

Colibrí de Severo Sarduy: La caída perpetua en el espacio cerrado, infernal de la escritura

By: VERÓNICA GROSSI

[Verónica Grossi](#). "Colibrí de Severo Sarduy: La caída perpetua en el espacio cerrado, infernal de la escritura." *Monographic Review. Hispanic Contemporary Baroque* 10 (1994): 93-109.

Made available courtesy of Genaro J. Perez and Janet I. Perez: <http://www.monographicreview.org/>

*****Reprinted with permission. No further reproduction is authorized without written permission from Genaro J. Perez and Janet I. Perez. This version of the document is not the version of record. Figures and/or pictures may be missing from this format of the document.*****

Article:

La novela *Colibrí* (1984) del escritor cubano Severo Sarduy es una inscripción fragmentaria que se erige sobre un espacio vacío, nivelador: la página en blanco. Las palabras se convierten en huecas superficies, en máscaras sin trasfondo ni consistencia. En *Colibrí* la dificultad lezamiana¹ se materializa en obstáculo infecunda. La impenetrabilidad de las palabras, del texto, vuelve irrelevante toda labor de desciframiento. Mientras que en la novela *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima la proliferación verbal apunta hacia el centro lumífero, originador de la imagen (como dinámica representación, teatralización o sustitución del ausente Logos trascendente) en *Colibrí* esta inscripción flo- tante, indescifrable pierde dirección y sentido. La simulación, el disfraz que es la metáfora no representa o teatraliza la gravedad, la autoridad de una verdad "sobrenatural" paradisiaca: la liberación verbal y onto- lógica² por medio de la imagen en *Paradiso* se contrapone al enclaus- tramiento mortal de la escritura en *Colibrí*.

La metáfora fijada, privada de toda vinculación, de toda comunica- ción se corporiza. La lectura horizontal se vuelve un contrasentido: las palabras nos detienen en su verticalidad como resistencias infranqueables. En la novela encontramos la configuración ortogonal lezamiana pero invertida³. Mientras que en *Paradiso* la acumulación de metáforas encadenadas culmina en una imagen expansiva, dinámica e incomple- ta— movimiento horizontal del eros metafórico que movimenta al len- guaje hacia una realización plenaria, luminosa: hacia la áscesis vertical del conocimiento poético— en *Colibrí* la linealidad del relato, movi- miento horizontal, se opone a la verticalidad imponente de las palabras⁴. La trama, el progreso de la historia, se interrumpe constante- mente en un juego de espejos y de apariencias que evidencian el esta- tismo del texto. La repetición⁵, doblajes engañosos de una misma si- mulación, de una misma mentira, es el elemento que confirma el sinsentido verbal. Experimentamos no una áscesis, sino un descenso hacia la espesura de la palabra. En un transcurso, que es un retroceso reiterativo se transparenta el desgaste, el deterioro de la escritura.

Al igual que en *Paradiso*⁶, el personaje central de *Colibrí* es el artificio de la escritura⁷. Muchos de los subtítulos de la novela son retratos de la escritura: la "mona blanca" es la página en blanco, el vacío que subyace bajo el disfraz de la escritura; el "regreso al país natal" es la impo- sibilidad de liberar a las palabras del espectáculo cerrado de la escritura⁸. Las constantes alusiones metaliterarias en el uso de palabras como "parodias", "hipérboles", "ergo", "sic", "sílabas"; en la mención de otras escrituras (la Biblia, el periódico); y en la cita deformada de otras obras literarias, refranes y letras de canciones crea un juego de espejos o *mise en abyme* típicamente (neo)barroca⁹. La cita "original" sufre una violentación al ser traducida a un nuevo contexto. Una cita como "(e)l cementerio marino los dejó sin habla" (40) que nos remite al poema del poeta francés Paul Valéry (ilusión de sentido inicial) se convierte en el doblaje lingüístico de una cadena de significantes vacíos. El calco de la escritura se transforma también en reducción. El capítulo "Guerra de escrituras" es una imitación en miniatura de la novela¹⁰. Ahí la escritu- ra es representada como ínfima labor decorativa con sus códigos cerra- dos e "implacables leyes" irrisorias. El personaje central de *Colibrí*, la novela *Colibrí*, es en su totalidad un espectáculo paródico¹¹ de la "impostora pintarrajeada" ("Mitos"), de la escritura o metáfora lezamiarta: "ese mundo, reducido al ínfimo espesor de la representación—no es más que...una parodia pintarrajeada" (*Colibrí* 13).

La escritura es una proliferación suplementaria¹² y heterogénea, una conglomeración amorfa de inscripciones-palabras petrificadas¹³. La voz como suplemento o residuo se repite en el texto para multiplicar y fijar su superfluidad: la palabra "voz" deteriorada, fragmentada¹⁴, se convierte en "briznas de conversaciones, o quizás el monólogo inconexo de un sonámbulo" (23). El texto subvierte toda noción de economía, de funcionalidad: la profusión de palabras son un exceso, un desperdicio desordenador¹⁵ que no busca la construcción sino la deconstrucción del sentido. La incrustación de "lacerías indescifrables", de "tatuajes" y "tachonazos" escripturales son un cuerpo disfrazado¹⁶: un *collage* de superposiciones inconexas, de fragmentos rodeados de intersticios huecos. El texto, cuerpo fijado, encerrado en sí mismo, se copia, se multiplica en texturas verbales igualmente fragmentarias, igualmente inexpresivas. El espectáculo de la escritura se convierte en una doble falsificación. Si las palabras son simulaciones, superficies sin fondo, la imitación de estos fenómenos aparenciales por medio del lenguaje resultan en otras apariencias engañosas, en otros disfraces o máscaras teatrales. Se crea entonces un juego de espejos distorsionadores: la copia simuladora o imitadora de este modelo ilusorio no puede ser auténtica reproducción. La copia se erige entonces como nuevo disfraz, como travestí¹⁷ o simulacro de la propia escritura. Se instaura un proceso infinito de aniquilamientos: el espejo no crea relaciones, enlaces analógicos o alegóricos que se espesan en la imagen artificiosa lezamiana, sino una continua cancelación de identidades¹⁸.

En *Colibrí* asistimos a una hiperbólica teatralización¹⁹ de la escritura. Las palabras quedan inscritas en un espacio de escenificación cerrada, El espectáculo de la palabra escrita se desenvuelve en el texto con comienzo y fin. Los personajes son cuerpos verbales arbitrarios²⁰ que actúan en diferentes escenarios lingüísticos artificiales (la selva, las calles, el estudio artístico) y en escenarios dentro de otros escenarios (el proscenio en la casona, el barco en la selva, el mostrador en la ciudad) que se contradicen mutuamente. Los cambios abruptos e injustificados de escenario²¹ así como la gratuita transformación de los personajes en inexpresivas máscaras artificiales contribuyen a la fragmentación, a la opacidad del texto. Personajes y escenografía sin identidad propia se confunden en una misma fijeza, en el mismo disfraz simulatorio de la escritura.

El humor no se manifiesta en el texto como elemento convocador, conciliador de sentido²², sino como perturbador de toda significación ordenadora. La subversión de la autoridad del significado sobre el significante se lleva a cabo por la contraposición de significados irreconciliables que de esta manera se relativizan y cancelan mutuamente. Esta relativización crea un juego de espejismos: ambas posibilidades contrapuestas de significación y nosignificación pierden veracidad. Se produce un fuerte sentido de ambigüedad o indeterminación semántica. Con la escenificación de probabilidades opuestas no podemos arribar a un sentido definitivo pero en cambio podemos apreciar la calidad teatral del texto.

El choteo²³ es en *Colibrí* un fenómeno exclusivamente verbal, un juego ilusorio que intenta aligerar al lenguaje de toda carga semántica. Por medio de una actitud lúdica, irreverente, anti-jerárquica, el lenguaje se nivela en una misma confusión o desorden lingüístico. Mientras que en *Paraíso* la danza, la música y el ritmo son gestos ceremoniosos convocadores de un sentido poético²⁴, en *Colibrí* estos elementos pasan a ser gestos²⁵ disonantes, vacuos. El uso de la palabra risa en situaciones nada jocosas la despoja de todo sentido cómico, festivo. Las carcajadas, las "risotadas" (110) son máscaras verbales, "estertores sonámbulos" (110). En la novela la frase se convierte en la parodia, en el choteo nivelador del peso significativo de la imagen lezamiarta²⁶: "si hubiera dicho que al final de sus gestos una hilera de flamencos rosados se iba a escapar de un sombrero gigante, o de la agujereada tetilla de un emperador" (64). La contraposición de términos asimétricos y órdenes lingüísticos dispares²⁷ por medio del uso de conjunciones disyuntivas como "o", "ni" y "si" crea una misma superficie ambivalente. Se genera un descentramiento de la autoridad de la metáfora o de la imagen dentro de la frase: "desde el fondo de la memoria o de la piedra" (37); "en el sosiego de la tarde, o una marea de aceite negra" (79); "Trató de volver a la cocina. No. Buscaba la salida" (31).

En la novela la identidad de los personajes también se relativiza y desintegra por el constante cambio o ambigüedad de su sexo y por la amplificación o reducción de sus rasgos en otros personajes u objetos. Los múltiples narradores²⁸ luchan por imponer sus distorsionadas versiones sobre lo acontecido; luchan por simular

un orden narrativo verosímil y verdadero. El violento desenmascaramiento del sinsentido de la palabra/espectáculo frustra y humilla al espectador/narrador (al autor/lector) quien inútilmente—en una labor de Sísifo—trata de forzar un orden, un significado en el texto. La aporía, la forzada reticencia o indecisión expresiva de los narradores ante la imposibilidad de co-municar algo y el espacio vacío de las preguntas que plantean diversas posibilidades de lo no nombrado (la elipsis²⁹), contribuyen a la parálisis del texto. El progreso horizontal del sentido de la historia se fragmenta, se suspende: el texto—privado de la mínima apariencia de continuidad, coherencia o verosimilitud—queda inmovilizado en una misma superficie vertical impenetrable. Las diferentes y contradictorias referencias sobre los "hechos" de la narración crea un doble espejismo de irrealidad. Doble espejismo, porque el cuestionamiento sobre la autenticidad de la(s) ficción(es) crea otro espejismo, la ilusión de la existencia de un punto estable de referencia por medio del cual se pueden cuestionar o confirmar la(s) verdad(es) textual(es):

¿Cómo no se ha dado cuenta? ¿Cómo ha podido creer que ese decorado vacío, sin espesor ni soporte, era la realidad? ¿Cómo ha dejado pasar, sin despertarse, las garrales chupucías de los esbirros coreógrafos: el visible tatuaje del cabrero, los tropicales bejucos en el puente, la indigente pintura del lago...? (111-112)

En otro sentido, las contradictorias versiones de lo ocurrido por diferentes narradores o por un simple cambio de perspectiva generan en el texto la simulación de una anamorfosis pictórica: "Dije que era voluminoso...es verdad, pero ahora que lo vemos a nivel de la cintura y en primer plano..." (19). Lo que es inicialmente representado explícitamente como apariencia puede convertirse abruptamente en realidad textual (los árboles se convierten en Colibrí). Literalización del fenómeno visual del *trompe-l'oeil*: puesta en escena en la novela del relativismo ontológico de la escritura. Derivación extrema de esta "puesta en escena": lo explicitado por la escritura se relativiza también; la calidad engañosa de la literatura es otro engaño.

Las notas a pie de página, como supuestos puntos de referencia objetivos exteriores al texto son la prolongación de la actuación simulada de la escritura. Como apariencia engañosa estas notas también contribuyen a la construcción de una ilusión de orden. Por otro lado, su injustificada mezcla de tonos, puntos de vista y modos narrativos las vuelve fragmentarias, incoherentes en sí mismas y con relación al texto. Su utilización revela la necesidad de establecer en el texto ciertas estructuras ordenadoras para poder crear la ilusión de orden por medio de su contradicción³⁰: "Si caracola, porque en aquel timbiriche reductor, 'espejo cóncavo del cosmos'...con sus códigos ineludibles...el relajo era con orden" (28). En otro sentido, estas notas son una crítica solapada a la absurda labor exegética de los lectores y críticos literarios que intentan comprender y traducir con fidelidad (coherencia) aquello que no es más que un múltiple juego de falsificaciones, de simulaciones contradictorias:

¿Porque no había otra cosa que hacer? ¿Cómo? Pues no señora: porque así lo exige esta rigurosa ficción, programada hasta en sus últimos detalles, donde nada, óigalo bien, pero absolutamente nada, se ha dejado al azar. (Nota de la autora de una tesis de doctorado sobre *Las estructuras narrativas en la obra de Severo Sarduy*). (61 nota)

Las palabras asociadas al simbolismo trascendental lezamiano³¹ aparecen despojadas de toda significación. Esto se lleva a cabo por su contraposición a elementos triviales y por sus inclusión en contextos contradictorios. Expresiones como "los rituales de la comida ancestral", "escarmiento hipertélico", "conjuro" y "ancestros" son claras parodias del lenguaje simbólico lezamiarto que busca representar un sentido poético "hipertélico" o trascendente. La escritura convertida en una misma superficie sin fondo pierde toda gravedad simbólica³². El texto deja de ser un fetiche sagrado; la simulación, el arte de construir la ilusión del orden o del sinsentido textual, se convierte en el nuevo Dios. Por otro lado, la desolemnización del proceso creativo, el desenmascaramiento de las tretas y trampas de la escritura, más que revelar un engaño, construye otra simulación, la ficción de la no-autoridad.³³ Artificialización multiplicada: fingimiento del descontrol de la escritura por medio de una cita literaria: "ni yo mismo sólo Borges lo podría describir" (27). Posibilidades contrapuestas: el desnudamiento de las tretas de la escritura, de su andamiaje teatral, conduce a una relativización de la autoridad autorial; por otro lado, la obra como ficción, como infundio arbitrario no puede tener autonomía de verdad; es decir, depende de un arbitrio ajeno, de la voluntad del autor. El autor, como ente regidor de la obra sólo puede retratarse en la obra a través del lenguaje: la autoridad del creador se convierte

en otra ficción, en otra simulación. Explosión, diseminación, desorden. Signo inverso: fijación, patentización de una autoridad que intenta dominar el espectáculo.

Descenso a los infiernos: la escritura se revela como una arqueología de palabras, como ruinas verbales que se consumen en el fuego mortal de su propio encierro circular. Fijación, fragmentación: muerte de la escritura. Las palabras paralizadas en superficies opacas, oscuras se convierten en cadáveres. *Colibrí*: exterminación de la identidad de las palabras por medio de la mutua devoración, explosión de sus significados. Violencia: superposición progresiva de incoherentes máscaras verbales. El texto pierde su razón de ser, se enloquece, se enferma. La fijación letal de la máscara de la escritura se extrema: los fragmentos se disgregan, se diseminan para revelar un fondo oscuro: el vacío de la página en blanco: "No se trataba...de un cuerpo material, sólido, sino más bien de una aglutinación de puntos De algo oscura Como si lo hubieran garabateado" (139). Repetición de palabras, proliferación le: tal: fijación de la imagen del vacío. Texto: cuerpo redundante, reflejo multiplicado de la misma ausencia. En la soledad del espacio en blanco las palabras se agotan, se queman a sí mismas. Palabras: ceniza, polvo sin sentido.

El colibrí de Lezama es una figura prometéica mientras que el de Sarduy es un artífice diabólico, un ángel caído. El "pajarraco impostor" (41) no es como la "impostora pintarrajeada" ("Mitos") o metáfora lezamiana: sus tretas no reflejan su habilidad para alcanzar el fuego del conocimiento liberador sino su naturaleza simulatoria, su infinita capacidad de engaño, de encubrimiento (o pintarrajeo verbal). El vuelo de Colibrí es un recorrido paródico, una irreverente impostura de un fragmento clave de *Paradiso* (136-138)³⁴ que representa la escritura lezamiana de configuración ortogonal. En el capítulo segundo de *Paradiso* la ausencia de los dueños de la casa instaaura un vacío sobre el que se desencadena la profusión luminosa de la imagen. Dos sirvientes, Tránquilo y Luba, como oficiantes de un ritual cognoscitivo, se disponen a limpiar una lámpara y un espejo cuyo marco es una "tapicería paradisíaca" (137) de plantas y animales: "Luba, comenzaba un movimiento rotatorio en tomo del espejo ochocentista, encuadrado en un marco con relieve de ornamentación vegetativa tropical, trifolias; pétalos de agua, avisados antílopes, rocas de descanso para la descompuerta corriente" (*Paradiso* 137). La feliz "coincidencia" (137) de la verticalidad de Tránquilo (nombre que nos remite al sosegado ritmo hesiástico de la poiesis, de la imagen) y de la horizontalidad de Luba (pasión, metáfora desencadenada, ritmo sisáltico que se concentra y expande como el movimiento circular que Luba describe en el espejo) genera una explosión liberadora: la lámpara-luz y el marco del espejo estallan para producir una proliferación incontenible de fragmentos luminosos paradisiacos:

De pronto se perdió el equilibrio inestable entre la cautelosa ascensional de Tránquilo y la feroz y alegre expansión horizontal de Luba, y la lámpara vino a estrellarse en el asiento de la escalera, al mismo tiempo que los animales y plantas de la marquetaría del espejo, liberados del ajuste y prisión del garrote de papel alcoholizado, recobraban la perdida naturaleza y el primigenio temperamento. (*Paradiso* 138)

En *Colibrí* en cambio, los múltiples espejos se quiebran: reflejos contradictorios de cuerpos-palabras rígidos, fracturados, verticales. Las lámparas estallan: condensación horizontal de la oscuridad, del espesor impenetrable del texto. Fijación de la escritura, caída perpetua:

...quedó de perfil ante un vitral con cristales...y motivos vegetales estilizados [...1 cayó contra el vitral de arabescos vegetales... (92,94)

En una "persecución laberíntica" (*Paradiso* 138) dentro del texto sarduyano, Colibrí se escabulle como "un antílope azorado" (22), "como quien recorre de memoria un laberinto familiar" (144)³⁵. El vuelo se convierte en caída, en retroceso. Sin la posibilidad de encontrar el destino liberador de la imagen, del hogar familiar o nacional³⁶; sin el sentido cultural del "tabaco" (155) ni del "azúcar"³⁷ (82), Colibrí retorna a una casa en ruinas, a un "cenagoso paraíso bajo las estrellas" (169). La búsqueda del paraíso estelar se convierte en un descenso a los infiernos, a la oscuridad mortal de la palabra. Colibrí: "ídolo" (149) roto, "fetiche de clavos con el rostro ennegrecido" (159), imagen fragmentada, destruida del sema (Cerní), del signo o Logos original (Jesusucristo, José Cemí). *Colibrí*, subversión, profanación de la escritura de Lezama: irrisión que encubre una apoteosis.³⁸

NOTAS

1. Para Lezama "sólo lo difícil es estimulante" (*La expresión americana*). Uno de sus primeros ensayos, "Sierpe de Don Luis de Góngora", es una larga apología de la oscuridad de la poesía (Santí "Parridiso" 31). Sobre el carácter dinámico, constructivo, transfigurador de la dificultad lezamiana ver "Parridiso" de Enrico Mario Santí. La dificultad como resistencia (el infierno que es la muerte, la enfermedad, el dolor) es una condición iniciática del conocimiento poético. En la novela *Rialta*, la madre de José Cemí, exhorta a su hijo a aventurarse, a dar testimonio de lo difícil para poder así transfigurar en presencia o epifanía poética el vacío original (la muerte del padre, del Logos trascendente).
2. Sobre el concepto de liberación o pluralidad ontológica ver la obra del filósofo alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900).
3. La palabra "ortogonal" así como las palabras "horizontal" y "vertical" aparecen varias veces en el texto: barrio "ortogonal" (81); "tres niñas ortogonales" (86); "andamiaje de líneas...ortogonales" (34); las numerosas jaulas y pájaros fijados en forma vertical u horizontal; "puedo mantenerme horizontal en el aire, como un pájaro que vuela fijo" (73); "Colibrí ascendió...como en un vuelo vertical....Quedó un instante fijo en el aire" (91). Estos elementos son retratos del texto en su totalidad: horizontalidad de la trama que se fragmenta en una misma fijeza vertical; reclusión forzosa de los diferentes escenarios en el espacio cerrado de la escritura.
4. Sobre el carácter vertical de la escritura sarduyana (como placentera presencia del significante, vaciado de toda significación) ver *Le plaisir du texte* y "Sarduy: la faz barroca" de Roland Barthes. Para el crítico esta escritura se caracteriza por la pluralidad, apertura y plenitud del significante que invita al/la lector/a a participar activamente en su (re)creación. Por el contrario, en mi trabajo interpreto este carácter vertical como dolorosa y destructiva parálisis: "La langue se reconstruit ailleurs par le flux pressé de tous les plaisirs de langage. Oú, ailleurs? au paradis des mots. C'est là véritablement un texte paradisiaque, utopique (sans lieu), une hétérologie par plénitude: tous les signifiants sont là et chacun fait mouche; l'auteur (le lecteur) semble leur dire: *je vous aime tous* (mots, tours, phrases, adjectifs, ruptures: péle-mêle: les signes et les mirages d'objets qu'ils représentent); une sorte de franciscanisme appelle tous les mots á se poser, á se presser, á repartir: texte jaspé, chiné; nous sommes comblés par le langage....C'est la gageure d'une jubilation continue, le moment où par son excés le plaisir verbal suffoque et bascule dans la jouissance" (17, *énfasis* en el original). Sobre otra interpretación de la escritura sarduyana como cuerpo lúdico, placentero ver Juan Goytisolo.
5. En la novela la misma palabra "repetición" es reiterativa. En el espacio cerrado del texto se multiplican las copias contrahechas de diferentes elementos como los colores (verde, rojo, negro, blanco), las figuras geométricas (círculo, elipse, espiral, octágono) y los números (el tres).
6. En Lezama la literatura como expresión cultural imaginaria es reconstrucción de lo que de por sí ya es artificioso, las entidades naturales imaginarias. La imagen, como centro dinámico, sobrenatural, de la configuración ortogonal de la escritura, "impide que las entidades naturales o culturales imaginarias se queden *gelée*" ("Mitos" sic). En *Paradiso* son múltiples las alusiones al personaje artificial de la escritura. Sobre el papel importante que juega la autorreferencialidad en la novela ver el artículo *Paradiso* de Julio Ortega. Sobre la multiplicación o expansión artificial que construye la metáfora lezamiana ver el ensayo de Sarduy "Dispersión/falsas notas (homenaje a Lezama)".
7. Para Sarduy el artificio (como irrisión de la naturaleza) y la parodia son los elementos característicos de la escritura (neo)barroca. Ver su ensayo "Barroco y neobarroco".
8. Colibrí se escapa constantemente para terminar enclaustrado en espacios igualmente artificiales y para retornar por último a la cárcel original de la casona.
9. Sobre las técnicas neobarrocas en la obra de Sarduy ver los libros de Gustavo Guerrero y de Adriana Méndez Rodena. El estudio más exhaustivo de su obra es el libro de Roberto González Echevarría *Iii ruta de Severo Sarduy*.
10. En este capítulo hay una alusión paródica (teatral) al sentido suplementario, indeterminado de la escritura como *pharmakon* (como veneno y como cura) (60-61). Ver "La Pharmacie de Platon" de Jacques Derrida,
11. Todas las novelas de Sarduy son parodias que asumen conciencia de su propio delirio burlesco (Santí "Sobre Severo Sarduy" 146). Para Bakhtine el texto paródico (por ejemplo *Don Quijote*) intenta destruir, a través de una inversión burlesca, el modelo de base (*Amadís de Gaula*); la parodia exagera las convenciones literarias para destruirlas (Santí "Sobre Severo Sarduy" 145). Sobre la apropiación (neo)barroca de la parodia bakhtiniana en la escritura de Sarduy ver "Barroco y neobarroco": "La carnavalización implica la parodia en la

medida en que equivale a confusión y afrontamiento...a *intertextualidad*. Textos que en la obra establecen un diálogo, un espectáculo teatral...Espacio del dialoguismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas" (175, énfasis en el original). Para Sarduy el neobarroco es la recuperación crítica, deconstructiva de la poética barroca del siglo XVII español, por parte de ciertos escritores hispanoamericanos como Carpentier, Lezama Lima y él mismo. Más que exponer analíticamente las características literarias del barroco y neobarroco Sarduy resume en este ensayo (así como en otros de sus trabajos críticos) el particular proyecto teórico—postestructuralista, estrechamente vinculado al grupo de escritores de la revista francesa *Tel Quel*—que sustenta y determina de modo casi apriorístico toda su práctica literaria. Para Enrico Mario Santí la obra de Sarduy presenta una temática negativa del (neo)barroco, "una interpretación del barroco no como un arte de plenitud vital o espiritual, que es como suelen ser leídos los clásicos del barroco (Calderón, Góngora, Sor Juana, Quevedo), sino como textos de carencia semántica y de expresión frustrada de deseos E...] En Lezama (en cambio) como en todo autor barroco, los momentos negativos de carencia y deseo...aparecen seguidos de otros que dramatizan afirmación y cumplimento" ("Sobre Severo Sarduy" 156, 157). Otros de los trabajos teóricos de Sarduy que exponen este concepto particular del (neo)barroco (como fenómeno verbal vacío, excesivo, letal) son "Góngora: la metáfora al cuadrado", "Dispersión/falsas notas (homenaje a Lezama)", *Barroco y La simulación*. 12. Sobre el concepto de proliferación suplementaria ver la obra del filósofo francés Jacques Derrida. Sobre la proliferación suplementaria como una característica de la escritura barroca y neobarroca ver Paul Julian Smith y Sarduy "Barroco y neobarroco".

13. Estas inscripciones-palabras petrificadas son las "gruesas perlas irregulares" que lleva la Regenta (170): "así, del barroco perdura la imagen nudosa de la gran perla irregular—del portugués *barroco*—, el áspero conglomerado rocoso—del español *berroco* y luego *berrocal*—, y más tarde, como desmintiendo ese carácter de objeto bruto...barroco aparece entre los joyeros: invirtiendo su connotación primera, ya no designará más lo inmediato y natural, piedra o perla, sino lo elaborado y minucioso, lo cincelado, la aplicación de orfebre (Sarduy *Barroco* 15, énfasis en el original).

14. En Lezama "la voz es la urdimbre, la trama viviente que unifica el espacio de un acontecimiento en la evocación" (Ortega *Paradise* 44): "Baldovina se hacía leve, desaparecía, y cuando se la llamaba de nuevo hacía que la voz atravesase una selva oscura, tales imposibilidades, que había que nutrir ese eco de voz con tantas voces, que ya era toda la casa la que parecía haber sido llamada, y que a Baldovina, que era sólo un fragmento de ella, le tocaba una partícula tan pequeña que había que reforzarla con nuevos perentorios, cargando más el potencial de la onda sonora" (*Paradiso* 110).

15. El color amarillo del pelo rubio de Colibrí es el color del oro, del excremento como fenómeno residual y suplementario. Sobre el concepto del oro como excremento ver *Conjunciones y disyunciones* de Octavio Paz. Sobre el concepto de la escritura (neo)barroca como "la excrecencia, el quiste, lo que prolifera, al mismo tiempo libre y lítico, tumoral, verrugoso" ver "Barroco y neobarroco" de Severo Sarduy (167).

16. La imagen de la tachadura, de la roncha arborescente, de la inscripción proliferante (e sobre un espacio vacío también abunda en *Paradise*. Sin embargo, en la novela este exceso, esta diseminación de signos busca la *resurrección*, la representación de un sentido sobrenatural: "abrió la camiseta y contempló todo el pecho del niño lleno de ronchas, de surcos de violenta coloración" (109); "Y comenzó a friccionar el cuerpo, primero en forma circular, pero después con furia, a tachonazos, como si cada vez que surgiese una roncha le aplicase un planazo mágico mojado en alcohol" (113); "la proliferación de ronchas" (114); "Pero lo tuyo es un mal de los lamparones que se extiende como tachaduras, como los tachones rojos de flamboyant" (115): "la suspendía largo tiempo delante de su raíz, recorría la yema de los dedos su superficie, como quien comprueba la antigüedad de un pergamino, no por la fecha de la obra que ocultaba, sino por su anchura, por los atrevimientos del diente de jabalí que había laminado aquella superficie" (120).

17. Para Sarduy el travestismo es la imposición de la fijeza de la muerte sobre el cuerpo de la escritura. Ver su ensayo "Escritura /Travestismo" y su libro *La simulación*. Sobre la relación entre el erotismo, la muerte y la(s) transgresión(es) de la escritura ver su ensayo "Del Yin al Yang".

18. Hablando de los mecanismos de artificialización del barroco como la proliferación Sarduy afirma: "(o)tras veces la agrupación heterogénea de objetos 'vacíados' no nos conduce, ni aun de una manera sutilmente alegórica, a ningún significado preciso, la lectura radial es *deceptiva* en el sentido barthiano de la palabra; la enumeración se presenta como una cadena *abierta*, como si un elemento, que vendría

a completar el sentido esbozado, a concluir la operación de significación, tuviera que acudir a cerrar- la terminando así la órbita trazada alrededor del significante ausente....La lectura no nos conduce más que a la contradicción de los significantes, que en lugar de completarse, vienen a desmentirse, a anularse unos a otros" ("Barroco y neobarroco" 171, énfasis en el original).

19. Entre los múltiples elementos explícitamente teatrales que se encuentran en la novela podemos mencionar: utilización de recursos teatrales como el guión y el diálogo, indicaciones de entradas y de mutis, enumeración de los elementos de cada escenografía, cambios de escenografía por los mismos personajes, uso de jerga teatral (que incluye palabras como *impromptu*, *sainete*, *mimickry dress-art*, coro, coreógrafas, prosa). Sobre la teatralidad de la escritura (neo)barroca ver el libro de Gustavo Guerrero.

20. El carácter arbitrario de los personajes es patentizado por el constante cambio de los nombres propios ("Colibrí", "Tentenelaire"). Los personajes llevan hasta sus últimas consecuencias el significado etimológico de la palabra *persona* como máscara teatral.

21. Cada cambio de espacio visual por más reducido que sea (v.gr. "Sol blanco" 5) introduce un cambio de escenografía. La enumeración de los elementos escenográficos muchas veces cobra un cariz plástico y hasta cinematográfico. Mientras que en *Paradiso* los elementos plásticos visuales son recreados y superados en la movimiento expansiva de la imagen, en *Colibrí* las palabras se inmovilizan en *close-ups* o pinturas fragmentarias y contradictorias. Escritura sarduyana: geometría silente.

22. El humor en la novela no es pirandelliano, es decir, optimista, conciliador, como en *Paradiso*, sino escéptico, corrosivo, deconstructivo. Ver "El humorismo" de Luigi Pirandello en su libro *Ensayos*.

23. En su libro Jorge Mañach define el choteo como la "suave risa" cubana o "ligereza criolla" que muestra una actitud de ingravidez, de levedad, de burla frente a toda autoridad (19). Por medio de esta actitud jocosa, lúdica e irreverente las solemnes jerarquías son niveladas, el orden de valores establecidos es subvertido. La definición de Mañach procede de un concepto sociocultural determinista y esencialista de la psicología nacional cubana. Sobre la definición del choteo cubano y de sus afinidades y diferencias con el carnaval bakhtiniano ver el capítulo "Riddles of the Sphincter" del libro *Literature and Liminality* de Gustavo Pérez Firmat (53-74). Sobre el papel central que tiene el humor y el choteo en la obra de José Lezama Lima, en particular en su novela *Paradiso*, ver mi artículo "El humor en *Paradiso* de José Lezama Lima" de próxima aparición.

24. La novela *Paradiso* culmina en la intersección de la imagen del movimiento horizontal del ritmo sisáltico, "el violento, el de las pasiones" (representado por el personaje Foción) y la imagen vertical plenaria del ritmo hesicástico, el del "sosiego, la sabia contemplación" (*La cantidad*), la imagen del ritmo de la poiesis (representado por el personaje Fronesis). El papel significativo del ritmo en la novela también se verifica en la experiencia directa de la lectura del texto: las comas, las cadencias desiguales y entrecortadas de las frases representan "la respiración del cuerpo poético" (*La cantidad*). El jadeo entrecortado del asma de José Cerní con que se abre la novela desemboca en el sonido musical de la revelación poética al final del último capítulo: "Comenzó a golpear con la cucharilla en el vaso, agitando lentamente su contenido. Impulsado por el tintineo, Cerní incorporizó de nuevo a Oppiano Licario. Las silabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar"(653). Sobre la controversia que suscitaron las correcciones ortográficas (entre ellas los cambios de puntuación) de Julio Cortázar y Carlos Monsiváis en la edición de *Paradiso* publicada en 1968 por la editorial Biblioteca Era de México ver "Parridiso" de Enrico Mario Santi y "Para llegar a Lezama Lima" de Julio Cortázar.

25. Sobre la importancia de la escritura gestual en la obra de Sarduy con relación a la narrativa neobarroca y como resultado del cruce del estilo barroco de Velásquez con la pintura gestual de los *action-painters* norteamericanos como Franz Kline, Mark Rothko y Jackson Pollock ver los artículos de Andrew Bush.

26. En *Paradiso* la gravitación vertical de autenticidad recae en la metáfora, convirtiéndose ésta en el centro de autoridad ficticia, relativa y temporal de la frase. En la metáfora lezamiana se da "una expansión alegórica y una implicación simbólica" (Ortega "Paradiso" 40); las más libres desemejanzas estallan como análogos, creando más allá de sus términos un nuevo recinto (Ortega "Paradiso" 50): "Eso me gusta como si pusieran una inyección antirrábica al canario o como si llevarsen los caracoles al establo para que adquiriesen una coloración *chartreuse*—" (119); "El encaje es como un espejo, que hecho por manos que podían haber sido juveniles

cuando nosotros nacimos, nos parece siempre como un envío o como una resolución de muchos siglos, grandes elaboraciones contemporáneas de paisajes fijados en los comienzos de lo que ahora es un disfrute sin ofuscaciones" (119).

27. Sobre la contraposición de términos asimétricos (o "yuxtaposición de unidades heterogéneas" Sarduy "Barroco y neobarroco" 171) como un recurso típicamente barroco y neobarroco ver respectivamente Dámaso Alonso y Severo Sarduy "Barroco y neobarroco".

28. Entre otros, los múltiples narradores incluyen a los cocineros/as, con su cambiante identidad; los mismos personajes cuyas palabras parecen a veces estar dirigidas a otro personaje, al lector, lectora o lectores imaginario(s); y otro/a narrador/a o personaje ambiguo que muchas veces aparenta estar ausente o ser el propio Sarduy.

29. Este silencio elíptico se vuelve redundante (auto)representación en expresiones como "un blanco en la página y "un silencio petrificado" (46) (que nos recuerda el "silencio ceñido y sin intersticios" lezamiano).

30. La repetición modificada de los subtítulos en elementos y frases de los capítulos crea una apariencia de continuidad que es constantemente frustrada. La división de los capítulos en tres secciones es una repetición gratuita de la palabra "tres" que aparece muchas veces en el texto.

31. El simbolismo lezamiano relaciona lo particular (la metáfora o imagen verbal) con un sentido cósmico trascendente a través de un ritual poético que es a la vez lúdico y litúrgico. El proceso de la escritura es un acto lúdico, festivo, disfrutable que paradójicamente induce un reconocimiento de la oscuridad del misterio. A través de este reconocimiento el fenómeno luminoso, dinámico e incompleto de la imagen busca conjurar la fijeza, "el espíritu del mal que es el equivalente del espíritu de la muerte" ("Mitos"): "cuando el espíritu del mal se hace el equivalente del espíritu de la muerte, un afán lúdico, de jugar con su propia existencia, en definitiva los destruye y asegura la luz y lo matinal" ("Mitos").

32. En *Paradiso* la potencia simbólico-analógica de la escritura abarca toda la realidad (incluyendo el ámbito cotidiano); en *Colibrí* en cambio, toda clave simbólica descodificadora pierde autoridad.

33. Sobre la crítica postestructuralista del concepto esencialista del/la autor/a fundamentado en la metafísica logocéntrica de la presencia ver Jacques Derrida's *Otobiographies*; Roland Barthes' "The Death of the Author"; Michel Foucault's "What is an Author?"; Paul de Man's "Auto-biography as De-Facement".

34. Sobre las diferentes resonancias simbólicas de este pasaje ver el interesante artículo de Ester Gimbernat de González.

35. Sobre el papel mediador, recreador de la memoria en *Paradiso* ver el artículo "Lezama, Vitier y la Crítica de la Razón Reminiscente" de Enrico Mario Santí.

36. En *Paradiso* la búsqueda "de lo poético y de lo cubano coinciden obsesivamente" (González Echevarría "Lo cubano en *Paradiso*" 72). La novela no sólo es una reflexión sobre lo cubano sino también una meditación sobre la diferencia, riqueza y complejidad de la cultura americana (como una cultura incorporadora y transfiguradora, es decir, poética por excelencia). Ver *La expresión americana* de José Lezama Lima.

37. Sobre la importancia de la industria y cultura azucarera y tabacalera en la formación de la identidad nacional en Cuba ver Manuel Moreno Fraginals, Fernando Ortiz y Miguel Barnet: "Así como Cemí se vincula a la tradición encarnada por su padre a través del poema de Licario, *Paradiso* se erige sobre lo cubano tal y como éste ha sido definido por la tradición literaria cubana, sobre todo por el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de Fernando Ortiz [...1 Si seguimos detenidamente los avatares de la familia de Cemí...podemos observar inmediatamente que se juntan en ella el tabaco y el azúcar de acuerdo con el mismo esquema contrapuntístico de Ortiz" (González Echevarría "Lo cubano en *Paradiso* 74,77).

38. "En la medida en que se permite una lectura en filigrana, en que esconde, subyacente al texto...otro texto—otra obra—que éste revela, descubre, deja descifrar, el barroco latinoamericano reciente participa del concepto de parodia. Ud el carnaval, espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo 'anormal', en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis que esconde un irrision" (Barroco y neobarroco" 175).

OBRAS CITADAS:

Alonso, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1960.

- Bakhtine, Mikhaïl. *L'oeuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au moyen age et sous la renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
- Bamet, Miguel. "The Culture that Sugar Created." *Latin American Literarj Review. Spe-cial Issue. Hispanic Caribbean Literature* 16(1980): 38-46.
- Barthes, Roland. "Sarduy: la faz barroca." *Mundo Nuevo* (París) 14(1967): 70-71. *Le plaisir du texte*. Paris: Editions du Seuil, 1973.
- . "The Death of the Author." *Image-Music-Text: Roland Barthes*. Ed. Stephen Heath. London, 1977.
- ,
- Bush, Andrew. "Literature, History, and Literary History: A Cuban Family Romance." *Latin American Literary Review. Special Issue. Hispanic Caribbean Litera-ture* 16 (1980): 160-172.
- . "Huellas de la danza: gestos primeros del barroco sarduyano." *Historia y fic-ción en la narrativa hispanoamericana*. Ed. Roberto González Echeverría. Caracas: Monte Avila, 1984. 333-342.
-
- Cortázar, Julio. "Para llegar a Lezama Lima." *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo II. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1976.41-81.
- Derrida, Jacques.. "La Pharmacie de Pla(on." *La disséminat ion*. Paris: Edition du Seuil, • 1972.
- . *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris: Editions Galilée, 1984.
- Foucault, Michel. "What is an Author?" *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon Books, 1984. 101-120.
- Girnbemat de González, Ester. "El inestable equilibrio de sentido en un fragmento de *Paradiso*." *Transfonations of Literary Language in Latin American Literature. From Machado de Assis to the Vanguard*s. Ed. David Jackson. Department of Spanish and Portuguese, University of Texas at Austin: Abaporu Press, 1987. 157-164.
- González Echevarría, Roberto. "Lo cubano en *Paradiso*." *Isla a su vuelo fugitiva*. Ma- drid: José Porrúa Turanzas, 1983. 69-90.
- . *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1987.
- Goytisolo, Juan. "El lenguaje del cuerpo (sobre Octavio Paz y Severo Sarduy)." *Disi- dencias*. Barcelona: Seix Barral, 1978. 171-192.
- Guerrero, Gustavo. *La estrategia neobarroca*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987. Lezama Lima, José. *Paradiso*. Ed. Eloísa Lezama Lima. Madrid: Cátedra, 1989. . "Sierpe de don Luis de Góngora." *Analecta del reloj. El reino de la imagen*. Ed. Julio Ortega. Caracas: Ayacucho, 1981. 238-257.
- . *La cantidad hechizada. El reino de la imagen*. Ed. Julio Ortega. Caracas: Ayacucho, 1981. 313-368.
- . "Mitos y cansancio clásico." *La expresión americana. El reino de la imagen*. Ed. Julio Ortega. Caracas: Ayacucho, 1981. 369-383.
- . *la expresión americana. El reino de la imagen*. Ed. Julio Ortega. Caracas: Ayacucho, 1981.369-441.
- de Man, Paul. "Autobiography As De-Facement." *The Rhetoric of Romanticism*. New York Columbia U P, 1984.67-81.
- Mañach, Jorge. *Indagación del choteo*. La Habana: La Verónica, 1940.
- Méndez Rodena, Adriana. *Severo Sarduy: El neobarroco de la transgresión*. México: UNAM,1983.
- Moreno Fragnals, Manuel. *El ingenio: Complejo económico social cubano del azúcar*. 3 vols. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1978.
- Ortega, Julio. "*Paradiso*". *Una poética del cambio*. Caracas: Ayacucho, 1991. 39-59. Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Ariel, 1973. Paz, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Pérez Firmat, Gustavo. "Riddles of the Sphincter." *Literature and Liminality*. Durham: Duke U P, 1986.53-74.
- Pirandello, Luigi. "El humorismo." *Ensayo*. Madrid: Guadarrama, 1968.21-206. Santí, Enrico Mario. "Parridiso." *Escritura y tradición*. Barcelona: Laia, 1987. 29-52.
- . "Lezama, Vitier y la Crítica de la Razón Reminiscente." *Escritura y tradición*. Barcelona: Laia, 1987. 73-88.
- . "Sobre Severo Sarduy: la política del texto." *Escritura y tradición*. Barcelona: Laia, 1987. 143-157.

- Sarduy, Severo. "Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado." *Mundo Nuevo* (París) 6 (1966): 84-86.
- . "Del Yin al Yang (sobre Sade, Bataille, Marmori, Cortázar, y Elizondo." *Mundo Nuevo* (París) 13 (1967): 4-13.
- . "Escritura /travestismo." *Mundo Nuevo* (París) 20 (1968): 72-74.
- . "Dispersión/falsas notas (homenaje a Lezama)." *Mundo Nuevo* (París) 24 (1968): 5-17.
- . *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.
- *La simulación*. Caracas: Monteayila Editores, 1982.
- . *Colibrí*. Barcelona: Editorial Argos Vergara, 1984.
- "El barroco y el neobarroco." *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo Veintiuno Editores & UNESCO, 1988. 167-484. Smith, Paul Julian. "The Rhetoric of Excess in Golden Age Theory." *Writing in the Margin*. Oxford: Clarendon Press, 1988. 19-42.
- . "Góngora and Barthes." *The Body Hispanic*. Oxford: Clarendon Press, 1989. 44- 68.