

**Deslindes del barroco**  
Erosión y archivo en  
Octavio Armand y Severo Sarduy

Johan Gotera

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

|                   |                               |
|-------------------|-------------------------------|
| Luisa Campuzano   | Waldo Pérez Cino              |
| Adriana Churampi  | Juan Carlos Quintero Herencia |
| Stephanie Decante | José Ramón Ruisánchez         |
| Gabriel Giorgi    | Julio Ramos                   |
| Gustavo Guerrero  | Enrico Mario Santí            |
| Francisco Morán   | Nanne Timmer                  |

© Johan Gotera, 2016

© Almenara, 2016

[www.almenarapress.com](http://www.almenarapress.com)

[info@almenarapress.com](mailto:info@almenarapress.com)

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-12-3

Imagen de cubierta: Colour mezzotint by J. F. Gautier d'Agoty, 1754

Wellcome Library, London

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

## EL CUERPO COMO LUGAR DE LAS MUTACIONES

El cuerpo en Sarduy es otro espacio de las mutaciones. En él ocurrirán los cambios, los enmascaramientos y los tránsitos entre lo sagrado y lo profano, entre lo femenino y lo masculino, lo orgánico y lo inorgánico. Su obra dibujará el trayecto que va de la cuna a la sepultura, de la escisión umbilical –a la que remitirán todas las cicatrices posteriores– a la elaboración de un *curriculum mortis*, regreso a lo inorgánico y tránsito hacia otros mundos.

Pero la exploración corporal que registra su obra debe ser leída con minuciosidad para lograr entrever algunas de las resonancias que se tejen en su escritura. Si acabamos de señalar los enlaces entre la pintura barroca (Rembrandt), el discurso anatómico del siglo XVI y XVII (de raíces medievales) y la producción de sentidos en su novela, debemos apuntar también que la relación establecida entre las indagaciones anatómicas y las búsquedas de nuevos mundos son de suyo estremecedoras. Asombra, por ejemplo, que la exploración del útero femenino en la anatomía (pregunta por el origen) coincida en el tiempo con la búsqueda y hallazgo del Nuevo Mundo (o paraíso original). O que Vesalio publique un volumen de su obra fundamental *La estructura del cuerpo humano* el mismo año en que Copérnico publicara la suya, *De Revolutionibus* (1543), obras que revolucionarán, cada cual en su campo, el conocimiento del micro y macrocosmos.

Queremos llamar la atención sobre ciertas ceremonias funerarias que se practican por ejemplo en *Cobra*, para sugerir allí una

lectura que, si pretende ser integral, debe considerar varias visiones o exploraciones del espíritu. Si queremos entender la historia de las interrogaciones que el hombre le ha planteado al cuerpo, a la geografía, la ciencia o a Dios, debemos tener en cuenta cómo y cuándo se formularon, sin desestimar las elocuentes sincronías en la elaboración de tales preguntas. Un ejemplo de tal sincronía lo hallamos en las interrogaciones planteadas por la física en los años 60 y la elaboración literaria de un escritor como Salvador Garmendia, por citar sólo un ejemplo contemporáneo. Según Oppenheimer, constructor de la bomba atómica, la gran pregunta de la física de entonces era la siguiente: «qué es la materia, qué elementos la constituyen, cómo se comportan en sucesivos estados de descomposición atómica, cuando tratamos de arrancar a la materia que nos circunda aquellos elementos que solamente crea o hace evidentes la violencia» (1970: 61). Correlato de esta avidez científica, un escritor como Salvador Garmendia planteará la misma pregunta en la misma época, mediante una elaboración literaria que exploraba con violencia la realidad última de la materia, los deshechos y la descomposición.

El substrato que encontramos en las últimas páginas de *Cobra* proviene directamente de la tradición religiosa, occidental u oriental. En el relato del tránsito de Cobra hacia la muerte o iniciación de su cadáver para su última transformación, el campo referencial será la ceremonia mortuoria cristiana y, sobre todo, el rito funerario tántrico.

El Dr. Ktazob, encargado de empujar a Cobra hacia su más profunda mutación en vida, la cirugía sexual, se privará, como si observara una antigua creencia religiosa, de todo linimento anestésico. Durante la Edad Media, la disminución del dolor era considerada como un acto herético. El «mutante», pensaba el Dr. Ktazob, debía conservar la conciencia durante el tránsito.

Un caso relatado por Vesalio parece escenificar, *avant la lettre*, un típico episodio sarduyano. Se trata del robo del cadáver de una dama de cierta importancia social. El libro de Vesalio reseña abiertamente estos tipos de robos al tiempo que aconseja «técnicas macabras para evitar ser descubiertos»:

La hermosa amante de cierto monje de San Antonio que aquí vivía (en Padua), murió de un estrangulamiento del útero, o de otra rápida y mortal dolencia, y su cadáver fue robado de su tumba por los alumnos de Padua para efectuar una disección pública. Con suma laboriosidad despellejaron todo el cadáver, no fuese a suceder que el monje, quien con los parientes de su amante había denunciado ante el juez la desaparición del cadáver, la reconociera. (Boorstin 1997: 353)

Octavio Armand—pariente estético y amigo de ruta de Severo Sarduy— en un agudo y divertido ensayo cita e interpreta este caso en el que Vesalio relataba el procedimiento que se efectuó para disimular la transformación sexual del cadáver. «La perentoria necesidad de ocultar el altísimo cadáver desencadena un proceso macabro. Un ajedrez con piezas de carne y hueso. [...] Un corte circular alrededor de los genitales externos, se rompe la sínfinis y zas, tras cortar la uretra, se saca en una sola pieza la vagina y el útero» (Armand 1992: 831). Se trata de una simulación macabra de la identidad sexual, curioso caso de «cadáver transformista» que hubiese fascinado a Sarduy.

El cadáver del travesti Cobra, *dama* relevante de la novela, es robado de la morgue por Tótem, donde éste la reconoce «entre los repetidos cuerpos disecados, en el parpadeo de una luz de acetileno», luminosidad moderna que remite oblicuamente al recurso pictórico de los tenebristas. Luego de encontrarlo, «huyó con el cuerpo a cuestas» (Sarduy 1972: 189), cual un lúgubre contrabandista medieval.

El cadáver de Cobra será objeto tanto de profanación como de adoración, de exploración científica y de violencia sacrificial. El escenario es el de la *Lección de anatomía* de Rembrandt o el de *La incredulidad*

*de Santo Tomás* de Caravaggio, donde el santo hurga con su dedo las heridas de Jesús:

Estabas diagonal, amarillabas. Eras un puro peso, [...] un objeto encontrado que los cuatro curiosos escrutaban.

Te leían. Te señalaban. Confrontaban tu cuerpo con un cuerpo dibujado –un mapa del Hombre abierto-; enumeraban tus partes, nombraban tus vísceras, te abrían los párpados, [...] tomaban nota, volvían las páginas. [...]

Te hundían en la carne la punta de los dedos: quedaban las depresiones de las yemas, las ranuras de las uñas. [...]

Con un bisturí te cortaron las muñecas; [...] Por la herida brotó una pasta negra que recogieron en un cofrecillo. En otros dos conservaron de tu orine y tu excremento. (Sarduy 1972: 197)

De la Edad Media y del Barroco vienen estas imágenes mortuorias, «a un tiempo suntuosas y terribles, que obsesionaron a los artistas medievales y a los de la edad barroca de los países católicos» (Paz 1991: 94). El cuerpo trucidado del cadáver va a extenderse para ser analizado bajo la mirada anatómica, pero de esa extensión van a brotar también fragmentos que serán atesorados como reliquias sagradas, lo que moverá la imagen ahora hacia los linderos de la hagiografía, la eucaristía católica o la ritualidad tántrica.

Los funerales de Cobra se llevarán a cabo, pues, bajo un ceremonial que funde la estética de la naturaleza muerta y el barroco funerario con los rituales religiosos occidentales y orientales. En esa encrucijada, creemos, la escena encuentra la plenitud de su significación.

Los encargados de officiar las exequias:

Regresaron al sótano por las cantinas del puerto, bebiendo cerveza y dando manotazos en las vitrinas [...]. Con la venta del jacket del difunto se pagaron varias rondas, un baño de vapor, té y mariguana. [...].

En un cráneo [...] reunieron los alimentos, los mezclaron y amasaron: tripas malolientes, que del vellón interior rezumaban una grasa negra, cerdas y párpados que recorrían hilillos de sangre fresca, riñones y testículos, pezuñas, hígados. [...] Se desnudaron entre carcajadas. Se hartaron del cráneo. Fornicaron sobre uñas y coágulos. [...] Coronaron el banquete con *las cinco ambrosías*. (Sarduy 1972: 216)

Este escenario de violenta sensualidad remite a la eucaristía católica, ingestión de la sangre y cuerpo de Cristo; tanto como al banquete tántrico, el cual, según Paz, se presenta como «un exceso», «y su utilidad, si merece este calificativo, es ultramundana». En ciertos ritos de la India, nos dice Paz,

se mezclan todos los guisos en un plato, ya sea por ascetismo o por hedonismo –los dos polos de la sensibilidad hindú. [...] El tantrismo exagera esta actitud y en el festín ritual se come con voluntaria brutalidad. Así se subraya el carácter religioso del acto: regreso al caos original, absorción del mundo animal. [...] El banquete tántrico es una violación ritual de las prohibiciones dietéticas y morales del hinduismo y el budismo. No sólo se come carne y se bebe alcohol sino que se ingieren materias inmundas. (Paz 1997: 85-86)

(Isidro, personaje bulímico y obeso de *Cocuyo*, construye su *foro anatómico* justo al lado de la cocina, donde una gallega degollaba gallinas y freía camarones en una salsa roja. Doble vibración de la carne: el cadáver, signo del «regreso al caos original», junto a la cocina, altar y zona de absorción del mundo animal).

El fin de los sacramentos del tantrismo es suscitar el retorno del tiempo primordial que antecede a todas las interdicciones; producir, por lo que dure el rito, una zona de reabsorción donde se integren todas las sustancias, las benignas y las inmundas: el semen, la sangre, el excremento, mediante la abolición de las barreras sociales y de los códigos de la moral culinaria, fascinante comunicación entre lo gas-

tronómico y lo erótico, entre lo bestial y lo religioso, lo excremental y lo sexual. Todo lo que salga o entre al cuerpo se teñirá así de una condición sagrada.

La ceremonia tántrica incluye a la vez la copulación en lugares sagrados. Si los cristianos realizan el acto sexual en las alcobas, esto es, en un sitio profano, los devotos del tantrismo lo practicarán en zonas sagradas, por ejemplo, en un templo u otro lugar consagrado, preferiblemente «en los sitios de cremación de los muertos» (Paz 1997: 99), entre cadáveres, *sobre uñas y coágulos*.

Al tiempo que se ingiere el banquete inmundo, se ingieren también las cinco ambrosías: orina, semen, excremento y otras sustancias corporales. En este escenario religioso, misa negra o festín brutal hunde sus raíces la novela de Sarduy. Los críticos que tildaron su escritura de «mariposeo neobarthesiano», caso de Fernández Retamar, o los escritores que, como Onetti o Vargas Llosa, acusaron de amanerada su escritura, pasaban por alto esta movilización de signos de la cultura sagrada, esta intensa problematización de lo corporal que abarca distintas edades y religiosidades, condenando sobre todo el tono subversivo y feliz con que el escritor ejecutaba dicha movilización.

Por lo demás, el gesto condenatorio de estos novelistas se entiende mejor si recordamos que Sarduy fungió como el aguafiestas que exponía al escarnio público los artilugios literarios del *boom*, al modo de un prestidigitador que revelara los secretos del oficio. No en balde Roberto González Echevarría considera que la obra de Sarduy se configura a modo de subconsciente de la novelística hispanoamericana, revelando lo que las otras reprimían y dando así cuenta de un profundo conocimiento de las estructuras novelescas.

El desmontaje de los recursos técnicos implicaba también la parodia del metadiscurso político y cultural que acompañó la producción del *boom*. Sarduy, como decíamos antes, somete al género novelesco a un verdadero proceso de exorcismo con el fin de privarlo de sus supuestos fundamentales y de contradecir las constantes de su arti-

culación. El punto de vista, por ejemplo, no sólo va a fragmentarse, límite al que se había asomado la narrativa del *boom*, sino que va a pluralizarse en una red de autónomos narradores donde participarán el lector, el autor —que no el narrador interno— y los propios personajes, instancias éstas que van a desdoblarse para entablar una *disputatio* en el interior de la novela, desde donde criticarán el desarrollo de la misma: red que malamente los contiene. El turno de la narración girará entonces del narrador al lector, del lector al narrador interno y de éste a los personajes, mientras transcurre la novela. Se trata de una recusación de las garantías de significación que se fundan para que la novela exista. Un pie de página en *Cobra* da cuenta del tono paródico de tal recusación: «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 si no 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» (Sarduy 1972: 66).

Sarduy pulverizará los elementos cohesivos de la ficción, sin que esto signifique entregar el discurso, como los surrealistas, al flujo irracional del inconsciente o a la ininteligibilidad como recurso estético. Se trata más bien de un agudo dislocamiento de las constantes que el texto produce para sostenerse y garantizar la comunicación y aprehensión del sentido. La temporalidad, la causalidad, la identidad del personaje, datos que en el transcurso de la narración proponen un ritmo y aclaran la opacidad inicial con que arranca toda novela, van a ser alterados gozosamente, al punto de que los escenarios y los personajes se moverán con cierta arbitrariedad por diversas zonas de la cultura. Una novela como *De donde son los cantantes*, por ejemplo, va a remover el substrato más profundo de la lengua convocando y fundiendo la sustancia literaria del Cid con la del Quijote, la de la mística de San Juan de la Cruz con la de los textos de la Conquista, la de la poesía árabigoandaluz con la imaginería medieval, la Celestina con el discurso botánico, etcétera, como ha establecido

González Echevarría. De allí que, según la dinámica de la novela, sea natural que los personajes que aparecen en una estrecha callejuela de la antigua Toledo, atraviesen luego el agitado clima de la Cuba pre-revolucionaria, o que de un concurrido mercado árabe pasen al escenario nostálgico de la arquitectura colonial, y todo perfectamente engranado en una delirante heterotopía.

Sus personajes, sin genealogía, gentilicio o identidad sexual clara, serán endemoniadas entidades discursivas antes que sujetos metafóricos reconocibles por su capital simbólico, su psicología interna o sus señas familiares. ¿Dónde rastrear el idioma que hablan sus personajes? En la España del siglo XVI, en la Cuba de los cincuenta, en la época de la globalización y del pop, en el paisaje sentimental del *Derecho de Nacer* y de José Ángel Buesa, en la prosodia electorera de nuestras repúblicas, en la novela de la selva o en el discurso superficial de la revista *Vanidades*; en el lenguaje erótico-místico de San Juan de la Cruz, en Lezama y en Guillén, etcétera.

¿Y en qué identidad sexual? Según Guillermo Cabrera Infante, sólo en Severo Sarduy la práctica de una escritura transexual es genuina. «Ha conseguido traer, junto con Manuel Puig, una sensibilidad epicena a la novela» (Cabrera Infante 1993: 22). Ante esto, Roberto González Echevarría se pregunta: «¿Cómo no van a ser básicos el sexo o rol sexual de los personajes y su manifestación lingüística? ¿O la manera en que el lenguaje relata la biografía de un personaje?», para luego afirmar:

El lenguaje es siempre enigma en Sarduy, contra el cual cada cultura o discurso hace decisiones violentas pero ineludibles. La novela tradicional hace al personaje hombre o mujer, el texto de Sarduy va a demostrar el mecanismo que lleva a esa decisión que reprime otras posibilidades. La novela del *Boom* funciona, en tanto que discurso, a base de esas represiones tácitas. *Cobra* intenta hacerlas explícitas. *Cobra* pretende encarnar nada menos que el subconsciente de la narrativa hispanoamericana. (González Echeverría 1987: 154-155)

Si las novelas del *boom* demarcan una topografía reconocible, una zona de influencias donde gravitan los sistemas de significación (una Comala, una Santa María, un Macondo), los espacios relevantes en la obra de Sarduy no son topografías precisas sino más bien momentos del espíritu y de la cultura donde el sistema de lo real trastabilló, fracasó o se hizo accesorio, desplazado abiertamente por el equívoco o la mala interpretación.

Sarduy entiende que el encuentro de nuestros antepasados españoles e indígenas produjo un momento de oscilación mental donde lo real entró en franca erosión; que la presencia árabe en Occidente fue vivida como una ininteligibilidad que culmina en la expulsión; que la supervivencia de la colonia se extendió mediante un proceso de ocultamiento y contaminación, por no decir falsificación, de la cultura; que la sentimentalidad distribuida en nuestros países por la radionovela era engorrosamente impostada, etcétera. Consciente del error que nos atraviesa y en el que estamos fundados, consciente de que nuestra historia es una invención (*Historia de la invención de las Indias*, se llamó el libro de Hernán Pérez de Oliva) y de que alrededor del origen se cierra un círculo vicioso de espejismos y sustituciones —«aquí [en América] jamás habrá historia sino ficción», dirá por su parte Octavio Armand (1992: 831)—, Severo Sarduy va a favorecer la perspectiva falsa, el disfraz, la fruslería, la simulación o las supersticiones; el *kitsch*, el *pop*, el budismo o el barroco... esos momentos donde lo real se vio impugnado y parodiado por las potencias devoradoras del arte y el espíritu. Tal vez porque, como uno de sus personajes, Sarduy «había concebido la realidad como un lugar vacío, un espejismo de apariencias reducido al mito de su representación canjeada» (Sarduy 1978: 120), o porque haya «que teatralizar la inutilidad de todo» (Sarduy 1972: 206).

Esto también explica de algún modo que en su obra proliferen esos momentos de crisis o suspensión de la realidad que ocurre durante la experiencia de la enfermedad, del éxtasis místico o erótico, del

trance lisérgico o religioso, y que el quirófano, el templo, el teatro y el cuerpo, sean los lugares privilegiados de la mutación. El quirófano, por ejemplo, con sus alcoholes y su «olor fuerte a éter», será el lugar de la embriaguez, del divorcio de lo real, de la oscilación ante el «leve tintineo» de los «bruñidos instrumentos del corte» (Sarduy 1994: 11). A la descripción del hospital se superpondrá la de una mezquita, como si la enfermedad condujese a una ensoñación oriental: «una enfermería con almínares, que espejeaba en la polvareda, cubierta de cenefas y azulejos, en medio de un palmar» (Sarduy 1994: 18). El quirófano no sólo conducirá a Oriente sino también a lo femenino; a través de la incisión genital, Cobra recupera la escritura genérica en que se reconocía: «el cuerpo, antes de alcanzar un estado perdurable [...] es un libro en el que aparece escrito el dictamen divino ¿por qué, en un caso como el aquí presente, en que a todas luces en lo *Escrito sobre un cuerpo* se ha escapado una errata, no enmendar el desacierto y poner coto al retoño errado...?» (Sarduy 1972: 88). «Ya eres, Cobra, como la imagen que tenías de ti» (Sarduy 1972: 118). El pasaje vuelve a plantear la problemática del origen. El «dictamen divino» ¿no es la causa de todo? Tal vez, pero su escritura es enmendable. Tachada la seña sexual original ¿podrá Dios reconocer a Cobra el día del Juicio Final? En esa tachadura de la identidad, Cobra renuncia al mundo simbólico del origen y a su eventual regreso. Cobra asume un exilio radical: se convierte en imagen.

El templo y el teatro se imbricarán en esa misma lógica de la transformación. Ambos espacios ofrecen la ocasión para el cambio, espiritual o cosmético. En el templo, todo está organizado para suscitar un salto; las sombras, las platerías del altar, los ecos y espejeos, configuran un clima donde el mundo exterior se silencia para gestar una serie de desdoblamientos. Traspasar el umbral del templo, franquear esa puerta, es ya pasar de un mundo a otro. Asimismo,

maquillarse, salir a escena, es transfigurarse, salirse de sí mismo, ser otro. Como en el quirófano, en el templo y en el teatro se gestará el secreto de la mutación.

La narrativa de Severo Sarduy está poblada de estos lugares. Entre los teatros destaca el Shanghai, teatro burlesco y pornoerótico que funcionó alguna vez en el barrio chino de La Habana, escenario al que frecuentemente se desplazará su escritura. Sobre la escena teatral del Shanghai se lleva a cabo todo un ceremonial emparentado con operaciones religiosas: posesión, trasmigración, metempsicosis, travestismo: intensas mutaciones. La máscara, el disfraz, el travestismo, liturgias del cambio, se proyectarán entonces hacia límites de lo sagrado. El devoto y el actor ¿acaso no persiguen una irrealidad que es infinita?

En el teatro místico hindú, los actores se transfiguran en seres temidos y venerados luego de una prolongada transformación cosmética. El único equivalente Occidental de este tipo de transformación cosmética, según el propio Sarduy, se encuentra en la figura del travesti, personaje axial en su novelística. Manuel Aceves, en *El travestismo, fenómeno religioso*, apuntaba que «En el antiguo culto de la Magna Mater en Roma y el Asia Menor los sacerdotes debían vestir ropas de mujer, dejarse crecer el cabello, y en algunos casos, autocastrarse» (Aceves 1983: 56). Por otra parte, Campbell señala algunas figuras donde la ambigüedad sexual va acompañada de facultades trascendentales. Tiresias, por ejemplo, el vidente ciego, que «era varón y hembra» a la vez, y cuyos ojos «estaban cerrados a las formas rotas del mundo de la luz y las parejas de contrarios», «vio en su interior la tragedia de Edipo». Shiva, deidad hindú, aparece unido en un mismo cuerpo con Shakti, su esposa, en la manifestación conocida como Ardhanarisha, *El Señor Mitad Mujer* (Campbell 1984: 151).

Por este camino, la figura del travesti alcanza una compleja articulación con la categoría de lo sagrado, que en la novela de Sarduy incluirá elementos del martirio, el sacrificio y lo diabólico, categorías que remiten directamente a la gramática religiosa. Las visitas al

burlesco chino de La Habana las vivirá el libidinoso personaje del General con una fascinación que debemos llamar religiosa. «El Teatro se volvió para G. una misa. Siempre en primera fila. La aparición de Flor en la Toma del Fuerte es la fiesta de los Posibles. En lo falaz, en lo óntico, toma gato por liebre. En los entreactos se da de cabeza con la Nada» (Sarduy 1967: 49). El teatro se lee también como templo, zona de sacrificios, y el templo, como lugar de escenificación de lo sagrado. Esta convertibilidad de los espacios definirá la lógica del relato sarduyano: paisajes que se superponen delirantemente; lugares que abisman a la novela hacia el fin de su realidad.

Las acciones que llevará a cabo este personaje conformarán una escena de visos religiosos, sacrificial y sádica. El General, enamorado del travesti Flor de Loto con la pasión místico-erótica de un San Juan de la Cruz, y desasosegado por la imposibilidad de la fusión amorosa, termina por transgredir los límites de su adicción ahogando en sangre su adorado objeto de deseo. El acto criminal estará cargado con el aura de violencia trascendental que rodea todo sacrificio. Se trata de una profanación erótica y obscena, condimentada por ese aspecto «diabólico» de que hablaba Bataille, surgido del encuentro de muerte y erotismo (Bataille 2000: 41). Amén de la devoción, Flor de Loto necesitaba ser también asesinada para que la escena cobrara una verdadera dimensión sagrada, puesto que, como dice René Girard, «la víctima no sería sagrada si no se la ejecutara» (Girard 1975: 7).

G., obsequioso, le envía a Flor de Loto

una pulsera más, como la de todos los días, en jade azul, con flores y mariposas pintadas, como las que usaron las campesinas mongólicas. Claro está, ésta tenía además un dispositivo interior que funcionaba al cerrarse la joya en la muñeca, y que soltaba dos navajitas de afeitar muy afiladas contra la parte interior del puño. [...] G. había terminado su parábola, cumplido su ciclo. De mirón a sádico. Quien posee por la mirada posee por la daga. Por su sangre la reconocería. Herir. El placer está atravesado por el dolor»; «Hoy no irá al espectáculo. Espera

a que saquen por la puerta de los camerinos un cuerpo pálido. (Sarduy 1967: 53-54)

Interrogado en su dimensión sagrada, el texto admitirá una lectura surgida en el cruce de los códigos religiosos. Sin embargo, sería excesivo aislar este elemento del contexto humorístico y paródico en que se inserta. En *Cobra*, un buda tibetano se ve obligado, por las leyes del mercado, a aprender inglés con discos. No olvidemos que Sarduy escribe desde una conciencia que se ubica al final de la angustia producida por el derrumbe de religiones, ontologías y doctrinas, donde la única realidad todavía en pie es dictada por el absurdo mercantil; conciencia residual, ex-céntrica y difusa, donde los discursos oficiales se han agotado, y no son redituables. De ahí que sus novelas superpongan diversos planos de la cultura o de la historia sin el menor respeto por las jerarquías habituales, y que su narrativa se despliegue sobre la ausencia de jerarquías temporales, haciendo de la obra un evento donde parece estar ocurriendo siempre el ahora, perpetua progresión que cancela toda noción de pasado. Por esta vía, las novelas de Sarduy son una actualización de las «eras imaginarias» de que habló Lezama, cruce de estratos y secuencias de la cultura que se enlazan bajo el designio de la imaginación poética y no de la causalidad histórica.

#### SERIE DE INVERSIONES

La obra impugnadora de Sarduy opera en el panorama literario hispanoamericano a modo de espejo donde se invierten los paradigmas occidentales. Inscrito en la línea parodiadora que recorre a Cervantes, Góngora, Borges y Lezama, la obra de Sarduy va a desfigurar los modelos literarios y los arquetipos de nuestra cultura dentro de un espacio textual donde todas las referencias serán transpuestas y

desgarradas de su acostumbrada estabilidad cultural. Con el fin de perturbar la elaboración y transmisión de lo ficticio, Sarduy introduce en la novela todo aquello que lesione su inmunidad y funcionamiento, en nombre de la nueva dimensión novelesca que pretende crear. La novela no es más que un objeto falso; la realidad, un conjunto de hipótesis provisionales, parecen ser las premisas más relevantes de esta obra disolutiva y desactivadora.

Severo Sarduy continuará la *historia de la realidad* (de la recepción de la realidad, mejor dicho) que iniciara Cervantes y, como éste, nuestro autor hará repertorio del corpus de los diversos códigos literarios y sus respectivas estrategias procedimentales (proveyendo a la obra de un sistema crítico para su propia elucidación), haciendo de la novela una divertidísima confusión de niveles discursivos y textuales.

Su visión de la literatura como sistema de vasos comunicantes, sin fronteras históricas o lingüísticas, empalma perfectamente con la noción de «eras imaginarias» de Lezama y con la comunicación multilateral de los textos que, según Borges, establece la literatura. Las obras pertenecientes a épocas distintas, enseña Borges, no se comunican de modo unilateral, según una crono-lógica, sino según una reciprocidad multilateral y simultánea, al punto de que una obra posterior pueda colorear o movilizar una precedente. Se trata de la idea de la literatura universal como palimpsesto.

Con este instrumental a cuestas, Sarduy se dispondrá a realizar una lectura confrontadora, al revés y «sodomizada», de nuestra tradición literaria, fundando su escritura en la implementación de una (des)lectura concebida siempre en las antípodas del canon. Lectura sacrílega, *arábiga* y subversiva; lectura infiel, de los anversos inconfesables, destructora del sistema de nuestros significados tradicionales. ¿No fue acusado Góngora, por análogas razones, como el Mahoma de la poesía española de su tiempo?

Dentro de las inversiones más significativas que encontramos en la obra de Sarduy se halla la del cuerpo. El cuerpo será puesto al revés, la zona inferior «oscura e infernal», «donde todo está en constante metamorfosis y en que se producen las regulares expulsiones de humedad propias del mundo sublunar (semen, menstruos, heces, orina)» (Matamoro 1988: 42), pasará al primer plano de lo simbólico, y de tal inversión de niveles se derivarán una serie de resonancias polimorfas y expansivas.

La producción del discurso va a realizarse a partir del ano o el pie, desplazamiento que se inscribe en la lógica negadora del orden y del origen que, como hemos visto, caracteriza a esta narrativa. El descubrimiento del ano como productor del discurso servirá a esos fines, y significará la impugación de la identidad logocéntrica o desautorización del centro de emisión oficial, por una parte, y por otra, el desplazamiento hacia lo omitido, reprobado y expulsado, a lo psíquicamente sepultado (¿al substrato arábigo de Hispanoamérica?).

Se trata de un descenso hacia el culo que emerge ahora como segundo centro emisor, institución del ano como nuevo ombligo del discurso.

Cobra, desesperada por la imposibilidad de achicar sus pies, se ahorca al revés. El ano toma el lugar de la cara y ésta la de aquel: inversión de niveles. El culo, sabemos, es la cara oculta, *inferior*, «nuestra cara animal, sexual», según Octavio Paz (Paz 1991: 11). Centro nervioso postergado, cara primordial, la que teníamos antes del nacer. Culo: locura: vórtice, ojo del huracán al fondo de las sensaciones inéditas, punto de mayor intensidad que la moral reprime, nudosidad concéntrica que semeja al embrión incipiente y aún tibio.

Partiendo del centro es como se verifica la creación del mundo, ha dicho el estudioso de las religiones Mircea Eliade. En Sarduy, digamos, el centro verificador de su mundo discursivo se invierte, o mejor, se pierde, al deslizarse hacia esa latente oscuridad maloliente que pasa ahora a orquestrar la visión novelesca.

Cara primordial, imagen desconocida que surge hacia la superficie desde una profundidad anterior, el ano es el rostro que contiene la información más salvaje de nuestra difusa identidad sepultada. Si, como dice Lacan, el yo se organiza según la imagen que resume el espejo y el cuerpo alcanza su unidad a partir de esa duplicación de sí mismo, Cocuyo va a ganar entonces su máxima revelación cuando se asome –agachado sobre un espejo– a esa desconcertante encrucijada que es el ano.

Este es el diálogo suspicaz que los dos barberos sostienen por sobre los hombros de Cocuyo, mientras se hace cortar el cabello:

–¿Ya te las has visto? [...]

–¿Qué? [...]

–La rajadura [...]

–¿Qué rajadura?

–Hombre, la de atrás.

–No, nunca.

–Ah...

–Y, ¿cómo se hace?

Aquí el obsceno instructor miró de nuevo a Cocuyo, como si quisiera advertirlo de que las perversas indicaciones le estaban dirigidas:

–Se pone un espejo en el suelo...

–¿Y luego? [...]

–Pues luego –prosiguió el mestizo procaz–, te agachas encima.  
(Sarduy 1990: 136)

Al atisbar el rostro obliterado, el niño descubrirá, en ese acto privado y obsceno, una zona de su propio cuerpo que lo interroga con una carga enigmática. Fin del cuerpo, límite de la persona, antípodas, lugar remoto (de allí la frase coloquial *en el culo del mundo*); separación, frontera, borde irracional y no domesticado; fin de la continuidad orgánica y principio del placer, punto en que se reúne la gestión purificadora con lo obsceno, el dolor con el goce, las inmun-

dicias con lo sagrado, lo erótico con la memoria ancestral... vagos recuerdos que remiten a la infancia prehistórica de la especie, a la antesala del *homo erectus*, cuando el hombre estaba imbuido aún en el vapor genital, cercano al suelo.

La estudiosa del escritor cubano Leonor A. de Ulloa indica con precisión el tipo de relación que entabla la obra de éste autor con el cuerpo y las correspondencias que se establecen entre su novelística y otras elaboraciones filosóficas y estéticas: «Si *Cobra* es una novela fálica y homosexual, *Maitreya* va aún más lejos en sus transgresiones; es una novela anal y explosiva que destruye por completo el nivel denotativo del lenguaje. Su correspondencia pictórica sería un grabado de Posada en que el rostro de una enana lo constituyen sus nalgas con un ojo único, y la literaria “Las gracias y desgracias del culo” de Quevedo o, en ciertos aspectos, los textos modernos de Georges Bataille» (Ulloa 1989: 106-107). Lo que vale para *Maitreya* vale para *Cocuyo*, novela que Leonor de Ulloa no pudo considerar en esta clasificación puesto que aparece un año después de su ensayo. Sólo que *Cocuyo*, posterior a *Maitreya* en doce años, pertenece ya al retorno hacia formas menos experimentales de la estructura novelesca que iniciara la prosa de Sarduy a partir de 1985 con la aparición de *Colibrí*, parodia de la novela de la selva. *Gestos*, *De donde son los cantantes*, *Cobra* y *Maitreya*, son sus novelas más desafiantes en cuanto a estructura y ritmo novelescos, mientras que *Colibrí*, *Cocuyo* y la póstuma *Pájaros de la playa*, son obras más fluidas y, si se quiere, menos vigiladas. Todas, sin embargo, son celebración del estrato inferior del cuerpo, apoteosis y elegía del reino fisiológico.

La revelación del ano como rostro, o la inversión de las funciones y niveles corporales, impactará al discurso novelesco de varias maneras.

Al pasar al primer plano de la significación, el ano logrará articular varias de las metáforas que le son fundamentales a esta novelística, por ejemplo: 1. la metáfora excrementicia (o regreso a la nada, seducción

del no-ser); 2. la metáfora de la abundancia y el desperdicio; 3. la del cuerpo que marcha hacia la muerte; 4. la metáfora de la caída; 5. la de lo abyecto, la enfermedad y lo sagrado; 6. la cancelación del discurso pleno y centrado, y un largo etcétera.

No pretendemos agotar aquí la resonancia de todas las metáforas articuladas en la figura del ano. Nos conformaremos con una breve descripción de algunas de ellas.

#### LA METÁFORA EXCREMENTAL

La metáfora excremental es, obviamente, la que más inmediatamente se vincula al ano.

El excremento es visto como *jeroglífico de la muerte*, al tiempo que grumo numinoso (como decía Armando Rojas Guardia en su poesía místico-erótica), y puede ser asimilado, desde la etimología, con el barroco (*perla irregular, rugosa*, en portugués), pero también, debido a su movimiento descendente, con el cadáver (del latín *cadere*, caer, lo que cae). Esta profundidad etimológica nos aclara de golpe rasgos del paisaje abigarrado y chorreado de la arquitectura y literatura barrocas, entre cuyos principales aspectos estilísticos destacan lo escatológico y lo funerario, y a través de éstos, lo sagrado. (Recordemos que detrás del barroco estaba la iglesia de la Contrareforma).

En las iglesias barrocas, Lacan detiene su mirada precisamente en el volumen de lo que cae, de lo que cuelga en los muros; en el espesor de todo lo que chorrea, «todo lo que delicia, todo lo que delira». Eso que él llamó «la obscenidad pero exaltada». De lo que inferimos que lo anal está presente en la pulsión organizadora de esta arquitectura y, más aún, ¡que el ano sea un autor churrigueresco!

Vértigo, pesimismo, sensualidad exultante, exceso, repulsión, son términos con que el diccionario literario define al barroco. El ano ¿no es acaso el barroco autor de una naturaleza muerta?

Pero el excremento es, repetimos con el poeta, *grumo numinoso*, y abriendo el paréntesis de significación, diremos que es también abono, ingrediente del banquete funerario, exactamente lo que el cadáver. Cadáver: abono: tierra que se disuelve en la tierra y que alimenta a los insectos sarcófagos (del griego *sarx*, *sarkos*, carne, y *phagein*, comer).

Como en los poemas de Quevedo, en la obra de Sarduy dialogan «sin cesar el alma y el culo, los huesos y el excremento» (Paz 1998: 105).

En el pasaje ritual donde el cadáver de Cobra es trucidado por los disectores u oficiantes, de la herida «brotó una pasta negra que recogieron en un cofrecillo. En otros dos conservaron de tu orine y tu excremento. / Esos tres residuos, disueltos en vino, rociaron el banquete funerario» (Sarduy 1972: 197).

Las sustancias del cadáver –sangre coagulada, orine y excremento– son, junto al vino consagrador, los ingredientes que acompañan al rito alimenticio o banquete funerario. Las tres primeras, más la saliva y el semen, conforman «las cinco ambrosías» que coronan el banquete tántrico, como antes señalábamos.

«El tantrismo se propone reintegrar, [...] reincorporar– a todas las sustancias, sin excluir a las inmundas, como el excremento, y a las prohibidas como la carne humana» (Paz 1991: 88). Recordemos la clave que se nos da en la casa de Isidro, en *Cocuyo*, donde la cocina y el anfiteatro anatómico aparecen como zonas contiguas y colindantes, pero en el fondo, *simultáneas*.

Así se insinúa el vínculo de lo excremental con lo sagrado, resultado de una pulsión religante que se esconde en la multivalente figura del excremento.

Destacan, en el acto de la deyección, ciertos rasgos religiosos. Durante la ejecución de ese acto nos envuelve un aroma salvaje que remite a tiempos de inocencia. Defecar es, a fin de cuentas, una operación que, como la oración, necesita ser realizada en la intimidad más intensa. Defecar y orar, actos extrañamente análogos.

Envuelto en esa vaharada incomprensible que invade la letrina, Lutero recibe sus revelaciones «en el momento que vacía el estómago» (Paz 1991: 33). Por su parte, el señor Leopoldo Bloom menciona cierta «cáscara sagrada» mientras defeca –tal vez una medicina natural contra el estreñimiento–, y lo hace en idioma castellano. ¿Se ha deslizado acaso, en el texto incorporativo de Joyce, algún vocablo de la tradición mística u homeopática española? Cuando Leopoldo Bloom ingresa al inodoro parece hacer una disimulada reverencia al traspasar el umbral, como quien entrara a una zona consagrada. «Entró, inclinando la cabeza, al pasar bajo el dintel» (Joyce 1967: 98). Luego, «dejando la puerta entreabierta, entre el hedor de mohosa agua de cal y viejas telas de araña, se quitó los tiradores». «Acurrucado en el asiento [...] cediendo su última resistencia, permitió que los intestinos descargarán calmamente mientras leía», «Espero que no sea demasiado grueso y remueva las hemorroides de nuevo. No, sólo lo necesario. Así. ¡Ah! Estreñido una tableta de *cáscara sagrada*»; «mientras sentía los orines fluir calladamente» (Joyce 1967: 98). ¿No se plantea aquí, como en Sarduy, aquella obscenidad exaltada? El fluir de los líquidos corporales, ¿no pronuncian la música callada, oración de las entrañas?

Defecar y orar, actos análogos, hemos dicho. No es casual entonces que Cocuyo, martirizado por sus tías mientras caga, sea comparado a un San Sebastián excretante, flechado por las miradas inquisidoras, como veremos más adelante.

## LA CAÍDA

La idea del descenso, de lo que cae –cadáver, excremento–, será subrayada por el propio deslizamiento de Cocuyo en su trineo fecal. Cocuyo, pillado mientras defeca en un bacín, «se deja rodar tinajón abajo» (Sarduy 1990: 11). «¿Por qué se tiró, tinajón abajo, en aquel

“fecal trineo”?»; «Para mí», especula el autor, «que sintió la mirada de las tías acribillándolo desde las trincheras de los ojos, el espejo cegante de las sedas como fogonazos plateados, el índice anillado con amatistas relumbronas, que lo mostraba: “¡Míralo, míralo, cagando en el tinajón!”. Fue un diminuto San Sebastián excretante, flechado en plena fechoría, un culicagado hazmerreír, fato indefenso» (Sarduy 1991: 13-14).

La caída de Cocuyo va a eslabonar la serie de figuras que se originaron en la visión escatológica y en la zona infernal del cuerpo, lugar de emisión de la novela.

La caída, la deyección, prefigurarán el viaje hacia el cadáver, hacia ese estado *prenatal* y *póstumo* tan explorado por Sarduy. La posición que adopta el joven Cocuyo en su precipitado descenso remeda la del cadáver en la tumba (¿la del Cristo inerte y horizontal pintado por Holbein?): «Pegó los brazos contra el cuerpo, como si fueran a retratarlo» (Sarduy 1991: 14).

Esta metáfora de la caída se desdoblará luego en otra nueva e inmediata, la metáfora del regreso. El descenso del personaje se identifica con un regreso que debemos leer en su rica pluralidad. Caer es, en otras palabras, abandonar lo actual para descender hacia estados anteriores. Tornar y recuperar sedimentos psicológicos que reposan presumiblemente en el fondo de la especie. Por ello, al final de la caída, el paisaje de fondo que enmarcará a Cocuyo será la descripción del caos, paisaje de una materia bullente y burbujeante, vegetal.

De ahí que podría leerse la caída de Cocuyo como un oblicuo retorno al cuerpo de la madre (o a cierta zona de lo femenino), y al mismo tiempo, como regreso al país natal (a la *madre patria*, si exageramos el vocabulario), y también, como ya observábamos, a las entrañas de la tierra, al cadáver.

En el sistema de metáforas de Sarduy, ese retorno metafórico funciona además como tentativa de cancelación, por vía poética, del drama del exilio. La poesía, si tenía razón su maestro Lezama, «tiene

que empatar o zurcir el espacio de la caída» (Lezama Lima 1988: XXI). Empatar es una forma del regreso, reunificación de los polos separados. Zurcir es suturar, mitigar una distancia o una herida, coser los pliegues separados. Quizás lo poético sea una zona de actividad estética y espiritual donde el sujeto se vincula con ciertos estados que morigeran los rigores de la expulsión, del *corte* existencial, como gustaba enfatizar Sarduy. Expulsado (del útero o del país natal) el sujeto siente el agobio de una exigencia insalvable. César Vallejo, en un poema que registra precisamente la anulación del sitio del retorno, esto es, de la madre, lo expresa del siguiente modo: «Hoy que hasta / tus puros huesos estarán harina / que no habrá en qué amasar»; «cómo nos van cobrando todos / el alquiler del mundo donde nos dejás / y el valor de aquel pan inacabable» (Vallejo 1974: 134-135).

Algunos datos biográficos del novelista dotarán a la lectura de sus textos de una clave adicional para la interpretación –probable– de sus metáforas más constantes. Se trata de la traducción de la *mitología personal* del autor al ámbito del texto, no para dar cuenta de la experiencia sino, más bien, para practicar allí el raro ejercicio de la alteridad frente al espejo ambiguo de las metáforas.

Recordemos que Sarduy viaja a Europa a principios de los sesenta para realizar estudios de arte, becado por el nuevo gobierno revolucionario que acaba de tomar el poder. El joven escritor no volverá a la isla en el tiempo estipulado («no es que decidiera quedarme: *me fui quedando*»), de modo que será considerado como «traidor a la patria». Sin embargo, múltiples regresos serán proyectados posteriormente por el escritor... la burocracia cubana obstruye puntualmente todos los intentos. La embajada de Cuba en Francia, en represalia por no haber regresado, le despoja de su documentación. Al principio, el escritor supone que la demora a su solicitud de un nuevo pasaporte se debe sólo a «una confusión, un papel perdido en el fondo de una

gaveta, una señorita que se pinta los labios mientras lee a Sagan o a Marx...», como comenta en 1967 en carta a Manuel Díaz Martínez (Díaz Martínez 1996: 37). Pronto descubre que nunca más volverá a Cuba, y que su destierro, además de físico, será también literario: su nombre es borrado de la historia literaria cubana. Ante esta múltiple expulsión, en las próximas tres décadas se irá incubando el fantasma agrídulce de la separación. «Han pasado treinta años y hoy en día el balance es paupérrimo. No tengo nada y los que debían de leerme, que son los cubanos, no me conocen ni me pueden leer. No creo que ya me quede tiempo para terminar mi obra allá. Otra vez será...» (Sarduy 2000: 24). Le quedan las voces como en escorzo de su país natal, la jerga cubana de los *fifties*; la memoria de la casona familiar donde rebotaban los ecos de la «novela del aire»; los vestidos vaporosos rosa viejo de su madre, el clima cromático del patio insular, los tallos lechosos, la sombra morada del jacarandá...

La caída de Cocuyo encarnará la metáfora que anulará esa ausencia forzada de la que el autor se siente en parte responsable, al tiempo que formulará la experiencia del regreso. Sucio, opaco, inútil, el cuerpo de Cocuyo vive el horror de lo inmundo, que, curiosamente, lo prepara para atender el llamado del vacío. Seducido por el imán del abismo, el personaje regresa a estados precedentes y amorfos. Al término de la caída en el *trineo fecal*, Cocuyo

sintió que no podía moverse. Quería hundirse para siempre en el tinajón, ahogarse entre ranas y gusarapos, llegar hasta el sedimento verde tornasolado del agua y, atravesando el fondo de barro, fundirse en la capa de tierra minera, ferruginosa y fría, y allí quedar acurrucado, feto arenoso, o herrumbrosa momia: *a la vez primordial y póstumo*. (Sarduy 1991: 14)

Esta succión del abismo, esta vertiginosa regresión a estados genésicos, abyectos y contaminados («La vida empieza con lágrimas y caca», recuerda Quevedo), producirá en el personaje la misma escalo-

friante sensación que atravesará como un rayo su humanidad, cuando, durante el transcurso de su iniciación sexual, descubra el intenso potencial nervioso y la euforia vital que puede despertar la caricia anal. ¿Conecta el ano con la memoria del principio?

Dos expertas desvirgadoras se encargan de iniciar al personaje en un garito apestoso y tropical. El olor que brota de este lugar es nuevamente aquel aroma salvaje y agrio que cocina el cuerpo en la «zona infernal» y que remite a estratos antiguos e irracionales desplazados a un rincón oscuro de la psique.

La descripción del garito nos situará nuevamente en unas coordenadas donde lo sagrado, lo ritual, lo erótico y lo fúnebre, como en *Cobra*, se funden en una elocuente unidad. «El salón era más vasto de lo que podía imaginarse desde la calle. Una Santa Bárbara de talla humana, con su almena feudal y su espada de hojalata, tronaba en una urna de cristal incrustada en un muro de fondo, junto a una ventana de hierro forjado» (Sarduy 1991: 129). El burdel posee rasgos de capilla, tal vez porque ambos lugares son por igual espacios de devoción, zonas de manifestación y revelación (como la letrina de Lutero), donde confluyen lo sagrado y lo erótico, lo sensual y lo religioso, lo fisiológico y lo divino<sup>1</sup>.

Cocuyo va a recordar la experiencia vertiginosa de una caída cuando los diestros dedos de sus iniciadoras reactiven aquella zona olvidada y hundida, donde se almacena la memoria indócil y anterior de la especie: el culo.

La otra mano, la descomunal que lo fijaba a la cama, abierta contra su espalda, y ahora más abajo, abrigada en la curva de sobre las nalgas, como si su volumen coincidiera exactamente con ese vacío, comenzó

---

<sup>1</sup> La filiación y continuidad de estos lugares ha sido develada a su vez, desde la fotografía, por la fotógrafa alemana contemporánea Doris Kloster, quien inicia su interrogación visual partiendo del registro de detalles en iglesias barrocas y concluye explorando imágenes sadomasoquistas.

a moverse pausadamente, de arriba abajo, como si apretara un cojín turco, o con gestos indicara: «Lento, Lento».

Cocuyo cerró los ojos, respiró muy hondo, como si fuera a sollozar, recordó lo que había sentido cuando el orinal rodaba, y él prendido a sus asas, tinajón abajo, a la sombra morada del flamboyán repleto de cacatúas, en medio de risotadas de las tías, hasta que el bacín de loza se estrelló contra el suelo. Volvió a sentirlo ahora: un calambre que le subía por el vientre. (Sarduy 1991: 134)

He aquí la caída entendida como regreso a estadios anteriores, como retorno a la madre: «Mejor es dejarse resbalar, dejarse ir abajo, como si estuviera siempre en el fecal tinajón. Dejarse deslizar hacia la madre, correr hasta sus brazos abiertos, escuchar junto al oído su voz: “ya pasará, ya pasará”» (Sarduy 1990: 50). Razón tenían Juan Ramón Jiménez y Quevedo cuando hablaron de «polvo enamorado» o del excremento como lugar del amor: «Amor, Amor, Amor (lo cantaba Yeats) es el lugar del excremento».

Defecar, caer, morir, regresar, son, entonces, acciones concomitantes que una lectura vigilante verá superponerse entre sí, revelando de ese modo una estrecha comunidad de significación. ¿Qué se gesta en ese nudo de metáforas? Pues, el descenso hacia la madre (útero o tumba), y la cancelación parpadeante del exilio.

#### INVERSIÓN DEL BANQUETE

En este punto del análisis podemos observar que las actividades fisiológicas son uno de los temas que más preocupan a la estética barroca. Hemos visto cómo el barroco (pensemos por ejemplo en el Quevedo de *Las gracias y desgracias del culo* o en el John Donne del *Himno a Dios, mi dios, durante mi enfermedad*) focaliza su visión en este tipo de actividades. La secreción de las sustancias corporales, la defecación o la enfermedad, la corrupción de la carne; la náusea, el

delirio del dolor o la fatiga, tonifican a las obras –literarias o no– de tendencia barroca. En el fondo, todas estas preocupaciones pueden ser resumidas en la identificación de una pulsión maculadora o de desborde. Se trata de una respuesta al *horror vacui*, de su contrapartida y vencimiento. Resultado: la saturación del lienzo o de la página. No es extraño que esa saturación se lleve a cabo por caminos escatológicos.

Correlativo a lo fisiológico, otro momento eminentemente barroco lo encontramos en la escena de la ingestión. El despliegue de la mesa barroca, que sugiere y prelude el acto de la deyección, es uno de los momentos barrocos de máxima saturación. Descrito con la suntuosidad pictórica propia del *bodegón* o la *naturaleza muerta*, motivos emblemáticos del barroco, el despliegue de la mesa repleta, de los cubiertos gozosos y de las copas ahítas, se realiza como una orquestación (*concierto barroco*) de elementos sensoriales que oblicuamente denuncian y activan los procesos interiores del cuerpo. Carpentier con su minuciosa descripción de la platería y la escena comensal, Lezama y sus maravillosas combinatorias culinarias, y el respectivo «disfrute del retrete», corroboran la importancia de estos temas.

El mayor hallazgo del barroco a este respecto tal vez sea el de haber comunicado, para contribuir a su honda revelación, esos dos procesos que usualmente experimentamos como actividades separadas: alimentación y deyección, vida y muerte.

Mediante el escrutinio del estrato inferior del cuerpo, el barroco parece revelarnos la incómoda nitidez de una verdad urticante: la vida no es sino marcha hacia la muerte, como lo dice, entre otros, John Donne, poeta barroco anglosajón.

En lo excretado, subyace, de modo quizá alarmante, la memoria de lo que hemos sido; el placer y la identidad gastronómicos, los hábitos culinarios del grupo, la información bacteriana, ese microcosmos apestoso. «Basta con que el cuerpo se libere del protocolo social para que se manifieste su verdadera naturaleza: un saco de pedos y excrementos. Un pudridero» (Sarduy 1996: 166).

La zona que va desde la boca hasta la periferia anal ha sido velada por los procesos culturales, por la higiene social, la moral y las buenas costumbres. La inteligibilidad de lo intestinal se instala en el coto de la ciencia médica; fuera de esos límites, lo excremental será leído como vulgaridad. El barroco recupera los productos y las operaciones de esta franja corporal reprimida donde se metamorfosea el mundo. Si respirar es estar de acuerdo con el ritmo del mundo, alimentarse es incorporar la realidad exterior para transformarla en la intimidad corporal. En esta metamorfosis estomacal, ligada a los placeres de la mesa tanto como a las actividades excretorias, se lee una declaración textual de la estética barroca, del estilo epulón.

A partir del banquete barroco, supurante y copioso, Severo Sarduy va a invertir una vez más los modelos y motivos heredados. En su póstuma *Pájaros de la playa*, el banquete barroco sufrirá un desdoblamiento insólito que parece erigirse como la última formulación del tradicional motivo. Luego de Carpentier y de Lezama, y del propio Sarduy, sobre todo, la escena del banquete copioso parece agotarse en su desbordamiento. Si los dos maestros cubanos, sobre todo Lezama, recuperan y actualizan con genio el motivo del banquete, Severo Sarduy, irreverente heredero, va a vaciarlo y a descontinuarlo de la literatura hispanoamericana en su última novela. Aquellas esponjosas descripciones de los alimentos realizadas por sus maestros, aquella llenura o *sabrosa fatiga*, para decirlo con Góngora, aquella saciedad que derivaba de la presencia plena y madura de los alimentos, serán puestas al revés por la escritura sarduyana. En su novela póstuma, el divertimento gastronómico se trocará en punzada, la adiposidad frutal se sustituirá por la asepsia dolorosa del menú medicinal. El espacio donde ocurre esta inversión es el de un sidario insular.

He aquí el «menú» de cada día: en los pies, Fongamil, entre los dedos, y Diprosone, en la planta; en la rodilla, penicilina; en el testículo, Borysterol.

Los tazones diferentes –en uno hay paisaje marino, quizá tropical, que lo decora y distrae de su contenido– aportan Vizken, Nepresol, Depankine Malocide, Adiazine, Lederfoline, Retrovir (AZT) o en su lugar Videx (DDI), Inmovane. El último es sólo un somnífero. Además Coratncyl –en ayunas–, Zovirax, Diffuk y, si es preciso, Atarax».

El Teldane –antialérgico–, el Doliprane –analgésico– y el Motilium –antivomitivo– son opcionales. (Sarduy 1993: 155)

El banquete barroco alcanza aquí su más radical dislocación, hasta rozar incluso el terreno de la ascética. La lujuria frondosa de la cornucopia evocada por la imaginación barroca tradicional, el lujo espejeante de los cristales y la platería que coronan la mesa como al altar en la liturgia, serán ahora contrarrestados por esta sintaxis dramática y dolorosa donde la copiosidad reverberante se da la vuelta hacia un vaciamiento que podemos considerar sádico. El listado farmacéutico, el vocabulario medicinal, las propias letras que conforman el nombre de los remedios, parecen atropellar el ritmo de la lectura, creando una música desesperada y ascética, ritmo estéril y esterilizado. Las kas, las tes, las equis y las zetas, consonantes filosas, hieren y mortifican con sus chasquidos. La brutalidad de este banquete reside sobre todo allí, en ese aluvión de nombres que remiten mediante el sonido al espacio del quirófano, porque esas letras son también heridas, instrumentos del corte.

A diferencia del banquete barroco tradicional, donde se espera que los alimentos ingresen al cuerpo para comenzar el rito de la transformación, en el banquete invertido del último Sarduy es el cuerpo quien va a ser transformado por acción de lo ingerido. Si en el primer caso la variedad de alimentos sugiere una heterogeneidad nutritiva y contaminante, en el segundo, lo que se ingiere, por el contrario, ingresa al cuerpo para combatir el mal y someterlo a la purificación, no para nutrirlo sino, digamos, para desencarnarlo. En el primero, el elemento patógeno es resultado de la gloria del exceso, por lo tanto, tiene un valor positivo. En el segundo, lo patógeno

es una peste que resta vida al cuerpo, por lo tanto, su valencia es negativa.

Esta negatividad alcanzada por la figura del banquete barroco se filtra también hacia otras zonas de la novela, como por ejemplo, a sus temas y lenguaje. Leonor A. Ulloa, advierte por primera vez un tono meditativo en Sarduy, presente en su obra póstuma, obra que podemos considerar póstuma en varios sentidos. No sólo porque aparece luego de la muerte de su autor, sino porque morirán en ella el tema del banquete y la presencia del color. Si en las novelas anteriores apreciamos un júbilo que rozaba el cinerama y el technicolor, en *Pájaros de la playa* la calidez y la vivacidad cromáticas se eclipsan en la sobria tristeza del *black & white* o el ocre. Además del tono meditativo señalado por Ulloa, aparece también por primera vez el hastío, el pánico sordo, la luz marchita que, sin crear sombras, no logra animar los espacios.

La ficción burlesca que caracterizó las búsquedas anteriores del autor, en esta novela postrera decrece a su vez hasta su mínima expresión. «Aquí estoy, bajo la colorinesca luz del día, pero ya todo es póstumo» (Sarduy 1993: 22). Sarduy parece ahora renunciar al contraste tenebrista de un Rembrandt, en cuyas pinturas se abre un hueco para que la luz destaque un motivo crucial, un punto destellante que horade la piel de la sombra. Por el contrario, *Pájaros en la playa*, que según Francoise Whal podría haberse inspirado en la topografía de las Islas Canarias, posee una iluminación cansada, provocadora de una nitidez insípida. Se trata de una luz pesada, que detiene el movimiento de las cosas en un estado neto, implacablemente preciso; luz callada de la soledad y el aislamiento, claridad que se borra, luz vacía de la fatalidad:

La luz insular, al contrario, clausura: cae a plomo aquí, recorta más allá una superficie precisa, una roca que se erige sola en medio del mar, encierra en un doble trazo el aislamiento. Luz doble: sobre el mar, vapor difuso en que la claridad se borra, atravesada por el agua

antes de haberla tocado; a veces, al contrario, su brillo es insoportable, de espejo. (Sarduy 1993: 163)

La última inversión que operó en la tradición literaria hispano-americana fue el vaciamiento de esa figura fundamental que representa el banquete barroco... la mesa repleta de volúmenes, la mesa como escenario de un teatro de las formas, infestado ahora con las púas de un vocabulario hiriente y ascético que quiere comunicarse curiosamente con las antípodas del barroco.