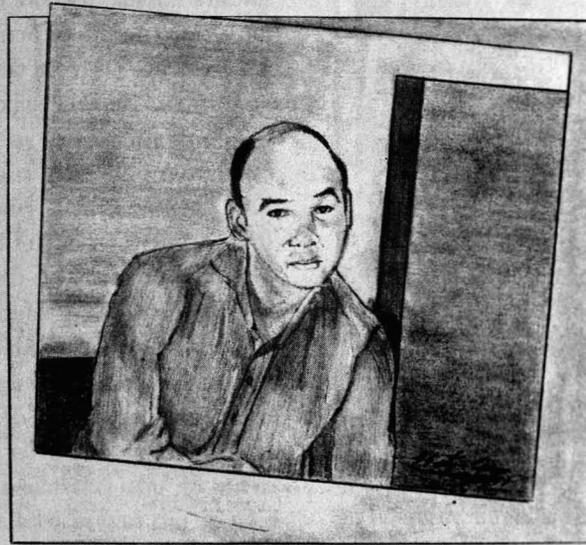


Los riesgos del cuerpo erotizado: de *Cobra* a *Cocuyo*



Con *Cocuyo*, la más reciente novela de Severo Sarduy, el escritor añade un eslabón más a la serie¹ que inaugurara en 1972 con *Cobra*; incorporar *Cocuyo* a una producción serial es meramente indicio de que se descubre en la novelística de Sarduy la construcción de una propuesta y de una necesidad poética que un solo libro no agota. Se trata ante todo del descubrimiento y de la profundización de un principio integrador cristalizado en la estabilidad provisional de una obra; sigue de ahí la desestabilización como necesidad inmediata, impulsora genética de un nuevo momento poético coincidente con la redefinición del modelo integrador. Por ende podemos afirmar que la escritura rechaza la finitud porque el escritor niega, supera o reconstruye su obra a partir del principio integrador móvil, perfectible y orgánico.

La presencia del principio integrador no es propia únicamente de la novelística de Sarduy: representa la actitud cognoscitiva que opera con rigor o intensidad, conciencia o arbitrariedad, según la proyecta el autor; si optamos por rechazar la determinación de una obra por las particularidades expresivas, tentación fácil y por tanto pleonástica, observamos que lo que más la define es el principio regidor del flujo, la lógica de la composición. Este principio arraiga en la constatación y la superación voluntariosa de un vacío que, en palabras del propio Sarduy "lo atraviesa todo"², de su integración como principio barroco; de la oscilación característica entre dislocación y estabilidad como sucede en la astronomía y la cosmogonía.³

La astronomía y la cosmogonía son inherentes a la literatura. Más aún, la generan desde los albores de la humanidad: han regido y rigen la existencia en su sentido físico, cósmico y filosófico-poético. Sarduy se asume —o bien, simula asumirse— como astrónomo y exégeta del principio creador, lo que corrobora su afinidad con el existencialismo científico del barroco. Astronomía y cosmogonía, designaciones histórica y conceptualmente diferentes de una misma inquietud cognoscitiva, son los sistemas

¹ Las novelas tratadas en el ensayo son: *Cobra*, *Maitreya*, *Colibrí*, y *Cocuyo*.

² Severo Sarduy, "El libro tibetano de los muertos", *La Jornada*, 11 oct. 1987, nr. 160s.

³ Braulio Peralta, "De mi cuerpo surge la literatura", *La Jornada*, 19 agosto 1987. Entrevista.

de ponderaciones y mediciones que el hombre deduce de su relación con el vacío: dicho de otra manera, son las pruebas de su imponderabilidad y de su equilibrio momentáneo, la ruptura y la fusión que nunca dejará de inquietarlo, como menos aún logrará estabilizar su ritmo.

Es debido a esta estabilidad por reconstruir, o bien, texto por reescribir, que Sarduy se refiere a la simulación como forma de existencia de todo lo real –momentánea y por ende irresistible–, encubridora del vacío que “lo atraviesa todo” por lo cual lo “perceptible no es más que su metáfora o su emanación”⁴. De ahí que las integraciones sucedáneas del vacío sólo renuevan una estructura existente.

Cuando nos referimos a una estructura preexistente en relación a la creación de Severo Sarduy, el cientificismo del que hace alarde supone la referencia mítica de la cosmogonía, el aspecto opaco permanente, el misticismo laico de lo simbólico; la simulación en tanto que travestismo carnalesco, es un riesgo que acecha el cuerpo expuesto; el texto, objeto parcial⁵, se construye en tanto que objeto barroco por excelencia, un objeto inconcluso. Por su infinitud, el cosmos es, en relación al pensamiento humano, materia en perspectiva y en ambos aspectos inconclusa: de materia y de perspectiva apenas reductible. Estabilizarlas en una reducción específica es, pues, tarea del escritor. El cuerpo es a su vez estructura vulnerable, proteica, expuesta al deterioro: es la materia fundamental del riesgo.

En un cosmos vulnerable a distancia, de manera casi inadvertida por el no iniciado, pero sometido a las leyes inexorables del deterioro igualable al tiempo para el astrónomo o poeta de las cosmogonías, el cuerpo es referencia directa de la existencia individual y por tanto centro de su ubicación indubitable. En una “rarísima autobiografía”, que aún no llega a las manos de lectores mexicanos y que Sarduy tituló *El cristo de la rue Jacobe*⁶, registra las huellas que dejan las cosas en el cuerpo: recoge el erotismo inmediato concentrado en todo contacto físico con los elementos y seres del mundo circundante. “En mi autobiografía arriesgo mi cuerpo que es literatura, sexo, religión. Es una literatura para mí, en donde pongo todo sin creer en las divisiones sexuales”⁷. Existe, en consecuencia, un principio unificador posible donde se conjuntan literatura, sexo y religión; en el mismo sentido, cuerpo, texto y cosmos indican los niveles que abarca el proceso genésico de la escritura. En la obra de Severo Sarduy, el cuerpo erotizado actúa como principio integrador, impulsado a concentrar la energía creadora por la voluntad o, por el contrario, a medir la agresión del mundo al estar expuesto al deterioro.

Por tanto, se advierte en toda la obra la presencia del emblema de Cobra, que es, a decir de Sarduy, “la subida de la escritura desde el mismo centro de la sexualidad”⁸. como energía medular de su novelística: energía ascendente que transita entre sexo-literatura-religión/ cuerpo-texto-cosmos/ y de vuelta: religión-literatura-sexo/ cosmos-texto-cuerpo, en un circuito reversible. El texto/la escritura, o genéricamente, la literatura, en su aspecto confesional, corrobora en el mismo acto la intimidad y el despliegue empeñado a despersonalizarse al trascender los límites de lo individual. Volcado sobre la totalidad y la universalidad, el texto/la escritura/la literatura/ es el objeto parcial barroco, incompletud *per se*. De esta manera se persiguen y se encadenan en una larga serie de reencarnaciones Cobra, Maitreya, Colibrí, Cocuyo, divinidades sometidas al tiempo y a la circunstancia siempre a punto de reencontrarse en una presencia más cristalina, más emblemática y por ende, menos corpórea. Sarduy las moldea gradualmente, disminuyendo los artificios plásticos, sin perder por ello de vista el principio creador de toda forma que es el movimiento helicoidal, generador lo mismo de despliegues y, en su centro, de absorciones. Crea una genealogía muy particular de dioses paganos sensuales, dioses móviles, dioses desempleados como no han vuelto a nacer con el cristianismo, insuficientemente impulsado por la energía de rotación del barroco y sus descubrimientos científicos: la

⁴ Severo Sarduy, “Benares”, *La Jornada*, 5 junio 1988.

⁵ Severo Sarduy, *Barroco*, Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1974, p. 100.

⁶ Severo Sarduy, entrevista con Braulio Peralta *ib.*

⁷ Severo Sarduy, entrevista con Braulio Peralta *ib.*

⁸ *Ibid.*

pintura los recoge en las formas mínimas de rodillas de vírgenes cubiertas de telas con pliegues helicoidales, pezones estimulados por un movimiento giratorio de los dedos del Eros de Bronzino⁹, en *Maitreya* es helicoidal la agitación de las hermanas Leng ("las helicoidales"), al preparar el cadáver para la entrada en el nirvana. Helicoidal es la danza de Siva con su multitud de brazos, porque todo movimiento físico es a la vez movimiento cósmico para la divinidad.

La escritura asciende desde el centro de la sexualidad, es decir, de la más significativa de las huellas que deja en el cuerpo el contacto con un ser o un elemento. En cuanto al significado de la escritura como letanía de rito funerario, el señalamiento de que refleja las cicatrices recalca la idea de que la única memoria del cuerpo es la de su deterioro, la herida, el estigma del memento mori: "Mientras más se pudrían los cimientos de Cobra, más bello era el resto del cuerpo". Los hechos, huellas a su vez –según afirma en *Cocuyo*– se manifiestan mediante una "emanación negra... como un eco borroso, una sombra tenue, eso que permanece impalpable, en una habitación después de un crimen y que nadie puede señalar, pero que algunos sienten con una evidencia insoportable".

Obsesiva es la huella que deja en el cosmos o en su revés místico, en la religión, el movimiento helicoidal impulsor de la materia, sugiriendo la divinidad. Está presente en el cuerpo y en la sexualidad, la enfermedad y la cirugía, el mal de origen natural y la simulación de curación practicada sobre él. Sarduy menciona obsesivamente la lepra, enfermedad que corroe y deforma, cambia y destruye los límites del cuerpo; la lepra es metáfora recurrente de la metamorfosis de un barroco sombrío, crecimiento patológico que no es sino putrefacción prolongada. La lepra es corrosión progresiva como el avance de la carencia, "incesante: royendo, royendo."¹⁰ La lepra es la mácula del ser que lo contamina todo, en tanto que emanación del cuerpo; proviene de ahí el deterioro que se extiende a escala universal; de esta manera el universo sufre una mutación física humana, la enfermedad, contagio que vaticina la muerte; así, el cielo concebido por Sarduy es un "cielo leproso".¹¹

En el sentido de deterioro y destrucción, toda metamorfosis adquiere espesura, es emanación negra, opacidad. La sensualidad esbozada en el cuerpo erótico se torna putrefacción, marca barroca por excelencia del sujeto metafórico; no la pulcritud, sino la corrupción rige el proceso evolutivo, la huella que dejan las cosas en los cuerpos inscribe la condena, el estigma de un destino. Los fluidos corporales irrumpen, los humores del cuerpo se vierten e invaden las demás formas: "un manchón amoratado como una medusa enferma, iba cubriéndote los párpados"¹²; un líquido verde es equiparable al "sudor de una orquídea enferma"¹³; a escala universal, el mal es gestado por el sol que lo invade todo con su lepra y su crueldad, de manera que una "suciedad esencial lo envuelve todo"¹⁴, porque "era una materia incierta, escoria entre la escoria"¹⁵. Concluye Sarduy, asociando una vez más los tres registros, que no se es dueño de su cuerpo ni de su destino. La contaminación, llámesele lepra, manchón amoratado, nubes tiepolescas, orquídeas con aromas baudelairianos de algún mal o la catatonia recetada con matarratas, en sus aspectos erótico y tanático, descubre dos sentidos del crecimiento metamorfofótico: el de la hinchazón purulenta y el más estético, de abundancia, dos lecturas complementarias del exceso barroco. Se transita por la escala establecida entre la escritura y el cosmos: en ambos sentidos el movimiento es en consecuencia ascendente o descendente, espiral para mantener la dirección, y helicoidal, al mismo tiempo, para recoger su energía centrífuga. En *Maitreya*¹⁶ afirma que "la religión es vivir al revés", lo cual nos hace pensar que el aspecto luminoso, cristalino de la vida es la práctica de la astronomía.

⁹ Severo Sarduy, *Nueva inestabilidad*, Ed. Vuelta, México, 1987, p. 18.

¹⁰ Severo Sarduy, *Cocuyo*, *Ibid.* p. 65s.

¹¹ *Ibid.*, p. 65.

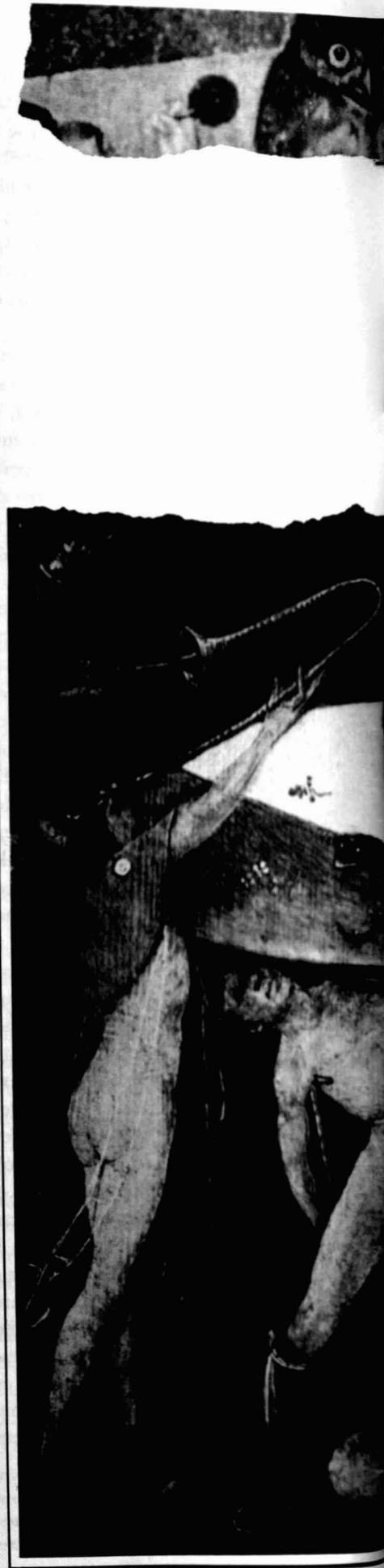
¹² *Ibid.*, p. 102.

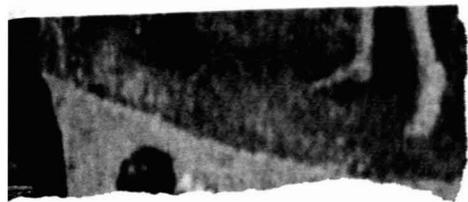
¹³ Severo Sarduy, *Cobra*, p. 18.

¹⁴ Severo Sarduy, *Cocuyo*, p. 178.

¹⁵ *Ibid.* p. 192.

¹⁶ S.S. *Maitreya*, p. 18.





La metamorfosis no es obligatoriamente un proceso espectacular: si lo fuera, supondríamos que hay una enorme distancia e inconexión entre las cosas y entre los niveles en que se registran los pasos de la metamorfosis: cuerpo, texto, cosmos. Advierte Sarduy, para evitar cualquier duda, que la consecuencia rige el movimiento: "Cada uno, con sus gestos, por instantáneos e imperceptibles que sean, repercute en la trama entera, como en los flagelos el susto de un pez"¹⁷. La ecuación se extiende: las huellas impresas en el cuerpo son equiparables a las consecuencias que dejan los gestos en el destino. Ecuación poética, que rompe los niveles denotativos en su totalidad¹⁸ y que Sarduy sitúa también entre la retórica y el erotismo barroco, ambas manifestaciones de la ruptura somática "como la perversión que implica toda metáfora, toda figura."

"La escritura es una actividad puramente sexual... forma parte de una euforia muy grande en que el sexo era lo esencial",¹⁹ opina Sarduy. En tanto que equiparable a la sexualidad, es necesariamente repetición ritual, porque una vez cumplida, resulta incompleta no por aquello que expresa o representa, sino por el vacío subsiguiente a la entrega: volvemos a la idea de que es objeto parcial, complementado a su vez por una secuencia de objetos parciales. La simultaneidad de los dos movimientos generadores, el espiral, en el eje vertical y el centrífugo, en el horizontal, crean en su doble rotación una inestabilidad permanente en cuanto a la zona de donde arranca el movimiento. Si hemos de imaginar los hipotéticos contornos entre los cuales se gesta el movimiento generador del texto sarduyano, es decir, el territorio de la metamorfosis del cuerpo erótico, esbozaríamos una figura en la cual coinciden lo erótico (el lenguaje), lo estructurado (el sentido) y lo cósmico (el vacío), esto que atraviesa al ser humano en los aspectos cruciales de su existencia y de su ubicación en el mundo. La forma final aproximada a la que llegamos es una imagen anamorfótica, similar a la que encontramos en aquella figura aplanada, suspendida e incomprensible a primera vista del cuadro *Los embajadores* de Holbein.

"El proceso de anamorfosis... atribuye a la materia una especie de elasticidad"²⁰, la cualidad necesaria para adaptarse al cambio de formas, llámesele multilación, metamorfosis, lepra, euforia sexual, expansión helicoidal. La anamorfosis significa la aspiración formal de la materia-imagen de expandirse y trascender, su estado disminuido, de objeto parcial: estado disminuido sólo si se piensa en una totalidad imaginaria absoluta, pero magnificado si se piensa en la hinchazón monstruosa de un fragmento debajo de una lupa o un microscopio, telescopio u otro medio para escudriñar el universo tan caro a los científicos barrocos. La hinchazón de la imagen denaturada del fragmento vuelve más claramente perceptible la idea que la totalidad.

La explicación de las razones para la repetición la da el propio Sarduy, "la constatación del fracaso no implica la modificación del proyecto, sino al contrario, la repetición del suplemento." Se trata de una repetición que aspira a la completud, de una cosa inútil puesto que no tiene acceso a la entidad simbólica de la obra: es lo que determina al "barroco en tanto que juego en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que trabajo." El suplemento que implica lo repetitivo es la otra voluta, este "otro ángel más" del que habla Lezama y que "interviene como constatación de un fracaso: el que significa la presencia de un objeto no representable, que resiste a franquear la línea de la Alteridad."²¹ El objeto no representable o no definitiva y claramente representable es según el caso, Cobra, Maitreya, Colibrí y Cocuyo; o bien, el travesti-serpiente, el cuerpo de la reencarnación, el pájaro y el insecto. El orden metamorfótico sarduyano es definitivamente involutivo, orientado hacia el orden de los invertebrados y unicelulares; tal vez siga de ahí la atomización, la historia del trayecto existencial de la partícula. La escala descendente indica que

¹⁷ S.S. *Cobra*, p. 163.

¹⁸ S.S. *Barroco*, p. 101.

¹⁹ Lola Díaz, "Los 28 años de S. Sarduy con Barthes", entrevista, *La Jornada Semanal*, 10 enero 1988.

²⁰ Severo Sarduy, *Barroco*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1974, p. 101.

²¹ *Ibid.*, p. 100.



la construcción del barroco es continua, aunque deconstructiva, y tiende hacia la no existencia. Al final del trayecto está la nada, el sacrificio de Cobra, la reencarnación de Maitreya en Luis Leng y en el iranio, la transmutación de Colibrí en la odiada Regente y la decisión reiterada de Cocuyo de aniquilar la podredumbre del mundo con matarratas. El relato arriesga el cuerpo del personaje, así como la escritura arriesga el cuerpo del escritor al recoger las huellas que dejan en él las cosas. La escritura concientiza la huella, la herida. O, a decir de Cocuyo, en el momento astral de su decisión última, de vomitar y de liberar el mundo de tanto estiércol: "estas heridas... no voy a curarlas. Son las marcas de la mentira, las firmas en mi cuerpo de la indignidad"²² La consecuencia del fracaso –la recaída en un destino conocido y odiado– produce, pues, la necesidad del suplemento, de la otra voluta, otro ángel más, paradójicamente inasible, cada vez menos fácil de representar. Esto se debe a que entre las dos etapas de la metamorfosis, más que nada hipóstasis imaginarias irrealizables en forma ideal²³, se interponen instancias provisionales continuas, los cuerpos intermedios e invertebrados de un dibujo anamorfótico. El cuerpo intermedio oscila y se deforma en la encrucijada de los movimientos, el espiral de la narración y el centrífugo al que está sometida la materia generando las condensaciones momentáneas definidas como instancias metamorfóticas. Sarduy descifra el estado de la transmutación cumplida como una "calma entre dos dudas", respectivamente: un cuerpo finito al cabo de una metamorfosis, engarzado entre dos visiones elásticas y borrosas de la anamorfosis: la de su origen y la otra, su derivación circunstancial. Mientras que el momento de la metamorfosis es apenas apresable, instante –cuerpo camuflado en, el encadenamiento– es precisamente por amor a ese instante de efímera determinación que se escribe la novela²⁴. A este instante sarduyano se refiere Barthes cuando habla de los "puntos clandestinos de productividad", los móviles censurados, camuflados en el encadenamiento, los cuerpos eróticos expuestos a la transmutación.²⁵ El texto envuelve un gesto, un cuerpo, un instante: es simulación que disimula, espesura que oculta la cosa. En una ecuación, la relación entre la fluidez de la anamorfosis y la fijeza momentánea de la metamorfosis es equiparable a la que se establece entre espesura y cosa, forma y escritura, cuerpo y sentido.

La etapa de anamorfosis es aquella en que el texto sarduyano plasma poéticamente un coágulo, forma regida por un principio de fluidez y de estancamiento provisional: Cobra con sus pies monstruosos, queriendo someterse a la cirugía martirizante del doctor Ktazob, el Gautama despedazado en reliquias, Colibrí en su mutación en Regente, Cocuyo descifrando la mentira en sus cicatrices. La forma incierta se desplaza hacia el referente falso, la identidad final en que se detiene la metamorfosis. El referente ausente, diluido, lo esbozan numerosas transiciones de la forma elástica de un cuerpo que gira, similar a la calavera agrandada y deforme, suspendida ante los embajadores de Holbein. Su doble es la cabeza de Maitreya que "en un despliegue helicoidal quedó convertida en un concha marina, tornasolada y gigante, que solapada por el aire emitía un sonido invariable y sordo, vibración carbonizada de un estampido remoto". Un líquido amniótico estancado, gelatinoso, cuaja en la anamorfosis; en su trayecto conforma la concepción estrófica del texto sarduyano, los párrafos que al final de los capítulos se angostan hasta la concentración final en una frase concluyente única que es casi un verso.

Si bien el fracaso está integrado a la obra finita –precisamente, la finitud es el síntoma de su fracaso–, "el libro terminado... implica fatalmente el plan de un trabajo infinito. El libro contiene nudos programáticos, que se refieren a un trabajo por hacer... la Fiesta como exceso (*surenréchissement*), propósito de Severo Sarduy, los ritmos diferenciales de lectura, la deriva, el cambio, la Ficción, la Frase, la lengua nueva, el penúltimo lenguaje." El lenguaje, el sentido y el vacío "lo atraviesa todo": es decir: lo erótico, lo genérico y lo cósmico. La repetición retorna a la pro-

²² Severo Sarduy, *Cocuyo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1990, p. 208.

²³ Severo Sarduy, *La simulación*, Monte Ávila, Caracas, 1982, p. 11.

²⁴ Severo Sarduy, *Cocuyo*, Tusquets, Barcelona, 1990, p. 150.

²⁵ Roland Barthes en Severo Sarduy, *Espiral*, Fundamentos, Madrid, 1976, p. 115.

puesta mediante el suplemento: el vacío propio de un nuevo desajuste simula la deformación anamorfótica.

Según Sarduy, la anamorfosis es la crítica de lo figurado²⁶, su otredad. La voluntad de Cocuyo de ser otro²⁷, la entrada de Maitreya en el nirvana, la deformación y el sacrificio de Cobra o la transmutación fatal de Colibrí, están connotados en el deseo explícito del primero de desexistir.²⁸ Quizá se trate de la principal clave para poder explicar el encadenamiento anamorfosis-metamorfosis, la dilución de la narrativa en poesía, la desaparición del nombre propio en nombre de batalla o nombre de divinidad enmascarada, en sí, nombres prestados de una especie animal o simples apodos. La presencia de un nombre críptico se explica, según Derrida²⁹ por una "necesidad esencial de desaparición del nombre propio" y por extensión, la escritura es "obliteración de lo propio clasificado en el juego de la diferencia, la violencia originaria misma: pura imposibilidad del punto vocativo, imposible pureza del punto de vocación."³⁰

El nombre propio disuelto en el nombre críptico remite a divinidades de mitologías arcaicas. La cercanía de la novela sarduyana a la estructura y a la anécdota del mito, circular y poblada de transformaciones, regida por un destino pero llena de las excentricidades de la furia divina y de la decisión final de hundir el mundo en el caos o de sumergirse en él para reintegrar el cosmos, obedece a la necesidad de hallar el grado existencial cero: el "sueño de una presencia plena e inmediata que cierra la historia, transparencia e indivisión de una parusía, supresión de la contradicción y de la diferencia."³¹

Camuflar el instante privilegiado, generador de la obra, en el mito, descorporeizar o disfrazar un personaje central, hasta tornarlo divinidad arcaica, desvirtuar lo figurado en coágulos anamorfóticos, estados fetales progresivos de la metamorfosis, refleja la decisión determinante de integrar un orden simbólico. Significa esto nada menos que el vuelco de lo estructurable en lo indeterminado, lo rebuloso, lo inquietante, en un espacio de muerte. Esto estriba, según Baudrillard, en la subversión del simulacro, de la producción serial característica de todos los aspectos del mundo contemporáneo, sin omitir los artísticos; la integración del orden simbólico y de la muerte como su fundamento conduce de regreso a algo vital y enriquecedor.³² La narrativa retorna al mito por los caminos excéntricos del carnaval y del travestismo, lo mismo que a través de la poesía y lo que se expresa solamente por la interferencia de añadidos barrocos.

En las grietas del cuerpo narrativo se introducen espesuras de ornamentística manuelina y tiepolesca, ángeles condenados rubensianos, en plena caída, espejos convexos a la manera de Van Eyck visualizados en una gota de esperma³³, barroquismos lezaminanos, el diario de abordaje de Colón, el convento de Tomar. Ahí las formas se enlazan, tentaculares, de la misma manera como escribir es "ordenar las cosas y sus reflejos", presentarlas densas, espesas, para evitar que aparezcan como en un cristal, confundidas en el desbarajuste de sus reflejos. Interviene en esta escritura densamente simbólica el saber opaco³⁴, este saber genético³⁵ de lo inexpresable que renace en la expresión poética: es el propio centro del movimiento helicoidal, el eje itinerante de la figura anamorfótica. En la zona de este saber que "escapa al sueño, pero aún no emerge a la vigilia, se nos presentan imágenes que se reducen a palabras, y que parecen enteramente de sonidos o de silencios"³⁶. La aspiración del texto

²⁶ Severo Sarduy, *La simulación*, Monte Ávila, Caracas, 1982, p. 25.

²⁷ Severo Sarduy, *Cocuyo*, Tusquets, Barcelona, 1990, p. 33.

²⁸ *Ibid.*, p. 55.

²⁹ Jacques Derrida, *De la gramatología*, siglo XXI, México, 1984, p. 143s.

³⁰ *Ibid.*, p. 144.

³¹ *Ibid.*, p. 150.

³² Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, Ed. Matthes & Seitz, Munich, 1982.

³³ Severo Sarduy, *Maitreya*, Seix Barral, Barcelona, p. 120.

³⁴ Severo Sarduy, *Cobra*, Ed. Sudamericana, 1972, p. 203, "postergados mártires sevillanos, santas de caoba carcomida, beatos aleijadinhos de jacarandá, mojas engarrotadas y arcángeles fatuos".

³⁵ Severo Sarduy, *Cocuyo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1990, p. 150.

³⁶ *Ibid.*, p. 167.



barroco sarduyano, de las figuras anamorfóticas y de los instantes en que cuaja la metamorfosis, detiene el fluir erótico en el "gesto perfecto del cero o del silencio"³⁷.

La repetición -negada y reafirmada en las novelas de Sarduy, hila una secuencia que comienza con la ritualidad funeraria de Cobra y descubre la vitalidad rebelde de la iniciativa destructora en Cocuyo. En ellas "el sujeto metafórico se vuelca sobre un espacio contrapunteado, donde las palabras como guerreros yertos se esconden bajo la capa de geológica ceniza"³⁸: se logra así la incorporación del vacío desestabilizador y la nueva densidad simbólica en la que se concentra la finalidad del texto. El impulso no es vertical, sino "volcado hacia la forma en busca de la finalidad de su símbolo."³⁹

El texto/ cuerpo/ cosmos concibe la realidad como simulación; la metáfora, como emanación del vacío.⁴⁰ La energía motriz es plutónica, el mal que la genera integra los fragmentos quemándolos, y "los empuja ya metamorfoseados hacia su final."⁴¹ La sucesión de imágenes propias de la anamorfosis y de cuerpos metamorfoseados se debe a una voluntad unitiva estricta, más aún, restrictiva. Esta es la forma en que la voluntad actúa sobre la visibilidad, manteniéndola en riesgo, se anega en la espesura originaria y deja surgir espesuras móviles (anamorfóticas) o estáticas (de la metamorfosis).

En conclusión, se puede afirmar que el texto en cuanto cuerpo erótico y el personaje mítico en cuanto identidad perfectible, sometida a la dilución y descorporeización, al anonimato propio de la divinidad, el cosmos regidor del movimiento, son partícipes de una misma fuerza erótica; las novelas se proponen como cuerpos parciales, y la repetición que es su fundamento denota la elasticidad de la metateria, su capacidad de adaptarse a lo simbólico, es decir al aura opaca, al vacío, a lo incomprendible. El principio mítico circular se deforma, al producirse "la dilación del contorno y la duplicación del centro, o bien, el deslizamiento programado del punto de vista, desde su posición frontal, hasta la lateralidad máxima que permite la constitución real de la figura regular: la anamorfosis."⁴² No la fijeza sino el deslizamiento, no la estabilidad, sino la inestabilidad, no la estructura cristalina sino la espesura y la opacidad caracterizan las metamorfosis del cuerpo erótico en la narrativa del escritor cubano. A su vez, el deterioro se apodera de estos momentos y los asocia en la forma adecuada para encerrar sus dos centros, el punto de partida y el punto final, casi tocándose.

El emblema de la repetición en la novelística de Sarduy es la anamorfosis, la alteridad de lo figurativo, la metamorfosis inestable, el coágulo a punto de diluirse: la forma incierta que sólo alcanza un efímero estado final. Es simulación y disimulación de la figura, residuo reciclable, generador de otra voluta, de otro objeto no representable, de otro nombre propio esquivo, de otro instante real agazapado en el nuevo mito. En su relato de viaje "Benares"⁴³ el escritor narra su encuentro con el verdadero sujeto metafórico de sus novelas y el acto simbólico del retorno de la escritura al cuerpo: "En las márgenes del Ganges, lo que piensa es el espacio mismo. Los hombres y las cosas emiten signos, como si los atravesara un sentido, como si los sacudiera una fuerza que pertenece a la divinidad o a lo demoníaco y cuya proximidad está marcada por algo que es como una incandescencia, como la quema de lo indecible..." Un joven saddhu "transcribe milímetro por milímetro, en su piel, precisamente cubierta de ceniza, como si fuera una página, las letras que va copiando de una tableta de madera de palma agujereada y polvosa, ilegible, como si la última interpretación posible tuviera que pasar por la tortura de una reproducción dérmica, como si todo cuerpo humano no tuviera acceso al sentido más que transformado en texto móvil, en marca de un desciframiento y una inscripción." ◇

³⁷ Severo Sarduy, *Ghra*, p. 181.

³⁸ José Lezama Lima, *La expresión americana*, Alianza Editorial, Madrid, 1969, p. 17.

³⁹ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁰ Severo Sarduy, "Benares", *La Jornada*, 5 de junio, 1988, México.

⁴¹ Severo Sarduy, *La simulación*, Monte Ávila, Caracas, 1982, p. 55s.

⁴² Severo Sarduy, *Barroco*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1974, p. 65.

⁴³ Severo Sarduy, Benares, *La Jornada*, 05. 06. 1988.