iniciados o los Nacidos por Sí Mismos. En el Alto Egipto, el Dios Creador emerge del Huevo que sale de la boca de Kneph, como una serpiente alada. Entre lo hebreos la misma deidad se personifica por las “Serpientes de Fuego” o “Serpientes Voladoras” de Moisés en el desierto y entre los gnósticos-místicos alejandrinos se convierte en el Orphio-Christos, el Logos gnóstico. Madame Blavatsky, fundadora de la Sociedad Teosófica, autora de la monumental *Doctrina Secreta*, la relaciona con el misterio de la generación. “Estas sierpes eran los Sersphs, los ardientes Mensajeros “Ígneos” o los Dioses Serpientes, los Nâgas de la India. Sin el huevo era un símbolo eminentemente fálico, pero asociada a él, se refería a la creación cósmica” (HPB:1981. Tomo III p.72) Además, la

* Fohat - La Doctrina Secreta lo define diciendo que es la fuerza inteligente que enlaza el Espíritu con la Materia. Es el puente por el que las ideas de la mente divina pasan a imprimirse en la sustancia cósmica como leyes de la naturaleza. Fohat es la energía dinámica de la “ideación cósmica”. En las demás enseñanzas es la “electricidad cósmica”, y a este efecto conviene recordarla relación entre la electricidad y la actividad cerebral.

serpiente siempre ha sido el símbolo de la renovación consecutiva o en serie, de la inmortalidad y el tiempo

Los gnósticos ofitas honraban a la serpiente; era esta que enseñó los Misterios a los hombres primitivos. Cristo aconsejaba a sus discípulos que fueran “sabios como la serpiente”. El logotipo o emblema de la Sociedad Teosófica, está circunscrito por Uroborus, alrededor del cual se lee: *No hay religión más elevada que la Verdad*. Lo que conocemos como el Uraeus (o Cobra sagrada), que se ve en la cabeza de los Faraones de Egipto, denotaba su iniciación en los ritos sagrados donde se alcanzaba el conocimiento de la sabiduría oculta. Según nos dice Josefo, la hija del Faraón, madre de Moisés, se llamaba Thermuthis; el mismo nombre de una serpiente considerada sagrada.

En el plano de la materia, fue adoptado como símbolo de la pubertad femenina a causa de su cambio de piel, o camisa, y de su propia renovación. Blavatsky, aclara que dicha interpretación sólo divulga los aspectos fisiológicos y astronómicos que su culto encubre.

Las leyendas de todas las naciones y tribus, ya sean civilizadas o salvajes, hablan de la creencia en un tiempo universal, de la gran sabiduría y astucia de las serpientes. Son encantadoras, hipnotizan al pájaro con sus ojos, y hasta el mismo hombre, no puede dominar su influencia fascinadora.

Cuál es la naturaleza de la serpiente? La serpiente se convirtió en el tipo y símbolo del mal y del demonio, sólo en la Edad Media. Para los cristianos primitivos y los gnósticos ofitas era dual como su Logos, la Buena y la Mala. Los místicos ven intuitivamente en la serpiente del Génesis un emblema animal y una esencia elevada espiritualmente: una fuerza cósmica suprainteligente, “una gran luz caída”, un espíritu sideral, aéreo y telúrico a la vez.

No se explica cómo concilian los cristianos la Serpiente de bronce, el “Sanador divino”, con la serpiente, considerada emblema de astucia y del mal por la Iglesia Romana e identificada con Mercurio y Esculapio o Asclepio (que en realidad son uno), a los que estimaba hijos del demonio y a su varita y la serpiente, la varita del Diablo. Blavatsky señala que la Serpiente de Bronce de Moisés y el Caduceo de Mercurio, hijo de Apolo-Pitón, son la misma cosa. (*Op cit*, p.207) Los judíos adoptaron la forma ofidia para su “seductor” por un motivo fisiológico y fálico. Los ocultistas saben que el Naga, la serpiente y el dragón tiene un significado septenario, *eur* el sol por ejemplo, era el emblema astronómico y cósmico de las dos Luces en contraste, y las dos serpientes de los gnósticos, el bien y el mal.

La mayoría de los granos importantes, como el centeno, la avena, la cebada y el maíz, derivan su nombre genérico de la tribu de la serpiente. Primero se los llamó cereales por Ceres (Virgo), la reina helena de las cosechas. La palabra Ceres es un compuesto de *cer*, la primera sílaba de *cerastes*, la víbora y *es*, el gran fuego - el dador de la vida - el creador del calor, el sol.

En la antigüedad griega, existía una medicina “científica” (no mágica o supersticiosa) antes de la oficial de Hipócrates (n. 460), antes de Esculapio/Asclepio (del siglo XII-XI) las Diosas que presidían la medicina, Estrenia, Salus, Carna (o Carda) y Febris, fueron sustituidas por Esculapio/Asclepio, otra evidencia es que las Diosas Panacea e Higea eran invocadas por los médicos en el juramento hipocrático por lo que muestra que eran anteriores. Se suman a esta convicción los nombres que se dieron a conceptos relacionados con la salud, como los dados a los medicamentos: panacea o palabras como farmacia, higiénico, a las sustancias medicinales o a los ungüentos curativos, a los afrodisíacos, a las enfermedades que curaban.

Pharmaceutica era igual en principio, a Maga, Bruja (de Pharmacusa una heroína / Ninfa / Deliasta que dio nombre a una de las islas Cícladas). El símbolo de la Farmacia sigue siendo en Occidente una serpiente, cobra enroscada similar al caduceo arcaico, cetro con serpientes; símbolo de Curación como vara, cetro o pica con una o dos serpientes, símbolo de las Diosas que presidían la Salud.

Vemos que la serpiente es un símbolo polivalente por excelencia. Representa tanto al Mal como a la Sabiduría, al Abismo como a la Inteligencia activa; por lo que hay que evitar interpretaciones apresuradas. El hombre y la serpiente representan por lo general el duelo de la fuerza y la inteligencia contra la materia (Leyendas de Jasón y Medea, Adán y Eva). La inteligencia supone aquí una apertura al verdadero conocimiento. Esta apertura corresponde a un renacimiento iniciático simbolizado por la muda de piel de la serpiente. En un nivel más elevado de interpretación, el hombre capta la Serpiente Cósmica, la Omnipresencia del Ser Supremo recorriendo cada átomo de la Creación, insertándolos con su línea a un rosario universal. La experiencia iniciática correspondiente a este hecho es la Unidad o Visión Beatífica como a veces se la llama. Además, la serpiente dominada representa, como se ha dicho, la inteligencia activa y la tranquilidad afable del hombre que se halla libre de veneno (odios, rencor, celos, intolerancia fanática).

La serpiente es un símbolo clave en el camino de la regeneración espiritual. Este arcano es relacionado con salud, sabiduría, belleza, y salvación; además de la tierra y la fecundidad, la serpiente simboliza el fuego y es deidad protectora de las fuentes. Emblema de la fuerza dual; de un poder, de una energía, el misterio de la serpiente se convirtió en el misterio del falo de tiempos posteriores. Levantada o erecta, era y es símbolo de salud, vitalidad. La serpiente, como consecuencia óptica y morfológica, precedió a todas las demás formas de simbolización y de culto simbólico, y fue seguido por el culto fálico de la India.

La serpiente, sujeto del enunciado genésico.

En los tiempos que los israelitas encontraron la Tierra Prometida, la serpiente era el símbolo de la religión de los cananeos, quienes como todos los pueblos antiguos; egipcios, sumerios y babil-

Ionios, vieron en la serpiente el símbolo de la sabiduría, la vida eterna y la inmortalidad. Tenía fama de otorgar la inmortalidad, ya que el hecho de cambiar constantemente de piel parecía garantizarle el perpetuo rejuvenecimiento. Garantizaba la fecundidad, ya que vive arrastrándose sobre la tierra, que para los orientales representaba a la diosa Madre, fecunda y dadora de vida. Además, transmitía sabiduría, pues la falta de párpados en sus ojos y su vista penetrante hacían de ella el prototipo de la sabiduría y las ciencias ocultas. Por eso el Génesis la presenta como “el más astuto de todos los animales del campo” (3,1). En este diálogo afirma que si ella y Adán gustasen del fruto prohibido serían: “como dioses, conocedores del bien y del mal” (Génesis, 3:5). La misma palabra “Eva” significa serpiente, y la serpiente simboliza el deseo. Si como resultado de su primer deseo el hombre no hubiese “caído” en una forma material, no hubiese podido llegar a ser “como uno de nosotros (los dioses), conocedores del bien y del mal”. (Génesis 3:5)

Creencia común entre los lectores de la Biblia, es que la serpiente no era un animal real sino una imagen, un símbolo del Diablo, un disfraz literario que fue quien en realidad tentó a nuestros primeros padres en el Paraíso; solo que dicha interpretación se confronta a una gran dificultad, en ninguna otra parte del Génesis se lo nombra. Más aún, el Diablo es un personaje desconocido para los autores de los libros bíblicos más antiguos; por eso jamás aparece en el Pentateuco, ni en los libros históricos, ni en los libros proféticos. Otros ven en la serpiente un símbolo de los malos deseos y de los placeres sensibles, así el pecado original habría consistido en una trasgresión de tipo sexual, y la serpiente no sería más que un símbolo sexual; solo que es Dios mismo quien ordena en el Génesis a la primera pareja: “Sean fecundos y tengan muchos hijos, llenen el mundo y gobiénelo” (1,28), lo cual desdibuja de connotaciones sexuales al pecado original.

Una religión más seductora

Los hebreos fueron durante siglos un pueblo nómada. Desde la época de Abraham, el Dios que los acompañaba siempre era el Dios del desierto, de las montañas, de lo desolado y agreste. Era un Dios trashumante, que viajaba y se movilizaba junto al clan a todas partes, a fin de protegerlos de los peligros que entrañaba este tipo de vida en el desierto: los cuidaba del ataque de tribus enemigas (Ex 17,8), los ayudaba a encontrar agua entre las rocas (Ex 17,1), los guiaba para hallar alimento en medio del páramo (Ex 16), enviaba plagas contra los pueblos opresores (Ex 7,1), se mostraba poderoso y terrible en los truenos y rayos (Ex 19,16-19), velaba por la justicia y el orden (Ex 21,22). En el día se transformaba en una inmensa nube (para taparles el sol), y durante la noche los iluminaba como una columna de fuego. (Ex 13,21)

Cuando los israelitas entraron en la tierra prometida, Canaán, se encontraron con una población local mucho más desarrollada que ellos. Los cananeos, llevaban siglos instalados en la tierra y conocían muy bien la agricultura. Su Dios se llamaba Baal, les proporcionaba las lluvias, la cosecha

y la fertilidad de los campos. Su representación más común era la de una serpiente, símbolo de la vida y de la inmortalidad. Baal tenía una compañera femenina, la Diosa Asherá, Diosa del amor y de la fecundidad; mediante sus relaciones aseguraban la fecundidad de la tierra, de los rebaños y de los seres humanos. Los cananeos les rendían culto mediante la prostitución sagrada, reproduciendo aquí en la tierra la unión sexual de Baal con su esposa Asherá.

En un principio la religión cananea no significó ningún problema para los israelitas. Pero a medida que pasaban los años y se iban sedentarizando, los hebreos empezaron a dudar de que Yahvé, dios originario del desierto, les fuera útil. Solitario, sin esposa ni experiencia en la fecundidad, tal vez no entendería de lluvias, trabajos del campo y cría del ganado y no sabría ayudarles en su nueva tarea de agricultores, por lo que Baal resultaba un Dios muy seductor. Además, la religión cananea era muy sencilla y fácil de cumplir. Consistía exclusivamente en ceremonias rituales. No incluía ninguna exigencia moral, ni compromiso personal, ni conversión alguna. Bastaba con la prostitución sagrada, un rito mágico y supersticioso, para agradar a Dios y obtener la bendición de las cosechas. Es fácil, pues, imaginar el serio peligro que la religión cananea comenzó a significar para los hebreos, herederos de la austera religión de Moisés. Fue así como, poco a poco, si bien Yahvé siguió siendo el gran dios nacional, a la hora de asegurar la fertilidad del suelo y la regularidad de las lluvias empezaron a volverse hacia la serpiente, símbolo de Baal. Comenzaron a visitar sus templos, a participar de sus ritos, y a introducirse furtivamente en las chozas de las prostitutas sagradas durante las fiestas. Durante siglos, el culto a las divinidades de la fertilidad fue permanente tentación para los israelitas.

Serpiente y Cabalá

La serpiente, *Amalek* es el archienemigo del pueblo judío (nieta de *Esav*), personifica la serpiente primordial del jardín del Eden. El *Baal Shem Tov* enseña que el valor numérico de *Amalek* (240) es el mismo que el de la palabra *safek* (“duda”). *Amalek* ataca la mente y el punto íntimo de fe en Dios, innato en la inteligencia de inspiración Divina del alma judía, su veneno busca provocar que el alma “pierda la razón”.

Así como *Amalek* representa el epitome del mal, la serpiente positiva representa el del bien. El *Mashíaj* (Mesías) es llamado “la serpiente sagrada”, como lo insinúa el fenómeno de que *Mashíaj* y “*najash*” (serpiente) tienen el mismo valor numérico: 358. Explica el *Zohar* que cuando la serpiente sagrada mate a la serpiente del mal (venciendo el miedo a la locura) será meritorio de desposar a la princesa Divina, unirse al origen de las almas de Israel y así traer la redención al mundo.

Otra personificación explícita de la serpiente en la Biblia es *Najash*, el rey de *Amón*. Su primera aparición en el relato de las Escrituras es cuando asedió el asentamiento judío de *Iavesh-Guilad*, amenazando con matarlos si no se sacaban los ojos! El veneno de la serpiente se dirige directa-

mente a los ojos, el asiento del sentido de la vista, que refleja más que a lo demás, la percepción interna de la mente.

Shaul, el primer rey de Israel, fundó su reino reclutando a todas las tribus de Israel para luchar contra *Amón*, saliendo victorioso. El lobo sagrado (en relación a *Shaul*) mató a la serpiente del mal. Esto apunta a un tema que explicaremos más adelante, en cierto sentido la figura del lobo incluye a las tres: el lobo, el león y la serpiente, ya que corresponde al sistema inmune del cuerpo donde yace a su vez la raíz de todas las enfermedades, entendidas como derivadas en última instancia de la perversión sexual, consciente o no.

Amón es el hermano paterno de *Moab* (ambos hijos de *Lot*, sobrino de *Abraham*, que nacieron de la relación con sus propias hijas). En cabalá, *Moab* corresponde a *jojmá* (Chokmah, La inteligencia Iluminador) y *Amón* a *viña* (Binah, el fundamento del pensamiento racional o la cordura). El veneno de la serpiente ataca la racionalidad de la mente envenenándola con la duda, la incapacidad de discernir la verdad racionalmente, tratando además de socavar su cordura innata.

Podemos sacar como conclusión que las tres naciones de *Midián* (un hijo de *Abraham*), *Moab* y *Amón* (los dos hijos de *Lot*), el lobo, el león y la serpiente respectivamente, corresponden a la dimensión interior de la sabiduría, a su manifestación externa y a la facultad de entendimiento. En aparente paradoja, el enemigo de la salud humana más bajo de los tres (el lobo) es el que se asocia con el poder más elevado de la mente, la dimensión interior de la sabiduría. La perversión sexual comienza con el lobo pero termina con la serpiente, que en cabalá es un símbolo explícito del sexo: la serpiente primordial violó a *Eva*, como un lobo.

La tribu de *Dan* fue bendecida por *Iaacov* que sea una serpiente: “*Dan* será una serpiente en el camino, una vibora en el sendero”. (El *Mashíaj*, el hijo de *David*, el máximo representante de la figura de la serpiente sagrada, será un descendiente de *Iehudá*, así, como en el caso del león, somos testigos aquí de la unificación de las dos tribus de *Iehudá* y *Dan*).

El descendiente de *Dan* que cumplió con la bendición de *Iaacov*; “*Dan* juzgará a su pueblo como la única de las tribus de Israel” fue *Shimshón*; a él se refería *Iaacov* cuando dijo: “*Dan* será una serpiente ...” Como *Shimshón*, enseñan los sabios de la cabalá, nadie tuvo semejante poder seminal (ver *Talmud, Sotá*), de acuerdo con la cabalá es la más prematura figura mesiánica esencial de la Biblia. Este juez de Israel es el precursor espiritual de *David*, el rey de Israel; la serpiente sagrada se viste de león sagrado, basado en el hecho de que *Ishai*, el propio padre de *David*, es conocido como “la serpiente” [*Shabat 55b; Bava Batra 17^a*].

La sierpe que quita el sueño

La serpiente desde tiempos remotos encarna uno de los encuentros más temibles del panorama onírico, es un gran símbolo de energía psíquica, al estar relacionado con la tierra, tiene una

estrecha analogía con el mundo de los instintos, evoca fuerzas arcaicas y oscuras. A menudo tiene referencias a la esfera sexual. Es una imagen del inconsciente y una de las alimañas más soñadas. Aglomerándose y saliendo repentinamente por cualquier parte, indican la presencia de grandes fuerzas psíquicas de la que todavía no se ha entendido su naturaleza, una confusión de emociones y pulsaciones primitivas que viven en nuestra psique. Básicamente, la serpiente como símbolo, hace referencia a la energía primordial. Como *devoradora*, advierte al soñante sobre el estado de los vínculos familiares (las madres que quieren tanto a sus hijos que metafóricamente sienten “deseos de comérselos”; sin embargo, psicológicamente, esto ocurre). Como *picadora*, la serpiente se refiere a un impulso, fundamentalmente erótico, que se manifiesta (sale disparado) en forma de fantasía. El punto es que si en el sueño la serpiente pica, es porque se termina por imponer ese impulso, dominando a la conciencia.

Astronomía serpentina

A la serpiente se le acreditó ser consciente de todas las ideas sublimes que tipifican sus características físicas y, mediante una audaz metáfora, la serpiente es sabiduría misma personificada. Era el Agátha - Demon o serpiente buena que circundaba al huevo mundano de las antiquísimas ideas teológicas de Persia. Era también la serpiente Ananta sobre cuyos misteriosos pliegues el Creador del mundo había dormido en el seno del océano antes de realizar la creación completa. Idea que reproducen un antiguo grabado de un templo hindú, que muestran el espíritu de Dios, moviéndose sobre las superficies de las aguas. Sobre la ilimitada extensión de las aguas hay un espiral de nueve serpientes, en forma elíptica. Sus cabezas se elevan de un extremo del espiral y cuelgan hacia el centro, formando un dosel sobre la cabeza de Dios dormido.

El movimiento majestuoso y silencioso de la serpiente representa las órbitas elípticas de los planetas, sus incontables escamas simbolizan las estrellas, que hacen girar una órbita dentro de la otra sin tocar jamás, que avanzan moviéndose en total armonía a través del espacio infinito hacia la constelación Hércules, guiados por una sola ley, por un solo movimiento armónico y progresivo. Su movimiento, rápido, sin miembros, representa la unidad de movimiento de acuerdo con las leyes de Dios. Su independencia respecto a todo sostén o ayuda externa, su fuerza vital radicada en ella misma, representa la ley y el orden, la auto responsabilidad y deferencia para nada más que la ley que la gobierna. Con su sonido sibilante, representa la voz de Dios que, aunque no articule, aterroriza a quien obra mal.

Los antiguos astrónomos dieron el nombre de “Dragón” a la gran serpiente del polo, dueña de siete cabezas y siete cuernos. Llegó a ser símbolo de invierno y verano, consiguientemente se halla tanto en los cielos como en el abismo sin fondo. Como el Dragón del Polo, es el genio del invierno. Como la Hidra, está alta en el reino de los cielos como parte de la constelación del portador de la

serpiente, es la dadora de vida. Como Escorpio, es el gusano que nunca muere. Durante el invierno en el hemisferio Norte, el sol está al sur de la línea equinoccial. Cuando el sol regresa al hemisferio Norte, cruza la línea para el 21 de marzo, permanece en los cielos del Norte durante seis meses más, y luego vuelve a cruzar la línea nuevamente en la última parte de septiembre. Esa parte de los cielos por encima de los puntos de cruce, que abarca las constelaciones en las que el sol se nos aparece en los meses cálidos, los antiguos la llamaron el reino de los cielos, o del bien. Los meses fríos, que están debajo de lo equinoccial, fueron llamados Hades, Sheol, Xibalbai, el pozo, el agujero de fuego y azufre.

También al signo Aquarius, se le identifica por medio de dos serpientes paralelas, que representan dos ondas y dos polaridades necesarias en todas las cosas para que sean fecundas: Ciencia y Religión; y si las ondas no se mezclan o confunden es para indicar que la Fe no se explica por el positivismo científico y que en el análisis concreto no es necesario que intervenga la subjetividad. Uno y otro dominio pueden caminar a la par y como dos bandas paralelas.

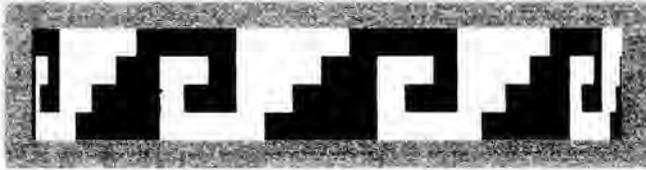
El ave serpiente, avatar solar.

En América el principal mito fue el de la Serpiente Emplumada o Gucumatz, hijo del abuelo Hum -Aphú -Vuh (el sol), y de la abuela Hum -Aphú -Myte (la luna). Héroe civilizador fue después identificado con el dios Kukulcán y el dios Quetzalcoatl, la Serpiente Emplumada, "plumas verdes" del ave quetzal o ave del Paraíso llamada Gucu en Maya y Kukul en Azteca, raíz de Gucumatz (cumatx = serpiente) Quetzal, (ave) y Coatl (serpiente). Gucumatz, tenía la propiedad de metamorfosearse a su talante en toda clase de animales y habitaba tan pronto en el cielo como en el infierno. Gucumatz, era capaz de ascender al cielo, de bajar al Xibalbai, lugar subterráneo donde moran los dioses del mal; de tomar la forma de serpiente, de convertirse en águila, en tigre, en sangre coagulada.

Quetzalcoatl es un elemento sintetizador de las ideas de la Tradición Única y unánime, manifestadas en la América Precolombina a través del símbolo de la greca con gancho. Quetzalcoatl, pájaro-serpiente, reúne en sí lo que vuela: lo sutil, lo celeste, y lo que reptar: lo denso, lo terrestre, es decir, la conjunción de los opuestos, paradigma del proceso creativo, merced al cual el Universo es, y el hombre, como intermediario entre el cielo y la tierra, tiene la posibilidad de realizar en sí mismo.

Análogamente, la expresión simbólica de Quetzalcoatl, la greca con gancho, está compuesta por dos elementos: a) el gancho, o espiral, expresión del círculo, imagen del tiempo y la totalidad, y b) los escalones, generados por la progresión del cuadrado, que simbolizan el espacio y la tierra. Tenemos así, cielo y tierra, unidos en este símbolo continuando con el desarrollo, esta figura simbólica, surgida de la polarización del diseño original, tiene la característica geométrica de complementarse consigo misma. Es decir, al oponerse con su inversión refleja, se acopla consigo misma precisamen-

te, sin exceso ni carencia, en ambas direcciones, configurando un módulo geométrico, cuya reiteración periódica, tiene una solución de continuidad, sugiriendo tanto un ciclo cerrado, como un movimiento continuo. Expresando simultáneamente lo estático y lo dinámico, imagen del centro donde todos los opuestos se resuelven.



Esta imagen nacida de la unión de la original con su inversión refleja, expresa nuevamente la polaridad de cielo y tierra, *Yin* y *Yang*, lo denso y lo sutil, y todas las analogías que manifiestan al binario.

Para el pensamiento tradicional, esta división regular del espacio geométrico manifiesta simbólicamente el equilibrio perenne del cosmos, producto de dos energías opuestas que se conjugan armónicamente configurando el proceso creativo. Así, el piso del templo masónico, imagen del cosmos, es un cuadrículado blanquinegro alternado. Este espejo hace evidente una nueva faceta de las posibilidades expresivas del símbolo, uno de sus elementos, el gancho, representará entonces la lengua bifida de la serpiente, el inicio, el comienzo. El otro elemento, los escalones, representan el crótalo de la cola, el final. (Merino:1989)

De esta manera nuevamente el símbolo ejemplariza el principio y el fin, alfa y omega de toda manifestación. La serpiente mordiendo la cola, *Ouroboros*, imagen universal del tiempo cíclico y manifestación de Quetzalcóatl en su advocación de Señor del Tiempo.

Con relación a estos acercamientos a las ideas metafísicas o filosóficas, es importante considerar que para la mentalidad tradicional o arcaica, el cosmos entero es sagrado, en cuanto a que él es el símbolo que expresa visiblemente aquello que es invisible. Por lo tanto esta representación de ideas filosóficas expresadas por animales, plantas, y en general por el discurso de la naturaleza, responde no a un animismo, como la mentalidad académica prevalente, con sus métodos racionalistas y analíticos, atribuye al pensamiento primitivo, sino muy por el contrario a una actitud superior, a una comprensión de la sacralidad simbólica de la naturaleza, asumida como una revelación y no como un descubrimiento.

Quizá de tantas lecturas que tiene la serpiente, solo podamos observar naturalísticamente el zigzagueo de su cuerpo, que aunque enroscado y de elipsoidal desplazamiento, es una línea a la que su lengua le agrega longitud. *Cobra* y *Cobra* buscan en la cobra las respuestas, pero la serpiente exhibe sólo pieles como respuesta y una soledad de preguntas que envenenan. Después de tantos significados engullidos por los anillos de su sombra; los regurgita como más serpientes, movimientos peristálticos expurgan su lengua, hasta dejarla vacía de sí y en ese vaciamiento de sustancia es donde quizá queda un espacio para su esencia de *Cobra*.

EL TRAVESTI

*“Mujer no representa tanto un sexo como una actitud” J. Kristeva
“hizo de su propia vida una obra cuyo modelo fue su propio libro” R. Barthes
“Pues no soy mujer que a alguno
de mujer pueda servirle;
y sólo sé que mi cuerpo,
sin que a uno u otro se incline,
es neutro, o abstracto, cuanto
sólo el Alma deposite” Sor Juana I. de la Cruz*

Si los términos del latín *transgredior*, *transgressus* y *transgressio*, que habitualmente indican el paso de un lugar a otro salvando algún impedimento, son aplicados metafóricamente a las leyes y a las normas de conducta; se circunda el campo semántico de sus equivalencias en español: infringir (de *frangere*, *fractum*), quebrantar (frec. de quebrar), vulnerar (de *vulnerem*, herida), contravenir un orden de cualquier clase. Surge entonces la pulsada, orden /trasgresión. Sólo es trasgresor aquel que es capaz de burlar el ojo y la sanción de quien vela por ese orden.

“Blasfemia, homosexualidad, incesto, sadismo, masoquismo y muerte son ya transgresiones relativamente toleradas” (Sarduy:1987, p.238). A esa misma relatividad se atribuye, que en distintas latitudes haya intolerancia a algunas transgresiones más que a otras, a la que la homosexualidad escapa rara vez. El género del poder, no admite la traición de ese equívoco o desperdicio en sus propias filas; sujeto en transformación, identidad en fuga que lo desterritorializa “inoculándole la permisividad del veneno”²⁰; sin embargo desde la revuelta de Stonweell en 1969, la homosexualidad tomándose de la mano del feminismo, se articula como discurso crítico y reivindicativo. Aunque el tema homosexual circuló siempre en la cultura y el estrato popular siempre lo reconoció condenándole a la ironía; a finales de los setenta, inicios de los setenta, los homosexuales han producido en su arte una referencia. Entre obra y creadores, más un discurso político; comienza a surgir una cultura gay como identidad; de múltiples ramificaciones, pero sobre todo, consciente de sí. Hacer un análisis sobre el significado y consecuencias de esa cultura, es espinoso, en primer termino porque esta no es homogénea. Simplificando al máximo, se pueden demarcar dos polos, que superficialmente poco dejan ver entre sí. En el espacio más reconocible se instala “la loca”, que en línea progresiva es la antesala del travesti, identidad subsidiaria a un devenir gay como fetiche de lo femenino. En el otro extremo, se sitúa el homosexual que exalta los caracteres sexuales secundarios del supermacho. El homosexual masculino, fijado en una imagen pro-integración y restauradora, raya en un camuflaje, el que en esencia, después de todos los esfuerzos, le devela travestido; se hace sospechoso en su gesto subrayado de icono masculino estereotipado y ya superado a partir de su deconstrucción cultural y social, ejecutada por el rockero y el hippie de los 60.

²⁰ Ver Prólogo, p. 3

Aunque una frente a la otra, las máscaras representen categorías opuestas, especularmente, se igualan, con las diferencias de dirección; en su pulsión caricaturesca. Ambas construcciones son nostálgicas y se emparentan en la estrategia de la disimulación y simulación. El travesti disimula su masculinidad para simular otro género y el homosexual exagera los rasgos varoniles para disimular su afiliación homoerótica, pero existe un detalle insalvable, a ambos les delata las modulaciones de voz: "...voz desplazada, como si perteneciera a otro personaje" (Sarduy:1987, p.55)

El Otro del travesti es el macho, ella se transforma en deseable para él, los supermachos homosexuales, se transforman ellos mismos en su deseo y objeto.

El travesti/frankestein esculpe o remienda su cuerpo sacando, o injertando las prótesis con las formas deseadas que supone deseables, las cuales responden más que a una mujer ideal, a una idea de fetiche, con un referente que nunca ha sido real o que al menos, las propias mujeres han discontinuado. "¿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?" (Sarduy:1987,p.54)

"El travesti y el transexual son iconos neoclásicos, manifestaciones de un canon conservador, la hipermujer que la moda inventa vis-a-vis del macho, tan diversa de él como si se tratase de especies diferentes. El travesti exagera las señales de lo reconocible según la moda. Es la contrafigura de un estilo que confunde los atributos. Si un estilo en fuga lleva hacia lo desconocido, el travesti al contrario regresa hacia lo obvio, al diseño completo de la supermujer. Sigue una hipermoda, un estilo secundario que mima y satiriza la moda" (Echavarren

El travesti no es un transexual, pero si posee senos; generalmente subsiste de la prostitución, con la paradoja que en *Cobra* se insinúa:

"unos pocos dialécticos, se le entregaban, suprema irrisión del yang" (Sarduy:1986, p.16)
"la suprema irrisión del yang (la masculino-activo) es el yin (lo femenino-pasivo)" el cliente efectúa una disociación entre el constructo de supermujer por el que ha pagado y el uso que se le destinará; generalmente, el travesti deberá asumir el rol masculino, para que el cliente satisfaga la penetración a la vez que disponer de un par de senos, es decir, una trinidad hecha carne en un solo cuerpo.

Conforme a la identidad en transito, como parte de su performance fundacional, antes de dar a luz su cuerpo el travesti, ya tendrá un nuevo nombre, el cual siempre tiene una fuerte resonancia al de una vedette o de actriz cinematográfica. "La pulsión decorativa del travesti que refacciona el nombre como primera matriz de identidad para corregir el defecto de la monosemia por y con las

añadidas: primera ceremonia de refundación de la identidad en la que el travesti consume el acto de la desafiliación traicionando el nombre heredado como definitivo (el nombre propio) con nombres de paso –la Marilyn, la Sultana, la Brigitte, etc: _que lo rebautizan” (Richard:1993, p. 68)

Sarduy, subraya la superabundancia como característica del barroco “cornucopia rebotante, prodigalidad y derroche” a la cual ciertas culturas de la economía resistieron, “a la abundancia de lo nombrante en relación a lo nombrado, a lo enumerable, al desbordamiento de la palabra sobre las cosas.” Este derroche barroco se perpetra por la sustitución y la proliferación, verificado en el travesti como en *Cobra*, llamándolos como, “las muñecas”, “las espantosas”, “las hadas con nuez”, “las meninas”, “las coristas”, “las bambolonas”, “las divas”, “las miserables”, “las travestidas”, *Cobra*, recibe también varios apodos: “la reina”, “el mito”, “el ángel volcado”, “el ángel caído”.

Digamos que el travesti emerge desde un punto de partida que es su biología de varón. Hablar de presignación, linda en un subjetividad tautológica, pero es indudable que su imagen está en él y que él es su imagen completamente; antes de completarse a sí mismo como su obra ya asume su identidad futura. El resto, será mera implantación del método, escalada de la prótesis dispuesta en rigurosos capítulos; “el suceso esta codeterminado por el movimiento aprehensor que lo percibe” (Kristeva: ,pag 23). Paralelo a este proceso identitario y como parte del mismo, este cuerpo autocre-ado ejerce en el establishment, la tensión entre imponerle su aceptación defacto y, sobrevivir a su rechazo que lo relega a los bordes; pero el que también algunas veces, puede otorgarle (magnánima, demagógica o democráticamente) la gracia de aquel tipo de compasión homónima a la tolerancia que se transa en libre mercado. Sólo que este cuerpo para el trabajo, es evasor de impuestos al código tributario.

EPÍLOGO

*“la voz pierde su origen,
el autor entra en su propia muerte,
comienza la escritura” R. Barthes.*

Se ha dicho que nadie quien construye algo, lo hace desde fuera de la tradición. El periplo escritural de Sarduy sigue una estela, la de la tradición literaria; de la cual él, es consecuencia y continuidad, solo que esta posta que el devenir de la literatura le asigna, es el tramo de la traición. Su proyecto se alinea con aquella corriente cuyo término es eliminar al narrador, no obstante, en la apuesta máxima por este cometido que ensaya en *Cobra*, se puede observar que irremediamente acude a este (como bufón o rey ¡que importa si es carnaval!). El narrador dieciochescamente espectacularizado hasta la ironía en *Cobra I* y posteriormente tachado en *Cobra II*, indefectiblemente es mensajero clave de las “naderías” que entretejen la fábula.

A lo largo del siglo XX se dispersa esa cofradía que complota sin que necesariamente sus adeptos se concierten en manifiestos o aún, ni se conozcan. En cadena telepática, cada escritor desde su particular tiempo/escritura, conspira para dismantelar el eje de poder que el narrador manipula; mediante diferentes borrones atenta contra la legitimidad del poderío de su espada logoica y su discurso omnisciente. Luego de robar su voz y dejarla escurrir inconscientemente por la corriente o de volver afásicas sus fábulas, prueban descolocarlo con voces y lugares de hablas distintas.

Sarduy trama su aniquilación definitiva incitándolo al suicidio, deconstruirlo desde el interior con un tsunami de significantes. Algo así como infinitas maneras para decir maremoto, maremoto de maneras, pero de mareas cuyos mares han escapado y sus olas como divas al ocaso, han quedado solas y vacías.

El paradigma, es la inconsistencia del lenguaje para representar la realidad del sujeto ya expulso de su propio centro. El escenario es un tinglado en el que el narrador es Dios y en la otra esquina tenemos a la serpiente des/enroscándose en el lenguaje, es más “-Es él.” (Sarduy:1986, p.130) Lenguaje que aspira ser el dueño de su propia lengua de senderos que se bifurcan. Obra la lengua de cobra paralizandó tóxica, al interprete que por ella hablaba, "ese sujeto vacío excepto en la propia enunciación, que es lo que lo define" (Barthes:1968), el mimo que se robaba la palabra, ahora agoniza. Al apagarse el foco que le ilumina, metastásica, la mímica de su mimesis se eclipsa. El lenguaje abdica

a la función que lo crea: explicarse las cosas, pero el narciso²¹ cuerpo de Cobra que es *Cobra*, como cualquier otra novela, solo puede encontrarse a si misma mediante el lenguaje

Muy particular es el humor con el que de Sarduy juega a los ritos de asesinato; para él, juego y muerte se confundieron hasta su deceso. Muy jocosamente, en esta novela juega al crimen del narrador mediante proliferación metonímica; aquella señalada metástasis se ha de hacer extensible a todo su entorno semántico: sujeto, signo, narración, personaje.

En *Cobra*, el rimbombante anonimato del sujeto de la enunciación se mediatiza en el sujeto del enunciado. El narrador pareciera estar compitiendo con el travesti por cual de los dos se sobre-expone más. Como si el plumerío, lentejuela e irrisión y toda la murga de ese carnaval, no fueran más que afectación o mascarada del narrador. El autor escribe para escuchar(se) el eco de su voz, para auscultar en su reverberancia, la diástole tautológica del circular del tiempo en *Cobra*; confabulados en un maridaje de misterio y engaño, eco y voz, tiempo y quién narra. La serpiente parlante del paraíso, la gran engañadora ha desplegado su juego con la seducción hipnótica de su cascabel de signos.

De los dos íconos heráldicos que se deslizan sobre y bajo el texto –cobra y travestí- el más potente es la cobra, arquetipo transcultural, milenario y que por más voraz, como anaconda devora al travestí y su semiótica. En *Cobra*, texto-animal-travestí se enrollan, intercambian papeles, cuerpos. Cobra es soporte de su obra (hacerse *divina*, esa que es ella, es su obra), *Cobra*, se construye según la obra de Cobra que se corona como cobra. Así la obra es un fugaz pero fijo reflejo sobre dos espejos enfrentados hasta el infinito, recorriendo aquellos laberintos borgeanos; perceptibles en la escritura sarduyana, tanto, como lo poco y nada que Sarduy reconociera en Borges un referente.

Es notorio como estos símbolos devenidos signos u objetos, travesti y cobra, comparten un aura sobrenatural, mítica, “ la entidad en cuestión (el fenómeno o el personaje) es, de pronto, trascendentalizado, elevado al rango de una unidad teológica. La practica semiótica del signo asimila de este modo el carácter metafísico del símbolo” (Kristeva 1983, p. 45) objetivado en novela o personaje. Si a finales de la Edad Media la novela había depuesto el mito, el boom retorna al eterno mito y en este punto se observa a Sarduy como bisagra entre aquel mítico boom y los novísimos.

Cobra que como toda novela “es siempre un texto biográfico, sean cual sean las apariencias”²² es una novela de personaje y éste como la novela, es un proceso “hacia una realidad defraudada” (Op. cit), muta sin cesar, su dirección azarosa esquiva toda finalidad. El género novela, así ‘la’ transgénero travesti, “desprovista de todo interés y de toda utilidad, (es) esencialmente superficial y capaz sin embargo, por este movimiento de superficie, de absorber todo el ser, esto no es poca cosa.” (Op. cit)

²¹ Esa tautológica naturaleza del barroco, la de puesta en abismo; enamorado del propio reflejo siempre en fuga, que nunca podrá poseer

²² M. Blanchot en Kristeva 1981, p 22

Nuestro otro 'sex-símbol' (ya que la serpiente también orbita una semiótica sexual) el travesti, no hace gala de un abolengo del Paraíso. A la hora de leer el reparto no se escuchó su nombre, ni fue invitado al paseo en la barca de Noé. Desterrado o Apartida, su única posibilidad es infiltrarse como el hada, esa a quien nadie recordó invitar a la fiesta de La Bella Durmiente. Su jardín fundacional es un pabellón quirúrgico y la demiúrgica mano de su creador es la prolongación de su propia voluntad, que le somete a la sanguinaria alquimia de extraer su 'costilla' de Adán para transmutarlo en Eva.

Transformarse y deificarse, hasta la perfección como la serpiente que desafía a Dios. Para eso se ha vestido. (Previo un streap-tease como la serpiente, del rastro que resta de su muda masculina)

Al probar del (des)engaño de la sabiduría, Adán y Eva pierden la unidad del signo, la capacidad de nombrar según la naturaleza de lo nombrado; quedan desnudos ante el juicio y en el destierro, inauguran el giro de la rueda del dolor convirtiéndose en las primeras víctimas de un oscuro juego de intereses; la serpiente quiere ser el Otro y ese Otro es nada menos que el Dios Todopoderoso de las Sagradas Escrituras. Soterrada en el infierno o condenada a arrastrarse sobre el polvo, la serpiente, que a pocas páginas ya tiene nombre, Satanás; aguarda a la vera del camino para contaminar por el talón al caminante. El mico de Dios muerde con un beso de Judas a su hijo, que es el Hijo del Hombre que es crucificado al Árbol de la Vida para que regrese de la muerte resucitado.

El talón de Aquiles de nuestra Cobra son sus pies, esa parte del cuerpo que la mantiene en contacto con la tierra; desea transformarlos según gusto de loca. Loca ella (la obra); loca yo (Cobra) La loca travesti como personaje colectivo del relato, transgrede con la carcajada perturbadora de su máscara, esa fosa común que horada y succiona identidades. En un agujero negro, cada diva, evanescente estrella fugaz o cometa periódico del carnaval, se homogeniza en aquel nirvana donde el género es sólo olvido, el exilio de la rueda samsárica²³ del big-bang en el que se reciclan muerte-renacimiento, materia-espíritu, hombre-mujer.

La evidencia de la máscara artificiosa del travesti, no está representada solo por el personaje, como dice Sarduy, el texto también construye su artificio como una simulación travestista. Narradores y personajes en acción cosmética, transitan roles intercambiables; están al servicio de un texto que obedece a una estrategia de enmascaramiento, tras el que sólo se disimula el discurso formulado a través de voces ortopédicas, discursando sobre sí mismo y cuyo único sentido remite a su imposibilidad de abarcar una realidad esquiva como la identidad travesti en "persecución de una irrealidad infinita cada vez más huidiza e inalcanzable" (Sarduy 1987).

Personajes e historia, tiempo y espacio constituyen la teatralización fragmentaria de un discurso que les niega continuidad en aras de su palimpséstica reinscripción en la que toda posible sujeción identitaria, se anula en función de la máscara en continua traslación en torno a un punto axial

²³ De renacimiento y muerte

que se comporta como aquel agujero negro que devora vivos o muertos entes, signos, estrellas, divas voces y texto. Estos reflejos congelados en el gesto que los conjuga, no tienen ser, su razón es sólo parecer-desaparecer.

Toda representación textual o teatral, tienen principio, como fin; (“La instancia de la palabra, a me-nudo bajo la forma de un epílogo, aparece al final para retrasar la narración y para demostrar que se trata en efecto de una construcción verbal dirigida por el sujeto hablante” (Kristeva 1983 p. 72)) y hoy, que esta construcción lingüística carnavalesca termina de presentármese, es Miércoles 5 del 2003, Miércoles de Ceniza, termina de representarse el carnaval comienza la cuaresma

Bajo la barroca apariencia de la máscara, no queda nada, pero mucho quedó por decir.

Miércoles de Marzo 2003

BIBLIOGRAFÍA

Del Autor

Sarduy, Severo: *Cobra*, Ed. Sudamericana. Bs. As. 1986

Ensayos Genrales Sobre El Barroco, Fondo de Cultura Económica. Bs As. 1987

El barroco y el Neo-barroco, en *América Latina y su Literatura*. México 1972

Cronología, en Severo Sarduy, Ed. Fundamentos. Madrid 1976

Teórica

Adorno, Theodor: *La posición del narrador en la novela contemporánea*

Barthes, Roland: *La muerte del autor*

Jara, René y Moreno, Fernando: *Anatomía de la Novela*. Ed. Universitarias de Valparaíso.

Universidad Católica de Valparaíso. 1972

Kristeva, Julia: *El texto de la novela*. Ed. Lumen. Barcelona 1981

Segre, Cesare: *Principios de Análisis Del Texto Literario*. Ed. Crítica (Grijalbo) Barcelona 1985

Tacca, Oscar: *Las Voces de la Novela*, Ed. Gredos. Madrid. 1973

Crítica

Aguilar Mora, Jorge: *COBRA, COBRA , LA BOCA OBRA, RECOBRA BARROCO*, en Severo Sarduy, Ed. Fundamentos. Madrid 1976

Aguilera, Francisco: *El Origen Y El Destino En Novelas Hispanoamericanas Actuales* en Revista de Humanidades, Diciembre 2000. Universidad Andrés Bello. Santiago.

Barbier, Patrick *Historia de los Castrati*. Javier Vergara Editor. Argentina 1990

Blavatsky, Helena: *La Doctrina Secreta*. Volumen II Simbolismo Arcaico Universal

Volumen III Antropogénesis

Fossey, Jean-Michel: *Severo Sarduy: Máquina revolucionaria*, en Severo Sarduy, Ed. Fundamentos. Madrid 1976

Goic, Cedomil: *Historia y Crítica de Literatura Hispanoamericana III Época Contemporánea*. Ed. Crítica. Barcelona 1985

Levine, Suzanne Jill: *Cobra : El discurso como Bricollage*, en Severo Sarduy. Ed. Fundamentos. Madrid, 1976

Merino, Alberto: *Qetzacoatl en Los Símbolos Precolombinos. Cosmogonía, Teogonía*, Cultura. Ed. Obelisco, Barcelona 1989

Ortega, Julio: *Arte de Innovar*, Ed del Equilibrista. México, 1994

Rodríguez Monegal, Emir: *La Metamorfosis del Texto*, en Severo Sarduy. Ed. Fundamentos. Madrid, 1976

Richard, Nelly: *Masculino Femenino, Prácticas de la Diferencia y la Cultura Democrática* Fco. Zegers Editor. Chile 1993
Recordar el olvido en *“Volver a la memoria”* Raquel Olea, Olga Grau compiladoras. LOM Ediciones y La Morada. Chile 2001

Solotorevsky, Miran: *Estética de la totalidad y estética de la fragmentación*

Tornés Reyes, Emmanuel: *¿Qué es el postboom?*, Ed. Letras Cubanas. La Habana 1996

Medios y narrativa finisecular, en *Revista Chasqui* N°58 1997

Secundaria

Bartenechea, Ana María: *La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos y*

Severo Sarduy o la aventura textual, en *Historia y Crítica de Literatura*

Hispanoamericana III Época Contemporánea. Ed. Crítica. Barcelona 1985

Costa, Horacio: *La escritura como épure*, en *Revista Iberoamericana* N° 154, 1991

Diccionario Enciclopédico Sopena: Ed. Sopena. Barcelona 1965

Levine, Suzanne Jill: *Escritura, Traducción Desplazamiento (Un Acercamiento a Maitreya)* en *Revista Iberoamericana* N° 154. 1991

Lewandoski, Theodor: *Diccionario de Lingüística*. Cátedra. Madrid 1986

Marquez, Enrique: *Cobra: de aquel oscuro objeto del deseo* en *Revista Iberoamericana* N° 154; 1991

Mortara, Bice: *Manual de Retórica*, Ed. Cátedra. Madrid 1991

Perlongher, Néstor: *Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense*, en *Revista Chilena de Literatura* N° 41. 1992

Ponce, Héctor: *Severo Sarduy, o el sentido de saber de dónde son los cantantes*

Páginas Web

Baez, Rolando: *Cuerpo dis(loca)do: notas en torno a J. Dávila* en *Red de Masculinidad*. FLACSO

† Echavarren, Roberto: *Un Fervor Barroco* en *Henciclopedia*. Uruguay

Guerrero, Gustavo: *El mejor escritor de la lengua, aunque el menos leído* en *El Universal* 1998

La Dimensión Interior del

Enseñanzas de la Torá