

EL MITO-MÁSCARA EN LA OBRA DE SEVERO SARDUY

Luz Ángela Martínez
Depto. de Literatura, Universidad de Chile

La obra de Severo Sarduy¹, si bien recoge las propuestas y logros de la generación inmediatamente anterior tal y como lo hacen otras de autores que le son contemporáneos, crea una de las circunstancias más relevantes que se hayan conocido en la historia de nuestras letras. Esto porque dentro de la literatura latinoamericana su importancia no radica en la particularidad con que este autor asume y modula el legado de la tradición, sino porque su particularidad, excediendo la articulación de asimilaciones y rupturas propias del devenir del hacer literario, ha convertido el conjunto de su obra en uno de los principales fundamentos teóricos de lo que hoy en día conocemos en la cultura como el concepto de neobarroco.

El neobarroco no se limita a reunir un conjunto de propuestas estéticas que recorre todas las expresiones del arte, más bien se instala dentro de la historia del espíritu como una propuesta de pensamiento que permea todos los espacios del hacer cognitivo y reflexivo del hombre de nuestro tiempo, entre ellos la ciencia, la filosofía, la psicología, la estética, la literatura, etc. Tal es la densificación cultural contenida en este concepto y su injerencia en la reflexión, que algunos autores han bautizado los finales del siglo XX con el rótulo de *era neobarroca*². Época que se caracteriza principalmente porque los desarrollos del pensamiento, de la ciencia y la técnica han puesto como nunca antes en grado máximo de crisis los fundamentos mismos de la idea de sujeto, como también las proyecciones trascendentes del Ser; situación que sólo encuentra correlato histórico en las postrimerías del siglo XVI e inicios del XVII, esto es en la crisis del Renacimiento que Arnold Hauser identifica como el Manierismo y que posteriormente incide significativamente en la configuración del Barroco. En este sentido, la verdadera importancia del

¹Autor nacido en 1936 y por esto perteneciente a la generación del 72 según el esquema generacional de Góic.

²Calabrese Omar, *La era neobarroca*. Madrid, Ediciones Cátedra. 1994.

pensamiento sarduyano gravita en el papel eminentemente activo y fundador de una de las posturas de pensamiento más radicales bajo la cual el hombre haya analizado el fenómeno de lo humano.

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

Significativamente, la radicalización del conflicto de identificación del hombre con el orden natural como también de la problemática Hombre/Divinidad, son los dos núcleos de sentido que configuran principalmente la obra sarduyana. Pero no sólo la obra de este autor, pues estos dos elementos negados constituyen el fundamento a partir del cual la cultura poshumana³ de la era neobarroca postula una idea de sujeto. Es, entonces, por hacer vigentes los desarrollos del pasado del pensamiento y proyectarse activamente al futuro de la cultura, que la obra teórica y creativa de Severo Sarduy se presenta como una de las elaboraciones más fecundas que se hayan realizado en las letras latinoamericanas.

Las anteriores consideraciones hacen evidente la pertinencia de cualquier aproximación al programa escritura sarduyano. Ahora bien, de los múltiples elementos que su pensamiento propone para el estudio, este trabajo se limita al examen de la asimilación que establece entre paradigma científico y obra literaria, y de las consecuencias que de ahí se desprenden.

EL NUEVO PARADIGMA Y EL BARROCO COMO RETÓRICA DE SU IMPLANTACIÓN

En sus ensayos sobre el barroco⁴, Sarduy afirma que cuando se presenta, a nivel del pensamiento, un cambio de paradigma, la revolución que representa implantar un nuevo horizonte paradigmático requiere, a nivel

³Haraway, Dona. *Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

⁴Sarduy, Severo, *Ensayos Generales Sobre el Barroco*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

retórico, una forma del discurso que haga posible comunicar y unir lo que en ese momento no es otra cosa que dos niveles inestables y distantes. Estos niveles son la imagen coherente del universo que desaparece y el mundo, la visión de mundo o nuevo paradigma que entra a suplantar el anterior. En este momento se reactualiza el Barroco, entendido como pensamiento pendular que crea nexos retóricos entre las dos inestabilidades ya mencionadas.

En la medida en que todo nuevo horizonte del pensamiento humano requiere de una legalidad demostrativa para ser aceptado, el discurso que circunscribe la realidad se hace necesariamente jurídico: de punto y contrapunto, de parte y contraparte. Es, pues, discurso que extrema la eficacia de los signos, su capacidad de suplantación, no sólo de sí mismos —en tanto se proponen al mismo tiempo como pulsión creadora y generatriz de referentes y significados—, sino también discurso que, siendo soporte de la realidad, extrema su capacidad de suplantar un horizonte por otro. Esta productividad se realiza bajo la nueva *ley de teatralidad*⁵. Ley que debemos entender como la utilización de recursos escénicos, argucias, reflejos y contrarreflejos que desmantelan, como si se tratase de un escenario, la realidad, para subvertirla o cambiarla en otra: se extrema así la capacidad del signo que, sin ser “la cosa”, pero en su posibilidad de acceder a ella, la significa, la enmascara en múltiples posibilidades, haciendo de la cosmética flujo y movimiento y, en última instancia, un momento del discurso, una secuencia retórica.

Implantación, entonces, del signo como la única instancia en la que el hombre puede construir o diseñar una verosimilitud cosmológica. Pero este signo no es ya un *logos* unificador de la conciencia, tampoco contigüidad entre la cosa y el significante, ni cara visible de las esencias y verificación del acceso de la conciencia a ellas: tríada ésta —cosa, conciencia y significante— que constituye la aspiración metafísica. Se trata del signo barroco, el cual, en su primera aparición, se presenta como la pérdida simbólica del eje⁶ y expresión de la inestabilidad. Y, en su segunda aparición —el momento actual— dice Sarduy, podría identificar algunas de sus coordenadas propias, leído en función del modelo cosmológico actual: la teoría del Big Bang⁷: estallido inicial, certeza de un inicio cuya pulsión primera no podemos explicar más que como potencia de la energía y de la materia que corre amplificadoramente de la nada —explosión— hacia la nada —implosión.

⁵ *Op. cit.*, pág. 20.

⁶ *Op. cit.*, pág. 39.

⁷ *Op. cit.*, pág. 39.

El barroco sería así la perfecta *Retombée*⁸ de este modelo, discurso que no se presenta como la escritura del origen —irremediabilmente perdido en su propia dinámica generativa— ni como relato coherente que exprese el despliegue de una “estructura” con sus regularidades e irregularidades, sino discurso reflejo de una cosmología en la cual el origen o inicio opera como certeza, pero certeza que ignora, al mismo tiempo, el transcurso a las formas que le sucedieron; es decir, discurso consciente, del “silencio original” o de lo que al hombre le es silenciado, pero en el cual —dado que damos por cierto que toda potencia generativa lleva en sí misma la impronta (rayo fósil) de las posibles y múltiples formas a las que va a dar lugar— podemos observar las huellas de lo que en el inicio iban a ser las concreciones “futuras”⁹. Si, al igual que Sarduy, consideráramos que el pensamiento barroco y, en este caso, su concreción lingüística y poética, es el reflejo del cosmos, su “otro”, su isomorfia en el plano del lenguaje —casi su vacío de cera— que entabla con el modelo una dialéctica desjerarquizada, deberíamos, al mismo tiempo, aceptar que asistimos a ese momento, tan imaginario como posible, en el que la pulsión esquizoide se apodera de la caverna platónica; momento también en el que la conciencia, incapaz de discernir jerarquías o niveles, establece el discurso —esquizo también— como signo y secuencia, que no mira más modelo que su propia capacidad generadora.

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

Esta paradoja temporal se produce porque el signo pendular —barroco— es la cifra del movimiento y cifra de lo posible, según lo anterior y lo posterior; es signo que se espejea a sí mismo, se enmascara, otorgando

⁸*Op. cit.*, pág. 35. Consignamos este concepto tal y como lo entiende Sarduy. Llamé *retombée*... a toda causalidad anacrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir; la “consecuencia” incluso, puede proceder a la “causa”; ambas pueden barajarse, como un juego de naipes. *Retombée* es también una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble —la palabra también tomada en el sentido teatral del término— del otro: no hay ninguna jerarquía entre el modelo y la copia”.

⁹Más bien deberíamos decir formas “acrónicas”, pero gravitantes en cuanto potencias.

a la máscara un estatus ontológico inestable pero absoluto: precariedad ésta que se erige en episteme, no de lo que se derrumba en un instante, sino de lo que es sólo secuencia que huye y que, a su vez, se persigue (per-sé-sigue).

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

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

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

Ahora bien, en la medida en que Sarduy afirma que la obra literaria es la perfecta *Retombée* del cosmos, es decir, de la teoría científica (Big-Bang) con que el hombre se explica la configuración del universo, corresponde dilucidar cuáles son las consecuencias que se desprenden de la asimilación ciencia-obra literaria.

EL MITO-MÁSCARA

Una de las consecuencias significativas que se desprenden de los postulados teóricos de Sarduy, y que se concreta en su obra creativa, es que

asistimos en ella a la degradación y parodización del mito como discurso suprahistórico, explicativo y unificador de la realidad.

Mito en la cultura occidental ha significado la enunciación en virtud de la cual el hombre ha logrado re-unirse (reiligare) con la divinidad; el mito es el salto —rito— que permite a la conciencia hacer conmensurable el tiempo histórico con la temporalidad cósmica, es decir, con el tiempo sagrado, igual a sí mismo, eterno¹⁰. Por el contrario, aquello que marca la escritura sarduyana es precisamente la degradación de esa temporalidad, pues si, como hemos visto en sus explicitaciones teóricas, el suceso cósmico corre desde una explosión inicial de antimateria hacia una implosión final disolutora, resulta que está sometido, igual que el suceso humano, aunque a otra escala, a una temporalidad histórica decretada por el principio y el fin: el cosmos no es ya la realidad modélica que, en el campo de lo simbólico, garantiza la aspiración humana a lo eterno. A partir de esta premisa, el pensamiento sarduyano instala la degradación en fundamento de una episteme y la impone en el nivel de la conciencia y de la creencia como el macro relato de la finitud, el transcurso en el cual el hombre no tiene más amparo de realidad que la otorgada por las distintas y momentáneas concreciones, transformaciones o instantes formales de la materia, máscaras éstas de una fuerza vital que se derrocha, a manos llenas, en la muerte.

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

Así, la narrativa sarduyana, dirigida a la pregunta por lo esencialmente cubano o latinoamericano, se descalza del mito y responde a ella con la exposición de distintas realidades étnicas y temporales. Expone una estratificación de mundos y culturas que, por su misma dinámica, no se enuncian en un lenguaje único o narración unificadora. Sarduy no nos dice —como la narrativa anterior o paralela a la suya— que lo cubano o latinoamericano sea la síntesis discursiva o poética de las culturas que en el continente se dieron encuentro, y que, finalmente, llegaron a conformar una metacultura traducible en un metadiscurso poético. Al contra-

¹⁰Para una mayor precisión ver Mircea Eliade, *El Mito del Eterno Retorno. Arquetipos y Repetición*. Buenos Aires, Emecé editores, 1952.

rio, ella muestra cómo esos estratos culturales, étnicos y temporales, se han mantenido impermeables los unos a los otros¹¹, válido cada uno y por sí solo como máscaras desde las cuales se puede impostar lo “esencialmente” latinoamericano. Por ejemplo, en *Cocuyo* el mundo de la obra muestra objetos provenientes de distantes momentos históricos y diferentes culturas; así aparecen coexistiendo ventiladores (pág. 55), máquinas Singer (pág. 62), el claxon de un auto (pág. 80), una pitillera regalada por un capitán ruso en la que aparecen los símbolos del comunismo, la hoz y el martillo (pág. 128), botellas de cerveza con etiquetas Hunter y Polar (pág. 167), junto a la llegada de un barco cargado de esclavos negros para ser vendidos. Más decidior todavía de la superposición temporal es el hecho de que en el momento en que desembarcan a los esclavos aparezca un objeto tan alejado temporalmente de esa realidad como es un televisor: “En un tropel de bultos azules que bajaban a diestra y siniestra, lanzados por grumetes borrachos sin la menor precaución —se aflojó una polea, estalló contra un mástil en mil pedazos la pantalla gigante de un televisor— aparecieron, antes que los propios esclavos, los atareados distribuidores de esa mercancía que todos codiciaban y querían aprovechar y regatear” (pág. 180).

Por otra parte, la estructura de *De donde son los cantantes* se constituye a partir de la ficción de tres culturas, tres realidades étnicas —la española, la china y la africana— que conviven en la isla. Tres máscaras diría Sarduy, que a pesar de compartir el mismo espacio físico y de haber establecido las transacciones y negociaciones a las que obliga la convivencia, no llegan a fundirse en una máscara única, ‘esencial’, ni siquiera unívocamente referencial. Tan compartimentadas están las distintas realidades culturales expresadas por la obra, que el solo intento de transitar de una a otra desemboca en la muerte de uno de los personajes o en su desintegración. Así en el caso de la primera narración, “Junto al Río de Cenizas de Rosa”, el General (cultura española) completamente arruinado por su deseo e incapaz de seducir y apoderarse de Flor de Loto (cultura china), termina asesinándole mediante un mecanismo oculto en una pulsera de jade. En la segunda narración, “La Dolores Rondón”, el personaje cae en desgracia y muere por haber abandonado a los dioses yoruba en pos de las gracias y el poder del hombre blanco occidental. En la tercera narración, “La Entrada de Cristo en La Habana”, el Cuerpo de Cristo, al entrar en contacto con la realidad y el medio ambiente de la isla, sufre un progresivo proceso de desintegración hasta quedar convertido en un puñado de escombros y aserrín; pero no sólo su cuerpo se corrompe, le sucede lo mismo a la emoción mística que profesaban por Él Auxilio y

¹¹Esta constitución temporal se ve de manera ejemplar en *Cocuyo*, España, Editorial Tusquets, 1990. También en *De donde son los cantantes*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1980.

Socorro en España. Tenemos aquí que todo aquello que aparece como esencialmente español, al ser llevado a la isla, transmuta en una carnava- lización en la que sólo podemos reconocer la parodia de las esencias. Parodia, corrupción y muerte, no exentas de un profundo dolor, son, entonces, las fronteras infranqueables que impiden que los elementos propios de cada una de las culturas lleguen a fusionarse y a constituir una sola identidad.

Otro de los elementos en que la historicidad cósmica postulada por la teoría Big-Bang permite a Sarduy introducir cambios significativos en el campo de la literatura, es en la concepción de la naturaleza. En la escritura sarduyana la naturaleza no es ese lugar de remitencia mítica o de purificación del hombre, como sí lo es para una gran parte de la tradición de la literatura latinoamericana¹², porque, como ya vimos, la materia que la constituye es puro derroche formal —de formas.

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

Es por esta transmutabilidad que puede nevar en La Habana, que las deidades africanas tienen su panteón en la cuenca del Caribe y compiten en fe con la religión católica, tal como sucede en *De donde son los cantantes*. Ejemplo de lo anterior en *Cobra* es también el capítulo “Diario de las indias”, donde se reúnen la India Asiática y la India imaginada y descubierta por Colón (el continente americano), las que se hacen identificables con el nombre de un café de regular categoría. Se trata, en última instancia, de una disolución en lo múltiple de aquello que podríamos llamar propio o “esencial” de la cultura y, al mismo tiempo, de una proliferación de lo mismo facturado de distintas maneras, hechos éstos que imponen la imposibilidad del modelo, anulan la capacidad del mito

¹²La concepción de una ‘naturaleza mítica’ es un elemento constante en nuestra literatura que va desde los Diarios de Colón hasta la literatura del ‘Boom’.

de reunir, de re-ligar, y derogan su función jerarquizadora, unificadora y explicativa de la realidad.

Desactivado el mito y su función, la escritura de Sarduy en un uso plenamente consciente de la ley de teatralidad, monta en su lugar, cubriendo su mismo universo semántico, la máscara, la factura sígnica y en última instancia, la parodia mítica: monta el discurso como despliegue escénico y pulsión generatriz de significantes idénticos a los del universo mítico, pero que apuntan a significados inversos o invertidos o simplemente distintos. Tenemos entonces que en su obra el mito-máscara entra en juego con la historia, con la historicidad y tradición de lo que, relacionado con su escritura, no llamaremos ‘mito original’, sino ‘inicial’: juego de identificaciones paródicas y efímeras que busca, precisamente, sustituir el origen por el inicio. Ahora bien, la posibilidad de suplantación trae como consecuencia que en ‘lo único’ se infrinja de manera irremediable la herida del devenir, en otras palabras, que ‘lo único’ derive en secuencia: desacralización que se realiza pero que no se ‘consume’ del todo, en tanto que busca instituir la concomitancia de lo ‘otro’ —lo profano— con la esencia de lo sacro. Es así como, por ejemplo, al realizar una lectura comparada entre *Cobra* y “La entrada de Cristo en La Habana”, se hace evidente un proceso que implica dos movimientos contrarios: uno de ellos buscar el enaltecimiento de *Cobra*, el otro la degradación de la figura sacra, de tal modo que se establece una serie de coordenadas o red metafórica en virtud¹³ de la cual los dos personajes comparten el mismo nivel místico.

De igual manera el arquetipo humano es cuestionado en sus fundamentos por acción de la copia, como podemos observar en *Cobra* (pág. 16), *La Buscona acordaba citas por orden de certidumbre en el éxtasis: los contemplativos y espléndidos la obtenían para la misma noche; los practicantes y agarrados eran postergados por semanas y sólo tenían acceso al Mito cuando no había mejor postor*. Resulta que este Mito femenino que produce fervor e induce a la “muda contemplación” (pág. 15) es un travesti, una impostura, una máscara ultra feminizada que en su perfecta factura reemplaza (re-emplaza) a la mujer.

El arquetipo femenino también es deconstruido en aquello que se considera incuestionablemente femenino, en el modelo de la Madre:

“Caía en un sillón, de golpe, la Madre...” (pág. 16). Este modelo lo representa una vieja alcahueta —travesti también— regenta del espectáculo y de la

¹³Para una mayor profundización de este concepto ver Paul Ricoeur, *La metáfora viva*. Buenos Aires, Ediciones Megalópolis, 1975. Ahora bien, la aplicación del concepto a la obra de Sarduy puede verse de manera más amplia en *Severo Sarduy; el exilio del cielo*, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile 1998, tesis de mi autoría para optar al grado de magister.

“fábrica de muñecas”, en donde ella da a ‘luz’ la forma femenina de los travestis, al tercer sexo, transformándolos en mujeres perfectas: “Sí, porque llegaban los garzones en tal ambaje, que había que precipitarlos hacia donde todos los santos ayudan: eso hacía la Señora, Cosmética mediante. Salían del cubículo las muñecas en pleno esplendor del yín, crepitantes de joyas... A cada espectáculo aparecía una nueva ola de conversos, otro asopranado coro de transgresores. ¡ Pronto caeremos en el estado de jovanesismo —protesta la Señora—. Hay que corregir los errores del binarismo natural —añadía bembenistiana—, pero per piacere, señores, jesto no es soplar y hacer botellas!” (pág. 13)

Pero no sólo lo femenino es minado en su estatus arquetípico por la acción competitiva de la copia; también lo masculino pierde su inmovilidad instituida y deviene en opuesto, para concretarse o mutarse no en el andrógino, ni, finalmente, en la hipermujer, sino en un ser estratificado, en un “*animal heráldico*” (pág. 126) en donde la juntura de los estratos produce hacia afuera el grotesco y hacia la interioridad, el desgarró. Tal como sucede después de la transformación quirúrgica de Cobra: “*Me siguiéron. Me hostigaron. Me acosaron contra un muro*”. Animal perseguido y emplazado a juicio en su evidencia última de natura —hombre— o contranatura —travesti— por un personaje-mamarracho, una vieja cuya descripción es la que corresponde en toda la escritura sarduyana a la de la muerte: “...*El índice huesudo muy cerca de mis labios, gritó: Es él*” (pág. 130).

Anteriormente dijimos que la naturaleza no se presenta en la escritura sarduyana como lugar de purificación, tampoco como el escenario propiciatorio en donde realizar el rito y vincularse con la realidad modélica, esto, porque es precisamente en ella donde se produce la transgresión, y más aún, la inversión fundamental. En *Cobra* el personaje busca la transformación física que lo convierta en la perfección femenina; transformación quirúrgica que se lleva a cabo y que constituye el primer nivel de la transgresión a la naturaleza. Pero en la obra se realiza un segundo nivel de transgresión donde ocurre la inversión fundamental: la que convierte lo humano en animal, la que desconstruye lo humano para devenirlo —o involucionarlo— en su inferior, lo que constituye, según nuestro orden de creencias tanto culturales como religiosas, el último pecado “¡...*ay, que le es al hombre...*” (pág. 104). Si bien en la obra se nos dice que Cobra es travestizada —transformada— para ‘encarnar’ en el perfecto femenino, la descripción que se hace de ella inmediatamente, finalizada la operación, no es la de una mujer ni la de su idealización a lo “Greta Garbo” o a lo “Dama de las Camelias” como se señala en la obra; es la de una serpiente espléndida, plena de su naturaleza ofídica:

“*Se quiere tragar un sapo*

Dilata los cartílagos del cuello —húmedos ramajes ganglionares, anillos de

apófosis blandas—, la piel sin poros: la garganta se expande: caja oval donde a la temblorosa torcaza, a la liebre aún dormida, enchumbarán, apretadas las esponjas de las amígdalas, chorros de jugo corrosivo, salivazos fénicos.

Se le parte la lengua.

Los colmillos le supuran: sangre verde”. (pág. 120).

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

ABSTRACT

El presente artículo tiene como objetivo principal dar cuenta de los postulados teóricos de Severo Sarduy: las relaciones establecidas por el autor entre paradigma científico (Big Bang) y sistema estético (Barroco). Esta aproximación permite visualizar la historicidad cósmica a partir de la cual Sarduy configura la oposición Arquetipo/Simulacro, y el consiguiente cuestionamiento del Mito. Posteriormente, se revisa en su obra creativa el funcionamiento textual de estos aspectos del pensamiento sarduyano.

The main objective of this article is to give an account of the theoretical postulates of Severo Sarduy: the relationship established by the author between the scientific paradigm (Big Bang) and the aesthetic system (Baroque).

This approach permits us to visualize the cosmic historicity starting from which Sarduy shapes the opposition Archetype Simulacrum, and the resulting questioning of the Myth. Subsequently the textual functioning of these aspects of S. Sarduy's thought is revised in his creative work.